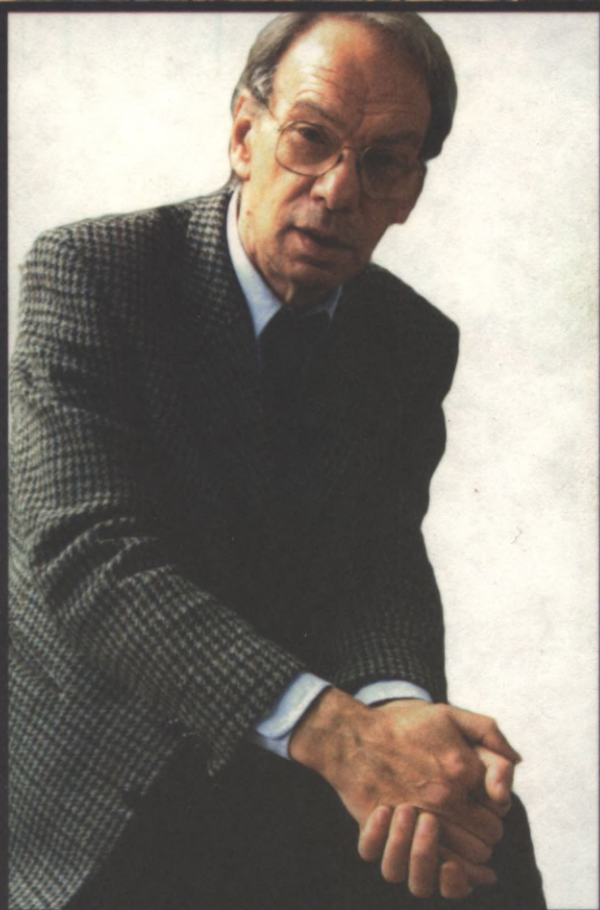


МУЖЧИНА - МИФ



Л.Крымова, М.Осико

Алексей Баталов



Л. Крымова, М. Осико

**Алексей
БАТАЛОВ**

Ростов-на-Дону

Феникс

2000

ББК 63.3(03)
К85

РРММ

БТМ

РРММ

БТМ

Крымова Л., Осико М.

К85 Алексей Баталов. — Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 2000. — 320 с.

Алексей Баталов — живая легенда российского кино. На протяжении нескольких десятков лет он по праву считается одним из самых талантливых, обаятельных и любимых зрителем актеров.

В данной книге авторы не только рассказывают об удивительной творческой биографии и судьбе артиста, но и делают попытку раскрыть духовный мир Алексея Баталова, показать его увлечения, познакомить с его мыслями об актерском мастерстве, любви, России.

Нет сомнения, что эта книга будет интересна и доставит огромное удовольствие всем, кто любит кино и роли замечательного русского актера Алексея Баталова.

ISBN 5-222-00932-7

ББК 63.3(03)

© Крымова Л., Осико М., 2000
© Оформление, изд-во «Феникс», 2000



Вместо вступления

В прошлом году у Алексея Баталова был юбилей.

Семьдесят лет — возраст мудрости. Представители средств массовой информации наперегонки бросились к нему за интервью и все вдруг разом изумились: какой интересный человек!.. Будто не было раньше его ролей в кино, «Шинели», «Трех толстяков» и «Игрока», инсценировок на радио, статей.

Его любят все. Бабушки и дедушки, мамы и папы, их дети.

Имя Баталова связывают, как правило, с наиболее яркими фильмами шестидесятых-восемидесятых годов, многие из которых стали Явлением в нашем кино и сегодня считаются классикой — «Летят журавли», «Дама с собачкой», «Дорогой мой человек», «Девять дней одного года»...

Его герои кажутся удивительно современными. Гоша из фильма «Москва слезам не верит», князь Трубецкой в «Звезде пленительного счастья», врач Устищенко из фильма «Дорогой мой человек», Ботвинг в «Чисто английском убийстве», Борис Бороздин в знаменитой картине «Летят журавли»...

Алексей Баталов — актер сложный. Сдержанный и в то же время эмоциональный. Способный на глубо-



кие внутренние переживания и решительные поступки. Настоящий мужчина, интеллектуал и не зануда.

Баталов не по-современному открыт, скромен и пунктуален. В отличие от «новых» звезд на удивление доступен. Несмотря на то, что сам он в рекламе не нуждается, встречи с журналистами считает частью своей работы. Это, в общем, естественно: интервью — продолжение имиджа. Баталову это необходимо для того, чтобы привлечь внимание большинства к какой-то проблеме или ряду проблем, будь то строительство пансионата для больных детей или создание студенческого театра.

Он — таинственный, как все актеры. Серьезный и строгий, как все профессора. Отчужденный от толпы, отстраненный от «тусовки». (Последние качества, надо признать, не слишком свойственны представителям творческих профессий.) Особенный, существующий вне сенсаций, скандалов, сплетен. Человек «в себе», со взглядом, обращенным внутрь. Притягательный и непостижимый.

Ему есть что сказать. О театре и кино, о старых артистах, о МХАТе, ВГИКе, о времени и о себе. Что-то уже написано, но читателями позабыто; многое сказано, но еще больше интересных, порой неожиданных мыслей мирно покоится в старых интервью. Положение критическое, но, к счастью, исправимое...

Кто-то считает нынешнего Баталова немодным. Есть ли в этом его недостаток? Отнюдь.



Лев Дуров в своей новой книге «Грешные записки» назвал Алексея Владимировича последним аристократом, сумевшим сохранить в себе душевную гармонию. Это действительно так. Баталов — редкий человек.

Смотреть фильмы с участием этого актера — радость, писать о нем — удовольствие.

* * *

Алексей Баталов столько успел сделать за полвека, что с лихвой хватило бы на нескольких человек. Помимо актерских ролей и трех режиссерских работ («Шинель» с Роланом Быковым в главной роли (1960), «Игрок» по Достоевскому (1972), «Три толстяка» Олеси (1966), написал сценарий по рассказу молодого писателя Снегирева «Хромой волк», который должен был сниматься на «Мосфильме» в 1965 году. Работал корреспондентом журнала «Театр». Инсценировал на радио «Казаков» Толстого, «Героя нашего времени» Лермонтова, «Ромео и Джульетту» Шекспира, «Белые ночи» Достоевского, «Поединок» Куприна. Кстати, именно Баталов был первым человеком на русском радио, который работал с произведениями Бунина: привлекал хороших актеров, писал приличные сценарии¹. Многим поклонникам Баталова хорошо знакомы его статьи в журналах «Театр», «Искусство кино», «Экран», «Театральная жизнь» и многочисленных газетах.

¹ Баталов не скрывает, что и сейчас порой передает другим режиссерам те сценарии, разработки, которые когда-то делал для себя, но не смог реализовать.



Герой Соц. Труда, лауреат множества премий, обладатель престижных наград, он еще и автор книг «Судьба и ремесло», «Диалоги в антракте» и «Легендарная Ордынка»¹. Помимо этого, Алексей Владимирович еще пишет стихи и рисует. Кстати, его учителями в живописи были весьма именитые люди — театральный художник В. В. Дмитриев и живописец Р. Р. Фальк.

«Из меня мог бы получиться хороший сценограф. Когда-то даже собирался поступать в художественное училище и выдержал экзамены по рисунку. Я хорошо чувствовал сценическую форму, она для меня неотделима от драматургического материала. Декорации, костюмы, свет не менее чем сам автор диктуют актеру манеру поведения», — в одном из своих интервью поведал Баталов. Окружение Баталова всегда составляли преимущественно люди творческие. Среди них было немало художников. Так, первый тесть Алексея Владимировича — знаменитый Константин Павлович Ротов, которого некогда именовали Моцартом от карикатуры. Баталов знал его с детства, смотрел на него с восторгом и всегда восхищался рисунками в «Крокодиле», иллюстрациями к Ильфу и Петрову, Чуковскому, Маршаку². (Между прочим, знаменитого «книжного» дядю Степу Ротов рисовал с живого Баталова³ — такого, ка-

¹ Книга написана совместно с Михаилом и Борисом Ардовыми.

² К. П. Ротов иллюстрировал также «Капитана Врунгеля», «Двенадцать месяцев», «Золотого тельца», детский журнал «Веселые картинки»; рисовал наборы открыток («Три поросенка»), карикатуры, шаржи.

³ См. издания пятидесятых годов.



ким его помнят зрители по первым фильмам «Большая семья» и «Дело Румянцева».)

Десять лет Баталов был секретарем правления Союза кинематографистов СССР, избирался народным депутатом. Более двадцати лет Алексей Владимирович преподает во ВГИКе на актерской кафедре. За это время он выпустил несколько мастерских для кинематографий Киргизии, Украины, Белоруссии, Азербайджана, Узбекистана. И это еще не все. Баталов входит в правление Ассоциации инвалидов детства, с самого основания помогает Марфо-Мариинской обители, всячески способствует строительству пансионата для больных детей¹. Он не «светится» на телеэкране и не часто бывает на светских раутах. Хотя, было дело, в 1995 году открывал сводку погоды после выпуска новостей на телевидении².

¹ Семь лет строился единственный в Москве специальный пансионат для детей, страдающих ДЦП.

² «Дело все в том было, что «старые», обычные сводки ничего общего не имели с погодой. И они должны были благодаря неким богатым людям превратиться в профессиональные. Для того, чтобы все это началось, меня пригласили. Это было рождение принципиально новой метеослужбы». (Алексей Баталов. Из интервью.)



Глава 1

Свидание с детством

Алексей Баталов родился 20 ноября 1928 года во Владимире в семье потомственных актеров, режиссеров и педагогов. Судьбы многочисленных родственников Алексея Баталова связаны с Московским Художественным академическим театром. Тетя Леля (Андровская), дядя Коля (Баталов) («Путевка в жизнь», «Аэлита», «Горизонт», «Земля в плену», «Три товарища», «Сокровища погибшего корабля»), тетя Муся (Щербинина), тетя Зина (Баталова), дядя Витя (Станицын¹) — актеры МХАТа.

Отец — Владимир Баталов (в театре и кино известный как Аталов²), снимался в трех фильмах, в том числе в «Доме на Трубной» («Параша») Бориса Барнета, в одной из первых цветных лент «Груня Корнакова»

¹ Представители старшего поколения театралов, очевидно, помнят великолепные режиссерские работы Виктора Яковлевича во МХАТе, такие, как, скажем, «Пиквикский клуб» по Диккенсу (одна из первых работ, во время которой ему помогал И.М. Раевский).

² Он был одним из представителей «баталовской» династии во МХАТе, где строгий Станиславский запрещал всякую «семейственность». Так, «тетя Леля» (Баталов) была вынуждена взять фамилию любимого брата и стать Андровской.



(«Соловей-соловушка»); поставил оптимистическую киноповесть о передовых женщинах приволжского колхоза «Бабы»¹. Матери — Нине Ольшевской, театральной актрисе — также суждено было попасть на киноэкран. Представители старшего поколения, очевидно, помнят ее единственную работу в фильме «Я вернусь». Единоутробный брат Алексея Баталова Михаил Ардов² вспоминает: «В матери нашей были не только женственность и тонкость, но и аристократизм. Родная бабка ее со стороны отца была из Понятовских, а дед (Ольшевский) — небогатый шляхтич... В юности, да и в зрелые годы мама была необычайно хороша собой. Она довольно рано стала готовить себя к артистической карьере, семнадцати лет от роду отправилась в Москву и была принята в школу при Художественном театре...»

В Москве Баталовы жили во дворе театра в бывшей дворницкой. Их соседом был знаменитый Василий Качалов. Среда — театральная, окружение — актерско-режиссерское...

Алеша рос настоящим театральным ребенком. Можно сказать, ему было на роду написано стать актером. Он гулял в декорациях, которые позднее сам и

¹ СССР, «Мосфильм», 1940; сцен. Мария Смирнова; опер. Александр Гальперин; композ. Лев Шварц; В ролях — Алла Тарасова, Андрей Абрикосов, Эмма Цесарская, Владимир Баталов, Нина Петропавловская и др.

² Михаил Викторович Ардов родился в 1938 г. Закончил факультет журналистики МГУ, работал на радио, писал сценарии к фильмам А. Баталова. В настоящий момент — настоятель одного из московских храмов, известный мемуарист и публицист.



раскрашивал, привыкал общаться с загримированными людьми. Видел все то, что скрыто от глаз зрителей и составляет сущность театра.

«Я жил в закрытом дворе МХАТа, по улицам не гулял, как другие мальчишки, и сроду не знал, что такое песочница. Сидел, запертый за кулисами. Дома — кругом бороды сплошные и реквизит. После репетиций вся актерская братия заходила к нам чайку попить. Для меня видеть загримированную, раскрашенную рожу было привычнее, чем обычное человеческое лицо... Я ничего не выбирал и не решал, а шел шаг за шагом. И любой бы на моем месте стал актером: никуда бы не делся».

С малых лет Алеша «заболел» страстью к лицедейству, которая, очень может быть, передалась ему по наследству от многочисленных родственников. (Впрочем, актерство вполне можно считать вечным детством, естественным его продлением; а актеров — вечными детьми.)

Представители этой древнейшей профессии — самые счастливые и, может, чуточку в чем-то несчастные люди. Потому как живут они исключительно в придуманном мире. В разном времени, разных историях, ролях, характерах. Непосвященные их, скорее всего, не поймут. Может, посчитают странными...

Немногим дано любить театр по-настоящему. И волшебный хлам театра — старые костюмы, бороды, парики, реквизит — тем более. Маленький Баталов



справедливо воспринимал нагромождение декораций как собрание живых вещей. Он хорошо знал многие мхатовские спектакли, помнил каждую мизансцену, и всякое представление воспринимал как в первый раз.

Дом Баталовых для его обитателей тоже был частью игры, своеобразной декорацией. Алексей Владимирович вспоминает, что когда Николай и Ольга Андровская приходили из театра, то зачастую продолжали репетиции дома, ночью. А утром шли обратно, в театр.

«Бабка рассказывала, как она призывала отдохнуть моего дядю: «Коля, уже поздно, пора отдыхать. Ложись спать!» А он: «Как тебе не стыдно! Ты не любишь искусство!...»

По воспоминаниям близких людей, маленький Алеша был резв, эмоционален, изобретателен, восприимчив. В четыре года играл в индейцев, пел с няней песни, плясал, довольно правдиво изображал кота в домашнем спектакле. Увлекался кукольным театром, любил «выступать» на новогодних праздниках в детском саду и школе. Позже — с чувством невероятной ответственности участвовал в концертных бригадах военного времени — ездил со взрослыми по госпиталям, читал стихи и юмористические рассказы.



Глава 2

То ли было, то ли нет... (МХАТ)

«...Подходи к каждой роли, как к первой» — это требование искренности, горячности, непосредственности в творчестве целиком можно отнести к стремлению Станиславского оставить в той же свежести, нетронутости и организационные, этические нормы созданного им театра. «Приходи в театр всегда, как в первый раз, — с той же любовью, с той же трепетностью» — такими словами можно было выразить требования, предъявляемые Константином Сергеевичем к театральному быту, к жизни на сцене и за кулисами. Он учил этому каждого, кто переступал порог театра, и зрителя, и артистов, и технических служащих.

Б. Петкер. Это мой мир

МХАТ сыграл решающую роль в творческой биографии Алексея Баталова. Здесь он родился, вырос... Собственно говоря, и появился-то на сцене МХАТа он еще до рождения: его мать — Нина Ольшевская — выходи-



ла тогда на сцену в «Царе Федоре»...¹ Таким образом, Алексей Баталов оказался тайно сопричастен к театру.

Алексей Владимирович в своих многочисленных интервью не устает повторять: лучшая актерская школа — МХАТ; лучшая система — Станиславского; мои университеты — Московский Художественный театр...

Легко предположить, что под этим утверждением с величайшим удовольствием подписались бы театральные деятели, чей расцвет пришелся на сороковые-пятидесятые годы и судьба оказалась спаянной с самым прославленным театром в СССР, который дал миру несколько поколений замечательных актеров. И. М. Москвин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, М. М. Тарханов, Л. М. Леонидов, Н. П. Хмелев, М. И. Прудкин, О. Н. Андровская, В. Я. Станицын... Великолепные спектакли — «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Страх» А. Афиногенова, «Унтиловск» Л. Леонова, «Растратчики» В. Катаева, «Мертвые души» по Гоголю, «Дни Турбиных» М. Булгакова — стали классикой.

МХАТ был не только театром, но и «уникальной актерской школой, где под руководством выдающихся режиссеров-педагогов Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко совершенствовалось, оттачивалось и укреплялось сложнейшее художественное мастерство актера»².

¹ Кстати, и отцу его сообщили, что сын родился, когда шел спектакль «Царь Федор».

² Б. Петкер. Мой мир.



Актер Борис Яковлевич Петкер так описывал свое появление в театре в 1933 году: «Я в труппе Художественного театра! Даже как-то не верилось. Не сон ли это? Ведь эти ласковые глаза капельдинеров П. П. Морозова, И. И. Дмитриева, горящая «дежурка», вокализы, доносящиеся из-за кулис, — все, все, и пожатия рук, и зеленые дорожки, и даже новые запахи, вся эта особая атмосфера — это не просто театр, это место эстетических устремлений, начинающаяся новая жизнь...»

Все те, кто попал и работал во МХАТе в период его расцвета, были счастливы, что смогли прикоснуться к великой школе и эстетике Художественного театра. Олег Стриженов, которого пригласили во МХАТ в 1963 году, вспоминает¹: «Меня пригласили в театр на персональную ставку, почти как у старых мастеров, что было невероятно престижно. Причем меня приняли в труппу, хотя я не заканчивал Школу-студию МХАТа. Кое-кто завидовал. Другие удивлялись: «Зачем известный артист кино соглашается на каждодневный труд в театре?» А мне как раз не хватало каждодневного упорного труда, хотелось не только из партера наблюдать за игрой своих кумиров, но и стать партнером Тарасовой, Ливанова, Станицына, Яншина, Массальского, Прудкина, Степановой, Грибова, Зуевой, Пилявской... Двенадцать лет работы во МХАТе с выдающимися ма-

¹ В издательстве «Алгоритм» готовится к печати книга Олега Стриженова «Исповедь».



стерами старой актерской школы были для меня и сказка, и школа, и наслаждение».

Родиться и развиваться, постигать азы профессии и брать первые вершины в эпоху Станиславского было огромным счастьем для целой плеяды артистов. Еще большая удача — попасть во МХАТ в период его расцвета. Тем не менее судьбы знаменитого театра и его не менее знаменитых обитателей сложились вовсе не так безоблачно, как могло показаться на первый взгляд... Теперь становится очевидным, что все написанное до сих пор, — лишь эскизы к портретам, фрагменты не всегда правдивой истории. За давностью лет многие скандальные факты стираются из памяти, умирают вместе со свидетелями. Однако все не так безнадежно: особую ценность для историков и любителей театра в наше время приобретают мемуары, воспоминания старых актеров, свидетелей многих эпохальных событий. То, о чем раньше нельзя было говорить и писать, открывается сегодня. Воспоминания детства Алексея Владимировича Баталова связаны с Московским Художественным театром: многие из них являются едва ли не сенсационными, и он охотно делится ими в телевизионных передачах и интервью. Так, в прошлом году по заказу телеканала «Культура» был снят целый цикл оригинальных программ «Благодарен судьбе», посвященных Станиславскому, МХАТу, актерам театра и, разумеется, Баталову.

Алексей Баталов



Режиссер цикла передач — Галина Александровна Самойлова, Алексей Владимирович Баталов — ведущий, свидетель, участник событий и одновременно — герой нескольких программ. Интерьеры передач — Ваганьковское кладбище, музей-квартира Станиславского, ВГИК...

Дом Станиславского

Дом в Леонтьевском переулке, где жил Станиславский, поистине легендарен и до сих пор хранит много тайн. Он так же, как шестьдесят лет назад, является Меккой для театральных деятелей.

Здесь сразу следует заметить, что слухи о том, что Советская власть подарила Константину Сергеевичу особняк, мягко говоря, не имеют под собой почвы, хотя эта история была довольно популярной долгие годы: ее непременно упоминали на экскурсиях, в книгах, средствах массовой информации...

Алексей Владимирович Баталов хорошо знал от своих родителей, что стояло за переездом Станиславского на эту квартиру.

«Жизнь Станиславского, описанная в сталинские годы, не имеет ничего общего с реальностью. В его жизни было много тяжелейших дней и периодов...



Семья Алексеевых¹, так как они были фабрикантами, после революции была лишена прав и состояния. (Что вполне логично с точки зрения советской морали.) Алексеевы должны были покинуть свой дом в 24 часа. Однако их переезд затягивался: нашлись люди, которые пытались объяснить представителям новой власти, насколько серьезна роль Станиславского в отечественной культуре и МХАТе в частности. Решение о переезде откладывалось, но оно было бесповоротным. Дзержинский заявил так: это здание необходимо предоставить для нужд Совнаркома. Однако о Станиславском продолжали хлопотать и «выхлопотали» квартиру в этом доме. Здесь была коммунальная квартира и оперная студия на первом этаже.

Мало кто знал, что «щедрому подарку» предшествовал расстрел брата и троих племянников Станиславского. (Станиславский и актер МХАТа Москвин тоже были арестованы, но вскоре их отпустили.) Естественно, оставшиеся члены семьи из разрушенного клана Алексеевых держались за своего знаменитого родственника Константина Сергеевича Станиславского, режиссера Московского Художественного академического театра. Эта квартира в Леонтьевском переулке с самого начала была набита несчастными людьми, похоронившими надежды на нормальную жизнь... Здесь много тайн. Станиславский постоянно прятал какие-то

¹ Настоящая фамилия Константина Сергеевича — Алексеев.



вещи, и все равно в каждом углу можно было наткнуться на те предметы, которые нельзя было держать в доме... Слишком много соглядатаев его окружало — медсестры, врачи... Константин Сергеевич знал об этом и все же поступал по-своему, как диктовала собственная совесть. Как-то в одном из ближайших домов арестовали две семьи и детишек должны были отправить в приемник, как полагалось «по рангу ареста». Как вы думаете, где они скрывались? В той самой квартире. А ведь это могло стоить жизни целой семье — время было жестокое...

Самое удивительное, что у Константина Сергеевича была блестящая возможность однажды остаться в Америке, где состоялись роскошные, успешные гастроли; но он спешил обратно — в СССР, в этот дом, в эту квартиру.

От МХАТовских актеров мне приходилось слышать о том, что перед входной дверью к Станиславскому замирало сердце. Они были не столько его учениками, сколько влюбленными, ошалевшими от любви детьми. Его собственными детьми, которые с руками-головами-сердцами потонули в этом человеке и в этом театре... Кстати, во МХАТе под разными фамилиями скрывалось множество Баталовых¹. Все они пережили внутри театра и их также связывало общее трепетное отношение к делу, своей профессии, Станиславскому,

¹ Таково было требование Станиславского; родственники в театре должны были носить разные фамилии.



театру. Не служебное, не актерское, а человечески родное. Во МХАТе, между прочим, было много замечательных людей, которые согласно послужному списку «гамлетов» не играли. Но их роли были теми блестящими, которые сверкали и украшали спектакли.

Тишина и пустота музейных залов. Как же это все далеко от того, что бывало здесь раньше. В этой квартире собирались актеры, проходили репетиции...

В 1928 году, играя Вершинина в «Вишневом саде», Константин Сергеевич пережил тяжелейший инфаркт. Он не смог даже снять с себя шинель за кулисами. Пятьдесят полных актерских лет этот человек отдал сцене. А в этом доме он был затворником, навсегда от нее отлученным. Врачи запрещали ему даже выступать на концертах. В этот период Станиславский писал о том, что «превращается в кабинетного ученого». И все-таки в его квартире придумывались мизансцены, замечались все элементы спектаклей; здесь была создана знаменитая система Станиславского.

Шкафчики, перегораживающие комнату Константина Сергеевича, играли роль задника. Здесь были свои сцена и кулисы. В углу дивана, на своем любимом месте сидел Станиславский. На этом ограниченном пространстве, составлявшем всего четыре шага сцены, рождались величайшие спектакли. Много лет прошло, но они до сих пор сохранили свою пронзительную человеческую точность — потому что на таком расстоя-



нии врать невозможно. Хотя переносить из такой комнаты на большую сцену спектакли очень тяжело.

Сейчас в музее-квартире Станиславского больше иностранцев, чем русских. Обидно.

Ведь именно здесь создавалась уникальная метода актерской игры — необходимая артистам как в театре, так и в кино, на телевидении... Мировые знаменитости Брук и Питер Штайн в этом зале проводили свои мастер-классы. Секреты Станиславского сейчас обретают популярность в мире.

Высокое и настоящее

... Я помню, как блестяще мой дядя, Николай Баталов играл в «Бронепоезде 14-69»: это была роскошная постановка. А перед этим ставили «Фигаро», представляете?! Станиславский видел в главной роли Баталова, а тот отказывался: Ну, какой я Фигаро? Я же, скорее, Федька... Разумеется, во МХАТе ставили не только те спектакли, что хотели, но и те, что были «нужны». Достоинство этого театра в том, что и «то, что надо», этот театр тоже делал хорошо.

Внутри театра отсутствовала всякая богемность. Так, в спектакле «Царь Федор Иоаннович» в массовке с



пищалкой¹ стоял знаменитый Москвин. Молоденькие девочки-актрисы всегда после спектаклей интересовались у Качалова, как они играли. Моя мама была в их числе. И не было раза, чтобы какая-то из знаменитостей проигнорировала их вопросы, ушла от ответа... Мне кажется, в любое, даже самое страшное для людей время, главное — выглядеть и чувствовать себя достойно.

Потому как те расстрелы ничем не хуже сегодняшних. Духовная жизнь непременно должна идти своим чередом. И время здесь ни при чем — дело в людях, которые либо несут в себе высокое и настоящее, либо лишены этих качеств.

Удивительная история — Антон Павлович Чехов когда-то сказал Бунину: «Меня будут читать лет десять, потом забудут». А в наше время тысячи людей (и я в их числе) зарабатывают деньги за границей тем, что хотя бы что-то рассказывают об Антоне Павловиче. Что и говорить, Чехов — невероятно таинственная фигура русской культуры и русского характера. Чего стоит эта его нелепая смерть в чужом городе, с шампанским... Говорить «я умираю» ему пришлось на чужом — немецком языке. А потом опять — почти чеховский финал, когда встречающие Антона Павловича, истинные и искренние почитатели, встречали его на вокзале у головного вагона, а он оказался ... в вагоне с устрицами.

¹ Занавес открывался под «пение птиц», которое изображали статисты со специальными пищалочками.



Чехов — это особый мир. Он сам, люди, о которых он писал, его драматургия. Без Чехова, очень может быть, не было бы того МХАТа, который я знал...

Строгий «geg»

Константин Сергеевич оставил массу дневников, записей, журналов, которые ныне хранятся в его музее-квартире в Леонтьевском переулке. Многие записи сейчас могут показаться недостаточно полными, определенными — порой чуть ли не зашифрованными, а посему нуждаются в уточнениях, пояснениях. Раньше их было невозможно дать. Теперь — кое-что проясняется.

Алексей Владимирович помнит, как его родители ходили на репетиции в квартиру Станиславского. Это был не просто дом мэтра, театральной знаменитости, теоретика и режиссера, но гостеприимная квартира, но актерская студия, репетиционная база¹, пристанище для многочисленных родственников Станиславского, близких и «далеких» «врагов народа». Маленького Алешу приводили сюда родители, и ему казалось, что этот седой и благообразный человек, которого все

¹ Константин Сергеевич был подвержен простудам, а в последние годы жизни тяжело болел.



слушаются, любят, мнением которого дорожат, — его дед. Обстановка в его доме была теплая, семейная.

«Дед» был человеком на редкость антибогемным. Многолюдных сборищ избегал, предпочитая им общество своих актеров — коллег, соратников, друзей.

К актерам был невероятно строг и требовал жесткой дисциплины на сцене и за кулисами. Приведем несколько записей из его театрального журнала.

О разговаривающих за кулисами —

«Те, кто не чувствует сцены, не будут артистами.

К ним я переменю отношение.»

«За сценой топали. Нужно воззвание к артистам и артисткам, старым и молодым!!!»

«Среди тишины простые шаги кажутся лошадиным топотом!!!»

Константин Сергеевич предпринимал конкретные действия, чтобы перевоспитать зрителей — его чрезвычайно расстраивала невоспитанность «новых, советских театралов». Он боролся против опозданий, шума во время действия, явлений в театр в калошах и шапках. Подчинить публику театральной дисциплине оказалось делом вполне реальным.



«МХАТ — мое начало»

«Все, что я делаю, непременно стараюсь соотносить с тем, чему меня учили тетя Леля Андровская, дядя Коля Баталов, другие актеры МХАТа. Я не могу считать их мертвыми хотя бы потому, что сейчас по всему миру играют Чехова... — говорит Алексей Баталов. — Актеры «старого МХАТа» — не просто близкие люди для меня. Благодаря этому театру я попал в артисты.

Бог дал мне счастье общаться с Ольгой Леонардовной Книппер-Чеховой, и я даже играл с ней на сцене. Это был юбилей МХАТа и мы давали по одному акту из разных пьес. Мы «встретились» в одной из сцен «Вишневого сада». Она была на сцене — на заднем плане танцевала массовка... Вдруг за занавеской — в массовке — появляется Ольга Леонардовна и кладет руки на плечи одному окаменевшему артисту! «Станиславский так поставил сегодня эту сцену», — объяснила Ольга Леонардовна».

В театре существовало и всячески поддерживалось Станиславским трепетное отношение к своей профессии, долгу, призванию.



«Система Станиславского некогда считалась советской... Благодаря этим казенным фокусам история жизни самого Станиславского как бы окаменела. Театр эпохи Константина Сергеевича был очень живой — самый экспериментальный, неожиданный, протестантский. Эти роли, явления перед чужими людьми в чужих ролях становились жизнью и заполняли существование. Тогдашние актеры не за деньги служили театру..

МХАТ был настоящей, огромной актерской семьей. Удивительная вещь: даже на кладбище актеры МХАТа лежат рядом...

Николай Баталов умер так рано, что его могила оказалась рядом с Чеховым и Станиславским. «Завидное» место... Актерские судьбы непредсказуемы, зависимы от ряда случайностей, совпадений. Так, Николай Баталов оказался на сцене в «Вишневом саде» благодаря тому, что Леонидов выбыл из труппы... На гастролях в Ленинграде, во время действия, с Леонидовым случился удар и он не смог больше двигаться. Ввели Баталова.

...Помните «Соло для часов с боем» с Андровской? (Телевидение снимало его дважды: телевизионную версию монтировали из двух спектаклей.) Тетю Лелю¹ каждый вечер привозили из больницы на скорой помощи в театр. Она еле-еле приезжала, ее гримировали... И вот, преображенная Андровская выходила из-за кулис. О, чудо! Она становилась той тетей Лелей, кото-

¹ Андровскую.



рую я помню по сцене. Все, кто с ней играл, понимали тогда, что однажды она не приедет. Мужики плакали, как коровы... Помню, я ей посочувствовал: вы отдохните, пожалуйста, полежите... А она мне: Алеша, неужели ты действительно думаешь, что здесь мне приятно лежать? Здесь (в театре) я живу, а там просто лежу — больная и изрезанная. В крови, бинтах и лекарствах...

Со сцены Московского Художественного театра вынесли Бориса Добронравова в роли царя Федора Иоанновича. На сцене, также схватившись за сердце, окончил жизнь великий Хмелев. Это было во время спектакля, а не где-то в больнице — в постели, среди капельниц и лекарств».

Трудно не согласиться, что это невозможно сделать за деньги...

В 1974 году, во время гастролей в Ленинграде на сцене бывшей Александринки во время спектакля «Три сестры»¹ Алексея Николаевича Грибова разбил инсульт.

Семидесятипятилетняя Алла Константиновна Тарасова однажды отпросилась с репетиции спектакля «Без вины виноватые» у режиссера-постановщика Виктора Яковлевича Станицына, и больше ее в театре никто не видел. У нее была саркома мозга.

«МХАТ — это моя жизнь, мое начало. Все мои родственники родом из МХАТа. Они и их коллеги замеча-

¹ Грибов играл в этом спектакле Чебуткина.



тельны тем, что им удалось разгадать секреты, заложенные Чеховым. Потому как это удавалось далеко не всем: первоклассные актеры Петербурга проваливались на его вещах. Счастье мхатовских артистов в том, что они вышли на сцену во времена Чехова...

Вообще если считать, что в это время была сформирована особая, русская манера игры, то она сложилась благодаря удачной творческой комбинации: Станиславский — Немирович-Данченко — Чехов. Плюс — те люди, которые выходили играть на сцену Московского Художественного театра».



Глава 3

Волшебники из закулисья

Наблюдая за судьбами крупных театральных деятелей, таких как Станиславский, Немирович-Данченко, Чехов, Мейерхольд, Грибов, Качалов, анализируя их работу, Алексей Баталов никогда не забывал о представителях «закулисья» — людях, существующих по ту сторону чуда. Тех, кто специализируется на вещах, совершенно мало заметных для неискушенного зрителя. Их работа интересовала Баталова с детства, и он сам попробовал себя во многих театральных профессиях. Баталову посчастливилось лично знать многих мастеров своего дела — костюмеров, гримеров, реквизиторов, рабочих сцены — людей поистине гениальных. Из МХАТа, Вахтанговского театра, Центрального театра Советской Армии... Вывод был сделан верный: квалификация и опыт важны в любом деле.

Баталов хорошо знал гримера Якова Ивановича Гремиславского, театрального портного Ивана Куприяновича Тщедушнова. Последний одевал самого Станис-



лавского, хорошо знал привычки мэтра и был уникальным специалистом.

«Константин Сергеевич одет и загримирован. «Ну, все», — говорит Иван Куприянович. «Спасибо!» — коротко бросает Константин Сергеевич, но это говорит не он, это говорит его образ, человек, живущий не здесь, в артистической уборной, не в общении с портным или гримером, а во взаимоотношении с партнерами из сегодняшней пьесы». Этот случай имеет место в мемуарах актера МХАТа Якова Петкера.

«Иван Куприянович был единственным человеком в мире, который обращался к Станиславскому на «ты». И Станиславский после спектакля непременно интересовался его мнением: как я сегодня?

Что касается Якова Ивановича Гремиславского, то — удивительное дело! — я никогда не слышал его полновесного голоса. Он почему-то всегда говорил шепотом. И, наверное, в этом была дань уважения к творчеству...»

(Баталов, кстати, тоже говорит негромко. Это поначалу кажется непривычным. Особенно сейчас, в наш громогласный век. Есть в этом голосе что-то магическое, завораживающая сила и уверенность.)

В армии Баталов познакомился с Алексеем Дмитриевичем Поповым — родоначальником профессиональных театральных шумов. «Я сам занимался шумами и знаю, что это такое. Искусственный звук, обязанный своим рождением, скажем, компьютеру, никогда ни



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

качественно, ни интонационно не сравнится с натуральным».

Баталов считает особенно ценным в театре то, что создается человеческими усилиями — мастерством и руками. (В конце концов, драматический театр можно считать искусством рукотворным; с этим нельзя не согласиться — настоящему актеру достаточно одной лишь сценической площадки, чтобы удивить мир.)

Когда-то ему самому приходилось, например, озвучивать лошадь. Точнее, топать за нее. И здесь многое продумывалось, просчитывалось. Оказывается, и к этому, на первый взгляд, легкомысленному и простому занятию можно (и нужно!) подойти творчески...

В театре нет ни лишних людей, ни второстепенных профессий. Здесь важны все участники, и у каждого есть свое место, роль, собственные заслуги. Успех спектакля складывается не только из слагаемых актерских и режиссерских работ, но также зависит от профессионализма волшебников из закулисья.



Глава 4

Именитые гости

Судьба распорядилась так, что когда Алеше Баталову было пять лет, брак его родителей распался. Нина Антоновна Ольшевская вторично вышла замуж, и они с сыном переехали на Большую Ордынку к Виктору Ардову.

Отношения с приемным отцом у Алексея с самого начала складывались удачно.

«... Чувства Ардова ко мне — это отцовство в квадрате. Я всегда стеснялся просить у него деньги, знал, что мы люди небогатые. Но когда просил, Ардов ни разу мне не отказывал. Я ему говорил: «Витя (я называл его «Витя», так повелось с самого начала), намечается такой большой юбилей...», начинал рассказывать, куда я иду. Он тут же меня прерывал вопросом: «Сколько? Не морочь голову, сколько?..»

Итак, вторым домом Алексея после МХАТа стала Большая Ордынка. Единоутробный брат Баталова Михаил Ардов, родившийся через четыре года, вспоминает «безобразный пятиэтажный дом, окруженный мно-



гими пристройками. Все это было разделено на комнатушки и битком набито полуголодными жильцами...» Таковы были коммунальные реалии тех лет. Ардовы жили тяжело — как все, с той лишь разницей, что духовная жизнь в этой семье складывалась весьма завидно. Сюда приходили многие знаменитые люди того времени, такие как Ильинский, Андровская, Бродский, Пастернак, Ахматова, Зощенко, Олеша... Общение с великими художниками уходящего столетия для Алеши Баталова не прошло даром: сознавая их высшее предназначение, место этих людей в отечественной культуре, он старался больше взять от них, соответствовать их поведению в жизни и в общении с людьми.

Ближайший друг дома — Анна Андреевна

Когда Алеше было семь лет, в гости к Ардовым приезжала Ахматова, которую он считал своей... бабушкой! (Кстати, не только Алеша заблуждался на этот счет: Илья Ильф в своих «Записных книжках» с юмором описал свое знакомство с Ахматовой в доме Ардова и Ольшевской. Поздоровался с незнакомкой и подумал: какая у Виктора строгая теща! О том, что этой строгой дамой была Ахматова, узнал позже.) А вообще



маленькому Баталову можно позавидовать: своим родным дедом он считал Станиславского, бабушкой — Ахматову, да и ближайшие (настоящие) его родственники были людьми известными и неординарными...

«Уже само появление Ахматовой в моей мальчишеской жизни было необычайно значительно и впечатляюще. Может показаться странным, что, вспоминая о поэте, воспевавшем тончайшие движения женской души, я то и дело говорю о мужестве, о силе, о ясности взгляда, но — да простят мне настоящие биографы Ахматовой — без этой стороны ее человеческой натуры не могли явиться и многие строки ее сочинений, не мог бы возникнуть и тот покоряющий своей сложнейшей гармонией образ «человека на все времена», который и сейчас притягивает множество довольно далеких от поэзии людей...»

«Не размышлять над ее стихами невозможно. Чем больше живешь, тем больше в них погружаешься, тем поразительнее кажутся их целостность и завершенность. Ни полунамеков, ни просветов, строки монолитны. Нечего убавить, нечего исправить, все написано раз и навсегда...»

А я сам, честно говоря, и десятой доли своей не воплотил¹. Столько всего не сыграно, не поставлено, не

¹ Надо заметить, что точка зрения А. Баталова на собственную профессиональную востребованность время от времени — в зависимости от настроения, контекста беседы и сиюминутной ситуации в творчестве все-таки меняется. Так, в прессе чаще встречаются более оптимистичные заявления актера...



нарисовано... Актер — не поэт, с годами он многое безвозвратно утрачивает. Любой из моих студентов за время обучения сыграл больше, чем я за всю свою жизнь...»¹

Когда Алексей Баталов пришел из армии и должен был возвратиться во МХАТ, Анна Андреевна, ближайший друг дома, подарила ему некоторую сумму денег для того, чтобы он «немного приоделся». Алексей отказывался, но Ахматова настояла. Горячо поблагодарив и пересчитав деньги, он поехал к коммиссионному магазину и купил... подержанную машину. Анна Андреевна, увидев автомобиль, сказала: «Очень хорошо». С тех пор этот старый, но самый любимый «москвичок» назывался в семье «Аннушка». А костюм Алексею чуть позже купил у одного художника Виктор Ардов.

Кстати говоря, тесно общаясь в среде мхатовских актеров, Ахматова ни разу не была в Художественном театре. Об этом пишет брат Баталова Михаил².

«В своих беседах с Качаловым в Кисловодске Анна Андреевна рассказывала: «Он все время ссылался на эпизоды знаменитых мхатовских спектаклей. Ему и в голову не могло прийти, что я ничего этого не видела...»

К театру Ахматова интереса не проявляла, а за новинками кинематографа старалась следить. Пока были силы, посещала замоскворецкие кинотеатры. Так, ей

¹ См. интервью газете «Культура» (Беседовала Елена Ямпольская) «Красота в свободе» от 25 января 1992 г.

² См. «Возвращение на Ордынку»



нравились французский фильм «Тереза Ракен» с Симонной Сеньоре и английская картина «Мост Ватерлоо...»

Когда Ахматова уже была немолода, она, зная, что Алексей увлекается живописью, предложила ему написать ее портрет, что он с радостью сделал. (Надо признать, что подобное предложение было бы лестно для именитого художника, и тем более ценно для того, кто практикует время от времени, в зависимости от настроения. Живопись для Баталова так и не стала делом жизни, точкой отсчета в творчестве.)

Сейчас портрет Анны Андреевны Ахматовой кисти Алексея Баталова хранится в частной коллекции Ардовых.



Глава 5

«Я — артист!»

(война)

Баталову суждено было взрослеть в сложное время. Его поколение — рожденные на исходе двадцатых — пережило страшные годы войн, репрессий, голода...

«Война опрокинула жизнь, когда мы были еще детьми. Но и поколение, рожденное в 1928 году, и то, что чуть моложе, навсегда отмечены ее огненным клеймом. Для одних это лагерный номер на руке или оккупация, для других — голод или сиротство, для кого-то — потеря близких. Даже те мои сверстники, кто пережил войну в самой глухомани тыла России, все-таки несут на себе эту отметину...»

Алеше было тринадцать лет, когда началась война. Четыре года он пробыл в эвакуации с матерью. Казань — Свердловск — Уфа — Бугульма — это путешествие было не из веселых. Вместе со взрослыми артистами он ездил по госпиталям, выступал перед ранеными.



«Иногда меня спрашивают: «Что в детстве повлияло на вас более всего?» Отвечаю: «Гибель отца». Детство для меня строго делится на две половины: до войны и потом, с четырнадцати лет. Война и совсем другие впечатления. Многое я бы никогда не узнал, не попал бы тогда в эвакуацию. Из московской квартиры я уезжал буржуйским мальчиком, а вернулся совсем другим, пацаном. Я узнал, что такое сельская жизнь, как дрова рубить, как скакать на лошади в ночное, какая разница между русской печкой, голландской и горном, — короче, тысячи вещей, не поддающихся перечислению. Но главное — война воочию, на примерах показала мне, что такое горе и счастье. Когда ты своими глазами видишь женщину с детьми, получившую похоронку, или вернувшегося на костыле человека, эти потрясения никуда потом не уходят. Может быть, поэтому я сейчас такой не в меру свободный. Знаете, у инного холодильник испортится — так он от отчаяния с девятого этажа прыгает. Для меня же совершенно реальны слова: «Это горюшко не горе. Горе, брат мой, впереди...»

За четыре года Баталов многое успел — перепробовал массу невидимых театральных профессий, успешно дебютировал в качестве рабочего сцены, бутафора, декоратора, статиста... Работал с шумами, стрелял из-за сцены, в сказке «Три апельсина» помогал «расколдовывать» героиню, знал подробности любой мизан-



сцены... Работал с упоением, получая колоссальное удовольствие и не оставляя надежд на то, что в ближайшем будущем его ждут большие серьезные роли.

В бугульминском театре Баталов начинал скромно — таскал декорации. Надо сказать, что «дослужил» до повышения он не сразу. Надеялся, но сам не очень верил, что это случится так скоро. Наконец, мама сказала: «Можно попробовать...». Так в труппе появился новый актер. Алеша оказался на профессиональной сцене.

В тот день, когда он впервые появился с настоящей (пусть — с маленькой!) ролью, он почувствовал себя Артистом, наследником династии Баталовых.

«Именно война, эвакуация, судьба, забросившая нас в Бугульму и подарившая мне театр, которым руководила моя мама, эти изнуренные постоянным напряжением, случайно собравшиеся по обе стороны ramпы люди, эти мучительно рождавшиеся спектакли открыли передо мной ту тайную дверь, за которой, точно синяя птица, скрывается вечная сила всякого театра».

Его первой настоящей актерской работой, которую он сыграл в гриме и костюме, стала роль лакея из пьесы Островского «Последняя жертва». Роли юного Баталова в бугульминском театре, увы, были поначалу малоинтересные, ограниченные одной-двумя репликами — вроде «кушать подано!». Зато в пятнадцать лет к всеобщей зависти мальчишек-одногодков он получил



свою первую зарплату и продуктовую карточку служащего.

