

В. ИВАНОВА



**Бакен
КЫДЫКЕЕВА**

В. ИВАНОВА

Бакен КЫДЫКЕЕВА

Москва
«Искусство»
1980

ББК 85.543(2)

И20

И $\frac{80106-216}{025(01)-80}$ 192-80 4910020000

© Издательство «Искусство», 1980 г.

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ

*Герой Социалистического Труда,
лауреат Ленинской премии*

ОНА ИЗ КОГОРТЫ МАСТЕРОВ

Когда думаешь о Бакен Кыдыкеевой, перед тобой встают вопросы, множество, целый лес вопросов. Через него трудно идти, потому что дороги в нем нехоженые, зарубки не обозначены и, честно говоря, можно заблудиться: так много нерешенных проблем. Но идти надо, решать и отвечать тоже надо. «Феномен Кыдыкеевой» не единичен, это явление национальное, историческое.

Как случилось, что девочка из киргизского села стала актрисой с мировым именем? Как случилось, что человек, не получивший никакого профессионального театрального образования, решился посягнуть на Шекспира, Толстого, Островского? Какой путь она прошла от сказочных красавиц национального эпоса, в которых все прозрачно ясно, до смятенных и психологически невероятно сложных героинь русской и мировой классики? Как сумела она соединить в своем творчестве дух патриархальной легенды, фольклорную поэтику и четкую графику современной актерской школы с ее высокой степенью сдержанности, с ее аскетизмом и самоограничением?

Вопросы, вопросы, эти и другие, — целый лес вопросов. Через него как будто и не пробиться, но идти надо, потому что должны же быть ответы — и они есть, конечно. Потому что все это касается не только и не столько одной Кыдыкеевой — как бы ни было своеобразно ее дарование. Такие или подобные вопросы можно было бы без конца задавать себе почти о каждом крупном национальном художнике — Муратбеке Рыскулове, Шукуре Бурханове,

Алиме Ходжаеве и многих, многих других. Почти о каждом.

Судьбы их похожи в целом, хотя различны в деталях. Кто-то учился, кто-то не учился. Кто-то получил образование в Москве, кто-то в Ташкенте, кто-то больше принадлежит театру, кто-то связал свою судьбу с кинематографом. Кто-то более классичен, а кто-то современен. Все это так! И в каждой такой судьбе столь же интересны черты несходства, как и сходства. Не надо усложнять проблему, но не надо ее и упрощать.

А проблема — в личности художника, которая всегда уникальна. Но и всегда исторична. Да, художник, крупный художник — явление историческое. Какой бы тяжелый труд, повседневный неустанный поиск, своеобразие и неповторимость ни стояли за ним, его самого в такой же мере творят, создают этот труд, поиск и вся окружающая жизнь, ее социальные катаклизмы, взрывы, перемены, ее движение и эволюция.

Быть может, это отчетливее и яснее у нас, на примере наших среднеазиатских республик — как на свежем геологическом срезе. Так, есть старые горы и новые, новые четче и яснее прорисовывают те или иные подспудные, подземные явления, в общем достаточно типичные и характерные.

Так вот — у нас новые «горы», новые социальные, исторические массивы.

Художник вбирает, аккумулирует в своем творчестве сложные социальные процессы, происходящие в окружающей его жизни. Иначе и быть не может.

Мы часто говорим и спорим об истории и современности, о том, что, собственно, именовать историей, а что — современностью (границы эти зыбки и неопределенны, а вопрос куда сложнее, чем может казаться на первый, поверхностный взгляд). Мы спрашиваем себя, почему же так трудно дается нам эта так называемая современная тема. И отвечаем — потому что она вокруг нас, она —

наше сегодняшнее бытие, а его охватить, остановить, запечатлеть так же трудно, как воздух.

Способность концентрированно смотреть на вещи, на окружающий мир — не в этом ли и состоит великий дар художника, позволяющий ему свободно перебрасывать свое «я» из нынешнего дня в день вчерашний, из истории в современность и обратно, в порыве вдохновения соединять их в неразрывную цепь человеческого движения, человеческой эволюции? История — сама по себе уже отбор самого заметного, яркого, типического. Современность же требует от художника пристального, особенного отбора, такого концентрированного взгляда каждый день и каждый час его работы. То есть, по сути говоря, требует преобразования сегодняшней реальности в завтрашнюю историю: что важно, что принципиально, а что случайно, что останется, а что уйдет? На такой отбор, на такой взгляд способен в искусстве только мастер. О нем-то мы здесь и ведем разговор. В этом смысле и можно говорить о художнике как о явлении историческом.

Сегодня, в наши дни, когда общество достигло небывалого научно-технического развития, большого благосостояния, всеобщей грамотности, на первый план выступают вопросы — как и каким образом в этих условиях сделать так, чтобы наше самое массовое искусство — современный кинематограф — в то же время стремилось все больше затрагивать проблемы отдельной личности. Иначе говоря, оставляя за собой преимущества массового искусства, стремилось стать искусством индивидуальным, искусством для индивидуальности.

Личность, характер и своеобразие личности, ее духовная структура, ее взаимоотношения с окружающим миром — вот та точка опоры, на которой ныне зиждется настоящее, полноценное, развивающееся искусство.

Но говоря и размышляя сегодня о проблеме личности в искусстве и для искусства, мы неизбежно должны будем коснуться и другой острейшей проблемы современности:

что такое национальное естество в художественном творчестве, как и каким образом протекает эволюция национального художественного мышления?

Эта проблема имеет чрезвычайную важность не только для литературы и искусства, но и в целом во всей нашей общественной жизни.

Именно эта сторона нашей жизни привлекает пристальное внимание народов мира (и не только развивающихся, но и давно сложившихся государств). Крупнейший историк нашего века английский ученый Арнольд Тойнби как-то сказал, что наша страна состоит из такого множества народов, разговаривающих на столь различных языках и унаследовавших столь различные культуры, что она является моделью мира в целом и соединением этих культурных и языковых разновидностей в экономическое, социальное и политическое единство на федеральной основе. Что мы продемонстрировали в Советском Союзе, как это могло бы быть в мире в целом и как будет осуществлено в будущем.

Пусть не покажется все сказанное слишком общим и отвлеченным от предмета нашего разговора — оно имеет к нему самое непосредственное отношение. Потому что — и я повторяю это еще раз — судьба Бакен Кыдыкеевой и удивительна и обычна в одно и то же время.

Каким образом и почему смогла именно она стать известной всесоюзному зрителю и за рубежом? Почему именно ей выпала удача или счастье представить абсолютно новое и никому не известное дотоле искусство Киргизии во Франции, ФРГ, в Нидерландах, в Польше или на другом конце света — в Индии, Японии, Вьетнаме? Почему она, актриса дикой некогда окраины, была представлена и беседовала с западногерманским канцлером, с премьер-министром Индии, с лицами, облеченными высокой властью, чьи имена ныне уже вошли в историю?

Я сказал — счастье. Потом подумал — удача. Нет, скорее, все-таки первое — счастье. В самом слове «удача» в

силу его обиходности есть нечто лотерейное, необязательное, незакономерное. Мы говорим — «выпала удача». А счастье приходит.

Могла ли на месте Бакен быть другая? Да, как будто. Разве мало у нас в республиках талантов — ярких, самобытных, сильных? Есть здесь и определенный — не будем это скрывать — элемент экзотики, любопытства: ведь может завоевать вдруг экран пресыщенного Парижа или Рима какая-нибудь сенегальская или нигерийская «звезда»...

«Звезда»... А здесь другое. Там — лотерея, искуc, случай. Здесь — актер, актриса. То есть личность. Не экзотическая приманка, а человек, проживший в искусстве целую жизнь и уже по одному этому выработавший, создавший свое мировоззрение, свою систему взглядов, свою, если хотите, философию. За таким человеком всегда стоит не прихоть, не каприз моды, не ее извивы, но определенные социальные процессы, явления, способствующие его появлению, вызреванию.

...Мне немало пришлось раздумывать над тем — откуда в этой женщине, киргизке, не имеющей не только высшего, но даже и среднего законченного образования, откуда в ней столько культуры, столько вкуса и чутья к искусству? Или в этом и состоит талант — в умении «сокращать опыты быстротекущей жизни»?

Да, это чтение, это пристальный интерес ко всему, что происходит в искусстве, — хотя Бакен принадлежит к породе домоседов, тех, кто не любит уезжать из дому. Но ниточки тянутся к ней сюда, на улицу Белинского, во Фрунзе. Она интересуется: «А что делает Ульянов? А как дела у Кончаловского?»

Ей действительно повезло — она работала с талантливыми мастерами и сумела впитать не только мастерство, но уроки и поиски самого современного направления. Но почему заметили и выбрали именно ее из десятков других? Значит, помимо несомненного таланта была еще и чуткость, какая-то восприимчивость именно к сегодняш-

нему искусству. Наверно, очень нелегким был для нее переход от спокойного классического реализма драматической сцены, где она воспиталась, сцены Островского, Толстого, Шекспира, к такой нервной, взвихренной манере игры, какая нужна была Кончаловскому или Урусевскому.

