

Георгий Павлючик

ВОЗВРАЩЕНИЕ НА КРУГИ СВОЯ,

или Несколько диалогов

с Донатасом
Банионисом





**Леонид
Павлючик**

**ВОЗВРАЩЕНИЕ
НА КРУГИ СВОЯ,**

**или
Несколько
диалогов
с**

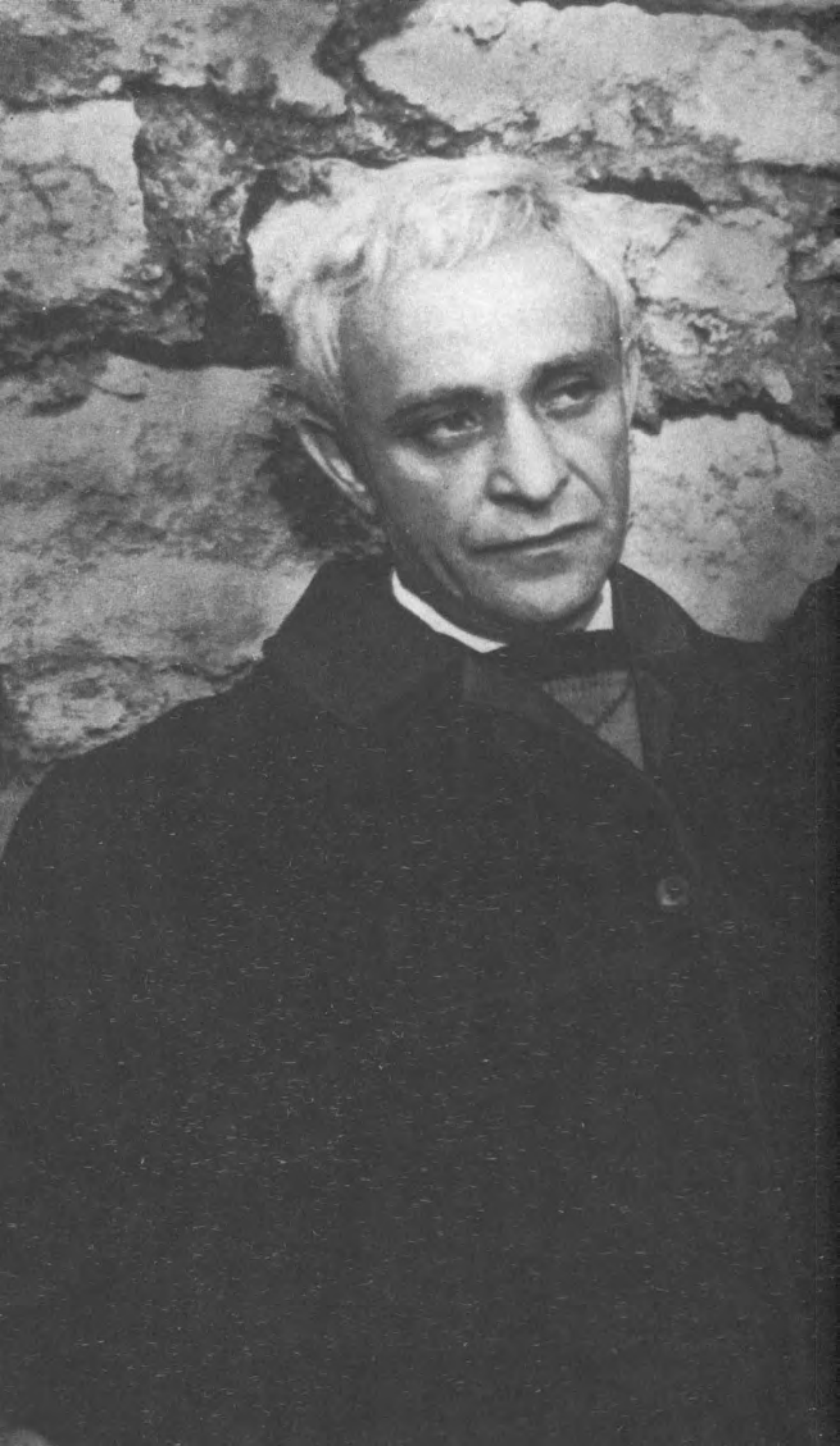


**Донатасом
Банионисом**

Союз кинематографистов СССР
Всесоюзное творческо-производственное
объединение «Киноцентр»
Москва, 1988























ВСЕ ДОРОГИ ВЕДУТ В ПАНЕВЕЖИС, или Несколько слов для начала

Если бы работа с таким названием уже не была написана, эту книгу можно было бы назвать «Диалоги в антракте». В последние годы мне много приходилось встречаться с Донатасом Банионисом, много разговаривать, чаще всего — как раз в коротких «антрактах», изредка выпадавших актеру в его чрезвычайно напряженной и занятой жизни. Были встречи на «Мосфильме» — в перерыве между съемками фильма «Змеелов», в гостинице «Россия» — вечерами, после заседаний по поводу театральной реформы, на Всесоюзном кинофестивале в Минске, куда Донатас Юозович приезжал в качестве почетного гостя...

И, наконец, в Паневежисе — без них эта книга была бы совсем иной. Ибо для того, чтобы понять характер актерского своеобразия Донатаса Баниониса, обаяние его личности, надо обязательно приехать в Паневежис. Побродить по тихим улочкам городка, где неторопливое течение жизни, спокойствие ландшафта удивительным образом вторят сдержанной, немногословной манере, принесенной Банионисом на экран похоже из недр окружающей его жизни. Надо пройти вместе с актером привычным для него ежедневным маршрутом из дома в театр и из театра домой и подивиться корректности паневежцев, с одной стороны (никто не просит автографов, не показывает пальцем в спину актера и даже не оглядывается на него), и, с другой стороны, естественности, органичности поведения Донатаса Юозовича в жизни, что бывает, наверное, подчас труднее, чем на сцене и на экране. В том, как знаменитый актер, не подлаживаясь под «имидж» кинозвезды, стоит в какой-нибудь неторопливой очереди, как он несет в авоське кефир, не делая вид, что там священный сосуд с небесной амброзией, в том, как, не оглядываясь на соображения ложного престижа, подчеркнуто просто одевается, — во всем этом угадывается характер основательный, рассудительный, со здоровыми, не искажен-

ными славой представлениями о том, «что такое хорошо и что такое плохо»...

Этот характер, пожалуй, отчетливее всего проявляется в театре, где Донатас Юозович в силу своего положения — художественного руководителя и директора театра — проводит все дни напролет, иногда вплоть до самой поздней ночи. Наблюдая за его отношениями с актерами и костюмерами, с электриками и осветителями, с буфетчицей и зрителями, одним словом, со всем этим пестрым, шумным, нередко требовательным племенем, вы не найдете у Баниониса ни тени высокомерия или бюрократического барства, чем грешат в иных коллективах личности куда менее значительные.

Чрезвычайная деликатность. Вежливость, доведенная до абсолюта. Боязнь обидеть собеседника даже намеком на свою и впрямь чрезвычайную занятость...

Таким открылся мне Донатас Юозович в общении с коллегами, с партнерами по театру.

И все же, чтобы понять актера до конца, почувствовать его живые человеческие особенности, надо непременно побывать у Баниониса дома, в гостях, где его жена, в прошлом актриса театра О. Конкулевичюте накормит вкуснейшим обедом, а Донатас Юозович к своему обаятельному портрету, где преобладают сдержанность, корректность, чрезвычайная деликатность, добавит краски неутомимого хлебосола, исполненного самоиронии эпикурейца, не очень убедительно сокрушающегося по поводу своей некогда тростниковой фигуры... И если так повезет, что день у актера окажется свободным (мне однажды так повезло) и обед в разговорах незаметно перейдет в ужин и до глубокой ночи будет еще изрядно времени, Донатас Юозович, уступив просьбам гостя, начнет доставать из ящичков письменного стола, шкафов, шифоньеров папки с личным архивом, и тогда, словно увлекательная нескончаемая лента, перед вами начнет разворачиваться его удивительная актерская судьба, запечатленная в этом пестром ворохе фотографий — желтых, потершихся и безукоризненно новеньких, глянцевого, торопливых, случайных, снятых какой-нибудь любительской камерой пятьдесят лет назад, и шикарных цветных фотопортретов с тщательно прописанным антуражем, затейливыми поисками формы.

Ну вот, например, последние его фотографии — серия портретов, снятых на среднем плане. Характерный полнеющий овал лица, седая жесткая шевелюра, в глазах — напряженная острая мысль, озарившая лицо каким-то глубоким внутренним светом... А на заднем плане угадывается

широкая, развесистая крона могучего дерева — дерева жизни? дерева познания? — пустившего обильные зеленые побеги...

А вот фотографии пятнадцатидвадцатилетней давности — «звездного часа» в актерской судьбе Баниониса. Фестивальные призы в руках, охапки цветов, обилие иностранных «звезд» на периферии кадра — и некоторая растерянность, смущение главного объекта съемок, словно все эти вспыхивающие блицы, обворожительные улыбки предназначены не ему или достались ему не по праву...

А дальше пошли небольшие, с ладошку величиной, любительские карточки, где уже совсем иной антураж... Какие-то проселочные дороги, перелески, крестьянские избы на заднем плане. А на переднем — группа паневежских актеров, выехавших в деревню для очередного спектакля. И где-то в этой группе затерялся невысокий, хрупкий паренек, еще ничего не ведающий о грядущей славе и никак к ней не готовящийся... Еще во взгляде нет у него тяжести прожитых лет, а в чубе нет намека на седину и все лицо лучится каким-то детским наивным простодушием, так что стоящий рядом «отец» театра Юозас Мильтинис, будучи старше своих актеров лет на 10—15, кажется загадочным седобородым мудрецом.

А вот в руках Баниониса мелькают уже довоенные снимки, на которых без помощи самого актера мне трудно найти совсем юного Донатаса среди учащихся ремесленного училища, среди дворовой босоногой ребятни, среди участников какого-то детского представления, на котором будущий актер исполняет пока роль зайца...

Надо было видеть лицо Донатаса Юозовича в эти минуты, надо было слышать его то забавный, то печальный, то восторженный комментарий к этим давним снимкам, так трогающим душу. Надо было оценить всю меру искренности и откровенности, что прозвучала затем в его воспоминаниях, размышлениях, оценках...

Здесь уместно будет сказать, что хотя Донатас Юозович в силу своей деликатности никому из интервьюеров обычно не отказывает, но и сокровенные мысли на всеобщее обозрение выносить не торопится. Не знаю, что тому причиной — агрессивность, а то и недобросовестность нашего брата-журналиста, или же традиционная прибалтийская сдержанность самого актера, не привыкшего жить «на сквозняке» повышенного общественного внимания.

Во всяком случае, и наша работа до определенного момента протекала с переменным успехом. Я задавал заготовленные впрок вопросы, а Донатас Юозович добросовестно и обстоя-





*Первые годы работы
в Паневежском театре*

Юозас Мильтинис





тельно, но, как мне казалось, несколько уклончиво на них отвечал. Все было по сути, по делу, но нужная мера искренности, взволнованности, живого «нерва» при этом пропадала. И вот встреча в Паневежисе — на родной почве актера — сломала эту сковывающую обоих манеру общения. Сквозь традиционную сдержанность стала проступать бесстрашная откровенность самоанализа, ясность и определенность оценок, интенсивность раздумий о судьбах нашего кино, театра, о своей собственной судьбе, которая может показаться поучительной для тех, кто только торит свою дорогу в искусстве.

И тогда для меня стало очевидным, что эту книгу нужно делать в форме диалога, стараясь, в первую очередь, донести до читателя мысли, заботы, сомнения самого актера, — это может оказаться интереснее и полезнее для широкого читателя, чем обычный искусствоведческий анализ сыгранных ролей. Отныне моя задача состояла в том, чтобы «спровоцировать» Донатаса Юозовича на свободные высказывания, сгруппировать их по темам, соединить в логическое целое, одним словом — «умереть» в актере...

Ну, а необходимую «стереоскопичность» фигуре Донатаса Баниониса, помимо его собственных рассказов и размышлений, моих комментариев, придадут вынесенные в эпиграф каждой главки высказывания людей, которые знали его, работали вместе с ним, и оставили — в интервью, статьях, книгах — свои взволнованные и пристрастные свидетельства о большом актере наших дней.

Итак, диалоги в антракте...



Диалог первый

**ДИАЛЕКТИКА ВЫБОРА,
ИЛИ
О прописке постоянной
и временной**



«...У каждого представителя этой великолепной труппы — неважно, кто бы это ни был: Банионис, или Бледис, или Бабкаускас, — угадывается направляющий перст Мильтиниса. Ведь зелеными юнцами, почти мальчишками, пришли они в тесное помещенье старого театра... Мильтинис был их единственным учителем, наставником, энциклопедией театральных навыков и знаний. Почти мальчишкой пришел в «домашнюю» студию театра и Банионис. Здесь сложилась его человеческая и актерская судьба, здесь учился он сценической азбуке, здесь же стал мастером...»

Миколас Слуцкис



Сначала была легенда... Она гласила, что где-то в глубинке Литвы, в небольшом городке Паневежисе, славящимся доселе лишь своим пивоваренным заводом, возник самобытный театральный коллектив, который играет сложнейший репертуар мировой драматургии и при этом не «прогорает», а наоборот — билетов в тот театр не достать. Тем более, что едут в него не только из окрестных городков и сел, но даже из других республик.

Потом легенда стала явью: в шестидесятые годы Паневежский театр «открыла» московская критика, его актеры с победоносной дерзостью и редкостной отвагой завоевали всесоюзный экран. И сразу же началось... Паневежскую труппу и поодиночке, и всем составом приглашали осесть то в Вильнюсе, то в Москве, но театр устоял, сохранив верность своей сцене, своей эстетической программе, своему руководителю Юозасу Мильтинису, одним словом, верность самому себе. И сегодня без знаменитой паневежской труппы трудно представить всесоюзную театральную афишу, а без его ведущих актеров намного беднее стал бы наш экран.

Донатас Банионис ныне, безусловно, личность номер один в богатом дарованиями коллективе театра. Но бремя славы и ошеломительной популярности мало сказалось на его образе жизни, взглядах на искусство и свое место в нем. Снявшись в десятках известных фильмов, побывав на престижных международных кинофестивалях, испытывая искушение лестными предложениями, Банионис неизменно и верно возвращался из своих затяжных кинематографических странствий в родной город, в родные стены, которые не собирается покидать и впредь...

Леонид ПАВЛЮЧИК. Донатас Юозович, неужели у вас ни разу не было искушения сменить прописку, переехать куда-нибудь поближе к крупной киностудии, академическим театрам?..

Донатас БАНИОНИС. *Знаете, меня никогда не заботила проблема столичной жилплощади... Более того, это даже никогда не становилось предметом моих раздумий. Ибо мою жизнь, судьбу с самых первых шагов в искусстве осеяли стены театра, который я не променял бы на коллектив с самой что ни на есть «аристократической» вывеской, на все мыслимые прелести и блага большого города. А позже пришло кино, и благодаря ему я получил возможность участвовать в творческом процессе более широкого масштаба — снимался во многих уголках нашей страны и на многих студиях,*

побывал почти во всех европейских культурных центрах.

Л. П. К слову говоря, было бы, наверное, непростительным заблуждением считать, что подлинная культура вершится только в столицах. Сказал же поэт: «Служенье муз не терпит суеты»... А в «глубинке» есть возможность сосредоточиться, не спеша отлить замысел в совершенную форму, на что не всегда хватает времени в торопливой столичной жизни. Не случайно Михаил Шолохов — один из величайших романистов мира — всю жизнь прожил в небольшой донской станице. Да и Валентин Распутин, Василий Белов, Виктор Астафьев — гордость нашей современной литературы — тоже, как говорится, проживают «далеко от Москвы». А в самой Москве есть, к сожалению, бездна в полном смысле слова провинциальных писателей, актеров, режиссеров, которые не становятся богаче от того, что им ежедневно доступны шедевры мировой культуры, сосредоточенные в библиотеках, картинных галереях, видеотеках. Ибо провинция — применительно к культуре — это понятие, наверное, не только и не столько географическое...

Д. Б. *Один из моих любимых киногероев Бетховен, письма которого, готовясь к съемкам, я внимательно изучал, неоднократно писал, что считает Вену — в то время одну из мировых столиц искусств — настоящей провинцией, где никто не в состоянии оценить, понять новые музыкальные формы. А руководитель нашего театра Юозас Мильгинис, творивший в маленьком периферийном городке (в пору образования нашего театра население Паневежиса составляло всего 25 тысяч человек), мыслил на уровне самых сложных идей мировой художественной культуры, идеологии и политики, и на его постановки ездили из Вильнюса, Ленинграда, Москвы, Хельсинки, Парижа, Стокгольма... Вот и разберись, что такое провинция в искусстве, где проходят ее границы...*

Во всяком случае я и мои коллеги никогда себя обойденными жизнью провинциалами не считали — даже в годы нашей полной безвестности, когда еще не было рецензий, громких оваций, а были выступления в деревнях, в выстуженных насквозь клубах и в простых крестьянских избах.

Л. П. Об истоках этой самоотверженности мы поговорим немного позже. А сейчас я хотел бы проследить ваши первые шаги в искусстве. С чего все началось, когда вы почувствовали, что, говоря высоким слогом Белинского, «любите театр больше блага и истины», что ради него готовы на жертвы, лишения, неустроенный быт небольшого городка?

Д. Б. *Сколько себя помню — ровно столько мечтал, бре-*

дил о сцене, запахе кулис, о таинственной, волшебной жизни, которая царит за тяжелым бархатным занавесом... И ровно столько же помню тень нужды, что тянулась за нашей семьей.

Я родился в Каунасе — тогда это была столица буржуазной Литвы. Мои родители — Юозас Банионис и Она Блажайтите — были выходцами из крестьянских многодетных семей, сделавшие попытку пробиться сквозь толщу беспросветного существования в городе. Но и город был не очень к ним великодушен.

Мой отец, каким я его помню, был натурой страстной, горячей, импульсивной. На его долю выпало немало испытаний, он был участником и свидетелем грандиозных событий своего века: участвовал в революционном движении 1905 и 1917 годов, был ранен и стал инвалидом первой мировой войны, сидел в тюрьмах за свои политические убеждения, жил в эмиграции в Бразилии, где снова угодил за решетку...

Нас с сестренкой в это трудное время выхаживала мать, денег не хватало даже на самое необходимое. У меня не было ботинок, я ходил в шерстяных носках и калошах, дожидаясь весеннего тепла. Топить в доме тоже было нечем, и мы с сестрой грелись у примуса, если мама готовила какую-нибудь жидкую похлебку... Позже, когда отец вернулся в Литву, устроился на работу, жить стало легче, хотя бедность буквально ходила за нашей семьей по пятам.

Такова была реальность, а в мечтах можно было беспрепятственно уноситься в иной, полный иллюзорного очарования мир. У детей есть удивительная способность создавать своим воображением некую новую реальность и свято верить в ее подлинность, всамделишность. Вот и я многие часы напролет проводил в сладких и, как мне казалось, очень доступных мечтаниях о грядущей актерской карьере. Начитавшись в журналах о том, как великие «звезды» немого кино перед тем, как вознестись на Олимп всемирной славы, работали посудомойками, прачками, лифтерами, носильщиками (у всех на устах тогда была биография знаменитого американского актера Роберта Тейлора, проделавшего схожий путь), я и сам начал вынашивать замыслы очутиться на корабле в качестве юнги и поплыть... прямо в Голливуд, где по моим тогдашним представлениям и вершились судьбы искусства. Хорошо, что отец вовремя заметил мои постоянно затуманенные глаза и отправил учиться в ремесленную школу, здраво рассудив, что с надежной специальностью сын в мире не пропадет.





Из семейного фотоархива





Годы учёбы в ремесленном училище

Л. П. Донатас Юозович, но откуда эта хоть и наивная, но сильная тяга к творчеству, вера в свою звезду?

Д. Б. Думаю, что от отца с матерью, которые были людьми с творческими задатками, так и не нашедшими реализации в условиях того времени. Они постоянно тянулись к искусству, прекрасное жило в их душах, в крови. Отец и мама выступали в рабочей самодеятельности, хорошо пели, да и познакомились-то они на репетиции хора. Во всяком случае, меня они понимали и моему увлечению театром не препятствовали. Я же, учась в первой ремесленной школе Каунаса, играл в спектаклях драматического кружка, заучивал наизусть все роли спектакля, жадно читал статьи, книги о кино и театре, которые только попадались под руку. И все же путь на профессиональную сцену был для меня закрыт, ибо учеба в студии Каунасского театра драмы стоила немалых денег, которых у нашей семьи, естественно, не было.

Думаю, что мои мечты так и остались бы неосуществленными, если бы в Литву не пришла Советская власть. Это было поразительное время, когда свершалось немыслимое, невозможное. И в масштабах нации, и в масштабах человеческой судьбы. В 1940 году в Каунасе на основе любительского коллектива, существовавшего при Палате Труда, был создан профессиональный театр, который мыслился как центр рабочей культуры. Возглавил его Юозас Мильтинис — тридцатидвухлетний режиссер, незадолго до этого вернувшийся из странствий по Европе. Его театральные идеи совпали с новыми общественными условиями, с новыми представлениями об искусстве, о его роли в обществе. Вскоре 15 энтузиастов во главе с Мильтинисом уехали из Каунаса в Паневежис создавать новую модель театра — для народа и во имя народа. А примерно через полгода (до этого не брали по возрасту) приняли в труппу и меня. Вот с тех самых пор я и не меняю свою театральную прописку...

Л. П. В таком случае, вам, как говорится, и карты в руки, ибо с вашей помощью я хочу разобраться в одной больной проблеме — проблеме актерской миграции, которая, как вы знаете сами, приобрела в последнее время беспрецедентные размеры. Появились даже свои рекордсмены по переходам из театра в театр, в этом смысле они вполне могут соперничать с иными капризными футбольными форвардами.