Здесь, в Бугульме, Алеша Баталов почувствовал, что детство кончилось — начался рубеж взрослой жизни.



Глава 6

Вот это кино!

(«Зоя»)

Учился Баталов в самой обыкновенной московской школе № 12. Когда ему было тринадцать лет, поступило первое завидное предложение сниматься в кино. Экранизация повести Аркадия Гайдара — что может быть интереснее для мальчишки его возраста! (Этот фильм — «Тимур и его команда» — впоследствии завоевал огромную популярность в стране. И до сих пор его охотно смотрят как дети, так и взрослые.) Восторг был преждевременным — родители Алешу сниматься не пустили. Посчитали, что учеба на данном этапе для него важнее.

Зато через несколько лет его дебют в кино все-таки состоялся. Алексей Баталов сыграл эпизодическую роль в картине Льва Арнштама «Зоя»¹. Родителям не сказал ни слова: очень уж хотелось поработать в кино,

¹ В фильме Л. Арнштама «Зоя» Баталов сыграл одноклассника Космодемьянской; кадр из этой картины стал знаменитым и обошел все его монографии.



увидеть себя на большом экране. Он даже подтянул отметки в школе — переживал, что и на этот раз ничего не выйдет.

В кино снимались всем классом. Баталову досталась одна-единственная фраза, но он был горд чрезвычайно. Увлеченно репетировал, многократно повторял ее про себя, и при этом очень себе нравился... Однако перед киноаппаратом наш герой вдруг стушевался...

«В одно мгновение я выучил нехитрую фразочку, которую должен был говорить. Я ходил по темному коридору и на разные лады повторял свой текст, и всякий раз это получалось легко, естественно и просто, что греха таить, в душе я уже предвкушал успех, и удивление режиссера, и восторг моих друзей, и еще многое другое, все очень приятное... Дальше начался позор. Те слова, которые только что в коридоре с такой легкостью слетали с моих уст, стали неуклюжими и тяжелыми, как сырые картошки. Они едва помещались во рту. Голос провалился, я почувствовал, какое идиотское у меня выражение лица».

Было сделано несколько дублей, прежде чем режиссер получил достойный результат. Алеша Баталов чувствовал себя вымотанным и долго еще переживал за свою несмелость и скованность. Понял, что актерское происхождение, богемная среда — не все. Талант не передается по наследству. Чтобы стать настоящим актером — надо много и упорно трудиться.



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

Когда фильм вышел на экраны, ребята — опять же всем классом — отправились на премьеру. Алеша ждал позора, но «мелькнул на экране буквально на несколько секунд и плохого впечатления о себе не оставил». Не успел. «Минуты позора» были искусно вырезаны режиссером.

Месяца на три его прозвали артистом.



Глава 7

Талант и право

В 1946 году Алексей Баталов поступил в класс-мастерскую при школе МХАТа, где основным педагогом стал его собственный дядя Виктор Станицын. «Это была строгая академическая школа Станиславского, подкреплённая прославленными спектаклями и исполнителями золотой поры МХАТа, самым укладом и атмосферой его закулисной жизни».

За время учебы Баталову неоднократно приходилось слышать: «Ну, конечно, это его Андровская научила!..» Или: «Разумеется, это они там позвонили и его взяли...». Это вызывало естественное желание у Баталова — доказать, что он сам, без многочисленных своих академических родственников, чего-то стоит.

После выпускного спектакля «Разлом» по пьесе Лавренева, где Алексей сыграл две роли — матроса-анархиста и полковника Ярцева, он был зачислен в труппу МХАТа. Разумеется, счастлив был чрезвычайно...

«Во время работы над дипломным спектаклем по рассказам Чехова я бывал у Ольги Леонардовны Книпп-



пер. И вот отыграли мы спектакль, вышли следом за ней в вестибюль, а она меня так от вешалки поманила лукаво: «Ну, артист, теперь уж ты меня забудешь, наверное?.. Давай диплом тебе подпишу». Я отнекиваться стал: неудобно получается, чтоставляюсь. Пусть уж будет, как полагается, как всем. Она пристально на меня посмотрела и по мере того, как я говорил, веселое выражение ее лица менялось задумчивой грустью: «Неси, дурак, потом поймешь!..»

МХАТ был для Баталова первой ступенькой в творчестве: происхождение и МХАТ во многом предопределили его судьбу. Класс-мастерская при школе МХАТа — вторая ступенька, определяющая направление дальнейшей профессиональной деятельности. Армия — третья...

В 1950 году Алексей Баталов попал в Центральный театр Советской Армии к Алексею Дмитриевичу Попову — там ему выпало проходить военную службу. Два года пребывания в команде ЦТСА — два года путешествий по гарнизонам от Мурманска до Дальнего Востока. Баталов был занят в двух спектаклях — «Законе Ликурга» и «Замужней невесте», об этих ролях впоследствии говорил мало и не всегда охотно. В выездных спектаклях с известными актерами Алексею Баталову тоже приходилось играть.

Во время службы в армии он также получает приглашение на студию научно-популярных фильмов и



снимается в кинофильме «Служу Советскому Союзу!»¹. Баталову досталась роль образцового солдата; здесь он наглядно преподавал призывникам курс солдатской науки. (Впрочем, особого актерского мастерства от него не ждали: молодой актер приглянулся создателям фильма как типаж, живая модель.)

После службы в армии Баталов вернулся во МХАТ. Там его ждали неинтересные роли, роли «без ниточки», с текстом на одну страничку, — например, загримированный арап в «Анне Карениной», массовки...

Баталов пытался режиссировать — хотел поставить с молодыми артистами «Ложь на длинных ногах», но не довел замысел до конца. До постановки не дошло — не сумели убедить, отстоять.

Вместе со своими однокурсниками по школе-студии Алексей Баталов мечтал о создании своего театра. Этой мечте суждено было осуществиться — своим театром стал «Современник». Но — без Баталова. Общие пути-дороги как-то незаметно разошлись: пока театр складывался, Баталова пригласили сниматься в кино. Волей обстоятельств он оказался вдали от друзей. Потом — успех в кино. Редкостное везение: фильм за фильмом, признание, слава...

Поступив в Художественный театр в 1952 году и прослужив в нем четыре года, Баталов не захотел ждать, когда ему будет позволено играть значительные

¹ Фильм был предназначен для молодых бойцов и представлял собой, по сути, один из первых в нашей стране рекламных роликов.



роли. А тут как раз в кино большие роли подошли, появилась возможность заниматься режиссурой. Смешно осуждать человека за то, что он сделал свой выбор.

В одном из телевизионных интервью Алексей Баталов с юмором рассказал о том, как писал когда-то заявление во МХАТе — просил уволить его по собственному желанию. Наверное, это единственное заявление такого рода в истории МХАТа. Согласитесь, действительно немисливо — уволиться из Московского Художественного академического театра! Поступок сумасшедший. В театре — стабильность: постоянный заработок, гарантия работы, какое-то продвижение по служебной лестнице, звания и т. д. В кино — полная неразбериха: сегодня ты нужен, а завтра уже нет; ни о какой стабильности, уверенности в завтрашнем дне речи нет. И все же — Баталов проявил характер и сделал рискованный шаг. Имел право.

«Всю жизнь я стремился никому не быть обязанным. Это имеет свои страшные минусы, однако мне удалось сохранить независимость. Чем играть секретарей парткомов и колхозных активистов, я предпочитал потихоньку работать на радио, инсценировать...» Когда не было возможности сниматься в кино — не приглашали, или снимать фильмы самому, Баталов не скучал, не «уходил в себя», продолжал заниматься творчеством. Благо, талантами его Бог наделил сполна.



Когда-то, зная, чем может обернуться для актера отказ играть роль Ленина в кино или нежелание прочитать на радио «бессмертное» творение Брежнева «Целина», Баталов все-таки отказывался и впоследствии об этом не жалел. И это — тоже проявление характера.

(Кстати, театр волнует его до сих пор. После спектакля «Петербургские сновидения» в Театре имени Маяковского Алексей Баталов признался одному из своих друзей в том, что хотел бы сыграть Раскольников в этом сценическом решении. Кроме того, Алексей Владимирович одержим идеей создать свой театр в Институте кинематографии — на базе своих студентов. И уж конечно Баталов по-прежнему считает своей родиной — МХАТ.)



Глава 8

Ваш сын и брат («Большая семья»)

Алексей Баталов впервые появился на киноэкране в эпоху малокартинья. В 50-е годы желание актеров сниматься в кино приравнялось к заоблачным мечтам... (Поэтому и готовы они были согласиться на все, даже откровенно серые роли «без ниточки» — только бы попасть на большой экран.) Баталову повезло — он попал к настоящему мастеру и его первая роль в кино не стала проходной.

Надо сказать, что театральный актер Алексей Баталов в кинематограф не особенно рвался. Имея сложившиеся семейные театральные корни и закончив престижную школу-студию при МХАТе, он был благополучно зачислен в труппу театра. И все-таки — трудно себе представить, что Баталов мог отказаться от завидного предложения Иосифа Ефимовича Хейфица.



Хейфиц Иосиф Ефимович
(17.12.1905 — 1995)

Режиссер, сценарист.

Родился в Минске. Народный артист СССР (1964), Герой Соц. Труда, Лауреат Гос. премий СССР (1941, 1946). Учился в Ленинградском техникуме экранных искусств, на кинофакультете Института истории искусств. С 1928 по 1950 г. все фильмы поставлены совместно с А. Зархи.

Фильмография:

- 1928** Песнь о металле (монтажный, совм. с А. Зархи, В. Гранатовым, М. Шапиро)
- 1930** Ветер в лицо
- 1932** Полдень
- 1933** Моя Родина
- 1935** Горячие денечки
- 1936** Депутат Балтики (Гл. приз на Международной выставке в Париже-37; Латунная медаль МКФ в Венеции-46)
- 1939** Член правительства
- 1942** Его зовут Сухэ-Батор
- 1944** Малахов курган
- 1946** Разгром Японии (док.)
- 1946** Во имя жизни
- 1948** Драгоценные зерна



- 1950** Огни Баку (совм. с А. Зархи, Р. Тахмасибом; вып. в 1958)
- 1951** Каменное сердце (н/з)
- 1951** Мордовская АССР (док.)
- 1953** Весна в Москве (совм. с Н. Кошеверовой)
- 1954** Большая семья (Приз актерскому ансамблю на МКФ в Канне-55)
- 1955** Дело Румянцева (Премия борьбы за нового человека на МКФ в Карловых Варах-56)
- 1958** Дорогой мой человек (Вторая премия за режиссуру ВКФ в Киеве-59)
- 1960** Дама с собачкой (Спец. премия за гуманизм и исключительные художественные качества, спец. премия за лучшее исполнение женской роли И. Саввиной на МКФ в Канне-60; признан одним из лучших фильмов года, почетный диплом за режиссуру на МКФ лучших фильмов года (Лондон-60)
- 1961** Горизонт
- 1963** День счастья
- 1966** В городе С. («Капитолийский Юпитер» МКФ в Риме-67)
- 1970** Салют, Мария! (Премия за лучшее исполнение женской роли (А. Роговцевой) на МКФ в Москве-71; Вторая премия на МКФ в Коломбо (Шри-Ланка, 1972); Вторая премия на МКФ в Боготе-72; Ада Роговцева — лучшая актриса 1971 года по опросу журнала «Советский экран»



- 1973** Плохой хороший человек (Приз «Серебряная пластина» режиссеру за высокое качество экранизации чеховских произведений на МКФ в Чикаго-74; Премия за лучшую мужскую роль В. Высоцкому на МКФ в Таормине-74)
- 1975** Единственная... (Вторая премия за женскую роль актрисе Е. Прокловой на ВКФ во Фрунзе-76; Премия за лучшую женскую роль (Е. Прокловой) на МКФ в Панаме-77)
- 1977** Ася (Приз за лучшую женскую роль Е. Кореневой на МКФ в Таормине-78 (Италия); Гл. Приз «Золотой леопард» фильму и актрисе Е. Кореневой на МКФ романтических фильмов в Кабуре-83 (Франция)
- 1979** Впервые замужем (Гл. приз МКФ в Карловых Варах-80; Приз за многолетнюю и плодотворную работу реж. И. Хейфицу, драматургу П. Нилину на ВКФ в Душанбе-80; Признан лучшим иностранным фильмом года на КФ в Лондоне-82)
- 1982** Шурочка
- 1986** Подсудимый
- 1987** Вспомним, товарищ! (монтажный)
- 1988** Вы чье, старичье?
- 1989** Бродячий автобус



В 1954 году Иосиф Хейфиц приступил к съемкам фильма «Большая семья»¹ о трех поколениях семьи потомственных рабочих-судостроителей. Эта картина — настоящая социалистическая притча, где за бытовой житейской формой, за простыми событиями скрывается символический подтекст — идея трудового и нравственного воспитания советских людей. Фильм, безусловно, был задуман как пафосный. Тем не менее сегодня эта картина приобретает новое звучание — помогает понять историю, ее героев, ощутить ту, невзаправдашнюю атмосферу (когда человек как бы утрачивает собственную исключительность, особенность; ощущает себя лишь частью единого целого — будь то коллектив, страна или семья), массовую психологию начала пятидесятых.

Во время съемок в Ленинграде Баталов жил в доме Ахматовой на улице Красной Конницы².

На «Ленфильме» первое время поговаривали: вот повезло Баталову — ни за что ни про что — попал к самому Хейфицу. К создателю обласканных властью и правительством классических картин «Депутат Балтики» и «Член правительства»...

¹ Фильм снят по роману В. Кочетова «Семья Журбиных».

² В это время Анна Андреевна много рассказывала ему о старом Петербурге, проводила «экскурсии» по Царскому Селу. Вот еще одна ценная тема для мемуаров: может, Алексей Владимирович и впрямь как-нибудь сядет и напишет о своих встречах с Анной Андреевной?



Баталов же сей факт объяснял просто: «На Журбина меня Хейфиц взял в «масть» исполнителям главных ролей: ведь Борис Андреев и Сергей Лукьянов в то время киты были, а кто меня знал? Хейфицу «семью» подобрать надо было: чтоб мальчик с голубыми глазами, как у Андреева, чтоб курносый, чтоб и на деда — Лукьянова — где-то похож. На эту роль человек двенадцать пробовались!»

Его амплуа стало достаточно распространенным для советского кинематографа. «Простой человек». Чуть сутуловатая фигура, нос картошкой, полные губы, вообще не героический взгляд. Одним словом — ничего примечательного. Человек из толпы. И все же именно в этом актере, как ни в ком другом, угадывался национальный народный характер.

Первые кинопробы Баталова были неудачны. Хейфиц искал «рабочего парня», а Баталов под эту формулировку попадал с большой натяжкой. Слишком много мысли в глазах, и еще эта сутуловатость, застенчивость... Не похож он на бравого парнягу с соседней улицы, и все тут.

Тем не менее Хейфиц угадал в молодом Баталове современного актера. Не прогадал.

(Кстати, кроме Баталова, в этом фильме успешно дебютировали Ия Арепина, Вера Кузнецова и Владимир Татосов.)



После съемок «Большой семьи» Иосиф Хейфиц сказал в одном из интервью: «Счастливый случай столкнул меня с Алешей. Это — его первая роль в кино. Он оказался на одной площадке с такими артистами, как Сергей Лукьянов, Павел Кадочников, Борис Андреев... Баталов открыл новую страницу в истории характера молодого человека конца 50-х годов, когда на смену вихрастым парням пришел интеллигентный юноша из потомственной рабочей семьи, с ее старыми традициями трудовой чести, с трудолюбием и духовностью»¹.

И далее в интервью Хейфиц объясняет, почему Баталов не стал одним из самых снимаемых артистов в отечественном кино (хотя предпосылки к этому, безусловно, были и есть) — «Алеша до мнительности осторожен в выборе ролей, близких к его индивидуальному стилю. Это хорошо, но это, к сожалению, разлучает его с нами!» Сказано верно: Баталов действительно оказался очень разборчивым артистом.

Но сам он объясняет это так: «Если картина или роль сразу не заинтересовала меня, дальнейшее углубление, изучение деталей только ухудшает дело, словно нечистая сила подталкивает меня искать все то, что укрепляет мою неприязнь и подтверждает первоначальное мнение...»

¹ См. газету «Советская культура», 19 ноября 1988 г., статья «Алеша и Хейфиц».



Баталов не стал простым «натурщиком» в «Большой семье». Потому что знал, чувствовал, что настоящий актер непременно должен быть художником. (Оттого, наверное, все его роли хранят отсвет личности — на редкость индивидуальные.)

В фильме Хейфица он играл представителя своего поколения — соседа, брата, прохожего, товарища, отчасти — самого себя...

Тогда еще — вместе со своими современниками — не понимая, не сознавая, что случится позднее, как сложится судьба этого сложного поколения. Об этом станут говорить и писать много позже. Так, Михаил Веллер напишет: «Самое многочисленное из советских поколений, дети победителей, отроки оттепели, юноши шестидесятых, — к сорока годам не дали ни единого человека, что встал бы вровень с достойными прежних времен. Нет, не были мы ни глупы, ни серы, ни вялы; нас не расстреливали, не пытали, не высылали за границу, не раскулачивали, в общем даже не сажали; нас задавили на корню»¹. Подобные мысли в начале девяностых в интервью стал высказывать сам Баталов.

Партии нравилось воспитывать и перевоспитывать, играть ведущую, руководящую и направляющую роли в обществе. Она была так авторитарна, что подмяла под

¹ М. Веллер. Дети победителей. Из книги: Рандеву со знаменитостью. Таллинн: Периодика. 1990.



себя Человека, сломала основной стержень, на котором держится личность; сломала волю. (В подобной ситуации выживают и выглядят при этом достойно немногие. Вдвойне приятно, что наш герой попал в эту категорию «счастливицков».) К сожалению, это стало очевидно слишком поздно...

У Хейфица все или почти все в фильме складывалось светло и радостно. И — вот чудо! — сегодня картина абсолютно не оставляет тягостного или грустного настроения: энтузиазм ее героев по-прежнему завораживает.

Сюжет фильма — причудливая панорама характеров и индивидуальностей героев, в большинстве своем очень симпатичных. Так, Хейфиц одним из первых показал миру, что мы (советские люди) вовсе не напоминаем пастеризованные огурчики, сошедшие с одного конвейера. Мы — разные. Мы — искренне хотим быть лучше. (Что не всегда означает — жить лучше.) У нас есть проблемы и мы с ними готовы бороться. И, наконец, мы — сильные.

Даже кризис власти не в силах повлиять на любовь. Люди любили всегда — даже в самые тяжелые времена — на войнах, в сталинских застенках. Это чувство неистребимо: можно любить мать, жену, подругу, можно — целую страну, родину, завод, труд...

У каждого героя картины есть свой ключевой эпизод (эпизоды), где он последовательно раскрывает все



«прелести» своего характера и «передовой» идейной подковки.

Хейфица интересуют подробности и частности — он великолепен в мелочах, деталях. Глобально — его привлекают тривиальные жизненные трудности, глубина чувств... В «Большой семье» Хейфицем начата тема, которую он продолжит в последующих картинах, — «дорогой наш человек».

В фильме — цепочка переплетающихся (благодаря родственным связям героев) сюжетов. Здесь есть своя иерархия ценностей: человек, душевность, новая мораль...

Примечательно, что в то время как другие кинематографисты создавали имитации живых людей, Хейфицу удалось их удачно оживить. Несмотря на то, что работал он в тех же условиях и, очень может быть, мыслил так же, как его конкуренты.

Идейная подоплека — неременное явление в сознании советского киногероя. Его всерьез занимают вопросы: жить или существовать? Ответы опять-таки имеют принадлежность к идее. Чтобы жить, надо трудиться и еще раз трудиться. Повышать показатели, стремиться к заветной цели — ... надо думать, к построению коммунизма.

«Большая жизнь»... Сложно не согласиться с тем, что название фильма символично.



Секрет «жизненности», достоверности своих героев Хейфиц раскрывает запросто: «современный герой сам, своими поступками и мыслями должен завоевывать зрителя. Не надо делать это за него и не надо бояться ставить своего героя (любимого!) в невыгодное положение, не надо пытаться очаровать зрителя заранее приготовленным «обаянием». Современный герой вполне может раздумывать, прежде чем совершит благородный поступок. Он может быть не так красив внешне, как хотелось бы...

Матвей Журбин в фильме — Отец, Глава. Он всех понимает и потому, очевидно, может всех судить. Матвею отведено аж два эпизода: где учит великовозрастного сына и другой, где он разговаривает с директором завода. Сыграл его Сергей Лукьянов.

Самым сложным характером в фильме наделен Алексей. Он ушел из семьи, сменил профессию, потерял любимую девушку и нашел в себе силы для того, чтобы вернуть свое счастье. Драматический сюжет целиком держится на влюбленных, Кате и Алексее. Катю соблазняет противный завклубом, но любит она все равно Алешу и потому возвращается к нему. Благородный Алеша принимает Катю с ребенком... Душа-человек.

Он — сильный и справедливый. Человек будущего? Легко представить, как хорошо жилось бы всем, если хотя бы половину составляли альтруисты. Такие, как первый герой Алексея Баталова.



Несомненная удача Иосифа Хейфица в том, как он подобрал актерский ансамбль для этой картины...

Между прочим, амплуа — в отношении ролей Алексея Баталова — штука условная. Из школы-студии МХАТа он выпускался как актер характерный. А в «героя современности» его превратило кино. Алеша Журбин из «Большой семьи» и Саша Румянцев («Дело Румянцева») — вовсе не его амплуа по школе...

Иосиф Ефимович Хейфиц во многом повлиял на молодого Баталова. Может действительно, первый опыт работы в кино повлек за собой желание Баталова самому ставить фильмы? Ведь пройдет всего пять лет — и на экраны выйдет гоголевская «Шинель». Режиссер этой картины — Алексей Баталов... Хейфиц стал для него Учителем. (Кстати, у самого Хейфица тоже был довольно богатый опыт «ученичества»: прежде чем стать кинорежиссером, он приехал в Ленинград из далекого Кременчуга, одновременно учился в Киноинституте и рецензировал новые фильмы, был учеником-практикантом на «Ленфильме»...) Перед съемками собственных фильмов Баталов всегда старался предварительно обсудить с ним свои проекты, подробности, детали.

«Большую жизнь» по выходу на экраны осторожно клевали критики. С одной стороны — большая «жизненная» идея: построение нового общества, воспитание советских людей, надежды на скорое и абсолют-



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

ное счастье. С другой — драматургическая рыхлость, разрозненность сюжетных линий...

С «Большой жизни» Иосифа Хейфица началась Большая Жизнь Алексея Баталова в кино.



Глава 9

Случайность или судьба?

Начало кинокарьеры у Баталова складывалось как нельзя лучше. После выхода «Большой жизни» на экраны он получил приглашение сниматься еще от одного мастера отечественного кино — Марка Донского. Это предложение тоже было весьма заманчиво для своего времени — революционная классика...

Донской Марк Семенович
(08.03.1901—21.03.1981)

Родился в Одессе. Окончил правовое отделение Симферопольского университета, был юристом, профессиональным спортсменом, выпустил сборник рассказов. В кино с 1926 года. Снялся в фильме «Проститутка» (эпизод). Соавтор сценариев к ряду своих фильмов. Народный артист СССР (1966), Герой Соц. Труда (1971), Лауреат Гос. премий СССР (1968).



Фильмография:

- 1926 Жизнь (к/м)
1927 В большом городе («Будни», «За и против»; совм. с М. Авербахом)
1928 Цена человека (совм. с М. Авербахом)
— Премия ЦК комсомола
1929 Пижон («А Ваня танцует», к/м)
1930 Чужой берег
1930 Огонь
1934 Песня о счастье («Тайна Квырли», совм. с В. Лягошиным)
1938 Детство Горького (1-й фильм кинотрилогии)
1938 В людях (2-й фильм кинотрилогии)
— Приз МКФ в Эдинбурге-55;
— Сталинская премия II степени (1941) за фильмы «Детство Горького», «В людях» удостоены реж. М. Донской и актриса В. Массалитинова
1939 Мои университеты (3-й фильм кинотрилогии)
— Спец. премия итальянских журналистов на МКФ в Венеции-48;
— Первая премия МКФ в Стокгольме-49;
— Премия имени английского кинокритика Ричарда Уиннингтона за 1954 год на МКФ в Эдинбурге-55
1941 Романтики



1942 Маяк (к/м в «БКС» №9)

1942 Как закалялась сталь

1943 Радуга

— Сталинская премия I степени (1943—1944: реж. М. Донской, актрисы Н. Ужвий, Н. Алисова);

— Спец. диплом дирекции МКФ в Карловых Варах-70;

— Высшая премия газеты «Дейли Ньюс» (США) — за лучший иностр. фильм, демонстрировавшийся в США в 1944;

— Высший приз ассоциации кинокритиков США (1944)

1945 Непокоренные

— Главный приз — Золотая медаль — на МКФ в Венеции-46

1947 Сельская учительница («Воспитание чувств»)

— Сталинская премия I степени (1948: реж. М. Донской, сцен. М. Смирнова, опер. С. Урусовский, актриса В. Марецкая;

— Премия за режиссуру на МКФ в Париже-49

1949 Алитет уходит в горы (выпущен в перемонтированном варианте)

1953 Наши чемпионы (хрон. - док.)

1955 Мать

1957 Дорогой ценой

1959 Фома Гордеев

— Приз за лучшую режиссуру на МКФ в Локарно-60



1962 *Здравствуйте, дети!*

1965 *Сердце матери*

— Первая премия за исполнение женской роли актрисе Е. Фадеевой на ВКФ в Киеве-66;

— Признан Британской киноакадемией в числе десяти лучших зарубежных картин 1968 года

1966 *Верность матери*

— Премия Московской комсомольской городской организации актеру Р. Нахапетову (1970, за участие в дилогии)

1972 *Надежда*

Год создания фильма: 1955-й¹. Экранизация была приурочена к 50-летию революции 1905 года².

Но... у всех на слуху была уже существующая блестящая экранизация романа А. Горького «Мать» Всеволода Пудовкина с Николаем Баталовым в главной роли³.

¹ Режиссерский сценарий выпущен Киевской киностудией художественных фильмов в 1955 г.

² Кстати, МХАТ тогда тоже готовился к 50-летию революции: всю репетировался спектакль по тому же роману Горького с Тарасовой в главной роли.

³ «Мать» (СССР, 1926, восстановлен и переозвучен в 1935, 1969). Реж. В. Пудовкин, сцен. Н. Зархи, опер. А. Головня, композ. Давид Блок (1-я редакция), Тихон Хренников (2-я редакция).

В ролях: Николай Баталов, Вера Барановская, Александр Чистяков, Анна Земцова и др.



Дядя и племянник не стали полноправными соперниками. Разумеется, обе экранизации частенько сравнивали, анализировали (трудно представить себе, сколько студентов-киноведов во ВГИКе избрали себе такую тему дипломной работы) и, как правило, не в пользу последней. Премьера новой версии прошла незаметно, и прокатная судьба ее сложилась довольно посредственно. Кстати, спустя тридцать пять лет после выхода в свет второй экранизации (в 1990 году), «выдержав время», к роману Горького обратился Глеб Панфилов и ... этот фильм собрал целую серию престижных наград — Канн-90, «Феликс-90», «Ника-90». Версия Марка Донского пришлась не ко времени...

Этот фильм большой роли в судьбе Баталова не сыграл. Справедливости ради стоит заметить, что «Мать» Марка Донского многие зрители так и не увидели. (Казалось бы, сегодня многие телевизионные каналы в изобилии представляют в сетках вещания старые отечественные картины. За последние четыре-пять лет «Мать» с Николаем Баталовым мы уже видели неоднократно, одноименный фильм Марка Донского — ни разу.)

«Пресса» по фильму была собрана довольно обширная, но излишне пафосная и, похоже, неискренняя. Коллеги Донского по режиссерскому цеху тоже оказались словоохотливы.



«Разве можно без ломоты в скулах смотреть «Мать» Донского? — вопрошал Михаил Ромм¹. — Думал ли он хоть секунду о зрителе? Сомневаюсь! Он думал только о рецензиях. Расчет его оправдался...»

Кстати говоря, Донской взялся за эту картину «по убеждениям» — не только потому, что его «попросили» об этом. Много лет спустя (после выхода картины на экраны) в одном интервью он рассказал о том, что до сих пор считает себя «слугой народа».

«Да, мы слуги народа и придерживаемся тех положений, которые одобряли Ленин и Горький, что в искусстве и литературе надо говорить о прекрасном, говорить не преувеличивая, но не надо преувеличивать и дурное, которое мешает нашему движению. Когда мы являемся слугами народа — это самое драгоценное. Ведь есть и прислужники народа...» Безусловно, «слугой народа» быть почетнее.

Съемки проводились в Киеве. Донской по многу раз проигрывал с Баталовым отдельные эпизоды картины, непременно интересовался мнением начинающего киноартиста и старался его учитывать. Алексей Владимирович хорошо помнит, сколь тщательна была подготовка к съемкам. Донского интересовала каждая мелочь — мысль, слово, деталь пейзажа, попадающие в экранное пространство. Руководство киностудии и сам Донской стремились «предъявить новые требования к

¹ М. Ромм. О профессии кинорежиссера и месте кинематографа в современном мире (ВГИК, 1991 г.).



постановке», но классикой отечественного кино суждено было стать все-таки первой экранизации.

Баталов склонен винить в этом себя:

«Мне кажется, что в фильме я так до конца и не выполнил того, что хотел Донской. Не дотянул предложенной им звонкой, почти плакатной линии Павла. Но само время работы и даже неудачные попытки реализовать требования Донского были настоящим ежедневным учением и, конечно, желанным спасением от унылого повторения первых шагов».

Эта роль не стала для него художественным открытием, но определенной вехой в кинобиографии все же стала. Партнершей Баталова по фильму была знаменитая Вера Марецкая — участница многих известных советских картин, а также спектаклей Театра имени Моссовета. Разумеется, начинающему артисту кино было весьма лестно играть практически дуэтом с настоящей кинозвездой... И, вероятно, совместная работа была для Баталова вдвойне интересна — как человеку, который «тоже родом из театра».

«Все актерское во мне — в отношении к вещам, людям, работе — из МХАТа. Я пришел с театральным багажом и по идее должен был не подойти кино. Я подошел как бы по секрету, невзначай... Но почему-то пригодился и Хейфицу, и Донскому, и Урусевскому.. На моих глазах легенда о том, что есть якобы актеры театральные и кинематографические, рассыпалась».



Баталов чрезвычайно наблюдателен в жизни, считает, что случайностей изначально не существует, и охотно переносит свои наблюдения на киноэкран.

«...Еще одно невероятное открытие, которое произошло в моей жизни в кино: каждый день, всякий новый поворот подтверждает, что все в этой профессии так или иначе оказывается нужным, жизненно необходимым. Образно говоря, именно то, что происходит с вами в настоящий момент — может неожиданно пригодиться на завтрашней съемке. На картине «Летят журавли» я жутко разбил лицо, и съемки остановились. Группа ждала, пока мне в больнице города Дмитриева «шили» нос... И вот именно туда мне пришел сценарий нового фильма Иосифа Ефимовича Хейфица «Дорогой мой человек», где я должен был играть хирурга, человека с фронтовой биографией. А сшивал меня точно такой человек, какого мне предстояло сыграть в кино, — с его биографией, провинциальной больницей. Все оказалось важным, необходимым.

Чтобы играть, нужно непременно на что-то опираться, нужно... что-то иметь за душой. Наблюдения за хирургом Просенковым — единственное серьезное основание, которое позволяло мне впоследствии делать вид, что я хирург и что-то в этом понимаю... Подобное, кстати, происходило со мной и раньше. В армии я учился и стал профессиональным шофером. Позже — снялся в фильме «Дело Румянцева». Во время съемок у меня в кузове грузовика были дети, и я по



закону не мог бы сесть за руль, если бы не был профессионалом. Тогда — я не смог бы играть Румянцева.

Актеру приходится делать все, решительно все в кино. Надо непременно уметь многое. Например, «держат удар» — как это приходилось в «Деле Румянцева», или наоборот — принимать непосредственное участие в драке («Москва слезам не верит»).

В актерском искусстве, как в любой другой профессии, ценится профессионализм. Но не каждый, даже часто снимающийся актер, способен быстро и плодотворно «расти». (В крайнем случае, его профессиональная эволюция очевидна лишь для него самого.) «Послужной список» Баталова — фильмы, в которых ему довелось сниматься — есть редкое свидетельство нарастающего актерского профессионализма. Особенно приятно в данной ситуации то, что он никогда не был и, тем более, не казался дилетантом: то, что у Алексея Баталова за плечами крепкая театральная школа, смогли оценить уже первые его зрители (кино).



Глава 10

Консервы советского времени («Дело Румянцева»)

После «Большой жизни» Иосиф Хейфиц неоднократно приглашал Алексея Баталова в свои картины. Следующей стала детективная киноповесть «Дело Румянцева».

Сюжет фильма придуман довольно затейливо. Начальник автобазы, вор и подлец, связан с бандой спекулянтов. Он посылает своего подопечного, наивного, симпатичного парня Румянцева в рейс с краденым грузом. По дороге горе-шофера арестовывают и сажают в тюрьму. Чтобы замести следы, истинные преступники идут еще на одну подлость, в результате которой вся тяжесть преступления ложится на Румянцева. Бездушный капитан милиции не в состоянии найти подлинных преступников. Тогда дело Румянцева, который решил, наконец, защищаться, переходит в руки опытного полковника...



Финал — в лучших традициях отечественного кино — счастливая развязка.

В этой картине Хейфиц продолжает ранее начатую тему личной заинтересованности в гражданском и общественном. Алексей Баталов играет здесь главную роль — Сашу Румянцева, простого человека, члена большой семьи. Многие зрители восприняли нового баталовского героя как естественное «продолжение» Алеши Журбина. В самом деле, Румянцев чем-то неуловимо напоминает повзрослевшего Алешу. С той лишь разницей, что Саше Румянцеву приходится защищаться, отстаивать свое доброе имя. (Выходит, что герои Баталова взрослеют, мужают вместе с ним самим... удивительное явление.)

Румянцев выступает один на один с равнодушием, подлостью, подозрительностью, предательством. Согласитесь, эта тема актуальна сегодня: наши современники чрезвычайно разобщены. Слишком много грандиозных событий произошло за наш век, слишком много крушений идеалов. Большинство ощущает себя одиночками, доверяет только себе, учится выживать самостоятельно и все больше склоняется к мысли, что в современном обществе человек человеку волк.

Фильм Хейфица, хоть и старый, помогает поверить, что не все в мире безнадежно — наряду с негодьями существуют честные, благородные люди. Идея вполне доходчива: жизнь — штука полосатая. Несчастья, неудачи, ошибки и препятствия, равно как счастливая



безмятежность и везение, не вечны. «Дело Румянцева» — консервы советского времени хорошего качества, годные к употреблению и в наши дни. Добросовестно и профессионально сделанная картина прекрасно смотрится по сей день независимо от возраста зрителей.

Хейфиц и в этой картине был верен себе: подробно, до мелочей, продумывал характеры своих героев, их судьбы... сшивал их из выразительных черточек и особенностей характеров, в разное время и у разных людей найденных и им же самым отмеченных. Виколепен Баталов в роли Румянцева, очень мила его возлюбленная Клавдия, интересен Снегирев в исполнении Евгения Леонова. Надолго запоминаются другие человеческие типы в фильме — сторож у проходной, врач в травматологическом пункте, подружки Клавы, ее тетка...

Герои едва познакомились, как влюбились и были скоропостижно разлучены обстоятельствами. Экспрессивно и со вкусом снят эпизод, когда Саша торопится из рейса к любимой, а она ждет его дома: накрыла стол, пригласила подруг... Вот и выходит, параллельный монтаж вроде бы изобретен давно, а как замечательно работает! Чувствуешь нетерпение героев, любовь, устремленность, свежесть чувств и, наконец, их похожесть. Кажется, они действительно созданы друг для друга... Актерский ансамбль в фильме одобран безупречно.



В «Деле Румянцева» появляется новый тип киногероев — люди-оборотни. Благочестивая внешность и гнилое нутро: мерзкие типы существовали всегда. И в реальной жизни, и в кино. Таков нынешний начальник автобазы, таков бывший шофер, а теперь преступник Корольков. И Снегирев: поначалу вроде бы друг, товарищ и брат — свой парень в доску. А в критической для главного героя ситуации оказывается трусливым эгоистом и, по сути, предателем. Когда Румянцев просит его подтвердить свое алиби, Снегирев ломается, смущается и долго раздумывает...

Идеал героя в фильме (как, впрочем, и в обществе того времени) — человек дела, основной принцип которого можно сформулировать так: «я отвечаю за все». Трудно себе представить, что таких людей в нашей стране было в то время достаточно — современная история свидетельствует об обратном. И все-таки эти люди были: жили не всегда достойно, но от принципов не отступались... Сложно подобрать актера на эту роль. Алексей Баталов подошел сюда как нельзя кстати: ему можно и хочется верить. Он — сильный и решительный. Его глаза не лгут и на негодя он совсем не похож.

Благодаря теме, острой драматургической форме и удачно реализованной режиссерской задумке, фильм хорошо смотрелся и даже занял шестое место среди лидеров проката 1956 года. Тогдашние критики, тем не менее, усмотрели в фильме недостаток — крен в сто-



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

рону мелодраматизма. Но это было нежелательно тогда, сегодня же мелодрама является весьма уважаемым, популярным и любимым жанром. Кстати, «Дело Румянцева» — не чистая мелодрама...



Глава 11

Лучше журавль в небе...

(«Летят журавли»)

60-е годы... Покорение космоса, «июльский дождь», робкое цветение женщины, трогательная наивность и «интеллигентная» неприспособленность к жизни, Белка, я шагаю по Москве в Политехнический, мне двадцать лет... Стоп!

Первым свидетельством блистательного восхождения Алексея Баталова на кинематографический Олимп стал знаменитый фильм Калатозова и Урусевского «Летят журавли». О нем и его героях уже многое сказано и написано, и все равно что-то непременно остается «за кадром».

«Когда один из самых талантливых режиссеров Михаил Калатозов предложил мне центральную роль в киноповести «Летят журавли», я, признаюсь, задумался. Имею ли я право принять на себя это предло-



жение, — так размышлял Алексей Баталов в 1960 году¹. — Ведь Борис — парень цельный, глубокий, чистосердечный не только в его первой большой любви к Веронике. Это собрат Алеши Скворцова из «Баллады о солдате», который также беспредельно любит свою Родину и отдает за нее жизнь. Вот я подумал: а справлюсь ли я с такой исключительно ответственной ролью, с «техническими трудностями» (когда началась война, мне было всего 12 лет и я, естественно, не знал фронтовой обстановки)? Сумею ли во всех нюансах передать интимные чувства героя, его мысли о жизни, порой несоознанные и противоречивые?»

Алексее Баталову все это удалось. Роль Бориса Бороздина — одна из лучших в его послужном списке. А фильм «Летят журавли» стал классикой.

«Мы снимали тогда обыкновенный, можно сказать, рядовой фильм о девушке, изменившей солдату, ушедшему на войну и там погибшему. К тому же знаменитых артистов, кроме Меркурьева, в нем не было. В те времена такие режиссеры, как Михаил Ромм, Марк Донской, Михаил Калатозов, Иосиф Хейфиц, не боялись рисковать и «шли на амбразуру» смело. У них даже был такой спортивный азарт — открывать новые авторские имена. Если бы не они, то, вполне возможно, многие из нас так бы и не появились на экране...»²

¹ См. интервью газете «Молодой целинник» (Беседовал Г. Оськин) от 10 сентября 1960 года.

² Интервью газете «Труд» (беседовала Л. Лебедина), ноябрь 1998 г.



Этот фильм взалхлеб смотрели за рубежом и в России. Только за три месяца пятьдесят седьмого года картину посмотрело шестнадцать миллионов зрителей! «Летят журавли» стал единственным советским фильмом, попавшим в лидеры кинопроката Франции (5 401 миллион зрителей!), единственным игровым полнометражным фильмом советско-русского производства, получившим в Канне «Золотую пальмовую ветвь» (1958). Согласитесь, такую коллекцию призов — Канн-58, ВКФ-58 (Москва), Локарно-58, Ванкувер-58, Мехико-58... — собирали немногие отечественные картины. Едва ли исполнители главных ролей Алексей Баталов и юная студентка театрального училища имени М. С. Щукина Татьяна Самойлова, когда им предложили сняться в экранизации пьесы Виктора Розова «Вечно живые», подозревали, что это — начало оглушительного успеха, который выпадет на их долю и долю фильма в ближайшем будущем. Впереди — Канн, Париж, всемирное признание...

Фильм получил огромный резонанс в обществе: об этой картине, как ни о какой другой, много писалось и говорилось в масс-медиа. Он оказался необыкновенно актуальным и близким тогдашней зрительской аудитории, которую составляли преимущественно фронтовики и вдовы. Собственно те, кому выпало пережить этот кошмар, все ужасы войны. «Летят журавли» не просто смотрели — вникали всем сердцем, активно сопереживали, сопоставляя с фактами собственной



биографии, много размышляли и спорили по его поводу в киноклубах.

Создателям этой картины «белой завистью» завидовали менее удачливые отечественные кинематографисты. Так, кинорежиссер Станислав Ростоцкий, когда посмотрел эту картину, а он снимал в это время «Дело было в Пенькове», рассказывает, как пришел на следующий день в монтажную и сказал: «Все, что мы снимали, надо уничтожить. Так делать картины больше нельзя». Причем самое смешное, что снимать «Летят журавли» должен был я. Но я никогда не пожалел о том, что ее делали другие, потому что так снять я бы не смог...»

«Летят журавли» — народный по духу, исторический по содержанию, социально важный по направляющей идее фильм. Он привел в негодность уравновешенную систему псевдоактуального кино, наполненную стереотипами и населенную легко воспитуемыми в духе социалистических идей людьми. С появлением этой картины в советском кино впервые обнаружилась неожиданная (доселе запретная, а потому — немыслимая) сюжетная коллизия: героиня изменяет жениху, ушедшему на фронт. Отечественные критики после выхода картины на экраны в один голос заговорили о том, что она «прорвала плотину стилистически и идейно выверенного, эмоционально вялого и весьма небезупречного кинематографа 50-х». Стала настоящим открытием, началом новой эпохи в истории отечественного кино — знаменитой эпохи шестидесятников.



В фильме «Летят журавли» «тон задают» Самойлова и Баталов. Оба немногословны и скупы на внешние эмоции, и в то же время их роли исполнены высокого человеческого достоинства и правды живого, убедительного характера. Так, главная героиня заблуждается и оступается, но не теряет своего лица, остается верной самой себе. И в разочаровании Вероника оказывается не по годам мудрой и собранной — такой ее сделала война.

Сосредоточенная воля режиссера с первых минут как будто включает ток высокого напряжения. Трагедия любви, история вынужденного предательства и последовавшего за ним душевного распада главной героини развивалась стремительно, в высокоэмоциональных эпизодах, в перепадах настроений от любви к обидам и непониманию, от радостной эйфории к безнадежно серому унынию. Кажется, в огне войны неизменно утрачивается ценность личности и любовного чувства. Может, всеобщий хаос виноват в предательстве Вероники?

Герой Алексея Баталова запоминается зрителям исключительно со знаком «плюс». Уже через несколько лет число его кинематографических братьев, унаследовавших от него многое (и биографические факты и — отчасти — физиогномические свойства) перевалит за сотню. Вероника — лирическая героиня со знаком «минус». Раскаявшаяся предательница, душа неопытная и слабая.



С появлением на экране Татьяны Самойловой в отечественном кино появился новый тип героини. На смену сильным женщинам (женщинам - «монстрам») пришла женщина-девочка — интеллигентная, робкая, беззащитность которой порой вызывала отчаяние. Она пришла на смену Извицкой, Конюховой, Ларионовой — роскошная, экспансивная, с прожигающим взглядом раненого животного...

Спустя тридцать, семь лет после премьеры исполнительница главной роли Татьяна Самойлова вспомнит¹: «Когда я впервые прочла сценарий, заплакала. Я не все увидела в этом сценарии, но я увидела Веронику — чистого человека, которого нельзя ударить, нельзя обидеть, который не нужен фронту, потому что это — девочка. Играть эту девочку, которая во время войны умирала постепенно, которую война превращала в старушку, и к тому же прожить на экране страшные четыре года, — на это нужно иметь право... Не буду говорить о теме, она всем известна. Но я полюбила свою Веронику сразу и навсегда».