Размышляя о ней, думаешь о пути национального актера вообще. Его опыт действительно спрессован в сроках от веков до десятилетий. Только что освоивши классику, они попали в павильоны киностудии, под свет юпитеров, где надо было взбираться на какие-то новые вершины творчества. Но, сравнивая манеру Кыдыкеевой с манерой некоторых ее коллег из соседних республик, тоже именитых, тоже талантливых, удивляешься ее мобильности, динамике, ее простоте и сдержанности, ее умению слышать партнера, чувствовать ансамбль. Она не стремится солировать, но, быть может, именно поэтому ее партия, подержанная всем аккомпанементом, тем явственнее.

Кыдыкеева начинала в театре. И театр наш тогда, после войны, по сути, только создавался.

Для целых поколений киргизских зрителей роль Айганыш в народной драме «Курманбек» в исполнении Бакен Кыдыкеевой стала первой страницей той книги искусства, которую распахнул перед ними театр. Стала романтической героиней, идеалом женщины. А для актрисы она стала целой школой мастерства — умение читать стихи, двигаться, воспринимать атмосферу народной легенды, искренне, безраздельно верить в ее далекие, отшумевшие страсти. Все это необходимый урок, который еще скажется не раз, не раз отзовется в творчестве актрисы.

От Айганыш — прямая дорога к самой популярной ее роли в кино, к Салтанат. Да ведь если подумать и сопоставить, то Салтанат — та же Айганыш, только как бы перенесенная в наше время, одетая не в красочные уборы женщины-батыра, а в скромную одежду колхозного зоотехника. Быть может, это и некоторое преувеличение,

но в Салтанат очень много романтики, много поэзии, и если зритель, а особенно киргизский зритель, так безраздельно поверил в нее, то здесь — прямой урок национального эпоса: он услышал отзвук легенды в гордом и свободном беге коня Салтанат, в ее вере в будущее своего края, в ее борьбе за свое достоинство, за право жить и работать самостоятельно.

Когда видишь Кыдыкееву на экране, вслушиваешься в это ее удивительное говорящее молчание, наблюдаешь умение продолжить жизнь своей героини далеко за рамками физического присутствия на экране, приходишь к убеждению, что это результат крепкой и серьезной школы. Школы, которую актер получает только на сцене.

Классика дала Кыдыкеевой тонкое чутье и понимание такой необходимой вещи в искусстве, как слово. Дальше в этой книге будет рассказано о том, как актриса удивительно умеет молчать, как она держит паузу, как она красноречива одним своим присутствием на экране, на сцене.

Здесь нет противоречия. Потому что молчание большого актера — это и есть невысказанные слова. Это предельное выражение уважения к слову. Сначала надо научиться произносить романтические тексты Шекспира, мудрые монологи Толстого, напевные речи Островского, чтобы потом копить в себе обилие мыслей, рожденных таким потоком слов.

Значение слова сегодня, на экране особенно, утеряно, утрачено — слов слишком много, чтобы обращать внимание на каждое. Они необязательны и неиндивидуальны, в лучшем случае информационны, не насыщены мыслью. И потому актер спешит проговорить, а вернее, пробубнить их — так что не только зритель, но и сам он едва ли слышит то, что произносит. Слова выбрасываются, как музыка из транзистора, — хотите слушайте, хотите нет.

Между тем слово — средоточие мысли художника. В нем — игра, цвет, бесконечное количество оттенков.

Чтобы произносить слова Горького и Гоголя, Шекспира и Шиллера, надо постигать глубину их мудрости. А произнесши, нести потом через всю жизнь такое же трепетное, строгое отношение к слову.

Актриса всегда стремилась читать русских классиков в подлиннике. А перелистывая мемуары великих актеров прошлого, она узнавала о том, как они стремились передать не только смысл, но и музыку слова. Музыка сценической речи... Эти слова, пожалуй, кажутся сегодня уже архаичными, старомодными.

Между тем вспомните записанную на пленку речь корифеев Малого театра, МХАТа — ее можно слушать, даже не зная русского языка, слушать переливы, любясь богатейшей гаммой оттенков. Как он, оказывается, может быть бесконечно разнообразен — голос актера!

Не потому ли так упорно стремилась Кыдыкеева передать эту музыку русской речи на киргизском языке, когда играла Катерину Островского?..

Классика научила Кыдыкееву тончайшему соединению народного и общечеловеческого, национального и интернационального. Быть Дездемоной или Ларисой и все-таки оставаться киргизкой — это дано только большому таланту. И если сегодня мы отмечаем Бакен Кыдыкееву среди тех, кто перешагнул порог и границы национального искусства, кто может быть до кончиков ногтей киргизской женщиной, будучи в то же время понятной и русскому, и украинскому, и грузинскому зрителю, то здесь заслуга классики, способность быть актуальной для своего народа, для своего века.

Классика научила Кыдыкееву культуре чувств и постижению человеческой души — без нее не состоялось бы мастера, способного быть столь щедрым и многообразным в своем творчестве.

...Для меня лично в моей творческой биографии Бакен Кыдыкеева занимает совсем особое место. Ведь она играла во всех почти фильмах по моим произведениям — правда,

чаще эпизодические роли. Но, несмотря на это, она всегда создавала как бы второй план картины, ее фон, давала ей жизненную плотность и атмосферу. А лучшую свою роль она сыграла в картине «Материнское поле» — экранизации моей повести.

Мы с ней современники. Люди одного поколения, люди, вышедшие из войны и вошедшие в пору творческой зрелости где-то в пятидесятые годы. Поэтому как писатель я чувствую свою ответственность, свой долг перед ней, который далеко еще не выполнен. Но мне кажется, я знаю, чего бы ей хотелось от меня, что ей нужно как актрисе, хотя бы потому, что она моя современница.

К фильму режиссера Геннадия Базарова «Материнское поле» можно относиться по-разному: он резок, аскетичен. У него жесткая стилистическая манера, и она диктовала соответствующий стиль исполнения. Какой огромный путь взросления и мужания таланта пройден Кыдыкеевой от ее Салтанат до сдержанно-трагической Толгонай. Дистанция и историческая и эстетическая. Собственно говоря, это дистанция, пройденная и кинематографом в целом и киргизским кино в частности, — путь от страстей, пусть и ярких, но одноплановых, до строгого документализма, в котором выдержано «Материнское поле».

Кыдыкеева показала здесь себя поистине мастером.

Признаться, я видел на сцене очень много разных Толгонай — в исполнении самых разных, в том числе очень известных и талантливых актрис. Но Кыдыкеева стоит особняком. Естественно, она и должна быть более реалистическая, чем это позволяет сцена с ее спецификой и условностью. Но мера ее реализма, мера ее актерского аскетизма и, я бы даже сказал, актерского самопожертвования поистине поразительна. Ключом стилистического решения фильма стала историческая достоверность. Вероятно, будь избрано другое решение, она сыграла бы совсем в другой манере. Вот в этом и видится мне ее современность — в том, как она угадывает стиль вещи в целом,

характер режиссерского решения и точно следует за ним, не стремясь к выигрышным моментам, сливаясь с ансамблем актеров в целом.

Да, она резко отличается от всех Толгонай, которых я видел, — отличается полной растворенностью в панораме жизни, приземленностью и крайней сдержанностью, за которой, впрочем, такое кипение страстей, такой накал чувств, который тем сильнее, чем суровее он подавляется.

Да, вероятно, она очень хотела бы сыграть и Мать-землю, сыграть диалог этих двух героинь, их поединок. Но она мужественно отказалась от этого во имя строя фильма, потому что точно поняла, что символика — не в стиле этой картины, что она нарушила бы целостность вещи, ворвалась бы досадным диссонансом.

Кыдыкеева — актриса широкого диапазона, потому что, как я уже говорил, она всегда такая, как того требует та или иная пьеса или фильм, его стиль, его атмосфера. При том, что она истинная, достовернейшая киргизка, я хорошо помню, как она была европейски элегантна в какой-то не очень известной переводной пьесе, шедшей на сцене театра. Или ее Анна Каренина — аристократка, дворянка до кончиков ногтей.

Вся жизнь Кыдыкеевой связана с театром. Но и кино она отдается целиком, не пренебрегая даже самыми маленькими ролями, — она профессионал в высоком смысле этого слова.

Но как мало успела она сделать за свою жизнь, за более чем тридцать лет работы в искусстве (я имею в виду, конечно, кинематограф)! По сути, всего три главные роли — Салтанат, Толгонай и Асылкан в последней картине Базарова «Зеница ока», а дальше — все эпизоды, эпизоды. Правда, нет почти ни одного сколько-нибудь известного киргизского фильма, где бы она не участвовала, но каким же скромным было ее участие и каким, я бы сказал, самоотверженным — вспомним Джайдар в «Беге иноходца» или Чернуху в «Первом учителе». А если припомнить

ее Слепую в «Белых горах», то ведь кто мог предположить, что эта роль станет такой значительной и глубокой? Только благодаря таланту и мудрости актрисы Слепая стала душой и нервом фильма.

