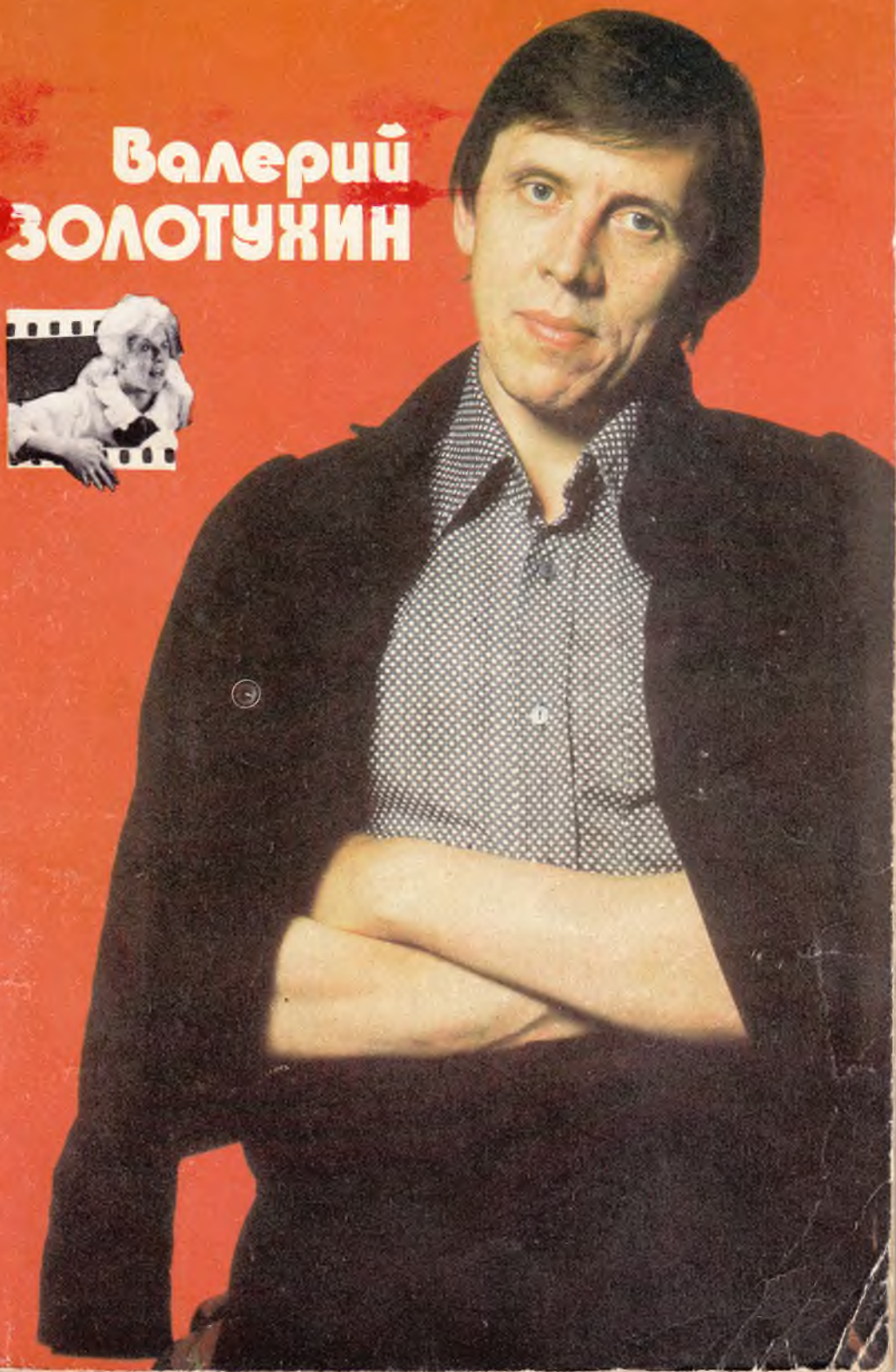


Валерий ЗОЛОТУХИН



СОЮЗ
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ
СССР
Всесоюзное бюро
пропаганды киноискусства
Москва, 1987



Валерий ЗОЛОТУХИН



Митя Громцев — начинающий актер оперетты, подававший большие надежды, но так и не осуществивший свою мечту. Помешала война. Вернувшийся с фронта израненный солдат становится не выдающимся артистом, а «человеком с аккордеоном», выступающим на свадьбах, поминках, концертах самодеятельности. На одной из свадеб он встречает девушку, которую любил до войны. Теперь она невеста другого.

Таков сюжет фильма режиссера Н. Досталю по повести А. Макарова «Человек с аккордеоном» (1985). Главную роль в нем исполняет Валерий Золотухин. Своего героя он показывает нам в трех возрастах, в трех жизненных состояниях: молоденького паренька, солдата, вернувшегося с войны, постаревшего ветерана, встречающего очередную юбилей Победы. Внешне он преобразуется минимально. Но происходящих с ним перемен нельзя не почувствовать. Дело не только в том, что меняются походка, манеры, осан-

ка, — меняются глаза героя, его взгляд, его улыбка.

Молодой Громцев — жизнерадостный, открытый, беззаботный. Громцев-фронтвик по-прежнему может веселить и веселиться, однако это уже не то беззаботное веселье, которое было присуще начинающему артисту. Появляется совсем другое выражение, лицо делается более жестким. Митя постоянно возвращается к своим воспоминаниям и неоправдавшимся надеждам. Улыбка у него грустная. Тем не менее он профессионал, и в качестве «человека с аккордеоном» все равно остается артистом. Его задача — веселить публику, и он делает это замечательно, безупречно — даже тогда, когда у самого сердца разрывается от отчаяния.

Разные люди вернулись с войны по-разному. Судьба не может быть одинаково справедлива ко всем. Из своего окна Громцев то и дело видит трофейные автомобили со счастливыми и радостными людьми. Сам он принес с войны лишь осколки в груди



**«ЧЕЛОВЕК
С АККОРДЕОНОМ»**

да немецкий аккордеон. Свадьбу, на которой Митя встречает свою возлюбленную, устраивает для сына модный врач-гомеопат в роскошной квартире, украшенной бронзой и хрусталем. И, обращаясь к своему нанимателю, Митя не находит других слов, как «ваше превосходительство». Но у Мити нет ни малейшей зависти к тем, кому больше повезло в жизни. Не испытывает он неприязни и к своему бывшему сокурснику, который всю войну отсиживался в тылу, а теперь сделался лауреатом. Громцев страдает не из-за этого. Его трагедия — в вынужденном отказе от своей профессии, от любимого дела.

Но, в конечном счете, для Громцева самым важным оказывается другое — то, что мы все-таки победили. Не его попытки стать артистом, не выступления в качестве «человека с аккордеоном», а именно участие в войне и, следовательно, в общей победе остается оправданием и смыслом всей его жизни.

Золотухин принадлежит к послевоенному поколению. Он тоже, подобно Мите Громцеву, пришел в театральный институт учиться на актера оперетты, но только позднее, в конце 50-х — начале 60-х годов. Среди ролей, которые ему на первых порах приходилось играть, преобладали именно образы «человека с аккордеоном». Он начал с того, чем его герой кончил. На его долю не выпало тяжелых испытаний предыдущего поколения, но это не означало, что люди, начавшие свою активную жизнь после войны, не встретились с трудностями и разочарованиями. Жизнь никог-

да не бывает слишком простой.

В повести «На Исток-речушку к детству моему» Золотухин писал: «...другой профессии не знаю. Не представляю себя в другой. Родился артистом. Ничего другого не умею и не умею, за что не нравлюсь теще. Даже то, что ходил на костылях почти до десятого класса, не остановило, потому что ВЕРИЛ. Даже то, что некоторые учителя называли гадким утенком, не советовали, — не удержало. Профессия пришла раньше осознания, с первым криком в родильном



доме. С двух-трех лет за песнями, что научила мать, брал мзду — молоко, мед... Поэтому считаю себя ПРОФЕССИОНАЛОМ, как стал помнить...»

Здесь нет никакого преувеличения. Разумеется,



очень большая дистанция отделяет деревенского паренька, который разыгрывал свои представления на крыльце перед соседями, от популярного артиста театра и кино. Но, возможно, в том и состоит секрет успеха Золотухина, что для него профессия актера не сводится к выступлениям на сцене и съемкам, она всегда остается частью его личности, способом самовыражения. В какой-то мере это присуще любому настоящему артисту, но, когда речь заходит о Золотухине, обойтись без подобных слов просто невозможно. Его творчество не исчерпывается театром и кино, он выступает на эстраде, поет, пишет прозу. Хорошую прозу. Но и Золотухин-писатель заставляет нас вспомнить о Золотухин-актере. И не только потому, что в повестях его много автобиографического — есть в них и изрядная доля вымысла, — а потому, что именно проза Золотухина позволяет нам лучше понять его как профессионала.

Кто-то из писателей сказал, что Золотухин сочиняет свои произведения «без отрыва от основного производства». Ведь это тоже часть его артистической деятельности, его творческого процесса, профессионального самосознания.

Некоторых событий, описанных в его повестях и рассказах, могло и не быть, и его герой Вовка живет уже собственной жизнью. Впрочем, важны не только факты, но и отношение к ним автора, его взгляд на мир. Да и так ли далеко ушел вымысел от действительности? Совершенно по-настоящему болит по временам левая нога, из-за которой полдетства пришлось ходить на косты-



лях. Да и правая теперь дает о себе знать — в 1983 году случился перелом — прямо на сцене, перед концом репетиции.

Правда, об этом не догадываешься, когда видишь Золотухина на экране или на сцене. Он неизменно динамичен, подвижен, активен. Милиционер Сережкин в «Хозяине тайги» и «Пропаже свидетеля» скачет на коне и запросто вступает в схватку с бандитом, плут Лутоня в «Царевиче Проше» приплясывает на узком мостике в туфлях на высоких каблуках, Моцарт из «Маленьких трагедий», репетируя «Волшебную флейту», танцует вместе с актерами. Золотухин не любит вспоминать о перенесенной в детстве болезни, и тем не менее это часть им пережитого. Потребовалась большая сила воли, чтобы преодолеть все трудности, но одной воли было бы недостаточно. Не в меньшей степени важно было ощущение своего призвания.



**«ДЕСЯТЬ ДНЕЙ,
КОТОРЫЕ
ПОТЯСЛИ МИР»**

**С В. Высоцким —
проход перед
началом спектакля**



В одном из рассказов Золотухина Рыжий клоун Алексей Яковлевич говорит герою: «Вы сделаете преступление, если не станете драматическим артистом (так и сказал ПРЕСТУПЛЕНИЕ, провалиться мне за этим столом)». Сам Золотухин уверяет, что в данном случае он ничего не присочинил. Но не в разговоре, конечно, дело. Важнее то, что у человека, написавшего этот рассказ, было сознание своего долга. Искусство стало для него обязанностью, отказаться от которой он не имеет права. Не использовать свои творческие возможности — преступно.

Правда, не так-то просто выполнить свой долг. Для этого нужны воля, решимость и немножко чуда. Решимость, чтобы вопреки всем трудностям добраться до Москвы и рискнуть сдать экзамены в театральный институт. Чудо — чтобы сразу же добиться успеха.

Золотухина тогда выручил юношеский оптимизм, наивная убежденность, что его просто нельзя не принять. Эта же детская самоуверенность нередко ощутима и у золотухинских персонажей. Например у Лутони. В ней есть что-то невыразимо обаятельное, даже гипнотическое. Не может случиться беды с человеком, который так верит в собственную удачу. Эта вера заразительна!

В повести Золотухина «Дребезги» герой приезжает покорять Москву «в шляпе дермантиновой и шароварах сатиновых». Хотя ему кажется, что вид у него самый модный, он замечает, что, как стемнело, от него «люди в стороны шарахаться начали». Но во время экзаменов он быстро уясняет себе си-

туацию и начинает сознательно разыгрывать простака из медвежьего угла.

Забыв текст басни, он ударяется в слезы. «Я реветь-то реву, но одним глазом наблюдение я все-таки веду: девок красивых набилось кругом, мама моя родная! А профессор говорит: «Ты не реви. Москва слезам не верит. Ты своими словами до-расскажи, чем все-таки у медведя дело с зайцем закончилось». Я начал своими словами, у меня еще три зверя припутались каким-то образом. Я, оказывается, по пути где-то Крылова с Михалковым скрестил, у меня такой гибрид дикий получился! У профессора глаза на лоб вылезли: чем же я этот эксперимент закончу?! Слушал, слушал, махнул рукой: «Ладно, черт с ним, с этим зоосадам не разберешься. Плясать умеешь? Ах да... ты все умеешь. А ну-ка, говорит, играйте ему «русскую», да почаще!» Заиграли мне «русскую», стал я плясать...»