Трудно не заметить, что Вероника, также как время и место действия картины, — некая мнимость, условность в маске реального, узнаваемого, эмоционального и очень русского характера (конечно, со всеми особенностями того времени). Эта самая «мнимость» и

¹ Интервью журналу «Киноведческие записки», № 17, с. 39—47. Беседа И. Шиловой и Л. Козлова)



породила те причинно-следственные цепочки, в конце которых для главных героев фильма осуществляется худшая из вероятностей судьбы. Погибает Борис, ломается жизнь Вероники. Она, слабая и беззащитная, действительно была от него духовно зависима. Двигается сюжет — нарушается первоначальная гармония...

Драма Вероники началась с удара бомбы, убившей ее родителей. Взорвана сакральная связь с прошлым, отрезаны пути назад. Зритель не успел даже запомнить имен этих стариков: так, буквально за одно мгновение их не стало. Как не стало многих других — чужих далеких и близких родственников. И Вероника уходит замуж — бежит от себя самой, прежней, от собственных мыслей и собственной судьбы. Ее измена — вынужденный акт предательства — она равноценна капитуляции. Героиня отчаянно беззащитна и в какой-то степени лишена выбора. Для нее и выбора-то нет: она слишком слаба и растеряна. Она совершенно не готова к борьбе, да и сама борьба здесь бессмысленна: война — смерч, сметающий целые народы... что можно сказать о маленькой женщине с ее внутренними противоречиями и ее бедой? Разве Веронике хватит сил справиться со страшным горем, обрушившимся на всю страну?

...Проводы Бориса. Передвижения Вероники в пространстве — поездка на автобусе, пробежка к призывному пункту — все будто бы изначально располагает к



неожиданному повороту событий, рождает предощущение надвигающегося хаоса, кровавой развязки. Борис по-настоящему растерян, но он понимает, чувствует, что все это происходит в действительности. Вероника не сознает, что война — это реальность, и в этом уже ее слабость. Она не чувствует той пропасти, которая уже разделила ее с женихом. Хотя это произошло с той самой минуты, когда он (по-мужски — самостоятельно!) принял решение идти на фронт. Чтобы выполнить свой долг перед Родиной, чтобы защитить родных и близких, любимую...

...Бориса посещает предсмертное видение его несостоявшейся свадьбы с Вероникой, наложенное двойной экспозицией на вращающиеся над его запрокинутой головой верхушки берез. Миг смерти Бориса высокоэмоционален: это своеобразный реквием по всем павшим, защищавшим Родину и безвинно убиенным на этой войне. Во время этой сцены зритель испытывает вполне реальное головокружение.

И еще один незабываемый момент: сцена на вокзале. Повзрослевшая героиня Самойловой — новая, мрачновато-бледная и безжизненная — видит Степана, жалко прижимает ромашки к груди, и, очевидно, в этот момент понимает, что Бориса больше нет, что жизнь кончилась. Рыдания Вероники и брагурный марш победы... Ее появление в финале картины в белом платье невесты и с цветами — не случайно. Пото-



му что такой она была в предсмертном видении Бориса. Это — тайна, скрытая от глаз. Закономерность, заговор двух душ.

Жизнь Вероники после войны — подобна странно-му сну — она едва ли реальна. Война сломила ее. Героиня мечется, как подстреленная птица. Ей некого любить, у нее нет сил любить, ей не на кого опереться. У нее ничего не осталась. С приходом войны Вероника живет по инерции — любит, страдает. Но ни на минуту не перестает чувствовать, что это — не то, не ее, ненастоящее.

Когда Татьяне Самойловой задали вопрос о том, как она представляет себе дальнейшую судьбу героини, — она ответила просто, без обиняков: «Думаю, она просто пошла по рукам. Веронике плохо в настоящем и вряд ли будет хорошо в будущем». Очевидно, она была права...

Вероника символизирует в фильме жизнь. Война — смерть. Отсюда та очевидная непреодолимость решетки, разделяющей главных героев во дворе призывного пункта. Как оказалось, навсегда. Героев Калатозова-Урусевского Веронику и Бориса можно рассматривать одновременно в двух ипостасях — как «живых» и условных персонажей. Это и люди, и функции. Реализм пополам с символикой.

Печальный итог сюжетной коллизии — в общем-то незамысловатой «лав стори» был запрограммирован



изначально. В этом далеко не идеальном мире, где нарушены все человеческие законы, отсутствует логика и случаются войны — возможно все. И потому не суть важно копаться в тонкостях человеческой материи, русской души, биологии и особенностях разума — это не спасет. Реальности жизни сильнее наших желаний.

Война — абсурд. Категория, равная Смерти.

Победа — мучительная эйфория где-то на задворках разума. Ибо — как можно радоваться, пережив такое?

Финал — эмоциональная неподъемность, тяжесть, чужеродность, — все, что осталось от этой бессмысленной бойни. Израненные души и покалеченные тела.

Фильм стилистически совершенен. Его отличает блестящая режиссура и необыкновенное операторское мастерство. Каждая сцена, самый крохотный эпизод картины эмоционально отточен, закончен. Режиссерско-операторская оркестровка гениальная: ни одной мысли, заложенной в свое произведение Розовым, не осталось за кадром. (Очевидно, эта картина будет еще раскручиваться во времени и пользоваться успехом у зрителей, теряя в условности и приобретая в реалистичности, — до тех пор, пока многое из угаданного в нем не окажется предвиденным.)

Два мотива являются для фильма Калатозова-Урусевского основополагающими, развивающимися контрапунктно. Их взаимодействие точнее всего будет определить одним из любимых, ключевых пастерна-



ковских слов — «скрещение». Мотивы для отечественного кинематографа традиционные: жизнь, любовь, смерть, самосознание, патриотические чувства...

Так много пройдено. И столько предстоит пройти — одному Богу известно сколько. Но, увы, понято мало, а многое понято невнятно. Да и что может быть сомнительней истории, считающей себя наукой, хотя сама она пишется задом наперед? И что есть история в масштабах человеческой личности?.. Сила, господствующая в жизни и управляющая ходом событий, действует с равной необходимостью везде и всегда. Все мы одинаково подчинены судьбе и одинаково предрасположены к трагедиям и лишениям.

Рок — то, что главенствует над людьми, системами, обстоятельствами и существует независимо от нас.

Война — бесславная часть всемирной истории, оружие восставшего и обезумевшего человечества.

Люди — ничтожные, слабые мотыльки, разлетающиеся враспынную в огне войн и революций.

Кино — настоящие фильмы, настоящее искусство — наглядное пособие против зачерствения душ...

«Летят журавли» — фильм жесткий и даже жестокий. Несмотря на то, что далеко за пределами экрана остались физиологические ужасы войны. В кадре — непреходящая рефлексия, женская тоска по безнадежно утраченной любви и счет, предъявляемый не только конкретным злодеям или определенным поворотам



истории — но самой природе человека, породившей чудовищ. Потому как война — это полное отсутствие «системы координат» и нормальной человеческой логики.

* * *

Татьяна Самойлова однажды призналась, что часто вспоминает съемки фильма «Летят журавли». Особенно съемку той сцены, когда Бориса забирают в армию. «Во время съемок неожиданно ветка дерева сильно поранила Баталову лицо, хлестнула кровь, пришлось вызывать «скорую». Все говорили — какой неосмотрительный, а я знала: он играл, забывая обо всем...

К сожалению, мое общение с Баталовым было очень кратким. Мы встретились, когда мне было всего 20 лет, ему чуть больше тридцати. Когда Михаил Калатозов пригласил меня на роль Вероники, я очень нервничала: как же, на одной съемочной площадке с Алексеем Баталовым! Я ждала первой репетиции, но Баталов не пришел. Он пропустил вторую и третью: болел, лежал в санатории, лечил туберкулез сетчатки глаза. Так что все сцены моего общения с Борисом разучивались с другим актером. Конечно, Баталов — интересный мужчина, но я тогда была женой Ланового...»¹ (Говорят, Ахматова, с которой они познакомились в

¹ См. «Российская газета» от 20 ноября 1998 г.



доме Ардовых, серьезно или полусхоту однажды сказала ей: Таня, если ты его полюбишь, будешь несчастной женщиной. Он изменщик, изменяет всем подряд, он не любит женщин, хочет только трудиться и учиться...)

В 1962 году Баталов был признан лучшим актером года по результатам опроса в журнале «Советский экран».

Постфактум *О русской женщине в отечественном кино*

Любопытно, что русская женщина в кино и (зачастую) в жизни на протяжении многих лет играла преимущественно второстепенную роль в обществе — боевого товарища, идейного вдохновителя, соратника и воспитанника мужчины. Исключений было немного: «Член правительства», «Мать», «Дом на Трубной», «Чудесница», «Комиссар», «Светлый путь»... — картины, строго подчиненные единой идее и представляющие собой высокохудожественное политическое кино, где положительной (главной) героиней непременно становилась многострадальная, хотя порой и не отдающая себе в этом отчета, думающая — «сознательная»,



как тогда было модно говорить, рефлексирующая дама (преимущественно «правильного» — пролетарского происхождения), принимающая близко к сердцу все тяготы жизни и страдания окружающих, и весьма решительно настроенная на идейную борьбу. В одном строю с мужчинами. С винтовкой наперевес, с железной волей и решимостью, достойной мужчин. В этом отношении весьма символичен образ бравой комиссарши из одноименного фильма Александра Аскольдова. Здоровая баба, очевидно, не слишком умная в житейском плане, зато идейно — максимально убежденная в собственной правоте — правоте партии. Марютка из «Сорок первого» (Г. Чухрай) — ее кровная сестра. С той лишь разницей, что последняя все-таки в большей степени оказалась женщиной, каким-то чудным образом — несмотря на все исторические парадоксы и идиотизмы сохранила где-то в глубине души исконно женские качества. Марютка подсознательно прочувствовала (исключительно благодаря Говорухе-Отроку, этому ангелу-искусителю и политическому противнику в одном лице), что создана для какой-то иной жизни — не на грани жизни и смерти, вне жгучей ненависти и навязчивой идеи очистить мир от «скверны» — белогвардейцев и прочих идейных отступников, наследников прошлого. Марютка изменила убеждениям — ненадолго, уступила природе и... была счастлива.



Вероника из фильма «Летят журавли» — их полная противоположность. Слабая, она только в принципе — идейно — может быть «боевым товарищем». Вероника — больше женщина, а еще больше — ребенок, чем ее экранные предшественницы. Они не могли позволить себе быть беззащитными. Первая причина: рядом с ними были другие мужчины. Вторая причина: равноправие не позволяло им быть хуже мужчин. Тип Бориса Бороздина, настоящего мужчины, героя Алексея Баталова, появился позже.



Глава 12

Кто подставил Устименко? («Дорогой мой человек»)

Основой фильма Иосифа Хейфица «Дорогой мой человек» стал роман Юрия Германа «Дело, которому ты служишь». Тема для режиссера не новая: в этом фильме он анализирует истоки и повороты судьбы «героя своего времени» — человека, не ведающего разлада между общественным и личным.

Биография героя в фильме включает довоенные тридцатые, войну и послевоенное мирное время. Все это время главный герой — врач Владимир Устименко — оказывается в авангарде событий, на передовой. Он — человек, как принято было говорить, морально устойчивый. С принципами. Настоящий строитель коммунизма. Он вроде бы знает, чего хочет. И что же? Жизнь его вовсе не так безоблачна и прекрасна, как хотелось бы и как можно себе представить. Бесконечный труд, напряженность и труд. Он нужен своему



времени и стране. Но только ли востребованность обществом нужна герою? Ощущает ли он себя полностью реализованным? Едва ли.

На первый взгляд, характер Устименко отличает большая душевная целостность, он на редкость нравственен по отношению ко всему — делу, долгу, чувствам, окружающим людям. И по-настоящему любит людей. Недаром Устименко в романе Германа — врач.

Устименко — лечит; призван учить своим примером, вести за собой. Он должен идти и звать за собой других, намекая при этом на то, что есть у него внутри то, чем он дорожит больше всего... (В принципе, общественное действительно может уравнивать личное, но только до поры.) Но для этой цели Устименко немного нелюдим, слишком *занят делом*. Однако — это очевидно сейчас, а тогда... он был просто *дорогим человеком*. Удобным человеком. Для страны, общества, отдельных людей.

Любопытно, как бы повел себя Устименко, если бы попал в наше время? Очевидно, как человек, который ради идеи может пройти по головам, он мог бы стать опасным...

Владимир Устименко испытывает душевный разлад, внутреннюю нестабильность. Истоки этого очевидны, и все-таки он заслуживает лучшего. С ним не просто общаться — порой Устименко непредсказуем. Тяжкие размолвки случаются в фильме и между родственными душами. Устименко расстается с Верой,



терпит ложь жены... Странные, тяжелые отношения с Тamarой Александровной — человеком иным, чужим для Устименко, безусловно, портят ему жизнь. Но он нерешителен, когда приходится думать о собственной жизни: главный герой не торопится (не может?) разрубить этот неудачный брак. Почему? Очевидно, потому что не находит времени заниматься *личным*, не может себе этого позволить, пока есть *коллективное*, пока он нужен *другим* людям. Чувствуется, что внутри у него болит. Врач Устименко сам болен, и никто, кроме него самого, не способен излечить его от редкого душевного недуга — непреходящего внутреннего конфликта. Это — внутреннее, интуитивное, глубоко интимное качество героя Баталова.

Владимир Устименко *несвободен*. У него нет ни явной свободы (ее попросту не было в тогдашнем обществе), ни тайной (Устименко едва ли сам собой целиком и полностью доволен). Причина все та же: общественное и личное для него — одно и то же. Таков его основной принцип.

Он силен — духом. И все-таки как будто не находит необходимой опоры...

Несмотря на то, что он — герой своего времени, от него — удивительное дело! — совсем не пахнет привычным «официозом». Очевидно, эта заслуга Баталова.

По жизни ему встречаются разные люди: и честные и подлецы. Великолепно, до деталей продуман эпизод, когда судьбу Устименко «решает» высокий чиновник —



секретарь обкома. Опытного специалиста лишают места в больнице, чтобы польстить секретарю и его любовнице. Во время разговора с Устименко этот самый чиновник все понимает и разрывает пополам два билета в кинотеатр, куда собирался отправиться вечером с интриганкой Верой. Образно и точно решен эпизод. Но не все чиновники таковы: окажись на его месте негодяй, Устименко пришлось бы терпеть несправедливость. Странно, но по фильму все-таки ощущается, что общество, в условиях которого существует Владимир Устименко, нездорово. «Идеальность» Устименко совсем не соответствует реальности, в которой он живет, сжав зубы. Выздоровеет ли это общество? Ответ на этот вопрос — наше общее Сегодня. Иногда считается выздоровлением, когда человек живет, к примеру, с протезами...

В финале картины родственные души объединяются. Замечательная киноактриса Инна Макарова сумела убедить зрителя, что именно такая девушка нужна Владимиру. «Умная и женственная, она сумела через годы трудной жизни геолога (символичная профессия, не так ли?) пронести свою чистую любовь к дорогому человеку. При всей сдержанности выразительных средств, которыми пользуется актриса, образ Вари поражает огромной страстностью»¹.

Счастливая развязка. Но значит ли это, что душевный конфликт Устименко исчерпан? Очень хочется ве-

¹ См. «Юность», 18.10.58 г.



рить... Думается, создатели фильма всеми силами пытались и искренне были уверены в том, что им удалось убедить зрителя, что так оно и есть. Однако реальность более жестока.

Кажется, исполнитель главной роли Алексей Баталов создан был воплощать героев современности: он как нельзя лучше подошел кинорежиссеру Иосифу Хейфицу. Вспоминается ротовский дядя Степа, которого он рисовал с Баталова: кажется, его облик тоже из этой серии — «героев дня».

Всех героев Хейфица отличает разный жизненный опыт и роднит неперенное качество — душевная чуткость. Сегодня они в чем-то воспринимаются как представители прошлого. Они — слишком люди, чтобы быть (считаться) винтиками в Системе. И даже их конфликты с персонажами «неделикатными» выглядят почти карикатурно: настолько «герои дня» глянцево и прилизаны — в хорошем смысле слова; настолько отвратительно и однозначно выглядят подлецы.

Фильм Иосифа Хейфица «Дорогой мой человек» вошел в число трех лучших фильмов года по опросу журнала «Советский экран» и в первый год стал одним из лидеров проката¹.

¹ Фильм занял 9 место: его увидели 32 млн зрителей (см. Каталог отечественных фильмов 1918—1996 С. Землянухина и М. Сегиды).



Глава 13

Золотое дно

(«Дама с собачкой»)

— Мне иногда кажется, что еще немного и все изменится. Выход будет найден. Тогда начнется новая, прекрасная жизнь.

— Я верю. Но самое трудное и сложное только еще начинается...

Чехов. Дама с собачкой

В 1960 году Хейфиц снова пригласил Алексея Баталова на главную роль в свой новый фильм. Это была знаменитая «Дама с собачкой» по одноименному рассказу Чехова. Снова — зрительское признание, оглушительный успех, призы каннского и лондонского фестивалей... Фильм стал образцом примирения первоисточника — классического литературного произведения с языком десятой музы — кинематографа.

Хейфиц в этом фильме традиционно обошелся без сильных эффектов, положившись на талант Чехова и собственную интуицию. Он верен себе и своему однажды удачно созданному стилю, знает, что грубо «впечат-



ляющие» кадры не всегда способны заменить живые слова. (Тем более, когда речь идет о таком национальном герое, как Чехов.) Очевидно, только так можно работать с классическими произведениями искусства. Не в угоду современным популярным картинам, приходит на ум шукшинское: «...зрелищная природа кино губит. То, что кино — зрелище, сидит в нас гвоздем. Невольно происходит насилие над сокровенной жизнью персонажа в угоду жесту, взгляду, повороту, крупному плану»¹. В отличие от многих современных режиссеров, в разное время бравшихся за экранизации русской классики², Иосиф Хейфиц в своей картине «Дама с собачкой» удачно избежал дешевых эффектов, пафосности, нарочитости, «тупой изобразительности» и назидательности. Это — свидетельство его профессиональной зрелости, особенность стиля.

В основе сюжета картины — история одушевления человеческого бытия. Вечная тема.

Главный герой Гуров ведет поначалу *нормальную* повседневную и довольно скучную жизнь, легко укладывающуюся в обычную схему: образование — воспитание — брак — семья — семейные обеды — непродолжительные и несерьезные любовные приключения. Все «как у людей». Жизнь будничная и потому безрадостная.

¹ В. Шукшин. Вопросы самому себе.

² В начале 60-х экранизации классических произведений «вошли в моду»: жаль, что удачных картин среди них — единицы.



На курорте, «интересуясь новыми лицами», он знакомится с симпатичной молоденькой женщиной, привычно флиртует, предполагая, что это — начало традиционного курортного романа.

«Если она здесь без мужа и без знакомых, — сообщал Гуров, — то было бы не лишнее познакомиться с ней»¹.

Но — роман затягивается, и в итоге настолько увлекает Гурова, что он начинает пересматривать всю свою жизнь. С появлением Анны Сергеевны — наивной, чистой и прелестной простушки — жизнь его начинает обретать новый смысл...

— Посмотрите, как странно освещено море! Вода совсем сиреневая, — восклицает молоденькая курортница.

— Это оттого, что день был жаркий. А в Москве, наверное, уже снег. Все ходят в шубах, от лошадей валит пар. Вы любите московский звон на масленицу? — с чувством собственного достоинства, немного снисходительно и в то же время заинтересованно вступает в разговор Гуров.

— Я в Москве бываю редко. Родилась в Петербурге, вышла замуж в Саратове, теперь живу там... — краснея, лепечет курортница...

Она еще с месяц пробудет в Ялте, потом за ней может приехать муж. Муж работает в земской управе...

¹ А. П. Чехов. Дама с собачкой.



Гуров не всегда был таким *скучноватым*. Когда-то он любил помечтать, готовился к карьере певца — думал петь в частной опере. Но — бросил. Теперь имеет в Москве два дома и служит в банке, хотя по образованию филолог. «Бывает так...» — возможно, сожалея об утраченных мечтах, вздыхает Баталов. Она охотно соглашается: «бывает».

Героиня Ии Саввиной оказывается нетипичной для своего времени. Тогда — в отечественном кино конца пятидесятых — в чести были здоровые, крепкие веселые дамы, преимущественно современницы — трудолюбивые соратницы мужчин, боевые подруги. Анна Сергеевна, в отличие от своих предшественниц, *очень женственна* и естественна. Причем она вовсе не играет в кокетство, слабость, сексуальность, гордость своей женской природой. Она такая, какая есть. И в этом ее прелесть.

Герой Алексея Баталова, несмотря на свою кажущуюся (внешнюю) самоуверенность, «холеность» и силу, из этого неожиданного «курортного» любовного поединка не выходит победителем. В этом жизненном столкновении нет победителя: оба героя чувствуют себя поверженными.

Гуров — робкий, замкнутый, бесконечно усталый человек. В его отношении к себе и окружающему миру — нота горечи. Подсознательно он хотел бы впустить в свою жизнь что-то новое, свежее, но — уже слишком поздно. Он *слишком устал*. Анна Сергеевна



молода, возвышенна, и *могла бы*, наверное, осчастливить Гурова. Но нельзя забывать о том, что оба они обременены семьями. (А за окном стояло время, когда разводы и адюльтеры были не в чести.) О своем пожилom муже Анна Сергеевна говорит с гордостью, немного красуясь, и в то же время — как бы с удивлением. Для того, чтобы ощутить свободу и всю прелесть жизни, ей необходим *мужчина*. Гуров в принципе мог бы стать этим мужчиной. Мог, но... может быть, вся прелесть истории в том и состоит, что абсолютное счастье-освобождение невозможно? Ни для нее, ни для него.

Внутренний мир измеряется материальными классическими вопросами. Семья. Дочь двенадцати лет и два сына гимназиста. Два дома. Работа в банке. Приличный доход. Муж. Саратов. Москва. Петербург.

Внутреннюю ценность имеет душевный опыт.

После их встречи для Гурова начинаются сложности — душевные трудности. Если в ялтинских сценах он циничен, фатоват и действительно похож на «сердце-еда» — традиционного персонажа из чеховских рассказов, то позже он меняется в корне, слабеет на глазах. У Гурова две жизни — тайная и явная. Он двуличен, но безобиден в силу своей душевной слабости.

«Его женили рано, когда он был еще студентом второго курса, и теперь жена казалась в полтора раза старше его»¹. Уже этого чеховского пояснения вполне достаточно для того, чтобы понять, сколь скучна и малоэмоцио-

¹ А. П. Чехов. Дама с собачкой.



нальна жизнь Гурова в Москве с семьей, и оправдать его увлечение «дамой с белым шпицем».

В фильме имеет место условная правда и условный обман. Смятенность, неуверенность, замедленность чувств героев.

Для Анны Сергеевны — поначалу — настает счастливая пора влюбленности. Позже — разочарование: она приезжает в Москву, встречается с возлюбленным и понимает, что он — такой же скучный человек, как и ее муж (с той лишь разницей, что интеллект, такт и душевный потенциал Гурова, вероятно, выше). И живет в Москве так же скучно, как и она со своим мужем в Саратове...

Великолепно снята московская сцена ухода Гурова от Анны Сергеевны. Холодно, метет снег: она наверху, он внизу. Маленький, почему-то шуплый, мелкий, он щурится от мороза. И уходит навсегда. Очевидно, в свою скучную жизнь, где иногда будет вспоминать эту странную женщину и, может быть, порой размышлять о том, как в одно мгновение он мог бы переменить свою жизнь.

Иосиф Хейфиц дерзнул взять на роль Гурова Алексея Баталова. Однако прежде ему пришлось выслушать и противостоять урагану недоумений и несогласий. Обрывки этих малоприятных разговоров долетали до ушей потенциального исполнителя главной роли.

Хейфица убеждали в том, что Баталов не годится для этой работы по «человеческому складу». Любопыт-



ный, согласитесь, подход: измерять талант по человеческому складу артиста. Оппоненты не могли и предположить, что Гурова может сыграть киноактер, «специализирующийся» на ролях героев нашего времени — «парней с рабочей окраины».

«Удивительно, но большинство людей действительно представляет себе Гурова почти таким, каким на фотографиях и по свидетельствам очевидцев к нам дошел сам Антон Павлович Чехов. Гуров представляется типичным русским интеллигентом конца прошлого века. Человеком в возрасте...» — в телевизионном интервью поделился своими размышлениями Алексей Владимирович. — В ответ на такие выпады Иосиф Ефимович Хейфиц, изучив кипы писем, воспоминаний и черновиков, установил возраст Гурова, который, как оказалось, почти совпадал с моим собственным, и, насколько я мог заметить, совершенно не стремился отождествлять образ моего героя с Чеховым.

Что касается непохожести Баталова на чеховских персонажей, то сам он дал такую отповедь: «Сила человеческого представления о своем, созданном в читательском воображении образе литературного героя сильнее документов, доводов разума, воспоминаний очевидцев. В нашем деле лучше помнить о ней, понять, откуда, из чего она сложилось. Чем питается такое устойчивое, хотя, может, и не очень верное, и не соответствующее книге представление. Для зрителя оно — реально и возникает при первом появлении артиста.



Потому-то так сложно обстояли дела с Гуровым... И все равно Григорий Михайлович Козинцев на художественном совете заявил, что не почувствовал, не уловил с экрана того, что для него составляет «Дама с собачкой». Сказал, что ему лично мешают лишние слова и фильм, хотя и обладает целостностью режиссерского построения, скорее напоминает попури из Чехова, чем рассказ Антона Павловича «Дама с собачкой». Почти в первый день выхода фильма на экран замечательный критик М. Блейман распустил Хейфица, опять-таки основываясь на своем собственном ощущении рассказа».

Многие тогда и предположить себе не могли, что эта, казалось бы, *очень русская* классическая экранизация завоюет огромную популярность не только в России, но и за ее пределами, а также победит на одном из самых престижных в мире — каннском кинофестивале.

«...Мне очень хотелось работать над этой ролью. И потому, что это — экранизация чеховского рассказа. И — в силу моей неразрывной связи с Художественным театром.

Кроме того, Гуров давал мне возможность перейти в другое амплуа, в круг совсем иных человеческих переживаний. Именно поэтому я стремился преодолеть все, что отделяло меня от этой роли и могло в чем-то смущать Хейфица. Прежде всего я отпустил бороду, стал больше сутулиться. Дабы убедить противников



моего возраста в пригодности «по годам». Для проб я выбрал туфли большего размера, чтобы ноги и походка казались солиднее, тяжелее... На безымянном пальце появилось кольцо, призванное хоть сколько-то культивировать мои привыкшие к грязным инструментам руки...

Теперь все это кажется несколько наивным, но тогда мне было вовсе не до смеха. Да и сейчас я, пожалуй, поступил бы точно так же, потому что желание всеми сторонами склеиться, сблизиться с героем и сегодня представляется мне самым закономерным актерским стремлением».

Первые пробы были не совсем удачны. И все же Баталов был окончательно утвержден на роль Гурова. Съёмочная группа на фильме подобралась профессиональная (как всегда у Хейфица) и приятная в отношении обычного человеческого общения. В своих интервью разных лет Алексей Баталов неоднократно с теплотой вспоминает режиссера, актеров, с особой теплотой — художников Исаака Каплан и Беллу Маневич, всю съёмочную группу.

Один из знаменитых друзей Алексея Владимировича Юрий Никулин в своей книге «Почти серьезно» рассказал о том, как на съёмку фильма «Дама с собачкой» пригласили для консультации каких-то старушек¹.

¹ О съёмках фильма «Дама с собачкой» ему рассказал сам А. В. Баталов.



Одна из них сразу же заявила режиссеру Хейфицу, что Баталов при ходьбе косолапит, а это, мол, русскому интеллигенту не к лицу. С этого дня режиссер стал пристально следить за походкой своего артиста и постоянно одергивать его. Баталов раздражался. И вот однажды съемочная группа приехала в Ялту на натурные съемки. Там они встретились с глубоким стариком, который когда-то в молодости был лодочником и возил самого Чехова. Когда старик увидел на съемочной площадке Баталова, то разулыбался и заметил Хейфицу:

— Шляпа-то у него точно как у Чехова.

А когда Баталов подошел ближе, лодочник возликовал:

— И косолапит, как Антон Палыч!

Баталов возрадовался...

Итак, фильм снят, все задуманное режиссером удалось, получена награда каннского кинофестиваля, картину увидел мир. Фильм «Дама с собачкой» вошел в золотой фонд отечественного кино.

По поводу актуальности фильма Иосифа Хейфица «Дама с собачкой» Алексей Владимирович однажды заметил: «Думаю, такая история есть в жизни каждого человека. Никогда бы «Дама с собачкой» не стала столь популярной, если бы всякая женщина не думала, что ее тоже кто-то тайно любит. Сюжет тем и замечателен, что банален. Встретились двое на курорте, и возник



романчик. Но он превратился в основную драматическую ноту жизни. Вот здесь господин Чехов сильно отличается от других. Это одна из миллиона историй, которые раньше происходили в Ялте, а теперь на Кипре, куда переехала вся гоп-компания».



Глава 14

**Между строкой
и кадром**

(«Шинель», 1959)

Классические произведения — это, быть может, такие произведения, которые способны засыпать, не умирая и не разлагаясь; и было бы любопытно обнаружить, распознать в принципах, правилах, нормах или канонах искусств так называемых классических эпох волю к самосохранению, сокрытую в идее совершенства и законченной формы.

Поль Валери. Из тетрадей

Алексей Баталов всегда был неравнодушен к русской классике. Хороший литературный и художественный вкус ему привили родители, мхатовские спектакли, актеры этого театра, а также именитые посетители дома Ардовых на Большой Ордынке. Поэтому нет ничего странного в том, что первой режиссерской работой Баталова стала экранизация классической повести.



Потеряв московскую прописку, Баталов оказался в Ленинграде¹, где и снял свой первый фильм «Шинель» по Гоголю. Главную роль в нем блистательно сыграл Ролан Быков.

Почему Алексей Баталов взял за основу произведение именно этого классика?

Виктор Петрович Астафьев как-то сказал: «Гоголь у нас до сих пор не прочитан как следует. Грядущий век откроет его по-настоящему. Гоголь — это бездна!» Может быть, Баталов тоже это ощущал и сознательно или подсознательно желал, чтобы его экранизация «Шинели» стала началом этого открытия. То, что наследие Гоголя изучено и исследовано лишь процентов на двадцать-тридцать, очевидно и сейчас. О кинематографичности произведений Гоголя можно слагать легенды...

И все-таки для начинающего кинематографиста произведения Гоголя неподъемны. Да и не каждый мастер решился бы взять на себя столь сложную задачу. Баталов не мог этого не знать, но трудности его не испугали.

...С самого начала его привлекало авторское кино. Истинным автором, Мольером в кино Баталов считает знаменитого Чарльза Спенсера Чаплина. «Он был и сценаристом, и режиссером, и актером, и — в то же

¹ С 1957 по 1970 год Алексей Баталов числился актером и режиссером киностудии «Ленфильм»; кроме того, начиная с 1954 года он активно сотрудничал с Хейфицем, все картины которого снимались на «Ленфильме».



самое время — представлял собой нечто большее, чем собрание этих профессий. Чаплин создавал настоящие авторские фильмы, имеющие свой взгляд на мир, свою тему, свою манеру»... Трудно не согласиться, что Чаплин — весьма удачный объект «для подражания».

«Кино родилось вовсе не от литературы, — считает Алексей Владимирович. — Оно, как известно, родилось от фотографии. Правда, с самого начала кинематограф пользовался литературными сюжетами, но в юности он обладал столь определенным собственным языком, что сочинения для него были не больше чем поводом, толчком вдохновения. Потом, когда Великий Немой заговорил, он вроде бы обвенчался с литературой. И она, как сварливая жена, стремилась убить все самобытные, холостяцкие черты его характера. Родились скучные экранизации, этикие ожившие сочинения с похожими героями...

С течением времени кино больше шло своей дорогой. И все-таки литература никогда не была чужда кинематографу».

Во всех произведениях Николая Гоголя по-разному, но всегда отчетливо ощущается присутствие автора. Авторский голос неизменно вмешивается в жизнь своих героев, комментирует их поступки. С точки зрения кинематографического искусства гоголевским персонажам, говоря словами Эйзенштейна, не хватает «неполноты»... они кажутся слишком трехмерными... Кроме того, классическое литературное произведение



вообще тяжело перенести на экран без искажений. Хотя бы потому, что кино — искусство очень специфичное. Его главный недостаток — неполнота изображения. Границы — прямоугольник киноэкрана, камера, любой предмет, снятый в определенном ракурсе...

Экранизация гоголевской «Шинели» — дело рискованное, но увлекательное.

«...Сила языка может порой проявляться и там, где слова бедны и почти бессмысленны. Ведь короткие, малословные или, скажем, косноязычные роли определенным образом все-таки окрашены. И чем ярче, выразительнее эта окраска, тем больше материала для актера.

В «Шинели» Гоголь специально сказал о косноязычии своего героя Акакия Акакиевича Башмачкина. И немногие реплики, которые он написал для Акакия Акакиевича, — скорее знаки переживаний и мыслей героя.

Например, выйдя от портного, совершенно убитый, потрясенный, сраженный необходимостью шить новую дорогую шинель, Акакий Акакиевич рассуждает так: «Этакого-то дело этакое, я, право, и не думал, чтобы оно вышло того... так вот как! Наконец вот что вышло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак...»

Пожалуй, ни одна на свете логически построенная речь или даже стихотворный текст не требует от актера такой силы выразительности, какая нужна для пе-



редачи чувств, скрытых в этом самом длинном монологе бедного Акакия Акакиевича. Тут поступай, как хочешь — задумывайся, рыдай, столбеней... Слова позволяют все, но притом вся их убогость каким-то чудесным, чисто гоголевским образом освещает всю фигуру героя. И бедность его, и ничтожность, и слабость, и человечность, и даже некоторую чиновничью ученость. Если угодно, это обратный пример того, как примитивный набор слов, почти тарабарщина, под пером великого художника обретает глубочайший смысл и выразительность».

Первая режиссерская работа Алексея Баталова получилась больше в ключе Достоевского — совершенно трагическая, безысходная и, безусловно, по-своему прочитанная вещь. В объективе — крупным планом — страдание и сострадание, скорбь о судьбе маленького человека, который вроде бы и никому на этом свете не нужен.

Во время тяжелейших съемок исполнитель роли Акакия Акакиевича Ролан Быков простудился, заболел. А ему предстояло сниматься в сложном — ключевом — эпизоде, без шубы и шапки, в метель...

«Несколько секунд он стоял с закрытыми глазами, словно отдыхая, и, казалось, его совсем не тревожит эта мокрая метель. И мне тогда подумалось: все, что несколько секунд назад на репетиции мешало актеру, создавая ему десятки человеческих неудобств — и ветер, и снег, и скользкие плиты на полу галереи, и хо-



лод, мгновенно проникающий через тонкую ткань мундирчика, — все вдруг стало помогать ему. Он освобождался от себя, ощущая и воспринимая теперь все нервами своего героя. Потом он открыл глаза, и они не мигали. Они были полны горя и слез. Он ощупал себя дрожащими руками, как-то весь вострепнулся и закричал... Закричал так, что мы, стоящие за аппаратом, переглянулись»¹.

В этой сцене Быков работает четко, «не в себе», рождая подлинные ощущения, совершает в чем-то странные, *интуитивные* — будто в забытьи — движения. Причем делал он это, по словам Баталова, математически точно в каждом дубле. (Это ли не настоящее мастерство актера?!) Девизом Быкова в этот момент было: «сыграть и помереть!».

В процессе работы Алексей Баталов неоднократно встречался, советовался со своим учителем Иосифом Ефимовичем Хейфицем². Просматривая режиссерский сценарий «Шинели», тот вычеркивал самые эффектные места: «это ты сделаешь на съемочной площадке...». Хейфиц помогал Баталову находить исходные точки для построения будущего образа отдельных сцен картины. Ориентировал на то, что в фильме должна четко прослеживаться активная режиссерская позиция: авто-

¹ См. Интервью газете «Советская культура» (Беседовала М. Кваснецкая) «Момент истины» от 18 января 1969 г.

² Снимаясь у Хейфица, Баталов был у него стажером и помощником режиссера от начала и до конца.



ру непременно следует стремиться к полноте, к стереоскопичности раскрытия внутреннего мира героя...

Теперь мы смотрим баталовскую «Шинель» и — о чудо! — видим на экране оттенки чувств, зачатки эмоций, настоящий рассказ о внутренней жизни героя. Это — редкость, несомненная удача. Тем более для режиссера-дебютанта.

Поль Валери когда-то записал в своих тетрадях: «Всякая книга есть лишь фрагмент внутреннего монолога автора. Человек — или душа — говорит с собой; из этой речи автор нечто выбирает. Его отбор обусловлен его самолюбием: в такой-то мысли он себе нравится, в другой — ненавидит себя; в этом умственном калейдоскопе его гордость, интересы кое-что черпают, кое-что отмечают; и то, *чем стремится он быть*, производит отбор в том, что он есть. Таков неизбежный закон». Думается, Баталову в чем-то удалось разгадать загадку Гоголя: в хорошем смысле слова — влезть к нему в душу.

Декорации и операторская *манера* в фильме таковы, что вещественный мир картины странным образом сужается, искажается, сдвигается в другую зону восприятия, где появляется новый смысл происходящего.

Наши сознание, инстинкты, восприятие порой непредсказуемы и неуправляемы.

Никому не дано знать, что в действительности управляет нами и куда движется мир.



Словом, слишком много странного и необъяснимого в жизни.

Удивительно, когда эти ощущения, обрывки мыслей, предощущения удастся передать кинематографическими средствами.

И это еще не все.

Наиболее очевидной особенностью Гоголя является боязнь смешного — кошмар банального. Стать диковиной и остаться незамеченным — вот две пропасти. Обратите внимание на завуалированную фантастику повести: из бытового повествования о жизни маленького чиновника выпадает только финал. «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему, однако же, такой страх, что он бросился бежать со всех ног и оттого не мог хорошенько рассмотреть, а видел только, как тот издали погрозил ему пальцем».

Гоголь нагоняет жути — дух захватывает. У Баталова в экранизации жути поменьше, и все равно — пробирает насквозь, впечатляет вполне. (Совсем как в первой экранизации «Пиковой дамы» Протазанова.) Вот оно — прямое попадание «в яблочко»: гоголевскую атмосферу Баталов передал на удивление достоверно и даже как-то буднично.

Много ли мастеров, даже из крупных, может сегодня похвастаться такими совпадениями?

Рассуждая о своих режиссерских работах, Баталов однажды сказал: «Все, что я делал в кино, желал делать



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

по-мхатовски. Но никогда не был доволен результатом — вечно грыз червь сомнений...» Наверное, так и нужно работать. Ибо там, где присутствуют удовлетворение и самодовольство, редко находится место художественным поискам и настоящему мастерству.



Глава 15

Похвальное слово рутине

(«Девять дней одного года»)

Порой кажется: что может быть скучнее фильмов о служебных отношениях?..

И все-таки в этой категории есть исключения: киноповесть Михаила Ромма «Девять дней одного года» скучной не назовешь.

Большинство наших соотечественников, из тех, кому не безразличен кинематограф, видели этот фильм как минимум раза три. На телевидении он хорошо «прижился»: каждый год какой-нибудь из телевизионных каналов непременно показывает своим зрителям историю о том, как в результате экспериментов молодой физик-атомщик получает опасную для жизни дозу радиации, но не прекращает своих опытов. Даже предупреждения врачей не останавливают его в долгих и, может быть, последних поисках истины. В фильме



снимались великолепные актеры — Николай Плотников, Иннокентий Смоктуновский, Алексей Баталов...

Карен Шахназаров¹ назвал «Девять дней одного года» «самой шестидесятнической картиной».

Шестидесятые... Время физиков и лириков, диспутов о жизни, гимнов благородству и общечеловеческим идеалам; время умных споров и любопытных находок.

Зрителям «надоели дураки на экране» — они требовали нового кино. Фильм «Девять дней одного года» прекрасно соответствовал тем требованиям, которые предъявляла тогдашняя киноаудитория.

Сюжет фильма условен. И тема, пожалуй, давно и «безнадежно» непопулярна. Однако это вовсе не означает, что со временем эта картина утратила художественную ценность.

Чем были характерны «Девять дней одного года» в 1962 году? Строительство нового социалистического — гуманистического общества шло полным ходом. Люди искренне верили, что дело движется, до счастливого будущего остаются считанные годы, и менталитет российский меняется в лучшую сторону.

Общество в «Девяти днях» — по глобальному счету — утопично. На экране — срежиссированная реальность и отживший в России вид «интеллектуалов-зомби». Да, действительно такие человеческие типы существовали тогда и крайне редко (все-таки) встреча-

¹ Кинорежиссер Карен Шахназаров сейчас является генеральным директором киноконцерна «Мосфильм».



ются сейчас. Сильные люди с принципами удобны для общества. Общество развивается и прогресс движется благодаря им.

Главные герои фильма — Дмитрий Гусев и Илья Куликов — удачно сохранили в себе черты поколения вчерашнего и сегодняшнего. Гусев в исполнении Алексея Баталова представляет собой качественно новый тип характера — «человек цели» (в нынешнем понимании — фанат, «интеллектуал-зомби»). Человек, для которого не просто «общественное стоит над личным». Порой кажется, что *личное* для него просто не существует. Его частная жизнь в фильме представляется серой и будничной, несущественной. По сравнению с его работой.

Передний план картины — люди, их мысли, научные диспуты, мир современной научной индустрии. Материальное — прямолинейная графичность современных интерьеров, предметная сфера — играют в фильме роль задника.

Диалоги в фильме вытесняют ситуации. По принципу: сначала — слово, потом — изображение. Кинематографический язык в этом фильме как бы не востребован; создатели ограничились кинематографической азбукой. Все образы, роли в фильме изначально задуманы как диалогичные, споры друг с другом, решения и муки — все это призвано показать силу человеческого духа.



Режиссерская разработка точна и максимально реализована на экране. Монтаж безупречен¹.

По сути, эта картина есть экранизация злободневного диспута о настоящем и будущем советской науки и советского государства.

«Девять дней одного года» — фильм эмоционально неровный, нервный. Многое решает тон — негромкий. Есть в нем и резкость, и неуравновешенность (что, в общем, характерно для споров). Очень любопытна в этом отношении работа звукорежиссеров — тишина и производственные шумы здесь гармонично сменяются, взаимодополняя друг друга.

В шестидесятые годы люди ценили силу слова, брошенного в трибуну (вспомните, как много тогда и как уверенно *говорилось, писалось, обещалось и верилось*), — и потому фильм смотрелся. Вряд ли кто будет снимать сегодня подобные картины — они решительно «не пройдут». Общественное самосознание изменилось — появилось клиповое мышление. (Люди ждут от кино развлечения, зрелища, а научные диспуты, бесконечные монологи и вообще — производственные сюжеты кажутся рутинной.)

И все-таки в России «Девять дней одного года» смотреть будут. Во-первых, потому что это — часть нашей общей истории. Во-вторых, кинорежиссер Михаил Ромм был и остается одним из немногочисленных клас-

¹ Монтажер фильма «Девять дней одного года» — Ева Михайловна Ладыженская.



сиков отечественного экрана. В третьих, фильм «держит» великолепный актерский ансамбль¹: многие из «стариков» уже ушли...

Любопытна любовная линия в фильме: треугольник Леля—Гусев—Куликов. Леля мечется, не может определиться, кого она больше любит, с кем ей удобнее. В результате все-таки выбирает сильнейшего, достойнейшего — он более современен в отношении к делу, науке. (Выходит, есть на свете женская интуиция?!) Отсутствие любви здесь логично.

(Татьяна Лаврова, ныне народная артистка России, спустя много лет после съемок этой картины рассказала: «Когда я окончила институт, то и мечтать не могла о том, что могу когда-нибудь быть рядом с таким мастером, как Алексей Баталов. Но судьба распорядилась так, что мы вместе стали сниматься в фильме «Девять дней одного года». Представьте себе, что должна была чувствовать я, девочка, рядом с такой поистине фантастической фигурой. Сниматься было трудно, но я смогла все преодолеть только благодаря его огромному такту и воспитанию...»)