Одной из первых ее ролей стала мать Токтогула в одноименном фильме. Толгонай она сыграла, когда ей было немногим более сорока. А другие ее роли — это женщины без возраста, молчаливые женщины киргизской юрты, которые как-то сразу стареют, выходя замуж. Пожалуй, за исключением Салтанат, возраст Бакен и возраст ее героинь никогда не совпадали. А это тоже очень огорчительно для актрисы. Потому что в роль своего современника большой художник может вложить куда больше, чем предписывает сюжет, — это мысли и дела людей его времени, это то, чем живут окружающие его люди, о чем мечтают, к чему стремятся. У них как бы единая группа крови, которая свободно сообщается от героя к исполнителю. Тут как нигде возникает то, что мы называем подводным течением роли, а по сути — ощущением самой жизни, ее живого дыхания.

Играть современника — это действительно самая затанная мечта любого художника, предельная возможность для него высказать все то, что он думает об окружающем его мире.

Да, немало еще родится на киргизской земле актрис, чья судьба будет несравненно счастливее и щедрее, им выпадет играть психологически и человечески сложные образы героинь. Ведь искусству тоже нужно какое-то время, какая-то дистанция, чтобы вывести женщину из юрты — не в прямом, физическом, а в широком, гражданском смысле этого слова, дать ей активное действие, наделить ярким характером и твердыми общественными пристрастиями. Такая женщина будет, конечно, сложнее и тоньше, чем Салтанат, боровшаяся за равноправие в семье, но все-таки не стоит забывать, что Салтанат в этой плеяде была первой.

А разве Бакен Кыдыкеева не заслуживает того, чтобы подумать о специально для нее написанной роли, о специально для нее поставленном фильме? Никто, впрочем, не собирается ничего никому навязывать — ведь речь идет о творчестве. Но как же можно допускать, чтобы рядом была такая актриса (а большой художник — это всегда целый мир), и не замечать этого мира, не черпать из него. Можно быть уверенным, что общение с Кыдыкеевой обогатит любого режиссера, сделает его тоньше, богаче, мудрее, откроет ему новые горизонты в творчестве.

Кыдыкееву никто не открывал. Нет такого мастера ни в киргизском, ни во всесоюзном кино, которому можно было бы отдать здесь пальму первенства. Когда же она работала с Урусевским, с Михалковым-Кончаловским, то в их картинах лишь помогала им создать фон, достоверную атмосферу киргизского быта. Если говорить о «Салтанат», то в то время, когда выбирали исполнительницу главной роли, Кыдыкеева уже была популярной драматической актрисой республики. Да и сейчас, на дистанции лет, отчетливо видно, что такая роль не могла открыть актрису масштаба дарования Кыдыкеевой, скорее актриса подняла эту роль до себя, сделав ее ярче, темпераментней, человечески щедрее, чем была она написана в сценарии.

...Я уже говорил, что чувствую свой долг перед ней как писатель, потому что она человек моего поколения, разделяющий все его невзгоды и трудности, и радости, и надежды. И еще потому, что она редкостная актриса, которая заслужила свою, для нее специально созданную роль.

Какая же это может быть роль? Я думаю — трагическая. Женщина всех времен всегда выносила на своих плечах самые большие, самые немыслимые трудности, потому что куда, наверно, тяжелее провожать и ждать, чем уходить на войну и сражаться. Потому что куда тяжелее оплакивать и переживать смерть в душе, чем встречать ее лицом к лицу.

Как бы ни изменилась наша жизнь, какие бы благо-

творные перемены ни произошли в мире, всегда на земле останется это. Всегда останется на земле мужество женщины.

Кыдыкеева — из той когорты мастеров, которая в полной мере могла бы представить нам вот этот неумирающий, светлый и гордый, чистый женский образ.

И я рад, что читателю представляется возможность прочесть рассказ о жизни и творчестве этой актрисы.

ДОЛОГ ПУТЬ ОТ ЮРТЫ

Как-то лет пятнадцать назад мне пришлось впервые побывать в Киргизии. Только теперь я понимаю, как мне тогда повезло, потому что никогда уже больше не увидела я такой Киргизии. После того представляла она передо мной суровой и будничной, без всякой особенной красоты.

А тогда был праздник. В гости к киргизским зрителям приехала большая делегация кинематографистов — Сергей Юткевич и Марк Донской, Всеволод Санаев и Павел Кадочников, Владимир Наумов и Александр Алов и многие другие.

Быть может, потому и Киргизию показали нам какую-то особенную, праздничную, необыкновенную. Был сентябрь, время яблок — удивительных, огромных, как румяное солнце. Время винограда, который тяжелыми своими гроздьями тянул лозу к земле. Время последнего всплеска природы перед длинной и нелегкой, как я убедилась потом, зимой.

Мы ехали вокруг Иссык-Куля, по дороге, усыпанной цветами; чуть ли не каждый колхоз устраивал «засады», всеми правдами и неправдами заманивая кинематографистов к себе в гости. Конечно, они не могли останавливаться каждый раз, тогда не хватило бы и нескольких месяцев. Но после каждой встречи в машинах оставались груды цветов. Волей-неволей на них сидели, стояли. И, примятые, усталые, они сладко и грустно пахли.

Однажды приехали в ущелье Барскаун. И вот там я впервые узнала, что такое киргизская юрта.

Два колхоза спустились с гор, чтобы встретить кинематографистов. Праздник состоялся под открытым небом, прямо в высокой, прохладной от росы траве ущелья. Посреди него стояли две колхозные юрты. А между ними дымились пахнущие жареным бараном костры.

Потом было все. Джигитовка, козлодранье, речи и трибуны, и стол президиума, поставленный прямо на траву. И наконец, гостей проводили в юрты, усадили на кошму, и начались душевные разговоры с глазу на глаз — в дымном сумраке, в этом неповторимом киргизском доме, который мокнет под снегом и дождем, сохнет под солнцем, дает кров, тепло и уют людям уже столько веков подряд...

А когда возвращались обратно во Фрунзе, горы на закате стали вокруг нас огненно-красной стеной. Они словно не отпускали от себя, и красота их была совсем особая — дикая и завораживающая, первозданная.

Да, горы не отпускали. Они потом снились еще много ночей подряд, уже в Москве. Но вернуться в Киргизию мне пришлось только несколько лет спустя, и встретила она меня совсем другой — будничной, некрасивой, суровой. И тогда я увидела и другую юрту. Не ту, которую помнила, — в праздничном убранстве ковров, в которой пируют и встречают гостей. Но просто такую, в которой живут.

Тогда я познакомилась и с замечательной киргизской актрисой театра и кино народной артисткой СССР Бакен Кыдыкеевой. Тогда же меня поразила ее удивительная интеллигентность, тонкость и острота в суждениях и мыслях об искусстве и жизни. От той поры, наверно, и надо считать начало этой книги. Правда, мне и в голову не приходила такая мысль. Но вот я вспомнила Бакен, незабываемую Салтанат для тысяч и тысяч киргизских зрителей, а для меня умную, интересную актрису, которая не так уж много сыграла в кино, но показала образцы истинной современности, глубины постижения человека. И я решила писать о ней.

Потому-то и поехала я в Киргизию опять и опять. Но прежде чем говорить об актрисе, о ее ролях в кино и театре, о том, чем она сегодня живет, мне хочется рассказать об одной поездке. Эта поездка была как будто совсем не связана ни с Бакен Кыдыкеевой, ни с книгой о ней, но она оказалась одной из самых необходимых мне.

...Не знаю, что привидится в пути казаху, киргизу, едущему по родной степи. Быть может, дым костра, контуры бегущей лошади, отара овец, силуэт юрты. Мне же все время виделся — да так, наверно, и должно быть — городской пейзаж. То вставали передо мной вроде бы пригородные поселки, то силуэт электрички, то многоэтажные «башни», то контуры нового микрорайона. Увы, при ближайшем рассмотрении все это оказывалось барханом, зарослями саксаула — а дорога все тянулась и тянулась. Без признака жилья, без признака живого человека.

Дорога к кино... Наверное, это была самая трудная дорога из всех когда-либо мною хоженных. Сидя в «газике», я чувствовала все ухабы, кочки, рытвины, каждый камень, каждую жалкую речушку на нашем пути, а главное — эту бесконечность. Кажется, если нужно было бы когда-нибудь изобрести материальное воплощение бесконечности, то можно было бы вообразить ее в виде этой безбрежной и унылой равнины, скудно покрытой снегом, кустарником. «Смерть-долина» — назвал ее мой проводник, киргизский киномеханик-водитель Джумаш Хогаев. А степь называлась Анархай, где на сотни километров вокруг ничего не растет. Потому что это земля без воды. Потому что здесь один источник питьевой воды на двести километров, и ее возят в цистернах по чабанским юртам, а льют на руки по капле, как драгоценную «розовую воду». Льют из чайника, и даже как-то неловко мыть ею руки. А что делать? Из колодцев здесь добывают соленую воду. Только соленую. Таков Анархай. На зиму сюда откочевывают киргизские отары и живут здесь до февраля, до весеннего окота овец. А потом вот эти сотни километров, что я проехала на «га-

зике», бредут пешком с тысячными своими стадами. Зато они возвращаются в родные долины, в родной Сусамыр, возвращаются к себе домой.