Есть, наверное, в этой истории преувеличение — Золотухин часто рассказывал ее, прежде чем вставил в повесть, и она постепенно обростала новыми подробностями. Но, так или иначе, своего он добился: поступил за счет «шароварного вида» на отделение артистов оперетты (позднее для благозвучия переименованное в отделение музыкальной комедии). Готовили его на амплуа «простака». После окончания института он недолго проработал в Театре им. Моссовета, а затем в 1964 году перешел в Театр на Таганке, где как раз формировалась новая труппа. Здесь он сразу получил роль Водоноса в брехтовском «Добром человеке из Сезуана». Спектакль

оказался поразительно долговечным, он и спустя двадцать три года остается в репертуаре театра.

Драматургия Брехта сложна для актера уже тем, что кроме творческого инстинкта и вдохновения требует еще и трезвости, рационального мышления, понимания. Как показала история с экзаменом, Золотухин всегда стремился к импровизации, но в данном случае изначальных его способностей было недостаточно. Нужно было использовать то, что накоплено за годы учебы в Москве, причем в первую очередь не столько технические актерские навыки, сколько новый духовный опыт, знания, культуру.

В «Дребезгах» Золотухин рассказывает о студенческой среде начала 60-х годов. Про занятия в институте здесь говорится мало. Его герой попадает в атмосферу веселой неразберихи, острых споров, постоянной переоценки ценностей, разрыва с привычными мыслительными штампами и старыми мифами. Отцу героя, приезжающему из алтайской деревни, где жизнь идет в ином ритме, кажется, что ребята «взбесились»: создается впечатление, что для них нет ничего святого. Они не верят ни в какие окончательные истины и незыблемые правила. Именно такое раскрепощенное мышление было необходимо для успешной работы с брехтовским материалом.

Когда Золотухин впервые увидел «Доброго человека из Сезуана», он почувствовал, что это «самое сильное театральное впечатление» в его жизни. Очень скоро он стал играть в этом спектакле. Причем роль ему досталась из самых важных. Он



«ЦАРЕВИЧ ПРОША». 1974 г.
Плут Лутоня



должен был «вписаться» в уже готовый спектакль, и это ему замечательно удалось. Все скоро забыли, что «рисунок роли» был первоначально рассчитан на другого актера, и уже не могли представить себе иного Водоноса кроме золотухинского. Состав актеров, занятых в спектакле, неоднократно менялся, но Золотухин многие годы был единственным исполнителем этой роли.

В «Добром человеке из Сезуана» Золотухин оказывается своего рода ведущим. От него требуется максимальное использование всех актерских возможностей. Речь идет не только о владении телом и голосом, о необычайной точности каждого движения, необходимой, чтобы поддерживать ритм спектакля, но и о внутреннем перевоплощении. В прологе и эпилоге он предстает перед нами не в качестве водоноса Ванга, а просто как актер, который вводит нас в мир брехтовского театра. В пиджаке и какой-то странной кепке, с гитарой в руках, Золотухин абсолютно лишен внешней театрально-

сти. Он произносит брехтовский пролог так, будто это его собственные слова: он не играет роль, а выступает перед людьми, собравшимися в зале, настраивая их на размышление о происходящем.

А потом актер появляется в виде Водоноса. И тогда мы видим нечто совершенно иное. Водонос абсолютно театрален. Его жесты, мимика, голос — все условно, преувеличено. Он не ходит по сцене, а семенит как заводная игрушка, изгибается вопросительным знаком, кувыржается. Направляясь в суд с жалобой на обидчика, он как штандарт несет над головой сломанную руку. Водонос — фигура балаганная. Он ни на минуту не дает нам забыть, что все, происходящее перед нами, — спектакль, представление, разыгрываемое актерами. Но именно это и рождает ощущение, что речь здесь идет не только об истории доброго человека из Сезуана, бывшей проститутки Шен Те, которая никак не может позволить себе быть доброй, и водоноса Ванга, а о чем-то несравненно более общем, касающемся всех. Именно об этом и говорит Золотухин в финале:

В руках у нас прекраснейшая сказка
Вдруг получила горькую развязку.
Опущен занавес, а мы стоим в смущенье —
Не обрели вопросы разрешенья.

И, обращаясь прямо к зрителям, глядя в глаза людям, сидящим в зале, актер продолжает:

Так в чем же дело! Что мы — не смелы!
Трусливы! Иль в искусстве ищем выгоду!
Ведь должен быть какой-то верный выход!

За деньги не придумаешь — какой!
Другой герой! А если мир — другой!
А может, здесь нужны другие боги!
Иль вовсе без богов!

Молчим в тревоге.
Так помогите нам! Беду поправьте,
И мысль и разум свой сюда направьте.

Попробуйте для доброго найти
К хорошему — хорошие пути.

Спектакль прожил долгую жизнь, и хотя текст ничуть не изменился, финал игрался по-разному: был то веселым и оптимистичным, то жестким и тревожным, в зависимости от настроения, господствовавшего на сцене и в зале. Спектакль менялся вместе со временем.

Актер, сыгравший роль Водоноса, не мог не привлечь внимание кинорежиссеров. «Разумеется, — признается Золотухин, — это было совершенно неизбежно. Для меня театр и кино — единое

ремесло. В Москве всегда есть любопытные режиссеры или, по крайней мере, ассистенты, которые ходят в театр высматривать новых актеров. Не начать сниматься в кино при таких условиях актер может лишь в том случае, если он патологически ленив».

В кино Золотухин добился широкого признания после того, как сыграл роль милиционера Сержкина в фильме режиссера В. Назарова «Хозяин тайги» (1969). Но это была уже не первая их совместная работа. В 1964 году Назаров снял Золотухина в телевизионном фильме «Пакет». Именно с этой картины начинается работа актера в кино и на телевидении.

**Б. Брехт. «ДОБРЫЙ
ЧЕЛОВЕК ИЗ
СЕЗУАНА»
Водонос**



Назаров как раз принадлежал к числу тех «любопытных режиссеров», о которых говорил Золотухин. Впервые они встретились во время репетиции в Театре на Таганке и тут же Назаров предложил актеру попробовать на роль буденовца Петьки Трофимова в «Пакете». Проба оказалась удачной. Фильм вышел и имел успех. Его неоднократно повторяли. Роль запомнилась. В мае 1985 года какие-то девочки, заметив Золотухина у ворот «Мосфильма», стали спрашивать его, как он глотал пакет в назаровском фильме. Может, пакет был намазан чем-нибудь сладким?.. А ведь картина была снята двадцать лет назад! С тех пор прошло много времени, снято много новых хороших фильмов, да и сами дети, по общему признанию, стали другими.

После первой совместной удачи Золотухина и Назарова их отношения сделались устойчивыми и прочными. К тому же, они земляки — оба из Сибири, хотя из разных ее частей. Разумеется, этого недостаточно для творческого содружества. Что привлекло Назарова в Золотухине? Прежде всего потрясающая актерская добросовестность. Примером ее могла послужить работа над ролью Горского в фильме «О друзьях-товарищах». Задумав эту картину, Назаров предложил Золотухину самому выбрать себе роль и был крайне удивлен, когда актер предпочел главным героям роль секретаря Московского комитета партии Горского, которого по ходу фильма убивают контрреволюционеры. У Горского по сценарию всего два эпизода, да еще пару раз он промелькнет на экране.

Он произносит речь на заводе, где остановилась работа, и выступает на заседании комитета партии. Речи — разные. Одна — патетическая, убеждающая, обращенная к массе людей. Другая — деловая, спокойная. Перед нами усталый, но энергичный человек, беседующий с товарищами. Золотухин долго работал — изучал звукозаписи революционных речей, материалы, документы эпохи. В результате обе речи оказались предельно убедительными.

И все же, не слишком ли много подготовительной работы для двух эпизодов? Секрет в том, что труд актера не измеряется, во всяком случае для Золотухина, числом появлений на экране. То, что он узнал, понял, почувствовал в процессе работы, навсегда остается с ним, обогащает его как творческую личность. Именно поэтому он трудится с такой отдачей, не давая себе никаких поблажек.

Бескомпромиссно добросовестная работа, начатая Золотухиным в библиотеках и архивах, продолжалась на съемочной площадке. Сцена, когда герой выступает перед заводскими рабочими, должна была сниматься при дожде, но, как рассказывает Назаров, дождевальная установка испортилась. «Снять решили под струями трех брандспойтов. Осенний морозец. Вода из холодных труб. Оказалось, что под струями воды трудно дышать. Этого было достаточно, чтобы Валерий задохнулся. Речь в полный голос подорвала голосовые связки. По окончании первого дубля колени у Валерия не то, чтобы дрожали, — ходили ходуном». И все же он по-



**«ПАКЕТ». 1965 г.
Петька Трофимов**

**Рабочий момент
съемок.
Слева — режиссер
В. Назаров**

требовал второго и третьего дубля!

Впрочем, не обязательно ссылаться на столь исключительный случай. В конце концов, не каждый день выходит из строя дождевальная установка. Важнее то, что удивительная творческая дисциплина Золотухина не в меньшей мере проявляется в повседневной работе, в обычных, ничем не примечательных ситуациях.

Вот он пришел на съемочную площадку фильма «Чичерин». Еще не начали репетировать, но актер уже преобразился. Он не только загримировался и изменил костюм. Весь его облик, походка, взгляд, движения стали другими, появилась военная выправка, какая-то особая собранность.

А на площадке — обычная деловая суета. Люди что-то перетаскивают с места на

место, ходят по разным делам, шутят. Кто-то разговаривает о хоккее, кто-то возится с аппаратурой. Все, что требуется от Золотухина, — выйти и сообщить Леониду Филатову, исполняющему роль Чичерина, что к нему явился английский дипломатический представитель. Золотухину приходится повторить эту фразу несколько раз в течение часа. Все остальное время актер предоставлен самому себе.

И все же он не растворяется в съемочной суете, не дает ей себя поглотить. Молчаливый, как будто отсутствующий, он одиноко ходит, избегая случайных разговоров, не позволяя себе расслабиться. Он не хочет никому мешать, а главное — на протяжении всего этого времени старается сохранить внутреннюю наполненность, «не растерять образ», не отвлекаться от наиболее важного. Человек, бродящий по съемочной площадке, — еще не тот, кого мы увидим на экране; основная работа происходит непосредственно перед камерой. Но это уже и не тот Золотухин, с которым вы только что разговаривали.

И все это напряжение, весь этот труд ради двухминутного эпизода, к тому же второстепенного! Здесь есть над чем подумать. За счет подобной творческой бескомпромиссности Золотухину не раз удавалось обеспечить абсолютную правдивость образа. Это одинаково относится как к большим, так и к маленьким ролям (вроде незадачливого шофера-шабашника Ваньки Лукаша в фильме режиссера В. Гурьянова «Тайное голосование»). Характерно, что Гурьянов, сняв Золотухина сначала в

**«ПРОПАЖА
СВИДЕТЕЛЯ»
1972 г.
Сережкин**

небольшой роли, захотел, подобно Назарову, продолжить свое сотрудничество с ним и в фильме «Средь бела дня...» пригласил его на роль главного героя.

Вернемся, однако, к «Хозяину тайги». Когда Назаров взялся за экранизацию рассказа Бориса Можая «Власть тайги», Золотухин с самого начала предназначался на роль Сережкина. Трудность же состояла в том, что у Можая Сережкин — здо-

**Рабочий момент
съемок**



ровенный мужик с пудовыми кулачищами, настоящий таежный богатырь. Золотухин по своим внешним данным этому образу явно не соответствовал. Да и по возрасту не подходил, был лет на пятнадцать—двадцать моложе. К тому же, незадолго перед тем был запущен в производство фильм «Деревенский детектив» с Жаровым в роли сельского милиционера Анискина. Создатели «Хозяина тайги» должны были сделать что-то новое и необычное, чтобы добиться успеха. Нужен был актер совершенно другого типа, чем Жаров, и другого возраста. Выбор Золотухина на главную роль казался рискованным, но Можая согласился с режиссерским решением.

По ходу дела выяснилось, что Золотухин куда больше похож на обычного милиционера, чем герой, описанный в рассказе. Быть может, Сережкин утратил внешнюю исключительность, стал более обыденным и типичным. При этом он не потерял привлекательности. Актерская работа была настолько убедительной и достоверной, что стал возможным совершенно неожиданный эпизод. Неподалеку от съемочной площадки завязалась драка. Загримированный и одетый в милицмейскую форму Золотухин мгновенно пресек ее. Одного его появления было достаточно, чтобы охладить пыл дерущихся: никто не усомнился в его полномочиях. Дело, естественно, было не в гриме и не в форме. Актер нашел правильную манеру разгово-

ра, подход, подладился под интонацию местных жителей, говорил с ними не как приезжий, городской, а как свой. Иначе в нем бы сразу же заподозрили самозванца.