Как вы считаете: в чем причина этого явления? А, с другой стороны, в чем корни приверженности актеров Паневежиса своему родному коллективу? Насколько мне известно, за сорок послевоенных лет в ваш театр, минуя студию Мильтиниса, не

пришел ни один актер со стороны, равно как и по пальцам можно сосчитать случаи перехода паневежцев в другой коллектив. Вот и вас, как мы уже выяснили, минула сия мода.

Д. Б. Миграция сегодня — и впрямь явление привычное, будничное, не вызывающее ничего, кроме легких пересудов. Уходят поодиночке, группами; не успев прижиться — уходят вновь. Причины этого процесса непросты и вряд ли подлежат однозначной оценке. Думаю, что не последнюю роль здесь сыграло кино: актер, который снимается утром на «Мосфильме», а вечером — в Ташкенте или Минске, вырабатывает со временем такую творческую мобильность, что может легко приспособиться к условиям любой театральной школы. А, с другой стороны, массовая миграция актеров свидетельствует о размывании четких границ между театрами, в которых нередко царит некий среднеуниверсальный стиль исполнительской манеры — в этих условиях всякий профессиональный актер приходится «ко двору».

И, наконец, последнее. На мой взгляд, наше сценическое искусство за последние десятилетия дало мало бесспорных лидеров, театральных вождей, вокруг которых бы группировались коллективы единомышленников, увлеченных общей эстетической и этической программой. Вспомните не такое уж далекое прошлое... Г. Товстоногов, О. Ефремов, А. Эфрос, Ю. Мильтинис собирали и объединяли вокруг себя актеров, драматургов на каких-то новых началах, это были театры-студии со своей выверенной системой художественных и нравственных координат. Ныне же в стенах одного театра сплошь и рядом царят разные идеи, разные взгляды на репертуар, разные актерские школы. Хорошо, что в самое последнее время повсеместно стали возникать студии — это единственно приемлемая форма рождения новых творческих коллективов, соединенных не общей крышей, не ведомостью на зарплату, а чем-то неизмеримо большим...

Я вспоминаю работу с Мильтинисом, учебу у него в созданной при театре студии. Авторитет нашего руководителя был непререкаем, мы свято, убежденно верили, что именно этот репертуар — единственно правильный, что именно эта театральная форма — лучшая из возможных, что именно эта эстетическая позиция — непогрешимо верная.

Впрочем, так оно и было — Мильтинис вылепил нас, студийцев, по образу и подобию своего театра. Мне даже невозможно представить, чтобы в наш коллектив пришел зрелый, сложившийся актер со стороны, он бы попросту не прижился, началась бы иммунная реакция отторжения.



А, с другой стороны, нашим паневежским актерам, несмотря на разностороннюю подготовку, на опыт работы в кино, нелегко приходится в условиях иного творческого организма. Вот, к примеру, ушел из нашего театра несколько лет назад Альгимантас Масюлис, ныне он работает в Каунасе, много снимается. Кажется, у него совпала «группа крови» с театром, руководимым Й. Вайткусом, но все же меня не покидает ощущение, что ему не хватает нашей сцены...

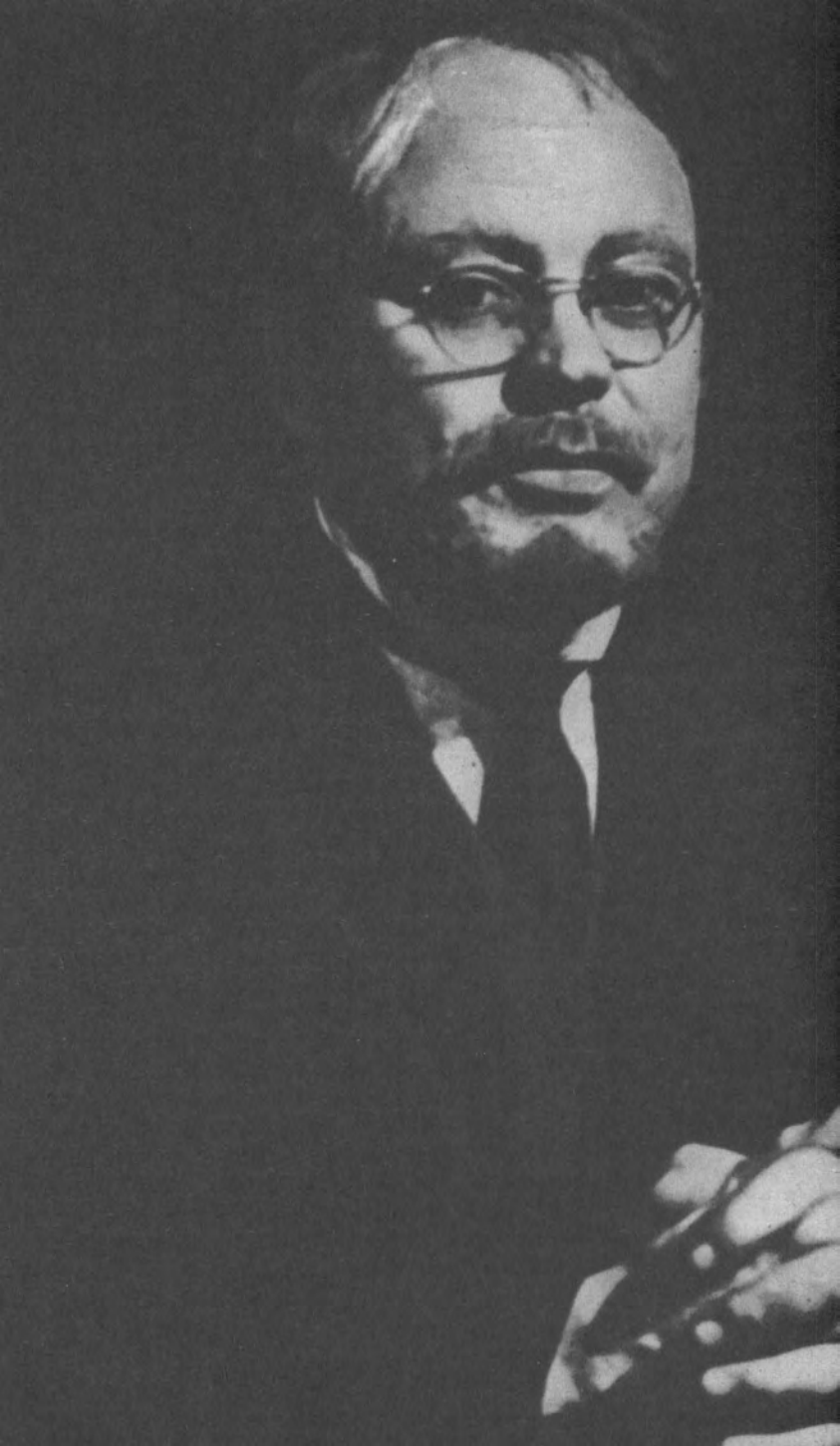
Л. П. Видимо, все дело в том, что среднему актеру перейти в средний коллектив — пара пустяков. Здесь ничего ломать не надо. Иное дело, когда уходит актер-личность, покидая при этом самобытный театральный коллектив. Здесь нередко уже налицо драма. Вспомним долгие годы поисков, обретения себя на московской сцене Иннокентия Смоктуновского, Татьяны Дорониной, Сергея Юрского...

Д. Б. *Хочет того актер или нет, но он несет на себе печать тех традиций, которым поклонялся, печать влияния того режиссера, который его выпестовал, печать собственного, определенным образом развивавшегося таланта. Легко ли с таким наследством входить в новый коллектив, где есть свои традиции, свой режиссерский почерк, сложившаяся система отношений и свой стиль актерской игры? Во всяком случае, я себя ни в каком ином театре представить сегодня уже не могу.*

Л. П. Ну, а раньше?

Д. Б. *Тем более. Надеюсь, из моего рассказа ясно — почему.*

Э. Шульгайте и Д. Банионис
(Тесман) в пьесе Г. Ибсена
«ГЕДДА ГАБЛЕР», 1957



Диалог второй

УРОКИ МИЛЬТИНИСА,
или
Как начиналась
легенда



«Вы знаете, в чем самая сильная сторона Баниониса? Он не упускает времени и не смотрит на творчество легко. Он умеет сомневаться в себе, а это очень важно. Я бы даже сказал, что иногда он слишком сомневается — когда он репетирует, он буквально заболевает... Он органически боится пустоты, симуляции чувств, к которой так часто прибегают на сцене. Боится до сих пор, хотя сыграл множество ролей, и сыграл их прекрасно.

В чем его слабость? Как всякий человек, он устает и порой говорит себе — хватит и начинает экономить силы. Тогда надо дать ему новую задачу, и он снова будет решать ее. Он мнет и формирует себя, как скульптор глину. У него есть ум и воля».

Юозас Мильтинис



Л. П. Донатас Юозович, давайте вернемся к началу Паневежского театра, к первым шагам режиссера и новой труппы. Я думаю, что методы работы Мильтиниса, его принципы воспитания актеров могут и сегодня представлять практический интерес. Я уже не говорю о любопытстве чисто познавательном, ибо история становления вашего театра до сих пор охранена легендами...

Д. Б. *Легенды возникают от того, что судьба нашего театра действительно необычна. В самом деле, представьте: ученик и коллега Шарля Дюллена, Жана Вилара, Жан-Луи Барро, только недавно вернувшийся из Лондона в Литву, открывает театр в глубокой провинции, в маленьком городке. И уже в отзыве на первый спектакль проскальзывает многообещающее определение — «живущий, а не играющий театр».*

Мильтинис строил, воздвигал коллектив не один и не два года, нередко полемизируя с театральным процессом того времени. Вспомните, наше становление пришлось на пятидесятые годы, во многих театрах актеры закоснели в бесконечных штампах, самоповторах, ставка делалась на одного актера, известного по однотипным ролям.

С чего начал Мильтинис? С того, что начисто отказался от «премьеров», столь любимых публикой той поры. Он так искусно строил репертуар, что если, допустим, мне в одном спектакле доставалась главная роль, то в следующем — только эпизодическая или вовсе бессловесный проход. Причем каждая новая роль строилась как бы на отрицании предыдущей. Ни о каком устойчивом амплуа не могло быть и речи.

Л. П. А мне вот как-то довелось прочитать полемические заметки одного критика, утверждающего, что, дескать, амплуа — это едва ли не универсальная форма воспитания актера, через которую он должен пройти. Сначала завоюй признание и наработай мастерство в рамках одного амплуа, а потом уже осваивай новые творческие горизонты. При этом критик ссылался на пример Людмилы Гурченко, которая, достигнув виртуозной техники в «мюзик-холльных» ролях, постепенно созревала для работ драматических, глубоких.

Д. Б. *Но ведь пример Людмилы Гурченко в первую очередь и доказывает, как мучительно трудно ломать сложившееся амплуа, сколько на это уходит сил, лет, нервных клеток. Об этом, кстати, искренне рассказала нам сама Гурченко в своих книгах, в фильме «Аплодисменты, аплодисменты...», сыграв в роли актрисы Токаревой как бы собственную судьбу. Пожалуй, надо обладать феноменальной одаренностью Люд-*

милы Марковны, ее верой в свою звезду, чтоб не сломаться от неудач, простоев, ожидания ролей и однажды резко перейти в новое качество, став актрисой вне ампула, вне моды...

Л. П. А как же Чаплин, Жан Габен, которые на протяжении всей жизни играли вариации одного образа и были на экране похожи на самих себя?

Д. Б. Но ведь Габен и Чаплин — это не просто большие актеры, это, на мой взгляд, колоссы, гении, которые появляются в кино раз в сто лет. И создали они на экране не застывшие в своем однообразии маски, а художественные миры, в которых органично, естественно и наполненно существовали. А это уже иной разговор...

Если же брать актеров ныне живущих, скажем, М. Брандо, Д. Николсона, Р. Редфорда, или наших — М. Ульянова, И. Смоктуновского, А. Калягина, то они судьбу не искушают и в ампула не играют. Ибо это ловушка, из которой очень редко кому удается вырваться.

Видимо, это хорошо понимал еще в давнюю пору Мильтинис, который не допускал даже мысли о повторении кем-нибудь из нас уже однажды найденного, обретенного. В этом смысле, думаю, опыт нашего театра поучителен и по сегодняшний день, ибо еще и ныне театральные труппы нередко формируются по принципу разделения на ампула.

Л. П. Я не говорю уже о кино, где типажный принцип главенствует едва ли не безраздельно. Вот появилась молодая актриса, есть в ней и свежесть, и обаяние, и привлекательность. Но мелькнула на экране раз, другой, третий, а дальше уже неловко смотреть. Свежесть становится манерностью, обаяние — слащавостью, привлекательность — завлекательностью.

Д. Б. А все потому, что никто из режиссеров не потрудился поставить перед ней мало-мальски новую творческую задачу, а эксплуатирует одну лишь внешность да скудеющий с каждым разом природный дар. Но ведь актерская профессия, как и всякое творческое дело, это поистине «езда в незнаемое», она требует жестокого, изнуряющего труда, постоянного самовоспитания, как бы это поточнее сказать, самообновления всего своего актерского аппарата.

Еще один урок Мильтиниса: он учил сосредоточенности в искусстве, умению безраздельно отдавать себя делу. Начал он с того, что мы все поселились в общежитии — одно время это было помещение монастыря, и нравы у нас царили тоже «монастырские». Каждый наш шаг, каждая мысль контролировались нашим руководителем, он ни в ком не позволял

возобладать ленивой расслабленности даже на минуту. Ежевечерне он проверял, что мы читаем, что думаем по поводу прочитанного. Поначалу Мильтинис даже запрещал нам вступать в брак, считая, что семья, мелочи быта отвлекают актера от служения сцене.

И уж совсем нетерпим был Мильтинис по отношению к меркантильным соображениям и разговорам. Для него был один объект разговоров — театр, искусство, все остальное отсекалось им как несущественное и недостойное внимания.

Л. П. Это тоже «узелок на память» тем молодым актерам, которые из купе поезда едва успевают на съемочную площадку, а из телестудии несутся на радио, думая скорее о подписи в гонорарной ведомости, чем о творческих результатах работы.

Д. Б. Мильтинис в те давние годы еще не знал о нашем кинематографическом будущем. Но, как чуткий педагог, он впрок, с запасом прививал нам иммунитет против легкого, дешевого успеха, против привычки разбрасываться по пустякам. Впрочем, надо сказать честно, что вряд ли мы, да и он сам, в этом смысле были всегда непогрешимы.

Л. П. Ну, а что касается его режиссерского, сценического кредо?..

Д. Б. С первых же постановок Мильтинис отверг ориентацию на легкие спектакли, поставленные для развлечения и завлечения публики, хотя для «выживания» коллектива и ему порой приходилось идти на компромиссы. Театр, не несущий серьезной философской нагрузки, он не признавал. Но для того, чтобы сохранить высокий статус театра аналитического, познающего жизнь не на бытовом, а на бытийном уровне, ему были нужны и актеры-интеллектуалы, не удовлетворяющиеся лишь стихийными, врожденными способностями. Здесь берут начало наши поездки в крупнейшие музеи страны, знакомство с архитектурой Прибалтики, Ленинграда, Москвы, разбор постановок МХАТа, обсуждение самых сложных проблем литературы, философии, социологии, истории, эстетики, политики...

Л. П. Но позвольте, Донатас Юозович, ведь еще и посегодняя бытует мнение, что излишний интеллектуализм актеру вредит, что он убивает непосредственность его эмоциональных проявлений. Интеллектуальный театр, не согретый яростным и нежным переживанием актера на сцене, — это уже не искусство, а какая-то геометрия. Кстати, и Паневежский театр в этом смысле порою подвергали критике, упрекая в чрезмерной рассудочности, эмоциональной скудости.

Д. Б. В связи с вашим замечанием мне вспоминается одно

свое зрительское впечатление. Посмотрел я как-то фильм «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана, кстати, режиссера, как вы знаете, явно интеллектуального, в творчестве которого серьезное философское содержание всегда превалирует над поисками броской формы. В прологе этого фильма руководитель театральной труппы объясняет свое творческое кредо примерно следующими словами: «Вот за этими стенами царит большой и сложный мир. Мы стараемся воссоздать и исследовать этот мир у себя на сцене. Тогда каждый из нас сможет его лучше понять и объяснить. Но подлинное чудо искусства наступает, когда хоть на несколько секунд зритель забывает о существовании большого мира, веруя только в реальность мира сценического».

Я приблизительно передаю ход этого монолога, но в нем наглядно проступают черты взаимоотношения жизни и искусства, зрителей и театра. Познать мир — и забытья в магии Искусства. Объяснить жизнь — и одновременно оторваться от грубой реальности, создав реальность новую... Одним словом, в театре мало разъять мир на молекулы, препарировать его холодным анализом, зрителей надо еще и взволновать, провести через очищающее потрясение высоких переживаний. Тогда и реальные противоречия мира, его сложности познаются глубже, острее, отчетливее.

Думаю, что в определенной мере этот принцип применим к творческому методу современных актеров, в том числе и актеров Паневежиса. Не случайно Мильтинис, рисуя портрет идеального исполнителя, наделял его чертами философа и... акробата, разумеется, в образном смысле этого слова. То есть актер в его представлении должен на сцене мыслить на высоком интеллектуальном уровне, а гибкостью, чуткостью своего эмоционального аппарата, тонкой вибрацией души волновать, потрясать зрителей. «Пусть наш ум заостряет наше воображение, а наше воображение шлифует наш ум» — такой девиз был начертан на знамени театра, и мы пытались следовать ему в меру наших сил.

Да, случались у нас порой творческие неудачи, когда холодный блеск «интеллектуальной» драмы в силу тех или иных причин не удавалось согреть живительными человеческими чувствами, но лучшие работы нашего коллектива, скажем, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Смерть коммивояжера» А. Миллера, «Там, за дверью» В. Борхерта, «Макбет» В. Шекспира, «Иванов» А. Чехова помимо высоких и сложных идей всегда несли большое эмоциональное наполнение.

Л. П. Одна из легенд гласит, что актерам Паневежиса пред-

ставлена полная свобода действий в трактовке роли. Но вот читаю статью критика, много наблюдавшего за актерами на репетициях, съемках, и нахожу следующее «компрометирующее» определение: «паневежские актеры дисциплинированы и не привыкли бунтовать». Где истина?

Д. Б. Все зависит от того, как посмотреть. Мильтинис не любил в театре пустых эффектов, поверхностных решений и нас, актеров, учил в каждой роли за внешней, пусть и очень броской оболочкой видеть глубинную суть, сердцевину образа. «Ищите не новое, а вечное» — часто повторял он, ориентируя на поиск правды человеческого существования. Причем в этом поиске нам отводилась роль не робких и послушных интерпретаторов и тем более не послушных марионеток, слепо выполняющих волю режиссера, а творцов, мыслителей, аккумулирующих в себе, в своих мыслях и сердце сегодняшнее понимание вечных, а потому и высоких истин.

«Сложность нашей профессии в том, — писал Мильтинис, — что актер одновременно и творец, и творение искусства. Он должен уметь делать себя сам, без этого никакая помощь режиссера не будет для него плодотворной. Именно поэтому наш принцип в актерском творчестве — максимальная самостоятельность». Но свобода отнюдь не означала некую творческую расхлябанность, слепую игру по наитию. Самостоятельность актерского поиска была дисциплинирована мыслью Мильтиниса, его видением будущего спектакля. Если же наши взгляды на образ не совпадали, он бывал даже деспотичен, резок в своем неприятии предложенного мною рисунка роли.

Помню, с каким трудом давалась мне работа над пьесой «Гедда Габлер», которую я, как теперь понимаю, воспринял поверхностно, не почувствовал заложенных в ней философских глубин. Оттого и мое видение образа Тесмана не совпадало с трактовкой Мильтиниса. Я долго не понимал, чего он хочет, не мог сломать свое первое, поверхностное представление об образе. Так продолжалось месяца два, и при этом я слышал только: «Нет, это не Ибсен», «Нет, это не Тесман», «Ищи, ищи лучше»...

Л. П. А что значит — «ищи лучше»?

Д. Б. Как описать процесс поиска? Анализировать свою работу всегда трудно, иначе как легко было бы играть. Процесс обдумывания роли, накопления аргументов в правильности или ошибочности трактовки образа не прерывается ни на минуту и может длиться очень долго. Месяца два-три я могу, что называется, «разминать» материал, останавливая репетицию в необходимый для себя момент. Не получилось слово —

В. Борхерт «ТАМ, ЗА
ДВЕРЬЮ», 1966
Бекман



*Н. Островский «КАК
ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ», 1952
Павел Корчагин*






*Н. Гоголь «РЕВИЗОР», 1945
Иван Кузьмич*



Н. Гоголь «РЕВИЗОР», 1977
Городничий



A black and white photograph of a man in an elaborate 18th-century style costume. He wears a dark, wide-brimmed hat with a scalloped edge. His hair is styled in large, curly bouffants. He has a serious expression and a small mole on his left cheek. He is wearing a dark jacket with large, light-colored floral patterns on the front, over a white ruffled shirt with a high collar. The background is dark and out of focus, showing a silhouette of another person.

*К. Гольдони
«ЛЖЕЦ», 1952
Октавий*

«стоп», не вышла мизансцена — «стоп», не складывается взаимодействие с партнером — снова «стоп». И так несколько месяцев — «стоп», «стоп», «стоп»... И все это время ты прислушиваешься к себе, ссоришься и вновь миришься с режиссером, советуешься с товарищами, листаешь томики Чехова, Толстого, Фолкнера (кажется, они все знают о человеке, о его природе), заново прорабатываешь труды, скажем, Станиславского, известного итальянского режиссера Стреллера — идет незримая внутренняя работа, масштабы которой, возможно, тебе не понятны самому. И вот однажды, когда столько раз сказано «стоп» и «нет», ты увидишь вдруг в толпе человека и воскликнешь про себя — вот он, твой персонаж! Это его походка, его глаза, его манера теревить себя за кончик уха. И с этого момента образ уже становится неотделим от тебя.