Дмитрий Гусев гибнет ради своего дела. Такова судьба идеального человека — настоящего героя современности... В экстремальных ситуациях о таких людях писали так: «он умер, но душа его жива...»²

¹ В фильме «Девять дней одного года» снимались актеры самого модного в ту пору театра «Современник».

² Строчка из сценария «Наш бронепоезд» (автор — Евгений Григорьев). В 1966 году происходят события фильма. Картина по этому сценарию снята в 1988 году.



Но — удивительная вещь — впечатление фильм оставляет жизнеутверждающее.

После выхода картины на экраны зрители опять влюбились в Алексея Баталова, привычно отождествляя актера с его героями. «Пусть Баталов играет «героя нашего времени» Он обязательно должен его играть. Ведь мы уже не представляем себе этого героя без Баталова. Он просто необходим в такой роли!»¹

После выхода фильма на большой экран стали популярными призыв «откроем частицу в текущем квартале» и афоризм «ни одна, даже самая совершенная формация не в состоянии избавить себя от дураков». Согласитесь, это и сейчас звучит актуально.

В июне 1962 года на тринадцатом кинофестивале в Карловых Варах советскому фильму «Девять дней одного года» был присужден Большой приз «Хрустальный глобус». За этим последовала победа на фестивале в Сан-Франциско. Через три года — в Мельбурне...

В 1962 году фильм Михаила Ромма «Девять дней одного года» был признан в СССР лучшим фильмом года, а Алексей Баталов — актером года.

¹ См. статью Ю. Кузнецова в газете «Комсомолец Киргизии» от 12 августа 1969 года.



Глава 16

Кино

как средство ухода от действительности

В 1963 году на экраны вышел новый фильм Иосифа Хейфица «День счастья», главные роли в котором исполнили Алексей Баталов и Тамара Семина. Этой картине суждено было стать менее популярной, чем предыдущим фильмам этого режиссера. И все-таки фильм интересен хотя бы тем, что в нем снимался Алексей Владимирович Баталов.

Жанр — социальная психологическая драма. Баталов — снова современник, настоящий Герой. Мужчина, который сам охотно влюбляется. И одновременно — тот, кого нельзя проигнорировать, в кого нельзя не влюбиться.

История незатейлива — «Врач скорой помощи Александр Березкин встречает женщину в троллейбусе и влюбляется. Однако этой любви не суждено состояться. На плечи мужественной Александры (имя это сим-



волично: трудно сказать, кем Александра себя чувствует больше — женщиной или мужчиной) ложится ответственность за мужа, который не является ни практичным, ни героем, ни хорошим супругом. Узнав об очередном нечестном поступке мужа, бывшая учительница Александра уезжает в деревню, чтобы быть такой, какой была прежде»¹.

Кажется, в этом фильме Хейфиц впервые затрагивает современную тему — эмансипации, женской дисциплинированности и мужской безответственности, ограниченности.

Для одних брак — ярмо, для других — необходимость. Женщины — серьезные, умные, практичные — и выглядят значительно старше своих мужей. (Наверное, потому что им приходится быть дисциплинированными и взрослыми вдвойне — за себя и своих партнеров.) Мужчины — вечные дети.

Баталов в фильме, как водится, исключение.

Следующим фильмом с участием этого актера (хронологически) был социальный киномелодрама «Свет далекой звезды» Ивана Пырьева. В основу картины легла одноименная повесть А. Чаковского. Благодаря мелодраматическому сюжету успех картины был гарантирован. Среди лидеров проката 1965 года картина «Свет далекой звезды» заняла шестое место.

¹ Аннотация из Каталога отечественных фильмов 1918-1996 гг. (С. Землянухин. М. Сегиди.)



Пырьев Иван Александрович
(04.11.1901 — 07.02.1968)

Родился в селе Камень-на-Оби, на Алтае. В 1923 окончил актерское отделение ГЭКТЭМАС, параллельно учился на режиссерском отделении. С 1921 — актер 1-го Рабочего театра Пролеткульта. Играл в спектаклях у С. Эйзенштейна («Мексиканец») и В. Мейерхольда («Лес»).

С 1925 — сценарист, ассистент реж. и режиссер к/ст «Госкино», «Пролеткино», «Союзкино» (ныне — «Мосфильм»). С 1926 — пом. режиссера на фильмах Ю. Тарича, автор и соавтор сценариев «Оторванные рукава», «Токарь Алексеев», «Будьте такими», «Переполох», «Третья молодость», «Перегон смерти».

Режиссер, актер, сценарист.

Директор к/ст «Мосфильм» (1954-1957).

Основатель Союза Кинематографистов СССР. Народный артист СССР (1948).

Лауреат Гос. Премий (1941, 1942, 1943, 1946, 1948, 1951).

Фильмография:

1929 Посторонняя женщина

1930 Государственный чиновник

1933 Конвейер смерти

1936 Партийный билет

1937 Богатая невеста



1939 *Трактористы*

— Сталинская премия I степени (1941, реж. И. Пырьев, актеры Н. Крючков и М. Ладынина)

1940 *Любимая девушка*

1941 *Свинарка и пастух*

— Сталинская премия II степени (1941, реж. И. Пырьев, сцен. В. Гусев, композ. Т. Хренников, опер. В. Павлов, актриса М. Ладынина)

1942 *Секретарь райкома*

1944 *В шесть часов вечера после войны*

— Сталинская премия II степени (1946, реж. И. Пырьев, сцен. В. Гусев, актеры М. Ладынина, И. Любезнов, Е. Самойлов, комп. Т. Хренников)

1947 *Сказание о земле Сибирской*

— Премия Труда и премия за лучший цветной фильм на МКФ в Марианских Лазнях-48 (Чехословакия);

— Гл. премия МКФ трудящихся в Элине-48 (Чехословакия);

— Сталинская премия I степени (1948, реж. и сцен. И. Пырьев, сцен. Е. Помещиков и Н. Рожков, опер. В. Павлов, комп. Н. Крюков, актеры М. Ладынина, В. Дружников, Б. Андреев, В. Васильева)

1949 *Кубанские казаки*

— Премия Труда на МКФ в Карловых Варах-50



- 1952** Мы за мир (совм. с И. Ивенсом, док.)
- 1954** Испытание верности
- 1958** Идиот
- Вторая премия ВКФ в Киеве-59;
 - Лучший фильм 1958 года по опросу журнала «Советский экран»
- 1959** Белые ночи
- Диплом участия на МКФ в Эдинбурге-59;
 - Диплом участия на МКФ фестивальных фильмов в Лондоне-60;
 - Лучший фильм 1960 года (вкпе с фильмами «Баллада о солдате» и «Мечь») по решению Британского киноинститута;
 - Диплом на КФ советских фильмов в Киеве-59
- 1961** Наш общий друг
- 1964** Свет далекой звезды
- 1968** Братья Карамазовы (закончен М. Ульяновым и К. Лавровым)
- Спец. приз реж. И. Пырьеву (посмертно) на МКФ в Москве-69;
 - Номинация на премию «Оскар-69» по категории «Лучший иноязычный фильм»;
 - Лучший фильм 1969 года по опросу журнала «Советский экран»

«Юные герои фильма познакомились еще до войны. Затем пришло сообщение о гибели девушки. Через несколько лет после войны герой, увидев ее фотографию



на страницах одного из журналов, начал розыск любимой...»

Такие фильмы и в наше время превосходно смотрятся. История, рассказанная в фильме, — в духе современных телевизионных шоу. А телевизионщики — те ведь превосходно знают, что рентабельно, что зрители будут охотно смотреть семьями, не отрываясь; а что — нет. Скажем, в программе Арины Шараповой «Арина» такое случалось неоднократно. После долгих лет разлуки родные (по крови, по духу ли) люди встречаются. Тщательно разыгранное удивление героев программы. Шквал аплодисментов. Слезы умиления. Катарсис.

Эта схема, разумеется, груба. Но здесь, как и в фильме, успех гарантируется самой мелодраматической основой сюжета.

В картине Пырьева, кроме Баталова, снимались великолепные актеры Лионелла Скирда, Ольга Викланд, Софья Пилявская, Владимир Коренев, Евгений Весник, Нина Сазонова... Обе картины с точки зрения художественного вкуса и зрительского интереса для Баталова удачны. Есть ли в этом его актерская расчетливость, прозорливость (трудно не согласиться с тем, что среди множества сценариев, которые предлагают именитым артистам, весьма непросто отыскать действительно достойные) или чистая удача?

Разумеется, и Хейфиц, и Пырьев — признанные мастера, кинематографисты высокого класса, которым можно и, очевидно, должно доверять. И все же — «В



нашем деле без возможности сломать себе шею было бы совсем скучно. Это все равно что водить трамвай в пустыне. На путях, проложенных когда-то, вне настоящей борьбы за новое трудно представить себе какой бы то ни было творческий процесс. Это всегда риск»¹.

Кстати, по поводу *своей темы* и кинематографически сложившегося амплуа Баталов высказывается довольно резко: «Какой актер в кино может что-то диктовать? «Мой образ», «моя тема» — это все легенды. Не позвали бы меня на роль «героя современности», ну и сидел бы дома. Именно кино и прилепило мне этот «образ»².

Кино — реальное средство ухода от действительности. Зрители любят его за то, что перед экраном свои проблемы как-то забываются, улечучиваются. Кино как наркотик. Наваждение. Сон или явь? Едва ли есть на свете люди, которые не любят, не смотрят кино или принципиально его игнорируют.

Для начинающих артистов кинематограф — один из вариантов быстро и на весь мир прославиться. Поэтому-то большинство молоденьких симпатичных девчушек и поступает именно во ВГИК — порой несколько лет подряд, к любому мастеру, главное — попасть на актерскую кафедру.

¹ См. интервью «МК» (Беседовал В. Стругацкий) «Отдать себя бескомпромиссно» от 8 августа 1971 г.

² См. интервью газете «Крестьянские ведомости» (Беседовал Геннадий Сухин) «Не бегайте за чужой красивой каретой!», № 36, 7-13 сентября 1998 г.



Для профессиональных актеров кинематограф — жизнь, естественная среда обитания, необходимость.

«Актер не может жить без публики: когда она отворачивается от него, он перестает существовать. Артист, не собирающий зрителей — не артист. В этом-то и состоит мерзость нашей профессии... В жизни человека честь признается неоценимым благом, а слава — особенно для актера! — самым драгоценным, чего он может достичь»¹.

Баталов чрезвычайно требователен к себе.

«Актер прежде всего и больше всех связан со своим временем и просто вынужден учитывать все его мельчайшие изменения — от модной шляпки до вопросов космического значения».

Что касается везения, признания, «звездной жизни», — тут Алексей Баталов *«закоренелый реалист»*.

«К сожалению, все быстро проходит, забывается: ведь судьба актера порой складывается из небольших и нечастых озарений, а кумирами становятся вообще совсем ненадолго. Вот сегодня удалось, сегодня это увидели и это заблестало. А что будет завтра — Бог знает... Пока я снимался, у меня тоже все было очень мило: поклонницы приходили, цветы дарили...»²

Баталовский *реализм* вполне понятен. Он сам прошел огромный путь, прежде чем стал Артистом. Никог-

¹ См. интервью «Народной газете» (Геннадию Сухину), № 19, ноябрь, 1998 г.

² Там же.



да не гнушался других профессий, считая, что к любой работе можно подойти творчески. Уже закончив школу-студию МХАта, Баталов охотно помогал плотникам ставить декорации в Театре Советской Армии. Никогда не стоял на месте. Всем интересовался, чувствовал: артист должен иметь активную жизненную позицию. Многим необходимым в актерской профессии вещам он научился сам...

«Быть артистом — это, наверное, значит — быть внимательным ко всему, что есть в жизни. Потому что все может оказаться в сфере вашего изображения. Все те наблюдения, которые вам удалось накопить, могут понадобиться в будущем. И все равно их, наверное, не хватит... И еще — не хватит чего-то конкретного, что нужно для роли...»¹

¹ См. интервью газете «Молодость Сибири» «Точка соприкосновения» (Беседовала Г. Цитрина) от 9 января 1968 г.



Глава 17

Как в зеркале («Три толстяка»)

Взгляд автора на свое произведение: иногда лебедь, высидевший утенка; иногда утка, высидевшая лебедя.

Поль Валери. Из тетрадей

Второй режиссерской работой Алексея Баталова стала экранизация знаменитой сказки Юрия Карловича Олеши «Три толстяка».

«Я мечтал о «Трех толстяках» прежде, чем о «Шинели», — признается Алексей Владимирович. — Эта история началась еще при жизни Юрия Карловича Олеши. Я работал тогда в Художественном театре, и у нас, молодых актеров, родилась мысль поставить «Три толстяка». Но — случилось так, что вскоре я ушел из театра, и постановку эту мои товарищи осуществили без меня.

И все-таки я не мог расстаться с «Тремя толстяками». Перечитывал, пересматривал все, что только к



ним относилось. И чем больше я узнавал эту вещь, тем чаще думал, что «Три толстяка» — это скорее кино, чем сцена... Масштаб, воздух этой книги требуют кинематографических средств. Она вырывается за рамки сцены».

Сценарий Баталов писал в соавторстве с Михаилом Ольшевским (Ардовым)¹. Неоценимую помощь в подготовке сценария им оказали Ольга Густавовна Суок и Виктор Борисович Шкловский. Они представили в распоряжение авторов огромный материал — две пьесы, созданные при жизни Олеши, два сценария, книгу во всех ее русских и иностранных изданиях, рисунки, наброски, черновики. А главное, они открыли многое из того, что может хранить память только самых близких людей...

Что примечательно? «Три толстяка» — единственная в своем роде советская сказка. Ее автор — советский писатель. В основе сюжета — революционная идея, освобождение от тирании. Причем уже в литературном источнике ясно ощущается подтекст — историческая параллель. История советской республики и чистая сказка. Очевидно, поэтому ее герои показались зрителям намного материальнее, осязаемее, теп-

¹ Позже Михаил Викторович Ардов стал называть важнейшее из искусств «безнравственнейшим». «Театр зиждется на примитивном обмане... в кино — тройной обман. Во-первых, там происходит то же, что и на сцене, — Иванов изображает Юлия Цезаря. Во-вторых, никакого Иванова в кинотеатре нет, быть может, он давным-давно умер. Эффект же присутствия достигается тем, что тень Иванова движется по белой простыне. И, наконец, обман состоит в том, что на экране нет даже и непрерывного движения... По части душевренности кино многократно превосходит театр...»



лее. (Герои старых сказок идеализированы, подняты над реальностью, фанатически следуют своей идее и для обычной человеческой жизни не приспособлены.) Герои Олеши являются одновременно — сказочными и реальными, вполне земными людьми...

Нынешний экран заполнен пошлостью и агрессивностью. И если в основе сюжета картины лежат революционные события, то это значит — опять будут кровь, пальба, страдания и боль. Даже если фильм — сказка. (Современные режиссеры порой будто бы бравировуют своей жестокостью и лихостью.) У Баталова в «Трех толстяках» все обстоит иначе.

Восстание и революция решены сказочным образом, порой даже с юмором. А живут в кинопространстве — вполне реальные люди.

Экранное действие динамично. Фильм движется легко и живо, сталкивая мотивы любви и стремления к свободе. Внутренние монологи здесь не только не мешают, но организуют духовное пространство. Эмоционально насыщенные, художественно эффектные сцены не позволяют зрителям отвлекаться. Мелодраматические мотивы завораживают...

Особенно прелестен в фильме дуэт главных героев — Лина Бракните и Алексей Баталов. Воздушная легкость и пластическая невесомость Суок, и внутренняя непринужденность Тибула трогательно сочетаются. Игра контрастов.



«Суок — «вся жизнь» — отважная, маленькая девочка, умная, сильная, ловкая. Она «розовеет от счастья», освобождая Просперо, хотя знает, что за это ее приговорят к смерти. Но что отвечает она гвардейцу, который предупреждает ее об этом?

«— Дурак, — спокойно ответила Суок, слизывая с розового кружева сладкую сиропную кляксу, попавшую на ее платье в то время, когда Просперо громил кондитерскую».

Это реакция не сказочной героини. Это говорит отчаянная земная девчонка.

Мудрый доктор Гаспар делает удивительные вещи, похожие на чудеса, но ведь он ученый... Каждая фигура, даже эпизодическая, у Олеши необычайно колоритна, жизненна — вспомните тетушку Ганимед¹.

Такие герои, безусловно, нужны молодежи. Они были нужны тогда, когда Юрий Карлович Олеша писал свою сказку. В них была потребность, когда Баталов взялся за эту экранизацию. Таких героев нет в нынешнем кино. А если встречаются похожие, так это — слабая тень по-настоящему благородных, умных и добрых персонажей, которые появились в киноверсии сказки «Три толстяка».

Сложно с точностью определить возраст зрителей, кому особенно по душе пришлись «Три толстяка» Алексея Баталова. После выхода фильма на экраны некото-

¹ Из интервью газете «Литературная Россия» (Беседовала Э. Линдина) «Я — за одержимого и совершенно земного героя», 4 декабря 1966 г.



рые критики предположили, что это — кино для тринадцатилетних. Однако сейчас дети взрослеют раньше и уже ребенок семи-восьми лет во всем прекрасно разбирается, следит за перипетиями сюжета и получает огромное удовольствие от сказки... А вообще — разговоры о «возрастной принадлежности» картины к той или иной группе — изначально никчемны. Молодость и старость — не арифметические понятия.

«Три толстяка» — замечательный пример семейного кино...

Любопытно, что специально для съемок этой картины Алексей Баталов выучился ходить по канату.

«Я везде все делал сам. По канату, как ни странно, ходил от горя. Дело в том, что тогда для широкого формата не существовало настоящего специального инфразэкрана, который качественно передает комбинированные съемки. Сейчас это смешно слышать, — когда есть компьютерные технологии. Можно сделать зеленые глаза, отнять ноги... все так рассчитать, чтобы Америка ахнула. С помощью компьютерных технологий сейчас во всем мире делают сумасшедшие кадры... А тогда у меня был замечательный учитель канатоходец. К монтажу подготовили кадры с ним, и со мной. Это был позор! Кирпичные лица, синие ноги.... А ведь это — центральная сцена, и весь сюжет на ней завязан. Пришлось все делать самому. В фильме нет ни одного комбинированного кадра, — я с радостью сообщаю это детям. Все было так, как вы видите на экране».



Первые критики-киноведы, разбирая картину «по горячим следам», непременно подчеркивали революционно-философский подтекст произведения Олеси и «нападали» на Баталова за то, что он передал его недостаточно четко. Ну и что же? Ни одна экранизация в мире (пусть даже за нее взялся бы самый выдающийся мастер-кинематографист из ныне здравствующих) никогда не будет на сто процентов схожа с оригиналом, первоисточником.

«Нам пришлось многое изменить. Однако до сих пор мы ощущаем себя в плену сочинения Олеси. Перевод литературного сочинения на язык кино — вещь очень обманчивая. Ты можешь быть точным и совершенно уважительным по отношению к оригиналу, а кинолента все равно у тебя не получится. Наверное, когда берешься за экранизацию, следует сразу решать, кому ты служишь, кинематографу или самолюбию писателя...»

Создавая эту картину, Баталов был верен себе. Поэтому его версия не стала неким облегченным вариантом кинозрелища для детей. Едва ли Баталов вообще задумывался о том, какая аудитория *стопроцентно* примет его картину. Разумеется, он рисковал, взявшись за экранизацию столь сложной вещи...

Человек искусства рискует всегда. Рискует быть непонятым толпой, а потому невостребованным. Рискует — самим собой. Вечные сомнения, неудовлетворенность, постоянные опасения... Наслаждение от работы



творческой получают, как правило, дилетанты, непрофессионалы.

Извлечем из дневников Юрия Карловича Олеши мысль: «Я не хочу быть писателем. Быть человеком искусства, художником — большое несчастье. Это проклятие, и ни богатство, ни слава, ни так называемое удовлетворение не искупают беспокойства, оторванности от обыкновенных радостей и постоянной устремленности в себя, которая обязательно приводит к мысли о смерти и желанию поскорей избавиться от этого страха, — т. е. к пуле в лоб»¹.

¹ Ю. Олеша. Из дневниковых записей.



Глава 18

Осколки дальних лет

(«Живой труп»)

... Мы снова приходим к исходному нашему тезису: обращаться к каждому писателю за тем, в чем он мастер. И, оставляя на долю литературной критики подсчет очков качественных попаданий, определяющих его положение в «табели о рангах» литературы, скромно учиться у одного лепке характера, а у другого — пластическому воплощению характера на плоскости холста... Главное: не путать адреса. Не требуя у Флобера достоинств Гоголя и не учась у Достоевского тому, в чем неповторим Толстой, и *vice versa*! Так же неразумно весной искать яблоки, летом требовать снега, а зимой — «анютиных глазок».

С. Эйзенштейн

Одна из лучших и любимых ролей Алексея Баталова — Федя Протасов в «Живом трупе» по пьесе Л. Толстого.



Ради того, чтобы вмести́ть пьесу в рамки фильма (не сериала)¹, сценаристу и режиссеру Владимиру Венгерову пришлось пойти на существенные сокращения литературного материала. Надо сказать, что картина и, собственно, идея от этого не пострадали.

Да, фильм оказался проще, чем пьеса Толстого. Но этому есть объективные причины. Во-первых, кино — в силу своих специфических особенностей и в первую очередь «наглядности», зрелищности — традиционно предлагает зрителям некий размягченный, «разжеванный» вариант классики. Во-вторых, создатели экранизаций подходят к классике с позиций современного человека и нового времени, читая и воспринимая роман во всеоружии исторического опыта. В-третьих, любое переложение литературного материала на кино неизменно вызывает некоторые искажения первоисточника.

С течением времени движется общественная история, меняются философско-политические установки и условности, сами люди становятся другими...

Трагедия идеи, не выдержавшей испытания на прочность, воспринимается иначе.

Каждый имеет право на собственное прочтение классического первоисточника, и его восприятие будет индивидуально, отлично от других. Поэтому нет

¹ Шестнадцать лет назад, в 1952 году Венгеров снял свой первый, двухсерийный «киновариант» пьесы Л.Н.Толстого — по спектаклю в постановке Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина.



Венгеров Владимир Яковлевич
(11.01.1920—15.11.1997)

Родился в Саратове. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1943, мастерская С. Эйзенштейна). С 1944 — режиссер к/ст «Ленфильм», работал в группах Ю. Райзмана и Ф. Эрмлера. Народный артист РСФСР (1978).

Фильмография:

- 1952** Живой труп (фильм-спектакль)
- 1953** Лес (фильм-спектакль, совм. с С. Тимошенко)
- 1954** Кортик (совм с М. Швейцером)
- 1955** Два капитана — Приз I МКФ детских фильмов в Белграде-56
- 1958** Город зажигает огни
- 1960** Балтийское небо (1-я серия)
- 1961** Балтийское небо (2-я серия)
- 1962** Порожний рейс — Приз МКФ в Москве-63
- 1965** Рабочий поселок
- 1968** Живой труп
- 1972** Карпухин
- 1975—1976** Строговы (тв-сериал)
- 1979** Вторая весна
- 1983** Обрыв



ничего странного в том, что Венгеров в каких-то сценах, эпизодах, по-своему трактует пьесу.

«Хотим мы того или нет, но при любом переложении должно возникнуть новое произведение, достоинства которого будут убеждать и покорять публику уже иными, присущими данной форме средствами и при этом еще совпадать с тем эмоциональным впечатлением, которое сложилось в душе большинства знакомых с подлинником людей. Это сложное правило почти неисполнимо по всем пунктам, и созданный по такому рецепту фильм, может быть, тоже наткнется на неприятие какой-то части публики, но тем не менее история подтверждает, что именно здесь скрывается настоящий успех второго рождения...» Такие мысли высказывал Баталов в одной из своих статей.

Федя Протасов в исполнении Алексея Баталова оказался максимально приближенным к нам, сегодняшним. Он не совсем человек из того времени, но и не наш современник. Удивительный тип.

Баталов чудно передал противоречивость характера Протасова. Федя в его исполнении более будничен, обычен и скромен в проявлении своих чувств, чем другие известные исполнители этой роли. Федя — совестливый, душевно незащищенный, очень восприимчивый человек. Характер его проявляется на контрастах настроения.

Великолепно прочитан и сыгран монолог Феди Протасова о прежней жизни. После него становится



ясно: этот «герой» обречен. Протасов пребывает в состоянии резкого непреходящего конфликта с окружающим. Едва ли он достойно ощущает себя в этом мире и этом теле — скорее, живет по наитию, по инерции. Его самоубийство — неожиданное проявление благородства и силы духа.

Он мучается — жаждет действия, страшится смирения и, наконец, вершит суд над собой. Баталов сыграл настолько убедительно, что все вдруг заговорили о том, что ему должно играть вовсе не современных героев, а настоящих, из русской классики. К сожалению, экранизации классических произведений (и тем более, удачные экранизации) — пока большая редкость на экране.

В процессе съемок Баталов всегда занимал активную позицию — искал какие-то новые черточки своего героя, присматривался к партнерам, постоянно чему-то учился, стремился многое узнать. Режиссер фильма Владимир Венгеров, вскоре после выхода фильма на экраны, сказал¹: «Еще только задумывая фильм, я сразу представлял в роли Протасова Алексея Баталова и сценарий писал в расчете на него. Это совпало и с его желаниями, он давно мечтал сыграть Протасова и работал с нами не только как актер, приглашенный на главную роль, а как активный, заинтересованный во всем, начиная от сценария, участник постановки»...

¹ См. статью В. Стругацкого «Живой труп» в «МК» от 16 октября 1968 г.



В фильме, кроме Баталова, снимались Алла Демидова, Олег Басилашвили, Софья Пилявская, Иннокентий Смоктуновский...

«Живой труп» создан прежде всего для театральной сцены. Не для кино. Хотя и переносился на экран трижды¹.

Венгеров справедливо признавал, что «кино по сравнению с театром обладает и отрицательными качествами, и некоторыми преимуществами. Так, кинематограф лишен длительного периода репетиций. Но это уже не специфика, а, скорее, беда кино.

Кино может поймать и зафиксировать чудо, неожиданную находку, неповторимую импровизацию, случайное везение и также — жестоко разоблачить явные и неявные промахи, обнажив небрежность артиста, которая на сцене в силу удаленности от зрителей может остаться незамеченной.

«Актерское вдохновение — слишком пугливое существо. И заставить его появиться в условиях киносъемки перед чужими людьми да еще в нужную минуту не так-то просто, — размышляет Алексей Баталов. — Одно нечаянно вырвавшееся недовольство способно мгновенно погасить огонек актерского воображения. И никакая, даже самая подробная договоренность, никакие клятвы со стороны актера не могут служить га-

¹ Кроме двух известных работ Венгера (1952, 1968), была экранизация Федора Опеца «Законный брак» (1929) с Всеволодом Пудовкиным, Марией Якобини, Владимиром Уральским, Верой Марецкой, Борисом Барнстом и др.



рантией успеха, который порой скрывается за многими днями разочарований и терпеливой педагогической работы».

Настоящей актерской школой он считает театр. Игорь Ильинский, Фаина Раневская, Вера Марецкая, Николай Симонов, Иннокентий Смоктуновский — все эти величайшие актеры родом из театра. Очевидно, поэтому Баталов и своих вгиковских студентов ориентирует на театр, учит преимущественно на театральном классическом репертуаре.

«Перед живой стихией публики опыт прошлого оказывается почти бессильным грузом. И дело не только в том, что зритель, как вода у берегов реки, постоянно меняется, унося в прошлое своих кумиров и симпатии, но еще и в том, что само классическое сочинение постоянно обновляет свои связи с людьми, обретая новое, характерное для данной эпохи звучание...»



Глава 19

Интеллигенция и власть («Бег»)

Всякая постановка Булгакова в кино — Событие. Удачная экранизация — Событие вдвойне.

К сожалению, в отечественном кино, кроме «Собачьего сердца», «Роковых яиц» и «Бега», достойных, профессионально сделанных картин по произведениям Булгакова, не найти. Отчего так происходит? Дело в том, что профессионализм постановщика в какой-то мере должен быть соразмерен таланту автора литературного материала.

Булгаков — в литературе один. В кино... десятки режиссеров берутся за произведения этого писателя в надежде создать шедевры. Как будто для успеха достаточно идеи, верного сюжетного хода, идентичности героев. Снимаются провальные картины, которых никто никогда не увидит. Разве что печальный критик, исследователь булгаковского наследия в кино забредет



в государственный Киноархив — в надежде вытащить на свет Божий никому не известное чудо.

Есть в Булгакове «дьяволыщина»: его герои, типы, характеры раскрываются в тесном взаимодействии с многозначными драматическими ситуациями — реальными и гротесковыми. Может быть, булгаковские типы вообще переложению на кинополотно не подлежат?... Попробуйте-ка передать мир в калейдоскопичном виде — «тараканьи бега»¹, проникнуть в его глубинные процессы и одновременно открыть для зрителей символизм и относительность этого мира. Как передать гротеск, гиперболу, сатиру Булгакова кинематографическими средствами? Пожалуй, для этого необходимо быть не просто мастером кино. Тут нужно что-то большее...

«Бег» Владимира Наумова и Александра Алова — это их собственная *интерпретация*, их *видение* одного из лучших произведений Булгакова.

Напряженное действие: агония старого и победа нового мира с его *новой* справедливостью. Условное художественное правдоподобие сцен и образов призвано служить исторической правде. Метафоричные реплики. Оригинальное музыкальное решение: песня юнkers, галоп в цирке, перезвоны колоколов... Фильм получился многоплановым, с многозначительным под-

¹ Кстати, этот революционный мотив встречается и в других произведениях русских писателей — в повести «Ибикус, или Похождения Невзорова» А. Н. Толстого, в рассказах Аркадия Аверченко «О гробах, тараканах и пустых внутри бобах» и «Лотто-тамбула».



текстом. В этой картине сразу несколько времен: реальное, основанное на фактах истории, фантазмагорическое, психологически достоверное, мелодраматическое, комическое, гротесковое, волшебное и трагическое... Вполне в духе Булгакова.

Максим Горький в своем отзыве при обсуждении «Бега» во МХАТе дал такую характеристику пьесы: «Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием». Он же сказал, что не видит в пьесе «никакого раскрашивания белых генералов. «Бег» — великолепная вещь. Которая будет иметь анафемский эффект, уверяю вас... Это превосходнейшая комедия. Я ее читал три раза и читал еще... и другим товарищам»¹.

Постановка Алова и Наумова чрезвычайно интересна, хорошо воспринимается определенной (наиболее читающей, а следовательно — восприимчивой) категорией зрителей, и потому относится к элитарному — кино не для всех. До сих пор эта булгаковская экранизация недостаточно исследована и, очевидно, она будет еще раскручиваться во времени, обретая новые слои смысла...

По поводу участия в фильме «Бег» Алексея Баталова² один из сопостановщиков, Владимир Наумов³, сказал:

¹ Из протокола обсуждения пьесы А.М. Булгакова «Бег», МХАТ, 9 октября 1928 года. — Музей МХАТ.

² Баталов сыграл в фильме Сергея Павловича Голубкова — сына профессора-идеалиста из Петербурга.

³ Реплики даны спустя 29 лет после выхода «Бега» на экраны.



«Я с удовольствием вспоминаю годы работы над фильмом. Баталов — личность крупная, интересная, значительная. Работать с ним было одно удовольствие. Он всегда внимательно подходил к материалу и был нашим единомышленником в режиссуре. Настоящий профессионал, он с ходу способен воспринимать и зрительно передавать непосредственное ощущение образа. Кроме того, Баталов великолепно знает русскую литературу, поэзию. У него чрезвычайно богатый жизненный опыт. И это непременно отражается на экране... Спустя столько лет после нашей совместной работы, могу признаться, что мне всегда хотелось его снимать. Но как-то до сих пор не случилось, не произошло...

Кстати, у Баталова, конечно же, были конкуренты на роль Голубкова в фильме «Бег». Помнится, мы даже «пробовали» его на Хлудова... Но в Баталове много доброты, он слишком открыт для людей. Вообще, еще во время кинопроб, собрав наших актеров вместе, мы с Аловым поняли, что этот круг актеров — из нашего представления о Булгакове.

...Алексей Баталов — уникальный актер. К счастью, он был рано замечен Иосифом Хейфицем и по-настоящему востребован отечественным кино. Его появление было необходимо и закономерно.

Он может сыграть все. Есть актеры, которые, старея, становятся неинтересными. Так вот Баталов «ста-



реет хорошо». При нем остается все — он ведь очень красивый, элегантный, пластичный. Он практически не утратил всех прекрасных свойств молодости. Баталова как будто кто-то оберегает. У него есть редкая особенность, которую Бахтин сформулировал так: «в этом человеке нет тупого совпадения с самим собой». Взгляд Баталова на мир неординарен, объемен.

Он не просто хороший артист. Это человек, который замечательно выразил определенный тип современника второй половины XX века. В нем удивительно и причудливо сочетаются два несовместимых начала — необыкновенная внутренняя интеллигентность и простота. Особость, исключительность, *элитарность* Баталова чувствуется во всем — в его речи, манере говорить, движениях. И в то же время он *народен* — каждый зритель ощущает этого артиста равным себе. Я полагаю, эта особенность — по-настоящему, генетически интеллигентного человека. У него прекрасная школа, великолепная техника. Недаром параллельно с работой в кино Баталов преподает в киноинституте на актерской кафедре».

Баталов — прирожденный артист. Любую жизненную ситуацию он способен творчески обыграть, приукрасить, наполнить новым смыслом. Так, во время съемок фильма «Бег» произошел такой забавный случай.

Фильм, как известно, снимался в Париже. Съёмочная группа проживала в гостинице «Бонапарт» в режи-



ме страшной экономии. Машины на съемки не брали — ходили пешком. Благо, было недалеко... Отсняли сцены, когда Чарнота в кальсонах ходит по Парижу, потом выигрывает огромные деньги, возвращается под мост к клошарам и угощает их шампанским... Наумов, Баталов и Ульянов возвращались со съемок в гостиницу. Ульянов нес чемодан гримера с реквизитом, красками, средствами для макияжа. Когда переходили улицу (Ульянов что-то бойко рассказывал, жестикулируя), чемоданчик вдруг раскрылся и все предметы «женского туалета» полетели в разные стороны. (Надо сказать, что уже сама троица выглядела очень экзотично: Ульянов шел в кальсонах, Баталов — в старомодном, двадцатых годов одеянии — протертом костюме и шляпе. Наумов был одет более-менее современно.) Ульянов обсыпал едва ли не пол-Парижа этими причендалами.

Причем — никто на это внимания не обратил: ни прохожие, ни проезжающие (некоторые даже бережно так объезжали оброненные предметы, чтобы — упаси бог! — чего-нибудь не раздавить). Баталов очень расстроился, что на это гротескное явление никто не обращает внимания. И что он сделал? Поднял губную помаду. Выкрутил ее до конца и стал громко говорить, убеждая всех, что это — реклама губной помады. Конечно, в результате все внимание было приковано к съемочной группе из России.



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

Чего у Баталова не отнять, так это чувства юмора и умения так соединиться с ситуацией, как будто она твоя...» — подытожил Владимир Наумов.



Глава 20

Детский кинематограф: нищета зрелищ

Как ни печально, но снимать и сниматься в «детском кино» у нас всегда считалось непрестижным, несерьезным занятием. И это несмотря на то, что в мире существует сорок фестивалей детского кино и нехватка детских фильмов ощущалась всегда. Детский кинематограф в России всегда пребывал в состоянии кризиса. Подобных Птушко, Роу, Асановой в нашем кино всегда были единицы. Ролан Быков тоже принадлежит к этой категории.

Как и Алексей Баталов, он пришел в режиссуру «из актеров».

Быков окончил актерский ф-т театрального училища им. М. Щепкина, играл в Московском ТЮЗе, Ленинградском театре им. Ленинского комсомола, студенческом театре МГУ. В последние годы жизни он был наиболее знаменит как организатор и руководитель Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и юношества, преобразованного в Международ-



Быков Ролан Антонович
(11.11.1929 — 1999)

С 1955 снимается в кино. С 1960 — актер и режиссер к/ст «Мосфильм». Соавтор сценариев к ряду своих фильмов. В 1994 награжден почетной Золотой медалью им. Л. Толстого, вручаемой ежегодно Международной ассоциацией детских фондов.

Лауреат Гос. премии СССР (1986),
Заслуженный артист РСФСР (1973).

Фильмография:

1962 Семь няnek

1963 Пропало лето (совм. с Н. Орловым)

— Почетный диплом жюри родителей на Международной встрече фильмов для молодежи в Канне-65

1965 Булочка с маком (сюжет в к/ж «Фитиль» № 35)

1966 Айболит-66

— Приз МГК ВЛКСМ на Всесоюзной неделе детского фильма (1967)

1970 Внимание, черепаха!

— Гл. приз МКФ в Москве-71 по разделу детских фильмов;

— Гл. приз «Золотое весло» МКФ детских фильмов в Хихоне-71



- 1971** Телеграмма
1975 Автомобиль, скрипка и собака Клякса
— Приз ВКФ в Кишиневе-75 за лучшую ре-
жиссерскую работу
1977 Нос (тв)
1982 Свадебный подарок (совм. с А. Игишевым
и Р. Эсадзе)
1983 Чучело
— Гл. приз МКФ в Лаоне-86
1990 Люба (к/м в международном к/а «How are
the kids?», 11 мин.)

ный фонд развития кино и телевидения для детей и юношества («Фонд Ролана Быкова»).

В 1959 году Алексей Баталов снял свою первую режиссерскую работу «Шинель» с Быковым в главной роли, а спустя десять лет (уже ставший настоящим мэтром в детском кинематографе) Ролан Быков пригласил Баталова на роль «взрослого»¹ в свой фильм «Внимание, черепаха!»

Баталов — идеальный взрослый. Точнее, взрослый ребенок. Нотаций не читает, общество свое не навязывает, не надоедает, всем интересуется. Больше — наблюдает и участвует в общей суматохе. А главное, детей воспринимает всерьез... Таких немного: кроме

¹ В фильме «Внимание, черепаха!» Баталов сыграл дедушку Тани Самохиной.



Баталова в детское кино попали Ролан Быков, Зоя Федорова, Рина Зеленая. (Кстати, «лучший друг детей» Ролан Быков исполнил в фильме сразу две роли: Диденко и бабушки Манукян.) Взрослая компания, согласитесь, на фильме собралась изумительная. Причем это — действительно редкий актерский ансамбль из артистов, которых дети готовы боготворить. А понравиться детям — ох как сложно. Ребенок чувствует малейшую фальшь в поведении взрослого. Достаточно какой-нибудь мелочи, пустячка (с точки зрения взрослого человека), чтобы ребенок навсегда потерял к нему интерес. Взрослые на экране должны быть разными. Главное, чего им по возможности стоит избегать — так это сюсюканья и поучений. Баталов это знает: поэтому ни на экране, ни в жизни (во ВГИКе) ему не приходилось играть «плохого педагога».

...Ответственный за живой уголок первоклассник Вова попал в больницу и тем самым положил начало диким экспериментам одноклассников над трудно уязвимой черепахой. Однако нашлись порядочные люди, друзья и старшеклассники, которые вместе с учительницей не допустили гибели безобидной черепашки.

Сейчас такая история едва ли заинтересует семилетнего ребенка. На дворе новая эпоха — дети нынче другие. Ценности иные. Впрочем, дети меняются ведь вместе со взрослыми: каково общество — таковы дети. Каковы дети — таково будущее страны...



Сценарий кинокомедии для самых маленьких написали Семен Лунгин и Илья Нусинов. Снимал фильм человек высокого роста — Анатолий Мукасей. (Может, поэтому и так маленькие дети в фильме кажутся совсем крохотными?)

Когда у нас было большое и могучее государство, мы могли позволить себе держать детский кинематограф. Тогда нормально воспринималось то, что детская картина давала прибыль, окупалась только через пять-шесть лет. В семидесятые — восьмидесятые годы продавались дешевые билеты на детские просмотры. Детское кино смотрели с удовольствием, да и в кинотеатры наведывались куда чаще, чем сейчас. Отчасти поэтому (по данным проката) фильм «Внимание, черепаха!» увидели больше одиннадцати миллионов зрителей!

Еще одна детская картина в «послужном списке» Баталова — советско-индийский фильм «Рикки-Тикки-Тави» по сказке знаменитого английского сказочника Джозефа Редьярда Киплинга. Режиссер картины — Александр Згуриди¹. Поистине, пути господни неисповедимы — этот режиссер поначалу был знаменит тем, что являлся одним из создателей советского научно-популярного кино². «Рикки-Тикки-Тави» стал его первой

¹ Любопытная вещь: и Баталова, и Згуриди судьба привела во ВГИК. Згуриди тоже был профессором ВГИКа и преподавал на кафедре режиссуры едва ли не до последнего дня.

² Настоящее чудо в том, что Александр Згуриди пришел в детское кино: некогда он руководил лабораторией научных фильмов при Саратовском институте микробиологии, потом много лет проработал на «Центрнаучфильме».



Згуриди Александр Михайлович
(23.02.1904. — 1999)

Нар. артист СССР (1969),

Лауреат Гос. премии РСФСР им. бр. Васильевых (1969, за фильмы «Зачарованные острова», «Лесная симфония»).

Лауреат Премии «Золотой Овен» за 1996 г. в категории «Человек кинематографического века».

Фильмография (выборочная в части док. фильмов):

Научно-популярные фильмы

1931 Стронгилиды (док.)

1935 Пернатая смена (док.)

1936 По Волге (док.)

1938 В глубинах моря

— Лауреат Гос. Премии (1941)

1940 Сила жизни

— Лауреат Гос. Премии (1941)

1943 В песках средней Азии

— Лауреат Гос. Премии (1946);

— Серебряная медаль, спец. приз жюри МКФ в Венеции-46

1949 Лесная быль

— Премия МКФ в Карловых Варах-50



- 1951** *Во льдах океана.*
— Почетный диплом МКФ в Эдинбурге-53;
— Гл. премия — Серебряная медаль МКФ в Дурбане-54
- 1957** *В Тихом океане*
— «Золотой робот» — первая премия МКФ специализированных фильмов в Риме-57;
— Особый приз за высокую технику съемок на I ВКФ в Москве
- 1959** *Тропою джунглей*
— Первая премия по разделу н/п фильмов ВКФ в Минске-60
- 1961** *Дорогой предков*
— «Золотой лев св. Марка» — Гран-при МКФ док. и н/п фильмов в Венеции-62;
— «Серебряный приз» МКФ спец. кинематографии в Риме-62;
— Почетный диплом Конгресса МАНК и МКФ н/п фильмов в Варшаве-62
- 1964** *Зачарованные острова*
— «Серебряный лев св. Марка» на МКФ док. фильмов в Венеции-65;
— «Золотой Нептун» на МКФ фильмов о горах и исследованиях в Тренто-65
- 1967** *Лесная симфония*
- 1979** *Зачем бабируссе клыки?*



Игровые фильмы:

1946 Белый клык

1954 Повесть о лесном великане

1970 Черная гора

1975 Рикки-Тики-Тави

— Премия жюри детских фильмов МКФ
«ФЕСТ-82» (Югославия)

1981 Крепыш (совм. с Н. Клдиашвили)

— Приз Министерства лесного хозяйства и
охраны ЭССР на ВКФ в Таллинне-82

1985 Любимец публики (совм. с Н. Клдиашвили)

1987 В дебрях, где реки бегут... (совм. с
Н. Клдиашвили)

1991 Собачье счастье (совм. с Н. Клдиашвили)

1993 Балерина (совм. с Н. Клдиашвили)

— Приз за лучшее исполнение главной
детской роли (Н. Мисковой) на МКФ филь-
мов для детей в Чикаго-94

1996 Лиза и Элиза (совм. с Н. Клдиашвили)

детской картиной. Здесь был поворотный момент: ре-
жиссер понял специфику детского кино, ему понравилась
работа и с «нового пути» он уже не отступал.

Этот фильм своеобразен. Увлекательная фабула,
правдоподобность, поразительная наблюдательность,
остроумие... — все замечательные качества киплинг-ов-



ской сказки имеют место и в фильме, но в отношении киноязыка картина явно не дотягивает до того уровня, какой мог быть достигнут. (Зато «науч-поповское прошлое» режиссера в картине очевидно. Так, может, это было задумано специально? Выбор Згуриди не случаен?..

Разве согласился бы снимать фильм по сказке Киплинга, где в принципе главным действующим героем является мускусная крыса, *обычный* кинорежиссер, специализирующийся на игровом кино?)