Главным партнером Золотухина в фильме «Хозяин тайги» оказался Владимир Высоцкий. Их совместное появление на экране не было случайностью. Оба они работали в Театре на Таганке, куда пришли почти одновременно. Оба принадлежали к одному поколению. Когда в их труппе стала ходить анкета, где нужно было указать свои симпатии и антипатии, назвать любимый цветок, любимого героя, любимое место и т. п., Высоцкий в графе «ваш друг» написал: Валера Золотухин.

Песни Высоцкого становились все более популярны, но в кино ему не всегда везло. Во всяком случае, Золотухин здесь быстрее добился

**«ХОЗЯИН ТАЙГИ»
1969 г.
Сережкин**





более прочного положения. Сниматься где попало Высоцкий не хотел, а большинство предлагавшихся ему ролей были явно ниже его возможностей, хотя в театре уже в 1969 году он играл Галилея («Жизнь Галилея» Б. Брехта). Тут-то и возникла у них с Золотухиным идея совместной работы. Они дали друг другу слово сниматься только вместе. Зовут одного — должны обязательно позвать другого. С «Хозяином тайги» так и получилось. Разумеется, полностью осуществить свое наивное решение им не удалось, да и необходимость в этом скоро отпала — Высоцкого признали не только как певца, но и как актера кино. И все же имена Высоцкого и Золотухина не раз появлялись рядом в экранных титрах. Они вместе снимались в картинах «Единствен-

ная», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» и в последнем фильме, где довелось сниматься Высоцкому, — «Маленьких трагедиях».

Как актеры Высоцкий и Золотухин обычно работали в разной манере. Высоцкому свойственна была жесткость, скупость эмоций, строгость. Золотухин всегда был гораздо раскованнее, свободнее, мягче. Зачастую им приходилось играть людей противоположного склада, но как бы дополняющих друг друга.

Снимая Высоцкого, Назаров дал ему возможность петь. Золотухин потребовал равноправия: «Выходит, бандит будет петь, а хороший человек — слушать?» И он получил право на песню. Но как по-разному они поют! Песни Высоцкого — жесткие, резкие, в них чувствуется тревожное напряжение со-

временной городской жизни, даже когда речь идет про сказочный лес. Золотухин поет русские народные песни, успокаивающие душу. Гитара у одного, гармонь у другого. Два инструмента, два актера, два человека...

Дуэт Золотухина и Высоцкого в «Хозяине тайги» оказался крайне удачным. Их непохожесть друг на друга здесь очень помогла. Противоборствующие герои воплотили два противоположных отношения к жизни.

Герой Золотухина поставлен в сложное, зачастую исключительно трудное положение. Он должен заботиться о поддержании порядка в глухом таежном краю, где «в одну сторону на пятьдесят, а в другую на пятьсот километров больше ни одного милиционера нет». Однако Сержкин выполняет свои обязанности с удивительной простотой и непосредственностью. То, что он делает, — для него совершенно естественно. Он в своей родной стихии.

Судя по выпавшим на его долю задачам, золотухинский Сержкин должен соединять в одном лице черты комиссара Мегрэ и шерифа с Дикого Запада. Он расследует преступления, анализирует свидетельские показания, проводит экспертизу и сам же ловит преступников, разнимает дерущихся, скачет на коне, стреляет, участвует в погоне... И одновременно играет третью роль — сельского простачка. Совершенно невозможно на первых порах серьезно относиться к его криминалистическим изысканиям, которые выглядят почти пародийно. Причем сам Сержкин прекрасно понимает, как он смотрится со стороны, и

вполне сознательно обыгрывает некоторые свои черты (это вообще свойственно многим героям Золотухина). Физически он гораздо слабее противников. Бригадир сплавщиков в исполнении Высоцкого — воплощенная сила воли, спокойная уверенность в себе. Тем не менее в борьбе с Сержкиным он проигрывает, и зрителю такой финал не кажется искусственным.

Как упоминаясь, Можав писал текст роли Сержкина в расчете на другого актера. Поэтому получилось так, что словам и поступкам золотухинского героя присуща основательность, скорее характерная для человека лет сорока пяти или пятидесяти. Временами это даже кажется чуточку комичным, но зритель никогда не сомневается в правдоподобии происходящего. Как удалось этого добиться?

Кое-кто из земляков Золотухина, посмотрев «Хозяина тайги», заподозрил актера в том, что он копирует своего отца. Узнали знакомые интонации, походку, привычку не отрываясь пить молоко из крынки. Делалось это Золотухиным, конечно, не преднамеренно, даже бессознательно. Отца считали в деревне человеком сильным и властным. Благодаря тому, что в облике Сержкина появились черты, заимствованные Валерием у отца, внешность героя, его манеры стали больше соответствовать роли. Но Золотухин не собирался изображать человека старше себя или сильнее. Подсмотренные отцовские черты пришли из детских воспоминаний и были частью личности самого актера. Именно поэтому Сержкин получился



«СКАЗ ПРО ТО, КАК ЦАРЬ ПЕТР АРАПА ЖЕНИЛ». 1976 г. Фильма

С В. Высоцким в спектакле «АНТИМИРЫ»



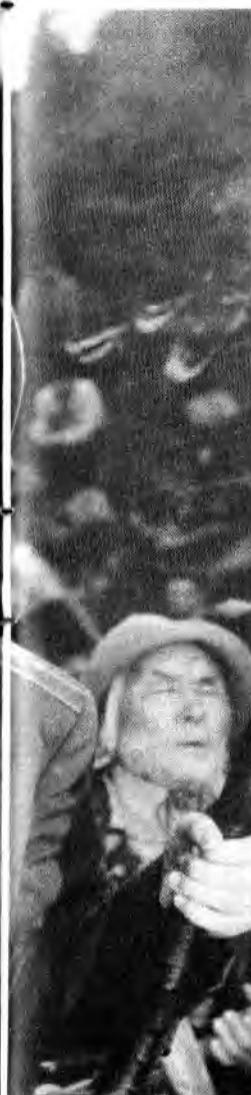
Кадры из фильма «ХОЗЯИН ТАЙГИ»

столь естественным, живым и непохожим на условного киногероя.

Преимущество золотухинского Сержкина состояло в том, что он соединил в себе серьезность и добросовестность зрелого человека с наивностью и динамизмом молодости. Благодаря этому, выполняя на первый взгляд очень разные задачи, он всегда остается самим собой. Ему не нужно превращаться в изощренного интеллигента-аналитика, чтобы раскрыть преступление, и в романтического героя, чтобы поймать и обезвредить злодея. Для персонажа Золотухина главное — упорство и смекалка (а порой и лукавство), позволяющие ему выходить с честью из всех обстоятельств. Иногда его серьезность и настойчивость могут показаться чрезмерными, но они достигают своей цели.

Вере в силу он противопоставляет простое и твердое убеждение, что мир не может держаться без порядка и справедливости, а он, Сержкин, поставлен этот порядок охранять. И коли так, он, не задумываясь, не колеблясь, будет ввязываться в самые отчаянные переделки и даже рисковать жизнью. Причем решительность и твердая вера в собственную правоту не мешают герою Золотухина быть по своему тонким и мягким человеком. Для него очень важно никого не обидеть необоснованным подозрением. Он не только ищет преступника, но пытается объясниться с людьми, доказать им свою правду.

«ПРОПАЖА СВИДЕТЕЛЯ»



Успех фильма превзошел все ожидания. Зритель полюбил Сержкина. После «Хозяина тайги» этот герой вновь появился на экране в «Пропже свидетеля» (1971), а затем в «Предварительном расследовании» (1973). Правда, продолжение в подобных случаях редко бывает столь же удачным, как начало. Так случилось и с Сержкиным. Героя повышали в звании, он справлялся с новыми делами и побеждал новых противников, но сам постепенно становился менее интересным и живым. Текст теперь писался специально для Золотухина, но именно это лишало Сержкина тех черт, в которых крылся секрет его обаяния. И все же зрители были снисходительны к таежному милиционеру. Его популярность не случайна. В своем герое Золотухин сумел показать самые привлекательные черты русского национального характера — самоотверженность, простоту, сообразительность, твердую веру в справедливость. И за это зритель был ему благодарен.

Другим успехом Золотухина, обеспечившим ему репутацию первоклассного киноактера, была работа в фильме режиссера И. Хейфица «Единственная» (1976) по повести П. Нилина «Дурь».

Парень возвращается из армии. Возвращается домой к жене. И узнает, что за время его отсутствия она была ему неверна.

Героя Золотухина на сей раз зовут Касаткин. Фамилия ласковая, добрая. И человек ей соответствует. Веселый, находчивый, добродушный, раскованный, он немного похож на Сержкина, хотя не обладает его серьезностью и

основательностью. Настроение у Касаткина светлое и радостное. Он легко прощает жену, он не собирается никого наказывать и ни с кем считаться. Он поглощен своей «мечтой-идеей» о том, чтобы перебраться на Дальний Восток, на Амур-реку. В этих местах ему довелось служить, и сюда он надеется снова вернуться. Для Сержкина мечта эта, в сущности, важна сама по себе. Даже если она совершенно абстрактна и не воплощается в четкий жизненный план, она позволяет ему подняться над повседневностью.

В начале фильма светлое настроение Касаткина то и дело омрачается неприятными новостями. Все, что он узнает о жене, не радует. Темное облако набегаёт порой на его лицо, но взгляд почти тотчас проясняется. Но такие мгновения повторяются все чаще, пока, наконец, Касаткин не застаёт жену с местным непризнанным гением, руководителем самодеятельности Борисом Ильичом. Этого «рокового человека» играет Высоцкий, вновь оказывающийся антиподом золотухинского героя. В отличие от Касаткина, Борис Ильич — угрюмый, озлобленный, напряженный человек.

После случившегося Касаткин меняется. Им овладевает мрачная решимость. На суде, где слушается дело о разводе, Касаткин старается не глядеть на жену. Впрочем, за этой решимостью таится растерянность. Герой Золотухина похож на обиженного ребенка. Больше всего он боится, что не удержится и простит жену. Но он крепится изо всех сил. Поэтому сцена суда становится почти комической. Тем не менее



это не игра, которую всегда можно начать сначала.

Разведясь с женой, Касаткин пытается стать таким же, как все, жить по заведенному порядку. Законодателями правил в его мире оказываются начальник автохозяйства Татаринцев и общественный деятель районного масштаба Журченко (со вкусом сыгранный В. Невинным). Следовать их рекомендациям не трудно, тем более что Касаткин — лучший шофер автохозяйства и перспективы у него блестящие. В сущности Журченко не предлагает ему ничего дурного, наоборот, неустанно заботится о своем подопечном. Но на место абстрактной «мечты-идеи» приходит вполне реальный стимул — карьера. Новая жена — добропорядочная и любящая, но ... неродная. Вот не родная, и все.

Символом этого нового жизненного пути почему-то становится холодильник, на который Касаткин смотрит с откровенной ненавистью и ужасом. Просыпаясь среди ночи, он, как загниотизированный, вглядывается в него. Этот предмет становится почти живым и кажется Касаткину виновником всех несчастий. Все Журченки воплощены для героя в этом холодильнике. Следуя правилам Журченко, Касаткин сначала делается неожиданно пошлым, а потом, не выдержав, начинает пить.

Милого паренька, появившегося в начале фильма, больше нет. Растерянный, отсутствующий взгляд, нетвердая походка. Касаткин похож на сомнамбулу. Даже когда он трезв, выражение его лица не меняется. Он сломлен жизнью и все острее чувствует свою несостоятельность. «Мечта-идея» без любимого человека не существует.

Для Татаринцева и Журченко душевный кризис Касаткина — «дурь». Да и не должен, по их мнению, рабочий человек позволять себе такие переживания. Для самого же Касаткина все это очень серьезно. И через кризис приходит освобождение.

Он не может вернуться к прежней жизни и к бывшей жене. Но он может отказаться от правил и ценностей, предлагаемых Журченко, понять, что они ничего не стоят по сравнению с его «мечтой-идеей». Пусть эта мечта наивна и несбыточна, но в жизни она куда нужнее, чем квартира или холодильник. И Касаткин снова обретает покой. А одновременно и способность улыбаться. Он стал умнее и сложнее. Воспо-

минания сменяют мечты, и сами мечты делаются воспоминанием. Но они возрождаются.

Касаткин оказался гораздо более сложным человеком, чем можно было предположить сначала. Золотухин показал трудное взросление своего героя. Если Сережкин с первых кадров обладает всеми чертами зрелого человека — мужичкой основательностью и серьезностью, как бы впитанными с молоком матери, — то Касаткину приходится пройти сложный путь от наивного полудетского доверия к жизни до настоящего знания ее. Сережкин всегда остается самим собой. Касаткин на протяжении фильма совершенно преобразается. Но его улыбка в финальном кадре вновь напоминает нам о том милом пареньке, который остался в прошлом.