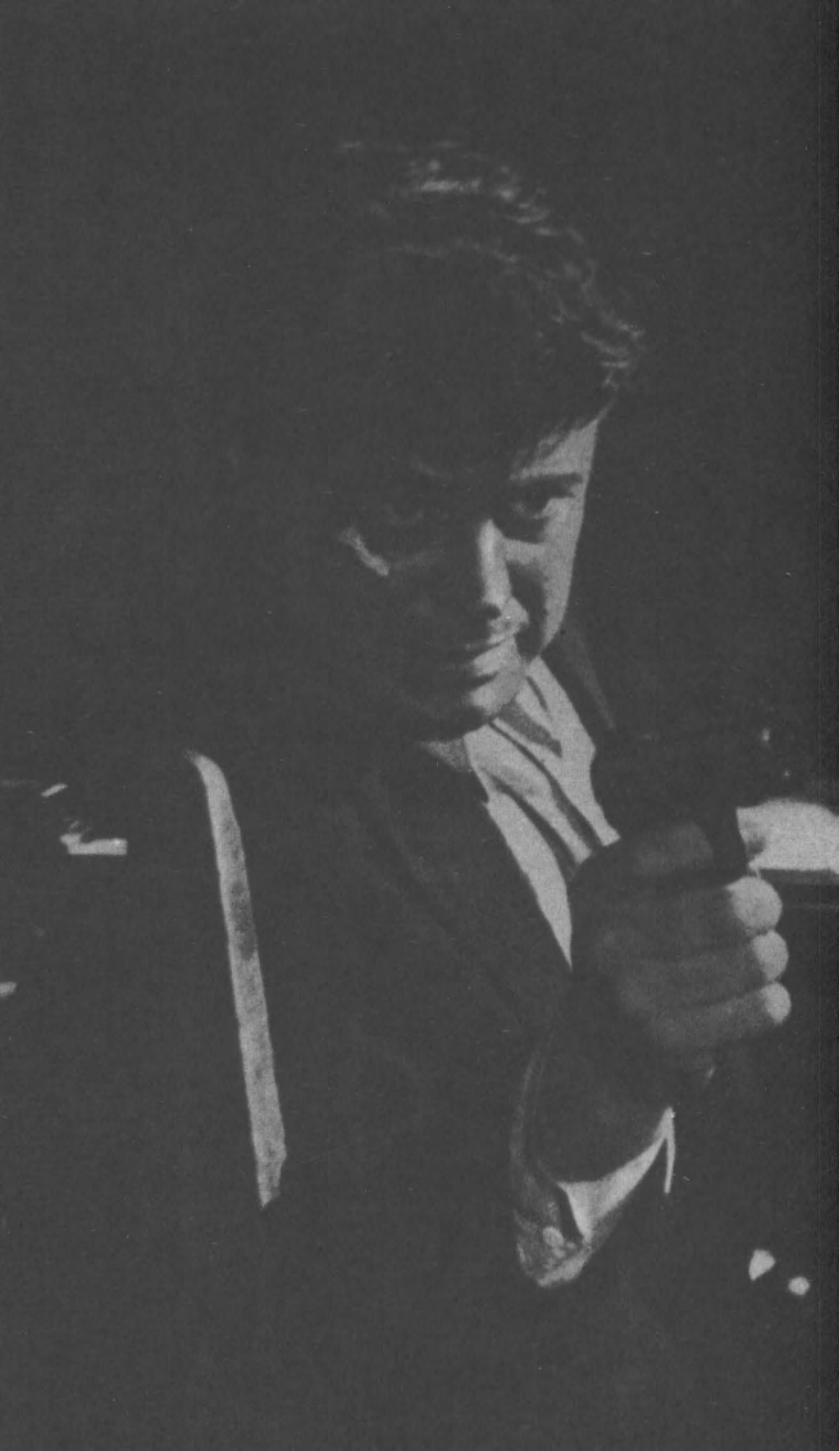
А бывает, открытие может случиться совсем не там, где ты его ждал. Так и Тесман стал мне понятен после чтения одного рассказа А. Моравиа.

Л. П. Но что общего между Ибсеном и Моравиа, Швецией начала века и современной Италией?

Д. Б. *Ничего. Но, встретившись на страницах рассказа с образом некоего мелкого человека, наделенного мещански убогой душой, я как бы в едином оптическом фокусе собрал целую череду знакомых мне по жизни и по литературе людей, имеющих одну родословную с Тесманом. Сначала в одной сцене я нашел проявление его характера, манеру держать руки, щурить глаза, а от нее начал ломать все, что было наработано раньше. И когда, наконец, был определен верный стержень роли, когда удалось уловить суть образа, каким он представлялся Мильтинису, тогда и наступила желанная и полная свобода актерской импровизации.*

Одним словом, участие в спектаклях у Мильтиниса требовало пройти все круги ада. Я по своей первой профессии — керамист, так вот приведу сравнение из привычного мне обихода. Если прямо из карьера привезти глину, то работать с ней не удастся — она будет крошиться в руках. И только когда ее промоют, очистят от песка, пропустят через машины, глина станет послушной и мягкой. Мильтинис допускал нас к свободной импровизации не раньше, чем мы успевали перемолоть себя, переломать свою духовную конституцию, чтобы максимально приблизиться к мыслям, чувствам, плоти своего героя, расстись с ним душой и кожей.

Это умение быть послушной глиной в своих же собственных руках очень пригодилось нам позже, когда мы стали сниматься в кино, где до многого надо доходить своим умом.



Диалог третий

**МЕЖДУ СЦЕНОЙ
И ЭКРАНОМ,
или
Еще раз о
сообщающихся сосудах
и принципе айсберга**



«Глядя на экран, часто не могу отделаться от подозрения, что тебе Баниониса показывают: «Глядите, вот Банионис, ювелирный актер...» А ювелирность у него — второстепенное качество. Он, простите за сравнение, тяжелая артиллерия. Сила его — в способности создать мощный, тотальный, сквозной образ, который тебя поражает в итоге. Который на следующий день, через неделю, через какое-то время неумолимо воскресает в твоей памяти со всеми подробностями, которые актер как будто заново переигрывает в твоем подсознании. Он поражает тебя мощным воспроизведением страданий человеческой души...»

Витаутас ЖАЛАКЯВИЧУС

«Банионис, по-моему, один из тех художников, которые черпают силы в самом себе. Но все-таки один партнер ему всегда дорог, и этот партнер — режиссер».

Савва КУЛИШ



Л. П. Появление на экране актеров Паневежиса — одно из самых заметных событий кинематографической жизни шестидесятых годов. Вот свидетельство Натальи Крымовой, «открывшей» в свое время ваш театр: «Они (актеры — Л. П.) принесли в кино свое. Им было что приносить. Можно даже сказать так: они больше принесли туда, чем там взяли. Багаж внутренней культуры таких актеров, как Банионис, Бабкаускас, Бледис, Масюлис... таков, что любая «специфика» обязана с ними считаться».

Как вы думаете, Донатас Юозович, почему актеры Паневежского театра так легко и органично вошли в кинематограф, стали ему необходимы?

Д. Б. *Вопрос непростой, думаю, мы с ним постепенно совместными усилиями разберемся. Хочу только для начала возразить насчет «легко и органично» — это заблуждение, поверьте мне на слово. В искусстве ничто не дается легко, даже если есть опыт и работоспособность, об этом не уставал повторять Станиславский.*

Я уже говорил, как долго рождается у меня, да и у моих партнеров по театру роль. Идут месяцы репетиций, потом роль обязательно корректируется зрительской реакцией, потом на каждом спектакле она обогащается твоими сегодняшними мыслями, чувствами, заботами. Бывает, что только к исходу пятого года (!) существования спектакля на сцене ты в своей роли набираешь должную высоту. Увы, этих долгих и сладких мук вранья в роль кинематограф актеру практически не дает. «Сейчас мы имеем такое положение, когда актер вступает в картину минимально подготовленным, пройдя только некоторое количество сумбурно проведенных проб». Эти слова принадлежат нашему прекрасному «актерскому» режиссеру Сергею Юткевичу. Как вы думаете, когда они сказаны?

Л. П. Думаю, несколько лет назад, в последние годы жизни режиссера...

Д. Б. *В том-то и парадокс, что давно — еще в 1947 году. Но с тех пор, к сожалению, ничего не изменилось, так что их с полным основанием можно сказать и сегодня. И если актеры со стажем как-то научились приравниваться к такому положению вещей, то многих новичков кино отпугивает навсегда. Так, кстати, едва не произошло и со мной на съемках фильма В. Жалакявичуса «Адам хочет быть человеком». Помню, я совершенно растерялся на съемочной площадке, не понимал характера персонажа, специфики кадра, монтажа, отдельно снятого куска. Мне что-то говорили, я выполнял чьи-то задания, много позировал с пустыми глазами... Недавно пересмотрел*

фильм — и ужаснулся: каждый мой шаг, каждый жест вызывает сегодня глубокий протест. Особенно на фоне Мильтиниса, который выглядит в картине зрелым, мыслящим актером. Я же барахтаюсь в драматургии фильма без внятно осознанной и последовательно проведенной сверхзадачи, играю, как говаривал Пудовкин, «покусочно», не умея выстроить роль от начала до конца.

Лишь постепенно я овладевал секретами кинематографа, заново постигал цену слова, жеста, взгляда, а главное — учился монтировать роль в своем воображении. Бывает, что человек, не знающий сцены, театра, интуитивно чувствует природу кино. Мне же пришлось постигать ее методом проб и ошибок. Считаю, что только на четвертой картине — это был фильм В. Жалакявичуса «Никто не хотел умирать», где я сыграл Вайткуса, — произошло мое рождение как актера кинематографического. Пожалуй, именно здесь я впервые попал в стиль всего фильма, изначально почувствовав, к какому берегу надо плыть... Поэтому каждый эпизод я уже как бы нанизывал на сквозную идею, мысленно соотнося общее и частное, правду образа и правду фильма в целом.

Л. П. Пожалуй, Донатас Юозович, вы несправедливы к себе. Я ведь тоже посмотрел недавно ваши первые фильмы «Адам хочет быть человеком», «Хроника одного дня» и не нашел там никаких вопиющих провалов в актерской игре. Наоборот, видна естественность, органичность, редкие для театральных актеров, впервые снимающихся в кино. Это тем более отрадно, что кино и театр — равноценные и в то же время разные ипостаси актерской деятельности, имеющие тонко очерченную специфику. Об этом точно и аргументированно писал еще на заре советского кино сценарист, драматург и один из первых теоретиков нового искусства А. С. Вознесенский: «Если театр есть преобразование быта и человека, то кинематограф есть выявление быта и человека. Он, вопреки театру, не терпит неправды. Никакой. Он выдает ее с головой. Намек на неправду он показывает как чудовищное уродство. Чуть излишне опущенный или приподнятый взгляд делает гримасой отвратительного кокетства; малейше внебудничный жест делает пафосом художественно нестерпимым».

В вашей игре и в игре ваших коллег в «Адаме...», я согласен, недостает концептуальной цельности, но ведь и «намек на неправду» или тем более «гримас отвратительного кокетства» там тоже не отыщешь.

Д. Б. Если говорить о кинематографической манере игры, под которой обычно понимают естественность, органичность, то мы,

действительно, освоили ее быстро, более того, мы ею владели как бы изначально. Дело в том, что Мильтинис, стажуясь во Франции, успел сняться в пяти фильмах, причем он работал в одно время, а порой и на одной площадке с такими великолепными, в высшей степени кинематографическими актерами, как Жан Габен, Мишель Морган... Пересмотрите классические французские фильмы тридцатых-сороковых годов — актерское исполнение в них и ныне на уровне современных требований. Мильтинис, конечно же, не мог не усвоить дарованные ему уроки приобщения к кинематографу, более того, многие законы экрана — вольно или невольно — он перенес в наш театр. Не случайно после первых же спектаклей нас многие обвинили в том, что мы... не умеем играть, что наше место не на сцене, а в кино.

Л. П. Здесь, Донатас Юозович, наверное, надо сделать небольшое отступление и заметить, что на сцене царит иная мера условности, нежели на экране, и в театре игра «под жизнь» чревата порой недоразумениями. В этой связи можно вспомнить, например, хрестоматийный случай, описанный Станиславским. Он вспоминал, как однажды взамен заболевшей актрисы попросил принять участие в репетиции спектакля «Власть тьмы» свою куму, деревенскую женщину, надеясь, что она придаст представлению обаяние подлинности. Но, появившись на сцене, крестьянка своим присутствием моментально разрушила атмосферу спектакля, считавшуюся безукоризненно правдивой. Все дело в том, что правда жизни и сценическая правда — отнюдь не синонимы, между ними всегда будет существовать зазор, вызванный условностью самого театрального искусства.

Кино — искусство безусловное. Оно в состоянии воплощать жизнь в формах самой жизни. Не случайно еще в картинах Эйзенштейна, а позже в фильмах неореалистов такое большое место занял «человек с улицы»; своей естественностью, правдой ежесекундного существования перед камерой он не только не разрушал достоверность кадра, но многократно усиливал его.

Все сказанное выше, естественно, не может не отражаться на манере актерской игры в театре и кино. То, что хорошо на сцене, не всегда радует глаз на экране, и наоборот.

Д. Б. Знаете, еще Станиславский писал, что актер говорящего кино должен быть несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены, если предъявлять к нему требования подлинного искусства, а не просто ремесла. Эти слова не утратили своего значения по сей день, время внесло в них лишь кое-какие коррективы. Кино и театр — это сегодня как бы сообщающиеся сосуды, происходит сближение актерских

манер, размывание резких границ между ними. Вялый шепоток и полная актерская анемичность ныне на экране так же плохи, как грубая театральщина на сцене. И, например, сегодня Михаил Ульянов — один из самых органичных актеров нашего кино — в фильме Никиты Михалкова «Без свидетелей» играет по-театральному ярко, да и сам фильм смело использует приемы сцены, оставаясь явлением кинематографическим.

Л. П. А зайдите в любой хороший театр — и вы обязательно увидите актеров, играющих в так называемой кинематографической манере — просто, сдержанно, с большим внутренним наполнением. И этим ныне никого не удивишь.

Д. Б. Но не забывайте, что Мильтинис начинал свои опыты по «пересадке» нам, театральным актерам, кинематографического мышления несколько десятков лет назад. Тогда это было непривычно, ново, дискуссионно и породило у части зрителей недоумение. Мы отказались от грима, театральных поз и интонаций, от всякой форсированности чувств. Мильтинис, словно предугадывая наше кинематографическое будущее, учил работать как бы на крупном плане, используя хемингуэвский принцип — 1/10 снаружи, 9/10 внутри. Такая манера работы может показаться внешне простой, безыскусной, зато она таит огромные возможности воздействия на зрителя, которому самому предстоит додумывать то, что актер ему только подсказал. В этом случае зритель становится как бы соавтором образа.

Как впоследствии выяснилось, наш опыт пришелся кстати рождающемуся литовскому кино. В. Жалакявичус, Р. Вабалас, А. Жебрюнас очень точно сумели почувствовать своеобразие работы Мильтиниса с актерами и без «швов» пересадили едва ли не всю труппу театра на кинематографическую почву.

Л. П. Наверное, есть смысл вспомнить, что кино в этот период интенсивно обновлялось, избавлялось от многих болезней роста. Вот свидетельство Михаила Ромма, датированное 1959 годом — кстати, годом съемок фильма «Адам хочет быть человеком». «Кинематограф вместе со звуком принял целый ряд театральных условностей, и в том числе условность актера, играющего по-театральному, то есть технически подчеркнуто. С тех пор прошло тридцать лет, но еще до сегодняшнего дня кинематограф борется с этим налетом театральщины; он постепенно восстанавливает подлинно кинематографическое поведение человека на экране — жизнь, а не изображение жизни, чувство, увиденное аппаратом, а не условное изображение чувства, целесообразное действие человека, а не театральное действо».

Рабочий момент съемок фильма
«ХРОНИКА ОДНОГО ДНЯ»





Кадры из фильмов «ХРОНИКА
ОДНОГО ДНЯ», 1964 и «АДАМ
ХОЧЕТ БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ»,
1959

Д. Б. Вот мы и подошли к ответу на заданный вами в начале этой главы вопрос. Думается, что манера исполнения, которую культивировал в нашем театре Мильтинис, совпала с требованиями, велениями времени и искусства. Вероятно, здесь и следует искать причины яркого и бурного выхода паневежских актеров на всесоюзный экран. Вспомните, Вацловас Бледис помимо съемок на Литовской киностудии работал у Марлена Хуциева, Гедиминас Карка надолго «прописался» на «Ленфильме», Бронюс Бабкаускас сыграл яркие роли в фильмах белорусских режиссеров В. Турова и В. Четверикова...

Л. П. Что же касается вас, то вы и вовсе шагнули за пределы страны, снимаясь вместе со «звездами» западного кино, — имею в виду съемки в «Красной палатке», «Гойе», «Бетховене». Да и на нашем экране судьба сложилась у вас чрезвычайно счастливо — вы создали ряд образов, по праву числящихся в классике современного советского кино.

Д. Б. Если мне удалось что-то сыграть по настоящему интересно и свежо, то в этом моя заслуга лишь на 1/10 (здесь тоже действует принцип айсберга), все остальное сделали режиссеры. Ни один актер без помощи, поддержки режиссера-единомышленника ничего не создаст ни в кино, ни в театре.

Л. П. На сцене это все-таки возможно. История театра знает примеры, когда актер вопреки поверхностной режиссуре, убогой концепции спектакля как бы напрямую общался с залом, покоря зрителей масштабом своей личности, температурой «сгорания» на сцене. Вспомните Мочалова, Остужева... Я уже не говорю о более ранних периодах театра, когда профессии режиссера в ее нынешнем понимании не существовало вовсе.

Иное дело — в кино. Здесь без посредничества режиссера — фигуры традиционно грозной, властной, подминающей все под себя, — актеру при всем желании не обойтись. Посредственность посредника (нечаянно получился каламбур!) может загубить филигранно исполненную роль большого мастера, и, наоборот, ничем не примечательные исполнители в фильмах выдающихся режиссеров вдруг обнаруживают талант...

Д. Б. Да, можно выстроить роль, срежиссировать ее по своему усмотрению, найти ударные, «бенефисные» куски, но ведь вокруг себя на экране не выстроишь ту психологическую, жизненную ауру, которая либо усиливает, либо подрывает доверие к исполнителю. Не случайно крупные актерские успехи, как правило, ассоциируются у нас с фамилиями режиссеров. Джульетта Мазина — прекрасная актриса, но великой она бывает только у Феллини. Лив Ульман достигла удивительных актерских откровений, но, по ее же собственному признанию,

без Бергмана она ничего не стоила. Тосиро Мифуне много снимался в разных фильмах, в том числе и в Голливуде, но подлинные высоты трагедии он покорил только у Куросавы. И наши ведущие актеры свои лучшие роли играли и играют лишь у настоящих мастеров режиссуры.

Л. П. А в вашей творческой судьбе есть «свой» режиссер?

Д. Б. И не один... Мне очень повезло в кино на режиссеров — я работал с В. Жалакявичусом, Г. Козинцевым, М. Калатозовым, С. Кулишом, М. Швейцером, А. Тарковским — личностями, требовательными художниками, которые никогда не позволяли себе использовать актера не творчески, типажно. Не скажу, что работать с ними было легко — все время давило огромное психологическое напряжение от невозможности воплотить их замыслы, их видение героев, которых мне предстояло играть, во всей мыслимой ими сложности и глубине. Каждый из этих режиссеров открывал во мне то, что я и сам в себе не предполагал, а они каким-то особым образом это разглядели.

Особенно ценными оказались для меня уроки приобщения к кино, преподанные Витаутасом Жалакявичусом. И дело не только в том, что мы работали вместе над несколькими картинками и поэтому научились хорошо понимать друг друга. Дело — в принципах работы этого режиссера, которые становятся откровением и для начинающего актера, и для опытного мастера. Работать с ним — это наслаждение, наслаждение мысли, но в этом наслаждении таится и обратная сторона — мучительный, выматывающий душу труд. Главное его требование к актеру — играть не так, как у тебя получается в данный момент (а первый импульс у многих актеров — использовать что-нибудь готовое, привычное из своего арсенала), а так, как этого требует концепция фильма, видение режиссера. Такие жесткие рамки страшно сковывают, требуют болезненной ломки актерского аппарата, постоянных творческих мук.

Случалось, я приходил на съемочную площадку несобранным, без ощущения сверхзадачи снимаемого сегодня эпизода, надеясь на наитие. Не знаю каким образом, но Жалакявичус моментально чувствовал это и отменял съемки. «Сегодня ты мне неинтересен, — жестко говорил он в лицо. — Ты нормален».

Нормальность, обычность Жалакявичус в актере не приемлет, ему интересен сдвиг нормы, подрыв, опровержение обыденности во имя превращения заурядных фактов бытия в удивительные и удивляющие явления искусства.

Л. П. Наверное, при таких жестких требованиях неизбежны и ссоры, и срывы, и сквознячки отчужденности, которые все же необходимо преодолевать — во имя роли, во имя фильма.



НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ, 1965
Вайткус

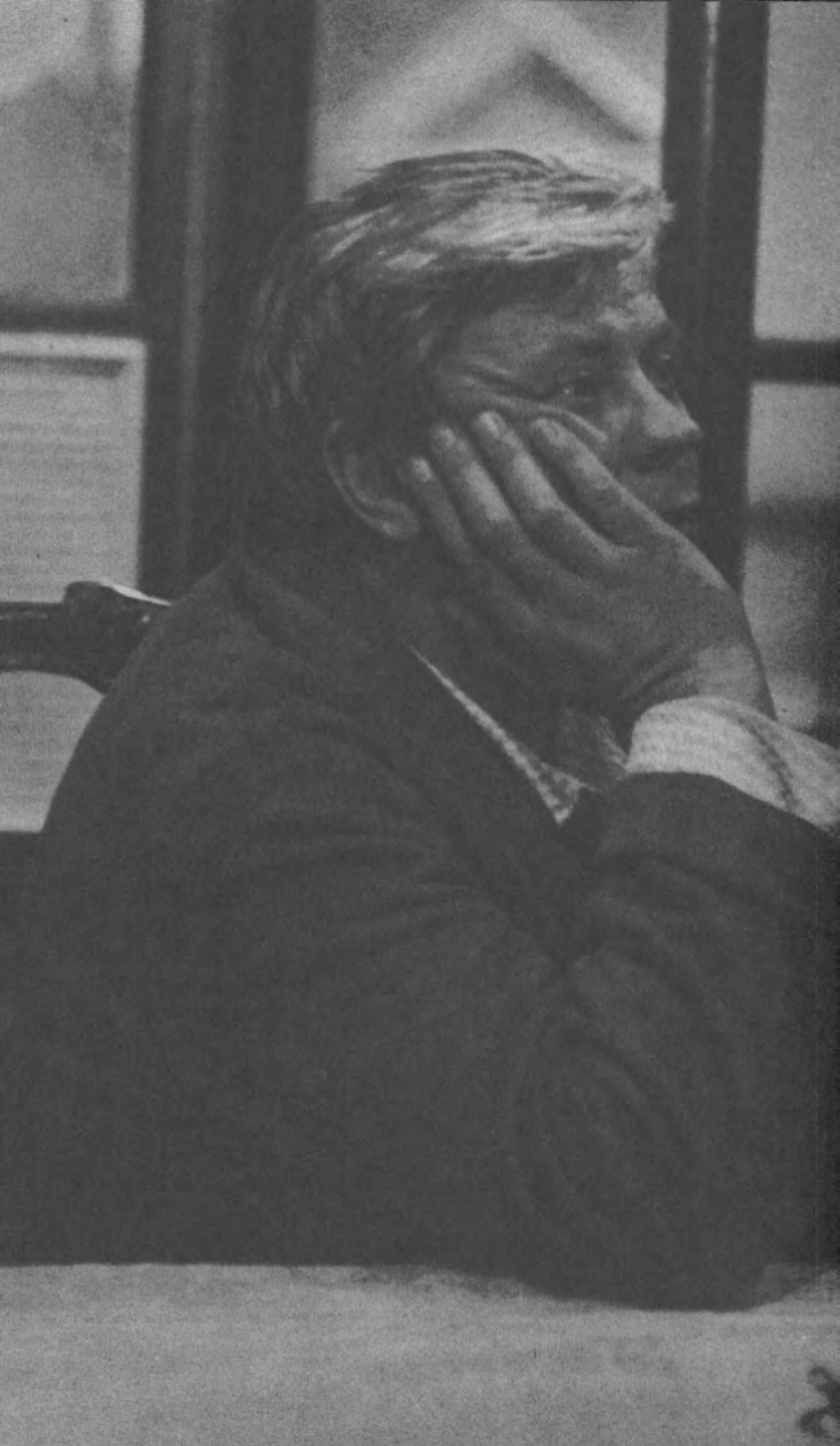
Д. Б. Конечно, работать с Жалакявичусом трудно. И ссоры бывали — казалось, на всю жизнь. Но когда предложенный режиссером рисунок роли удавалось сделать органичным своей природе, тогда и результат получался неожиданный, как бы превосходящий все, что тобою было сделано раньше. А если доводилось «обмануть» Жалакявичуса и так искомую им «ненормальность» разыграть актерскими средствами, приспособлениями, тогда получался полный провал, крах.

Л. П. Судя по всему, в вашей совместной работе было и то, и другое...

Д. Б. Да. И все-таки, несмотря на случившиеся поражения, я многим, если не всем, обязан Жалакявичусу в кино. Более того, удачи в фильмах других режиссеров, у которых я тоже, естественно, учился и многому научился, основывались на том капитале, который я приобрел у Жалакявичуса на съемочной площадке, а у Мильтиниса на сцене. Я давно понял, что, служа разным музам, эти разные художники очень похожи во взглядах на искусство, природу актерского творчества. Оттого с таким одинаковым усердием они не давали мне возможности погрязть в самоэпигонстве, в ловком жонглировании набором нехитрых приемов. А я, в свою очередь, снимаясь в фильмах «чужих» режиссеров, всегда мысленно советовался с Мильтинисом и Жалакявичусом, которые незримо стояли за моей спиной. Благодаря их взыскующему взгляду в разных картинах у разных режиссеров я стремился быть разным, хотя, наверное, это мне и не всегда удавалось.

Л. П. А, может быть, это и не всегда нужно? Может, важнее в каждой роли оставаться самим собой?

Но, впрочем, это уже тема нашего следующего разговора...



Диалог четвертый

МАЛЕНЬКИЙ БОЛЬШОЙ
ЧЕЛОВЕК,
или
Что может быть общего
у крестьянина
с президентом



«Он один из тех редких актеров, в котором всегда ощущима крупница тайны, замкнутости. Он таков по складу натуры, дарования, как говорил Станиславский, своего психофизического аппарата... Кроме того, Банионис личность, а не просто инструмент, из которого можно извлечь любые звуки».

Савва КУЛИШ

«Я вообще люблю Баниониса как актера: он яркая личность, и поэтому его образы, что бы он ни играл, всегда убедительны, многоплановы, психологически весомы. У него удивительный дар — показывать одновременно незаурядную сущность своего героя в его человечности».

Всеволод САНАЕВ

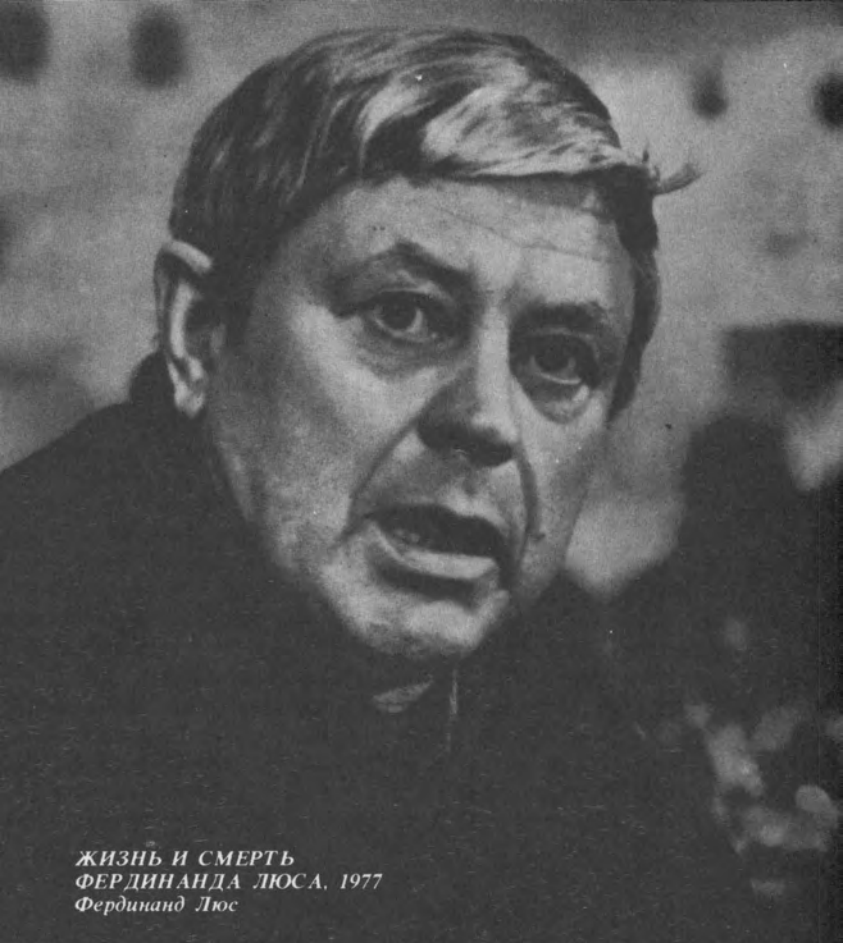


Л. П. Донатас Юозович, пора уже взглянуть на ваши работы в их совокупности, что ли. Итак, вы сыграли более сотни ролей в театре, около пятидесяти в кино. Что и говорить, весомый творческий багаж, который трудно охватить одним взором. Тем более, что были у вас роли трагедийные и комедийные, классические и современные, образы гротескные и глубоко психологические. Разный жизненный материал, разные эпохи, разный возраст героев, которые нередко живут в разных странах. Как вы считаете, можно ли через такое обилие разных ролей пронести единую актерскую тему?

Д. Б. *Трудный вопрос...*

Л. П. Но ведь еще Михаил Чехов, великий русский актер, писал о важности идеи, которую он, сознательно или бессознательно, выражает в течение всей активной жизни и в каждой — я подчеркиваю — в каждой (!) роли!

Д. Б. *Думаю, это все-таки абстрактная, что ли, формула. Это писатель, сидя в кабинете, может всю жизнь развивать один круг волнующих его идей, мыслей, актер же — фигура зависимая, он подчинен репертуару театра, связан по рукам и ногам качеством драматургии, содержанием роли. Не всегда ведь есть возможность отказаться от работы, во всяком случае в театре режиссеру не скажешь «не хочу». И все же Михаил Чехов прав в том смысле, что от себя уйти трудно. Кто-то из классиков говорил, что образ — это личность актера плюс предлагаемые обстоятельства. Другими словами, любой образ, скажем, Президента в фильме «Кентавры» — это роль, написанная в сценарии, плюс мои мысли, мой внутренний мир, мое «люблю» и «ненавижу», моя страсть и моя боль. И в этом образе неизбежно отразится не только мое отношение к проблемам политики, власти, насилия, гуманизма в современном мире — а именно эти категории на примере одной из латиноамериканских стран анализирует в фильме В. Жалакявичус, — но и мой взгляд на природу человека вообще, на его жизненное предназначение. И в образе Президента, наверно, неизбежно будет что-то неуловимо общее, скажем, с Ладейниковым из «Мертвого сезона» или с Гойей из одноименного фильма, хотя эти персонажи живут в разных эпохах и странах. Общее в них — та самая «личность актера», о которой уже упоминалось. А следовательно — это моя позиция, которая, надеюсь, проступает в разных ролях и разных фильмах. Заключается же она (так мне хочется верить) в утверждении человека — его права на собственное достоинство, на любовь, на личные, глубоко индивидуальные чувства и размышления. Каждый человек суверенен, это целая планета с присущей*



*ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ
ФЕРДИНАНДА ЛЮСА, 1977
Фердинанд Люс*



только ей атмосферой, составом почвы, сочетанием атомов. Об этом я и стараюсь говорить в своих работах. Иногда это удается больше, иногда — меньше, в зависимости, повторю, от драматургического материала, роли, задачи спектакля или фильма, от меры отпущенных мне актерских способностей и от меры моей собственной человеческой глубины.

Л. П. Утверждение начал гуманизма, защита человеческого в человеке — эта тема, как мне кажется, расщепляется в вашем творчестве на два переплетающихся потока. С одной стороны — это сочувственное внимание к жизни «маленького» человека, как это было, скажем, в фильмах «Никто не хотел умирать», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Жизнь и смерть Фердинанда Люса»... С другой — утверждение ответственности, которая ложится на плечи «избранных» людей, отмеченных необыкновенным талантом, властью, правом и возможностью вершить человеческие судьбы. Я имею в виду уже упоминавшихся Президента, Гойю, Бетховена, герцога Олбэнского из экранизации «Короля Лира» в постановке Г. Козинцева.

Существовала ли для вас разница в подходе к этим ролям, близким по заключенной в них теме, но, как мне представляется, нередко полярным по своей человеческой сути?

Д. Б. *Методология актерского поиска каждый раз была, конечно, разная. Ведь одно дело — литовский крестьянин, оторванный от большой истории, постигающий ее противоречия на примере своего маленького хутора, своей скромной жизни, и другое дело — президент страны, от личной ответственности или безответственности которого эта история во многом зависит. И все-таки в конечном итоге между этими персонажами больше сходства, чем различий.*

Впрочем, к этому мы еще вернемся, а пока, исходя из своего собственного опыта, могу сказать, что вариации на тему «маленького» человека мне давались, конечно же, легче — здесь больше точек соприкосновения со своей собственной судьбой, судьбой своих предков. Я ведь сын простого ремесленника, внук литовского крестьянина, перед тем, как стать актером, сам учился в ремесленном училище, мял глину; мне заботы простого человека, понятное дело, ближе. Не случайно и одной из первых моих по-настоящему серьезных работ в театре стал спектакль «Смерть коммивояжера», рассказывающий о жизни, заботах, надеждах «маленького» человека. Слов нет, жизненная реальность, отраженная в пьесе американского драматурга А. Миллера, была мне мало знакома (к тому времени мне не довелось еще побывать за океаном,

столкнуться воочию с противоречиями этой самой богатой и одновременно нищей страны капиталистического мира), но проблемы моего героя Вилли Ломена, подводящего итоги прожитой жизни, казались близкими и понятными. Ведь он, запугавшийся в долгах и комплексах человек, мечтает о вещах простых и доступных — о мире, любви и взаимопонимании, царящих в доме, о благородных и благодарных детях, о спокойном будущем. Этими своими нормальными, глубоко человеческими помыслами герой выламывался из норм и законов капиталистического общества, где все подчинено преуспеваю. И именно этими свойствами своей природы он был близок мне, отцу двоих детей, мечтающему о такой желанной гармонии — в себе, в семье, в мире...

Л. П. Мне сейчас подумалось, что годы спустя опыт работы над «Смертью коммивояжера» наверняка пригодился вам в кино. Я имею в виду фильм «Бегство мистера Мак-Кинли» режиссера М. Швейцера, рассказывающий о жизни «среднего американца» в условиях капиталистического мира. Ведь в чем-то существенном ваши герои схожи. И у коммивояжера Вилли Ломена и у мелкого клерка Мак-Кинли — одни страхи и тревоги, берущие начало в условиях жизни, где нет и не может быть уверенности в завтрашнем дне. Другое дело, что пьеса Миллера была цепко укоренена в быте, а в повести Л. Леонова, послужившей основой для фильма, проблемы американской действительности представляли в апокалипсически «сгущенном» виде.

Д. Б. Конечно, работая над фильмом, я неоднократно вспоминал спектакль, пьесу, хотя судьба Вилли Ломена имеет не так уж много точек соприкосновения с гротескным образом Мак-Кинли. В фильме надо было искать какую-то иную меру условности, иногда фарсово заострять типичные черты американского обывателя, отказавшегося от жизни в страхе перед ее большими проблемами.

Л. П. Совсем иной ракурс в освоении темы «маленького» человека был предложен замыслом ленты «Никто не хотел умирать» — первой вашей большой работы в кино. Здесь между вами и персонажем уже не было барьера, неизбежно возникающего, когда играешь человека иной национальности, живущего в условиях иной социальной системы.

Д. Б. Драма литовского крестьянина Вайткуса была мне понятна не только как правдивый документ национальной истории; я видел после войны таких людей, общался с ними, знал их психологию.

Л. П. Картина Жалакявичуса, я хорошо это помню, была во



**БЕГСТВО МИСТЕРА
МАК-КИНЛИ, 1975**
Мак-Кинли





многом полемична по отношению к многочисленным работам на сходную тему. Ведь в них все было просто, графически ясно расчерчено: вот герои положительные, вот отрицательные. В лучшем случае нам показывали скорое и безболезненное перевоспитание заблудшего персонажа. Своеобразие трактовки Жалакявичуса заключалась в том, что разлом истории прошел не только через деревню, разделив ее на два лагеря, но через сердце Вайткуса — крестьянина, сына сапожника, который мучительно пытается обрести почву в колеблющемся, неустойчивом, разодранном противоречиями мире.

Д. Б. И не эту ли надежную почву под ногами хочет обрести на пылающем латиноамериканском континенте другой мой герой — Президент из фильма «Кентавры» (я обещал вернуться к сходству и различию этих персонажей)? Не случайно Жалакявичус сказал как-то, что Президент — это тот же Вайткус, не сумевший сделать свой политический выбор, не успевший развернуться на своем куда как более могущественном административном посту, нежели председатель сельсовета. И в этом смысле Президент — тоже «маленький» человек, у которого не хватило широты мышления, решительности, умения извлекать практические выводы из уроков истории (сколько раз реакция, пользуясь промедлением демократических сил, топил революцию в крови), чтобы понять бесперспективность, обреченность своей позиции пассивного выжидания, которая сродни позиции «над схваткой». И здесь — коренное сходство Президента и Вайткуса при всей различной социальной, исторической, психологической природе их характеров.

Конечно, Президент принадлежит к «избранным», к «сильным» мира сего, он наделен чрезвычайными правами и полномочиями, он может отдать приказ, решающий судьбу страны. Другое дело — Вайткус, который попал в водоворот политических событий не по своей воле, оттого любой ценой он хочет только одного — выжить, переждать смутное время. А вот все уляжется, образуется само собой, без его участия, он ведь человек маленький... Вайткус не хочет вершить злодеяния с «лесными братьями», но и не верит в правду новой власти, которая между тем пришла не на год, не на два — навсегда.

Так и мечется мой герой весь фильм между двух смертельно враждующих лагерей, склоняясь то в одну сторону, то в другую, а чаще всего — куда-то в третью... Но нет брода в огне классовых битв, нет какой-то третьей дороги, на которую он мог бы ступить и быть счастливым.

Вайткус — при всем его трагизме — фигура для литовского народа не исключительная, его судьбу в послевоенные годы разделили многие. Поэтому мы с Жалакявичусом отказались от поверхностной символики, которую таила сама сценарная ситуация, необходимо было наделить героя социальной узнаваемостью, земной правдой, исторической и психологической конкретностью. А для этого надо было определиться в своем отношении к Вайткусу мне самому, понять его тревоги, боль, растерянность, смятение, надежду, понять его душу, разодранную в клочья тяжестью предстоящего и так не свершившегося выбора.

Л. П. Я вижу, по-своему непростым оказался путь к этому «простому», «маленькому» человеку.

Д. Б. Знаете, это вообще заблуждение считать, что есть на земле простые люди. Такому взгляду учит нас великая русская литература, классика театра и кино. Страдания мелкого чиновника, потерявшего шинель, или злоключения безработного в поисках украденного велосипеда — как мелок, казалось бы, повод для произведения искусства, как незначительны переживания персонажей, к которым и слово «герой» как-то совестно применить. А между тем их глубоко личные драмы, исследованные с чрезвычайной дотошностью и скрупулезностью, оказались нужны всему человечеству, они обрели масштаб вселенского обобщения.

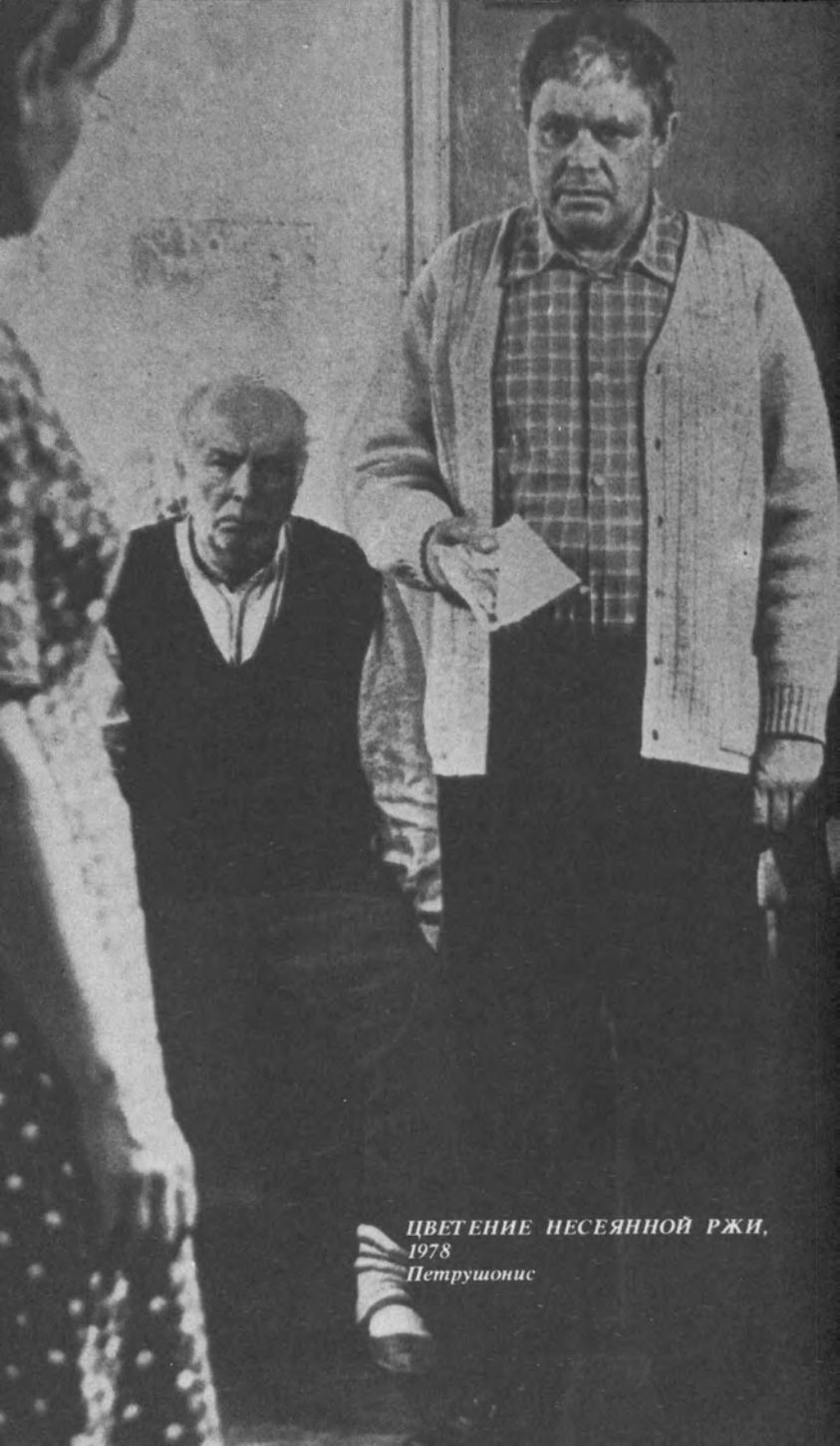
В моей творческой биографии много «маленьких» людей. В театре это Бекман в спектакле «Там, за дверью», Андрей в «Женитьбе Белугина», Тесман в «Гедде Габлер». В кино — Донатас в «Хронике одного дня», Петрушонис в «Цветении несеянной ржи», Митрич в «Змеелове», Михаил Иванович в «Детском мире», Раупленас в «Андрюсе». Я старался искать в этих героях их человеческую исключительность, особенность, даже если они порой и бывали со знаком «минус».