Алексей Баталов¹ и Маргарита Терехова сыграли в фильме главные «взрослые» роли — родителей индийского мальчика Сандин Вишну. (Сегодняшние продюсеры могли бы с уверенностью заявить, что Терехову и Баталова пригласили на эту картину с тем, чтобы обеспечить ей кассовый успех, популярность не только у детей, но и у взрослых.)

Фильм снимался в Индии и для советских зрителей был интересен уже хотя бы этим. Тогда ведь лишь единицы, да и то, как правило, исключительно по работе, могли позволить себе путешествия по разным странам.

Роль Алексея Баталова в этом фильме была небольшой и не слишком сложной. Однако принципиально несправедливо делить роли на серьезные и несерьезные. Любая работа — если к ней подходить професси-

¹ В фильме «Рикки-Тикки-Тави» Баталов сыграл Большого Человека, Роберта Лоусона.



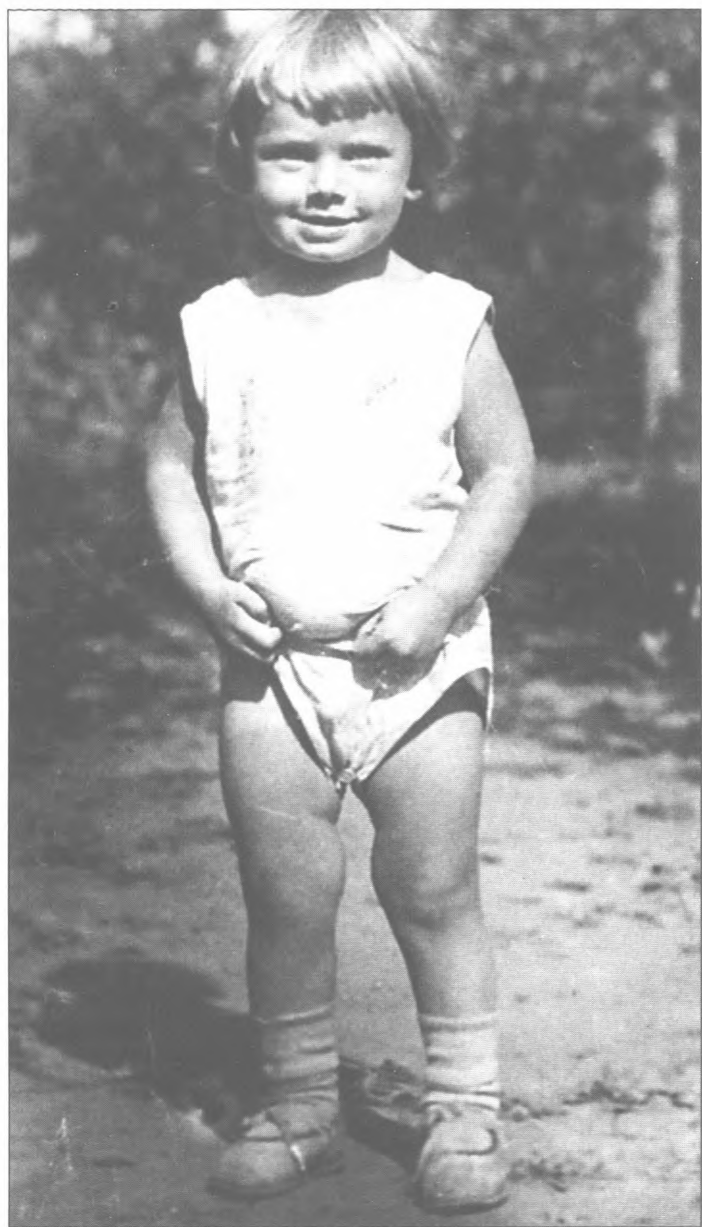
онально — серьезна. Баталов «халтурку» не признает принципиально.

Фильм «Рикки-Тикки-Тави» также примечателен тем, что музыку к нему написал Альфред Шнитке...

Режиссеров и актеров, желающих и умеющих работать в детском кино, всегда были единицы. С Быковым многое ушло... (Помнится, многие выступавшие на его панихиде в 1999 году говорили о том, что вместе с Роланом умерла надежда на возрождение детского кино. Этот человек действительно многое сделал.) Недавно умер Александр Михайлович Згуриди...

Молодые кинематографисты не очень-то стремятся заниматься детским кино¹. Нет от него проку: ни известности, ни прибыли (много ли современных родителей регулярно ходит со своими детьми в кинотеатры?). К тому же — дело это непростое. Детская аудитория невелика, в случае провала фильм просто исчезнет. Поэтому — целесообразнее снимать доброе семейное кино «для всех». А еще лучше «сбавать незамысловатый боевичок — покруче да покрасивше — чтобы с погонями, драками и кровью»... Вот и выходит, что сегодня настоящие детские фильмы, призванные воспитывать (ненавязчиво), прививать любовь к

¹ Исключением можно считать Ивана Попова с его фильмом «Котенок», победившим на прошлогоднем детском кинофестивале «Золотая рыбка» и «засветившимся» на многих взрослых фестивалях.



Маленький Баталов



13-летний Баталов в эвакуации



Маленький Алеша Баталов с мамой и Анной Ахматовой



Владимир Баталов — отец Алексея —
в фильме Б. Барнета «Дом на Трубной»



С отчимом Виктором Ардовым



Баталов — студент Школы-студии при МХАТ



С братьями Борисом и Михаилом у портрета матери
(Нине Антоновне Ольшевской)



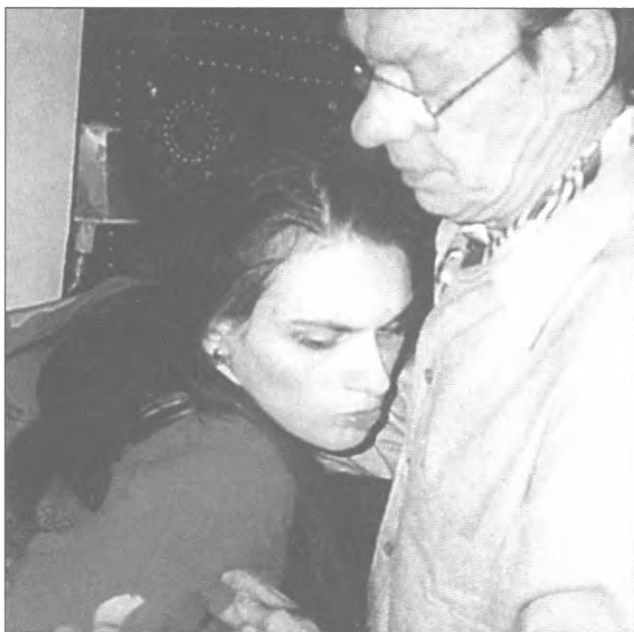
Дочь от первого брака Надя, с бабушкой,
мамой Алексея Владимировича — Ниной Ольшевской



Дочь Надя



Маша, дочь от второго брака, учится во ВГИКе
на заочном сценарном отделении



С дочерью Машей



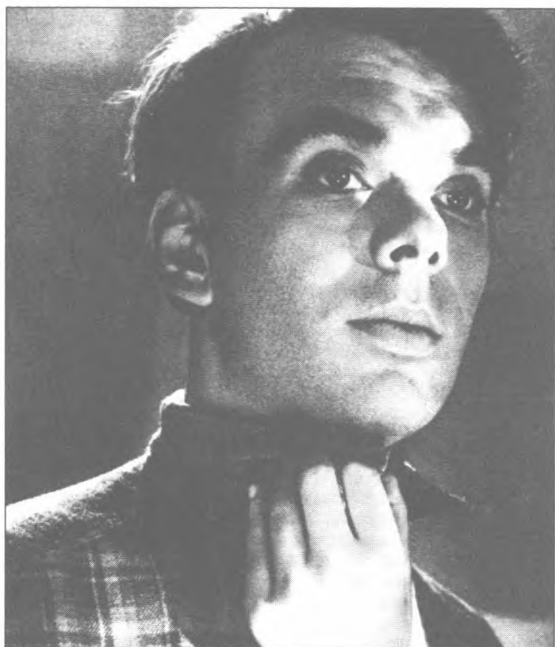
Кадр из фильма «Зоя»



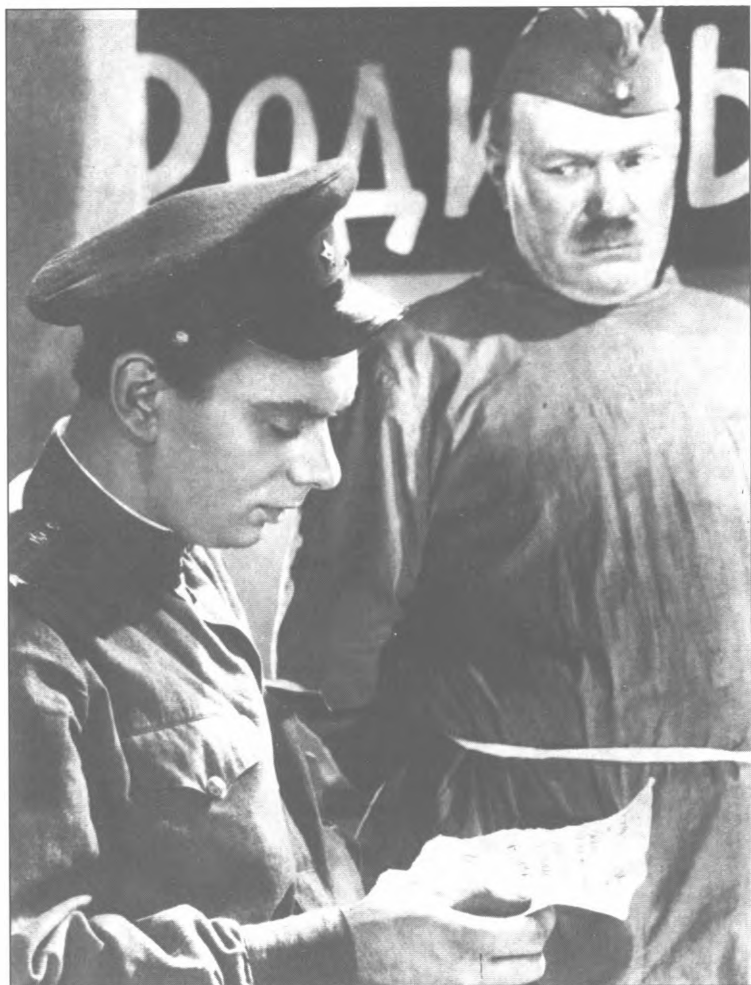
Кадр из фильма «Мать»



Кадры из фильма «Дело Румянцева»



Кадры из фильма «Летят журавли»



Кадр из фильма «Дорогой мой человек»



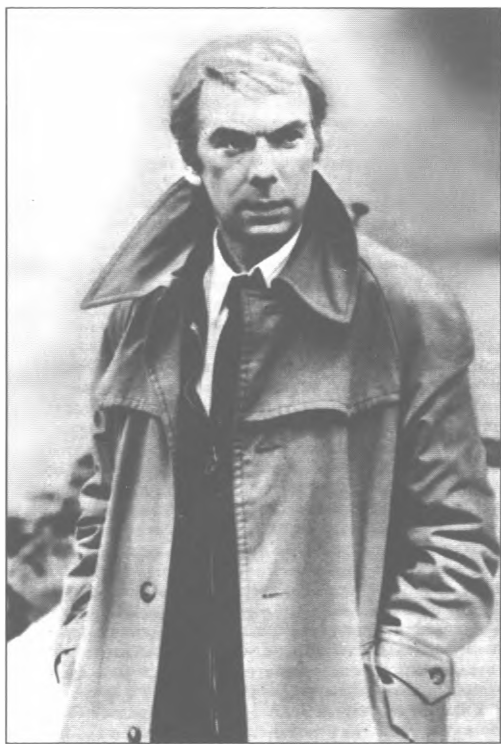
Кадры из фильма «Дама с собачкой»



На съемках фильма «Три толстяка»



Кадр из фильма
«Живой труп»



Кадр из фильма
«Поздние встречи»



А. Баталов во время работы на радио



А. Баталов и И. Муравьева на записи аудиокассеты
«Твои первые сказки», ноябрь, 1996 г.



С Иосифом
Ефимовичем
Хейфицем
накануне
съе́мок



А. В. Баталов
со своим курсом
во ВГИКе



А. Баталов в актерской аудитории (№ 317) во ВГИКе



А. Баталов во ВГИКе



светлому и вечному, приравняются к раритетам. Нищета зрелищ...

Сегодня на ниве детского кинематографа в России целенаправленно работают всего два человека — Валерий Приемыхов и Владимир Грамматиков.



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

Глава 21

Достоевский на экране («Игрок»)

Какою глубиною светятся глаза страдающего человека! Как будто бы расступились стены, закрывавшие его дух, и разошлись туманы, застилавшие его сокровенную личность... Как значительно, как тонко и благородно слагаются черты лица у долго и достойно страдающего человека! Как элементарна, как непривлекательна улыбка, если она совсем не таит в себе хотя бы прошлого страдания! Какая воспитательная и очистительная сила присуща духовно осмысленному страданию!

И. А. Ильин. Поющее сердце

«Игрок» по Достоевскому — третья режиссерская работа Алексея Баталова. И — еще одно доказательство его твердого характера.

Этот человек всегда занимался тем, чем хотел. Как ему это удавалось, одному богу известно. Баталов не разменивался на мелочи, современную чепуху, партий-



ную шелуху. Пробивал собственные режиссерские работы, пропагандировал русскую классику.

«Я не занимаюсь политическими делами и не буду ими заниматься. Думаю, профессионалы должны заниматься каждый своим делом».

Баталовский «Игрок» вышел из «Шинели». Первый кинематографический опыт сложился благоприятно — подход к классике найден — есть смысл продолжить начатое. Тем более, если занятие это приносит удовольствие не только самому себе, но и зрителям.

Достоевский, в отличие от Гоголя, значительно мрачнее, ему присуща некая замкнутость. К тому же его произведения — менее кинематографичны. Переложение Достоевского на киноэкран — задача архисложная.

Герои «Игрока» куда более разговорчивы, чем бедный Акакий Акакиевич.

Обилие слов вредит зрелищности. Зритель должен следить за словом, а это, скорее, свойственно литературе. В кино бал правит действие, *динамика*. Не динамика текста, но динамика изображения. Баталову в «Игроке» удалось невозможное — его Достоевский живет на экране.

Фильм оказался очень близок роману Достоевского. Явление любопытное: обнаруживая в себе стремление к свободной импровизации, Баталов пришел к строгой художественной организованности материала. Картина безупречна по форме.



В фильме отчетливо звучит тема одиночества, не-контактности, оторванности героя от внешнего мира. Он будто парит между небом и землей, не находя покоя ни здесь, ни там. Его разрушают жажда страданий, потребность в самоуничтожении, демон развращенности, желание отстаивать свое право на существование даже ценой разрушения личности... Положение мучительное, угнетающее...

«Игрок» — роман мятущейся души. Взгляд, брошенный на хаос.

Фильм четко передает атмосферу романа Достоевского. Каждая сцена здесь по своему окрашена и имеет свою тональность. Общество полусумасшедших от одиночества людей. Метафизическая *бездомность, безжизненность*. Вещественная атмосфера — детали, предметы обстановки пугают своей мертвенностью и... они убоги. Образ пространства — серость, безвоздушность...

Внутренний и внешний мир героев явно взаимодействуют. Относительность проблем, чувств, относительность сюжета. Безмерно возбужденная чувствительность. Нескончаемые мучения души и тела: жизнь — есть ад на земле?.. Тоска и пустота.

Серая тривиальная повседневность.

«...Самое милое дело, когда друг друга не церемонятся, а действуют открыто и нараспашку. Да и к чему самого себя обманывать? Самое пустое и нерасчетливое занятие! Особенно некрасиво, на первый взгляд, во



всей этой рулеточной сволочи было то уважение к занятию, та серьезность и даже почтительность, с которыми все обступали столы. Вот почему здесь резко, различено, какая игра называется *mauvais genre*’ом и какая позволительна порядочному человеку. Есть две игры, одна — джентльменская, а другая, плебейская, корыстная, игра всякой сволочи. Здесь это строго различено и — как это различие, в сущности, подло!»¹

Жизнь — плоская, как письменный стол.

Мертвенность интерьеров. Отсутствие красоты — города, лиц, характеров. Отсутствие воздуха. Какая-то патологическая, парализующая слабость разлита в воздухе. Четко ощущается хроника времени.

Странное существо человек. Вопрос его нравственной ценности — спорный. Проблема выживания — не ставится.

«... Во-первых, мне все показалось так грязно — как-то нравственно скверно и грязно. Я отнюдь не говорю про эти жадные и беспокойные лица, которые десятками, даже сотнями, обступают игорные столы. Я решительно не вижу ничего грязного в желании выиграть поскорее и побольше; мне всегда казалась очень глупой мысль одного отъезавшего и обеспеченного моралиста, который на чье-то оправдание, что «ведь играют по маленькой», — отвечал: тем хуже, потому что мелкая корысть. Точно мелкая корысть и крупная ко-

¹ Ф. М. Достоевский. Игрок.



рысть — не все равно. Это дело пропорциональное. Что для Ротшильда мелко, то для меня очень богато, а на счет наживы и выигрыша, так люди и не на рулетке, а и везде только и делают, что друг у друга что-нибудь отбивают или выигрывают. Гадки ли вообще нажива и барыш — это другой вопрос. Но здесь я его не решаю. Так как я и сам был в высшей степени одержан желанием выигрыша, то вся эта корысть и вся эта корыстная грязь, если хотите, была мне, при входе в залу, как-то сподручнее, родственнее...»¹

Интересный момент: Баталов, когда ставил «Игрока», был в настоящем казино в Монте-Карло, специально занимался рулеткой. Но сам не играл: денег не было.

Баталов четко просчитал в своем фильме каждую «мелочь»: в кадре нет ни одной лишней, «молчащей» вещи. Тщательно воспроизведена обстановка действия, костюмы, характеры. Все служит Идее. «Совершенство пустячка» — особенность стиля.

Достоевский специфичен.

«Кто от безопасных берегов, на которых побывало человечество перед войною, пойдет к Достоевскому, тот должен будет почувствовать себя как человек, до сих пор издавший домашних животных, каких-нибудь кошек, коров, кур, собак и лошадей, и вдруг оказавшийся лицом к лицу с дикостью, неукротенной звер-

¹ Ф. М. Достоевский. Игрок.



скостью ягуара и пумы, тигров и крокодила, перед шорохом змей и трепетом крыльев горных орлов и кондоров»¹.

Произведения Достоевского — терзают душу, но и лечат ее. Бесконечно прав был Ильин: Страдание пробуждает дух человека, ведет его, образует, оформляет, очищает и облагораживает... Духовная дифференциация, отбор лучшего и всяческое совершенствование были бы невозможны на земле без страдания. Из него рождается вдохновение. В нем закаляется стойкость, мужество, самообладание и сила характера. Без страдания нет ни истинной любви, ни истинного счастья. И тот, кто хочет научиться свободе, должен преодолеть страдание.

Увидев третью картину Баталова, понимаешь, что свои экранизации он предпочитает строить как камерные монофильмы о жизни и смерти. Непременное их качество — исповедальная тональность. Так нагляднее, острее.

Выбор Баталова на главную роль Николая Бурляева не случаен. Молодой Бурляев с его распахнутыми на мир глазами, трогательностью, видимой незащищенностью, действительно будто создан стать сказочным персонажем, рыцарем без страха и упрека. Его внешность несовременна. Он кажется слабым и его непременно хочется защитить.

¹ А. Баталов. Из интервью.



«Внимание зрителя, тем более молодого, не может заключаться только в том, что герою двадцать пять лет и все происходящее увидено его глазами. Усилия всех создателей фильма были направлены прежде всего на выражение тех событий, которые разворачиваются в романе, — считает Алексей Баталов. — Даже если взять самые внешние обстоятельства, опустив при этом многое из того, что остается вечным и волнующим во всех творениях Достоевского, то и они заключают в себе немало совершенно живых, не утративших остроты моментов. Это — история крушения страстной, первой любви. Характер отношений, обстановка, в которой они развиваются, сложность внутренней ситуации никак не скованы рамками старинной пьесы. Эти отношения ничуть не проще, не старомоднее того, что могло бы происходить сегодня...»

После экранизации Достоевского Баталов больше к режиссуре в кино не возвращался.

«Фильм надо делать своей командой. А когда я переехал из Ленинграда в Москву, команда распалась. Умер Урусевский, с которым мы вот-вот должны были приступить к съемкам новой ленты. Сценарий состоял из трех новелл, причем во всех главными героями выступали совсем молодые люди. Один — из маленького городка на Волге, другой жил в степи на пастбище, третий — в Ленинграде. Ни с кем другим снимать этот материал я не мог. Он был рассчитан на то, чтобы снимал Урусевский: все три новеллы требовали разно-



го изображения, совсем особой среды, света, фактуры. Но — не получилось...

Потом меня начали упрекать, что я отклоняюсь от генеральной линии: не ставлю фильмов о современниках. Знаете, почему Хейфицу разрешили снять «Даму с собачкой»? Потому что это была награда, которую он заслужил лентами о советской действительности. Я когда-то написал два сценария — они и сейчас есть. Один — по рассказу Володи Максимова, второй — по Георгию Владимову. А так как оба эти писателя были к советской власти настроены весьма скептически, своих убеждений не скрывали и через некоторое время эмигрировали, — ни о каких картинах не могло быть и речи.

Возвращаться же к режиссерской работе сейчас, в наши дни, я не рискну. Не могу не согласиться с Никитой Михалковым: «Сегодня нужно делать картину современными средствами, современным языком. Это — как дизайн автомобиля. Боюсь, сейчас я способен сконструировать только ретро-автомобиль...»



Глава 22

Последний из могижан («Чисто английское убийство»)

Алексей Баталов дважды снимался в детективах. Его первая «детективная» роль — в «Деле Румянцева», вторая — профессор Ботвинг в двухсерийном «психологическом» фильме Самсона Самсонова «Чисто английское убийство»¹. Надо сказать, что со времен Саши Румянцева Баталов стал сложнее, значительнее, загадочнее. По словам режиссера Самсонова, благодаря своему последнему качеству он и получил новое предложение сниматься. Алексею Баталову досталась самая завидная роль в фильме.

«Чисто английское убийство» — первая телевизионная картина, которая снималась с трех камер сразу. Работала новая американская установка: режиссер сидел за пультом и раздавал указания операторам. Все было как... сейчас. Но только — впервые. Две серии были отсняты за полтора месяца чистых рабочих (ка-

¹ Сценарий написан Эдгаром Смирновым и Вадимом Юсовым по одноименному роману Сирила Хэйра.



лендарных) дней. Атмосфера на съемках царила крайне доброжелательная и приятная. Самсонов — из тех, кого называют «актерскими режиссерами»...

...В замке старого лорда Уорбека на рождественские праздники по традиции собираются родственники и близкие друзья. Ровно в полночь праздник прерывается смертью сына лорда — Роберта. Из-за снежного бурана замок оказывается без связи с внешним миром. Присутствующий среди гостей доктор Ботвинг уверенно берется за расследование преступления... Как водится, подозреваются все. Развязка неожиданна.

Фильм был невероятно популярен, его очень высоко оценили и зрители, и бюрократы от кинематографа. Лапин — тогдашний министр кинематографии, любил повторять: «У нас есть пока единственный фильм-эталон об иностранцах — «Чисто английское убийство...»

К слову сказать, герои картины зрителем воспринимались как нормальные живые люди, а никакие не «иностранцы».

Музыку к фильму написал композитор Артемьев. (Позже его «прибрали к рукам» братья Михалковы, с которыми он сотрудничает уже много лет.)

... Во время недавнего интервью Самсон Иосифович Самсонов рассказал мне о съемках этой картины и о том, как Алексей Баталов попал в фильм «Чисто английское убийство»:



Я выбрал Алешу на роль Ботвинга потому, что он (Баталов) невероятно загадочен. А Ботвинг — человек непонятной национальности. Его невозможно понять, а загадочный человек всегда интересен.

Что касается актеров в этой картине, то, мне кажется, все они — большие открытия. Мне, например, запретили тогда брать Ивана Переверзева на роль лакея... Был жуткий спор, ругань. Но я отстоял Переверзева: я видел его человеком, обслуживающим лордов — этаким шотландским англичанином, бульдогом... Я был счастлив, когда утвердил Муравьеву, она — потрясающая артистка... Алексей Баталов был душой ансамбля. Я помню съемки большой сцены за столом — все смотрели на него, а он шутил, что-то подсказывал... Баталов имеет огромную интуицию, а это — половина таланта. А актер без интуиции, по определению Сергея Герасимова, хромой барин. ...

Двадцать пять лет прошло с момента выхода этой картины на экраны. С тех пор многое сделано — появились новые картины... Но я должен сказать, что всегда, когда я начинаю работать с актерами, неизменно вспоминаю Баталова. Каждая встреча с ним, каждая съемка была маленьким волнующим праздником. Он почему-то сразу всех окутывал своим обаянием, противостоять которому было невозможно. Алеша быстро понимал задачу. Я с ним еще разговариваю — объясняю, что надо сделать и какова задача. А он мне уже отвечает: я все понял — уже делается. Реплика го-



това. Такая работа, естественно, обязательно вызывает восторг и надолго западает в душу. Вот если бы все актеры были столь профессиональны... Алексей Баталов — идеальный артист-человек. Артистов много — людей мало... а Баталов — Личность, человек «штучного производства». Он очень легкий, подвижный. Обладает огромным обаянием и эрудицией. Всегда и везде Баталов создает такую ауру, что сразу возникает ощущение праздника. На это реагирует все, что присутствует в это время в павильоне — съемочная камера и даже стены декораций... Баталов все оживляет. Когда он присутствует на съемочной площадке — нет никаких прений и плохого настроения. Актеры ведь часто приходят с плохим настроением на работу. Баталов — никогда...»



Глава 23

В гармонии с миром

В 1975 году Алексей Баталов снялся в историко-романтическом фильме Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья». (Если учесть, что фильм посвящен прежде всего женам декабристов, последовавшим за своими мужьями в Сибирь, то легко догадаться, что мужчинам-артистам роли достались довольно скромные по объему.)

У Баталова — маленькая, но симпатичная роль мужа княгини Трубецкой, состоящая из отдельных сценок. Да, декабристов он до этого времени не играл...

На съемках в провинциальном городке он с удовольствием успевал наблюдать за съемками, гулять, любоваться прелестными окрестными пейзажами.

«... Сперва глазами праздношатающегося человека я равнодушно смотрю на давно знакомую лепнину дворца, на озеро, на парк, то там, то тут заставленный киноприборами и машинами. Но постепенно, по мере удаления от съемочной площадки, от суеты работающих людей, от говора любопытных зрителей, возникает, вернее, восстанавливается какая-то другая, суще-



ствующая вне забот сегодняшнего дня реальность. И уже по-иному, спокойно и величественно сверкает гладь перегороженной запрудами воды. Становится физически ощутимой прохладная тень высоких аллей. И мраморные изваяния, возвышающиеся на тронутых плесенью постаментах, незримо обретают свое первоначальное значение».

Фильмы с участием Алексея Баталова, следовавшие за «Звездой пленительного счастья», как правило, были интересно, профессионально, добротны сделаны. Но за исключением его роли в фильме «Москва слезам не верит», все они были *легко предсказуемы* и являлись в общем-то рядовыми. Если в 1955 году он еще мог промелькнуть в эпизодической роли, такой, как, скажем, «рыжий мужик» в фильме Александра Иванова «Михайло Ломоносов», то позже это уже стало нереальным. Для всех стало ясно: Баталов *не может* размениваться на коротенькие, второстепенные роли в серых, невнятных картинах...

Он — редкий актер. Может сыграть любую роль — кристально чистого человека или негодяя. Любой фильм с его участием всегда был «запрограммирован на успех».

В спортивной драме «Скорость»¹ Дмитрия Светозарова² Баталов сыграл еще одного положительного ге-

¹ Фильм снят по одноименному роману В. Мусаханова.

² Дмитрий Светозаров — сын «наставника» Баталова Иосифа Ефимовича Хейфица. В кино, как и отец, начинал с ассистента режиссера на «Ленфильме».



роя — Лагутина, честного и принципиального руководителя конструкторского бюро. Он приглашает в свою лабораторию автолюбителя Григория Яковлева, побеждающего на соревнованиях гоночных автомобилей... Главную роль в картине сыграл тогда еще молодой и не очень известный артист Дмитрий Харатьян. В то время как герой Харатьяна бросает учебу, прельстившись только зарабатыванием денег (это ему дается проще), Лагутин трудится в своем бюро, занимаясь любимым делом, но получая за это сущие гроши. Тема актуальна и по сей день: как жить — с деньгами или без них? Быть счастливым нищим или несчастным богачом?

Жизнь в чем-то похожа на спорт. Один торопится к финишу, бежит, не чуя под собой ног, и... быстро выдыхается, проигрывает. Другой спешит «не торопясь», тщательно выбирая дорогу и получая удовольствие от пробежки. Победитель — Лагутин, герой Баталова, — тот, по кому «сверяют часы». Это — редкий пример человека, который существует в гармонии с окружающим миром и самим собой. В финале Гриша Яковлев раскаивается в том, что забросил учебу: деньги есть, нет радости. (Любопытно: как бы поступил молодой герой в наши дни, спустя пятнадцать лет? То, что Лагутин точно остался бы прежним, нет сомнений; а вот Яковлев вполне мог бы стать и «новым русским».) Баталов в некоторой степени был поддержкой, «талисманом» съемочной группы на этой картине. (Даже если



бы фильм не получился — зрители все равно пошли бы в кинотеатры посмотреть на любимого артиста.)

В 1986 году Алексей Баталов снялся в очень симпатичной мелодраме Родиона Нахапетова¹ «Зонтик для новобрачных». С Ниеле Ожелите они сыграли влюбленную пару.

Герои давно любят друг друга, но соединить свои судьбы не могут. У него семья, трое детей. Оба давно смирились с этими обстоятельствами жизни. И все-таки их встреча в Москве с молодой парой², знакомой по отдыху на юге, подталкивает героев к тому, чтобы расстаться.

В этом фильме любопытно расставлены акценты. Если в начале картины зрелая «семейная пара» радуется глаз и кажется идеальной (в первой половине картины молодожены ссорятся, а милые «новые знакомые», у которых «все в порядке», учат их семейным премудростям), то в финале идеальной видится уже молодая пара. Им, молодым, кстати, так и не довелось узнать, что их обманывали... «Идеальные любовники» не захотели их разочаровывать.

¹ Спустя три года после выхода картины на экраны Родион Нахапетов эмигрировал в Америку.

Рассчитывал там снимать фильмы по своим сценариям. До сих пор снял два полнометражных документальных фильма (ставшие для него осмыслением американской действительности) и игровой фильм «Телепат», который был на МКФ два года назад. Написал в соавторстве с американскими сценаристами семь сценариев, которые пока ждут своего часа...

² Великолепный дуэт Никиты Михайловского и Веры Глаголевой.



Это — вторая роль Баталова, в которой он предстал «плейбоем», неверным супругом. Удивительно, что и в первом (Гуров в «Даме с собачкой»), и во втором случае (Красин в «Зонтике для новобрачных») герои влюбляются по-настоящему, всерьез, и от «такой жизни» очень страдают. В обеих картинах мужчины не решаются на разрыв с нелюбимыми супругами и продолжают вести жизнь опостылевшую, но привычную. (Похоже, его героям нравятся страдания...) «Интеллигентная двойственность» отличает персонажей Баталова. Они изменяют, обманывают, но язык не поворачивается назвать их негодяями.

Еще одна любопытная картина с участием Алексея Баталова — «Время отдыха с субботы до понедельника» Игоря Таланкина.

Семейная пара приехала на Валаам. Супруги поссорились, и Анна одна отправилась гулять к монастырю, где живут инвалиды. Неожиданно в безногом лодочнике она узнала друга юности Павла, пропавшего без вести во время войны, и стала уговаривать его уехать вместе с ней...

Баталов в этой картине сыграл Павла. Режиссер фильма дал такой комментарий к этой работе: «Работать с Алексеем Владимировичем — сплошное удовольствие. Это удивительно глубокий, интеллигентный, легкий в работе человек. Что касается его роли, то, я полагаю, в кинематографе для всех нас каждый новый фильм, новая роль — очередная ступенька в творче-



стве... Я всегда не слишком следил за прессой — поэтому не знаю, как критики «распределили слонов» среди актеров этой моей картины. Но, надо сказать, у Баталова были великолепные партнеры: Владислав Стржельчик и Алла Демидова. Поэтому успех фильма нужно «поделить» хотя бы на троих».

...Если Баталову предлагали сценарий заведомо оригинальный, интересный, или картину снимал режиссер высокого класса, Баталов соглашался на роли второго плана. Так, в киноромане-мелодраме Алексея Салтыкова «Возврата нет»¹ — истории любви добросердечной колхозницы и артиллериста Красной Армии — изначально делалась ставка на Нонну Мордюкову² и Владислава Дворжецкого. Баталов в картине — «человек свиты».

Одна из последних работ Алексея Владимировича — в советско-английской ретродраме Евгения Евтушенко³ «Похороны Сталина». Сценарий был любопытен: Москва, год 1953. Столица прощается с вождем. Люди идут и идут... Улицы запружены толпами: люди гибнут в давке. В этой толчее Женя знакомится с Элей. За долгие часы, проведенные в траурной процессии, они ус-

¹ «Мосфильм», 1973 г.

² Фильм занял шестое место среди лидеров проката 1974 года, а Нонна Мордюкова по опросу журнала «Советский экран» названа лучшей актрисой года.

³ Евтушенко Евгений Александрович — известный поэт, автор ряда поэтических сборников, соавтор сценария фильма «Я — Куба» (1964, совместно с Э.Барнетом), автор сценариев к своим фильмам — «Детский сад» (1983) и «Похороны Сталина» (1990).



пели полюбить друг друга. Но Эля нелепо погибает. У Жени начинается новая, взрослая жизнь...

Фильм апеллирует к дню сегодняшнему: все мы за это время изменились. Но — в какую сторону? — вот вопрос. Все будто пожухли, стали соглашателями. Нас поставили в позу просителя — так мы и стоим до сих пор.

Картина Евгения Евтушенко интересна обилием интересных актерских лиц — человеческих типов, вырванных из толпы. Алексей Баталов, Ванесса Редгрейв¹, Денис Константинов, Альберт Тодл, Майя Булгакова, Михаил Жигалов, Савва Кулиш, Наталья Коляканова, Валентин Никулин, Юлия Рутберг, Георгий Юматов... Великолепно показано «самое многочисленное из советских поколений, дети победителей, отроки оттепели, юноши шестидесятых... к сорока годам не дали ни единого человека, что встал бы вровень с достойными прежних времен. Нет, не были мы ни глупы, ни серы, ни вялы; нас не расстреливали, не пытали, не высылали за границу, не раскулачивали, в общем даже не сажали; нас задавили на корню...»²

Интересно показана Москва. И все же — фильм оказался слабее, чем можно было предположить. Вроде бы добротный сделан, но запоминается ненадолго...

¹ Удивительное дело! — у американской звезды оказалось абсолютно русское лицо.

² М. Веллер. Дети победителей. Из книги «Рандеву со знаменитостью». Таллинн: Периодика. 1990.



У Алексея Владимировича Баталова хороший вкус — за все время он ни разу не «засветился» в откровенно слабых картинах!

Может, именно поэтому в последние годы он вообще перестал сниматься в кино? Кризис кинематографа продолжается: добротный материал — «товар дефицитный».



СОВЕТСКОЕ КИНО

Глава 24

Великолепный Гоша — мужчина на все времена («Москва слезам не верит»)

После выхода на экраны знаменитой мелодрамы Владимира Меньшова Алексей Баталов стал лауреатом Государственной премии СССР¹.

Его коллеги тоже внакладе не остались: кто-то «подкрепил» свою популярность (Александр Фатюшин, Зоя Федорова, Борис Сморгков, Олег Табаков и другие), кто-то — проснулся знаменитым (Наталья Вавилова)...

«Москва пятидесятых годов. В общежитии живут три подруги. Их судьбы складываются именно так, как предполагает характер каждой из девушек. Антонина вышла замуж, растит детей, любит мужа. Людмиле Москва представляется лотереей, в которой она должна выиграть свое особенное счастье. Катерина — одна

¹ Кроме А. Баталова, Государственной премии (1981) за фильм «Москва слезам не верит» были удостоены режиссер В. Меньшов, художник С. Меняльщикова, актеры — В. Алентова, И. Муравьева, Р. Рязанова.



Меньшов Владимир Валентинович
(17.09.1939)

Родился в Баку.

В 1965 окончил Школу-студию им. В. Немировича-Данченко при МХАТе, в 1970 — аспирантуру при кафедре режиссуры во ВГИКе (мастерская М. Ромма).

Актер кино (около сорока ролей), сценарист, режиссер.

Заслуженный деятель искусств РСФСР (1984),
Лауреат Гос. премий РСФСР (1976) и СССР (1981).

Народный артист России.

Фильмография:

1970 К вопросу о диалектике восприятия искусства, или Утраченные грезы (к/м)

1976 Розыгрыш

— «Алая гвоздика» — приз ЦК ВЛКСМ за лучший фильм 1976 года для детей и юношества;

— Премия за лучшее исполн. роли (Е. Ханаевой), спец. диплом сценаристу (С. Лунгину) на ВКФ в Риге-77;

— Гос. премия РСФСР им. Н. К. Крупской (сцен. С. Лунгин, реж. В. Меньшов, опер. М. Биц, актриса Е. Ханаева)



1979 Москва слезам не верит

— Гл. диплом на Всесоюзной неделе-смотре молодых кинематографистов в Киеве-79;

— Гл. приз МКФ в Португалии-80;

— Гос. премии (1981) удостоены реж. В. Меньшов, худ. С. Меняльщикова, актеры — А. Баталов, В. Алентова, И. Муравьева, Р. Рязанова;

— Приз «Сен-Мишель» за лучшее исп. женской роли В. Алентовой на МКФ в Брюсселе-81;

— Премия за лучший иностранный фильм на КФ американских фильмов в Хьюстоне-81;

— Премия «Оскар» Американской Академии киноискусства за лучший иноязычный фильм 1980 года;

— Вторая премия ассоциации иностранной прессы «Экиноксио» на МКФ в Кито-81 (Эквадор);

— Приз гильдии прокатчиков США за лучший иностранный фильм 1980 года;

— Лучший фильм 1979 года, В. Алентова — лучшая актриса — по опросу журнала «Советский экран».

1981 Ночные гости (сюжет в к/ж «Фитиль» № 236)

1982 Путевка в жизнь (сюжет в к/ж «Фитиль» № 244)



1984 *Любовь и голуби*

— «Золотая ладья» (Гран-при) МКФ комедий в Торремолиносе (Испания)

1995 *Ширли-мырли*

— Приз за лучшую мужскую роль (В. Гаркалина) на КФ «Киношок» в Анапе-95

растила дочь, закончила институт, работала и стала директором химического комбината. Но пришла любовь к такому же сильному человеку, как она сама. И, оказалось, что спасти любовь от собственных ошибок трудно и почти невозможно...»¹

Владимир Меньшов однажды признался, что когда он представляет себе свою будущую картину, то всегда видит большой зал. Обязательно большой... Примерно такой, как зал кинотеатра «Россия».

«Это совершенно волшебное чувство, когда смотришь картину в большом зале, когда она идет каким-то непрерывным потоком, движется, когда зал пульсирует вместе с экранным образом»².

Как выяснилось, впервые он испытал эти волшебные эмоции на фильме «Москва слезам не верит». Любил во время широкой его демонстрации в киноте-

¹ Аннотация из Каталога отечественных фильмов 1918—1996 гг. С. Землянухина и М. Сегиды.

² См. сборник «Беседы на втором этаже», ВНИИК, Москва — 1989 г.



атрах зайти в ту же «Россию» и понаблюдать за залом, заново пережить это удивительное состояние, вкусив которое однажды, уже трудно сбиться на позиции кинематографа самовыражения...

«Москва слезам не верит» — по-настоящему народный фильм. (Вполне очевидно, что если появится сейчас равная этой картина, зритель валом повалит в кинотеатры.) Этот фильм смотрели и пересматривали семьями — по многу раз. «Простой» зритель полюбил эту картину сразу и навсегда. Критики — еще несколько лет «упирались», куражились, не торопились признавать успех картины и Меньшова лично...

Когда он прочитал сценарий Валентина Черных в первый раз, он ему не понравился. Меншов даже отказался от сценария.

«...Прошло какое-то время, и я почувствовал, что мне хочется думать о рассказанной в нем истории. Мне стал нравиться двадцатилетний разрыв в сюжете, действие, которое происходит в пятидесятые годы...

Я дал почитать сценарий Дунскому и Фриду, людям, профессиональному опыту и чутью которых бесконечно доверяю. Они стали меня отговаривать. Но я уже решился. Пришел к Черных со списком возможных и необходимых изменений — в количестве 44-х. Он с этим согласился, но сам работать дальше отказался, сказав, что ему интереснее написать новый сценарий, чем доводить старый. Тогда я взялся за дело сам. В итоге сценарий вырос до двух серий. Закончив, опять



отправился к Дунскому и Фриду за советом. Они сказали, что новый вариант лучше, но снимать все равно не стоит. А я уже с собой ничего не мог поделаться. Эта история притягивала меня все больше и больше. И даже если бы сам Ромм отсоветовал бы мне снимать, я бы и тогда не остановился.

... Уже тогда скептиков было очень много. Умом я их понимал, принимал все аргументы, и, признаться, всю первую половину работы не мог ничего им противопоставить. Разве что говорил — чувствую, должно получиться хорошо... И получилось».

Среди лидеров советского проката 1980 года картина «Москва слезам не верит» заняла второе место. Фильм Владимира Меньшова хорошо приняли в США и Канаде: чистый доход от проката за рубежом составил более миллиона долларов.

Эта картина завоевала массу наград: приз «Сен-Мишель» (за лучшее исполнение женской роли Вере Алентовой) на МКФ в Брюсселе (1981), премия за лучший иностранный фильм на кинофестивале американских фильмов в Хьюстоне (1981), премия «Оскар» Американской Академии киноискусства за лучший иноязычный фильм 1980 года, вторая премия ассоциации иностранной прессы «Экиноксио» на МКФ в Кито-81 (Эквадор), приз гильдии прокатчиков США за лучший иностранный фильм 1980 года, главный диплом на Всесоюзной неделе-смотре молодых кинема-



тографистов в Киеве (1979), Главный приз МКФ в Португалии (1980)...

По поводу выбора Алексея Баталова на роль «загадочного Гоши» Меньшов сказал: «Мне особенно дорога именно та линия советского кино, которая разрабатывалась в 30-е годы, а после войны была представлена такими лентами, как «Большая семья», «Дело Румянцева». Не случайно кандидатура Алексея Баталова на роль Гоши возникла после просмотра по телевидению фильма «Дорогой мой человек»¹.

Алексей Баталов, дав согласие на роль в фильме Меньшова, едва ли предполагал, что из этого выйдет. *Такой* успех был неожиданностью для всех: его невозможно было ни просчитать, ни предугадать.

«Гоша был нужен Меньшову с Черныхом для того, чтобы хоть как-то завершить двухсерийные страдания несчастной женщины. Другое дело, что день на третий он вполне может ударить ее бутылкой по голове... — рассуждает Баталов. — А почему нет? Он же от первой жены ушел, а эта — тоже начальница. Он пьет вусмерть, дерется... Только одинокие советские женщины не рассмотрели его как следует!

Фильм Владимира Меньшова невероятно точно передал особенности российского менталитета и образа жизни.

Нашу женщину не спутаешь ни с кем. Вымотанная, нервная, едва удерживающаяся на ногах от усталости,

¹ В. Меньшов (Пресс-информация №21(308), М., Информкино).



она грезит о любви. У женщины нет сомнений, что она ее достойна, и потому она внимательно смотрит по сторонам в поисках подходящего мужчины...

Она не избалована, ей не нужно от Него много. В этом наша женщина решительно не похожа на французенок или американок. Главное, чтобы Он был рядом. Быть при мужчине — норма.

Какой он — ее случайный избранник — дело второстепенное. Она готова возиться с ним, как с ребенком, лелеять и ублажать. Тяжелая наука — быть вдвоем...

Женское счастье — любить и быть любимой. Иметь семью — надежный тыл. Заниматься любимым делом, пусть даже малооплачиваемым. По возможности — продвигаться по служебной лестнице...

Главное, чтобы дома ждал «Гоша» — идеальный мужчина. Нахальный и интеллигентный одновременно, домашний и ускользающий из рук, хулиган и бродяга...