«ЕДИНСТВЕННАЯ»
1976 г.



Возможно, было бы лучше оставить Касаткина наедине со своими нерешенными вопросами. Сам Золотухин не был доволен финалом картины. Ему казалось, что путь героя к духовному выздоровлению получился слишком простым. Скорее всего актер был прав. И все же последние сцены фильма кажутся зрителю правдивыми именно благодаря Золотухину. Актерская добросовестность помогла преодолеть творческие сомнения.

Образы, создаваемые Золотухиным, всегда достоверны. Подобной похвалы может удостоиться почти каждый хороший актер. Но вот что интересно: ощущение правдивости не исчезает даже тогда, когда герои Золотухина действуют в условном мире театрального представления или сказки. Водонос Ванг со своими забавными повадками немислим вне сцены, но на сцене он живет совершенно естественной жизнью. Точно так же Лутоня в «Царевиче Проше» или Филька-разбойник в фильме А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» живут явно не по правилам реального мира и все же абсолютно достоверны. Это можно сказать и про Бумбараша в одноименном телефильме Н. Рашеева, и даже про князя Егорушку в картине А. Роома «Цветы заповздальные» по повести А. П. Чехова.

Взять, к примеру, князя Егорушку. Он персонаж второстепенный, но положение его среди прочих героев очень своеобразное. В лирическом фильме Роома он как бы воплощает другой жанр. Вместе с ним на экран врывается опереточная стихия.

И тем не менее он здесь не только уместен, но просто необходим. История разорения и упадка княжеского рода Приклонских, безответная любовь княжны Маруси к доктору Топоркову — все это в кино могло бы стать сюжетом для мелодрамы. Однако присутствие Егорушки дает происходящему новое измерение. Егорушка ни к чему не способен отнестись вполне серьезно. Он поразительно инфантилен. Со своей собакой он, право же, на равных. Когда они сидят рядышком на постели, взгляд их глаз совершенно одинаковый. Детское легкомыслие Егорушки сродни полной безответственности. Иногда он старается быть серьезным, например, расспрашивая доктора о вреде табака, но из этого ничего не выходит.

И все же Егорушка в исполнении Золотухина — существо симпатичное и отнюдь не безобидное. Его поступки не возмущают зрителя именно потому, что они слишком явно напоминают опереточное представление. Фильм не превращается в комедию. Наоборот, глубина переживаний Маруси становится понятней в сопоставлении с опереточным легкомыслием Егорушки. Благодаря контрасту все краски делаются ярче. Зритель должен постоянно переключаться с одного настроения на другое. Это позволяет преодолеть опасность излишней сентиментальности. Ритм фильма становится более динамичным. Каждое появление Егорушки на экране не просто прерывает развитие основного действия — оно делает фильм более многосторонним.

Бумбараш, в отличие от

Егорушки, — главный герой фильма (это явствует уже из названия). И дело не только в том, что перед нами разворачивается история его приключений, без которых и фильма бы не было, а в том, что образ Бумбараша в картине Н. Рашеева и А. Народицкого (1972) определяет собой общую стилистику и создает правила игры. Да, речь здесь идет именно об игре — иногда серьезной, иногда страшной, но все же несомненно об игре. Это по-

«ЦВЕТЫ ЗАПОЗДАЛЫЕ». 1970 г.
Княгиня Приклонская —
О. Жизнева
Князь Егорушка — В. Золотухин



луправда-полусказка. Время действия фильма — гражданская война; изображаемая в нем борьба совершенно реальна, но персонажи его достаточно условны. Они напоминают нам не людей из жизни, а персонажей народного театра, балагана или, быть может, знаменитых сатирических «Окон РОСТА» и даже лубка. «Желто-зеленые» бандиты изрядно похожи на сказочных разбойников, а приключения главного героя порой развиваются по сказочным правилам, хотя и без волшебства. Впрочем, сюжет сам по себе решающего значения здесь не имеет. Это не фильм-повествование, а фильм-представление. И герой Золотухина находится в самом центре происходящего.

Уже когда он безо всякого стеснения летает в одних подштанниках на воздушном шаре, когда перед возвращением с германской войны он «примеряет» разные походки, Бумбараш словно бы задает остальным действующим лицам свои правила игры. Он воплощает собой стихию представления. Но он не просто разыгрывает перед нами роль, а «оживляет» этот условный мир.

Бумбараш «играет» не актерски, а по-детски. Он похож на доброго и наивного, но одновременно изобретательного и активного ребенка. В этой детской простоте есть своя правда и, пожалуй, своя мудрость. Его поступки могут иногда казаться зрителю неожиданными, но неестественными — никогда. Золотухин одинаково достоверен в «Бумбараше» и когда поет лирическую песню, и когда запекает революционный марш. Перед нами не кар-

тонная марионетка, а живой человек.

Если золотухинский князь Егорушка вносил элемент гротеска в лирическое повествование, то в «Бумбараше» гротеск и лиризм соединились в одно органическое целое. Актер рассказывал, что жанр фильма определили песни Ю. Михайлова — иронические, но в то же время немного простодушные, задорные и непременно драматические. Необходимо добавить, что сам Золотухин великолепно выразил суть этих песен. Их уже трудно представить себе в каком-либо другом исполнении. Песня всегда была для него неотделима от актерского творчества. В «Бумбараше» именно она оказалась основой образа. И мало кто мог справиться с этим так, как Золотухин. Журналисты говорили позднее, что он «не сыграл, а спел» эту роль.



«БУМБАРАШ». ТВ. 1972 г.
Бумбараш





Все необычное, сказочное и неправдоподобное у Золотухина становится естественным, простым, убедительным. Он заставляет нас верить в сказку, не пытаясь выдать ее за быль. Наиболее сказочный из сыгранных им персонажей, — пожалуй, Лутоня. Филька-разбойник, помогавший Петровскому арапу, или Бумбараш так или иначе были связаны с реальной историей. Что касается Лутони, то он, во всяком случае к истории, никакого отношения не имеет. Он помощник образцового сказочного героя — царевича Проши, его лучший друг и одновременно его противоположность. Проша не умеет врать, а тем более воровать. Только от этих достоинств у него одни неприятности. Стоит ему сказать кому-нибудь правду, как его либо в темницу засадят, либо зверям на растерзание бросят. Иное дело Лутоня. Проша опасается, что шапку-невидимку могут использовать лихие люди для недобрых дел, а вот Лутоня, стоит этой шапке оказаться в его руках, сразу находит ей применение: теперь можно весь свет обворовать. Когда разбойники спрашивают у него, кто он таков, он с гордостью отвечает: «Жулик».

Между тем плутовство Лутони сродни детским хитростям. В нем больше озорства, нежели злого умысла. При этом сам плут то и дело попадает впросак. Взять, к примеру, все ту же шапку-

«ЦАРЕВИЧ ПРОША»
Лутоня

«СКАЗ ПРО ТО, КАК ЦАРЬ ПЕТР АРАПА ЖЕНИЛ»
Филька

«МЕРТВЫЕ ДУШИ». ТВ. 1985 г.
Капитан Копейкин

невидимку. Лутоня надел ее задом наперед. Теперь он уверен, что никто его не видит, хотя на самом-то деле его видят все. В полном восторге от своих новых возможностей плут отправляется за добычей. Представьте себе, что по базару идет человек в развеселом настроении, но совершенно трезвый и дергает за косы девок, хватается за прилавка что вздумает... и никто не решается его остановить. Безднаказанность лишней раз убеждает Лутоню, что он невидим, от чего он еще больше наглеть. Вот уже одна из торговок остолбенело глядит, как он среди бела дня перекладывает в свою торбу ее лепешки, да еще пошучивает.

Конечно, Лутоня попадает, но всякий раз выкручивается. И от разбойников он сбежал, и от палача ускользнул, и прочих бед миновал. Выручают его не столько находчивость и везение, сколько наивная наглость и ребяческая непосредственность. Он по-детски уверен, что с ним-то ничего не может случиться. Уверенность эта абсолютно безосновательна, но она передается окружающим.

Лутоня, как и другие золотухинские герои, одновременно прост и обаятелен. Это делает его особенно близким и понятным зрителю. Хотя среди героев Золотухина попадают простачки, почти каждый из них наделен какой-нибудь интересной особенностью или талантом. В конечном счете они не так уж и просты. Наивность Бумбараша не мешает ему действовать, придумывать разные хитрости, избегать всевозможных ловушек и даже побеждать врагов. Почтмейстер в фильме





На сцене театра
Б. Брехт. «ЖИЗНЬ
ГАЛИЛЕЯ»
Галилей
М. Горький.
«НА ДНЕ»
Васяка Пепел
А. Чехов.
«ВИШНЕВЫЙ САД»
Петя Трофимов
«ТОВАРИЩ, ВЕРЬ!»
ТВ. (За Пушкина)



М. Швейцера «Мертвые души» по Гоголю, несомненно, глуп, но это некая артистическая, творческая глупость, что и позволяет ему разыгрывать в лицах перед чиновниками повесть о капитане Копейкине, да так, что присутствующие даже не заметили разницы между инвалидом Копейкиным и Чичиковым. Когда же это различие выясняется, почтмейстер легко, без всякого смущения отказывается от своей версии: он уже выговорился, остальное ему неважно. Подобный легкомысленный артистизм сближает почтмейстера с другими золотухинскими персонажами, включая того же Лутоню.

Лутонина простота неотделима от хитрости. Сам герой убежден в своей практичности. Однако это глубочайшее заблуждение. Если Лутоне удастся с редкостной легкостью выпутываться из всевозможных историй, то с меньшей легкостью он в них попадает. И несмотря на любые неприятности, он тем не менее сохраняет пленительную детскую самоуверенность. То проstack оборачивается хитрецом, то хитрец — проstackом.

На амплуа «проstackов» Золотухина в институте готовили, конечно, не случайно. Такие роли великолепно удавались ему. Казалось, они приходились актеру точно «по мерке». И режиссеры и зрители привыкли к подобному облику Золотухина. Но был и другой.

В театре актеру приходилось сталкиваться с самым разнообразным материалом: сегодня это была «Жизнь Галилея» Брехта, завтра — «Дом на набережной» Трифонова и т. д. В спектакле «Товарищ, верь!»

Золотухину нужно было выступать за Пушкина. Правда, в спектакле эту роль одновременно играли пять актеров. Каждый из них воплощал какую-либо сторону личности поэта. Золотухинский Пушкин был озорным, беспощадно остроумным, даже ехидным. Он демонстрировал не только народность пушкинской поэзии, но и ее пафос. В нем было что-то от бесшабашного площадного комедианта, яростно осмеивающего официальное общество. Его шутки были одновременно злыми и задорными. Удивительно захватывающе он пел:

*Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непворонный инвалид.*

Для Золотухина Пушкин всегда был великим воспитателем, советчиком. «Когда трудно — есть у кого спросить. Великое счастье нации, что у нее есть Пушкин. Его поэзия помогает быть оптимистом, даже когда это очень трудно». Такое отношение к поэту — не только как к великому гению, которым нельзя не восхищаться, но и как к собеседнику, способному подбодрить, дать совет или развеселить, — помогало Золотухину в работе над спектаклем. В «Товарищ, верь!» актеры должны были одновременно играть Пушкина и свое отношение к нему. Ни один из них не отождествлялся полностью с Пушкиным — образ поэта должен был складываться в сознании зрителя как итог всего спектакля. Золотухин с его восторженным и одновременно интимным отношением к пушкинскому творчеству великолепно подходил для решения этой задачи.

Пожалуй, золотухинский Пушкин запомнился больше других. Здесь актеру вновь удалось быть одновременно неожиданным и убедительным. Вообще Золотухин не раз удивлял зрителя. Но, вероятно, самым большим сюрпризом для всех было его появление в роли Моцарта.

Когда М. Швейцер готовился к съемкам телевизионного варианта «Маленьких трагедий» Пушкина, он предложил Золотухину самому выбрать себе роль. Пушкинское слово, как показал спектакль на Таганке, было для актера близким и понятным, и доверие режиссера в данном случае было вполне естественным. Тем не менее выбор Золотухина показался на первый взгляд чересчур смелым.

Все считали — и не без основания, — что Золотухин очень русский характер. Дело не в одних его внешних данных, а в его характере, темпераменте, даже в выражении его глаз. Лукавый или простодушный, серьезный или скоморошествующий, Золотухин одинаково заставляет зрителя задуматься о русском национальном характере. Все роли, так или иначе связанные с традициями народной сказки или фольклора, получались у него просто великолепно. Своим любимым героем он называл Иванушку-дурачка. А тут вдруг Моцарт...