Л. П. А если исключительность со знаком «плюс»?.. Как воплотить на экране мир гения, пылкость его фантазии, величие мышления, масштаб дарования? Я имею в виду, к примеру, Гойю — великого живописца, перед полотнами которого еще и сегодня испытывают изумление теоретики искусства. Или Бетховена — непревзойденного композитора, гениального даже в своих нечаянных экспромтах? Мне интересно знать, с какими мыслями и чувствами берется актер за роль такого масштаба?

Д. Б. Как рассказать о двух годах поисков, мучений, счастливых находок, жестоких приступов неверия в свои силы, которые сопутствовали съемкам фильма «Гойя»?



*КЕНТАВРЫ, 1978
Президент*



*ЦВЕТЕНИЕ НЕСЕЯННОЙ РЖИ,
1978*

Петрушонис

Вообразите трудность стоящей передо мной задачи: как сделать для зрителей понятным, что вот именно этот человек с приплюснутым мясистым носом и толстой выпяченной нижней губой (такую безжалостную портретную характеристику дает Гойе Л. Фейхтвангер) мог написать яростные, непостижимые полотна? Как уживалось в нем все это — непомерная гениальность и непомерная же гордыня, душевная щедрость и мелкое тщеславие, интеллектуальная утонченность и мужицкая недоверчивость, умение видеть насквозь любого человека и неспособность бороться со своими пороками?

Да, да, при всем своем величии Гойя мыслил порой как простой обыватель, желающий ласк и милостей от власть предержащих. И в каком-то роде он ведь тоже был «маленький» человек с присущим последнему страхами и сомнениями. Не исключено, что Гойя мог бы стать простым салонным живописцем, если бы не ослепительная, всепожирающая любовь к искусству. Когда Гойя подходил к холсту, он становился страстно смелым и независимым в своей оценке людей, мира, человеческой природы. Каждый мазок на его картинах — это (по известной мысли Чехова) те капли раблепства, унижения, слабой покорности, которые он выдавливал из себя всю жизнь.

Наш фильм, как и роман, имел подзаголовок — «Тяжкий путь познания». Вместе со сценаристом Анжелом Вагеништайном, режиссером Конрадом Вольфом нам было важно проследить путь Гойи от художника придворного к художнику глубоко народному по сути своего творчества; от иллюзий аполитичности, владевших Гойей поначалу, до создания им гневных «Капричос», ставших венцом его жизни. В этом непростом пути — величие духовного подвига Гойи, подвига, который в итоге отодвигает на задний план все мелкое и недостойное, что было в этом поистине гениальном художнике.

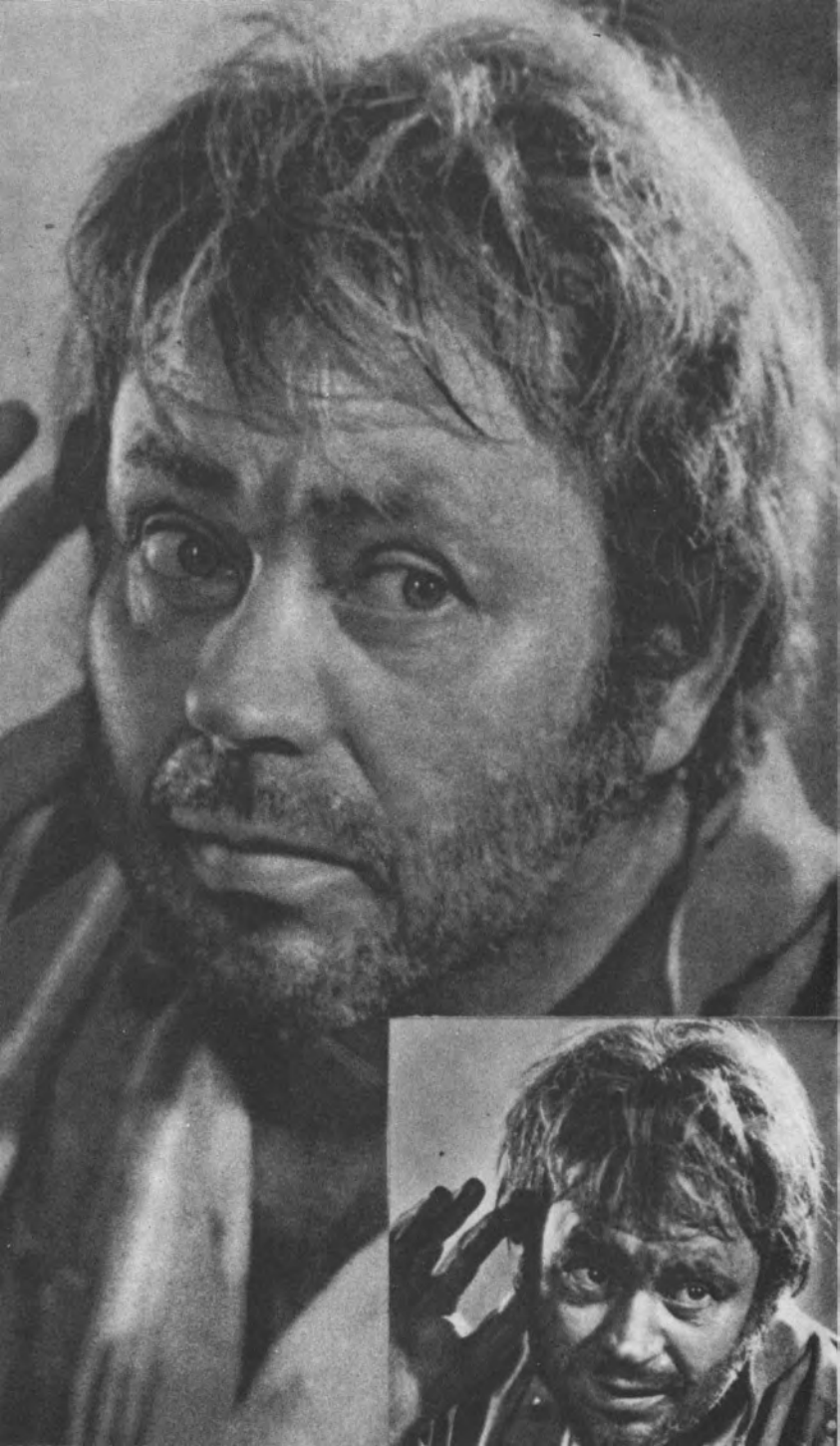
А возьмем Бетховена... Он ведь тоже из породы «маленьких» людей в том смысле, что был необычайно скуп, сварлив, завидовал всем и всякому. И при этом писал гениальную, наполненную верой в торжество человеческого разума музыку. Вместе с режиссером Хорстом Земаном мы стремились в максимально полном объеме передать всю сложность, противоречивость его натуры, ведь даже в своей мелочности Бетховен был велик.

Л. П. Как тут не вспомнить знаменитые слова Пушкина, написанные по поводу другого гения — Байрона. В своем



ГОЙЯ, ИЛИ ТЯЖКИЙ ПУТЬ
ПОЗНАНИЯ, 1971
Гойя





письме к П. А. Вяземскому великий русский поэт изложил актуальную и посегодняя нравственную заповедь, касающуюся отношения к памяти и личности большого художника: «Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением... Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе».

Д. Б. Да, надо быть заодно с гением, но это не значит, что изображая его на экране, необходимо становиться на невыдуманные котурны. А то ведь как бывает у нас в кино: увидишь иной раз мельком на экране телевизора фрагмент какого-то фильма и по тому, как актер ходит, вернее, себя носит, сразу видно, что играет он какого-то начальника средней руки. Я уж не говорю о подлинно великих людях — нередко их изображают с надрывом, наделяя неземным блеском в глазах, потусторонней отрешенностью, а ведь они — прежде всего люди, и ничто человеческое им не чуждо.

Л. П. И все-таки, наверное, не надо забывать, что это реальные исторические фигуры.

Д. Б. Воссоздавая образ конкретного исторического лица, актеру, на мой взгляд, следует по мере возможности избегать рабского копиизма в передаче черт характера, манеры говорить, двигаться. Не это нам важно в великих людях прошлого — важна их убежденность в правоте своих идей, созвучие их мыслей нашим сегодняшним устремлениям. Вот и мне на примере Гойи, Бетховена хотелось показать, как трудно художнику найти свой путь, сделать выбор, а сделав его, — от каких только соблазнов надо отказываться, скольким жертвовать... Душевный надлом, глухота, одиночество, обездоленная старость — такую страшную цену заплатили они за свою независимость в искусстве, за право в мрачную эпоху нести людям свет своих творений. Этим они и дороги нам сегодня.

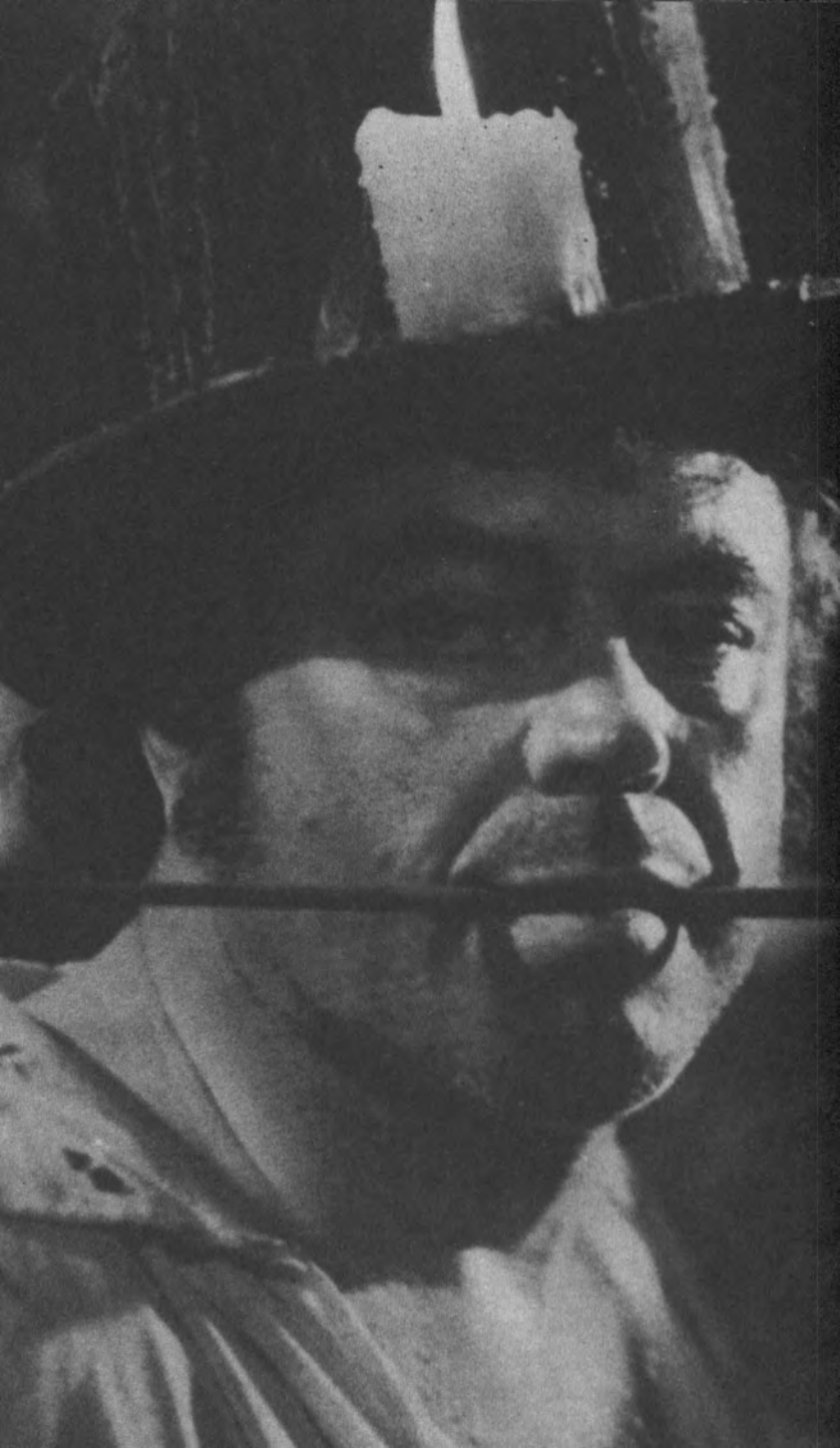
Л. П. Какие уроки для себя лично вы извлекли из этих ролей?

Д. Б. Работая над образами Гойи и Бетховена, я, естественно, много читал о своих героях, изучал их жизнь, произведения, анализировал эпоху, в которую они творили. Что меня поразило больше всего? То, что эти титаны духа, гениальные реформаторы искусства, нередко нуждаясь в самом необходимом, были безжалостно требовательны к каждому своему сочинению, переделывая его бесконечное число раз, а то и уничтожая.



Вот у кого всем нам не помешало бы учиться взыскательности, требовательности к себе.

И еще... Поскольку в обоих фильмах очень важным компонентом драматургии становился сам акт творчества, поиск истоков вдохновения художника, то, анализируя сложные духовные искания Гойи, Бетховена, неизбежно приходилось копаться в себе, разбираться в своей собственной актерской «кухне». А это иногда тоже бывает полезно.



Диалог пятый

НЕМНОГО
"ТЕХНОЛОГИИ",
или
К вопросу о
гражданственности,
интимности
и эксцентрике



«Духовное устройство Баниониса — мембрана поразительно тонкой вибрации...»

Григорий КОЗИНЦЕВ

«Одно время Баниониса называли «интеллектуальным актером»... Банионис — и актер глубоко чувствующий, лепящий образ «вовнутрь». Он строит интерьер души. Строит лабиринты познания. Понравился он мне в «Солярисе»? С третьего раза. Я не из тех, кто сложное оценивает сразу. Угадывать — это не значит оценивать.

Его перевоплощения не требуют от него каких-либо психологических переустройств. Его внешность — внутри. Его лицо внутри. Оно соткано из эмоций».

Витаутас ЖАЛАКЯВИЧУС

С режиссером Конрадом Вольфом



Л. П. Вот о «кухне» давайте и поговорим, пришло время.

Д. Б. А, по-моему, мы только об этом и говорили.

Л. П. До сих пор мы с вами, Донатас Юозович, общались большей частью на уровне идей, мировоззренческого отношения к тем или иным героям. Но ведь одного и того же персонажа при единстве концепции два разных актера сыграют по-разному — в зависимости от своего склада личности, актерской интуиции, темперамента. Одним словом, пора поговорить о «технологии», о том составе «красок», которым вы рисуете образ. Знаете, это как у художников — одному, чтобы выразить замысел, требуется акварель, другой схожую тему решит в графике, третьему понадобится масло. А вот ваш любимый состав «красок», вашу «палитру» определить нелегко.

Интересную задачу в этом смысле подбросил критик Маркас Петухаускас, который в одной из статей закономерно пишет о гражданственности ваших ролей, их глубокой социальной природе, и тут же отмечает «сдержанную интимность» вашей актерской манеры. Нет ли здесь противоречия? Ведь гражданственность как бы подразумевает публицистическую открытость страстей и эмоций, а интимность — это уже из другого ряда... Да и ваши герои — люди обычно сдержанные, молчаливые, погруженные в себя, они редко выступают в роли проповедников.

Д. Б. Ну что ж, попробуем разобраться. И начнем вот с чего: почему гражданственность должна непременно ассоциироваться с эмоциональными всплесками, надрывом голосовых связок? Тихая лирика Николая Рубцова или Анатолия Жигулина, на мой взгляд, никак не менее гражданственна, чем так называемая «эстрадная поэзия». Ибо гражданственность — это не форма выражения мысли или чувства — это само чувство. Другими словами, это суть жизненной позиции художника. Если он живет надеждами и тревогами своего времени, то не столь существенно, будет ли его слово пропето «во весь голос» или же сказано шепотом.

Я очень люблю и ценю творчество Михаила Ульянова. Его роли в кино или театре — это, как правило, пример открыто и яростно выраженной гражданской позиции. Его темперамент — как актера, гражданина, человека — часто напрямую совпадает с темпераментом его персонажей, возьмем Бахирева, Трубникова, маршала Жукова.

Но такая же пламенная, равнодушная позиция может быть и у людей, у которых внешний темперамент не столь ярко выражен. Скажем, Вячеслав Тихонов на экране, как говорится, никогда не рвет страсти в клочья, но пламя гражданственности

ярко и сильно озаряет его работы как бы изнутри — вспомните учителя Мельникова, майора Млынского, Исаева-Штирлица...

Л. П. А в вашей творческой биографии была роль, которая наиболее близко соответствовала собственному человеческому опыту, темпераменту, которая позволила высказаться как бы от первого лица?

Д. Б. Да по сути уже первая моя роль, сыгранная на сцене театра в 17-летнем возрасте, была исповедальной, оттого, вероятно, она и запомнилась, хотя ни о какой гражданственности в нынешнем понимании слова мне говорить не приходится. Просто спектакль «Поросль», поставленный Ю. Мильтинисом по пьесе К. Бинкиса в 1941 году, рассказывал о юном мальчике — обитателе бедных каунасских кварталов, о его обидах, несбывшихся желаниях, мечтах. Мне по сути ничего не надо было домысливать, сочинять в этом спектакле, надо было только правдиво отразить свои мысли, чувства. Помню, после того спектакля и родилось у меня недолгое заблуждение, что играть в театре — дело легкое. Но при встрече с действительно сложными ролями, где приходилось вглядываться, вслушиваться в людей иной психологической, социальной природы — это заблуждение ушло. А вот потребность, необходимость растворять свою жизнь в жизни персонажа, вступать с ним в сложные духовные взаимоотношения — все это осталось навсегда. Ибо в каждой роли, во всяком случае удавшейся, есть частица и моей исповеди. Скажем, в «Кентаврах» через образ Президента я поведал и о своей собственной мягкотелости, нерешительности, порой даже беспомощности в решении каких-то острых вопросов, в «Солярисе» осудил и себя за душевную черствость, холодный эгоизм, которые встречались в моей жизни по отношению к родным людям, в «Гойе» вел счет и своим собственным творческим компромиссам...

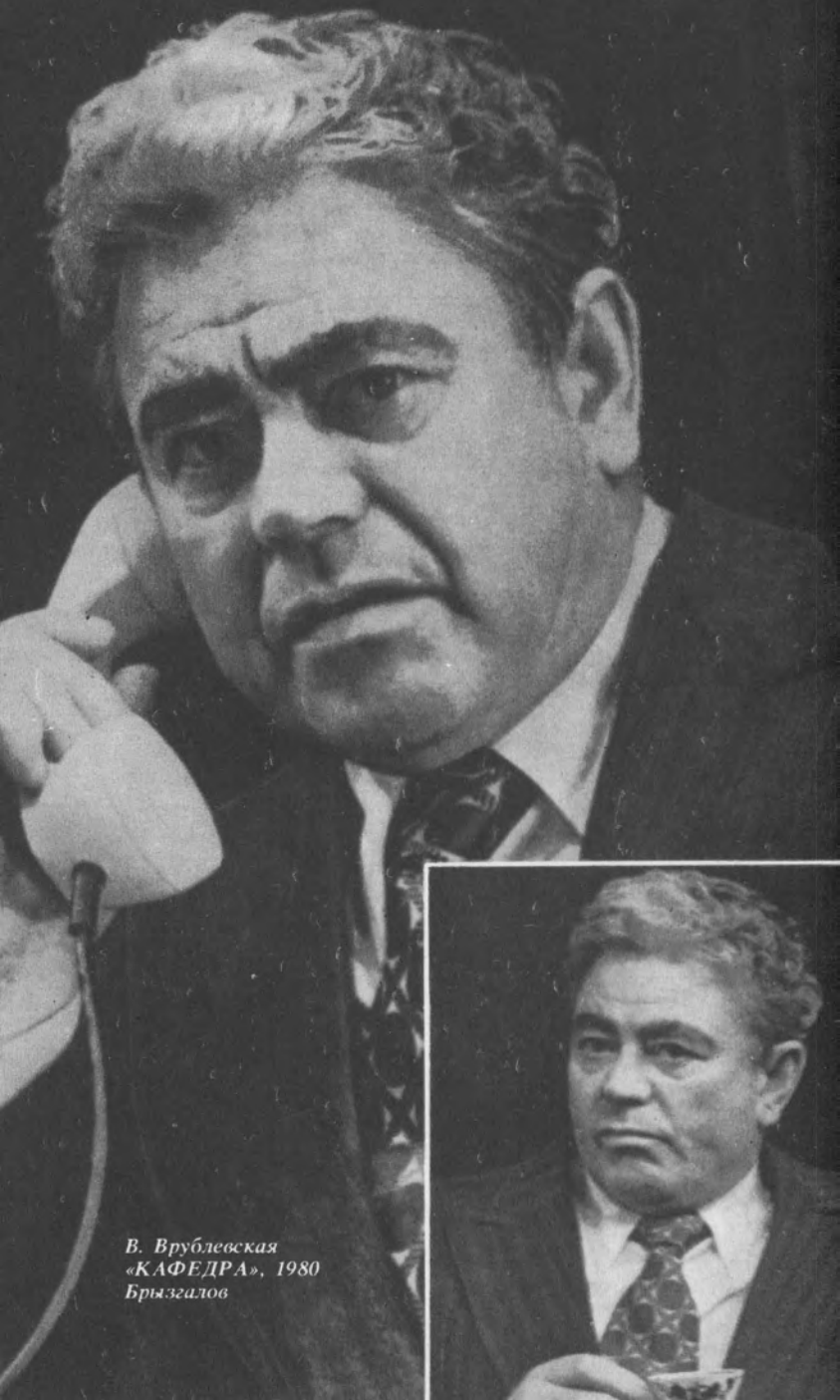
Знаете, это только со стороны кажется, что ты рассказываешь с экрана, сцены вроде бы о другом человеке, — скажем, о Брызгалове из пьесы В. Врублевской «Кафедра». Ну в самом деле, что у тебя может быть общего с этим отъявленным негодяем, корыстолюбцем, закоренелым эгоистом? — таков был первый импульс после прочтения пьесы. Но ты-то сам разве всегда бываешь справедлив, честен, принципиален, разве не возникало у тебя желания пробиться к заветной цели обходными путями?