Да, если можно было себе представить самую трудную дорогу к кино, то это, наверно, была та, которую мы проехали. Потому что собственно дороги как таковой вообще не было. Однажды с бетонки мы свернули прямо в поле и поехали по колее, которая то появлялась, то пропадала. И часто перед нами вырастали три, четыре колеи в эту бесконечность. И здесь, признаюсь, я никак не могла понять, почему именно мы едем по этой, а не по той или по третьей. Но мы всегда приезжали куда надо: киномеханик Джумаш ездит по этим призрачным дорогам не один год, а добрый десяток лет. Потому, наверно, когда я спросила его, что ему больше всего понравилось в Москве, он ответил — «Электрички. У нас их нет».

Вот так мы ехали. Проехали поселок вполне привычного нам современного колхозного типа. Но когда я спросила, как он называется, мне ответили: «Колодец № 22». Не знаю — романтично это или нет. Но так здесь отмечают вехи жизни, вехи ее поступи в пустыни.

И вот наконец, в последний раз скатившись с бархана, мы стали. И Джумаш сказал: «Все, конец. Дальше не поедем. Здесь ночевать будем».

Я осмотрелась. Передо мной были две юрты. Они стояли рядом. И позади каждой лежали аккуратно сложенные в поленницу ветки саксаула. Оказалось, он горит едва ли не лучше угля и является здесь единственным топливом. Посреди, между двумя юртами, находилось какое-то странное сооружение. Это был движок, который сразу же включили, и у входа в обе юрты зажглись фонари. А невдалеке была ограда, и в ней, плотно сбившись в кучу, стояли овцы. Мне показалось, что их было двести, ну триста. Оказалось, их было тысяча двести. Просто они так тесно жались друг к другу, что сливались в одно серо-сумрачное пятно. Всю зимнюю ночь они вот так и стоят под откры-

тым небом, согревая друг друга. А утром их пересчитывают (не такая уж легкая, между прочим, операция) и выгоняют пастись. Пасутся они недалеко и корм себе находят под снегом. А снег частично заменяет им воду. Оказывается, плохо, если в степи выпадает много снега: тогда овцам труднее добывать себе пищу.

Здесь жили две чабанские семьи. И в каждой было по восемь-девять детей. Правда, не все они были сейчас на месте, часть из них оставалась в селении Токмак, где находится их основное жилище. Но было начало января, школьные каникулы, и сюда, чтобы помочь родителям, приехали двое мальчиков. Я смотрела на них — хорошо, по-городскому одетых, в добротных импортных свитерах, с такими умными, смелыми, любопытно вопрошающими глазами — и думала: вот уж они совсем не похожи на детей из юрты. Между тем они выросли здесь и кочевали вместе с родителями все свое детство. Совсем как вот тот малыш, что сейчас сидит на коленях у веселой толстой киргизки, которая каким-то непостижимым образом успевает все: и болтать без умолку, и кормить малыша, и наливать бесконечный чай, и резать лапшу для бешбармака. Между прочим, когда случилась небольшая авария и испортился движок, погас свет, она ухитрилась резать эту лапшу в полной темноте. Впрочем, чему же удивляться — ведь для нее, наверно, это так же привычно, как для нас, входя в темную квартиру, включать свет.

А вечером мы смотрели кино. Что и говорить, это, конечно, был самый необыкновенный киносеанс в моей жизни. Внутри юрты, на колышки, на которых она стоит, натянули простыню — получилось нечто вроде телевизора «Темп». И все уселись на полу. Ребятишки, естественно, принимали самое деятельное участие в кинопоказе: подавали коробки, перематывали, держали ленту. Кино понравилось всем, и после сеанса, уже в другой юрте, состоялась своеобразная зрительская конференция. Женщины горячо обсуждали, что бы было, если бы героиня не ушла от му-

жа. А впрочем, нет, согласились они, она не могла не уйти — ведь он же изменял ей. Да и вообще, он только себя в жизни видел, только себе хотел славы и счастья.

А потом все улеглись спать. Детей положили в одной юрте, взрослые легли в другой. Ночь была беспокойная. С вечера кто-то долго ходил, разговаривал, что-то делал. Наконец, ненадолго утомнились. Потом сквозь сон я слышала, как хозяйка вставала подтапливать печку.

Когда под утро с полу потянуло холодком, а сквозь отверстие вверху забрезжил серый, зимний рассвет, я почувствовала, что это, быть может, самое необыкновенное утро в моей жизни. Утро в пустыне, где вокруг на сотни километров никакого жилья. Где одиноко стоят две чабанские юрты. Где рядом дремлет тысяча овец. Где спокойно стоят расседланные кони. А в бочке примерзла драгоценная питьевая вода. Утро среди этих людей, живущих невероятной, почти фантастической жизнью, которую невозможно, казалось бы, представить себе. Месяцами оторванно от всех, даже от своего дома. Месяцами в степи, изо дня в день приходится делать одно и то же — пересчитать овец, напоить, выгнать, убрать юрту, сготовить обед, пригнать овец, снова напоить, сготовить ужин.

Такая несложная и такая невероятная в своем образии жизнь. В то время, когда мир захлебывается от потока информации, когда вечерние новости уже к утру перестают быть новостями, когда мир задыхается от обилия впечатлений, от темпов и ритмов, здесь все так величаво спокойно.

Нет, я знаю, конечно, жизнь этих людей изменилась. Она совсем не такая, какая была. Я видела глаза этих ребяташек, приехавших на каникулы, слышала разговоры и рассуждения взрослых, смотрела с ними фильм. Они — часть нашей земли, нашей жизни. И все-таки как они далеко, эти юрты, и какой незамётный, скромный, тихий повседневный подвиг — само существование этих людей среди ледяной пустыни!

Наутро мы отправились в обратный путь. Снова перед нами расстиралась «смерть-долина», снова под колесами машины бунтовали все барханы, все бездорожье, вся бесконечность этого пути. Здесь слово «километр» выростало, как джин, выпущенный из бутылки, с огромной снежной бородой, и никак не желало укладываться в скромные и элегантные верстовые столбики, что стоят на безупречных лентах асфальтовых дорог. Здесь и километры сохранились в своей первозданности — такими, какими они были еще до своего названия...

Да, только вернувшись во Фрунзе и снова встретившись с Бакен Кыдыкеевой, которая честно недоумевала, зачем мне понадобилось ездить так далеко и так трудно, я поняла, как необходима мне была эта поездка. И не потому, что и Бакен, как и многие-многие другие нынешние актеры Киргизии, родилась в юрте. Нет, не только поэтому. Но потому, что я на краткое мгновение соприкоснулась с миром ее героинь — таких незаметных, таких ускользающих, таких повседневных, — я соприкоснулась с жизнью ее народа, вот уже сколько веков живущего такой удивительной и суровой жизнью в самом необыкновенном из сотворенных человеческими руками домов — юрте...

...А вечером в Киргизском академическом драматическом театре я смотрела спектакль «Мать» по пьесе Карела Чапека.

Когда сбоку на сцене отворилась дверь и вошла Мать — Бакен Кыдыкеева, я не сразу узнала ее. Она была такая элегантная, такая европейская женщина в строгом и изящном длинном сером платье, со скромным крестиком на груди.

В глубине сцены, сквозь витражи высокого готического окна вырисовывалась скульптура — фигура скорбящей женщины, высеченная из камня. Эта фигура-символ сопровождает спектакль на всем его протяжении. И все время, пока я смотрела его, я поражалась мастерству актрисы, этому редкостному соединению символики и теплой, чут-

кой человечности. И еще тому, что передо мной была героиня пьесы Чапека, просто Мать в общечеловеческом, философском смысле этого слова и все-таки киргизка до мозга костей. Я узнавала героинь Кыдыкеевой, женщин из юрты, в том, как она все время в работе, в заботе, в трудах, как она хлопочет над своими детьми («Я похожа на наседку, которая высидела орлят»), как она ласково шлепает их, распалившихся. Одним словом, во всем — и как она молчит, и как страдает, как радуется и как надеется. Неуловимо, но ощущался этот особенный колорит национального искусства. Философская драма, но преломленная сквозь призму своего, особого восприятия.

Пьеса Чапека — чрезвычайно сложная вещь. Она полна символики, многословна, дидактична. Она выстроена как притча. И Бакен Кыдыкеева очень боялась, что спектакль с его отвлеченной символикой не дойдет до киргизского зрителя.

Но она ошиблась. В тот вечер в театре я видела самую простую, обыкновенную публику. Кто знает, быть может, здесь были и люди, приехавшие из юрт.