Надо сказать, что Гоша очень много впитал от предыдущих поколений интеллигентов и уж, конечно, Ахматову и Пастернака читал. Гоша — живой человек с трепетной душой.

И в то же время — он пристаёт в электричке к одинокой женщине, пьёт вусмерть, дерется...»¹

В финале картины вдруг понимаешь, что любая из этих трех женщин в принципе могла бы в него влюбиться. И, может, даже бросить ради него супруга законного или бывшего.

¹ Из интервью «Народной газете» (Беседовал Геннадий Сухин), № 19, ноябрь, 1998 г.



«Гоша уж очень хитро автором написан, а режиссером поставлен на место, выгоднее которого для мужчины нет, — рассуждает Алексей Баталов. — Гоша создан для того, чтобы страдания героини были вознаграждены хоть чем-то добрым. Фильм заканчивается по-американски: хэпи-энд. Что дальше, нам неизвестно. А ведь самое интересное начинается после женитьбы».

Дальнейшая жизнь Гоши и Катерины может сложиться *как угодно*, как у любой из ее подруг. Либо — идиллия: любовь до гроба, идеал семьи, розы цветут, колокольчики звенят. Как у Антонины. Либо как у Людмилы — взаимное разочарование: Он — пьет, Она — страдает, а разойтись по-доброму раз и навсегда не получается...

Хочется верить, что у героев картины *после финала* семейная жизнь сложится так счастливо, как возможно только в сказке. Они ведь уже достаточно намучились — и поодиночке, и вместе.

Небольшое отступление

История русской жизни в кино — летопись сплошной неудачи. И разница полов, как и разница умов, не играет здесь принципиально существенной роли. Почти каждая вторая попытка все изменить об-



речена на провал. (Так, в национальном масштабе история России — это цепь неудавшихся реформ — в том числе и в личном, семейном плане.) В кинематографе 20—50-х годов это оставило след не слишком отчетливый, ибо двух людей рядом могла удерживать Идеология, сосредоточенная борьба за «правое дело». Сходство идейных позиций и, соответственно, целей и устремлений создавало идеальные предпосылки для создания семьи «нового типа», совершенно несвойственные для других общественных формаций. Людей удерживала рядом утопия — идея, которая оказалась намного сильнее и могущественнее Любви — сладкой сказочки для богатых и дураков. Для человека социалистического настоящей любви не существовало: была коммуна, мифическое братство и мифическое же супружество, основанные на принципах взаимного разделения труда и взаимовыручки. Социалистическое настоящее практически приравнивается к боевым условиям. А любви все же захотелось...

Жизнь, которую мы видим в фильме «Москва слезам не верит», безрадостна...

И все-таки, как бы то ни было, женщины украсили русскую жизнь. Вот такие простые Кати, Люды и Тони... Посмотрим на жизнь с юмором. Без женщины наше общество давно бы пребывало в коммунизме и по дороге туда дошло бы до полного одичания. Женщины развалили советский строй в большей степени, чем диссиденты и либеральные писатели вместе взятые



Они хотели, чтобы у них было все «как у людей», — чтобы была хорошая мебель, дети ходили в приличную школу, было во что одеваться и чем красить губы. Некогда это уже были антисоветские требования. Будучи половиной населения СССР, женщины проводили эту подрывную политику в жизнь весьма последовательно и планомерно. Они стали свободными раньше мужчин, они всегда были естественнее, легче: мужчины еще помалкивали, а они уже судили и рядили обо всем совершенно свободно. Мужчины изошрялись во лжи на службе, а дома пили от безысходности и отчаяния, в то время как женщины тянули семью и к тому же находили время читать и размышлять...

* * *

«Мне — как, наверное, любому другому актеру — ни разу не довелось сыграть героя, так сказать, стопроцентно адекватного самому себе по характеру, мироощущению, взглядам на жизнь, — суммируя все сыгранное и прожитое, говорит Алексей Владимирович. — Между собой Гусев из «Девяти дней одного года», Голубков из «Бега», чеховский Гуров, Румянцев имеют мало общего уже потому хотя бы, что имеют мало общего с моим собственным характером. Мне приходилось играть физика-атомщика, шофера, врача, летчика, сварщика, и всегда находились люди, узнававшие в моих экранных героях самих себя или своих знакомых. О Гоше, например, критики писали: «Таких не бывает». А у



меня есть письмо, где написано: «Вы сыграли мою судьбу».

Жена Баталова, Гитана Леонтенко, несколько лет назад рассказала в одном из интервью о том, какой шквал писем обрушился на ее мужа после выхода на экраны фильма «Москва слезам не верит». Влюбленные женщины звонили Баталову, дарили цветы, писали записочки на творческих вечерах. В поисках настоящих мужчин они даже... ездили на электричках, четко усвоив, где Гоша познакомился с Катериной.

Кстати, об идеальных мужчинах. Баталов однажды сделал такое признание: «Я мужчина ненастоящий, я только играл роли настоящих мужчин... И артист я «ненастоящий»: у меня нет комплекса упущенных ролей, неиспользованных возможностей. Вот Райкин, Смоктуновский, Женя Евстигнеев были поглощены этой профессией без остатка, жили ею. А я делал то, что мне интересно, никогда никуда не торопился...»

В то время как актеры торжествовали, радовались успеху и пожинали лавры, на долю режиссера картины Владимира Меньшова выпало нечто иное, принципиально противоположное. А именно:

Непродолжительные беседы с завистниками. Расстреливающие взгляды в Доме кино. «Как же так: Меньшов купился, слепил поделку на потребу публике!», «мелодрама — ничтожный жанр», «пошлое кино — «Москва слезам не верит»...



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

«Тогда много режиссеров бросилось снимать мелодрамы, — говорит Меньшов. — А дело было совсем не в ней. Со временем я понял: природу успеха этого фильма я сам все равно до конца не раскрою. Видимо, и здесь никуда не деться от «кусочка хвоста черта»... Помните, как по рецепту: берутся такие-то и такие-то компоненты, добавляется «кусочек хвоста черта», и только тогда получается настоящая «мазь для ведьм»...»



Глава 25

Одинокий голос человека за кадром

Баталов невероятно последователен. Когда-то, мечтая о карьере театрального артиста, он перепробовал едва ли не все невидимые глазу зрителя театральные профессии, изучил все закулисы.

В конце шестидесятых киноартист Алексей Баталов начал работать за кадром — читал дикторские тексты, тексты «от автора» в документальных кинокартинах¹. Чуть позже — дебютировал в режиссуре, делал инсценировки классических произведений на радио.

Его голос великолепен. Бархатный, чуть глуховатый, необыкновенно выразительный. Живой.

В последнее время по телевидению внезапно показали сразу несколько картин, где за кадром «играет» Баталов. Именно так — играет.

Можно ведь просто прочесть текст — и ничего не почувствовать. Слова пролетят мимо ушей зрителей и,

¹ «Слово о России», «Твое щедрое сердце», «Звездная минута».



даже если сказаны они *приятным* по тембру и высоте голосом и, может быть, человеком очень и очень известным — голос узнаваем, ничто в воздухе не шелохнется. Все будет недвижно, как в болоте. Сказать *так*, чтобы услышали, — настоящий дар.

Баталов говорит необыкновенно. Впервые я услышала его во ВГИКе в 1993 году, 1 сентября в актовом зале. Народу было — тьма-тьмушая. Не протолкнуться. До Баталова выступило много ораторов — их студенты слушали вяло, предпочитая довольно нагло обмениваться новой информацией — кто-где отдохнул, кто-когда женился-развелся, как я провел лето. Ораторы говорили приблизительно одно и то же, с разной степенью проникновенности и искренности. Кто-то бубнил себе под нос, кто-то рубил атмосферу зала короткими, как выстрелы, фразами. Когда объявили, что сейчас будет говорить Баталов, зал шелохнулся. Кто-то встал, кто-то заплодировал, большинство притихло.

Вышел Баталов. Крупный, величественный, породистый. Говорить начал тихо. Почему-то возникло ощущение, что делает он это специально — в воспитательных целях. Дескать, кому это интересно — может слушать, в противном случае — занимайтесь своими делами, дорогие ребята. Никакой обязаловки.

Баталов говорил *вкусно*. Казалось, будто он взвешивает каждое слово, прежде чем его произнести. Ни одного лишнего слова, ни одной невнятной фразы. Все просто, красиво и как-то по-домашнему.



Вы можете себе позволить перебить умного человека? Заткнуть уши? Переключиться на что-то иное? Безусловно, нет. Он вам интересен... И вы непременно дослушаете этого человека до конца.

Он говорил о том, что обязательно надо учиться, что не мешало бы больше читать и почаще заставлять свою душу трудиться. Вроде бы обычные вещи — а проняло насквозь! Сразу как-то всем захотелось стать лучше...

Баталов будто разрядил атмосферу слегка прикрытого официоза...

Последними картинками, где он читает «за автора», стали «Первая любовь» Романа Балаяна и «Маленькая принцесса» Владимира Грамматикова.

Безусловно, приятие и неприятие той или иной картины зрителем вполне может быть обусловлено такой «мелочью», как закадровый голос. Так что выбор режиссерами на «невидимую роль» Алексея Баталова — шаг продуманный.

В голосе Алексея Владимировича, в том, как он читает, чувствуется крепкая актерская школа. (Согласитесь, далеко не каждый профессиональный артист может держать в напряжении целый зал, огромное помещение, сотни слушателей. Баталову — это по плечу. Его радиоспектакли доказывают вышесказанное.)

Мое искреннее убеждение: Баталов способен «вытянуть» на довольно высокий уровень даже среднюю



картину. Его голос хочется слушать бесконечно: он действительно заинтересовывает, интригует.

Баталов придает всему — фильмам, спектаклям... завораживающий флер таинственности.

* * *

Моя маленькая дочь ложится спать только вместе со сказками «дедушки Баталова». Детское издательство «Два жирафа» специально для детей выпускает великолепные аудиокассеты со сказками, которые читают известные артисты. (Здорово, конечно, когда родители сами находят время заниматься собственными чадами и имеют при этом неплохие актерские данные, но если Бог не дал ни того, ни другого, то — приходится доверять ребенка актерам.) Так вот: наша любимая, «семейная» — кассета «с тремя девочками» — «Красной Шапочкой», «Золушкой» и «Дюймовочкой». Эти сказки читают народные артисты России Алексей Баталов и Ирина Муравьева¹.

Согласитесь, — *так* прочитать, чтобы и дети и взрослые слушали, раскрыв рот, может не всякий, даже знаменитый актер. Помимо чистого воспитательного эффекта (мораль сказки), здесь присутствует еще и образовательный. Детям нравится копировать взрослых: хорошо, когда они пытаются подражать в процессе самостоятельного чтения. Так что кассеты для самых

¹ Автор сценария и режиссер — В. Ф. Трухан.



маленьких из серии «Твои первые сказки» стали для дочки еще и первыми уроками актерского мастерства.

Одно дело — кино, когда закадровый текст подкреплен «движущейся картинкой», совершенно противоположное — «голый» голос плюс музыкальная поддержка...

А. В. Баталов¹

Понять до конца

Умеем ли мы говорить?

И всегда ли понимаем то, что слышим?

Эти вопросы могут показаться праздными, ведь родной язык, данный каждому от природы, кажется таким естественным средством общения. Между тем общение может оказаться мнимым, просто не состояться, если человек не обладает той внутренней культурой, которая позволяет проникать за «занавес» слов...

Лишь только речь заходит о языке, в памяти сразу всплывают какие-то знакомые со времен школы цитаты и высказывания о красоте русского языка, о культуре, которая запечатлена в нем, о выразительности на-

¹ Статья «Понять до конца» была опубликована в газете «Культура» от 25 декабря 1984 г.



родных пословиц и еще о многом другом, что таит в себе магическая сила слов. Мы так привыкли слышать похвалы нашему языку, что порой даже и не связываем их с повседневной жизнью. Будто настоящий язык со всеми его красотами и чудесами хранится в каком-то музее, а мы говорим и пишем на другом, вроде бы специально, так, на каждый день приспособленном «язычочке», который разношен, подлатан, но зато очень удобен в будничной жизни.

А если вдруг в суতোлке дел к тебе явится прекрасная страница какого-то великого сочинения, строфа любимого стихотворения или просто крылатая фраза, так вдруг неловко сделается, точно стоишь босой, в засученных штанах посреди грязного, неумытого пола, а перед тобою человек в белом костюме.

Понятно, много хлопот, беготни, в общем, некогда думать о том, как высказать, то, что хочется. Говоришь, как можешь, главное, побыстрее, думаешь, ведь собеседник понимает, а что еще нужно? Так и идет. Даже о чувствах, может быть, хороших, глубоких, сложных вроде и некогда сказать. А коли выдается такая тихая минута, что хотелось бы выразить очень личное, глубоко спрятанное, кажется, и слов нет. Привычные не годятся, слишком просты и затерты, а настоящие, единственно нужные для этого случая, забылись, да и неловко как-то вдруг перейти на другой язык, того и гляди, за краснбая сочтут.



Думаешь, лучше помолчу, ведь, говорят, молчание — золото.

И вот смотришь, одна хорошая минута пролетела в молчаливой бедности, другая. А потом и вспомнить нечего... Но дело не только в этих потерях, хотя в общем-то каждый человек стремится к глубокому душевному общению.

Можно привести множество примеров того, когда приблизительность, неумение глубоко, точно выразить свои мысли вредят делу, ибо собеседник, «ухватив» суть, вынужден домысливать услышанное, добавляя собственные представления, а на поверку в конце концов оказывается, не о том шла речь. Такое общение можно уподобить разговору между иностранцами, когда люди скорее по глазам догадываются, о чем говорит собеседник, чем действительно понимают его...

Почему это происходит?

Порой просто не хватает знаний или не все успеваешь сопоставить, соотнести со своими представлениями, осмыслить одно, как уже нужно думать о чем-то другом. Конечно, это бывает не только в разговоре, но и когда читаешь книги, сидишь в зрительном зале или у телевизора.

В романе «Анна Каренина» есть сцена, где перед началом разговора Стивы Облонского с женой между прочим сказано, что он вошел в ее комнату с сигарой в руках. Этой деталью Толстой хотел показать читателю



растерянность и невероятное волнение Облонского, безусловно светского человека, для которого войти на половину жены с дымящейся сигарой все равно, что сразу разоблачить себя. И потом, как спокойно он ни говорил, как ни старался, так сказать, представить дело определенным образом, жена по этой сигаре уже догадалась о его истинном душевном состоянии.

Вроде бы мелочь такая подробность, как эта зажженная сигара, но не заметишь ее — и вся последующая сцена будет восприниматься иначе, чем предполагал писатель. Даже тут нужны какая-то культура, знания, чтобы проникнуть в круг ушедшей жизни...

Всякому актеру или чтецу сотни раз приходится сталкиваться с примерами, когда то встретится неясная ситуация, то старое слово, смысл которого сегодня несколько деформировался, то описание забытых, уже не употребляемых вещей, то непривычное ударение. Ну скажем, «член аглицкого клуба» у Грибоедова вместо английского клуба. Не замечать этого — значит обкрадывать себя и слушателя.

Для исполнителя это все равно, что невнятно произнесенная фраза. Ведь записанный на бумаге авторский текст и то, что скрывается за ним, — основа всякой актерской работы.

Более того, для драматического актера не только сам язык, на котором он играет, но окраска его, тональ-



ность, любой местный или профессиональный оборот есть главнейшее средство выражения, точнее, основа всего, на чем строится игра, начиная от подтекста и кончая просто гримом.

И надо сознаться, что, быть может, по этой причине с актерской колокольни порой даже виднее то, что происходит с языком, с речью, со словами в литературе, да и просто в обыденной жизни. В силу требований нашего древнего ремесла актеры прежде других схватывают и используют новые словечки, ударения, сокращения, акценты — все то, что соединяет язык с конкретным временем, живой сегодняшней средой.

Вспомните лучшие номера наших эстрадных актеров. Какую радость приносит зрителям пусть крошечное, но сегодня подхваченное на улице выражение или словечко, по которому зритель мгновенно представляет себе, о ком и о чем идет речь. И не надо объяснять, кто скрывается за фразой «Вот ты какая!!» или «В греческом зале, в греческом зале...»

Еще интересно, что актеры, где бы они ни работали — на эстраде, в театре, в кино, — осуществляют некоторую связь между языком классической литературы и сегодняшней речью. Тут, в актерской игре, как бы продолжается жизнь старых слов и выражений. Таких, как «сударыня», «наперсница», «сударь мой», «ночной эфир» и тому подобное, не говоря уже о поговорках, притчах, пословицах, которые, будучи упот-



реблены к месту, в игре, живут и работают, так сказать, по инерции. Может быть, это не очень понятно, но я обязательно хочу обратить ваше внимание на чисто эмоциональную сторону игры, потому что, думаю, именно она позволяет нам остро и совершенно свободно, ясно передавать те внутренние, определяющие человеческое поведение порывы, из которых складываются черты давно ушедших классических героев.

Здесь интересно отметить, что сила языка может порой проявляться и там, где слова бедны и почти бессмысленны. Ведь короткие малословные или, скажем, косноязычные роли определенным образом все-таки окрашены. И чем ярче, выразительнее эта окраска, тем больше материала для актера.

В «Шинели» Гоголь специально сказал о косноязычии своего героя Акакия Акакиевича Башмачкина. И немногие реплики, которые он написал для Акакия Акакиевича, — скорее знаки переживаний и мыслей героя.

Например, выйдя от портного, совершенно убитый, потрясенный, сраженный необходимостью шить новую дорогую шинель, Акакий Акакиевич рассуждает так:

«Этакого-то дело этакое, я, право, и не думал, чтобы оно вышло того... так вот как! Наконец вот что выш-



ло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак»...

Пожалуй, ни одна на свете логически построенная речь или даже стихотворный текст не требует от актера такой силы выразительности, какая нужна для передачи чувств, скрытых в этом самом длинном монологе бедного Акакия Акакиевича. Тут поступай, как хочешь — задумывайся, рыдай, столбеней... Слова позволяют все, но притом вся их убогость каким-то чудесным, чисто гоголевским образом разом освещает всю фигуру героя: и бедность его, и ничтожность, и слабость, и человечность, и даже некоторую чиновничью ученость. Если угодно, это обратный пример того, как примитивный набор слов, почти тарабарщина, под пером великого художника обретает глубочайший смысл и выразительность.

Актер, казалось бы, должен владеть всем богатством языка. Во всяком случае — говорить немножко лучше, чем другие. Но, к сожалению, на самом деле даже постоянное соприкосновение с многообразием, со всей стихией языка не гарантирует его глубокого знания, тонкого понимания красоты его строя, да и просто умения по-настоящему им пользоваться. Видимо, школьные и даже актерские знания, навыки тут только первый шаг, за которым целая дорога. Одолеть ее



дано далеко не каждому. Сколько мы встречаем людей, которые вроде бы и много читали, и знают в своем деле немало, а говорят бедно, тускло, однообразно, словно поют на одной ноте.

Казалось бы, что тут особенно сложного — прочитать стихи. Они уже написаны, есть размер, рифма. Вроде бы только и нужно, что произнести их вслух, без запинки — и все предстанет перед слушателем в том самом виде, как оно есть.

Однако вряд ли отыщется человек, который хоть однажды не испытал бы разочарования при попытке передать другому с голоса то, что поразило его в каком-то стихотворении. При этом возникает такое чувство, будто читаешь чужим голосом. Глядя на страницу, ты ясно только что слышал совершенно определенное звучание, видел всю особую красоту стоящих рядом слов, ощущал их бриллиантовую многогранность — и вдруг мгновенно все потерялось, ушло куда-то, и нужно оттапливаться, повторять и пояснять другому то, что секунду назад было для тебя так естественно и просто. Разумеется, то же самое происходит и с прозой...

Здесь речь идет о том, чтобы, взяв мысли, переживания, уже отлитые в определенную форму, передать их другим, ничего не растеряв. Это сложно. А насколько сложнее точно и ярко выразить собственные впечатления!.. Но награда стоит душевных затрат.



Ведь умение образно, ярко, убедительно говорить, по существу, один из тех источников, коими питается самое настоящее творчество, в том числе и литература. Иногда это проявляется явно, как, скажем, в судьбе писателя Горбунова, устные рассказы которого наверняка памятны многим (есть и пластинка, где несколько этих маленьких шедевров русской прозы звучат в исполнении Ивана Москвина). Иногда умение говорить остается частью натуры человека незаурядного и творчески одаренного, каким был, скажем, режиссер Михаил Ромм. Он сам считал, что главный его талант — рассказывать. Но чаще всего такое умение обогащает и украшает нашу жизнь в самом прямом человеческом общении. Подумайте о тысячах увлекающих своим словом учителей и тех судьбах, которые берут начало со школьной скамьи, с урока любимого предмета.

А разве ничего не стоят те тихие, полные неизъяснимого тепла бесхитростные сказки, которые бывают в детстве каждого из нас и начинаются почти всегда со слов: «Ничего, потерпи. Сейчас уже лучше. Вот ты поправишься, окрепнешь и мы...» Сквозь жар болезни слова едва слышны, но боль стихает, и мало-помалу желанное забытие заволакивает больничный потолок спасительной сказкой, у которой нет да и не может быть конца...



Я думаю, что умение выразить себя связано со способностью оценить по достоинству чужое творение, мысль, порыв, просто к месту сказанное слово, — и это часть нашего внутреннего мира, того человеческого богатства, без которого собственная жизнь становится замкнутой и точно отделенной от всего остального полупрозрачным стеклом.

Как человек глухой к чужой боли, к чужим потерям вряд ли может надеяться на сострадание, так и тот, кому закрыт путь к пониманию других, не вправе рассчитывать, что кто-то поймет и оценит его самого.

И даже если допустить, что умение внятно, красиво, точно говорить не столь уж необходимое сегодня достоинство, то умение проникать в суть явлений, способность за простым видеть сложное или, наоборот, находить главное в хаосе поступков, слов — это уже то, без чего человеку невозможно быть человеком. Потому что понимание и ощущение окружающего мира, восприятие людей во всей их противоречивой сложности неотделимы от собственной судьбы, от того, насколько богат или беден духовный мир каждого из нас.

Он складывается, строится, обогащается с первого сознательного движения, с первых простых, как «мама», слов. Он вбирает все: и сказки бабушки, и события улицы, и международную хронику, и образы, подаренные литературой, и страстность музыки, и строгость наук. И как бы сложны ни были пути позна-

Глава 25 *Одинокий голос человека за кадром*



ния, им никак не миновать языка, слов и выражений самых простых, но в конце концов чудесным образом соединяющихся в ту волшебную нить, которая связывает нас между собою и с людьми, никогда нами не виданными, и с мудростью легенд, которые пережили своих создателей.



Глава 26

История «положительного героя»

В конце шестидесятых — начале семидесятых годов Алексей Владимирович Баталов много говорил и писал о проблеме положительного героя на примере собственных ролей в кино.

«Я никогда в жизни не играл отрицательных персонажей. Да мне их просто и не предлагали. И самому не хотелось выглядеть на экране придурковатым, прямолинейным подлецом. Но вот когда я снимался в «Беге», мне захотелось сыграть Хлудова¹. Ибо его нельзя толковать однозначно: в этом маньяке с жестокостью соседствует чувство товарищества, постоянный суд больной совести, мужество и трагическая отрешенность. Но, очевидно, и в этой роли, если бы мне довелось ее сыграть, я стал бы не прокурором, а адвокатом Хлудо-

¹ Кстати говоря, Алексей Баталов проходил кинопробы на эту роль; однако режиссерам А. Алову и В. Наумову показалось, что он слишком открыт и добр для этой роли.



ва. Что делать, я всегда стремлюсь к гармонии между «быть» и «казаться». К сожалению, не часто это удается».

Рассуждая о массовом советском кино 60-х годов, исключив из этого списка самобытные картины Тарковского, Шпаликова, Шепитько, Полока, Баталов внезапно удивил всех:

«Если есть во Вселенной существо, которое я бы хотел убить изощренно, многократно, с особым цинизмом, то это современный положительный герой — такой угрюмый, хмурый мальчик с плоским, чисто функциональным характером.. Я бы расквасил ему нос, оторвал бы ему уши — крепкие молодые уши положительного героя, принципиального борца, рабочей косточки... оттащал бы за непокорные, ершистые вихры»¹.

И вместе с тем Баталов убеждал, что положительный герой куда реже встречается в искусстве, чем в жизни... Вспомните «Иркутскую историю», зоринских дерзких «мальчишек». Они не были выдуманы.

Герои Баталова тоже — «жизнью и временем сформированы»².

Есть особая человеческая предопределенность в этой «положительности», порой — «вылизанности».

Крепкие социальные и семейные узы могли родить истинно положительного героя. Честь, чувство собственного достоинства здесь необходимы как *данность*.

¹ См. интервью «Народной газете» (Беседовал Геннадий Сухин), № 19, ноябрь, 1998 г.

² См. статью в газете «Калининградская правда» «Три фактора популярности» от 11 сентября 1983 г.



Невероятно трудно быть честным перед собой, близкими. Перед народом... Положительный герой все это «умеет» изначально.

Героизм может быть вполне обычным, привычным явлением; как естественное продолжение земного бытия. Бабушки и дедушки, которые дожили до наших дней и каждый год празднуют победу, — тоже в каком-то смысле национальные *герои*.

Положительному герою в литературе и кино обязательно сопутствует гражданская тема — Личность и История.

... Положительными также называют «голубых героев» в театре.

«Такой герой обычно безнадежно влюблен в молодую, бесконечно скучную особу. Он не совершает ничего сомнительного и дурного. Положительный герой — благовоспитан и манерен. И чем меньше он действует на сцене, тем бесспорнее работает его «положительность». Идеальным героем Алексей Баталов считает, к примеру, Уолтера Гэя из инсценировки романа Диккенса «Домби и сын». Он просто отсутствует всю пьесу: уезжает, когда события начинаются, и возвращается, когда нужно закрывать занавес».

Идеал — нечто большее, нежели сложение простых добродетелей в подстриженном и приглаженном «голубом» театральном герое.

Безликость — страшное явление. Нередко герои Гэя стоят за плечами наших бесспорно положительных



персонажей. Они положительны и... слишком хороши. Кажется, они, скорее, летают в воздухе, чем ходят по земле и «коптят небо».

Когда тема положительного героя «приближается к жизни», «облегчается» пороками, то еще больше обедняется. «Ему того нельзя, этого нельзя. Он все должен носить старую гимнастерку и долго-долго любить одну и ту же женщину и не бить мерзавца по лицу, когда его надо бить...»¹

Помнится, как яростно один из авторитетных товарищей требовал выбросить из «Баллады о солдате» эпизод, когда герой убегает от танка. Не чувствуя основного содержания фильма, не ощущая его эмоциональной композиции и потому не понимая огромного значения этого эпизода для фильма в целом, он упрекал авторов в том, что они выводят героем труса, человека, порочащего своим поступком добрую славу Советской Армии. Теперь смешно это вспоминать и глупо спорить — жизнь картины убедительно разъяснила эти заблуждения»².

«Или такой эпизод: Борис бьет товарища за то, что тот дурно говорит о Веронике. Нехорошо, вроде, драться положительному герою? Но Борис любит и верит в свою любовь. Поэтому он не может, не имеет права не ответить ударом на пошлость. Он чист, а его

¹ См. Статью А. Баталова «Такой, какой он есть» в «Литературной газете» от 31 мая 1962 года.

² Там же.



удар — еще один аргумент в пользу его чистоты и целостности».

«Каждый положительный герой, которого я играл, на том или ином этапе создания фильма кому-то казался порочащим звание советского молодого человека. По поводу Саши Румянцева мне говорили: почему он дерется, почему ездит на буфере? Борис Бороздин из фильма «Летят журавли» — тоже дерется, да еще носит под шинелью шарф, подаренный братом (что есть самое страшное шалопайство для солдата)».

Рассуждая о проблеме положительного героя в нашем кино, Алексей Баталов вспоминает актера Михаила Ульянова, и то, как мастерски он сыграл Трубникова в фильме А. Салтыкова «Председатель» по сценарию Юрия Нагибина.

Трубников — идеал положительного героя. Его герой оказался неотделимым от него самого... «Трубников сложен. Он не только светлый, принципиальный, крупно мыслящий человек. Он в то же время вспыльчив, груб, неприятен, порою жесток, беспощаден. Короче говоря, оставаясь совершенно живым, осязаемо объемным, Трубников Ульянова наделен истинно героической, горящей страстью и верой в торжество коммунистических идеалов, которые не делают его героя Героем».

(Надо сказать, что сегодняшние «герои» (или, скорее, «геройчики») кино и телеэкрана представляют собой прямую противоположность тем крупным, силь-



ным, принципиальным людям. В моде — странность, манерность, непредсказуемость, склонность к тому, чтобы в прямом и переносном смысле раздеться у всех на глазах... — качества, больше свойственные женщинам, нежели представителям «сильного пола».)

Баталов — за одержимого и совершенно земного героя. Только в этом случае герой будет способен убеждать.

«Чем выше идея, которой служит герой, тем конкретнее, «земнее» надо его воплощать в искусстве... Я говорю об этом как актер, потому что поиски в работе над ролью идут самыми конкретными путями и отталиваетесь всегда от конкретного — внешней характеристики, внутреннего мира, темперамента, отношения к женщине...

Определенность, конкретность важны потому, что позволяют актеру напрямую через себя выразить свое время».

Художественное произведение, как и художественный образ, даже если в основе его лежит благороднейшая мысль, невозможно создать путем простого сложения бесспорных добродетелей. Точно так же, как в живописи невозможно выразить свет, не пользуясь тенью.

... Но ведь и что такое тень, между прочим, можно понимать по-разному. По поводу этого банального сравнения говорят иной раз, что, мол, слишком много тени...



«Положительного героя никак нельзя изымать из ткани всего художественного произведения. Он ведь не существует сам по себе, в вакууме. Писатели часто говорят, что актеры играют не так и не то, что они написали. Актеры жалуются, что писатель написал совсем не то, что можно играть. Мне думается, что спор этот бесплоден и ведется большей частью во имя самооправдания. Здесь глупо искать правого и виноватого. Правы и те, и другие.

Актер и драматург вплотную связаны. Плохой актер может погубить отличную пьесу. Бездарная драматургия убивает в актере художника, не дает ему возможности проявиться.

...Потому, когда я говорю, что герой должен быть таким, каков он есть в жизни, — это не желание скрыться за оригинальной фразой. Это стремление сохранить в искусстве живого человека во всей его сложности во имя достижения высшей цели — эмоционального, идейного воздействия произведения»¹.

Как ни странно, герои Баталова сохранились в нынешней жизни — просто сейчас их не так просто разглядеть. Они — непопулярны...

Такие нынче вымирают, как мамонты — интеллигентным человеком быть нынче не модно.

...Врач Устименко поехал в провинцию, где сам себе лишения создавал. Вся жизнь его — целеустремлен-

¹ См. Статью А. Баталова «Такой, какой он есть» в «Литературной газете» от 31 мая 1962 года.



ный, выстраданный, разумный выбор собственной жизненной стези... Это совершенно ильинская тема: «Страдающий человек вступает на путь очищения, самоосвобождения и возврата в родное лоно, — знает он о том или не знает. Его влечет в великое лоно гармонии; его душа ищет нового способа жизни, нового созерцания, нового синтеза, созвучия в многозвучии. Он ищет пути, ведущего через катарсис к дивному равновесию, задуманному лично для него Творцом...»

Сегодня, очевидно, неплохо жилось бы Гурову: он домовладелец. «Саша из «Дела Румянцева», конечно же, постарел. И остался без работы — нынче же везде молодых берут! Он, может, пошел машины ремонтировать — нет, не в большую какую-то мастерскую, так, по своему двору: масло, скажем, меняет. На пенсию нынче ни хрена не проживешь!»

Баталов не видит особенной принципиальной разницы между собой и своими героями. Хотя и пытался всякий раз найти эту разницу, ощутить ее в чем-то. «Ведь если бы она отсутствовала совсем, то роли были бы, наверное, абсолютно одинаковы»¹.

¹ См. интервью газете «Молодость Сибири» (Беседовала Г. Цитрина) «Точка соприкосновения» от 9 января 1968 г.



Постфактум

Следует признать, что если искусство кино считать историческим свидетельством, то свидетельствует оно прежде всего о том, чего не было в действительности, чего не хватало. Исторически оно есть только негативное средство. Долгое время в стране активно боролись с индивидуальностями — «героями духа», тщательно стараясь уничтожить все реальные и кажущиеся знаки интеллектуальных отличий между людьми, объясняя это варварское явление «исторической необходимостью». Ратуем за равноправие? Да будет равноправие — во всем, без разбора!

История эволюции образа — «среднестатистического», простого человека, представителя какого-то определенного отрезка времени в этой системе — одна из ключевых в проблеме общественных преобразований.

Героем дня и главной движущей силой в обществе долгое время была «масса» — явление в полной мере пугающее, к сожалению, только сегодня. Общество «нового типа» не состоялось и состояться не могло: теперь это, кажется, готовы признать все здравомыслящие люди (исключение составляют лишь безумцы, для которых подписаться под этим — значит перечеркнуть всю свою прожитую жизнь). Идея коммунисти-



ческого общества была утопична еще на первоначальной стадии: горько, что иллюзии рассыпались лишь спустя несколько десятилетий. Результат плачевный: построено психически неуравновешенное сообщество «странных», а по сути нездоровых людей, разрывающихся между собственными потребностями и общественным долгом, перманентно находящихся в состоянии жестокого конфликта между действительностью и тайными своими желаниями. Поэтому постперестроечный и нынешний экран заполнили странные люди с жесткими нервными лицами, пространные фильмы ни о чем, закодированные истории. Думается, это — один из ответов на вопрос: почему Алексей Баталов давно не снимается в кино.

Сегодня в России рождается качественно новая система ценностей, в центре которой на этот раз оказывается общеевропейская, давно признанная цивилизованным большинством идея личного успеха. Только теперь становится очевидным для всех, что человек не должен стесняться собственной индивидуальности и бояться, что он не походит на других. Ибо общество — не конвейер, с которого сходят удивительно похожие друг на друга пастеризованные огурчики. Когда-то было важно походить на большинство, теперь актуально — абстрагироваться от всех, создать впечатление некоей потусторонности и неземной тоски.

Историю можно писать по-разному. История кино, документально запечатленная в образах, — более чем



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

увлекательна. И для простого исследователя, и для рядового обывателя. Мужчины и их отношение к женщинам менялись на протяжении десятилетий: история общей реализации в обществе, проблема личного самоутверждения, преуспевания и реабилитации, к сожалению, остались в числе самых малоизученных тем.



Глава 27

Незаменимый и вездесущий

...Политические системы меняются, а человеческое остается. Кому интересно, какие политические взгляды были, например, у Шекспира? Но вопрос «быть или не быть», который решали его герои, звучит актуально и сегодня.

Донатас Банионис. Из интервью

Алексей Владимирович Баталов никогда не был в партии, политических собраний, митингов и прочих скандальностей старается избегать. Живет тем, чем привык жить. Фильмами, книгами, педагогикой...

«В партию я не вступил потому, что мало годился в законопослушные партийцы. Меня в свое время просили подписать письмо, в котором одобряли ввод наших войск в Чехословакию. Я отказался. И это отнюдь не была демонстрация инакомыслия. Просто не подписал, и все».



Однажды попал на какое-то мероприятие, связанное с партией «Наш дом — Россия». И, несмотря на то, что это политическое движение в меньшей степени скандально, чем другие, долго потом оправдывался перед журналистами, что «в люди выходит» только для того, чтобы решить какие-то проблемы. Не свои, конечно же: социальные, финансовые, общественные проблемы Баталов умудряется разрешить «лицом».

Действительно, к мнению известного человека скорее прислушаются. Помогут — больным детям, ветеранам, старикам-артистам, студенческому театру...

«Однажды мне сказали, что в каком-то опросе я попал в число действующих кумиров экрана. Это было для меня большой радостью: как, они помнят?! Хотя много и таких, которые говорят: мы вас не знаем! Но когда я года четыре назад¹ на вручении мне премии фестиваля «Созвездие» увидел, что сидевшие в зале актеры и режиссеры — а там не было случайных людей! — ко мне относятся очень тепло, испытал огромное счастье. А ведь я в последнее время и не снимался, и не снимал. Хотя и занимался тем, что мне интересно: ставил во ВГИКе молодых, как и меня когда-то ставили»².

¹ В 1994 году.

² Из интервью газете «Вечерняя Москва» (Беседовал Г. Сухин) «Гоша всех времен», от 19 ноября 1998 года.



В то время, когда все дружно размышляют о политике, терзаются настоящим и будущим (например: когда грянет следующий финансовый кризис?), Баталов думает о своем. К примеру, о том, что «ставить спектакли все-таки легче, чем снимать фильмы, — даже с экономической точки зрения»¹.

«На встречи и вечеринки я не хожу. А вот на спектакль, поставленный Петром Фоменко, ходил. Если этого не увижу, сам ничего сделать не смогу. По телевизору смотрю только ночные известия»².

Баталова можно встретить не только в театре. Пару лет назад в Большом зале консерватории состоялся концерт знаменитой испанской примадонны Монсеррат Кабалье, который проходил под патронажем президента России. Вместо самого Ельцина на концерте присутствовала его супруга, а приветственный адрес президента (из которого стало известно, что Ельцин давний поклонник искусства испанской сеньоры) зачитал... Алексей Баталов!

Иногда кажется, что Баталов умеет все.

В «Трех толстяках» он сам ходил по проволоке — без дублера, как заправский циркач. Учился этому целый

¹ См. интервью газете «Культура» (Беседовала Елена Ямпольская) «Красота в свободе», от 25 января 1992 г.

² Из интервью «Российской газете» (Беседовала Виктория Молодцова) «Дорогой мой человек», от 7 мая 1996 г.



год, — но в результате на экран не попал ни один кадр комбинированной съемки.

«Все актеры стремятся все делать сами. Знаменитый Бельмондо все делает сам. И Жан Маре. Ну, проедет за вас на съемках кто-нибудь верхом на лошади. А в кино вы увидите: сидит артист на стуле, а его, дурака, трясут. Кому нужен такой герой-любовник?»

И в актерских, и в режиссерских работах Баталов стремится досконально изучить все, что зритель может удостоить своим вниманием; борется за совершенство пустячка, учитывает все мелочи...

«В кино страшен непрофессионализм. За то время, что я снимался, много людей погибло на съемках. Надо было, к примеру, сниматься в седле, и мальчик один сдуру сказал, что он умеет ездить на лошади. Ему хочется сняться, а лошади-то настоящие, они команды слушают. Он сидел, уши развесив, дали команду, лошади понесли, и он на наших глазах упал на дорожку и остался мертвым лежать. Потому что упал на камень. Вот тебе и все трюки...»

Режиссура для Баталова — «форма выражения чувств, мыслей, наблюдений, раздумий о мире, людях...»

Его работы на радио и в кино (за кадром) — тоже часть профессии.

Его присутствие в современной культурной жизни постоянно ощущается: то по телевизору картины с его



участием покажут, то какой-нибудь его ученик прославится, то целый цикл телевизионных передач с участием Алексея Баталова выйдет в эфир.

Баталов всеми силами старается *пропагандировать* русскую классику, и хочется верить в успех этого мероприятия...

...А почему, собственно говоря, художник должен стоять в стороне от общественных проблем? Кому, как не ему, заботиться о сохранении духовного наследия и русской культуры?

ВГИКовские спектакли на произведения русской классики и радиоинсценировки, поставленные Баталовым, уже — благое дело.

* * *

...В книге «Возвращение на Ордынку» Михаил Ардов описывает, как возмущалась Анна Андреевна Ахматова по поводу того, что в ее время не существовало музея Достоевского (а была вместо этого обычная ленинградская коммуналка). Ардов запомнил ее фразу:

— Японцы, которые обожают Федора Михайловича, приходят туда и стоят на коленях на грязной лестнице...

Вот и сейчас происходит нечто подобное. В Институт кинематографии едут студенты из разных стран. Все — и русские, и иностранцы вроде бы одинаково корпят над учебниками. Сдают русскую литературу.. и здесь происходит невероятное. Поинтересуются у ка-



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

кого-нибудь иностранца: кто твой любимый писатель? Тот многозначительно прищурится и выдаст: Достоевский (Толстой, Чехов...). А иной русский студент не сможет ответить на вопрос: кто написал «Живой труп»... Вот и выходит, что Хемингуэя, Бальзака, Сэлинджера мы вроде бы читаем, а свое — русскую классику — не знаем.



Глава 28

Не только артист

Автор в своем произведении должен быть, как бог мироздания, повсюду сущим и нигде не зримым. Искусство — вторая природа, и творец этой второй природы должен действовать аналогичными приемами.

Б. Реизов

«Единственное средство сделать сносным существование — это забыться в литературе как в непрерывной оргии», — когда-то писал Флобер.

Любой художник живет в *своем мире*. Туда он прячется от несчастий, потрясений, общественных катаклизмов. Только там ему удобно и комфортно жить.

Когда приходится решать, чем заниматься дальше — творчеством или зарабатыванием денег, интуиция подсказывает, что делать дальше.

Алексей Баталов, в отличие от большинства своих знаменитых коллег, никогда не появлялся в рекламных роликах.



«Ну пока я в состоянии другим деньги зарабатывать — я зарабатываю. А если будут дохнуть с голоду мои близкие, я возьму телефон и сам буду обзванивать».

Он всегда зарабатывал деньги своей профессией. Писал статьи, читал лекции за рубежом, преподавал во ВГИКе.

Издавал книги. Правда, сейчас трудно сказать, кому они нужнее — ему самому (как акт творческой реализации, жизненная необходимость), или зрителям.

Очевидно, все-таки последним.

Порой кажется, что талант — это умение найти свое место в жизни.

Чехов когда-то верно заметил: умение хорошо нарисовать лошадь не лучше умения шить сапоги. Сказано гениально.

«Иногда я скучаю по сцене. Мне ее не хватает, но нельзя забывать, что режиссеры, у которых я снимался, — Мастера. Хейфиц. Ромм. Калатозов... Они не толкают артиста сразу на съемочную площадку, а задумчиво и долго репетируют. Они любят актеров и дают им возможность слиться с ролью, найти точки соприкосновения, прожить жизнь героя...»

Его собственные фильмы многоплановы, интеллектуально замысловаты. Они не являются одноразовыми, как многие «предметы искусства», созданные в какую-



то определенную историческую эпоху. Они — над временем.

На Западе время от времени появляются независимые режиссеры. Кто-то снимает за маленькие деньги хороший фильм. Потом получает за следующий проект много денег и снимает ерунду. Чем больше денег, тем посредственнее картина. А самое интересное делается за крохи, потому что истинному таланту ни к чему прятаться за глянцем дорогих (но каких дешевых!) эффектов. Баталов сумел снять свои фильмы за небольшие деньги¹ и остаться при этом независимым.

В искусстве чрезвычайно распространена тема «художник и власть». Гойя — великолепный пример художника, настоящей человеческой Личности. Его пыталась привлечь инквизиция. Король хотел сделать из него придворного живописца. Но он сохранил независимость. Его офорты были направлены против инквизиции. Он высмеял королевскую семью в посвященной ей картине. А когда его пригласил инквизитор и спросил, кому он служит своими работами, Гойя ответил: «Я служу правде».

Позиция Баталова — идентична описанной. Настоящий художник, он существует вне политики и порой даже кажется, что он из другого мира.

¹ Несмотря на то, что деньги были государственные, это не означает, что их никто не считал; на кино у нас отпускались не бог весть какие средства (по сравнению с другими кинодержавами).



Наверное, это свойство истинно интеллигентного человека.

У Баталова на все есть собственная точка зрения, и он точно знает, что, когда и, главное, как сказать.

Со временем многие его статьи обретают новое звучание. Одна из них, опубликованная в журнале «Театр» в 1961 году, на исходе девяностых вдруг оказалось настолько актуальной, что поверить в ее «солидный возраст»¹ просто невозможно.

Новое — что это?

В силу того что актер в своем лице объединяет и художника и материал, которым этот художник пользуется, всякий разговор о современной актерской технике неизбежно переплетается со множеством побочных проблем.

В понятие актерской техники, очевидно, должно входить сегодняшнее настроение исполнителя, вернее, умение актера преодолеть свое внутреннее состояние или, напротив, использовать его для сценического создания. К технике относится и способность ощущать состав зрительного зала, умение отвечать на его реак-

¹ Также невозможно поверить, что написал ее не профессиональный журналист.