Но Швейцер все-таки согласился. Когда делались пробы, гримерши смеялись: «Валера, ну какой из тебя Моцарт?!» Грим в конце концов нашли, правда — с

трудом. Сделали нос с горбинкой, надели на голову пудренный парик. И все же не верилось, что из этого что-нибудь получится.

Правда, композитор И. Шварц, узнав о решении Швейцера, одобрил его. Человек, который так замечательно поет русские народные песни, может сыграть Моцарта. Золотухин чувствует музыку, способен проникнуть в ее суть. И это главное.

Тем не менее самому актеру роль на первых порах давалась с большим трудом. Высоцкий, снимавшийся в том же фильме, посмотрев репетицию, заметил: «Валерий, перестань играть молодого Смоктуновского, играй взрослого Золотухина!» Сыгранный за двадцать лет до этого Моцарт Смоктуновского стал уже классикой, и от его влияния не так-то легко было освободиться.

Золотухин писал, что из всех Моцартов, которых ему довелось видеть в кино или на сцене, лучшим, по его мнению, был «кинооперный вариант, слияние двух равно-великих индивидуальностей, Лемешева и Смоктуновского. Тому и другому чертовски повезло, вернее, повезло нам, зрителям и слушателям... Более высокого примера в подобном жанре я не помню». Этот фильм стал для актера не только идеальным воплощением пушкинской трагедии, но и образцом подлинного искусства вообще: «Тут вдохновение чистое, очарование изящное, задушевность не слезливая, страсть не волосатая, красота не павлинья». Золотухин восхищался работой Смоктуновского и преклонялся перед Лемешевым, которого отождествлял с Моцартом.

«Чье изображение раньше мне попало на глаза — канонический портрет Моцарта с барельефа Большого зала Московской консерватории или Лемешева в роли Ленского, не знаю... Но эти два изображения соединились в моем детском сознании в одно понятие, в один символ, а позже мне стало очевидно, что портреты, схожие внешне, формально, более связывает в родстве то обстоятельство, что натуры,

**«МАЛЕНЬКИЕ
ТРАГЕДИИ». ТВ.
1980 г.
Моцарт —
В. Золотухин
Сальери —
И. Смоктуновский**



изображенные на них, БРАТЯ ПО ДУХУ, ПО ПРИРОДЕ ДАРА—незамутненного, светлого, здорового — гармонического во всех ипостасях».

Играть Моцарта после Смоктуновского и Лемешева было для Золотухина одновременно и заманчиво и страшновато. Найти свое собственное решение значило в какой-то мере противопоставить себя им, вступить в полемику с собственным идеалом... Но другого пути не было. Ведь после фильма прошло уже почти двадцать лет, и на сей раз Смоктуновский играл Сальери. Все должно было теперь быть по-

другому. И не в том дело, что роль Моцарта досталась более молодому актеру, а в том, что подход к роли, ее интерпретация должны были меняться вместе со временем. Актерское искусство — это искусство быть современным.

Разговор с Высоцким оказался переломным. Казалось, что Высоцкий больше уверен в своем друге, чем тот в самом себе. Это помогло преодолеть колебания и «собрать воедино» элементы складывавшегося образа. Работа пошла.

Золотухин не просто сыграл Моцарта, но сыграл его совершенно по-новому. Так,



что этот образ всем запомнился. Кто-то из зрителей сказал, что Золотухин играет Моцарта, который уже читал Пушкина. Его герою действительно была присуща какая-то высшая, почти божественная мудрость. В его исполнении Моцарт был не человеком, наивно доверившимся своему врагу, а гением, осознающим неизбежность своей гибели.

Моцарт легко и радостно погружается в стихию творчества. В театре на репетиции «Волшебной флейты» он абсолютно раскован. Он так же легок, свободен и беззаботен, как сама его музыка. Ему ничего не стоит перевалиться через ручку кресла и начать дрыгать ногами в воздухе. Парик сидит на нем как попало, ему совершенно чужда скучная серьезность Сальери — Смоктуновского. Но в сущности, золотухинский герой не так уж беспечен. Он полон грустных мыслей, от которых освобождается лишь в момент творчества. Актер помнит, что человек, сочинивший искрометно-веселую «Волшебную флейту», внутренне уже готов к созданию «Реквиема».

Понемногу мы начинаем понимать главное. Моцарт знает, что он будет принесен в жертву, что ему предстоит умереть. Это уже не предчувствие, это уверенность. Он обладает даром прозрения. Предвидя будущее, он абсолютно спокоен. Это твердое спокойствие всего страшнее для Сальери, который пытается обмануть человека, обладающего в силу своей гениальности недоступным ему высшим знанием.

Предчувствуя свою гибель, Моцарт не пытается изме-

нить ход событий. Дело не в том, что он подозревает Сальери. Моцарт слишком занят своими мыслями о жизни и смерти, чтобы обращать внимание на его козни. Он знает более важную истину: он сыграл свою роль до конца и обречен погибнуть.

— Довольно, сыт я!

Эти слова произносятся Золотухиным твердо и резко, будто ставится последняя точка. Каков их смысл? Во всяком случае, речь здесь не о том, что обед закончен. Возможно, Моцарт по горло сыт враньем Сальери. Но, скорее всего, не в этом суть. Он сыт своей жизнью, своим опытом, всем тем, что вокруг него говорилось, игралось и писалось. Настал его час.

Моцарт и Сальери в исполнении Золотухина и Смоктуновского оказываются как бы в разных измерениях. Сальери — в мире повседневности и мелких интриг, Моцарт — наедине с вечностью. Сальери убивает друга из зависти, но, глядя на золотухинского Моцарта, зритель понимает, что преступник лишь исполнил приговор судьбы. Гений и посредственность не могут существовать рядом. Одно должно уничтожить другое.

В работе Золотухина не было даже попытки стилизации под «эпоху рококо». Он ориентировался не на наше представление о музыканте XVIII века. Скорее для него было важно выразить душу творческого человека, каким мы понимаем его сегодня, сейчас. Это был Моцарт, увиденный из XX века. Наш современник.

Актер не может работать «для грядущих поколений». То, что он делает, должно быть важным и нужным именно для людей сегодняшнего дня. Разумеется, это



в первую очередь относится к театральным актерам, но для Золотухина театр и кино — «единое ремесло». Неразделимость этих двух искусств в его творчестве безусловно является дополнительным источником силы и жизненности.

Герои Золотухина — прежде всего люди XX века.



«О ТЕХ, КОГО ПОМНЮ И ЛЮБЛЮ». 1974 г. Васильев



Век этот поставил личность перед суровыми испытаниями, но именно в напряженных, экстремальных ситуациях доброта и человечность становятся особенно ценными. Об этом постоянно думаешь, когда видишь актера в фильмах о войне.

Запоминается маленький эпизод в многосерийном телевизионном фильме П. Фоменко «На всю оставшуюся жизнь». Герой Золотухина появляется на экране совершенно внезапно и тотчас же приковывает к себе зрительское внимание. «Саша, дядя Саша!» — представляется он и буквально в нескольких словах выкладывает свою подноготную. Веселье дяди Саши безудержное, почти безумное. Он сразу же наивно сообщает, что побывал в сумасшедшем доме после того, как вся его семья

погибла под бомбежкой при эвакуации из Луги. И теперь он один-одинешенек ходит по свету, поет песни, веселит раненых. Но его песенки и шутки — не для развлечения. Он совсем не похож на балагура — скорее на юродивого. А веселые песни он поет как раз оттого, что душа его разрывается от боли, и эту боль ему никак иначе не выразить.

Мы еще раз увидим в фильме дядю Сашу, когда он поет раненым грустную народную песню. Напряжение и отчаяние куда-то исчезли вместе с шутками и частушками. В том, как он поет, чувствуется не только умиротворенность, но и причастность к общей судьбе, позволяющая преодолеть собственную боль. Дядя Саша — частица народа. И не прокормить ему без этих раненых, едущих куда-то навстречу своему будущему. И не выжить одному, не высказать, не заглушить свою печаль.

Фильм «О тех, кого помню и люблю» режиссеров А. Вехотко и Н. Троценко (1973) посвящен девушкам-саперам из блокадного Ленинграда и их командиру Васильеву, которого играет Золотухин. Это фильм о фронтовых буднях, о военной работе и о подвиге, становящемся частью повседневности. Если дядя Саша был как бы воплощением народной беды, то в Васильеве перед нами предстает другое лицо войны. Этот герой Золотухина поначалу совершенно подчинен законам фронтовой жизни. Суровый, напряженный, почти мрачный, появляется он на экране в первых сценах. Он ни на минуту не позволяет себе расслабиться или отвлечься, его лицо сохраняет сосредоточен-

ное, строгое выражение. Но за всем этим притаилась неподдельная человеческая доброта. И пусть он почти не улыбается, пусть в его голосе почти не слышно теплых нот, лицо его остается мягким и добрым.

Напряжение Васильева, разумеется, порождено не страхом и тем более не характером этого человека. Это напряжение самой войны, которое он ощущает почти физически. Действие фильма начинается весной 1942 года, а заканчивается в мае 1945-го. По мере того, как война близится к концу, командир понемногу укрепощается, «оттаивает». Мышцы его лица расслабляются; эмоции не так скупы, как в начале. Он позволяет себе быть ласковым и иногда даже веселым, уже не так прячет свои чувства. Но до конца войны он остается прежде всего командиром — требовательным, строгим и деловым.

Только в последний день он внезапно меняется, становится каким-то непохожим на себя, даже нелепым. Прежде чем объявить своим девушкам-бойцам о победе, он как-то странно, не по-военному обходит их, пытается галантно то ли пожать, то ли поцеловать каждой руку; тут же жмет лапы собакам и смотрит вокруг таинственно-отсутствующим взглядом. Он похож на радостного лунатика. Произошло долгожданное, неизбежное и все же неожиданное, то к чему так долго стремились, ради чего так трудно жили. Кончилась война. И герой Золотухина не скрывает своего радостного потрясения. Он идет, пробиваясь через толпу своих бывших солдат, ставших вдруг

обычными девчонками, которые без всякого почтения к чинам бросаются сегодня к нему на шею. Идет, потрясенный, навстречу любимой девушке, которой так и не мог до сих пор признаться в своих чувствах, навстречу какой-то новой, совершенно другой жизни...

Тонкость, душевная мягкость, чуткость, способность болеть чужой болью, пере-

живать чужую беду — эти черты, пожалуй, больше всего привлекают актера в его героях. Сыграть доброго человека на самом деле не так-то просто, если только не полагаться на расхожие штампы и примитивные средства. Каждый добр по-своему, и в то же время существует какой-то всеобщий, понятный любому смысл доброты. Приблизить-