Им-то и рассказывала Кыдыкеева свою скорбную и трагическую повесть о Матери, которая, потеряв мужа, затем потеряла и всех пятерых своих сыновей. Некоторые критики в то время, когда была написана пьеса Чапека, уверяли, что в ней идет извечный спор мужского и женского начал. Речь идет о том, что если мужчина все время стремится утвердиться вне дома, вне семьи, то женщина, наоборот, находит удовлетворение в своей семье, потому что она есть начало всего живущего на земле. Отсюда агрессивность и конфликтность мужчины и, напротив, спокойная умиротворенность женщины.

Однако объяснять именно так пьесу Чапека было бы неправильным. Главное, чем ценна она для нас сегодня, это тем спором о сущности героизма, который в ней идет. Когда Мать впервые получила похоронное известие — это было сообщение о смерти мужа, — она прочла фразу: «Вы

оплакиваете героя». А ее муж, бравый полковник колониальных войск, погиб в нелепой, а главное, заранее обреченной на поражение стычке с туземцами, потому что это была неправая битва.

В начале спектакля Мать, беседуя с умершим мужем, говорит: «...Мне всегда это в тебе страшно нравилось. Твой воинственный вид, звон твоих шпор, твоя отвага и твое фанфаронство... Не знаю, почему это так восхищало меня. Должно быть, потому что я была глупа, влюблена, с ума сходила...»

Дорогой ценой заплатила она за детскую влюбленность в эти «военные побрякушки». Каким трудным путем, путем бесконечных потерь, идет она к осознанию того, что не существует героизма как формы эгоистического утверждения себя в жизни. Недаром в пьесе, написанной Чапеком в 1938 году, многие видели его полемику с идеологией фашизма, идеологией культа силы, сверхчеловека. «Кто не умеет стрелять, тот ни к чему не пригоден», — говорит битый колониальный полковник.

«Понимаешь, — говорит Мать, как бы подытоживая свои размышления, — мне слишком дорого стоило то, что вы называете... героизмом. Умереть каждый сумеет, а вот потерять мужа или сына — посмотрели бы вы, что это значит. Так объясните же мне, почему в течение всей древней, и средней, и новой истории одна только я, я — мать, я — женщина, должна платить такой ужасной ценой за ваши великие дела?»

Вот такой путь проходит эта женщина, прежде чем она сама, своими собственными руками вручает винтовку последнему своему сыну — Тони. Нет, здесь нет противоречия. Теперь речь идет не о том, чтобы утвердить себя в культе силы, не о том, чтобы пострелять ради славы, речь идет о защите отечества — о единственной справедливой из всех войн, которые ведутся на земле. Бесспорно, Чапек как мудрый человек и художник уже предчувствовал тень коричневой чумы, движущейся на его родину. Неда-

ром здесь, на сцене Киргизского театра, начинает звучать фашистский марш как символ этой чумы. Вот к чему привело то осужденное Матерью героичество!

Мать проходит сложный путь от осознания только своей правды до понимания правды всеобщей, правды своего народа. Сначала она только женщина, хозяйка своего гнезда, хранительница очага. Она говорит: «Кто-нибудь должен же оставаться дома... А то ведь ни у кого на свете не было бы своего дома... Я хочу, чтобы мои дети принадлежали мне». Она как птица простирает над детьми свое слабое крыло, пока его не пробивает одна смерть, другая, третья. Пока не рушатся стены ее дома, пока не разлетелись все сыновья.

— Да, пьеса сложна для исполнения,— говорит Кыдыкеева.— Помню, на первых репетициях ничего не получалось. Возникали какие-то статуи вместо людей. Надо было искать пути общения, контакты. Я вдруг предложила: пусть она, Мать, когда разговаривает с погибшим мужем, что-то делает по дому — прибирает в комнате, где нашалили дети, вешает саблю, поправляет ковер. Одним словом, поначалу ее разговор с ним выглядит как внутренний монолог. Вот так мы нашли форму общения. Причем она по-разному беседует с мужем, умершим семнадцать лет назад, и с детьми, которые погибли только что, уже на наших глазах,— они больше знают ее жизнь.

Когда наблюдаешь за Кыдыкеевой, то видишь, что сначала она словно бы отделена невидимой стеклянной стеной от этих ушедших от нее людей. Она как бы говорит сама с собой, просто воображая дорогих ее сердцу людей живыми. Тут нет никакой мистики, это просто разговор сердца.

— Мне как раз дороги в моей Матери ее сомнения, даже противоречия, ее слабости,— продолжает актриса,— это делает ее близкой, понятной, человеческой. Ибо без сомнений нет человека. Я отнюдь не хотела, чтобы она была монументом,— она должна быть живой.

Когда еще в Москве, до спектакля, я читала пьесу Чапека, я представляла себе спектакль в высшей степени патетический, бурю страстей, заломленные руки и гордое, трагическое молчание. Ведь пять смертей пережила Мать, и шестая стоит на ее пороге. Но я не увидела ни заломленных рук, ни бури страстей — Кыдыкеева была вся в себе, в своем внутреннем мире, в своей скорби. Она и здесь предстает в высшей степени современной актрисой, актрисой, я бы сказала, графического, но не живописного склада. Она только набрасывает тонкие штрихи, контуры, нигде не кладет густых мазков, везде оставляя простор для додумывания, домысливания. Ни одного крика, ни одного стога... Быть может, и здесь отразилась извечная доля не просто матери, но киргизской женщины, так привыкшей — в прежнее, не столь далекие времена — отдавать сыновей голоду, болезни, жестокости. Сказалась привычка молчать и склоняться перед судьбой — куда как более властной для нее, чем для любой европейской женщины.

Глядя на Кыдыкееву, я видела, как мудро и сдержанно преодолевает она подводные камни пьесы — ее назидательность, правоучительность, схематизм и повторяемость ее сюжетных построений. А как трудно играть женщину вообще, мать вообще!

Из этого поединка Кыдыкеева выходила с честью. Ее манера игры была как нельзя более кстати здесь — в философском театре Чапека. Но и в этой аскетической, несколько холодноватой атмосфере она была трепетно живой и теплой. Она была женщиной и Матерью, наполняя абстрактные понятия подробностями, повседневностью жизни своей соотечественницы, женщины, родившейся в юрте.

Режиссер спектакля «Мать» Офелия Эркинбаева вспоминает:

«Как раз до этого спектакля она долгое время не играла на сцене ничего крупного. Быть может, поэтому она буквально набросилась на работу, как человек, кото-

рому после долгой жажды протянули кружку воды, и он пьет, пьет, не может оторваться. Она мучила себя и других, репетировала до изнеможения, и все не удовлетворяло ее, все было мало. Порой она никак не могла повторить найденного на репетиции, и это не давало ей покоя. Требовательности не было предела.

Надо сказать, что ее интересовало буквально все — отнюдь не только ее роль, а спектакль в целом, его концепция, оформление. Я не роптала, что она вторгалась как бы и на мою территорию: для меня это было великолепной школой.

Почему мы выбрали именно «Мать»? Ну, во-первых, надо было взять какую-то монопьесу — отмечался юбилей Кыдыкеевой. Во-вторых, эта пьеса показалась нам близкой нашему зрителю: все матери любят своих детей и боятся их потерять. Для нас «Мать» отнюдь не была мистическим произведением, как некоторые ее в свое время считали. Для нас это была антифашистская пьеса, созвучная сегодняшнему дню.

Как ни странно, но до этого Бакен на сцене матерей не играла. Теперь она поднималась как бы на новую ступень творчества, переходила в зрелость. Была у нее, правда, роль Марии Александровны Ульяновой в пьесе Попова «Семья». Но то была совсем другая мать — женщина, не замыкающаяся в рамках своего дома, видящая жизнь куда глубже и шире.

Мать Чапека — поначалу только мать своих детей и жена своего мужа. Как всякая мать, она против войны. Но она еще не видит разницы между войнами несправедливыми и справедливыми, войнами ради свободы. И только уход последнего, самого любимого сына Тони заставляет ее наконец прозреть, открыть глаза на мир, который, оказывается, не ограничен стенами ее жилища.

Она говорит — когда дети маленькие, они все похожи, но вдруг они подрастают и становятся разными. И это ее мучает. Хуже ничего нет, чем быть матерью: она думает

только о своих детях, а дети думают о чем угодно. И через какие немыслимые испытания приходится пройти героине Кыдыкеевой, через сколько смертей переступить, чтобы прийти к осознанию того, что ее дом, ее дети — только крошечная часть того необъятного целого, что зовется человечеством.

На мой взгляд, Кыдыкеева создает в этом спектакле сильный, трагический и вместе с тем суровый в своей простоте и сдержанности образ.

Сразу же после «Матери» мне выпало счастье снова работать с этой удивительной актрисой и снова в новом для нее качестве — теперь она играла комедию.