цию. Степень умения пользоваться техническими навыками обычно определяет вкус и такт актера...

Но, сколько бы мы ни перечисляли, мы не назовем главного, если не скажем об окружающей актера жизни. Потому что для актера жизнь — не просто объект наблюдения, который потом с помощью техники более или менее талантливо воплощается на сцене. Жизнь вырастает в технику актера, формируя собственные его человеческие качества.

Одним из самых простых примеров этой связи актерской техники и действительности могут служить хотя бы те внешние изменения, которые произошли на памяти одного поколения с обликом самого актера.

Ранее он отличался от «нормального» человека, и это считалось его достоинством. Артист — значит, человек особенный, какой-то загадочный. Это чувствовалось и в костюме, и в манерах, и в голосе.

А вот актеры нового поколения: Шукин, Добронравов, Хмелев, Грибов, Толубеев, Ильинский, Меркурьев. Сколь это земные люди! Обладая огромным дарованием и виртуозным мастерством, они, однако, не похожи на «Актер Актерычей». Теперь старые черты актера употребляются для обозначения безвкусицы и ограниченности. Почему же так случилось? Только ли это человеческая скромность? Думается, нет. Изменились зрители, изменились герои спектаклей, изменились и актеры, их исполняющие. А стало быть, и средства и техника исполнения.



Все пробные поиски, все новшества на театре — будь то новая конструкция пьесы, изменение сценической площадки, даже изменение принципов освещения или просто размеров зала — все, в конце концов, на собственных плечах выносит актер. Хорошо или плохо он это делает, но он является фокусом, минуя который на сцену не может проникнуть ни один новый луч.

В фигуре актера сосредоточены все противоречия и все тайны театра. Он говорит чужие слова, передает вымышленные автором эмоции, двигается и существует в спектакле, решенном постановщиком, носит костюм, созданный художником. Он раб. Но он и царь. На пустой сцене один актер — это уже театр. Одним своим поведением он способен воссоздать многообразную жизнь, в то время как самые выразительные декорации без актера все-таки только декорации.

Актер, которому сценическую жизнь дают автор и режиссер, — единственное связующее звено между вымыслом и реальностью. Он единственный, кто всегда является современником зрителя. Постановщик давно служит в другом городе, автор почил два века назад, а актер сегодня на сценической площадке отвечает перед людьми за каждую мысль и мизансцену. Именно поэтому актер первым чувствует на себе малейшую фальшь не только своих, но и чужих просчетов и ошибок.

Поэтому приемы и приспособления актерской техники неуловимо, но буквально ежедневно меняются. Благодаря этому актер всегда остается самой подвиж-



ной, самой, если можно так сказать, революционной единицей театра.

Талантливый, добросовестно обученный актер, в котором школа кроме преподавания практических навыков смогла обнаружить и выявить индивидуальность, может играть в драматическом театре любого направления.

Живым примером тому служат сейчас актеры, начинавшие у Мейерхольда и Вахтангова, не говоря о тех, кто прошел школу МХАТ. А список молодых актеров, великолепно работающих не в тех театрах, где они учились, легко заполнил бы страницы этого журнала. В одну творческую биографию хорошего актера легко вмещается все — от варьете до академической сцены. Важно только, чтобы актер верил в нужность и серьезность очередного режиссерского замысла, чтобы предлагаемый рисунок был не глупее самого актера, чтобы он исполнял его не из уважения к традициям или главному режиссеру. Являясь перед зрителем, актер должен чувствовать себя не переводчиком чужих и мертвых мыслей, а живым собеседником сидящих в зале зрителей.

И никакие приемы актерской игры не способны заменить собой этого главного условия. Прежде чем спорить о преимуществах различных школ и приспособлений, наверное, нужно заботиться о том, что будет выражаться тем или иным способом.

Практика показывает, что живая, глубокая, остро решенная тема требует порой сразу всего арсенала ак-



терского мастерства — от древнегреческой маски до техники циркового актера.

2

Из всех искусств, как это ни парадоксально звучит, театр быстрее других реагирует на окружающую жизнь. Каждый вечер, приходя в театр, актер приносит с собой все, чем дышит сегодняшний день.

Вспомните спектакли в канун Нового года. Всякому заметно, что помимо обычного текста и привычных мизансцен спектакль несет и еще что-то неповторимое, присущее только этому вечеру.

В 1936 году, в день смерти А. М. Горького, в Киеве, где в то время гастролировал МХАТ, шел спектакль «На дне». Киевляне, бывшие на этом спектакле, помнят его и по сей день. Тогда еще не были помещены некрологи, писатели еще не взялись за перья, чтобы начать воспоминания, а со сцены без всяких режиссерских усилий уже звучал величественный реквием писателю. То был первый и неповторимый памятник Горькому, воздвигнутый его театром, его актерами.

Всякий мало-мальски знающий театр человек помнит, как с первых же дней Великой Отечественной войны, словно по мановению волшебной палочки, в



старых спектаклях переместились смысловые акценты. Это были еще старые пьесы, никакого отношения не имеющие к войне, но это уже были спектакли военного времени. И пусть в наших примерах в одном случае это «что-то», несущееся со сцены празднично, в другом — величественно, в третьем — сурово. Важно заметить только, что оно всюду выражает сегодняшний, точно окрашенный день.

К великому сожалению, театры редко пользуются этим свойством в полную силу. Оно скорее проявляется стихийно, через актеров, но тем не менее оно составляет важнейшую черту театра и театральности в высоком смысле слова.

Это величайшее свойство театра невыгодно и опасно только тем, кто боится жизни или просто не знает ее. Кто пользуется театром, а не служит ему. И, наконец, оно опасно для тех, кто неспособен подняться выше ремесла, когда-то приобретенного.

3

Актеры, знавшие Михаила Чехова, рассказывают, что иногда Чехов, стоя на выходе, мог блистательно рассказать смешной анекдот, а затем, молниеносно переключившись, появиться на сцене в серьезнейший



момент действия. То была рискованная шутка великого актера, и даже вспоминая об этом, рассказчик благоговейно покачивает головой. Мы не хотим умалить величия Чехова, но век так изменился и так легко сегодня чудеса опускаются до бытовых вещей, что теперь не вызывает удивления, когда в театре на рядовом спектакле драматург требует от актеров ежедневно совершать то, что когда-то было под силу только Михаилу Чехову. В центральные сцены многих современных пьес теперь приходится входить рывком, порой сцены следуют друг за другом даже не в хронологическом порядке. Совсем по-разному подобный прием существует и в «Иркутской истории», и в «Такой любви», и в «Увидеть вовремя», и во многих других пьесах. В любом из подобных примеров так или иначе автор стремится выиграть сценическое время. Иногда переход от светлой лирической сцены к глубоко психологическому, напряженному куску совершается со скоростью мысли.

Думается, что это не просто «фокус» драматурга, а законное желание автора доступными ему средствами передать биение напряженного пульса нашей жизни...

И в лучших спектаклях удастся добиться именно этого звучания. А если из зрительного зала переходы порой выглядят не так гладко, то в этом виновата не условность приемов, а чаще неподготовленность, заскорузлость театра или отсутствие внутреннего накала самой драматургии, авторская легковесность.



Возражения же против подобных новшеств на театре, аргументированные тем, что-де это не что иное, как использование чуждых сцене приемов кинематографа, совершенно неосновательны. Есть принципиальная разница в одинаковом на первый взгляд приеме быстрой смены мест действия в театре и в кино.

На пленке переход от сцены к сцене совершается склеиванием двух кусков. Эти куски играют в разное время и в разных условиях, что совершенно не требует от актера сколько-нибудь заметных изменений его обычной техники. В театре же подобный переход происходит на глазах у зрителя. На глазах у зрителя! Одно это обстоятельство кардинальным образом меняет всю кухню актерской работы. Движение от одного состояния к другому в присутствии публики всегда составляло важнейшую особенность театрального зрелища. Вот почему прием, о котором идет речь, глубоко театрален. По линии же актерской он ни в какое сравнение не может идти с простым кинематографическим склеиванием кусков.

И кинематограф и театр одинаково стремятся уловить напряженный пульс окружающей действительности. Кинематографу в силу его природной подвижности это порой легче сделать, чем театру. Но из этого совершенно не следует, что театр должен отказаться от попыток передать характер и темп современной жизни, лишь бы, не дай бог, кому-нибудь не показалось, что он похож на кино.



Так или иначе, но актеру уже сегодня приходится решать и воплощать замыслы, несущие огромные технические и творческие трудности.

Что же происходит с актером и его техникой, когда он сталкивается с каким-то новым приемом, скажем, с тем, который в качестве примера приведен выше? Что делать с органическим поведением, с логикой развития образа, наконец, с подлинным волнением, необходимыми в каждой сцене, как бы часто и резко эти сцены ни чередовались? Некоторые режиссеры, например, считают, что новые приемы в драматургии, новые принципы постановки соответственно требуют и новой техники игры и новой актерской школы. Здесь очень убедительно звучит слово «новое», и хотя в искусстве решительно все новое всегда открывали люди, наученные по-старому, слово это чарует, хочется верить, что стоит научиться как-то «по-новому» — и все станет легче, неразрешимое разрешится, и в «новую», неожиданно открытую дверь на сцене повалят удачи, которые сегодня неуловимо ходят кругом.

Может быть, это и так. Только научиться по-новому — это прежде всего значит в совершенстве владеть старым. Если в ультрасовременной пьесе актер поразил вас виртуозностью неожиданного перехода, а в идущей затем сцене оказался пуст и неорганичен, все его искусство стоит не больше, чем простое переодевание костюма. Драматург рассчитывает на содержание эпизодов, в каком бы порядке они ни шли, а содержа-



ние это актеру невозможно раскрыть, не обладая искусством глубокого проникновения в образ, созданный автором, не умея вымысел превратить в собственную полнокровную жизнь. И чем неожиданнее, новее сценическая ситуация, в которой должна появиться, вспыхнуть эта жизнь, тем нужнее и дороже ее подлинность и глубина.

4

Никакая новая форма или старая непогрешимая манера игры одним своим присутствием неспособны сделать спектакль совершенным и интересным. Подмена живых проблем жизни не может быть оправдана ни новаторством, ни традициями. Театр, как человек, прежде стареет мыслями, потом костюмом.

Теперь органика стала обычным требованием почти каждого профессионального театра. А совсем недавно умение быть живым, органичным на сцене было достоянием лишь великих артистов.

Когда история подняла на поверхность жизни новых людей и вместе с ними новые проблемы, — устаревления и формы старого театра при всем их проверенном совершенстве оказались непригодными для изображения нового века. И тогда в самом молодом, в



самом революционном Художественном театре утвердилась и новая техника и новое устройство театральной постановки. Появившиеся во плоти максимально живого актера образы Чехова и Горького ознаменовали начало переворота в драматическом искусстве. Переворот этот имел огромный размах и значение не только потому, что он утвердил новую технику, но главным образом потому, что открыл двери театра для современника, нового человека. И тогда на сцене появилось море новых красок и приспособлений. Каждый уголок жизни оказался источником сценических открытий, свежих, невиданных образов.

Органика (да простят меня искусствоведы, я условно буду называть так новый стиль) оказалась настолько мощным, эффективным оружием, что вскоре она распространилась и проникла решительно всюду. Изобретенная как средство высокохудожественного и глубоко идейного изображения нового времени и новых героев, совершив революцию в театре, органичность стала служить всему. Нередко фальшивую насквозь пьесу в театре хитро умасливали и штопали правдоподобием.

«Жизнь! Живая жизнь!» — восхищались критики там, где в существе была ложь.

Разительный разрыв между методом и материалом приводил, как правило, к серьезным творческим неудачам. Прошло немного времени, и появились люди, которые, указывая на подобные неудавшиеся спектак-



ли, объявили, что метод, предложенный Станиславским, устарел. И нужен какой-то другой.

От древнегреческой маски к абсолютной органике чеховского спектакля самыми разными путями менялась актерская техника, неизменно теряя на своем пути условные приемы игры. Конечно, наивно думать, что этот путь раз и навсегда завершился в Москве в начале XX века открытиями Художественного театра. Справедливее допустить, что до конца этого пути так же далеко, как и до его начала, то есть вполне вероятно, что одной «органики» уже недостаточно, чтобы раскрыть в форме современного спектакля сущность сегодняшней жизни.

Однако новые приемы не просто рождаются в головах отдельных даже очень талантливых режиссеров или актеров. Они возникают в процессе повседневной работы театра в масштабах тех проблем, которые выдвигаются перед искусством самой жизнью. И вот если посмотреть с этой точки зрения, то оказывается, что органика, перевоплощение, или способность актера максимально близко слиться с изображаемым лицом, пока еще необходима театру. И долго еще будет необходима.

Тут следует сделать маленькое отступление.

Играть органично — значит превратить вымысел в собственную жизнь. Подмена же вымысла собственной манерой поведения в жизни, как мы это часто делаем,



по существу, совершенно исключает всякий момент творчества, игры на сцене.

Представьте, что музыкант вместо сложного пассажа в концерте стал бы играть собственный, удобный ему кусок, разве слушатели простили бы такую замену? Разве искренность и тонкость исполнения в этом случае могли бы служить оправданием?

В театре, в классическом репертуаре такие ошибки (или сознательные подмены) гораздо заметнее. Офелия с походкой модельерши или Чацкий с повадками боксера кажутся подделкой даже неискушенному зрителю.

В современной же пьесе это несоответствие заметить труднее, хотя оно в равной мере портит сценическое создание и искажает образ героя.

Странно, но чем условнее, сложнее по конструкции спектакль, тем важнее присутствие на сцене совершенно свободного, живого, самостоятельного актера. Актер-паинька из страха потерять работу, выполняющий, как цирковая лошадь, замыслы драматурга или режиссера, обычно самым ужасным образом дискредитирует их. Только свободный актер способен по-настоящему экспериментировать, то есть помогать режиссеру нащупать оригинальное, новое решение.

Нетрудно догадаться, что для современного репертуара это обстоятельство может иметь решающее значение.



5

Даже забвение простейших упражнений и навыков классической школы немедленно сказывается на идущем сегодня репертуаре.

Сколько молодых актеров с завистью смотрят на В. Зельдина в его прекрасной работе «Учитель танцев»! А где замена Зельдину в этом любимом публикой, жизнерадостном спектакле?

А танец преподается решительно во всех театральных училищах.

Можно ли сыграть Сирано, не умея читать стихи? (Опять-таки не произносить, как полагается в школе, а чувствовать их изнутри, как нечто естественное, не требующее усилия.)

Много ли найдется актеров, способных создать образ легендарного Джо Хилла, рабочего, песенника, народного героя?

В прошлом сезоне мы видели «Слугу двух господ» в постановке миланского театра. Почти цирковое владение телом и ловкость жонглера помогли исполнителю главной роли блестяще, весело продемонстрировать зрителю важнейшие черточки характера своего героя.

Подобные навыки невозможно приобрести за время репетиции новой роли, ими нужно владеть, как дикцией, или совсем не пользоваться.



Приведенные грубые приемы только поверхностно демонстрируют необходимость основ актерского мастерства. Можно легко доказать, что всякая роль в неувловимых деталях требует всех этих навыков, и если мы обходимся без них, так это совсем не потому, что так лучше, а просто по бедности.

Актеру постоянно приходится сталкиваться с героями, черты которых противоположны его собственным привычкам. Только высокая техника способна помочь исполнителю преодолеть этот разрыв так, чтобы сочиненный автором характер явился зрителю в индивидуальности совершенно свободного и органичного актера.

Смешно думать, что человек, постигший стихи Шекспира, легкость Гольдони, Бомарше, глубину Горького, тонкость Чехова, сочность Островского, не сможет играть современный репертуар. Напротив, только тогда он и сможет делать это ярко. Почему-то это положение, столь ясное и очевидное в ремеслах и соседних искусствах, в нашем затуманивается и кажется сомнительным.

Для актера освоение классического наследия прошлого не может укладываться в рамки чтения старинных пьес и описаний игры великих актеров. Может быть, этого достаточно искусствоведам, но актер, кроме того, должен впитать эту культуру своим телом, иначе в своей профессии он останется необразованным.

Хотя, кажется, никто никогда не отрицал необходимости освоения великого наследия прошлого в на-



шем деле, такой простой завет практически остается в забвении. В театральных школах предпочитают брать для уроков новый современный репертуар. Конечно, душа театрального репертуара и школа должна готовить будущего артиста к решению главной задачи создания образа современника. Но как это делается подчас?

Допустим, берется новая современная пьеса. Чтобы решить ее, необходимо что-то открыть и продумать заново. Новая пьеса, новый стиль требуют зрелого мастерства, огромного опыта и умения. Сложные задачи сваливаются на головы учеников, занимая все их время, а навыков техники решать такие задачи еще нет.

Представьте, что ученику-краснодеревщику предложили сработать оригинальный современный секретер, не научив его еще резать планку на ус... Честь и хвала ученику, если он все-таки построит приличную вещь, но даже при хорошем исходе из него не получится профессионал.

По выходе из мастерской ученик обязан уметь сделать любую вещь грамотно, и только при этом условии он способен создать нечто новое, высшее.

В нашем же примере ученик выглядит мастером в училище и неучем на производстве.

А теперь прибавьте, что в студии взяли не только новую вещь, а, скажем, еще и несовершенную, плохую...



Лишая актера классических навыков в трудных, но ясных упражнениях, по существу, обкрадывают современных драматургов, пьесы которых впоследствии исполняются актерами, обученными куце, односторонне.

6

Казалось бы, ну что еще нового можно изобрести на театре? А без нового невозможно...

Борьба за новые идеи, новые формы, новые выразительные средства составляет процесс развития искусства, его жизнь.

Отсутствие нового неизбежно приводит к повторению, а повторение в творчестве уничтожает само искусство. Открывается производство копий. Копий с произведений такого-то времени. А современность ходит кругом, требует своего выражения, не помещается в рамки картин прошлого.

Вот почему жажда нового гонит по всем путям и тропинкам огромную армию творцов независимо от уровня их гражданской и творческой совести.

Конечно, далеко не все, что объявляется в этом походе новым, действительно ново, но и не все, что называется старым, старо.



«Все уже было», — говорят умудренные опытом скептики...

Этой короткой репликой чрезвычайно часто пользуются. Она звучит как-то мудро и даже ласково. А сколько прекрасных замыслов она погубила в самом зародыше, сколько раз перешибала крылья фантазии, гасила настоящий энтузиазм!

Но давайте вообразим, что беседа продолжалась далее этого глубокомысленного приговора и собеседник, поборов чувство своей беспомощности, однажды спросил:

— Извините, ради бога, мою серость, но что именно «было», как вы говорите?

Тут наверняка пойдет рассказ о том, что в свое время уже играли без декораций, без занавеса, среди публики на выносной площадке, пробовали то и се.

— Вот так же точно, как вы теперь ищете, — заключит ваш знаток.

— Против фактов ничего не скажешь. Но еще один вопрос: а кто сидел в зрительном зале в ту сказочную пору?

И вот тут окажется, что ничего не было...

Это обман, это формула, за которую прячутся те, кто устал искать, те, кто уже потерял ощущение времени, а вместе с ним и чувство новизны.

Да, на сцене когда-то все было так же (хотя это тоже неправда, потому хотя бы, что играли другие актеры). А в зрительном зале было совсем не так же, там сидели



не те люди, а стало быть, они и не то видели, что видят сегодняшние зрители.

Но тогда надо признать, что и спектакль, будь то одна и та же пьеса (сделаем эту уступку), был о другом, и прием постановки говорил о другом. Ведь он пробуждал иные чувства, иные мысли, значит, решал другие проблемы. Стало быть, и спектакля такого, каким он будет сегодня, не было. Потому что спектакль без зрителей — это не спектакль.

Вероятно, если не найти того, что сегодня увлечет, взволнует людей, они и на современную пьесу будут смотреть как на что-то давно знакомое, само собой разумеющееся и потому скучное. Но если выставить вперед тот единственный, сегодняшний смысл, ради которого пришли зрители, любой прием, способный донести его, оживет в совершенно новом качестве.

В этом смысле приступающему к работе над спектаклем в тысячу раз полезнее и справедливее сказать: «Держайте! Вы — первые». Это не значит зажмуриться перед суровой правдой. Время, действительно, несет неповторимые черты. Они-то и составляют смысл и содержание театра, поскольку он есть прежде всего искусство современников.

К великому сожалению служителей муз, жизнь не позирует, не ждет, когда ее научатся изображать. Она стремительно движется вперед, повинувшись своим собственным законам.



Театр может успевать или не успевать реагировать на все, что его окружает, но в силу самой своей природы вынужден постоянно изменяться вместе со своими зрителями, которые составляют его неотъемлемую часть и в то же время олицетворяют собой сегодняшний день.

Эти изменения постоянно приносят на сцену свежие крупницы, маленькие откровения, из которых в конечном счете складывается новое, то есть то, что в наиболее яркой и точной форме передает мысли и чувства современного человека.

7

В недавно опубликованной журналом «Театр» статье В. Прокофьева много говорится об условности и реалистичности. В частности, автор жалеет об исчезновении бытового (в хорошем смысле слова) правдоподобия декораций и постановок. Автор удивляется тому, что большинство наших театров ищет в своих спектаклях условные решения и даже высказывает довольно определенное предположение, что это стремление есть пустое развлечение пресыщенных эстетов, следующих последней моде.



Но почему же все-таки деятели театра с таким упорством ищут новых форм? Откуда взялась эта «мода»? И только ли это поиски формы? Неужели всем уж так хочется вызывать на свою голову гром и молнии просвещенной критики, когда так просто взять из запасника любого театра во множестве валяющиеся там стенки павильонов (хороших павильонов) и развести в них пьесу, согласно законам лучших традиций.

... Жизнь загнала горьковских героев на дно. В полутемную ночлежку Хитрова рынка. Здесь они любят, мечтают, умирают.

Именно потому зрителям так интересно рассматривать эту берлогу. Ее обстоятельное изображение имеет прямое отношение к смыслу произведения, к пониманию авторского замысла. Где протекала жизнь дяди Вани кроме имения? А три сестры так и не доехали до Москвы. И совсем не потому, что трудно переменить декорацию. Дом, в котором живет Катерина Островского, почти полноценное действующее лицо пьесы, со своим характером и лицом.

А теперь возьмем маленький отрывочек сегодняшней жизни. Троллейбус, трамвай, метро, столовая (когда не хватило времени пообедать дома), кино, учреждения, завод. А может быть, в этот кусочек жизни вплелась и любовь? Для театра это было бы великолепно. Тогда где же они виделись? Встретились на площади Пушкина, шли пешком и целовались уже на Гоголевском, а поссорились у Тимирязева. Помирились в



Лужниках, «навсегда» простились в Университете, а женились на целине. Сколько же был дома этот человек, и где он, обросший типичными деталями, десятилетиями отшлифованный его дом? Попробуйте постройте на сцене добротнo и подробно все места сегодняшнего действия. Может быть, построить удастся, но смотреть такой спектакль смогут только те, кто в субботу придет пораньше, а в понедельник работает во вторую смену. Мало того, строить теперь придется не комнатки, а цехи заводов, улицу Горького, плотину и тому подобные «детали». И это не вся беда. Зритель сегодня «развращен» кинематографом, он привык видеть Волгу так Волгу, дворец так дворец, шагающий экскаватор так экскаватор, а не картонки с деревянными пупочками, рядом с которыми самый талантливый актер сразу же выглядит ряженым. Разумеется, можно найти сюжет и в замкнутом пространстве, но хочется искать и видеть его в реальном масштабе, как это делали для своих героев, для своего времени и Островский, и Чехов, и Горький. Почему нашего героя можно лишать сотен людей, с которыми он видится, десятков мест, в которых бывает, движения и ритма, определяющих течение его жизни?

В театре Шекспира вместо декорации ставили дощечки с названиями места действия. Однако это обстоятельство ни у кого не вызывает подозрений, никому не приходит в голову причислять Шекспира к эстетствующим формалистам, к тем, кто отказывается от



изображения реальной жизни. Театр условен по самой своей природе, потому разговоры об условности всегда есть спор о дозировке. Человек, глубина и точность проблем, волнующих его, отличают в театре подлинно реалистическое произведение от всего другого. Условность страшна только там, где вползает ложь, где она служит не средством уточнения мысли, а ширмой, прикрывающей ее отсутствие. Трудно утверждать, что шекспировские дощечки — счастливый выход из тяжких затруднений нынешнего времени. Однако дерзость Шекспира, уверенность, с которой он перешагивает все поверхностно-условное во имя внутренней правды и полноты изображения человека, сегодня необходимы нашему театру более чем когда-либо. Исполнителю трудно и совестно выходить на сцену не тогда, когда на ней отсутствуют декорации, а тогда, когда в его роли нет мыслей и чувств сколько-нибудь интересных и новых.

Этот пробел неспособен возместить даже классический репертуар, если он не решен, не прочтен по новому современному словарю чувств и идей.

«Вечные мысли» и «вечные темы», перед которыми мы почтительно склоняем головы, существуют на свете не только для того, чтобы украшать собой костюмные пьесы и прославлять наших предков...

Зрители, люди хотят знать, что случилось с вечными мыслями в их век, как эти вечные мысли пожива-



ют сегодня среди автомобилей, проводов и асфальта. Вот почему, наверное, правы те деятели театра, которые упорно ищут новые формы, способные наиболее полно вместить образ сегодняшней жизни.



Глава 29

Дорогой наш человек

Все гаснет. По вине дождя поблекли краски
И исчезли тени. И бечева от дома до гвоздя
Прикинулась серебряным виденьем.
Все словно уходило от окна, теряя связь
С притихшим домом. И только флоксы —
Флоксов белизна была наперекор всему другому.

А. В. Баталов

Алексей Баталов любит смотреть старые фильмы с своим участием. Ему нравится чувствовать время, его движение. «Как будто расширяется угол обозрения жизни, невольно возникают совершенно иные, реальные измерения сегодняшних дел, проблем, событий. Щемящее чувство быстротечности времени»¹.

На всю жизнь он сохранил благодарность своему учителю, наставнику, открывшему для него кино.

«Если бы не Хейфиц, я так бы и остался в кинематографе парнем с рабочей окраины. Вы же знаете: стоит артисту сыграть какой-то характер более или менее

¹ См. статью Э. Юлиной «Когда потушены юпитеры» в газете «Смена» от 7 июля 1968 г.



удачно, как маска ампула прирастает к нему на всю оставшуюся жизнь».

В выборе работы он принципиален:

«Если сразу картина или роль не заинтересовала меня, дальнейшее углубление, изучение деталей только ухудшает дело, словно нечистая сила подталкивает меня искать все то, что укрепляет мою неприязнь и подтверждает первоначальное мнение».

Бывало такое, что Баталов отказывался от каких-то ролей, а окружающие об этом сожалели: «Я отказался играть Ленина, потом эту роль исполнил Смоктуновский. Отказался читать «Малую землю»... Коллеги в ответ только качали головами: дескать, ты не понимаешь, от чего отказываешься...»

О своей профессии Алексей Владимирович размышляет:

«В былые времена артистов запрещалось хоронить на общих кладбищах. Лицедейство считалось грехом. Конечно, ничего хорошего в профессии актера для цельности человека нет. Но тут очень тонкая градация. Есть в исполнительстве что-то чистое и естественное. В высоком искусстве нет ничего противочеловеческого и противобожественного. Вопрос в том, какая у вас душа и каковы ваши отношения с Богом. А не в том, что вы делаете...»

Его любят все: не только зрители, но и режиссеры, операторы, художники, и, что самое удивительное —



коллеги актеры. Очень тепло о нем отзывается Клара Лучко:

«Для меня Алексей Баталов всегда останется просто Алешей, Алешей Журбиным. Ведь я познакомилась с ним на съемках «Большой семьи» — первого фильма с участием Баталова. В то время многие из нас уже были звездами, лишь Алеша пришел после студии МХАТа никому неизвестным, в голубом свитере, с синими глазами. Сначала режиссер Иосиф Хейфиц не увидел в нем своего героя, но после проб просто влюбился в него и кроме Алеши Журбина снял его еще в одном маленьком эпизоде...

...Уже тогда Алексей обладал удивительной мужской магией. После «Большой семьи» в него стали влюбляться все женщины. Еще бы не влюбиться в эти глаза!..»

Когда у Баталова спрашивают, чего ему не хватает в жизни, он отвечает просто: «Свободы. Только. Свободы от обязательных глупых дел, которые сейчас заедают. Больше ничего».

Дел у него всегда было много. Он ставит со студентами дипломные спектакли, делает спектакли за границей, что-то озвучивает, выступает... Иногда признается: «Были бы деньги, я бы с радостью посидел спокойно и кое-что написал. Пока написаны две книжки, но не мог же я тогда написать, что сын Ахматовой сидел в тюрьме, а Смоктуновский был в плену. Я в тех книгах ничего не врал, но язык там был эзопов, а хо-



чется сказать о том, о чем теперь можно говорить открыто».

Алексей Баталов никогда не был звездой в привычном понимании этого слова. «Звезда» — это всегда синоним далекости, недостижимости.

Нет в нем ни богемности, ни самодовольства...



Глава 30

Об имидже и не только о нем

О себе

«Я шел навстречу судьбе, но при этом никогда не жалел себя. Когда после двух лет тяжелой болезни глаз я вышел из больницы, то мне казалось, что с кино покончено навсегда. Но ведь это было не так. Любовь к литературе, к живому слову помогла мне найти себя в другой сфере деятельности. Я стал много работать на радио, ставить радиоспектакли, и постепенно все вернулось «на круги своя».

* * *

«Я, наверное, ненастоящий актер. У меня отсутствует комплекс упущенных ролей, возможностей. Я всегда делал то, что мне было интересно».

* * *

«Меня не мучат сомнения — когда умнее уйти, и как эффектнее это обставить. Я никогда никуда не торо-



пился. Во мне нет одержимости, страсти, фанатизма. Я живу с удовольствием».

* * *

«Всю жизнь я стремился никому не быть обязанным. Это имеет свои страшные минусы, однако мне удалось сохранить независимость. Чем играть секретарей парткомов и колхозных активистов, я предпочитал потихоньку работать на радио, инсценировать...»

* * *

«Сейчас я стою в стороне и могу заниматься тем, чем мне хочется».

* * *

«Если я перестроюсь, то перестану быть собой. Когда-то знаменитый Карандаш делал в цирке номер со статуей. Он привозил ее в цирк, рассыпал случайно, а потом собирал. Все у него получалось не так. Он ее перестраивал, но эту статую можно сложить только так, как она задумана. Только в той комбинации и ни в какой другой. Так и я: каков есть, таким и останусь».

О жизни

«Сейчас жизнь такая трудная, что не до конфликтов. Бурлаки вряд ли ссорились. Тянешь и тянешь. Если разругаешься, то уходи к чертовой мате-



ри или тяни дальше. Иначе вся команда будет стоять на месте... А вообще мне жена как-то сказала: «Мы так долго прожили вместе потому, что ты большую часть времени провел под машиной в гараже».

* * *

«... Сейчас гораздо интереснее жить, чем когда-либо. Огромное количество новых книг, сведений, событий. Создается другая жизнь. Мы становимся постепенно гражданами мира. И не потому, что случилась перестройка. Так происходит и в Америке, и во Франции. Франция теряет свои французские черты, Англия — английские, и если раньше люди жили — кто в городе, кто в селе, кто на континенте — то вы и ваши дети реально будете жить просто на земле».

О фамилии

«Кажется, моя фамилия произошла от «ботало» — вешали такое приспособление коровам на шею. Дядя, правда, уверял, что был при дворе Екатерины II причесывальщик Баталини — ну да во МХАТе и не такое выдумывалось! Так что за что купил, за то и продаю...»



О таланте

«Талант рождается независимо ни от географического, ни от политического или экономического состояния общества: это все — человеческие изобретения или безобразия, а талант от Бога и раздает его Бог. Независимо от столицы или провинции, то есть независимо от каких-то дурацких условий и условностей...»

О молодежи

«Мы заранее оплакиваем молодых, не очень-то представляя, как они распорядятся своей жизнью. Они мыслят трезво и расчетливо. Сегодняшние студенты, как правило, уже люди взрослые, без прекраснодушных иллюзий. Они знают, что актерство не дает никаких гарантий».

О деле

«Подковывай лошадь лучше всех, и люди придут именно к тебе. Потому что ты, мужик, лучше всех делаешь свое дело...»



О творчестве

«Если кто-то будет продавать порнографические календарики, я — рождественские открытки. Уживемся. У кого торг пойдет удачнее, не от нас зависит. Творчество — категория вечная. Конфликт между искусством и реальностью непреходящий»¹.

О времени

«Время сейчас круто переменялось. Бал правят молодые, которые стали взрослыми в нашем беспределе. Инженеры идут в автосервис, учителя торгуют в ларьках, актеры открывают рестораны. Каждый ищет свою нишу в этом развороченном мире. Не все ее находят».

Сила искусства

«Нередко в жизни приходится не творчеством заниматься, а банально зарабатывать на жизнь.

¹ См. интервью газете «Культура» (Беседовала Елена Ямпольская) «Красота в свободе» от 25 января 1992 г.



Я всегда старался это делать хоть немного, но радостным способом. Бывает иногда — обязаловка, концерт или торжественный вечер. Но когда я выхожу на публику, начинаю общаться с людьми, то в конце концов получаю радость. Отвечая на вопросы, я иногда сам для себя проговаривал что-то новое и интересное.

О друзьях

«Разумеется, друзья у меня есть. Просто сейчас такое страшное время, что они затурканы, я затуркан. Тихие сидения на кухне, бесконечные разговоры — все это из-за суеты и хлопот ушло. И мы видимся от раза к разу. Мне очень близок по духу Юрий Норштейн. До сих пор я с благодарностью вспоминаю Сергея Урусевского. Его нет с нами давно, но он был для меня не просто единомышленником. Я в каком-то смысле его порождение... Дружил с Суреном Шахбазяном, который снимал «Три толстяка», с Генрихом Маранджяном... Это все дружба по убеждениям, а не по профессии, потому что они операторы, а я режиссер. Здесь как раз обратная связь: мы ставили вместе фильмы, потому что были друзьями по жизни. И актеров в свои фильмы я брал «по блату». С теми, кто мне



непонятен, работать не мог. Самое ведь замечательное в кино и театре — когда что-то рождается в результате совместных усилий, единого порыва...»

Пережитое

(История, рассказанная В. Шахиджяном)

«Как давно это было? Наверное, более двадцати, нет, около тридцати лет назад! Москва. Осень. Третий час ночи. В квартире Юрия Владимировича Никулина раздался звонок. Сонный Юрий Никулин раздраженно буркнул: — Да, слушаю...

— Юра, Юра, Юрочка... Это я, Ролан... Быков...

— Да, слушаю, — чуть менее раздраженно ответил Юрий Владимирович.

— Юра... Мы же друзья. Да?

— Да.

— Ты слушаешь меня, Юра... Это Быков. Ролан. Я тебя очень прошу, пожалуйста, приезжай ко мне.

— Что случилось? — спокойно произнес Никулин.

— Приедешь ко мне домой. Я все расскажу. Только побыстрее, я тебя очень прошу. Юра, приезжай. Договорились. Я жду тебя. Может быть, мы... мы... в последний...

И трубка была повешена.



Никулин и Быков дружили. Никулин вместе с Татьяной Никулиной снимался в небольшом эпизоде в фильме, который ставил Ролан Быков.

Никулин начал одеваться.

— Ты куда, Юра? — спросила, проснувшись, жена.

— К Быкову. Ролану. Он очень просил.

— Что случилось?

— Не знаю. Он ничего не сказал, просто просил срочно приехать.

— Ты один не поедешь. Я с тобой.

Оделись. Вышли из квартиры. Поехали.

Глубокая осень. Поздняя ночь. Темно.

Подъехали к дому Ролана Быкова. Он жил тогда на Сетунь. Это недалеко от «Мосфильма». Доехали за двадцать минут.

У подъезда встретились с Вячеславом Тихоновым и Алексеем Баталовым.

Вид у всех встревоженный. Обменялись короткими репликами.

Оказывается, Ролан Быков всем говорил одно и то же: приезжайте, ничего не спрашивайте, приезжайте, жду...

И они, его друзья, приехали.

Ролан Быков встретил всех чуть суетливо.

Потом успокоился. Поставил на стол бутылку водки. Рюмки. Разложил нехитрую закуску. Жена Быкова (он был женат на Лидии Князевой, известной актрисе ТЮЗа) подавала на стол и еле сдерживала слезы.



— Ребята, спасибо, что приехали. Я не сомневался, что приедете. Спасибо. Мы, может быть, видимся в последний раз. Мне хотелось сейчас побыть именно с вами. У меня рак легкого. Сильное затемнение. Был рентген. Врачи удивлены, как я живу. Я видел снимок. Брат Гера смотрел снимок. (Гера — брат Ролана Быкова, прекрасный врач, работал в институте имени А. Вишневского.)

Молчание. Что говорить? Как себя вести?

— Ребята, я хочу при жизни услышать хорошие слова. Выпьем за меня. Поговорим, а?

Выпили. Поговорили. Потом опять выпили. Поговорили.

Что говорили? Общие слова. А может быть, обойдется, а может быть, в хорошую клинику положить. Сочувствовали Лидии Князевой.

К утру все уснули. Днем проснулись. Разъехались по домам.

Прошел день.

Никто никому не звонил.

А через день Ролан Быков позвонил Юрию Никулину.

— Юра, Юра... Ты меня слышишь... Радость-то какая! Снимок, оказывается, перепутали. Не мой был снимок. Нет у меня ничего. Я здоровый. А ведь хорошо, что тогда приехали. Как посидели, как выпили!

Так мне рассказывал об этом Юрий Владимирович Никулин.

Так мне рассказывал о той ночной встрече Алексей Владимирович Баталов.



И в подтексте слышалось — не разыграл ли их Ролан Быков.

Сидел, мол, дома. Стало грустно. Захотелось позвонить друзьям. Они приехали. Потом совесть замучила. Перезвонил.

— Да все было иначе, — ответил на мой вопрос Ролан Быков. — Я был дома один. Лида Князева задержалась. Я вернулся от врачей. Диагноз они скрывали. Я сам слышал, как говорили — рак, безнадежно. Протянет максимум неделю-две. Сгорит. Я забрал снимок. Приехал к врачу. Показал ему. Сказал, что это снимок моего знакомого. Он подтвердил все. Я к Гере. К брату. Показал снимок. Опять же сказал, что больной мой знакомый. Он вертел снимок, разглядывал и сказал то же самое.

Я уехал. Понял, что уйду из жизни. Мучиться не буду. Но... Но сначала встречусь с друзьями.

Позвонил им. А тут и Лида приехала. Так это было.

Он рассказывал и чуть хитровато улыбался. А ведь здорово, что они приехали. Здорово, что нет у меня рака.

С тех пор прошло более тридцати лет.

Ролан Антонович Быков умер. Рак легких. Была операция.

Год назад ушел из жизни Юрий Владимирович Никулин...»¹

¹ Это — история В. В. Шахиджяна, знакомого с Роланом Антоновичем почти сорок лет.



О первой любви

«Первая влюбленность — непрактичное чувство. Такое возможно только в детстве или в ранней юности. Это чувство пробуждает в душе человека самые лучшие наклонности и таланты. Неудачна эта первая любовь или удачна, утопия это или нет, но я думаю, что человек, никогда не испытывавший такой романтической влюбленности, лишен одной из самых главных составных частей, из которых состоит юность. Я думаю, что испытать это чувство должен каждый».

* * *

«Первая любовь моя была глупая, прекрасная и очень возвышенная. Я учился в школе и был совершенно поражен учительницей, уже не юной девушкой, а взрослой дамой. Она была как греческая богиня — изящная, подтянутая, аккуратная, очень женственная. Она была совершенно не похожа на тогдашних советских учительниц — приземленных, с авоськами в руках. Она была как кинозвезда, сошедшая с экрана, — очень возвышенная. Все ученики были в восторге от нее, а учителя за это ее недолюбливали. У нее было в нашем классе и вообще в школе очень много поклонников. Это была именно романтическая влюблен-



ность. И знаете, это было очень похоже на сказку про Белоснежку и семь гномов, только гномов было гораздо больше...»

О женщинах

«Я всю жизнь снимался с очень яркими, интересными актрисами. Нас связывали прекрасные, высокие и светлые отношения...

Знаете, я считаю, что женщина способна на подвиг, который совсем недоступен мужчине. Она бывает счастлива, когда живет во имя кого-то — своего мужа или ребенка. Она как личность может самореализоваться в том, что просто поможет жить другому человеку. Но если вы попытаете поставить на это место мужчину, его просто не станет как личности. Он не будет существовать. В 1936 году Пикассо полюбил одну молодую особу. То, что он был увлечен по-настоящему, можно понять не только по письмам, но и по рисункам. Через пятнадцать лет они расстались. Пикассо женился на другой, а его бывшая подруга всю оставшуюся жизнь жила воспоминаниями об этой любви. Она умерла совсем недавно, в конце октября, в Париже — в одиночестве и бедности. Картины Пикассо, которые висели на стенах ее квартиры, оценили в 70 миллионов дол-



ларов. Она не продала ни одной, завещав все свое имущество церкви. Но умерли священники, на чье имя было составлено завещание. Нашли ее родственников, которые не были с ней даже знакомы. Сейчас идет продажа, 60% вырученных средств достанется государству, 40% — родственникам. Но дело, собственно, не в миллионах, внезапно свалившихся на голову не мечтавших о таком счастье людей, а в самой женщине. Поставленная перед выбором между богатством и воспоминаниями о прекрасной любви, она поступила вопреки житейской логике и выбрала любовь».

* * *

«...Для меня идеал — верная, преданная, любимая до последнего вздоха со всеми красивыми атрибутами: страданием, слезами, письмами...»

О доме

«... Мама умерла три года назад. Пока она была жива, все те люди, что тогда были живы, приходили к нам, на Большую Ордынку. Но по мере движения времени состав действующих лиц, конечно, резко изменился. Но по каким-то дням — например, в день памяти Анны Андреевны Ахматовой или Виктора



Ефимовича Ардова — те старички, которые могут прийти, в доме собираются. А свой, точно такой же, дом мне создать не удалось, потому что я — совершенный бродяга»¹.

О жене

Вторая жена Алексея Владимировича — Гитана Аркадьевна Леонтенко — потомственная циркачка, артистка. Ее трудовой стаж начался с 9 лет, сейчас она на пенсии.

Баталов познакомился с Гитаной в 1954 году в Ленинграде. Она была там на гастролях, он — на съемках. Жили в одной гостинице, обедали в одном ресторане. Она была солисткой и зарплату получала больше его. Номер Гитаны был в бельэтаже, Баталов — жил на последнем этаже в комнате без туалета с окнами во двор...

Их свадьба состоялась через десять лет после знакомства — когда распался его первый брак².

«Человек Гитана очень сложный, противоречивый и неоднозначный и, может быть, поэтому интересный.

¹ В 1993 году.

² Первая жена — Ирина Баталова (дочь художника Константина Ротова) долгое время работала в издательском отделе Бюро пропаганды советского киноискусства. С первой семьей Баталов сохранил добрые отношения, любит встречаться с дочкой Надей и внучкой Катей.



С одной стороны — это темперамент, что-то вольное, такая разлюли-малина, с другой — прекрасная, терпеливая жена, любящая мать»¹.

После свадьбы они долго мыкались: снимали комнату на улице Горького, дом недалеко от площади Маяковского...

Дочка от второго брака Маша учится на сценарном факультете во ВГИКе.

* * *

Однажды Алексей Баталов признался, что в принципе он танцует, но с женой — никогда. «Танцевать с профессионалом или балериной — ужас, кошмар! Они к этому относятся как к работе!»

О машине

«Машина — это то, к чему я всю жизнь стремился. Ротшильд не радовался так своим сокровищам, как я, когда сел в свой первый «Москвич». Сейчас у меня «Жигули», кажется, восьмая модель. Востроносенькая такая. «Зубило». Но я бы с радостью ездил и на тракторе. У меня к машине два требования: чтобы она, проклятая, не ломалась и была неугоняемая».

¹ См. интервью газете «Семья» (Беседовал Игорь Логвинов), № 22, 1992 г.



О расходах

«Продукты покупаю в обычном магазине, который на первом этаже в доме, где живу. Если позволяем себе нечто особенное, то это чрезвычайный случай. Что до Канар, то могу поехать туда, если будет работа. Мастер-класс, встреча или выступление в учебных заведениях. Иначе мне не оправдаться в расходах».