Так начинаешь искать родство Брызгалова с собой, выворачивать на всеобщее обозрение и какие-то тайные закоулки своей души. Такая роль для актера — это всегда освобождение от зла в себе самом, очищение от «шлаков» своих жизненных, душевных пор.

Наверное, Брызгалова можно сыграть и совершенно отстраняясь от него, продемонстрировав, что у тебя с ним нет ничего общего, но только вряд ли такое решение будет художественно убедительным, а образ — полнокровным. Ибо актер сам является «строительным материалом» для своих ролей. Если художник при создании образа пользуется красками и кистью, скульптор — глиной, писатель — ручкой и бумагой, то актер — своим телом, голосом, улыбкой, то есть психофизическим складом личности. И черты гения, как это ни звучит кощунственно дерзким, и тем более черты «маленького» человека неизбежно ищешь в своих сомнениях и разочарованиях, поисках и надеждах, в своей душе.

Л. П. «Все слабости человека прощаю я актеру» — сказал когда-то великий Гете. Конечно, в актере, как и в каждом из нас, намешано много всего — он Моцарт и Сальери в одном лице, он бессеребренник и карьерист в одно и то же время... Разумеется, в каждом человеке и в каждом актере все это содержится в разных пропорциях, в разных дозах. Я думаю, что вы все-таки сильно преувеличиваете задатки Брызгалова в себе самом и недооцениваете позитивный баланс своей личности для создания крупно мыслящего, последовательно отстаивающего свою позицию современного героя.

Д. Б. Каждый из нас, такова уже человеческая порода, считает себя лучше, чем он есть на самом деле. Так что на свой счет никогда не стоит особо обольщаться. Но я бы погрешил против истины, если бы не признался, что многие годы мечтал и сейчас еще не потерял надежду встретиться с ролью, которая давала бы мне возможность высказаться по жгучим проблемам современности как бы напрямую, «во весь голос». Но то ли роли эти доставались другим актерам, то ли у меня иной характер дарования, мне чаще свою человеческую, гражданскую позицию приходилось выражать не прямо, а как бы растворять ее во внутренней сущности своего персонажа, в его раздумьях, паузах, углубленной работе мысли. Так было с Ладейниковым — очень дорогим для меня героем, привлекающим цельностью своей натуры, осознанной решимостью бороться против зла, против преступлений, творимых фашизмом, но в силу профессии вынужденного прятать от посторонних глаз проявление своих страстей и эмоций. Так было с Чинковым из фильма «Территория», который, подобно дремлющему вулкану, лишь изредка напоминал о клочковавшей в его душе лаве чувств. Так было с Крисом Кельвином из «Соляриса» — тонко организованным, интеллигентным, совестливым героем, который весь «миллион терзаний», выпавших на его долю в связи



*В. Врублевская
«КАФЕДРА», 1980
Брызгалов*



с воспоминаниями о совершенных в прошлом ошибках, должен пережить в глубине своей души, не привлекая в зрители, свидетели соседей по космическому экипажу.

И все-таки, я надеюсь, что в этих и других героях мое понимание сегодняшних процессов, происходящих в мире, мое представление о совести, чести, достоинстве, то есть моя гражданская позиция нашла отчетливое, пусть и не прямое, а опосредованное выражение. Мне хочется верить, что зритель это почувствовал...

Л. П. Я знаю, что среди некоторой части зрителей, критиков бытует мнение, которое я, к слову говоря, не разделяю, что, играя в кино, Банионис... ничего не играет или же играет самого себя в предлагаемых обстоятельствах — а это, мол, самый простой путь. Вы и впрямь даете пищу для таких поверхностных заключений тем, что редко меняете внешний облик, нечасто обращаетесь к острохарактерному рисунку роли. Даже в «Бегстве мистера Мак-Кинли», фильме, сдвинутом к гротеску, фантастической гиперболе, вы легко узнаваемы в своей обычной актерской манере, привычном облике. Мне это кажется достоинством, кому-то другому — недостатком.

Д. Б. Что касается конкретно «Бегства мистера Мак-Кинли», то я соглашусь с «кем-то другим». Много в этой картине у меня и впрямь не вышло. Я смотрел ленту несколько раз и всегда сокрушался, что в некоторых сценах не попал в жанр, не выдержал должную меру условности, не всегда точно взаимодействую с партнерами. Но дело в данном случае не в этой конкретной картине, вернее, не только в ней.

Вы знаете, мне «с молодых ногтей» хотелось играть ярко, броско, свободно оперируя всем арсеналом актерского мастерства. Скажем, то, что делает в кино, а чаще в театре Евгений Лебедев, неизменно вызывает во мне кроме восторга, восхищения еще и некоторую долю сожаления о несбывшемся, неосуществленном. С особой пронзительностью я думал об этом, наблюдая за игрой актера в постановке чеховского «Дяди Вани». Такого яркого, буффонадно заостренного и в то же время поразительно точного, узнаваемого профессора Серебрякова мне более никогда и нигде видеть не довелось.

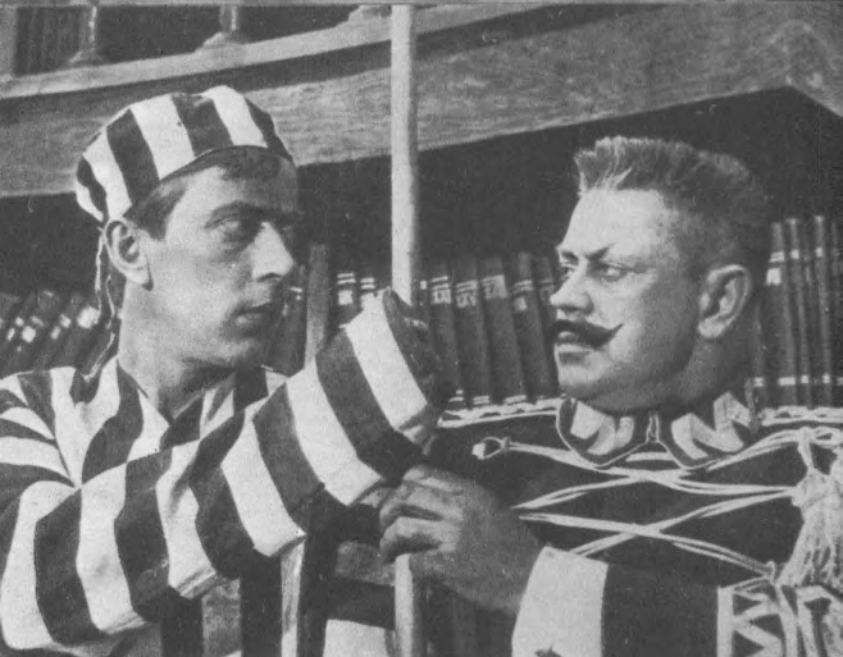
Не могу сказать, что я лишь потерянно вздыхал о своих нераскрытых возможностях. Нет, были у меня в театре роли сочные, колоритные, построенные на актерском заострении, будь то уже упоминавшаяся «Кафедра» В. Врублевской, «Соломенная шляпка» Э. Лабиша, «Предложение» А. Чехова, «Севильский цирюльник» Бомарше... Были и в кино роли гротескные, фантастические, острохарактерные, скажем, некий майор





*Театр дал возможность
Бационису попробовать
себя в комедиях
и водевилях*

МАРШ! МАРШ!
ТРА-ТА-ТА!, 1965
Майор Чертополох



Чертополох в фильме «Марш! Марш! Тра-та-та!», Председатель в «Приключениях принца Флоризеля», Стауниц в «Операции «Трест»... И все-таки это направление в моем творчестве должного развития не получило, особенно в кино.

Л. П. С чем вы это связываете?

Д. Б. Дело в том, что в моих главных фильмах — «Никто не хотел умирать», «Мертвый сезон», «Солярис», «Гойя», «Бетховен» — важны были не особенности жанрового воплощения, а сама внутренняя суть сыгранных персонажей, их психологическая многомерность. Здесь важно было глубоко заглянуть в человеческую душу, передать интенсивность размышлений моих героев «о времени и о себе».

А во-вторых, у каждого актера, наверное, есть пределы отпущенных ему возможностей, переступать которые следует очень осторожно. И я при всем своем желании и любви к риску никогда не смогу сыграть в комедии Л. Гайдая так, как, скажем, это сделает Г. Вицин, не смогу повторить каскад фигур высшего пилотажа, которыми ошарашивал в немых фильмах И. Ильинский.

А может, и не надо мне это делать? Ведь даже великий Чаплин не был всесилен и, попадая из стихии эксцентрики, клоунды в мир фильмов реалистических, безусловно достоверных, становился бесцветен и вял, хотя в своих невероятно фантастических лентах он был гениально жизнен и правдив. Воистину, лучше делать то, что ты делать мастер — так поется в одной мудрой детской песенке, которой надо поверить...

Л. П. А кроме того, конечной целью актерской работы, на мой взгляд, всегда является воплощение на сцене, на экране живого человека. Если это удастся, если актер может выразить весь комплекс бывших, настоящих и будущих жизненных обстоятельств своего героя, если он находит и объясняет его связи с жизнью, с другими людьми, с природой, миром вещей и т. д., — то лично мне, как зрителю, совершенно не важно, сделано это в яркой актерской манере или самыми минимальными средствами. В «Мертвом сезоне» меня одинаково поразили и вы, Донатас Юозович (а ваша игра там по всеобщему мнению была образцом актерского лаконизма), и Ролан Быков, обрушивший с экрана целый каскад юмористических, пародийных гротескных «номеров». Такая разница актерских манер была обусловлена, в частности, и тем, что ваш герой — профессионал своего дела, он разведчик, ему свои чувства выставлять напоказ не пристало, герой же Быкова — дилетант, к тому же актер какого-то детского театра, вот он и «ломает комедию» в промежутках между приступами вполне объяснимого, не

Спектакль окончен...



всегда умело замаскированного страха. Идя разными путями, вы с Роланом Быковым разными красками, но с одинаковой убежденностью рассказывали об одном и том же: о любви к Родине, о чувстве долга, которые живут в сердцах этих непохожих, но внутренне близких людей.

Д. Б. Конечно же, актерский стиль, манера поведения на экране важны не сами по себе, а в соответствии с темой, задачей, замыслом фильма, целью искусства вообще. Вот иногда говорят: «Как хорошо играет актер, он умеет создать второй план роли». Неправда! Когда виден второй, третий, десятый план роли, — это суррогатные формы актерского мастерства. Ибо подлинное чудо искусства возникает лишь тогда, когда нет никаких «планов», а есть одна ежесекундно ощущаемая правда о человеке, о его сомнениях и страданиях, отчаянии и надежде...

Таким «напором» большой всеобъемлющей правды, помню, меня навсегда поразил Жан Габен в фильме «У стен Малапаги» — это была моя первая встреча с непостижимым таинством высокого искусства. Габен как будто бы ничего не делал на экране, но за его обликом, походкой, усталым или счастливым взглядом — этой видимой вершиной айсберга — вставала жизнь, судьба человека, переданная в поразительно полном объеме.

А потом была встреча с Джульеттой Мазиной в фильме «Ночи Кабирии», где все было утрировано, шаржировано, доведено до крайней степени актерского заострения, но никаких приемов ремесла я просто не замечал, а видел жалкое, забитое, доброе и прекрасное человеческое создание, расцветающее после всех унижений и ударов судьбы необъяснимой, полной печали и нежности улыбкой.

Как это делается — я и сегодня не знаю, как не знаю тайну лучших работ И. Смоктуновского, М. Ульянова, Е. Лебедева, С. Закариадзе, В. Тихонова, В. Стрельчика... В одном я уверен твердо — все лучшее в нашем актерском деле берется из жизни, жизнью поверяется. Однако это не зеркальный акт, не результат прямой кальки с «грубой» действительности; в искусстве актера одно из важнейших, неизменных свойств — умение творчески переработать явления жизни, пропустить их через свою душу и в отобранном, философски и нравственно осмысленном виде вернуть через экран, сцену обратно в жизнь. А сделано это будет красками психологическими или гротескными, с помощью слова или пантомимы, песни или длинной напряженной паузы — все это вопросы и впрямь «технологические», они всегда остаются в стороне, когда на сцене, экране есть главное: правда жизни, правда бытия героя — живого человека, способного волновать, потрясать, вести за собой.



Диалог шестой

ГЕРОЮ-
РАНГ ЛИЧНОСТИ,
или
Несколько
сегодняшних мыслей
по поводу
вечных проблем



«...Что же основное, главное в таланте Баниониса? Один мой друг, архитектор, сторонник рациональных решений в искусстве, сказал мне: «Его сила — в интеллектуализме, аналитическом подходе к образу». Другой — художник по профессии — подчеркнул интуицию Баниониса.

Третий — театровед — обратил мое внимание на умение Баниониса перевоплощаться, всегда оставаясь самим собою. Он как бы незримый двойник образа.

Для того, что делает в театре и кино Банионис, недостаточно ни интуиции самородка, ни высокой техники интеллектуала. Нужен талант актера во всеоружии мастерства, и талант человека, живущего жизнью всех нас, его современников».

Миколас Слуцкис



Л. П. Донатас Юозович, характер и логика нашего диалога заставляют от «эмпирики» перейти к более широкому, обобщающему разговору — о современном герое, современном актере. И для начала давайте хотя бы в общих чертах попытаемся определить, что же это за такая загадочная, трудноуловимая, часто бесплотная субстанция, именуемая современным героем? Все о нем говорят, все ждут его прихода, но, к сожалению, редко, очень редко вырывается у нас вздох восторга: вот он явился, современный герой, наделенный крупностью натуры, широтой мышления, неоспоримым обаянием. Почему так происходит?

Д. Б. *То есть вы хотите от меня стопроцентно точного и определенного ответа, каким должен, обязан быть современный герой, из каких «атомов» он должен состоять? Один мой знакомый и, к слову говоря, очень крупный актер на этот вопрос отвечает так: «Если бы я знал, какой герой нужен зрителям, всем нам, то я сам написал бы сценарий, поставил фильм и сыграл в нем главную роль...»*

Что и говорить, советы в искусстве давать легко, но как часто такими торопливыми «рецептами» мы не врачуем тот или иной недуг, а всего лишь временно его облегчаем.

Л. П. В таком случае попробуем хотя бы определить диагноз «заболевания». И для этого давайте пойдем от противного. Чего, на ваш взгляд, недостает нашим многочисленным экранным персонажам?

Д. Б. *Недостает статуса личности, состоящей из крупномасштабного мышления, из боли и мучений за несовершенство человека, нашей жизни. Герой, думающий о том, как избавить человечество от рака, всегда выигрывает по сравнению с героем, думающим об окурке... Как часто в наших фильмах персонажи думают именно об окурках.*

Мне давно хочется встретиться на экране с нашим современником, который бы не просто жил, ходил на работу, а жертвовал собой из-за сжигающей его страсти сделать мир лучше, совершеннее, чтобы его мысль задевала глубинные процессы жизненных явлений — так, как это случалось в пьесах Софокла, Шекспира, Чехова, Горького...

«Быть или не быть» — вот какой глобальный вопрос решает Гамлет сверх и помимо разного рода дворцовых интриг, любовных неурядиц, семейных конфликтов. Своей обостренной совестью этот герой не только затрагивал больные вопросы своего времени, но и через много столетий оказался понятен и близок нам, живущим совсем в иную эпоху.

Л. П. И лучшие герои нашего кино — Трубников, Губа-

нов, Гусев, Куликов, Потапов — они ведь тоже заряжают деятельной, созидательной энергией, направленной на преобразование мира, а не на достижение сомнительных личных привилегий. К этому же племени героев, обостренно воспринимающих события нашего времени, на мой взгляд, принадлежат Ладейников из «Мертвого сезона», Президент из «Кентавров»...

Д. Б. Я бы отнес к современным героям и Вайткуса, и Гойю, и Бетховена, и Криса Кельвина, а также Корчагина, Давыдова, которых мне посчастливилось сыграть на сцене...

Л. П. Но позвольте, Донатас Юозович, ведь названные вами герои принадлежат прошлому, а Крис Кельвин и вовсе из какого-то фантастического будущего. Мы же говорим о герое, «прописанном» в сегодняшнем дне.

Д. Б. Ну почему такие титаны духа, как Гойя, Бетховен, насущно необходимые в нашей современной жизни своими произведениями, не могут считаться современными героями? Ведь дело не в покрое штанов, не в прическе, взбитой по последнему слову моды, а в гуманистической сути их духовных устремлений, которые идут вровень с нашим веком, а то и обгоняют его. Не случайно Григорий Козинцев, автор выдающихся фильмов «Гамлет», «Король Лир», свою программную книгу, основанную на многолетних раздумьях об экранизации классики, назвал «Наш современник Вильям Шекспир». Следовательно, глубоко современны и герои великого Шекспира. Ведь и герцог Олбэнский, которого я сыграл в «Короле Лире», менее всего представлялся нам с Козинцевым некоей костюмированной фигурой, принадлежащей прошлому. Мы пытались разобраться в судьбе человека, который в жестокое время пытается уйти от борьбы за власть, устранить себя от кровопролития, жестокости... Не эти ли проблемы на новом историческом витке решали Вайткус, а позже и Президент — герои, принадлежащие нашему двадцатому веку? Вот как далеко, оказывается, заглянул Шекспир только одним своим, к тому же не главным, героем.

Классика отечественной и мировой литературы потому и считается классикой, что написана она не для обслуживания преходящей «злости дня», а на века. И если удастся прочитать ее сегодняшними глазами, найти к ней сегодняшний подход,— получают пронзительно современные спектакли, ленты. Когда в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» его главный герой Платонов в потрясающем исполнении А. Калягина кричит: «Мне тридцать пять лет, а я еще ничего не сделал, я полное ничтожество», то он,

поверьте, кричит и о миллионах сегодняшних инфантильных «мальчиков», которые, бывает, еще и в сорок не имеют профессии, семьи, твердых нравственных убеждений. Вот и получается, что «Неоконченная пьеса...» — одна из самых современно звучащих картин последних лет, хоть она и является экранизацией Чехова, а Платонов — один из самых современных героев нашего кино, ибо он отразил в своей фигуре определенные нравственные деформации, коснувшиеся некоторой части поколения «сорокалетних».

Л. П. Не умаляя заслуг Калягина, который, действительно, сыграл в «Неоконченной пьесе...» одну из лучших своих ролей в кино, и не оспаривая современность звучания этой самой гармоничной в творчестве Никиты Михалкова ленты, тем не менее замечу, что сыграть такую роль и поставить такую картину, наверное, легче, чем непосредственно вторгнуться в болезненные, малоизученные проблемы сегодняшнего дня. «Лицом к лицу — лица не увидать» — так в нескольких афористичных словах обозначил поэт те трудности, которые ожидают всякого, рискнувшего взглянуть в «лицо» современности. Не случайно многие крупные наши режиссеры годами, десятилетиями экранизируют классику, а если и обращаются к нашим дням, то не всегда добиваются успеха. Выкристаллизовать из течения будней, суеты повседневности серьезную проблему, крупного героя — дело куда как не простое. Помню, один литератор, объясняя, почему он не пишет о современности, и вовсе пришел к выводу, что во времена Шекспира, мол, отражать «злобу дня» было легче. Дворцовые перевороты, отравления, борьба за власть — вот благоприятнейший фон для драматургической интриги, для выявления крупных, титанических фигур. А наше время, по его словам, течет размеренно, плавно, и люди — все в одинаковой одежде — живут в одинаковых домах... Вот и попробуй создать в этих условиях образ большой художественной значимости.

Д. Б. *И мне приходилось слышать подобные сетования. Но это же в полном смысле слова мещанская точка зрения, недостойная сколько-нибудь серьезного творческого человека. Сегодня, когда мир так опасно «накренился» над самой бездной ядерной катастрофы, когда человечество столкнулось с невиданными ранее экологическими проблемами, когда, наконец, в нашем обществе идет интенсивная перестройка всех сфер нашей жизни, — я не верю, что такое время «тормозит» появление в литературе, на сцене, на экране крупных, серьезно мыслящих и действующих героев. Да возьмите хотя бы события на Чернобыльской АЭС, сколько здесь*

драматизма, сколько примеров истинного, высокого героизма... Разве в действиях пожарников, врачей, всех, кто принял на себя первый удар аварии, не видны те лучшие проявления советского характера, который может и должен быть исследован средствами искусства?

Л. П. Драматург и журналист В. Губарев, о чем вам, конечно, известно, написал пьесу «Саркофаг», которая несет первую, обжигающую правду чернобыльской трагедии. Об этом событии появились повести, документальные свидетельства. Одним словом, наша литература, драматургия, публицистика стремятся идти в ногу со временем, они откликаются на самые сложные проблемы наших дней. Схожие процессы, правда, на мой взгляд, пока менее отчетливо, происходят и в кино. Обращение к каким темам способно, по-вашему, решить проблему появления на экране современного героя?

Д. Б. Для художника не может быть запретных тем, как и не должно быть тем «выигрышных», «престижных», «первоочередных» — об этом достаточно говорилось на V съезде кинематографистов. Главное — это во всех видах, жанрах искусства говорить правду. Правду о жизни, о времени, о человеке. Так, как это делают В. Распутин в «Пожаре», В. Астафьев в «Печальном детективе», Ч. Айтматов в «Буранном полустанке» и «Плахе», Р. Быков в «Чучеле», А. Герман в «Проверке на дорогах» и «Лапшине», В. Абдрашитов и А. Миндадзе в «Плюмбуме», Т. Абуладзе в «Покажи...»...