Дело в том, что при нашем театре существует студия. И вот к ее выпуску надо было выбрать пьесу, в которой и выпускники смогли бы проявить свои возможности и накопленный опыт и встретиться со старшими товарищами по сцене. Кроме того, надо было соблюдать и интересы театра, репертуара, зрителя. У нас совсем почти не было опыта постановки спектакля для детей: вот так наш выбор пал на сказку Тамары Габбе «Волшебные кольца Альманзора». Сказку для детей, но и для взрослых тоже, в ней присутствует сильный элемент сатиры. Мы хотели поставить ее в молюеровском духе — и это было еще одним важным моментом, потому что Мольер на киргизской драматической сцене еще не ставился. Театр Мольера — это школа мастерства для любого актера, тем более молодого.

Мы пригласили Бакен Кыдыкееву в свой спектакль, и она горячо откликнулась. Для молодежи играть с такой актрисой было и честью и целым университетом. Кыдыкеева очень помогала всем нам, одним своим присутствием снимая у новичков и боязнь сцены и боязнь партнера. Надо признаться, что в кино этот процесс «акклиматизации» протекает и быстрее и безболезненнее. В театре многие годы проходят, прежде чем постигнешь все тайны сценического мастерства. Не потому ли «звезды экрана» тускнеют и блекнут на театральных подмостках, под взглядом

тысяч глаз — не воображаемых, как в кино, а вполне реальных, как в театральном зале?

Я чувствовала, что и сама Кыдыкеева словно помолодела, словно сбросила разом несколько десятков лет — так она легко двигалась, так лукаво блестели у нее глаза, так она была заразительно, озорно весела и лукава; повторяю, она, можно сказать, впервые играла чистую комедию. Да еще с молодежью. Одним словом, этот спектакль, по-моему, стал для нее самой радостным открытием».

Когда после разговора с Офелией Эркинбаевой я посмотрела спектакль «Волшебные кольца Альманзора», у меня тоже осталось какое-то удивительно светлое, праздничное ощущение. Молодые киргизские актеры изящно носили камзолы и кринолины, турнюры и башмаки с пряжками, изысканно приседали и двигались в почти кукольных, хрупких, чуть жеманных декорациях художника А. Торопова.

История о двух дочерях некоей вдовствующей королевы и о волшебных кольцах, которые обретают свою силу, только соприкасаясь с любовью, была бы, наверно, слишком наивной, если бы не оказалась насквозь проницанной и лукавой.

Сестры-принцессы — одна дурочка, другая строптивница — обе были одинаково прелестны. Особенно, конечно, строптивница. Она интриговала, скандалила и щипалась с такой неподражаемой рысеей грацией, что ей это прощалось за одно только изящество и неукротимый, взрывной темперамент. А сколько оптимизма и мужества было в некрасивом садовнике Зинзивере, который терпеливо и незримо подрезал королевские розы и вот так однажды увидел принцессу-дурочку (которая, конечно же, вовсе и не была дурочкой, а только простодушной) и сразу же влюбился и пошел за ней в огонь и в воду! И принцесса тоже полюбила его, несмотря на длинный нос и маленький рост. И, право же, когда в финале спектакля вдруг не на шутку грянул «всамделишный» гром и сверкнула электрическая

молния, кольца нашлись и, как по волшебству, садовник превратился в юного красавца, мы почему-то слегка, совсем чуть-чуть пожалели о его симпатичном длинном носе.

Ну а в центре этого спектакля оказалась, конечно же, королева в исполнении Бакен Кыдыкеевой.

Я смотрела на нее — высокую, почти неподвижную в своем призрачном могуществе, в пышном кринолине и высоком напудренном парике — и невольно вспоминала череду ее всем нам памятных киногероинь, таких незаметных, таких будничных, всегда повязанных черным платком и таких обездоленных. Неужели эта актриса, словно рожденная для высокой трагедии, так привыкшая играть драму, несчастье, жалкую женскую долю, слезы и нужду, неужели это она сейчас перед нами — такая искрометная, лукавая? Откуда в ней столько легкости — в ней, так привыкшей стоять на этой грешной земле крепко обеими ногами, кажется, кожей чувствуя все ее камни и острые песчинки? Здесь же она буквально парит над землей — так изящна, изысканна ее игра.

Ее королеве ведь только кажется, что у нее какое-то там царство, вельможи, народ и могущество. Все это волшебное, призрачное. А так, если приглядеться — ну есть садик, домишко ничего себе, из десятка-другого комнат, дурак-мажордом да две дочери на выданье, которые ну прямо как стопудовые гири на ногах. Сбыть бы их с рук, кому-никому, да вот одна уж очень глупенькая, а другая истеричка и скандалистка. Беда с ними! А тут еще соблюдай королевское величие.

«Доктор, — говорит королева Фазанин и Павлинин, — я доверяю вам государственную тайну: у меня две дочери». Поистине страшная тайна! И дальше она совсем запуталась — у нее нет старшей дочери, они обе младшие. Наконец, доктор ее выручает — она, наверно, хочет сказать, что ее дочери — близнецы. «Вот именно, — радостно подхватывает королева, — близнецы».

«Я забываю самое главное» — Кыдыкеева отталкивается в роли от этой как будто случайной фразы. Впрочем, одного она никогда не забывает — того, что она королева. И потому ее не волнует, что ее дочери, похищенные пиратами, могут простудиться или утонуть, самое главное — то, что они могут научиться дурным манерам.

И Кыдыкеева щурит и без того узкие глаза, словно чтобы вот так, не всерьез видеть все то странное, что вокруг нее творится. Она уже, по правде говоря, слишком устала притворяться, что она королева и что вокруг нее королевство. Но надо — положение обязывает, и она щурится и щурится и боится буквально шаг ступить — а вдруг границу королевства как раз и переступит?

У королевы Кыдыкеевой — склероз, она все забывает: и как зовут дочерей, и как звали покойного мужа, и как само государство именуется — ну самые главные вещи, одним словом. Но ей никак нельзя этого показать — что вы, что вы, упаси боже! Она и хохочет как-то утробно, низко, не раскрывая рта, чтобы не сделать лишних морщин на лице ее королевского величества. И надо было видеть, какую бурную реакцию каждый раз вызывал в зале этот «деликатный», утробный королевский смешок.

Королева Кыдыкеевой — этакий прелестный обломок старины, почти как шкафчик-рококо, который всем-то хорош — и башенками, и завитушками, и створками, и стеклышками, но только весь насквозь жучком проеден: тронь — и рассыплется. И потому она несет себя по сцене с великой осторожностью. Как будто ее где-то склеили, тщательно, осторожно, кропотливо — и вот теперь как бы не разбиться, не расклеиться. В этой склеротической хрупкости, так тонко и остроумно найденной актрисой, — и насмешка, и прония, и лукавство, и легкая печаль. Или сатира? Но если и сатира, то настолько слегка намеченная, что никак не разрушает волшебную атмосферу спектакля и пьесы. Хотите слегка задуматься над склерозом этой монархини? Ну что ж, актриса предоставляет вам

и такую возможность. Ведь сказка — ложь, да в ней намек...

Когда королеве сообщают, что обе ее дочери похищены неким янычаром, который охотится за волшебными кольцами, с ее величеством что-то вдруг случилось. Она на мгновение оцепенела, а потом вдруг она начала ходить, почти топать по сцене взад-вперед неожиданно размашистым, почти мужским шагом. Что же произошло с величеством? Куда девалось воспитание? Или, может, и сама в величество-то не с рождения попала, или не так уж вьелся в плоть придворный политес? Или опять склероз напал — и забыла, что королева? Понимайте как хотите, но такая неожиданная краска у большого актера всегда рождает ответную реакцию. В самом деле, чего это она, королева, как грубая простолюдинка, вдруг затопала?

Актриса буквально купается в этой прихотливой, не свойственной ей стихии. И невольно думаешь о диапазоне дарования: «Мать» Чапека и королева в «Волшебных кольцах Альманзора». Философская притча — и нехитрая сказка. Драма матери, отдавшей смерти одного за другим всех своих сыновей, — и веселая карусель другой, которая от «собственного величества» совсем с панталыку сбилась.

Я смотрела на актрису в «Волшебных кольцах» и, как ни странно, думала не о том, что их разделяет — Мать и королеву, — а о том, что их объединяет в исполнении именно этой актрисы. А объединяет — сдержанность. Та самая мудрая и в высшей степени современная сдержанность, я бы сказала, строгость (не боюсь этого слова в применении к лукавой королеве), которая вообще отличает манеру кыдыкеевской игры. У нее нет нажима, нет наигрыша ни в драме, ни в комедии. Если она величаво-трагична в «Матери», то в этом нет ни грана ложного, выпреенного пафоса. Если она так бесконечно проницательна в королеве, то это лишь слегка, двумя-тремя штрихами намечено.

Она не навязывает себя зрителю — ни в чем и никогда. Ведет за собой — да. Но делает это так умело и тактично,

что нам кажется — мы сами движемся, сами находим свой путь в постижении той или иной судьбы, мысли.

Такова она на сцене, такова же и в жизни.