О богатстве

«Глупо говорить, что не в деньгах счастье. Кто-то ведь обязательно возразит: а я думаю, что в деньгах... он будет считать нас идиотами, до тех пор, пока сам не столкнется с войной или болезнями. Все деньги останутся лежать мертвым грузом, и ничего не изменить. Я понимаю, что это слишком жестокие уроки, но они есть. Все это уже было и повторялось много раз. Сейчас молодые люди мамам родным говорят о том, что они не хотят жить так, как живут их родители. У них есть какая-то цель для счастья... Но хоть бы эти люди сериалы хорошенько смотрели, чтобы поняли, что богатые-то тоже плачут...



Я не очень верю, что деньги освобождают человека от забот. Особенно когда вижу так называемых деловых людей. Я бы не назвал их свободными! Вы видели, конечно, по телевидению биржу. Ситуация всеобщей паники: упал курс!.. лица испуганных шакалов. А как же — все прогорело!? И так каждое утро: просыпаясь, думать: упадет сегодня курс или нет?! Это же ужас, целый день волнений. Это не свобода, это — чудовищная зависимость от совершенно чудовищных обстоятельств, которыми невозможно управлять».

О популярности

«Люди ради популярности, рейтингов готовы на все... Несчастливая Мадонна голая ходит по городу среди машин... это — съемки клипа на песню из ее знаменитого золотого альбома. Главное — оставаться знаменитой...

Сейчас в Америке ради богатства все дамочки норовят выскочить замуж за знаменитость. Я бы на месте богатого артиста испугался бы жениться. Ты женишься, а она потом о тебе книжку напишет: все подробно — как ты с ней жил. Такие книжки сейчас выпускают одну за другой. Ты ее обнимаешь и думаешь: елки, она это опишет. Может, делать это левой рукой? Нет,



левой не надо. Ой-ой-ой, она все опишет... Или она говорит: давай миллион, не напишу. Это ее бизнес. Ты даешь миллион, а она выпускает книжку после твоей смерти. А как же?! Деньги, бизнес...

Я всегда имел дело с людьми, которые не ради денег жили. Фальк, у которого я учился рисовать, или, скажем, Тышлер. Это были замечательные люди. Их произведения ценятся до сих пор и на любом аукционе стоят колоссальные деньги... Сказать, что Фальк был счастлив — невозможно. Он потерял ребенка и все на свете: сидел себе под крышей и продолжал заниматься своим делом. Я учился у него и помню эти никому ненужные, невостребованные тогда портреты людей, которых было «нельзя писать». В те времена выставка у Фалька — это закрытые двери. Впустить туда постороннего человека было нельзя, это — тюрьма. Теперь эти портреты всемирно известны.

«К сожалению, современники не всегда понимают, кто находится рядом с ними. Бах — родной сын композитора — заворачивал селедку в его ноты. Это чистая правда. Бетховен только на смертном одре узнал, что ему где-то похлопали, похвалили его музыку. Ван Гог расплатился за яйца картинкой, из которой его «благодетель» сделал дверцу курятника.



О несправедливости

«Я кричу и ругаюсь по каждому вопиющему факту несправедливости, невзирая на лица. Дело в том, что я на своем веку так много повидал драм и трагедий, исковерканных судеб и изломанных биографий, что в конце концов понял: надо жить так, чтоб потом не было стыдно за свои поступки... ведь стоит только любому из нас уговорить себя поступиться хотя бы в малом, как тут же волна компромиссов немедленно захлестывает нас с головой»¹.

¹ См. интервью газете «Труд» (Беседовала Любовь Лебедина), ноябрь, 1998 г.



Глава 31

Кто заплатит за удачу? (о превратностях актерской судьбы)

Об актерской профессии Баталов может говорить бесконечно. О трудностях психологических, профессиональных, социальных, бытовых.

«Труд актера, если поверхностно смотреть, и не труд вовсе».

«... Вот кое-кто и считает, что собираясь в актеры, он вроде едет в Ялту. А на самом деле, к великому своему удивлению, попадает в Антарктиду»¹.

«Актер — ездовая лошадь. И сколько бы вы с ней ни разговаривали на конюшне, толку не будет. Надо ее утром вывести и дать пройти несколько кругов. Иначе она теряет свое рекордное время...»

В актерской профессии чрезвычайно важны встречи с близкими по духу людьми и, разумеется, везение.

¹ См. интервью «МК» (Беседовала Елена Кабалкина) от 25 февраля 1973 г.



Идеальный вариант актерской судьбы, по мнению Баталова, — счастливая биография Николая Бурляева.

«Актер, если его не знают, — это трагичная ситуация. Тогда не надо им быть. Я рад, что меня еще не забывают, просят автографы, присылают письма. Если бы у меня был секретарь, я бы обязательно на них отвечал. Зарубежные актеры так и поступают, чтобы поддержать популярность. А я не по этим соображениям отвечал бы — я бы делал это с радостью...»

Востребованность для актера — дело жизни.

«Заветная роль — это та, которую актер играет. Когда он начинает ее делать, выясняется, что это и есть его роль. И он ее играет всю жизнь. Такой лично у меня нет. Но любимые роли — это порой даже не те, что любят зрители, а те, которые люблю играть я. А не читать или болтать о ней»¹.

Своим студентам Алексей Баталов не устает повторять: актерская профессия, как никакая другая, невероятно сложна. Мало — быть хорошим актером. Нужно постоянно реализовываться — как-то продвигаться вперед. Совершенствоваться... и при этом помнить о том, что конец профессии может быть неожиданным и бесславным.

Многие актеры-пенсионеры влачат сегодня жалкое существование. Как прожить, получая пенсию в четы-

¹ См. интервью «МК» (Беседовала Катя Пряник) от 19 августа 1995 г.



реста пятьдесят рублей? «Я знаю, что многие известные в прошлом актеры сегодня собирают бутылки и вообще живут очень плохо», — недавно поведал журналистам президент Гильдии киноактеров Евгений Жариков.

Страшно. Стыдно...

Баталов какое-то время занимался тем, что возглавлял Фонд помощи пожилым артистам и реально помогал им.

(Сравнительно молодым актерам в нынешней ситуации все-таки легче — некоторые взялись осваивать частный бизнес и даже делают успехи. Так, Анна Самохина владеет в Петербурге своим рестораном. Александр Збруев содержит довольно привлекательное заведение «ТРАМ», что в помещении «Ленкома». Дмитрий Хартян, Юрий Мороз и Марина Левтова — совладельцы клуба «Кино». Леонид Ярмольник, помимо съемок в кино и на телевидении, владеет еще стоматологическим кабинетом...)



Глава 32

Между шоком и шиком

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

Осип Мандельштам

Наше время порой кажется чудовищным, страшным, иногда — нелепым, но никогда — простым. Сейчас только мы начинаем понимать, сколь странно складывалась история: вместо гомо сапиенса вдруг появился гомо советикус — человек не разумный, но обучаемый.

«Искусство для рационализаторского общества всегда некое архитектурное излишество. В самом деле, зачем колоннада, когда в избе и так тепло? О пирамиде и говорить страшно!.. Во все времена, так или иначе, искусство нуждалось в покровительстве. Но кто судья, кто разглядит истинные достоинства творения? Великие создания — великая ценность, гордость и, если угодно, образ целой эпохи. Это ценность, разуме-



ется, и в денежном выражении, но чаще потом. Вот почему подлинное меценатство — это, конечно, прежде всего пожертвование во имя...» «Растропович вследствие перестройки не размножился, даже не раздвоился, он так и остался одним Мстиславом Растроповичем — великим, единственным в своем роде музыкантом. В наших «трех копейках» на культуру он, к счастью, не нуждается, и, стало быть, главное теперь как-то устроить, помочь, облегчить дорогу тому, кто завтра станет Растроповичем. Ведь уже сегодня он где-то и по многу часов репетирует...»¹

И все-таки сейчас — как во все времена — таланту невероятно сложно пробиться. На этом пути ему традиционно будут сопутствовать проблемы.

«Сегодня больше торгуют верным товаром, чем ищут таланты или меценатствуют. Вернее лишний раз прокатать кассовую поделку, чем вынести на суд зрителя что-то спорное. Надежнее переиздать записки Вырубовой или тайные подробности жизни Чайковского, чем опубликовать книгу неизвестной старушки, написавшей о буднях Бутырки»².

Значит ли это, что сдвинулось что-то человечески важное в сознании тысяч людей — все «опустились», зачерствели душой?

¹ См. интервью газете «Советская культура» (Беседовала Ирина Пирогова) «Отыскать шедевр» от 1 сентября 1990 г.

² Там же.



«Не думаю, что сейчас стало меньше хороших людей. Хаму нынче легче высунуться на свет Божий, но количество добрых старух от этого не изменилось и талантливых ребят не убавилось. Меня пугают авторы, которые пишут об ужасах сегодняшней жизни. Но это люди, которые сами бегают внутри пожара. Для того, чтобы понять время, надо от него дистанцироваться. Когда и где было хорошо? Мольеру, что ли, жилось сладко? Тогда бы он не пошел играть спектакль, когда у него горлом шла кровь. Что делать, ему надо было платить неустойку. За Галилеем следил родной сын! Можете вы представить такую ситуацию? По мне Павлик Морозов был ничуть не хуже. Люди остаются теми же. Понятия сегодняшнего и прошедшего времени вообще относительны. А я не в обиде ни на то, ни на другое...»¹

* * *

«Скандальные материалы стали частью сегодняшней жизни. Без них не обойтись. Можно ли обо всем говорить? Можно. Но ради чего? — вот в чем вопрос. По-моему, нынче и средства массовой информации, и многие люди искусства удивительно однообразны в поисках темы и ее подаче. Однообразны цели, и именно они, как бы просвечивая сквозь материал, определяют уровень и публикаций, и постановок, и даже

¹ См. статью Наталии Яковлевой «После юбилея» в журнале «ТВ-парк», № 44, 1998 г.



внешней атрибутики. Слишком видно, что истинные хлопоты создателей-творцов не выходят за рамки страстного желания заработать, или вырваться в загранку, или просто любой ценой вынырнуть на поверхность»¹.

¹ См. интервью газете «Советская культура» (Беседовала Ирина Пирогова) от 1 сентября 1990 г.



Глава 33

О русском национальном характере

Рассуждая о нынешнем времени и русском национальном характере, Алексей Баталов всегда был последователен и оптимистичен.

«Сейчас есть у нас, к сожалению, люди, которые бедствуют, просто от голода погибают, и их большинство. И это ужасно. Но я знаю, что война гораздо тяжелее, чем тот базар, который сейчас. Это все игрушки по сравнению с войной. А что касается гибели культуры — это чепуха. Человек все равно живет очень коротко, и всегда ему кажется, что с него все началось и при нем непременно кончится. А на самом деле ничто серьезное не укладывается в одну человеческую жизнь... Сейчас невероятный бум, расцвет русского искусства во всем мире. От того, что Бродский последние годы прожил в Америке, он не перестает быть великим русским поэтом».



«Несмотря на всякие там изменения социума, политики, характер русского человека остался прежним: он продолжает верить в справедливость и добро, надеясь, что все в этой жизни образуется. Потому, когда создаешь образ твоего современника, не надо хватать только вершки биографии, надо «зреть в корень» и «пахать» основательно. Ведь из каких только глубоких ям мы ни выбирались... И теперь тоже выберемся, главное — уважение к человеку не терять».

* * *

«Вот посудите сами, какой у нас непобедимый народ: вокруг кризис, банки лопаются, партии дерутся, все ищут внешнего и внутреннего врага, а люди в это время на последние деньги покупают билеты и идут в театры или часами стоят в очереди в Пушкинский музей, чтобы попасть на выставку Сезанна».

* * *

«И идеализм, и алытруизм, и безумная преданность делу — все это осталось... Талантливых, преданных, честных и верных людей в России сейчас не меньше, чем было».



Глава 34

Синема, синема...

О молодость! Молодость! Может быть,
Вся тайна твоей прелести состоит
не в возможности все сделать, а в
возможности думать, что все сделаешь.

И. Тургенев

В 1976 году Алексей Владимирович Баталов открыл во ВГИКе свою мастерскую, через три года стал профессором. Сейчас он возглавляет в институте кафедру актерского мастерства — нормальную актерскую студию, где с единомышленниками¹ пытается научить ребят ремеслу.

Студенты его любят. Преподаватели уважают. Он сам ко всем относится ровно — доброжелательно и с интересом.

¹ На актерской кафедре во ВГИКе также работают Анатолий Ромашин, Михаил Глузский, Евгений Киндинов.



* * *

«В институт я попал случайно. После смерти Бабочкина¹ остался неприкаянным его курс. Он тоже был человеком сугубо театральным, видимо, поэтому мне предложили его место... Я довел тех ребят до диплома, выпустил их, а сам задержался во ВГИКе»².

* * *

«Как только я начинаю чувствовать себя профессором, значит все; ничто больше не поможет. Это очень мешает работе. Все дело в том, что наше ремесло очень уж сложно соотносится с чинами...»

* * *

«Очень много лет уже я провел в этой аудитории и причем делал это совершенно сознательно. Вовсе не оттого, что мне некуда было деваться. Мне кажется, что главное все-таки заниматься тем, чем ты хочешь, иначе очень сложно состояться человеку».

* * *

«Я стараюсь больше ориентировать своих ребят на работу в театре...

¹ Борис Александрович Бабочкин умер неожиданно для всех. Мгновенно, за рулем автомашины. Он остановился по сигналу светофора, а когда загорелся зеленый свет и другие машины поехали вперед, его машина осталась на месте...

² См. интервью газете «Культура» (Беседовала Елена Ямпольская) «Красота в свободе» от 25 января 1992 г.



Дело в том, что я всю жизнь оставался театральным актером. Все, что я делал в кино, репетировал, играл... — все делал, как меня учили когда-то во МХАТе. Вы знаете, моя судьба сложилась так, что благодаря семье, всем родственникам, огромному клану, которому я принадлежал, я въехал в театр совершенно незаметно для себя, как на чужих крыльях. Как-то слишком благополучно все получилось: я был принят во МХАТ, работал в театре, армия осталась позади... И вот началась вроде очень счастливая, удачная жизнь одного из Баталовых, которые буквально наводняли Художественный театр».

* * *

«С ребятами у нас сложились честные и доверительные отношения. Я ценю, когда перед тем, как дать согласие сниматься в кино, ребята советуются со мной. Были времена, когда в театральных вузах запрещали сниматься в кино...

Я своими первыми ролями обязан Ленинграду и Хейфицу. Он стал для меня как бы папой Карло, который все дал, чтобы начать работать в кино. Это был страшный для меня час, потому что, чтобы работать и делать диплом в Ленинграде, мне пришлось отказаться от театра. Это сейчас молодые люди могут попробовать себя одновременно в разных местах, а тогда это было невозможно. Либо театр, либо кино».



* * *

«Мы со студентами стремимся создать атмосферу студийности, камерности в мастерской... Не могу сказать о педагогике вообще, а по собственному опыту знаю: такие доверительные отношения помогают нам, преподавателям актерского мастерства, лучше узнать своих студентов, их характеры, склонности, интересы. Для того, чтобы потом, при распределении ролей, а позже — на репетициях знать не просто, кто на что способен, но и что кому ближе, какие черты персонажа дороги и понятны актеру-студенту».

* * *

«Москва — столица криминального мира. Страшно сильное место, на котором так сложно пробыть, но еще более сложно удержаться».

* * *

«Мы заранее оплакиваем молодых, не очень представляя, как они распорядятся своей жизнью. Они мыслят трезво и расчетливо. Сегодняшние студенты, как правило, уже люди взрослые, без прекраснотушных иллюзий. Они знают, что актерство не дает никаких гарантий»¹.

¹ См. интервью газете «Советская культура» (Беседовала М. Кваснецкая) «Нужны ли сегодня киноартисты?» от 19 октября 1996 г.



* * *

«Многим надо подучиться актерскому мастерству, а то уж очень бездарно играют. А маски надевают почти все, только не каждый знает, когда ее следует заменить. Ненавижу американский имидж. Белозубую улыбку и обязательное: «О кей!». Если ты скажешь им, что у тебя что-то покалывает, американец запустит в тебя утюг. Нельзя показаться слабым и у нас».

* * *

«Раньше, если приходишь больной на занятие, то все начинают вокруг тебя прыгать, несут чай, уговаривают пойти домой. Сегодня ничего подобного. Я плачу деньги, и изволь дать мне, что положено. Самочувствие преподавателя — его частное дело. Давай рассказывай и показывай. Рассказывать надо много. Они ничего не читали».

* * *

«Ручаюсь, все мои студенты талантливы. Другое дело, что степень работоспособности у них разная, а значит, не каждый может достигнуть того, о чем мечтает».

* * *

«Нет мелочей в искусстве. Однажды я смотрел «Чайку» и увидел на пальце героини колечко — модную «недельку». И передо мной была уже не мятущаяся русская



душа, а замотанная бытом женщина, которая прибежала в театр за пять минут до начала спектакля... Или вот другой пример: по телевизору транслировали фортепьянный концерт. Так пианист, перед тем как сесть за рояль, восемь раз поправил фалды фрака. И первую часть этюда Шопена я не слышал, я думал об этом самом фраке».

* * *

«Студенческие годы — это уникальная возможность брать. Брать. Брать в копилку головы и души для будущего, а они транжирят свое время так, будто молодость вечна. Если бы я или преподаватели могли идти с ними дальше, вести их за ручку всю жизнь... но ведь этого не будет, и неизвестно, какой режиссер встретится им на пути, сумеет ли кто-нибудь дать или же будет только брать, эксплуатируя их внешние данные, талант?»

* * *

«У сегодняшнего студента нет такого понятия, как «проблема сценического одиночества». Любой из молодых легко вступает в контакт с незнакомым человеком и играет при любой публике... у нас же была целая наука преодоления сценического одиночества».

* * *

«Если я надеваю хороший костюм, у меня создается впечатление, что надо работать. Когда я в дражном,



не думаю об этом. Да и зачем мне большой гардероб? Нужен лишь черный костюм — на сцену выходить».

* * *

«По какой-то причине они приходят учиться, и мне кажется, что они знают что-то, чего старшее поколение не знает. Они не идиоты, что в такие времена тратят здесь время. Зачем-то им нужно мое время и мой опыт. Я не могу научить их тому, что будет нужно завтра. Я не знаю, что будет завтра. Я боюсь, что им это тоже неизвестно».

* * *

«Мне очень хочется, чтобы они стали Актерами. Хорошими актерами. Чтобы счастливо сложились их кино- и театральные биографии. Но еще больше мне хочется, чтобы стали порядочными, хорошими, честными людьми. Еще и потому я настаивал на классическом репертуаре — я хочу, чтобы они сейчас, в свои 20 лет прошли это очищение души русской классикой».

* * *

«Никакие перестройки не порождают новые таланты. Выясняется, что особых ценностей в столах и на полках не пылилось. А Михалков как собирал полные залы, так и продолжает собирать. Причем даже в Париже. Герман как был великим режиссером, так им и



остался. Не люблю разговоров о коммерции. Искусство — отдельно, деньги — отдельно. Смешивать их можно только преднамеренно, с каким-то корыстным умыслом...»



Глава 35

Страсти по Баталову

Студентам есть что рассказать о своем знаменитом мастере. Баталова все его «дети» вспоминают с нежностью.

Так, Ольга Леонова, студентка мастерской Баталова первого набора, сейчас преподаватель кафедры актерского мастерства ВГИКа, в интервью по поводу юбилея Алексея Владимировича рассказала:

«Встреча с мастером была для нас чем-то сверхъестественным, к ней готовились как к празднику: наряжались, подкрашивались, покупали цветы. А он относился к нам строго. Например, заставлял девочек как-то особенно выглядеть, говорил: «Я хочу, чтобы вы шли на каблуках по коридору и я мог с гордостью говорить: «Это мои девки!» Он был искусным педагогом. Бывало, готовим мы сцену с педагогами, чувствуем: что-то не так. Он приходит, покажет, и все таким лег-



ким покажется в его исполнении. А повторить так трудно!»¹

Нынешняя студентка 4 курса Юлия Рытикова: «Он очень строгий педагог, никогда не хвалит и скуп на оценки. Его не обманешь, он все видит. Однажды на показе спектакля по пьесе Чехова «Неоконченная пьеса...», где я сыграла Софью Егоровну, Алексей Владимирович сказал: «Юля, ты не любишь, поэтому, что бы ты ни делала, тебе не поверят и в конце ты не сможешь убить!» Я почувствовала, что мастер прав».

Студенческие рассказы

— Однажды на репетиции Баталов взял топор и легко, как палочку, кинул его так, что топор вошел в пол. Дескать, все надо делать по-настоящему. Мало того, что студент тот потом несколько дней учился правильно и легко бросать топор. Он потом на съемках так по-настоящему бросил в окно А. Демьяненко, что сломал ему два ребра.

* * *

— Когда я поступала во ВГИК, то случилась смешная история. На прослушивании Алексей Владимиро-

¹ См. материал к юбилею А. Баталова в «Российской газете» от 20 ноября 1998 г. (Полосу подготовила Виктория Молодцова)



вич вдруг сказал: «Мать, пойдем на кафедру». Отвел меня на кафедру, налил чаю, дал печенье «Рыжик» и начал мне (рыжей) рассказывать что-то про рыжих людей. И что талантливее других, и что группа крови у них всегда одна, и что к рыжим детям боятся ходить врачи-педиатры. Словом, зарядил меня своей энергетикой, подбодрил. Впрочем, когда он берет тебя за руку и смотрит в глаза, то может ничего не говорить. Ты посмотришь в его глаза, все поймешь и сделаешь так, как он хочет.

* * *

— Запомнилось, как он решил порепетировать со мной танго. Вышли в коридор, люди ходят, а Баталов со мной, студенткой, танцует танго из одного конца коридора в другой и обратно. Причем объясняет: «Есть принцип: я тебя поворачиваю, как хочу, ты в моих руках пластилин». Мы так с ним танцевали, что пришел мой однокурсник и стал по собственной инициативе играть на аккордеоне.



Глава 36

Вкратце о жизни: очень занят

Алексей Владимирович Баталов всегда очень занят. Порой его совершенно невозможно найти: он неуловим. Радио, телевидение, институт, лекции, встречи с журналистами...

И все-таки проще всего «поймать» его во ВГИКе — там он проводит большую часть времени. Тем более сейчас, когда его идея о профессиональном театре в институте начала материализовываться.

Он никогда не опаздывает на встречи.

С ним на редкость приятно беседовать. Он удивительно красиво, ярко и образно говорит. Причем — никогда не повторяется.

Баталов обладает уникальной особенностью — убеждать. После встреч с ним хочется перевернуть горы классической литературы, расти, совершенствоваться.



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

Он — на редкость цельный человек.

Его студенты во всем стараются походить на своего мастера...

Вот он, Алексей Баталов, в своем кабинете. Он сидит за столом, на котором лежат его работы. Он смотрит на них с интересом и вниманием.

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».

Он говорит: «Вот это — мое творчество. Вот это — мое искусство. Вот это — мое мастерство».



Фильмография

Актерские работы

1944 г. «ЗОЯ» (СССР, «Союздетфильм»)

Реж. Лев Арнштам; сцен.: Лев Арнштам,
Борис Чирков; опер. Александр Шеленков;
композ. Дмитрий Шостакович

1954 г. «БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ» (СССР, «Ленфильм»)

Приз: Канн-55
Реж. Иосиф Хейфиц; сцен. (по роману
В. Кочетова «Семья Журбиных»): Всеволод
Кочетов, Сократ Кара; опер. Сергей Ива-
нов; композ. Венедикт Пушков

1955 г. «МАТЬ» (СССР, Киевская киностудия)

Реж. Марк Донской; сцен.: Николай Ковар-
ский, Марк Донской; опер.: Алексей Мишу-
рин; художник Вульф Агранов; композ. Лев
Шварц

1955 г. «ДЕЛО РУМЯНЦЕВА» (СССР, «Ленфильм»)

Приз: Карловы Вары-56



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

Реж. Иосиф Хейфиц; сцен.: Юрий Герман, Иосиф Хейфиц; опер.: Моисей Магид, Лев Сокольский; композ. Венедикт Пушкин

1957 г. «ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ» (СССР, «Мосфильм»)

Реж. Михаил Калатозов; сцен. Виктор Розов; опер: Сергей Урушевский; композ. Моисей Вайнберг

1958 г. «ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК» (СССР, «Ленфильм»)

Реж. Иосиф Хейфиц; сцен.: Юрий Герман, Иосиф Хейфиц; опер.: Моисей Магид, Лев Сокольский; художн.: Берта Маневич, Исаак Каплан; композ.: Венедикт Пушкин

1960 г. «ДАМА С СОБАЧКОЙ» (СССР, «Ленфильм») Призы: Канн-60, Лондон-60

Реж. и сцен. (по одноименному рассказу А. П. Чехова) Иосиф Хейфиц; опер.: Андрей Москвин, Дмитрий Месхиев; композ. Надежда Симонян

1961 г. «ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА» (СССР, «Мосфильм») Призы: Карловы Вары-62, Сан-Франциско-62, Мельбурн-65 и др.



Реж. Михаил Ромм; сцен.: Михаил Ромм,
Даниил Храбровицкий; опер. Герман Лав-
ров; композ. Джон Тер-Тетевосян

1963 г. «ДЕНЬ СЧАСТЬЯ» (СССР, «Ленфильм»)

Реж.: Иосиф Хейфиц; сцен.: Юрий Герман,
Иосиф Хейфиц; опер. Генрих Маранджян;
художн.: Берта Маневич, Исаак Каплан

**1964 г. «СВЕТ ДАЛЕКОЙ ЗВЕЗДЫ» (СССР, «Мос-
фильм»)**

Реж. и сцен. Иван Пырьев; опер. Николай
Олоновский; композ. Андрей Петров

1966 г. «В ГОРОДЕ С.» (СССР, «Ленфильм»)

Реж. Иосиф Хейфиц

1966 г. «ТРИ ТОЛСТЯКА» (СССР, «Ленфильм»)

Реж.: Алексей Баталов, Иосиф Шапиро;
сцен.: Алексей Баталов, Михаил Ольшевс-
кий (по мотивам одноим. сказки Ю. Оле-
ши); опер. Сурен Шахбазян; композ. Нико-
лай Сидельников

**1967 г. «СЕДЬМОЙ СПУТНИК» (СССР, «Лен-
фильм»)**

Реж.: Алексей Герман, Григорий Аронов;
сцен.: Юрий Клепиков, Эдгар Дубровский;



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

опер. Эдуард Розоваский; композ. Исаак Шварц

1968 г. «ЖИВОЙ ТРУП» (СССР, «Ленфильм»)

Реж. и сцен.: Владимир Венгеров (по одноименной пьесе Л. Н. Толстого); опер.: Генрих Маранджян; художн.: Марксэн Гаухман-Свердлов, Николай Суворов; композ.: Исаак Шварц

1970 г. «БЕГ» (СССР, «Ленфильм»)

Реж. и сцен.: Александр Алов, Владимир Наумов; консульт. Елена Булгакова; опер. Леван Пааташвили; композ. Николай Каретников

1970 г. «ВНИМАНИЕ, ЧЕРЕПАХА!» (СССР, «Мосфильм»)

Реж. Ролан Быков; сцен.: Семен Лунгин, Илья Нусинов; опер.: Анатолий Мукасей; композ.: Андрей Петров

1971 г. «СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ ЛЕОНИДА КРАСИНА»

1973 г. «ВОЗВРАТА НЕТ» (СССР, «Мосфильм»)

Реж. и сцен.: Алексей Салтыков (по одноименной повести А. Калинина); опер.: Борис Брожовский; композ.: Андрей Эшпай



1974 г. «ЧИСТО АНГЛИЙСКОЕ УБИЙСТВО»

(СССР, «Мосфильм» по заказу ГТР)

Реж.: Самсон Самсонов; сцен.: Эдгар Смирнов, Вадим Юсов; опер.: Евгений Гуслинский, Аркадий Чалаев; композ.: Эдуард Артемьев

1975 г. «ЗВЕЗДА ПЛЕНИТЕЛЬНОГО СЧАСТЬЯ»

(СССР, «Ленфильм»)

Реж.: Владимир Мотыль; сцен.: Владимир Мотыль, Олег Осетинский при уч. Марка Захарова; опер.: Дмитрий Месхиев; композ. Исаак Шварц

1975 г. «РИККИ-ТИККИ-ТАВИ» (СССР — Индия, ЦНФ, Общество детских фильмов)

Реж.: Александр Згуриди; сцен. (по мотивам сказки Р. Кипплинга): Александр Згуриди, Нана Клдиашвили; опер.: В. Ропейко, В. Пустовалов; комп.: Альфред Шнитке

1975 г. «СГОРЕТЬ, ЧТОБЫ СВЕТИТЬ» (Болгария)

1979 г. «МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ» (СССР, «Мосфильм»)

Реж.: Владимир Меньшов; сцен.: Валентин Черных; опер.: Игорь Слабневич; комп.:



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

Сергей Никитин (музыка), (тексты: Д. Сухарев, Ю. Визбор, Ю. Левитанский)

1983 г. «СКОРОСТЬ» (СССР, «Ленфильм»)

Реж.: Дмитрий Светозаров; сцен.: Мария Зверева; опер.: Сергей Астахов; комп.: Андрей Макаревич(и текст песни), Александр Кутиков, Александр Зайцев

1983 г. «ПОЗДНЯЯ ВСТРЕЧА»

**1984 г. «ВРЕМЯ ОТДЫХА С СУББОТЫ ДО ПО-
НЕДЕЛЬНИКА» (СССР, «Мосфильм»)**

Реж. и сцен.: Игорь Таланкин (по мотивам рассказа Ю. Нагибина «Терпение»); опер.: Георгий Рерберг, Павел Лебешев; комп.: А. Локтев, Василий Шумов (музыка)

**1986 г. «ЗОНТИК ДЛЯ НОВОБРАЧНЫХ» (СССР,
«Мосфильм»)**

Реж.: Родион Нахапетов; сцен.: Рамиз Фаталиев; опер.: Владимир Шевчик; композ.: Исаак Шварц

**1986 г. «ДОСЬЕ ЧЕЛОВЕКА В «МЕРСЕДЕСЕ»
(СССР, Киностудия: К/ст им. М. Горького)**

Реж.: Георгий Николаенко; сцен.: Вадим Кассис, Леонид Колосов, Георгий Никола-



енко; опер.: Анатолий Гришко; комп.: Георгий Юрьев (и автор песни)

1990 г. «ПОХОРОНЫ СТАЛИНА» (Киностудия: СЛОВО, МОСФИЛЬМ; СЗТ (СССР — Великобритания), ГОСКИНО СССР (участие)
Реж.: Евгений Евтушенко; сцен.: Евгений Евтушенко; опер.: Анатолий Иванов; комп.: Игорь Назарук; Чайковский, Чаплин, Г. Май, Поль Уинтер (музыка)

1991 г. «ПОЛТЕРГЕЙСТ-90» (СССР — Украина: киностудии: ОДЕССА, СТРАННИК)
Реж.: Владислав Семернин, Борис Загряжский (участие); сцен.: Владислав Семернин; Борис Загряжский (участие); опер.: Валерий Миронов; комп.: Юрий Потеенко

ГОЛОС:

1967 г. «СЛОВО О РОССИИ»

1967 г. «ТВОЕ ЩЕДРОЕ СЕРДЦЕ»

1972 г. «ЗВЕЗДНАЯ МИНУТА»

1995 г. «... ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ» (Россия — Германия: киностудии: ОСТРОВ, РОСКОМКИНО,



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

INNOVA-FILM (Германия) Реж. и сцен. (по одноименному рассказу И. Тургенева): Роман Балаян; опер.: Павел Лебешев; композ.: Вадим Храпачев; продюс.: Василий Карловский, Александр Роднянский (коп-род.)

1997 г. «МАЛЕНЬКАЯ ПРИНЦЕССА» (Россия: киностудия: ГЛОБУС, ГОСКИНО РФ, Фонд Ролана Быкова)

Реж.: Владимир Грамматиков; сцен. (по мотивам одноименного романа Френсис Бернет): Владимир Железников, Галина Арбузова; опер.: Александр Антипенко; композ.: Владимир Давыденко; продюс.: Михаил Литвак, Михаил Зильберман

Режиссерские работы:

«Шинель»

1959 г. (СССР, «Ленфильм»)

сцен.: Леонид Соловьев, опер.: Герих Маранджян; комп. Николай Сидельников
В ролях: Ролан Быков, Юрий Толубеев, Елена Понсова, Нина Ургант и др.



«Три толстяка»

1966 г. (СССР, «Ленфильм»)

сцен.: Алексей Баталов, Михаил Ольшевский (по мотивам одноименной сказки Ю. Олеши); опер. Сурен Шахбазян; композ. Николай Сидельников

В ролях: Лина Бракните, Петя Артемьев, Валентин Никулин, Александр Орлов, Рина Зеленая, Паве Луспекаев, Роман Филиппов, Евгений Моргунов, Борис Ардов и др.

«Игрок»

1972 г. (СССР—ЧССР)

сцен. Михаил Ольшевский (по одноименному роману Ф. М. Достоевского); опер. Дмитрий Месхиев-ст., композ. Олег Каравайчук

В ролях: Николай Бурляев, Татьяна Иванова, Любовь Добржанская, Всеволод Кузнецов, Василий Ливанов, Александр Кайдановский, Итка Зеленогорска, Федор Никитин, Георгий Тейх.



Библиография

1. **А. Баталов.** Жизнь и ремесло.
2. **А. Баталов, М. Ардов.** Легендарная Ордынка.
3. **А. Баталов, М. Кваснецкая.** Диалоги в антракте.
4. **М. Ардов.** Возвращение на Ордынку.
5. Статья **А. В. Баталова** «Такой, какой он есть» в «Литературной газете», 31 мая 1962 года.
6. Статья **А. В. Баталова** «Хочу быть этим...» в «Пионерской правде», 13 сентября 1963 г.
7. Статья **А. В. Баталова** «Перед судом публики» в газете «Советская культура», 10 марта 1983г.
8. Статья **А. В. Баталова** «Понять до конца» в газете «Советская культура», 25 декабря 1984 г.
9. Интервью газете «Молодой целинник» (Беседовал **Г. Оськин**), 10 сентября 1960 года.
10. Интервью газете «Литературная Россия» (Беседовала **Э. Линдина**) «Я — за одержимого и совершенно земного героя», 4 декабря 1966 г.



11. Интервью газете «Смена» (Беседовал Борис Алешин), 13 мая 1966 г.
12. Интервью газете «Молодость Сибири» «Точка соприкосновения» (Беседовала Г. Цитрина), 9 января 1968 г.
13. Интервью газете «Советская культура» (Беседовала М. Кваснецкая) «Момент истины», 18 января 1969 г.
14. Интервью газете «МК» (Беседовал В. Стругацкий) «Отдать себя бескомпромиссно», 8 августа 1971 г.
15. Интервью газете «МК» (Беседовала Елена Кабалкина), 25 февраля 1973 г.
16. Интервью газете «МК» (Беседовала Ольга Белан) «Летят журавли», 28 сентября 1984 г.
17. Интервью газете «Советская культура» (Беседовала Ирина Пирогова) 1 сентября 1990г.
18. Интервью газете «Культура» (Беседовала Елена Ямпольская) «Красота в свободе», 25 января 1992 г.
19. Интервью газете «Семья» (Беседовал Игорь Логвинов), № 22, 1992 г.
20. Интервью газете «Труд» (Беседовал А. Филиппов) «А я вот — старый русский», 9 августа 1993 г.



21. Интервью газете «Культура» (Беседовала М. Кваснецкая) «Нужны ли сегодня киноартисты?», № 40, 1993 г.
22. Интервью газете «Куранты» (Беседовала Ольга Тихонова) «В Монте-Карло в рулетку не играл. Денег не было», 15 сентября 1994 г.
23. Интервью газете «МК» (Беседовала Катя Пряник), 19 августа 1995 г.
24. Интервью «Российской газете» (Беседовала Виктория Молодцова) «Дорогой мой человек», 7 мая 1996 г.
25. Интервью газете «Крестьянские ведомости» (Беседовал Геннадий Сухин) «Не бегайте за чужой красивой каретой!», № 36, 7—13 сентября 1998 г.
26. Интервью газете «Вечерняя Москва» (Беседовал Геннадий Сухин) «Гоша всех времен», 19 ноября 1998 г.
27. Интервью газете «Труд» (Беседовала Любовь Лебедина), ноябрь, 1998 г.
28. Интервью «Народной газете» (Беседовал Геннадий Сухин), № 19, ноябрь, 1998 г.
29. Интервью журналу «Профиль» (Беседовала Е. Е. Магид) «Это горюшко не горе...», 16 ноября 1998 г.



30. Материал к юбилею А. Баталова в «Российской газете» от 20 ноября 1998 г. (Полосу подготовила Виктория Молодцова)
31. Газета «Смена», 7 июля 1968г., статья Э. Юлиной «Когда потушены юпитеры».
32. Газета «МК», 16 октября 1968 г., статья В. Стругацкого «Живой труп».
33. Газета «Комсомолец Киргизии», 12 августа 1969 г., статья Ю. Кузнецова.
34. Газета «Вышка» (Баку), 25 апреля 1974 г., статья И. Векилова «Следовать правде жизни».
35. Газета «Калининградская правда», 11 сентября 1983 г., статья «Три фактора популярности».
36. Газета «Советская культура», 19 ноября 1988 г., статья «Алеша и Хейфиц».
37. Журнал «ТВ-парк», № 44, 1998 г., статья Наталии Яковлевой «После юбилея»
38. Газета «Труд», марта 1999 г., полоса «Откровения» (Подготовил Иван Едокимов)
39. В. Шахиджян. Ночной звонок. Выпуск № 132 (интернет-версия), 9 октября 1998 г.
40. С. Землянухин, М. Сегид. Каталог игровых отечественных фильмов (1918—1996), Москва, «Дубль-Д», 1996.



АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

В книге использованы цитаты из книг, статей, интервью, газетных и журнальных публикаций Алексея Владимировича Баталова.

Авторы благодарят актерский деканат ВГИКа за фотоматериалы и информационную поддержку.

Оглавление

Вместо вступления	3
<i>Глава 1.</i> Свидание с детством	8
<i>Глава 2.</i> То ли было, то ли нет... (МХАТ)	12
<i>Глава 3.</i> Волшебники из закулисья	28
<i>Глава 4.</i> Именитые гости	31
<i>Глава 5.</i> «Я — артист!» (война)	36
<i>Глава 6.</i> Вот это кино! («Зоя»)	40
<i>Глава 7.</i> Талант и право	43
<i>Глава 8.</i> Ваш сын и брат («Большая семья»)	48
<i>Глава 9.</i> Случайность или судьба?	61
<i>Глава 10.</i> Консервы советского времени («Дело Румянцева»)	70
<i>Глава 11.</i> Лучше журавль в небе... («Летят журавли»)	75
<i>Глава 12.</i> Кто подставил Устименко? («Дорогой мой человек»)	90
<i>Глава 13.</i> Золотое дно («Дама с собачкой»)	95



<i>Глава 14.</i> Между строкой и кадром («Шинель», 1959)	106
<i>Глава 15.</i> Похвальное слово рутине («Девять дней одного года»)	115
<i>Глава 16.</i> Кино как средство ухода от действительности	121
<i>Глава 17.</i> Как в зеркале («Три толстяка»)	130
<i>Глава 18.</i> Осколки дальних лет («Живой труп»)	137
<i>Глава 19.</i> Интеллигенция и власть («Бег»)	144
<i>Глава 20.</i> Детский кинематограф: нищета зрелищ	151
<i>Глава 21.</i> Достоевский на экране («Игрок»)	162
<i>Глава 22.</i> Последний из могижан («Чисто английское убийство»)	170
<i>Глава 23.</i> В гармонии с миром	174
<i>Глава 24.</i> Великолепный Гоша — мужчина на все времена («Москва слезам не верит»)	182
<i>Глава 25.</i> Одинокий голос человека за кадром	195
<i>Глава 26.</i> История «положительного героя»	210
<i>Глава 27.</i> Незаменимый и вездесущий	221
<i>Глава 28.</i> Не только артист	227
<i>Глава 29.</i> Дорогой наш человек	254
<i>Глава 30.</i> Об имидже и не только о нем	258



<i>Глава 31. Кто заплатит за удачу?</i> (о превратностях актерской судьбы)	277
<i>Глава 32. Между шоком и шиком</i>	280
<i>Глава 33. О русском национальном характере</i>	284
<i>Глава 34. Синема, синема</i>	286
<i>Глава 35. Страсти по Баталову</i>	294
<i>Глава 36. Вкратце о жизни: очень занят</i>	297
Фильмография	299
Библиография	308

Лидия Крымова, Михаил Осико

Алексей Баталов

Ответственный редактор Э. Юсупянц

Обложка Т. Неклюдова

Корректоры: Н. Передистый, Н. Пустовойтова

Лицензия ЛР № 065194 от 2 июня 1997 г.

Сдано в набор 11.08.99. Подписано в печать 30.09.99.

Формат 84x108 1/32. Бумага газетная.

Гарнитура NewtonC. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 16,8. Уч.-изд. л. 14,0

Тираж 10000 экз. Заказ 3212.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор
продукции ОК-00-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Издательство «Феникс»

344007, г. Ростов-на-Дону, пер. Соборный, 17.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУИПП «Курск»
305007. г. Курск, ул. Энгельса, 109.

Евгений Леонов: жизнь и роли

Сост. В. Я. Дубровский

Эта книга о жизни и творчестве замечательного русского актера Евгения Павловича Леонова, снискавшего поистине всенародную любовь россиян. Поэтому так велик интерес к этому человеку, не ослабевающий и спустя несколько лет после его безвременной кончины.

Авторы книги сумели воссоздать живой и обаятельный образ человека, оставившего своим талантом добрую и светлую память в наших сердцах.

Е. Гордиенко

Ив Монтан

Соловей Франции, выдающийся актер мирового кино, любимец женщин и кумир миллионов ценителей театрального искусства — все это Ив Монтан, о жизни которого и написана эта книга. Ее неоспоримое достоинство в том, что автор в увлекательной и доступной форме показывает Иву Монтана во всех его ипостасях: актер, певец, политик, возлюбленный, муж, отец.

Книга рассказывает о трудной, полной драматизма и испытаний жизни Иву Монтана, его любви к женщине.

Книга мудра, оптимистична и нет сомнений, что она глубоко взволнует самый широкий круг читателей.



е н и к с

*Торгово-издательская
фирма*

Книги издательства «Феникс» можно приобрести в крупнейших магазинах г. Москвы:

ТД «Библио-Глобус»

ул. Мясницкая, 6 (тел. 925-24-57)

ТД «Москва»

ул. Тверская, 8 (тел. 229-66-43)

«Московский дом книги»

Новый Арбат, 8 (тел. 290-45-07)

«Молодая гвардия»

ул. Большая Полянка, 28 (тел. 238-50-01)

«Дом педагогической книги»

ул. Пушкинская, 7/5 (тел. 229-50-04)

«Медицинская книга»

Комсомольский проспект, 25 (тел. 245-39-27)
и других.

в Санкт-Петербурге:

«Дом книги»

Невский проспект, 28 (тел. 219-65-04,
факс. 311-98-95)

По вопросам оптовых и мелкооптовых поставок книг издательства «Феникс» обращайтесь в г. Москве в фирму «Ридас».



Новоданиловская
набережная, 9
(тел. 954-30-44).

Издательский клуб
Книжный мир – почтой

*предлагает Вашему вниманию лучшие книги
и книжные серии издательства «ФЕНИКС»*

Мы выпускаем в свет книги
для всех слоев населения.

Любой человек с самым изысканным вкусом
найдет для себя интересную
и, главное, нужную книгу.

Наш адрес:

344010 г. Ростов-на-Дону 10, а/я 515

Каталог высылается **БЕСПЛАТНО.**

Ждем ваших писем.

*Торгово-издательская фирма «Феникс»
имеет представительство в г. Москве на территории*

*Издательского Торгового Дома **КноРус***

Вы можете приобрести наши книги и получить
информацию о них по адресу:

г. Москва, Б. Переяславская, 46,
м. «Рижская», «Проспект Мира»,
тел./факс: (095) 280-02-07, 280-72-54,
280-91-06, 280-92-13.

E-mail: office@knorus.ru

Мелкооптовый магазин «Литэк»

г. Москва, ул. Никольямская, 45, под. 2
(м. «Таганская»), тел.: (095) 911-98-63, 911-97-42

Сервер в сети Интернет!

<http://www.book.ru>

2.00



ISBN 5-222-00932-7



9 785222 009321