Как мы живем? Что с нами происходит? Какие мы люди? Кто виноват? Что делать? Эти вечные вопросы русской и мировой литературы, всего гуманистического искусства остаются в центре внимания и сегодня, надо только дать им современное наполнение, пропустить через современных героев. А в какой форме они будут выражены — то ли в философской трагедии, то ли в семейной мелодраме — уже не столь и важно.

Возьмем, к примеру, главную проблему нашего времени: быть или не быть человечеству? Жить ему на нашей планете или сгореть в аду ядерного апокалипсиса? Чем не тема для граждански ответственного, острого, яркого произведения? Не случайно такой успех выпал на долю фильма «Письма мертвого человека», едва ли не впервые трактующего эту тему в нашем кино. И не случайно работа Ролана Быкова в этой картине стала одной из самых ярких актерских удач последних лет.

Но ведь столь же неординарное произведение можно

создать и на материале локальном, камерном, замкнутом в стены какой-нибудь малогабаритной квартиры, скучного проектного учреждения. Почему в семье, где муж и жена соединились по любви, а ребенок родился для счастья,— почему в этой семье царят лицемерие, ложь, а то и ненависть? Почему сорокалетний, не обойденный умом и обаянием человек, так неприкаянно, одиноко чувствует себя в кругу сослуживцев, друзей, случайных подруг жизни? Если решить эту тему небанально, избегая поверхностных решений, розовых да голубых красок, разве не появится граждански смелое произведение, затрагивающее «больные» пласты нашей действительности, как затрагивал, скажем, их фильм «Полеты во сне и наяву» с привлекательным и отталкивающим «антигероем» в тонком исполнении Олега Янковского?

Л. П. Вот вы сказали об обаятельном антигерое, а ведь за этой фразой — целая художественная программа, одна из «жил» искусства, недостаточно разрабатывавшихся до недавнего времени. Хорошо об этом написал Евгений Евтушенко в яркой и точной как манифест статье «Право на неоднозначность», опубликованной в газете «Советская культура»: «Творческая мысль тем и творческая, что внутри нее может быть много мыслей, а не одна, однозначная. Такая неоднозначность порой ошарашивает так, что оторопь берет — а что автор, собственно, хотел сказать? Мы попривыкли к тому, что порой одну, крохотную мыслишку нам впихивают в рот сердобольной ложечкой в виде аккуратненько разжеванной тюри, посыпанной сахарным песочком. А вот когда в произведении мыслей так густо, что одна находит на другую, да еще они порой противоречат друг другу, когда не можешь сразу смекнуть, кто положительный герой, кто отрицательный, и приходится самому ворочать мозгами, додумывая то, что прочел в книге или увидел на экране,— тут в некоторых из нас, малодушных, возникает некий дискомфорт, растерянность, а то и раздраженность или враждебность. Тем, кто привык, чтобы автор водил его за ручку, как дите малое, и все терпеливо разъяснял, страшноватенько становится без поводыря в лесу неоднозначности: привычно хочется указателей, прибитых к деревьям».

Д. Б. После такой цитаты самому не хочется быть категорично-однозначным, но, думается мне, что именно сложность героя — это сегодня неотъемлемая черта истинно серьезного искусства. Слов нет, нам всегда нужны будут положительные герои, воплощающие наш нравственный идеал, но это не должны быть бесплотные голубые серафимы, у



*Н. Гринько и Д. Банионис
в фильме «СОЛЯРИС»,
1972*

которых авторами все сформулировано изначально — они изначально умны, изначально пронизательны, изначально правы. вспомните, в каких муках, ошибках, заблуждениях утверждались безусловно положительные и одновременно такие сложные герои, как Павел Корчагин и Семен Давыдов. И этим они мне, как актеру, человеку, гражданину были очень интересны. То же самое относится и к Вайткусу, Бетховену, Голе, Президенту — мы уже говорили о сложной, дуалистической природе их натур. А Крис Кельвин из «Соляриса» — какой это герой: положительный, отрицательный?

Л. П. Сложный. Думающий, кающийся, содрогающийся в корчах нравственных мук — и этим бесконечно интересный серьезным зрителям, и, чувствуется, вам самому. Я недавно пересмотрел этот фильм пятнадцатилетней давности и был поражен его глубокой философией, которая не убыла с годами, а приобрела в современных условиях пронзительно актуальное, хоть и не однозначное, не одномерное звучание. О чем этот фильм? Об этике ведения научного поиска, об ответственности науки за результаты открытий? О людской памяти, которая должна вмещать в себя и гуманистические заповеди великого искусства, и уроки Хиросимы? О совести, совестливости — как неотъемлемых качествах человеческой души, даже в условиях фантастического «далека»? О силе любви, способной вдохнуть жизнь даже в кибернетическое, нейтринное устройство?.. Все эти проблемы, сложно переплетаясь, «рифмуясь», звучат в фильме и прихотливо преломляются в фигуре вашего героя Криса Кельвина — человека тонкого и мужественного, ранимого и неотступного, заблуждающегося и глубоко человеческого. Эта роль в вашей творческой судьбе — поистине «ода неоднозначности».

Д. Б. Не знаю, не знаю... Я лично строже отношусь к своей работе в фильме «Солярис», хотя отказать Крису Кельвину и всему фильму в сложности, неоднозначности не могу. во всяком случае сниматься в этой ленте, воплощать тонкие «переливы» смятенных душевных состояний своего героя мне было мучительно интересно. А те герои, которые были ясны мне с самого начала, которые ни с кем не боролись, ничего в себе не преодолевали, ныне они забыты и мной и самыми благодарными моими зрителями.

Я думаю, что наше искусство, литература, вступив в новую полосу, пойдут как раз по пути вычленения, аккумуляции сложной, неоднозначной правды нашей жизни, по пути поиска столь же сложных героев, вбирающих в себя противоречия, боли, тревоги нашего времени.

Л. П. Допустим, что в ближайшее время у нас появится намного больше острых, глубоких сценариев на современную тему, ярких книг, которые смогут стать основой для интересных фильмов. Будем надеяться, что наша режиссура, утратившая одно время вкус к социальному, проблемному кино, обретет тот накал гражданской страсти, что был свойствен «Твоему современнику», «9 дням одного года», «Премии», «Полетам во сне и наяву»... Но ведь для создания сложного, правдивого героя наших дней нужен еще и актер, способный поднять серьезную проблематику, способный интенсивно и глубоко мыслить на экране.

Другими словами, с разговора о современном герое, современной теме мы неизбежно перешли на разговор о современном актере. Каким он должен быть, какими качествами обладать? И вообще, что такое современный актер — это какой-то особый стиль игры, способ мышления, сама человеческая структура исполнителя, его интеллект, эмоциональная подвижность? Одно время понятие современного актера у нас, помнится, напрямую ассоциировалось с паневежской труппой.

Д. Б. *Вот мы опять затронули очень сложную проблему, вокруг которой десятилетиями кипят и не умолкают споры. Вряд ли прекратим их и мы. Так что мои рассуждения на эту тему — всего лишь очередная рабочая гипотеза, которая не претендует на некую универсальную формулу.*

Начнем, наверное, с вещей «технологических» — со стиля актерской игры, которым часто подменяют понятие современного актера. Давайте вспомним, к примеру, работу Бориса Бабочкина в фильме «Чапаев». Современна ли она? Думаю, что да. В том смысле, что актер сыграл свой образ сдержанно, психологически емко, без театрального нажима, хоть и с осязтимой романтической окраской. А через сорок лет (!) тот же Бабочкин в фильме «Бегство мистера Мак-Кинли» поразил всех острой, «пряной» формой, откровенным наигрышем, подчеркнутым преувеличением игровой манеры — и, тем не менее, был очень современен, потому что стиль его игры соответствовал нашим представлениям о гиперболической прозе Леонида Леонова, о фантазмагорическом мире капиталистических джунглей, где властвует доллар. А вот когда я сегодня смотрю на одного очень молодого и популярного актера — современно одетого, современно гримасничающего, современно проговаривающего текст, — не могу отделаться от впечатления, что с экрана пахнет нафталином вперемешку с дезодорантом. Ибо у этого актера, а точнее сказать, лицедея, современна лишь внешняя манера, скорлупа, а современного



СОЛЯРИС
Крис Кельвин

*Д. Банионис и Н. Бондарчук в фильме
«СОЛЯРИС»*



подхода к жизненным явлениям, современного взгляда на жизнь у него нет. И никакие приспособления это не заменят.

Таким образом, современность актера — это не стиль игры, не набор приемов, а его умение попадать в стиль сегодняшнего мышления, его способность «вибрировать» от пропускаемых через себя токов времени. И здесь мы выходим на такой очень важный момент, как личность актера, богатство его духовного мира. Времена актеров-лицедеев, с равным бесстрастием и мастеровитостью исполняющих сегодня Христа, а завтра Иуду, давно канули в Лету. Чем определеннее гражданская позиция актера, чем многослойнее и многосложнее его связи с действительностью, тем большее духовное содержание он сможет вместить в масштабы роли, тем основательнее его притязания на право именоваться подлинно современным актером. И когда ему удастся зацепить болевую точку нашей жизни, тогда нередко мы становимся свидетелями и нового, только рождающегося стиля актерской игры.

Л. П. Словом, существует «двуединая» зависимость...

Д. Б. Именно так. Скажем, в свое время я был потрясен Смоктуновским в «9 днях одного года». Художник подлинно интеллектуального склада, он открыл в этом фильме новый, неведомый ранее тип героя, показал незнакомый и непривычный образ его мышления и уже через это ошеломил новизной актерской игры, которая стала явлением, этапом в киноискусстве, породив целое течение, преимущественно, правда, эпигонское. Потому что большой актер всегда неповторим, и в каждую работу он привносит новые ритмы, новые токи времени, новую правду своего существования на экране.

Мне никогда не забыть, например, как поразила нас, актеров Паневежиса, эмоциональная стихия актерской игры Василия Шукшина в «Калине красной». Это было непривычно, ново и опять очень современно. Видимо, в обществе к тому времени назрела потребность в эмоциональном потрясении, в высоком и чистом переживании, и Шукшин, как очень чуткий художник, эту потребность интуитивно угадал и выразил с покоряющей полнотой и новизной.

Наверное, в свое время и актеры нашего театра, придя в кино, принесли свой стиль, совпавший с требованиями времени. Но время не стоит на месте, и сегодня я уже не стал бы повторять найденное ни в Вайткусе, ни в Ладейникове, ни в Кризе Кельвине, ни в Президенте. Новые герои, если они случатся в моей судьбе, продиктуют и новые формы воздействия на зрителя, помогут приблизиться к пониманию современного, сегодняшнего мироощущения нашего общества...



Диалог седьмой

РАСПИСАНИЕ
НА ЗАВТРА,

или

”Но пораженья от победы
ты сам не должен
отличать...”



«...Я боюсь, что хвалить Баниониса — значит убивать Баниониса. А я его люблю, и я его жалею».

Юозас Мильтинис

«Думаю о Банионисе — его породил труд, ежедневный, упорный, изнуряющий труд над материалом — и над своим талантом. Он отлично усвоил истину, что талант сам по себе — только трамплин, только основа, что таланту в подспорье нужны еще воля, характер, твердость, граничащая с самозабвением. Банионис заставил характер работать на себя...»

Витаутас Жалакявичус



Л. П. Перед тем, как перейти к будущему, давайте окончательно рассчитаемся с прошлым... И вот какое у меня в связи с этим наблюдение: в вашей творческой судьбе, Донатас Юозович, наряду с ролями и фильмами серьезными, значительными, глубокими, есть немало и работ проходных, необязательных для актера (извините за комплимент) такого масштаба и такой творческой мощи. Например, я не могу понять, что заставило вас сниматься в таких, например, фильмах, как «Вооружен и очень опасен», «Командир счастливой «Щуки», «Капитан Джек», «Открытие», «Где ты был, Одиссей?»... Этот список, к моему сожалению, можно было бы продолжить еще.

Д. Б. Да нет, я продолжу его сам... Хотя, конечно, каждый случай с несостоявшейся ролью, неудавшимся фильмом требует своего особого разговора, объяснения. Никто из актеров не хочет сниматься в плохом фильме — это ясно. Всегда или почти всегда вступаешь в работу с уверенностью, что на этот раз ошибки не будет. А они случаются. Ну вот не удалась у меня и, по словам критиков, и не могла удалиться в силу скудности драматургического материала, роль Мариано в «Красной палатке». Но вы можете представить себе актера, который отказался бы сняться у М. Калатозова (!) вместе с Питером Финчем, Шоном Коннери, Клаудией Кардинале, Марио Адорфом?.. А разве не перспективным казался фильм «Вооружен и очень опасен», где привлекала необычная для нашего кино романтическая эпоха, идущая от прозы Брет Гарта, ни разу до этого у нас не экранизовавшегося? А кто мог предположить, что интересный, психологичный роман Л. Карелина «Змеелов», послуживший основой для фильма, приобретет на экране такое плоское, одномерное воплощение?.. А разве динамичная проза Юлиана Семенова предвещала многословный, растянутый фильм «Жизнь и смерть Фердинанда Люса»?

Конечно, актер должен уметь отказываться. И мне на протяжении своей жизни приходилось делать это неоднократно. Правда, до сих пор не уверен, что всегда поступал правильно.

Л. П. Что вы имеете в виду?

Д. Б. Только то, что в кино актер очень часто может проиграть, имея превосходный сценарий, а может выиграть и там, где, казалось бы, никаких шансов на успех не было.

Л. П. Ну, это уже что-то очень интересное...

Д. Б. Конечно, интересное. Вспомним, например, Ладейникова в «Мертвом сезоне». Сценарий, написанный в канонах

обычного приключенческого кино, не сулил никаких замечательных открытий, режиссер, взявшийся его ставить, был молодой и никому не известный, роль писалась в расчете на другого исполнителя. Как поступает в такой ситуации дорожающий своей репутацией актер? Он отказывается. Так и я поступил первоначально, справедливо рассудив, что в лихо закрученном детективе мне делать нечего. Но после первых встреч с режиссером Саввой Кулишом, после явно выраженного обоюдного желания сломать стереотипный образ разведчика, который только прыгает, стреляет, да демонстрирует самоновейшие приемы самбо (тогда еще каратэ не было в моде), решил рискнуть.

Л. П. А не рисковали ли вы, решив рискнуть? Ведь режиссеры очень часто, уговаривая актера на съемки, обещают все переделать в сценарии, переписать роль, дотянуть ее в процессе съемок...

Д. Б. В данном случае я почувствовал, что это не уловка. Режиссер очень серьезно подошел к материалу, глубоко его изучил. Вместе с Саввой Кулишом мы встречались с прототипами нашего собирательного героя, с реальными разведчиками, которые очень помогли нам в работе. Мы днями жадно смотрели и слушали, как они рассказывают. Не что, а как. Ведь что — это факт жизни, не более, а фактов в сценарии как раз хватало. А как — это человек, его отношение к миру, его позиция в этом мире. И вот что нас поразило: полное несовпадение расхожих киношных представлений о разведчиках с реальными людьми, у которых, оказывается, нет ни стальной мускулатуры, ни демонического блеска в глазах, зато ощущаются интеллигентность, высокая культура, умение разбираться в сложных проблемах психологии, философии, литературы, экономики. Я уже не говорю о языках, которыми они владели в совершенстве, и о неосознаваемом ими природном актерском даре. Все это убедило нас в правильности, плодотворности избранного нами пути. Вместе с режиссером мы стремились в рамках детективного сюжета создать образ интеллигентного, думающего человека.

Такая концепция фильма и главного героя похоже устраивала только нас одних. На многочисленных худсоветах «по спасению фильма» говорили о полном провале, о незнании законов жанра, об изначально ложном поиске. И что же? Сегодня «Мертвый сезон» — отправная точка в разговоре о путях развития приключенческого жанра, а Ладейников — одна из моих любимых ролей, позволившая на качественно новом витке развить, углубить свою актерскую тему — вы-

ступить в защиту человека. А ведь этой роли могло бы не быть...

Л. П. Ну, а пример «наоборот»?

Д. Б. Ну, вот был в моей биографии фильм «Открытие», ныне благополучно забытый. А ведь сценарий привлекал небанальным изображением мира науки, крупными характеристиками. Лично я работал в фильме с жадностью, веря в успех. Увы, не случилось, как не случилось, скажем, в телевизионной ленте «Где ты был, Одиссей?», драматургия которой, казалось бы, предвещала полный успех. Чья здесь вина — режиссеров, актеров, редакторов — сегодня разбираться уже поздно.

Или вернемся еще раз к «Гоюе» — очень дорогой для меня работе. В основе фильма лежала прекрасная книга Л. Фейхтвангера, снимал картину Конрад Вольф — режиссер мирового класса, по моей просьбе на съемки в ГДР приезжал Милтинис, он смотрел материал, участвовал в репетициях, подсказывал Конраду Вольфу пути воздействия на мою творческую мобильность, сам я ради этой роли едва не оставил театр... Не возьмусь и сегодня оценивать свою работу, которой отдал столько энергии, сил, вдохновения, но если верить некоторым уважаемым мною критикам, это не лучшая роль в моей биографии.

Вот и попробуй предскажи, где тебя ждет в кино успех, а где — неудача.

Случались, конечно, ошибки и по моей собственной вине. Где-то не дотянул, не доиграл, где-то позволил себя ввести в заблуждение мнимой талантливостью сценария, где-то переоценил творческий потенциал роли. Но ведь и на ошибках тоже учатся. Пройдя через различные кинематографические искушения, в последние годы стал осторожнее относиться к предложениям, тщательно взвешивая все «за» и «против». Ибо экран надолго сохраняет твою искренность и твою творческую несостоятельность, твою гражданскую ответственность и твою беспринципность. И сегодня, с высоты прожитых в искусстве лет, бывает больно видеть на экране плоды своей поспешности или необдуманности. И если бы появилась у меня возможность прокрутить свою судьбу, словно кинолентку, вспять, то от половины картин, возможно, следовало бы отказаться. А впрочем, не будь этих не совсем удавшихся ролей и фильмов, может быть, не было бы и другой половины? Ведь актер может расти только в труде, только в непрерывной работе. И в этом смысле даже неудавшаяся роль — лучше, чем праздное лежание на диване; она может



ТЕРРИТОРИЯ,
1979
Илья Чинков

стать истоком более глубокой работы. У каждого художника — свой путь, и ошибки, заблуждения, извлечение уроков из них тоже входят в этот путь...

Л. П. Коль скоро мы заговорили о возможности переиграть судьбу, то, может быть, есть смысл вспомнить о несбывшемся, которое, по словам Блока, всю жизнь волнует нас.

Д. Б. Чем старше становится актер, тем больше у него несыгранных ролей. И сегодня с грустью и даже с горечью могу сказать, что очень много ролей прошло, проскочило мимо меня. Но перечислять несыгранное глупо, иначе можно уподобиться наивной гимназистке. Представляете сцену: «Ах, какой бы из меня получился Гамлет!» Кстати, еще неизвестно, какой бы он получился в самом деле... Так что в разговоре о творчестве нужно исходить из сыгранного, из дарованного, а не из отвлеченных и потому беспочвенных грез.

Единственное, о чем можно помечтать, так это о том, что настанет время, когда на актеров станут писать сценарии, и не от случая к случаю. Ведь это же вопиющее расточительство, что десятилетиями не имеет ролей сколько-нибудь равновеликих его таланту Иннокентий Смоктуновский. Что Олег Борисов, Евгений Лебедев, Георгий Жженов играют на экране только в четверть, в лучшем случае в треть своих возможностей... Что ушла из жизни Фаина Раневская, ослепительно блеснув на экране только в довоенных фильмах... Что оскорбительно мало снимались в кино знаменитые мхатовские «старички», а дела уже не поправишь...

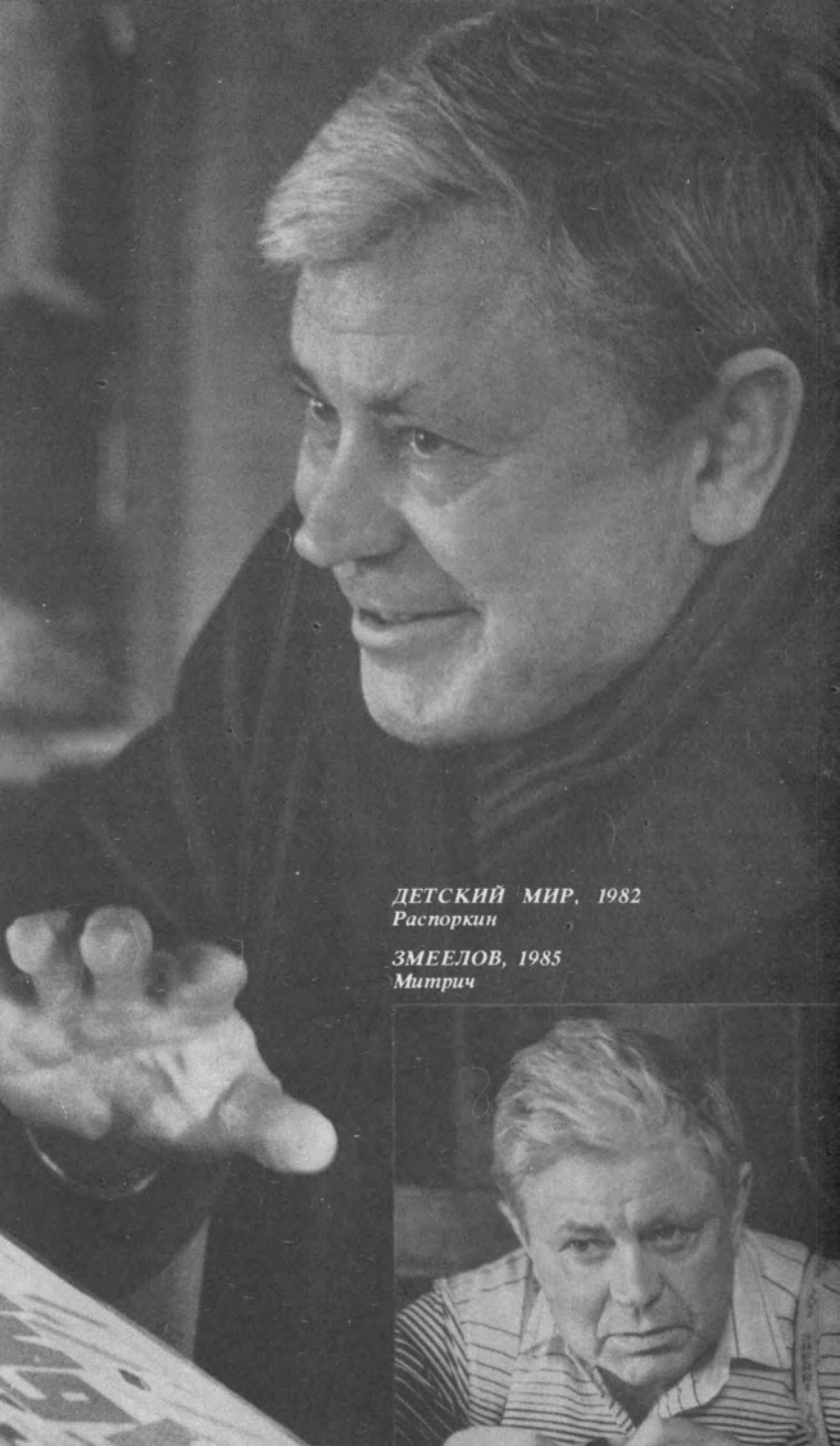
Л. П. Вы правы, для актеров такого уровня и масштаба надо писать специально, бросая на это лучшие сценарные силы. Тогда и отдача картин будет значительно больше. К слову говоря, это давно поняли на Западе, бросая всю индустрию кино к ногам «звезды». Ведь зритель, в конечном счете, в кино всегда идет «на актера», в нем он узнает себя, свои привычки, свою жизнь. Благодаря этому актер может стать властителем дум, кумиром целых поколений. Достаточно вспомнить феноменальную популярность в давних наших лентах Любови Орловой, Бориса Андреева, Николая Крючкова, Петра Алейникова... Это не просто популярность броской внешности, как нередко бывает на западе с новоявленными «звездами», это популярность определенного социального типа, преломленного в личности актера, популярность, если хотите, нашего образа жизни.