Вот что рассказывает о Кыдыкеевой ее самый молодой партнер по спектаклям «Мать» (Тони) и «Волшебные кольца Альманзора» (Зинзивер), выпускник студии при Киргизском драматическом театре, Шеримбек Шаршеев:

«Вы спрашиваете, как она работает над ролью, как репетирует? На этот вопрос очень трудно ответить, потому что она никогда не работает только над своей ролью, а над всем спектаклем. Она всем помогает, всех направляет — даже не советами, но просто собственным участием, собственным присутствием на сцене. Рядом с ней невозможно быть равнодушным, отстраненным.

У Кыдыкеевой удивительное чувство сцены. В «Матери» есть эпизод — Тони хочет уйти на войну, а Мать его не пускает. Я смотрел на нее — признаться, сначала я даже не мог играть, я просто смотрел на нее и ничего не делал, смотрел на нее и думал: откуда у нее такое чувство и знание эпохи, она ощущает автора и время куда тоньше многих других актеров, которые долго учились, изучали театральное дело, мировую литературу.

Помню, она сказала мне, когда я в полной растерянности пришел к ней в уборную: «Ты ни о чем не думай, ты будь просто моим сыном». И работа с ней была для меня куда более серьезным университетом, чем все пять лет учебы в студии».

...Как-то однажды мы с ней гуляли по улицам Фрунзе, и, как всегда, я снова и снова удивлялась тому, что ее без конца узнают и с ней здороваются. Хотя удивляться тут, наверное, было нечему. Потому что Фрунзе, в сущности, совсем небольшой (в сравнении с Москвой) город, а центр его, по которому мы кружили, и вовсе пятачок, где встречаются буквально все.

Да и чему же удивляться? Ведь это первая актриса Киргизии, которую и в самом деле знают все. Ее можно

назвать национальной героиней, потому что многие олицетворяли ее с Салтанат, с первой женщиной Киргизии на экране, которая заявила свои права на самостоятельность и независимость и в жизни и в семье.

Мы ходили с ней по улицам и говорили, говорили не переставая — о театре, кино, о ее жизни, о том, что получилось, что не получилось.

Потом мы зашли в ресторан пообедать, и официант долго не нес нам еду. Но я не была в претензии, потому что Бакен все время рассказывала. Правда, я не записывала того, что она говорила. И теперь очень жалею об этом. Все-таки я постараюсь кое-что восстановить, хотя это и очень трудно, потому что она не просто рассказывала, а показывала и проигрывала передо мной все, о чем шла речь.

Она рассказывала, что недавно в их театре поставлен спектакль, где речь идет о войне. И там есть Смерть, такое действующее лицо. И играет его актер, мужчина (а вот ей кажется, что должна играть женщина), и играет в таких инфернальных, густых красках — «ну прямо Фантомас», сказала она и очень выразительно показала знакомую застывшую маску. Много так жестикулирует, изображает, суетится. И вот мне, продолжала она, это очень не нравится. Мне кажется, это совсем неверным, неправильным. Потому что смерть — и здесь она схватила себя за горло — это ведь конец, конец всякой жизни. Это пустота, холод, это — ничто. И играть это «ничто» нужно в высшей степени просто, сурово, сдержанно. Потому что это именно смерть. Что может быть страшнее?

Потом она стала говорить о литературе, о Толстом и сказала, что это ее любимый писатель, а любимое произведение — «Хаджи-Мурат». «Как мог он так проникнуть в душу чужого и чуждого, даже враждебного народа! Это какая-то особая широта, щедрость сердца, так сказать, ум сердца. Особенное благородство таланта...».

...Я начала эту главу с рассказа о юрте. Мне хочется и закончить — правда, не юртой, но настоящим киргизским

домом, куда пригласила меня Бакен. Это был дом в ее родном селении, где она родилась, сейчас в нем живет ее брат, которому отец завещал остаться на земле, чтобы «сохранить корни». Брат работает шофером в колхозе, у него большая семья. Попав сюда, никак не скажешь, что тут живет близкий родственник знаменитой актрисы. Дом как дом, небольшой сад, полно ребятишек, молча снуют женщины.

Мы вошли в большую, совершенно пустую комнату. На полу была расстелена скатерть — достархан. На кошке раскинуты подушки. Бакен была в национальном костюме и даже голову покрыла платком, завязанным сбоку: «Ну что ж, ведь я киргизка».

Она не говорила мне раньше: оказывается, в этот день отмечались поминки по отцу. В другой комнате сидели одни только старики, они негромко бормотали что-то похожее на молитву. А Бакен не могла войти в комнату к старикам: отца поминали по древним обычаям, а Бакен была неверующая. Отец ее был сначала муллой, а потом учителем и председателем колхоза. В тот раз, когда родилась Бакен, он очень мечтал о сыне и потому дал девочке мужское имя. Я заметила, что и киргизы в разговоре склоняют его, как мужское, — «у Бакена», «с Бакеном». Она и ходила до одиннадцати лет в мальчишеской одежде.

Мы были всего в каких-нибудь тридцати километрах от города и приехали на такси. Но, казалось, мы далеко — в другом мире. За окнами — спелая и ароматная, чуть тронутая заморозком киргизская осень, тяжело клонятся красные сады, шуршит листва, с гор ползет вечерний туман, а к окнам прильнули ребятишки — еще бы, событие, машина из города!

Да, здесь, кажется, мало что изменилось. Не вот только сидит рядом со мной на кошке народная артистка СССР, родом из Киргизии, чье имя знают не только в нашей стране — знают во Франции, в Индии, в Германии и других странах мира.

Думал ли об этом ее отец, когда в сердцах назвал дочь мужским именем Бакен?

Нет, я не удивилась, когда молча начали выходить из соседней комнаты и к нам подошла очень старая женщина, подошла к Бакен и поцеловала ей руку.

А потом мы сели в кабину грузовика и вернулись в город. И выглядело это так, словно мы вернулись из прошлого.

В ТЕАТРЕ И НА ЭКРАНЕ: НАЧАЛО

— ...Родом я из села Токолдош,— рассказывает Бакен Кыдыкеева,— недалеко от Фрунзе. Это какое-то особое, замечательное село: из него вышло много известных мастеров искусства — актрисы Сара Киизбаева, Даркуль Куюкова, Сабира Кумушалиева, композитор О. Тулеев, поэт К. Маликов, художник А. Усубалиев. Как так получилось — не знаем и сами удивляемся.

В театре я начала играть с четырнадцати лет, в республиканском Тюзее. Уже тогда я твердо решила, что буду актрисой и только актрисой. Помню, в моем первом спектакле — «Женитьба» по Гоголю — мне досталась роль шестидесятилетней Арины Пантелеймоновны. А моей племяннице по пьесе, актрисе, исполнявшей роль Агафьи Тихоновны, было, между прочим, сорок. Мой первый педагог в искусстве, А. М. Самарин-Волжский, говорил мне, что я не могу играть Агафью Тихоновну, потому что совсем еще девочка и про любовь ничего не знаю.

Так как мы все были очень молодые и никакого специального театрального образования не имели, то все происходящее на сцене было для нас как бы не работа, не ремесло, не представление, а сама жизнь. Играли мы роли всякие — и главные, и неглавные, и старых, и молодых. Это была как бы студия.

Самой серьезной ролью того времени стала для меня Лауренсия в спектакле «Овечий источник» Люпе де Вега. То есть сначала самой трудной. А труднее всего были монологи — я не верила в них, они казались мне неестественными. Ставил этот спектакль Самарин-Волжский.

И он очень упорно со мной работал — работал над дикцией, над техникой декламации. Сначала ничего не получалось, помню, я говорила Самарину — ну ударьте меня. Никак я не могла войти в образ. Я тренировалась каждый день, тратила массу сил. Еще — я не очень тогда хорошо знала русский язык и понимала Самарина скорее глазами. Он тогда у каждого из нас, актеров, повесил в комнате наши собственные портреты, на которых написал: «Я верю в вашу победу».

Когда закончился спектакль, я разгримировалась и как-то совсем не была уверена в успехе. Вышла из театра с опозданием и вдруг увидела — у дверей меня ждала толпа. В основном это были студенты, мои ровесники. Забросали меня цветами и подали мне фаэтон: очень модно тогда во Фрунзе было кататься на фаэтоне, и несколько девочек и несколько мальчиков сели вместе со мной и провожали меня до дома. Эти студенты тогда говорили мне: «Вот и у нас появилась своя звезда, мы должны ее беречь». С тех пор, когда я выходила на улицу, за мной ходила чуть ли не толпа.

Хорошо известно, что женщинам Востока до революции была закрыта дорога в искусство, науку. Киргизки среди своих среднеазиатских сестер, возможно, пользовались наибольшей свободой. Но и наших матерей, бабушек держали в оковах реакционные обычаи. Даже в первые послеволюционные годы многие наши мужчины, причем сравнительно передовых взглядов, считали, что женщине не место на сцене, что, выступая на подмостках, она унижает мужа и родственников, пятнает свою честь.