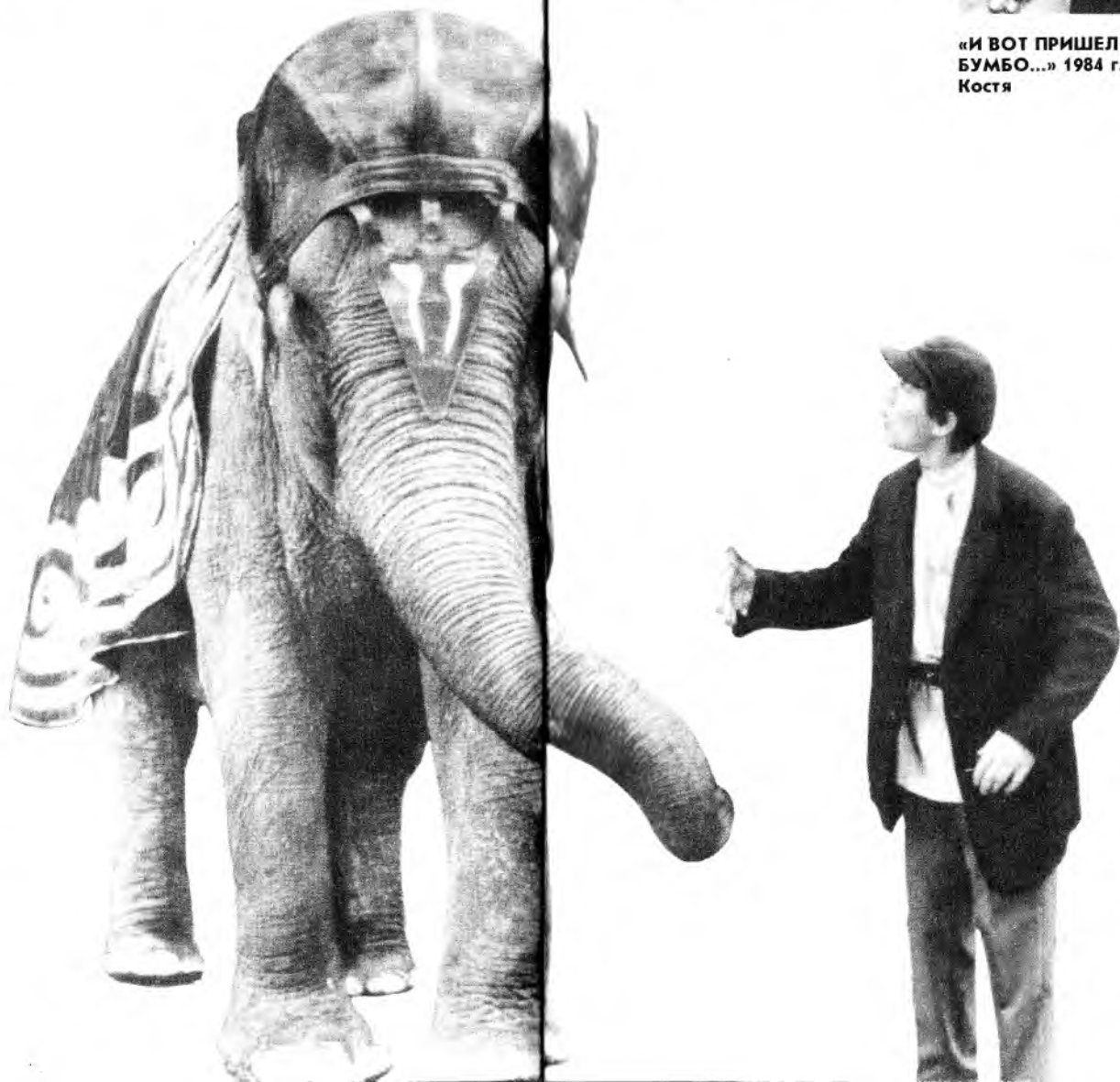
«И ВОТ ПРИШЕЛ БУМБО...» 1984 г. Костя

ся к нему, открыть его людям совсем не легко. В творчестве Золотухина можно найти целый ряд ролей, в которых он стремится решить эту проблему всякий раз по-новому, не повторяясь и не становясь скучно назидательным.

Касаткин, Сережкин, Васильев — все эти герои, несмотря на несхожесть обстоятельств и характеров, близки друг другу в одном — их объединяет человечность, доброжелательное отношение к людям. Для некоторых же персонажей Золотухина доброта оказывается не просто чертой характера, а осознанной жизненной позицией, судьбой, призванием.

Таков Костя из фильма режиссера Н. Кошеверовой «И вот пришел Бумбо...» по мотивам рассказа А. И. Куприна «Слон». Раньше у этого же режиссера актер сыграл сказочного плута Лутюню. Теперь ему досталась роль совершенно иного плана.

Сюжет рассказа достаточно хорошо известен. Большая девочка просит привести к ней слона. Врач советует исполнять любой каприз ребенка, и отец готов сделать для этого все возможное. Но девочке нужен не игрушечный слон, а настоящий — живой. Отец идет в звери-





нец, где показывают ученых животных, и пытается уговорить хозяина помочь ему. После некоторых колебаний тот соглашается. В доме расчищают проход, и слона приводят. После этого девочка начинает поправляться.

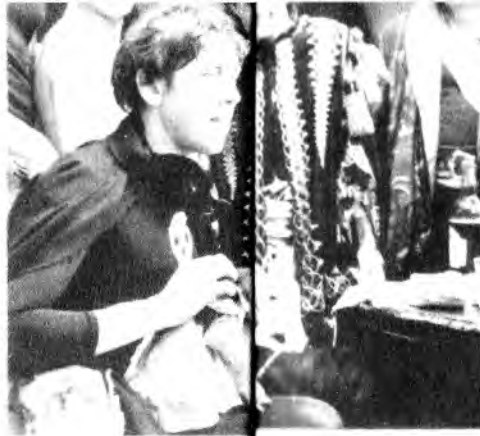
В основном этот сюжет сохранился и в фильме, но здесь он оброс массой деталей и подробностей. Появились новые события и новые персонажи, которых не было у Куприна. Отец девочки сам оказался в фильме врачом, причем вполне преуспевающим. Тем не менее он не может справиться с болезнью дочки и не может даже толком разобраться, отчего она чахнет. А рядом с ним появляется цирковой врач Костя, исключенный когда-то из университета «за политику» и ведущий полубродяжническую жизнь. Именно ему первому приходит в голову мысль о том, как надо лечить девочку: Сашеньке нужны не лекарства, а ласка. Слово «слон» Костя тоже произносит первый, надеясь хоть чем-то заинтересовать тоскующего ребенка. Его метод врачевания основан не на каких-то особых медицинских секретах, а просто на доброте. Благодаря этому он находит ответ там, где его бле-

стящий коллега, несмотря на все свои профессиональные знания и опыт, бессилен помочь.

Самовольный увод слона из цирка — в фильме (в отличие от рассказа) хозяин решительно отказался одолжить слона — стоит Косте, погонщику и самому слону места. Но Костя ни о чем не сожалеет и не пытается воспользоваться предложением своего бывшего университетского приятеля и коллеги, который в благодарность за оказанную его дочке помощь хочет «устроить» Костю и дать ему возможность вернуться «в общество». Цирковой доктор предпочитает этому свое полуголодное существование. Для Кости важнее всего сохранить свободу, и он не собирается жертвовать ею ради более высокого общественного положения.

Читатель, конечно, уже догадался, что роль Кости играет Золотухин.

Подобно другим золотухинским героям, Костя находчив, смекалист, легко выходит из самых затруднительных положений и отыскивает решение там, где другие ничего сделать не могут. Он одинаково успешно лечит девочку, страдающую от депрессии, и слона, в пасть



С режиссером Н. Кошеверовой на съемках фильма «И ВОТ ПРИШЕЛ БУМБО...»

«НАШЕ ПРИЗВАНИЕ»
1981 г.
Михаил Гаврилович



которому попала железка. Но он не похож на веселого бродягу, каких мы немало видели на экране (в том числе и в исполнении самого Золотухина). У Кости нет беззаботности, свойственной подобным персонажам. Он грустен, задумчив. Это, конечно, не потеря интереса к жизни, как у Сашеньки, тоскующей и нуждающейся в его помощи. Неприемлемо для Кости и механическое буржуазное существование ее отца, модного доктора (эту роль отлично сыграл О. Басилашвили). Костя верит в справедливость жизни, и

поэтому он не опускает руки, но во всем его облике, в его словах видна добрая грусть. Он живет, чтобы помочь людям и зверям, делать любящую работу, оказывающуюся не под силу другим. Часто ему не везет, многое у него не получается, но это не заставляет его озлобиться или почувствовать себя неудачником. Нельзя сказать, что он недоволен жизнью. Ее светлые стороны видны ему лучше, чем кому-либо другому. По природе своей Костя — человек отнюдь не мрачный. Но он не видит вокруг себя особых поводов для веселья. Он всегда относится серьезно к чужому страданию — будь то ребенок или животное. Его грусть — это сопереживание обиженным и несчастным. Поэтому он и остается непонятым для своего бывшего университетского друга; ведь страдая за других, Костя вполне доволен собственной, далеко не легкой жизнью.

В фильме немало комических эпизодов. Например, разыгранный на арене цирка псевдопоединок Кости — «Черной маски» с борцом Костоломовым. Результат поединка известен заранее, победа «Черной маски» обеспечена, и поэтому Костоломов больше всего боится уронить своего тщедушного противника. В более ранних ролях Золотухин, несомненно, сделал бы подобную сцену невероятно смешной, но здесь он выбирает другое решение. Глядя на поединок «Черной маски» с Костоломовым, думаешь не о смешном, а о грустном. И хотя, как и запланировано, Костя выходит победителем, его скорее жалко. Да и сам он не слишком ликует, полу-

чая вознаграждение за свой «спортивный триумф».

Герою Золотухина жизнь дала опыт, достаточно горький и трудный, но не лишила его человечности. Это можно сказать, пожалуй, не только про Костю, но и про многих персонажей, сыгранных актером. Тем не менее роль Кости особенная.

Приключения Кости под стать персонажам иного ряда. Хотя ему и не приходится плутовать, подобно Лутоне, — от него требуется немало находчивости и смекалки. Он живет жизнью бродяги, и все же остается настоящим интеллигентом. Причем речь здесь идет не о том, что он учился в университете и обладает какими-то профессиональными знаниями, а о том, что ему присуще сознание личной ответственности за все происходящее и чувство достоинства — черты, свойственные лучшим представителям русской интеллигенции.

В этом отношении роль Кости явно перекликается с ролью учителя Михаила Гавриловича, сыгранной Золотухиным в многосерийном телевизионном фильме режиссера Г. Полоки «Наше призвание» (1981).

Действие фильма происходит в первые послереволюционные годы, когда на повестку дня встал вопрос о создании новой школы. Ученики и учителя в равной степени оказываются вовлечены в процесс преобразований и экспериментов, сопровождающийся подчас неожиданными и даже смешными крайностями (нельзя, например, произносить слово «учитель», вместо него вводится новое выражение «школьный работник» — «шккраб»). Вводятся новые

методы преподавания, по-новому строятся отношения детей и взрослых, но главное — и те и другие должны измениться сами, найти свое место в общем деле.

Михаил Гаврилович (или, как его называют ученики, Михгав) оказывается в центре событий не потому, что пытается руководить этим процессом, а потому, что лучше других понимает сложность происходящего и свою ответственность. Самозваным претендентом на роль лидера он противопоставляет не подобные же «встречные» требования, а спокойную объективность и абсолютную добросовестность.

Михгав в исполнении Золотухина — человек настолько интеллигентный и тонкий, что порой это производит впечатление беззащитности. Он резко отличается от директора школы Маргаритицы (очень убедительно сыгранной И. Саввиной), которая легко может настоять на своем, перехватить инициативу, парировать нападки противников, сменить, когда нужно, тему разговора. Сразу видно, что Маргаритица — человек волевой и решительный. Михгав, напротив, поначалу производит впечатление человека чересчур мягкого. Он ничего не может добиться. В этой школе, где все стараются переспорить друг друга или даже перекричать, он один пытается переубедить. Он не стремится непременно возторжествовать над другими спорщиками и поэтому легко переносит свои кажущиеся поражения. Когда его перебивают и не дают говорить, он только снимает пенсне и с недоумением смотрит на обидчика. На со-

браниях он больше молчит или смущенно улыбается. Михгав органически не способен к демагогии. К любому собеседнику, что бы тот ни утверждал, герой Золотухина относится совершенно серьезно. Каждый разговор для него не случаен, а важен и уникален. Поэтому на первых порах он выглядит таким слабым спорщиком.

В Михаиле Гавриловиче есть что-то от чеховских героев. Постепенно мы начинаем понимать, что его беспо-



Кадры из фильма «НАШЕ ПРИЗВАНИЕ»



«СРЕДЬ БЕЛА ДНЯ...»
1983 г.
Мухин

мощность — мнимая. Тонкость и мягкость Михгава являются его силой, ибо они неотделимы от твердой веры — в человеческое достоинство, способность к развитию. Самое же главное для него — глубокая убежденность в нужности происходящего. Благодаря этому ему и удается вести диалог.

Многочисленные качества Михаила Гавриловича легко всего выразить одним словом: интеллигентность. При-

чем речь идет об интеллигентности в самом лучшем смысле. Михгав сдержан, подтянут, говорит ненавязчиво, доверительно. Голос у Золотухина в этой роли необычно тихий, манера речи чуть сбивчивая — герой никогда не произносит готовых заученных фраз, он говорит именно то, что думает в настоящую минуту. Актер вроде бы «ничего не делает», не злоупотребляет своими возможностями.

Здесь нет никаких особых актерских приспособлений — убедительность достигается за счет внутренней наполненности.

Противостоит Михгаву авторитарный демагог Саша Гундобин, пытающийся изображать из себя «вождя молодежи». Этому все известно наперед, он «говорит как пишет». Михаил Гаврилович, напротив, каждый раз ищет новое, не скрывает порой своей растерянности. Иногда вместо того, чтобы спорить, он просто внимательно и удивленно разглядывает окружающих. Но, несмотря на кажущиеся преимущества Гундобина, борьба складывается явно не в его пользу. Михгав неожиданно даже для себя самого оказывается невероятно популярен. Он смог найти к каждому свой подход и сделался для каждого близким человеком. Теперь, когда между Михгавом и учениками возникают непосредственные личные отношения, подростки становятся нечувствительными к высокопарной демагогии Гундобина. Михгав делается их любимцем — ребята то и дело бросаются качать его. Но в этой ситуации он выглядит еще более растерянным, чем раньше, перед враждебной толпой учеников. Выясняется, что он тоже может произносить убедительные речи, говорить ясно и зажигательно. Но красоваться и позировать он совсем не способен.