Д. Б. Сегодня актерские работы большой творческой мощи,

перерастающие рамки экрана, появляются крайне редко. Происходит это по многим причинам, но в том числе и потому, что даже самые талантливые наши сценарии пишутся на абстрактного исполнителя, которого режиссер потом поспешно и не очень разборчиво будет искать по многочисленным театрам и студиям страны. А ведь в идеале все должно быть иначе. В уже упомянутой мной статье Сергея Юткевича, датированной 1947 годом, читаю: «В творческой фантазии режиссера актер должен присутствовать тогда, когда режиссер, читая сценарий, мгновенно ассоциирует с ним в своем воображении героя будущего произведения. Он должен присутствовать и тогда, когда режиссер до появления драматургического произведения мечтает о роли для него, знает его, чувствует его силы и возможности, живет с ним общей творческой жизнью, когда видит в нем драгоценнейшего воплотителя своей творческой мысли».

Л. П. Действительно, такой традиции в нашем кино практически нет. Лишь некоторые режиссеры тяготеют к подобному стилю использования актеров. Кстати, и работают они с одним и тем же составом исполнителей, открывая их по-новому и по-разному. Прекрасный пример в этом смысле — режиссерская практика Никиты Михалкова, который так неожиданно поворачивает в каждом фильме Юрия Богатырева, Елену Соловей, Олега Табакова, что от этого сотрудничества можно ждать совершенно удивительных творческих результатов.

Д. Б. Мне, как и подавляющему большинству актеров, не довелось в своей творческой биографии встретиться со сценарием, который изначально писался «под меня», учитывая мои явные и пока скрытые возможности. Ожидать, что это случится — занятие бесперспективное, отдающее прекраснотушеством. В этой связи можно вполне удовлетвориться тем, что режиссеры на стадии готового сценария, как правило, использовали меня творчески, я об этом говорил раньше. А кроме того от превратностей кинематографической моды, от своеволия или невнимания кинорежиссеров я всегда был защищен стенами своего родного театра, где под руководством Мильтиниса приходилось играть в пьесах Шекспира и Стриндберга, Чехова и Погодина, Арбузова и Дюренматта, Гоголя и Ибсена, Розова и Мольера... Все-таки настоящая почва для актера — это сцена. Припадая к ней, ты, словно сказочный герой, обретаешь неведомую силу. Не случайно многие крупнейшие «звезды» западного кино, скажем, Витторио Гасман, Марчелло Мastroяни связаны с театром проч-



ДЕТСКИЙ МИР, 1982
Распоркин

ЗМЕЛОВ, 1985
Митрич



ными узами. И даже Джина Лоллобриджида и Софи Лорен — родные дети «десятой музыки» — я читал где-то, попробовали недавно свои силы на сцене, резонно ожидая от этого мероприятия грядущих дивидендов в кино.

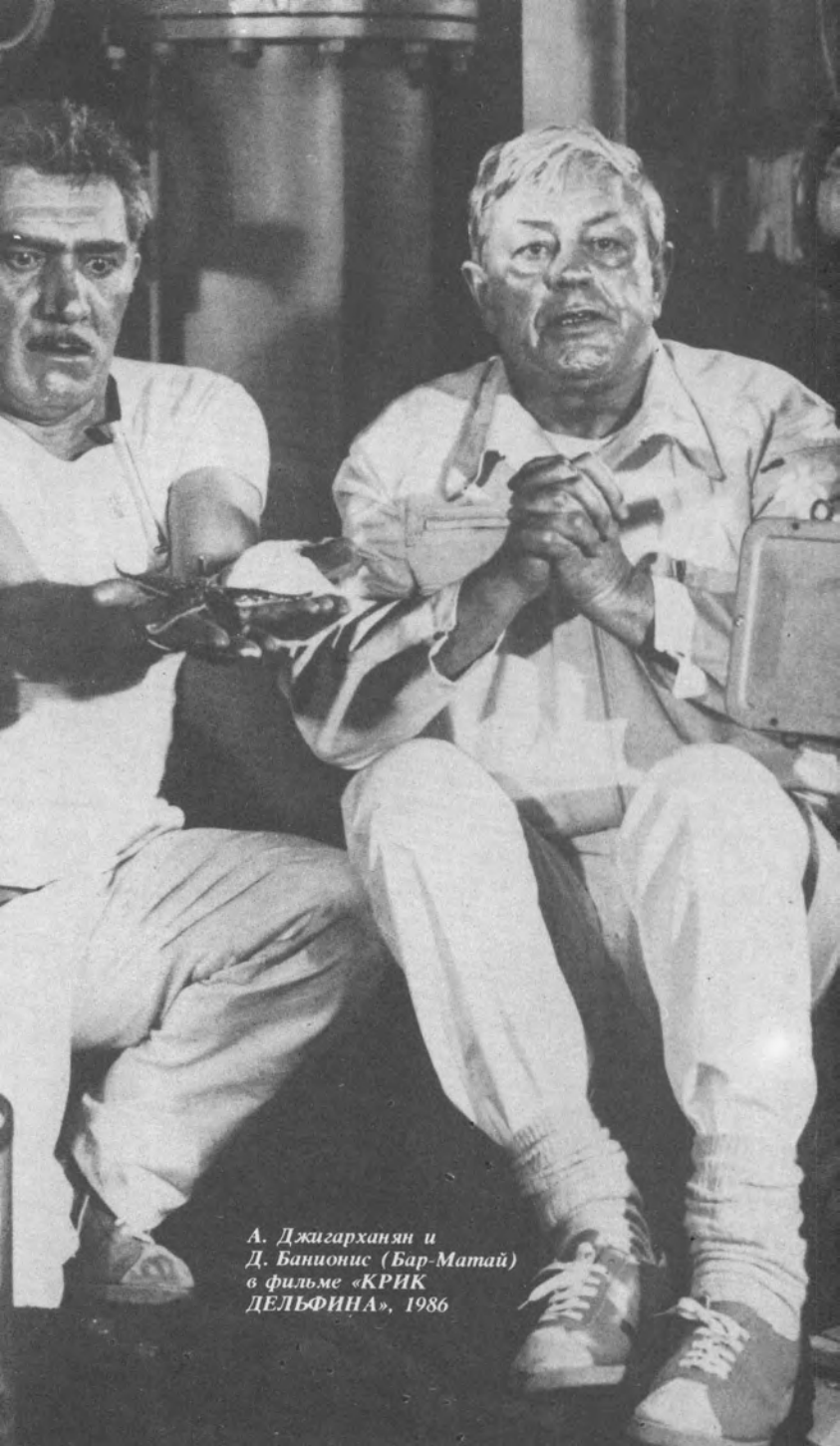
Л. П. Вот мы и вернулись «на круги своя» — вновь говорили о театре, с которого начинали наши беседы. Сцена и экран в разные годы играли разную роль в вашей судьбе. Сначала в театре под руководством Мильтиниса шло накопление сил, опыта, профессиональной культуры. Потом настало время кино, и в шестидесятые-семидесятые годы вы сыграли глубокие и яркие роли на экране, о которых мы с вами много говорили. Интересно, что в эти же годы кинематографический опыт, наработанный с Жалакявичусом и Кулишом, Козинцевым и Швейцером, Конрадом Вольфом и Хорстом Земаном, благотворно отозвался и в ваших театральных работах, дав им свежее дыхание.

В последние годы вы пребываете в новом для себя качестве: сначала стали главным режиссером, а потом художественным руководителем своего родного театра. Эти заботы, как я понимаю, отвлекли вас от актерской деятельности, в последнее время мы нечасто видим вас на экране... Надеюсь, это временное явление?

Д. Б. Я — актер по своей сути и никогда о режиссерской деятельности не помышлял. Но так случилось, что после ухода в 1980 году Мильтиниса на пенсию, некому было ставить спектакли, мы перестали репетировать, возникла угроза самому существованию театра. В этих условиях меня назначили главным режиссером, и я согласился, ибо театр меня воспитал, вырастил, подарил счастье любимой работы, и было бы верхом неблагодарности не постараться вернуть ему долги.

Новые заботы надолго поглотили все мои силы, опыт, умение. Я поставил несколько спектаклей — «Амадей», «Три мешка сорной пшеницы», «Вечер», параллельно с этим думал о репертуаре, подготовке к гастролям, о пополнении труппы... Ядро нашего театра — актеры, воспитанные Ю. Мильтинисом. На творческих поисках Р. Зданавичюте, В. Бледиса, Г. Карки, А. Паулавичюса, Э. Качинскаса, А. Дукшты, Г. Урбонавичюте держится сегодняшний репертуар коллектива. Но время неумолимо, и вопрос творческой преемственности, наследования для нашего театра — это уже не просто риторические фигуры...

За последние годы в театр пришла группа выпускников Вильнюсской консерватории, где есть актерское отделение. Ребята постепенно, исподволь входят в труппу, постигая не



*А. Джигарханян и
Д. Банионис (Бар-Матай)
в фильме «КРИК
ДЕЛЬФИНА», 1986*

только сложившуюся технику актерской игры, но и атмосферу театра, его традиции. Появились в коллективе и молодые режиссеры — Юлиус Даутартас и Альгис Поцюнас. Они стараются продолжать, развивать традиции нашего коллектива, в первую очередь это касается ставки на высокую драматургию. За последние годы у нас состоялись премьеры спектаклей «Три сестры» А. Чехова, «Бидерман и поджигатели» М. Фриша, «Рыжая кобыла с колокольчиком» И. Друцэ, «Вино из одуванчиков» Р. Бредбери... Не все из названных спектаклей равноценны, как и не все из них, наверное, естественно вписываются в ту театральную форму, что культивировалась Мильтинисом. Впрочем, это как раз нормальное положение вещей. Ведь наследование — не значит унылое эпигонство, повторение однажды найденной манеры. Постановки молодых режиссеров — более броские, эффектные, они отражают новое мышление современного зрителя, новые поиски сценической выразительности. В соединении с глубокой психологической школой наших ведущих актеров новая режиссерская форма нередко приводит к очень неожиданным результатам.

Одним словом, театр ныне активно и плодотворно работает, и теперь у меня появилась возможность перевести дыхание и вернуться к актерской деятельности. В последнее время я снимался у А. Салтыкова в «Крике дельфина», И. Гостева в «Загоне», Р. Нахапетова в фильме «На исходе ночи» и на студии ДЕФА у Хорста Земана в телевизионной ленте «Вера Ленц» — с этим режиссером меня связывает давняя дружба еще со времен работы над «Бетховеном». Роли в этих фильмах у меня интересные, разные, не похожие друг на друга, но — буду откровенным до конца — не из ряда событийных... Надеюсь, что это начало, предвестие какой-то грядущей большой работы, по которой я, честно говоря, истосковался.

Что и говорить, годы мои уже не маленькие, и хотелось бы еще раз встретиться с ролью глубокой и сложной, с режиссером требовательным и бескомпромиссным, чтобы фильм рождался в муках, с кровью, чтобы из-за него я не спал ночами, как это было с «Гойей», «Кентаврами», «Солярисом», «Мертвым сезоном»... Я мечтаю, чтобы зрители, растревоженные экраном, долго потом носили этот фильм в сердце. Ради этого счастливого мига я готов отдать все свои звания, награды, все свои силы.

Л. П. Заклучая разговор, хотелось узнать, что является главным, определяющим в вашей сегодняшней судьбе?

КЕНТАВРЫ





Д. Б. Театр. И молодые актеры в нем. Хочется предостеречь их от ошибок, которые сам совершал, передать им опыт, которого, надеюсь, у меня в достатке. Хочется, чтобы они поняли, сердцем почувствовали, какая это немилосердная и святая, жестокая и благородная, прекрасная и мучительная профессия — актерская. Как мстит она за легкий подход к жизни и искусству. Как одаривает внезапными прозрениями, если ты к ним готовился всю предшествующую жизнь.

Л. П. И последнее... Вы знаете, Донатас Юозович, любители кино мне не простят, что, отговорив с вами много часов и дней, я не спросил о том, что вы любите за пределами сцены, экрана, чем занимаетесь на досуге?

Д. Б. Вы знаете, искусство не терпит дилетантизма, оно не прощает, если человек занимается им вполсилы, в четверть силы. Хорошо об этом как-то сказал Михаил Ульянов. Его, помнится, спросили, не хочется ли ему вырваться из замкнутого круга репетиций, съемок, спектаклей, выступлений по радио, телевидению и просто попить, не торопясь, чая из самовара... Вот тогда-то Михаил Александрович и ответил, что пока он будет чаи распивать, в это время и будет отброшен на обочину жизни и искусства. Пожалуй, сказано слишком энергично, но по сути верно. Я тоже когда-то любил побродить по лесу, пособирать грибы, потом это желание становилось все более и более неосуществимым, пока в нем со временем и вовсе не отпала надобность. Некогда! Некогда бывает посмотреть нашумевший фильм, некогда внимательно изучить газеты, некогда взять в руки томик со стихами. Заботы о театре, съемки, чтение пьес и сценариев, знакомство с трудами теоретиков искусства — все это требует времени, сил, сосредоточенности, все это требует твоей жизни целиком, не оставляя времени на прекрасную хобби. Кому-то такая участь может показаться ужасной. Мне же она кажется прекрасной. Жить иначе я просто уже не могу. И не хочу...

Р. С. Что можно добавить к этим «диалогам в антракте»? Когда я сдавал рукопись в издательство, мне казалось, что в заключительном комментарии нет ровным счетом никакой надобности. По той простой причине, что и в непринужденных откровениях, и в невольных умолчаниях (если они были) Донатас Юозович нарисовал свой портрет с достаточной полнотой и объективностью. И лишь длительный процесс подготовки книги побудил меня постфактум взяться за перо...

Во-первых, пока наши «диалоги» проходили привычный издательский путь, Паневежский театр выпустил несколько спектаклей, о которых надо хотя бы вкратце сказать. Это «Пляска смерти» Стриндберга, восстановленная Ю. Мильтинисом, а также «Я женщина» В. Мережко, «Аристократы» Н. Погодина, «Завтрак с неизвестным» В. Дозорцева в постановке молодых паневежских сил. Опора на выношенные традиции коллектива, поиски сегодняшнего социального «нерва», апелляция к открытой эмоциональности зрелища — все это есть в последних спектаклях театра, обретающего под руководством своего лидера осмысленный творческий курс. Сегодня об этом можно сказать вполне определенно.

Ну, а во-вторых, фильмы, в которых Донатас Юозович снимался в момент наших бесед, вышли на экран... Увы, ни в «Крике дельфина», ни в лентах «На исходе ночи», «Загон» Баниониса могло бы не быть. Нет здесь для него ролей должного масштаба, должной глубины.

Возьмем, например, «Загон» — типичный образчик совместных постановок. По сути, у Баниониса в картине служебная роль — несколько крупных планов, несколько монологов, несколько проходов и проездов. И все же не зря говорят, что льва видно по когтю... Когда герой Баниониса, американский репортер Гарри, за полчаса до своей гибели прощается с Клер, бывшей ученицей, а ныне преуспевающей тележурналисткой, давно обошедшей своего радетеля, и делает при этом слабое движение рукой — то ли это знак прощания, то ли намек на былую близость, то ли мольба об участии — горло у меня в эти мгновения перехватило так, как это случилось на просмотре «Никто не хотел умирать» и «Гойи»... Все-таки мастер — даже в проходной роли...

Тогда же и подумалось: до каких пор мы будем так беспечны, нераспорядительны в использовании своего национального богатства — таланта, в данном случае актерского? Можно ли вообразить, чтобы годами не имели ролей, равновеликих себе, скажем, Джек Леммон или Марчелло Мastroяни, Питер О' Тул или Витторио Гасман?

Судьба Донатаса Баниониса, снимающегося с непоколебимыми перерывами, паузами; незначительные роли, которые в последние годы он вынужденно играет, — просто вызывают к тому, чтобы для мастера такого уровня специально писались сценарии, ставились фильмы, приглашались режиссеры...

Кончаю с надеждой, что это пророчество сбудется...

СОДЕРЖАНИЕ

	Все дороги ведут в Паневежис, или Несколько слов для начала	13
<i>Диалог первый.</i>	Диалектика выбора, или О прописке постоянной и временной	21
<i>Диалог второй.</i>	Уроки Мильгиниса, или Как начиналась легенда	35
<i>Диалог третий.</i>	Между сценой и экраном, или Еще раз о сообщающихся сосудах и принципе айсберга	49
<i>Диалог четвертый.</i>	Маленький большой человек, или Что может быть общего у крестьянина с президентом	63
<i>Диалог пятый.</i>	Немного «технологии», или К вопросу о гражданственности, интимности и эксцентрике	83
<i>Диалог шестой.</i>	Герою — ранг личности, или Несколько сегодняшних мыслей по поводу вечных проблем	97
<i>Диалог седьмой.</i>	Расписание на завтра, или «Но поражение от победы ты сам не должен отличать...»	111

Леонид Васильевич Павлючик

**ВОЗВРАЩЕНИЕ НА КРУГИ СВОЯ,
ИЛИ НЕСКОЛЬКО ДИАЛОГОВ
С ДОНАТАСОМ БАНИОНИСОМ**

Редактор

Э. С. Макарова

Художник

М. П. Шамота

Художественный редактор

Ю. П. Фролов

Технический редактор

С. Н. Орлова

Корректор

Е. В. Сулькина

В брошюре использованы фото П. Артемьевой, Г. Байсагонова, С. Бакшеева, М. Баландюка, К. Виткуса, Н. Ежевского, В. Мурашко, В. Уварова и материалы личного архива Д. Ю. Баниониса

Сдано в набор 10.11.87. Подписано в печать 07.06.88. А07657.
Формат 84×100^{1/32}. Бумага офсетная. Гарнитура «таймс». Печать
офсетная. Усл.-печ. л. 6,72. Уч.-изд. л. 9,016. Тираж 50 000 экз.
Цена 75 коп. Заказ М-483

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр»
123376, Москва, ул. Дружинниковская, 15

Типография издательства

Тат. ОК КПСС, г. Казань,

ул. Декабристов, 2

С) Всесоюзное творческо-производственное объединение
«Киноцентр», 1988 г.

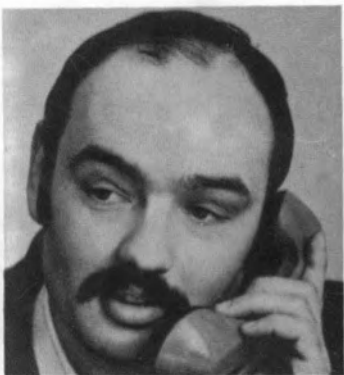


Леонид Павлючик — имя, знакомое профессионалам и любителям кинематографа. Дарование молодого критика было замечено в пору, когда он более десяти лет назад еще учился на журналистском факультете Ленинградского университета, и его первые рецензии начали появляться в печати. Любовь к искусству, острое ощущение его необходимости людям в их повседневной жизни, в постижении человека и воспитании собственной души, эстетических вкусов отмечали выступления начинающего критика. Павлючику чуждо наукообразное, схоластическое умствование вокруг картин, чем грешат иные киновееды. Он анализирует вдумчиво, но страстно, стремится, чтобы его рецензии и аналитические размышления несли ту же температуру, что и сам фильм, тот же накал образности и страстей.

Он способен ощутить и передать в своей статье и философскую поэзию картин Тенгиза Абуладзе, и суровую кинопрозу Алексея Германа, и народную метафоричность фильма «Белая птица с черной отметиной», и поэтический документализм «Спасателя»...

Л. Павлючик — лауреат премии по критике Союзов кинематографистов СССР и Белоруссии, журнала «Советский экран».

Одна из его лучших работ — книга «От исповеди к эпосу» о творчестве народного артиста СССР кинорежиссера Виктора Турова — была издана Всесоюзным бюро пропаганды киноискусства три года назад. Предлагаемая вниманию читателей новая книга Леонида Павлючика — результат живого общения критика с одним из крупнейших мастеров советского кино и театра Донатасом Банионисом, попытка глубокого критического осмысления творчества замечательного художника. Она, несомненно, будет с интересом и пользой прочитана поклонниками Десятой музыки.



Георгий КАПРАЛОВ