У Михгава есть много общего с Костей из фильма «И вот пришел Бумбо...». Оба они делают своим правилом гуманное, доброжелательное отношение к людям, стремятся установить непосредственный, неформальный контакт с собеседником.

Но Костя в глубине души чувствует, что изменить ничего не удастся. В сущности, он уже смирился с этим и стремится лишь сам действовать по законам добра, не пытаясь сделать эти законы всеобщими. Михгав, напротив, деятелен, активен. Он верит в возможность и необходимость переделать мир. И его вера заражает всякого, кто с ним сталкивается.

Золотухин сыграл в фильме «Наше призвание» представителя лучшей части русской интеллигенции, преданной стране, осознающей свой долг перед ней и понимающей глубокую необходимость революции. Михгав видит свою миссию в служении народу и знает, что это трудно. Создавая эту роль, Золотухин не просто сумел избежать излишней патетики, он проявился как в высшей степени народный актер, живо и непосредственно почувствовавший значение своего героя.

Тема человеческого достоинства, столь важная в роли Михгава, сближает эту работу Золотухина с другой, посвященной совсем иным временам и обстоятельствам, — с ролью Мухина в фильме «Средь бела дня...» (режиссер В. Гурьянов, 1983).

Неожиданно для самого себя Мухин оказывается убийцей, преступником, которого арестовывают и судят. Тем не менее зрительские симпатии с начала и до конца остаются на его стороне. Уже в самом начале фильма, когда Мухин гуляет с сынишкой по берегу реки, мы проникаемся к нему доверием.

Для героев Золотухина очень много значит улыбка. Она может быть хитрой и



глуповатой, грустной и беззаботной, безумной и ироничной. Иногда она бывает мечтательной или ностальгической, иногда — радостной или печальной. При этом она почти всегда остается доброй. Всякий, кто видел телефильм «Наше призвание», запоминает смущенную улыбку Михгава. Улыбка Мухина — бесхитростная, мягкая и открытая.

Собственно, Мухин вполне обычный человек, ничем не выделяющийся из толпы расположившихся вокруг туристов. Нормальный, порядочный человек, один из многих. Но именно в силу этого зритель сразу же отождест-

вляет себя с ним, ставит себя на место главного героя. Настроение Мухина мгновенно передается зрителям — вместе с ним они переживают все, что происходит на экране.

Компания хулиганов терроризирует отдыхающих на пляже маленького провинциального городка. Наглые и агрессивные, они не просто дают волю своей пьяной удали, они пытаются реализовать свое извращенное понятие о справедливости. Да, именно о справедливости, ибо за хулиганскими выходками таится своеобразное мировоззрение, еще более отвратительное, чем сами



эти выходки. Они ненавидят всякого, кто своим трудом завоевал лучшее положение, ненавидят обитателей больших городов, приезжающих к ним отдыхать на собственных машинах, тех, кто лучше образован, кому больше повезло в жизни.

Мухин, оказавшийся одним из объектов их ненависти, вовсе не какой-нибудь прожигатель жизни. Он обыкновенный трудовой человек — техник с мебельной фабрики. Да и друзья его отнюдь не фланирующие бездельники. И все же пьяная шпана, не находящая (да и не ищущая) себе другой жертвы, набрасывается именно на них. Хулиганы уверены в безнаказанности и презирают слабых. Перед ними обычная семейная компания, люди, приехавшие отдохнуть с детьми и явно не собирающиеся лезть в драку. Тем агрессивнее ведут себя обидчики.

Мухину сперва неохота связываться с хулиганьем. Он пытается урезонить при-

стающих к нему и его друзьям парней, успокоить их. Затем он уговаривает своих друзей уехать с этого места, не дразнить гусей. Настроение, конечно, испорчено, ну да ладно!

Однако наглость хулиганов становится невыносимой, а их поведение угрожающим. Ясно, что они не шутят, когда обещают вернуться с ножами. Они действительно возвращаются... И Мухин убивает одного из них.

Убивает, чтобы защитить жену и ребенка, своих друзей, свою честь. Убивает жестоко, потому что даже когда видит, как главарь хулиганов зашатался после первого удара палкой, Мухин со всей силы бьет его по голове еще раз. Добрые люди могут ожесточиться, когда у них нет другого выхода.

Конечно, авторы фильма не призывают к суду Линча. Дело совсем в другом. Герой Золотухина больше, чем кто-либо, понимает страшный смысл своего поступка. Он подавлен мыслью о том,

Кадры из фильма
«СРЕДЬ БЕЛА ДНЯ...»



что убил человека. С ужасом и жалостью смотрит он на мать убитого. Все происшедшее вызывает у него почти физическое отвращение. Но одновременно он заявляет прокурору, надеющемуся квалифицировать дело как непредумышленное убий-

реть, как накажут убийцу, все больше переходят на сторону обвиняемого. И вот уже в зале суда кричат, что «надо убивать».

Мухин совсем не рад такой поддержке. Глазами он ищет среди присутствующих мать потерпевшего. Он не защи-



ство, что убил совершенно сознательно. Хотел убить. Это был в тот момент единственный способ защитить себя и других.

«Средь бела дня...» — фильм о жестокости доброго человека и о неизбежности драматического противостояния в жизни. Идет суд. По мере того, как один за другим выступают свидетели, люди, собравшиеся посмот-

щается. Он подавлен своей виной и не видит выхода. Безучастно сидит он на своем месте, опустив голову на руки. Прокурор тоже переходит на сторону обвиняемого. Многим уже кажется, что совершённый поступок был подвигом, а не преступлением. Для Мухина же с самого начала ясно: то, что случилось, — несчастье.

Прокурор думает, что от-

чаяние подсудимого — признак недоверия к правосудию. Мухин действительно не надеется на оправдание и, к сожалению, оказывается прав: все-таки его приговаривают к заключению. В конце фильма мы узнаем из титров, что картина снята по материалам действительного судебного дела и что в конечном счете прокурор все же добился пересмотра приговора. Подсудимый был оправдан. Но для золотухинского героя сознание того, что он собственными руками убил человека, само по себе ужасно. А убить он был вынужден.

По жанру фильм «Средь бела дня...» — воссозданный художественными средствами документ. Поэтому актерская работа здесь строится по принципу «чем проще, тем лучше». Все должно делаться самыми скудными средствами. Золотухину важно не продемонстрировать свои актерские возможности, а заставить зрителя думать о происходящем. Акцент на переживания героя мог бы только отвлечь от главной проблемы. Поэтому Золотухин предельно ограничивает себя. Эта актерская скупость моментами кажется чрезмерной, но далеко не часто случается, что актер, обладающий столь богатыми выразительными средствами, сознательно избирает подобное решение. Гражданский пафос Золотухина проявляется здесь прежде всего в отказе от актерского тщеславия, в готовности подчинить себя общему замыслу.

В роли Мухина актер стремился поставить себя на место героя. Здесь нужно было не создавать новый образ, не вживаться в чужую психологию, а, напротив, разо-



«ТАЙНОЕ ГОЛОСОВАНИЕ»
«КАЖДЫЙ ДЕНЬ ДОКТОРА КАЛИННИКОВОЙ»
«МАТЬ МАРИЯ»
«ТРИ ПРОЦЕНТА РИСКА»
«БЕРЕГА»





браться в себе, попробовать понять, что бы ты сам почувствовал, оказавшись в подобной ситуации,— поставить эксперимент над самим собой. Благодаря этому роль Мухина оказалась и очень простой, и очень трудной. Золотухин никогда не говорит о ней равнодушно. «Зазор» между актером и персонажем в данном случае минимальный. Разумеется, актер не попадал в такую критическую ситуацию, и события, происходящие на экране, не могут быть равнозначны тому, что случается в жизни, но здесь для Золотухина важно было показать свою личную позицию, свой собственный протест против любых попыток унижить человеческое достоинство.

Среди ролей Золотухина есть удавшиеся в большей или меньшей степени, он играл и главных героев и эпизодических персонажей. Зачастую он соглашается играть совсем маленькие, проходные роли, которые ему вроде бы уже не «по рангу».



Среди коллег это вызывает недоумение. Сам же Золотухин считает, что периодически надо «смирять свое актерское тщеславие». Нельзя играть в одних лишь главных ролях, время от времени не мешает и раствориться в толпе второстепенных лиц. Так появились Ванька Лукаш в «Тайном голосовании», военнопленный в фильме С. Колосова «Мать Мария» и многие другие персонажи. Золотухин играл даже одичавшего матроса Бена Ганна в многосерийной телеэкранизации стивенсоновского «Острова сокровищ» (1983, режиссер В. Воробьев).

Есть среди эпизодических ролей одна, которой актер особенно гордится. Это Яшка Турок в телевизионном фильме «Жизнь и смерть дворянина Чертопанова» по одноименному рассказу И. С. Тургенева. Сам Яшка попал в фильм из другого рассказа — «Певцы». Золотухин должен был спеть русскую песню «Не одна во поле дороженька пролежала». Но спеть ее он стремился так, чтобы выразить саму душу народа. Тургенев писал, что когда пел Яшка, «всем нам сладко становилось и жутко». Этого и добивался актер. Семь минут длилась песня и надолго запоминалась каждому, кто видел фильм. Как сказал Золотухин, это «роль, за которую не стыдно».

В данном случае маленький эпизод в телевизионном фильме был для актера принципиально важным. Народ и песня — эти два понятия не случайно всегда ока-



Московский театр на Таганке
Идут репетиции...



тываются рядом в прозе Золотухина. «Когда мы до хрипоты и выпадов спорим о сохранении традиций,— пишет он в очерке «Мой Лемешев»,— навязывая в спорах, в статьях оппонентам свои личные вкусы, ищем днем с фонарем, где, в каких муромских лесах, краях, окраинах сохранилась великая Русь, выдавая или принимая расписную клюкву-калинку за исконно народное, а этнографически областное звучание за лад всея Руси, то думаю, что в большей степени наши споры о первоисточности и чистоте решают в конечном счете те, кому это завещано,— великие артисты. Это они — Шаляпин, Собинов, Нежданова, Обухова, Лемешев, Михайлов, Козловский — доносят от поколения к поколению культуру русского лада».

Когда про Золотухина говорят, что ему прекрасно удается выразить русский национальный дух, актер считает это наивысшим комплиментом. «Я горжусь тем, что я русский актер и стараюсь как могу показать талантливость народа. Меня интересует не выдуманная «загадочная русская душа», а душа подлинная — в ее самых лучших и самых плохих проявлениях. В русском человеке замечательны способность к состраданию, отсутствие цинизма по отношению к жизни. Он и лукавый, он и трагический. Надо показать все это правдиво, без сентиментального умиления и развесистой клюквы».

Разумеется, далеко не всегда попадаются актеру работы, столь точно соответствующие его интересам. Далеко не все получается. Но Золотухин всегда пытался сделать максимум возмож-

ного, вложить в каждую сцену все свое дарование.

Работа над эпизодами непременно велась им так же тщательно и добросовестно, как и над главными ролями. «Во всякой малой или большой работе,— писал Золотухин,— для каждого свои трудности, свои подводные айсберги, которые необходимо обнаружить и обойти так, чтоб тебя слушали, смотрели не только сегодня, «на один раз», но хотя бы и завтра». Когда в фильме режиссера И. Хейфица «Салют, Мария!» (1971) Золотухину досталась роль батьки Махно, актер занялся историей гражданской войны на Украине. Он старался избежать упрощения и карикатурности, максимально приблизиться к действительному историческому характеру. И хотя, по мнению самого актера, роль не вполне удалась, серьезная работа никогда не пропадает даром. Она помогает накапливать актерский опыт и знания, напоминая о себе порой спустя много лет.





Один из секретов Золотухина состоит просто-напросто в том, что он страстно любит свое дело. Ему нравится работа сама по себе. То, что не удалось сыграть в театре, он сыграет в кино, а если и в кино такой возможности не представится, есть еще и телевидение... Очень много выступает Золотухин в учебных телепередачах. Критики их, как правило, не замечают и восторженных рецензий не пишут, но именно здесь удалось сыграть шекспировского Гамлета, Федю Протасова из «Живого трупа», Раскольникова из «Преступления и наказания», выступить со стихами Пушкина. Для Золотухина это была творческая лаборатория, позволявшая испытывать свои силы.

Собственно, и литературная деятельность Золотухина началась со страстного желания сыграть роли, которых ему еще никто не предложил. Все, что оставалось невысказанным на сцене или на экране, воплощалось в написанном слове, становилось рассказами и повестями. Золотухин говорит, что он начал с «игры в писателя»... и доигрался.

Еще в институте (где он, кстати, играл роль Треплева в «Чайке») Золотухин вел дневниковые записи. Главным для него было не содержание заметок, а сам процесс записывания: хотелось изобразить из себя местного Пимена. Лампа, при свете которой писались эти студенческие летописи, до сих пор стоит в рабочем кабинете актера. Понемногу вошло в привычку делать литературные наброски. Записи появлялись во время съемок фильмов, при подготовке к театральным ролям.

Все это становилось частью единого творческого процесса. Золотухин-писатель и Золотухин-актер никогда не разделялись. Напротив, они постоянно помогали друг другу, делали общее дело.

Книгу своих автобиографических повестей и рассказов, выпущенную издательством «Современник» в 1984 году, Золотухин назвал «Печаль и смех моих крылечек». Деревенские крылечки были его первой сценой, потом сцена стала его крылечком.

Это не просто удачный литературный образ. Через эту формулу в значительной мере выражается отношение Золотухина к своему творчеству.

Перед нами человек, который никогда не подходит к своей работе формально уже потому, что на сцене или на съемочной площадке он стремится найти свой дом. Репетиции, съемки, спектакли связаны с неизбежной рабочей суетой. На первый взгляд вид съемочной пло-





щадки заставляет думать о чем угодно, только не о домашнем очаге. Но для Золотухина важно другое. Самое существенное не всегда то, что сразу бросается в глаза. Главным в работе становятся человеческие отношения, взаимопонимание между участниками творчества, взаимное доверие. Именно благодаря этому театр становится домом, а съемочная группа начинает казаться большой семьей. Если этого не получается, — неизбежна неудача.

Вопрос о том, как складываются отношения с людьми, для Золотухина гораздо важнее вопроса о величине и значении роли. Прямо перед съемками фильма «И вот пришел Бумбо...» актер сломал ногу. Он уже был назначен на роль Кости, а в Москве на телевидении ему предстояло играть почтмейстера в экранизации «Мертвых душ». Все планы рушились. Лететь в Ленинград на съемки «Бумбо» было совершенно невозможно, да и почтмейстера со сломанной ногой не сыграешь.

Что оставалось делать? Сняться в обоих фильмах хотелось ужасно, но для того, чтобы дать Золотухину возможность восстановить форму, режиссерам Кошеверовой и Швейцеру пришлось бы перенести сроки съемок, задержать работу. Швейцеру проще было выйти из положения — у него Золотухин занят всего в нескольких эпизодах. Можно было пока репетировать с другими актерами, с почтмейстером подождать. Но вот у Кошеверовой положение критическое — приближалась зима. На морозе слон по улице ходить не будет, а без слона ничего не получится.

Золотухин совершенно искренне считал, что слон важнее. Обращаясь к Кошеверовой с просьбой отсрочить съемки, он почти не надеялся на успех. Просто не мог сам отказаться от роли, которая ему так понравилась. И вдруг выяснилось, что Кошеверова готова ждать. Это был риск — сцену со слонем в любом случае надо было снять до холодов.

К счастью, создателям фильма повезло, и зрители могут видеть на экране, как Костя ведет Бумбо по улицам Петербурга. Но для Золотухина все происшедшее имело огромное психологическое значение. То, что Кошеверова пошла на риск ради того, чтобы дать ему возможность сыграть роль, восхитило его. «Ведь не трудно было найти много других актеров на роль Кости, — объясняет он. — И любой из них сыграл бы не хуже Золотухина». С последним вряд ли можно согласиться, но вакантное место в съемочной группе и вправду заполнить не так уж сложно. Между тем режиссер предпочел ждать своего актера.

Золотухин говорит, что во время работы над фильмом это имело огромное значение. В конечном счете, предопределило успех. Фильм о доброте должен делаться добрыми людьми.

У каждой роли есть своя история. И это не только история работы над образом, но также история человеческих отношений. Последнее для Золотухина остается решающим.

Разговаривать с Золотухиным о его работе всегда невероятно интересно. Он прекрасный собеседник — говорит увлеченно, искренне, неожиданно. Поэтому, ве-

роятно, его довольно многочисленные в последнее время интервью резко отличаются от стандартных образцов этого жанра. Даже здесь мы находим в Золотухине артиста, стремящегося не просто сообщить нам о своих творческих планах и ответить на вопросы корреспондента, но и донести до читателя свое настроение, выразить свои надежды и дать нам почувствовать свою роль — печаль и смех всегда рядом.

Слово, произнесенное в газетном интервью, оказывается не менее весомым, чем слово, написанное в повести.



Ж.-Б. Мольер.
«МИЗАНТРОП»
Альцест





Это редкая особенность. Значит, нет второстепенного, случайного, сиюминутного. Все важно.

Один из журналистов, бравших интервью у Золотухина, сказал про него, что «в прозе, как ни в одном другом из видов его творческого самовыражения, он наиболее близок к себе самому. К Валерию Золотухину, какой он есть». Может, и так. Но вот кто-то другой сказал, что лучше всего проявляется творческая личность Золотухина в песне. И с этим нельзя поспорить. Говорят, что он очень театральный актер. Не просто любящий сцену, но преданный театру. Но он же и настоящий актер кино, для которого съемки являются не случайными эпизодами творческой жизни, а важнейшей ее частью. И миллионы зрителей знают Золотухина прежде всего по замечательным кино- и телеролям.

А другим запомнились его выступления на эстраде. Здесь все жанры соединяются. Золотухин рассказывает о себе, поет, читает свою прозу, играет отрывки из театральных спектаклей, а иногда тут же показывают фрагменты из фильмов. В итоге создается целостное впечатление, и концерт смотрится на одном дыхании.

В том-то и дело, что для Золотухина не существует жестких границ между жанрами и видами искусства. Творчество является для него единым. Многообразие возможностей, создаваемых искусством, он стремится использовать максимально — насколько хватает сил.

В кино Золотухин старается привнести театральность, обогатить его яркостью, праздничностью, радостью сценической игры, а в те-

Ю. Трифонов.
«ДОМ НА НАБЕРЕЖНОЙ»
Глебов

В. Золотухин читает стихи
В. Высоцкого...



В перерыве между съемками («БУМБАРАШ»)



«ЧЕЛОВЕК
С АККОРДЕОНОМ»



атре добиться кинематографической достоверности. «Профессиональные законы театра и кино, если их понимать слишком узко и противопоставлять друг другу, могут стать тормозом. Эту узость необходимо преодолеть».

В спектакле «Дом на набережной» в Театре на Таганке все было основано на кинематографическом принципе монтажа. Золотухин играл Глебова — одну из главных ролей. На сцене прошлое и настоящее сменяли друг друга, и актер должен был мгновенно переключаться из одного состояния в другое. Здесь было много общего с кино, и в то же время это было настоящим театром. «Вообще,— говорит Золотухин,— Таганка дает очень много возможностей для использования кинематографического опыта».

Одно время Золотухин мечтал сняться в большом музыкальном фильме. Снова тянуло в оперетту. Даже говорил об этом журналистам. Но что такое музыкальный фильм? Важно не количество музыкальных эпизодов, а то, чтобы музыка, песня играли в нем не менее значительную роль, чем текст, чтобы они становились частью сюжетной ткани. Для Золотухина таким фильмом стал «Человек с аккордеоном». Эта работа оказалась очень важной для актера, она помогла, как он выразился, «удовлетворить потребность души».

Образы Бумбараша и, естественно, Моцарта были буквально пронизаны музыкой. Не случайно именно эти роли актер называет среди самых любимых. Сочетание довольно неожиданное — Митя Громцев, Бумбараш и

Моцарт. Но их объединяет не только музыка. Каждая из этих работ оставила свой след в душе актера.

«Человека с аккордеоном» Золотухин, по собственному признанию, смотрел четыре раза. «Сроду не смотрел столько раз свои фильмы. Но тут совсем другое дело. То, что здесь показано, совпадает с моими настроениями и воспоминаниями, здесь очень много личного. Не знаю только, доходит ли это до сердца зрителя».

В самом деле, нелегко узнать, насколько глубоко зритель способен почувствовать переживания актера. Но огромная и постоянно возрастающая популярность Золотухина свидетельствует о том, что актер и зритель понимают друг друга.

Золотухин старается не повторяться, искать новые решения, формы, приемы, но в то же время он всегда остается самим собой, вкладывает свою душу в любую работу. «В каждом фильме,— говорит он,— есть моменты личного переживания. В конечном счете они не всегда оказываются наиболее удачными, но они дают толчок, от которого зависит все, что делается потом». При съемках фильма «Бумбараш» паровозик, везущий главного героя с германской войны, проходит мимо места, где погиб Аркадий Гайдар. Это никак не было заранее запланировано. Когда уже начались съемки, рядом с узкоколейкой обнаружили небольшой столбик с табличкой, сообщавшей, что Гайдар был убит именно здесь.

Бумбараш весело пел «Наплевать, наплевать, надоело воевать». Когда паровоз проходил мимо столбика, раздавался гудок. Возникло на-

пряжение, контраст. В комедию врывалось трагическое. Рядом оказывались веселящийся герой и погибший автор. «Это,— вспоминает Золотухин,— окрасило все мое отношение к роли, к фильму».

Разумеется, совпадение было случайным, но такого рода случайности в настоящей работе неизбежны. Так, по крайней мере, думает Золотухин. «Поскольку ты работой заполнен, что-нибудь подобное непременно должно произойти. Роль — это судьба. Так на роду написано. Именно эту роль играть и именно таким образом. И с каждой новой ролью то же самое». В работе должна быть «обреченность». Только тогда любой неожиданный момент в ходе съемок может стать символическим, подтолкнуть к верному решению, выявить что-то очень важное.

Легко догадаться, что Золотухин очень доверяет актерской интуиции. Когда снимали финал фильма «О тех, кого помню и люблю», перед началом съемок почти не репетировали. «Необходимо было сразу «попасть в десятку». Если с первого раза не получится, вообще ничего не выйдет. Можно, конечно, снимать новые дубли, но это уже не выручит. Есть в кино вещи, которые можно сделать только один раз. А я сам не знал, как сыграю, вплоть до того момента, когда скомандовали «мотор!».

В финале нельзя было допустить никакой искусственности, позирования, ходульности. Нужно было оставаться совершенно естественным, и в то же время необходимым был настоящий пафос. Как этого добиться? Но вот



раздалась команда, Золотухин вошел в кадр... В середине съемки оператор не выдержал и заплакал.

Если в театре что-то не получилось на одном спектакле, удается исправить это на следующем. В кино такой возможности нет. Спектакль живет своей жизнью, он меняется, наполняется новым содержанием — так происходило с «Добрый человек из Сезуана». Роль, созданная в театре, может постепенно расти. В кинематографе удача или неудача определяются мгновениями. Если что-то сорвалось, этого уже не исправишь.

Нужно, чтобы многое оказывалось неожиданным для самого актера. В таких случаях роль ведет за собой исполнителя. Это не значит, что можно построить всю работу на одной интуиции. Золотухин может с огромным увлечением изучать документы, связанные с исторической ролью, тщательно анализировать поведение персонажа, по многу раз репетировать каждую сцену. Но все же главное происходит в последний момент, когда съемка уже началась. Именно за это любит Золотухин работу в кино. И можно сказать, что эта любовь взаимная.

«Как бы ни разбирал роль, как бы ни репетировал, никогда не знаешь, что получится, когда скажут «мотор!». Этим-то и прекрасен кинематограф. Прекрасен и коварен».

«ТЕАТР ЧЕХОВА»
(ЦТ. Учебная программа)
Перед съемкой

В Театре на Таганке



Кагарлицкий
Борис Юльевич

Валерий ЗОЛОТУХИН

Редактор Э. П. Болгарина
Художник А. Генкель
Художественный редактор
А. И. Юркевич
Технический редактор
О. М. Путилина
Корректоры Э. Н. Мендельсон, Т. В. Титова

В буклете использованы фото
И. Аксенова, П. Артемьевой,
С. Вишневого, И. Гневашева,
Ю. Гончарова, А. Гришина,
Н. Ежевского, В. Ковальского,
В. Плотникова, Ю. Родькина,
В. Серова, А. Стернина, О. Ши-
ряевой, а также фотоматериалы
из архива к/с «Ленфильм».

Сдано в набор 20.10.86. Подписано
в печать 24.03.87. А 08427. Формат
60×90 1/16. Бумага офсетная. Гар-
нитура журн.-рубленая. Печать офсет.
Уч.-изд. л. 5,895. Тираж 100 000 экз.
Цена 1 р. 30 коп. Заказ 3743.

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ
СССР
Всесоюзное бюро пропаганды
киноискусства
125319, Москва, ул. Черняховского, 3

СМЕШНЫЕ ЛЮДИ
Макарушка Блесткин



1 р. 30 к.