Я храню об отце, сельском учителе, самую светлую память. Восхищаюсь его великой преданностью идеалам нового строя, его подвижническим трудом, его большой любовью к детям. Но когда он узнал, что я тайком поступила в коллектив Фрунзенского тюза, разгневался невероятно. «Ты мне больше не дочь!» — заявил отец, и надо ли говорить, что я пережила в тот момент? У нас в семье всегда

царило взаимное уважение, послушание детей подразумевалось само собой, а я такое вот натворила...

На сцену меня потянуло не случайно. Над нашей школой шествовал первый в республике театр — музыкально-драматический. Ребята получали бесплатные билеты на спектакли, конечно, дневные. Побывав там, я по нескольку дней бродила словно во сне. Находила дома укромное местечко и исполняла весь многоликий спектакль. Громила баев, проклинала отсталые традиции, воевала за равноправие женщин... И вот успешно сдала вступительные этюды, громко, «с выражением» прочла членам экзаменационной комиссии газету, стоя на столе... Начала уже выступать, и тут отец узнал о моем своеволии. Герои тех первых киргизских пьес были решительными, смело бросали вызов отжившему. В реальной жизни все оказалось сложнее. Переживала я мучительнейше. Отец отнюдь не казался мне врагом, я абсолютно точно знала, что он и не приспешник баев. Что делать? Пусть рушатся самые заветные мечты, подчиниться воле родителя? Сердце разрывалось от горя. И тут случилось так, что заболела ведущая актриса и режиссер неожиданно предложил мне роль Лауренсии в «Овечьем источнике» Лопе де Вега. Отказаться от главной роли не смогла, думала: «Сыграю, а дальше будь что будет». Состоялась премьера. Зрительский успех — полный. Молодежи очень понравилась гордая и смелая испанская крестьянка и ее друзья. А шестнадцатилетняя артистка, сыгравшая первую в жизни серьезную роль, была несчастна, боялась показаться дома.

Прихожу как-то вечером, смотрю, в руках отца раскрытый номер «Кызыл Кыргызстана». Взглянул на меня не сердито, а словно бы с удивлением. «Это что же, про тебя написано?» — заговорил отец впервые со мной с того «разоблачительного» дня. Читаю — и глазам не верю. Рецензия, как я сейчас понимаю, чересчур восторженная, захваливающая. Но главное, там можно было прочесть не только о том, что Кыдыкеева — способная

актриса, там говорилось об общественном значении театра. На отца статья произвела огромное впечатление. Через некоторое время увидела его со сцены в зрительном зале. Вскоре он стал заядлым театралом и уже до конца дней своих помогал мне нести нелегкую актерскую ношу...

После Лауренсии я сыграла в спектакле «Кокуль», что по-киргизски значит «Золотой чуб», это сказка. Я исполняла роль невесты. После этого был спектакль «Великий охотник» — тоже сказка.

Потом наша труппа влилась в состав Киргизского республиканского драматического театра, где я работаю и по сей день, играю и в классическом и в национальном репертуаре. Я не буду рассказывать обо всех ролях — их было очень много, расскажу о нескольких наиболее запомнившихся.

В 1969 году я была удостоена республиканской премии имени Токтогула за исполнение роли Марии Александровны Ульяновой в спектакле «Семья» И. Попова. Я очень люблю наших прекрасных актрис Елену Фадееву и Софью Гиацинтову. И все-таки мне хотелось играть эту роль по-другому — сдержаннее и нежнее: ведь она мать, прежде всего мать. Рядом с детьми она сильная, собранная, строгая. И только когда их нет, у нее проявляются моменты слабости, душевной усталости — только когда она совсем одна — особенно в той сцене, когда семья Ульяновых остается без отца. Да, она была мать революционеров, но сама Мария Александровна — просто женщина, готовая на все ради своих детей, даже на унижение. Мне кажется, не надо делать ее монументальной, негибкой — так зритель не поверит. Он скорее поверит в мягкую, любящую женщину, которая трудным, сложным путем шла к осознанию правды и смысла жизни своих детей. Путем материн.

Когда я работала над ролью Катерины в «Грозе» Островского, я читала о великих русских актрисах Ермоловой, Стрелетовой, Комиссаржевской. Я читала о том, как

Федотова главной считала сцену с ключом и лучше всего ее играла. Ермоловой больше всего удавалась сцена грозы. В исполнении Стрепетовой шедевром считалась последняя, финальная картина.

Я очень долго искала голос Катерины — как передать музыку русской речи на киргизском языке? Меня хвалили за сцену с ключом. Но мне казалось, самое главное — передать юность Катерины, ее беспрдельно верящую юность — ведь она, по сути, еще совсем девочка.

И вот тогда, в 1958 году, я написала Евгении Козыревой, прося помочь мне, рассказать, как она готовила эту роль, как помогал ей Николай Павлович Охлопков. Козырева поддержала меня в самом главном — оказывается, жалеть себя Катерине не надо, потому что она чувствует, что права, что только так она и могла поступить.

Когда мы показывали «Грозу» на Декаде киргизского искусства в Москве, я очень волновалась — я знала, что Козырева в зале. Она не приходила ни перед спектаклем, ни в антрактах — не хотела беспокоить меня. После спектакля она пришла и долго мне говорила, что, хотя я и произносила текст на киргизском языке, она не могла поверить, что я киргизка. «Вы, может быть, русская, да?» — спрашивала она меня.

Потом мы с Евгенией Николаевной подружились и переписывались. А моя Катерина была принята в Москве очень хорошо — и публикой и прессой.

Тогда, во время Декады, пресса много писала и о спектакле и об исполнении Кыдыкеевой: «Катерина Бакен Кыдыкеевой — это не покорная женщина, запуганная Кабанихой, усмиренная хитрыми церковными «утешениями». Кыдыкеева рисует Катерину страстной, волевой и горячо любящей натурой. В этой любви к жизни — то свое, что принесла в трактовку образа актриса. Катерину зачастую играют обреченной с самого начала, судьбу ее понимают как безысходную, а ее самое — как печальную жертву. Недолги радости Катерины — в прошлом, в вос-

поминаниях о детстве в родном доме. Но героине Кыдыкеевой милее даже самые маленькие радости жизни, потому-то смерть ее и кажется особенно трагичной, особенно бессмысленной: гибнет человек, созданный для жизни. В то же время актриса ни в какой мере не снимает трагедии... Но сама полнота жизни, бурлящая в ней, звучит резким протестом против духовной смерти общества, в котором она живет» («Сов. культура», 1958, 18 октября).

— Когда я играла Дездемону,— продолжает свой рассказ актриса,— мне не хотелось, чтобы она была голубая. Ведь у нее большая сила воли, сильный характер — еще бы, решиться на такое, уйти из родительского дома да еще к мавру. Помните, как она произносит свою речь в сенате,— это серьезный, думающий, уверенный в своей правоте человек, отстаивающий свои убеждения. Мне хотелось сыграть ее иначе, чем обычно играли, совсем по-другому — сродни Отелло, своего рода бунтарку.

В «Русском вопросе» К. Симонова мне досталась роль Джесси, но я была назначена в... четвертый состав. Спектакль готовился полтора месяца, это значит, что на меня времени и вовсе не оставалось. Я готовила свою роль дома, она мне очень нравилась. Когда осталось до премьеры десять дней, режиссер вызвал меня на репетицию. В конце концов я оказалась в первом составе.

Помню, когда я вышла на сцену, я почувствовала, что даже шаги как будто не мои и нахожусь словно не у себя на Родине, а совсем в другой стране. И из зрительного зала меня не узнали.

Были у меня на сцене и неудачи. Я долго, очень долго готовилась к спектаклю «Любовь Яровая», где играла главную роль.

Спектакль был поставлен в условной манере, и отсюда, мне кажется, пошли все его беды. Эта условность мешала жить на сцене полной жизнью. На площадке были какие-то ступеньки, по этим ступенькам мы ходили с флагами. Все это отвлекало от драмы, от человеческой

трагедии. Зритель не принял спектакль. А мне было очень обидно, что я не смогла сыграть эту роль так, как мне бы хотелось.

Не самые лучшие воспоминания связаны у меня и со спектаклем «Анна Каренина». Нужно ли говорить о том, что о такой роли актриса всегда мечтает. Но все получилось не так, как мне мыслилось. Взять хотя бы то, что в нашем театре нашлось сразу... три Анны.

Естественно, работа шла не вглубь, а вширь. Вместо того чтобы серьезно и творчески работать с одной актрисой, работали с тремя. В конце концов я отказалась от роли, потому что в такой ситуации было уже не творчество, не искусство, а ремесло. Да, пришлось отказаться от такой роли.

Я уже сыграла много ролей в театре, когда впервые столкнулась с кинематографом.

Во время съемок фильма «Салтанат» мне было тридцать два года. Исполнительницу этой роли искали долго — было пять или даже шесть претенденток. Среди них — наша знаменитая балерина Бибисара Бейшеналиева. Случилось так, что худсовет утвердил меня. Мне очень повезло с первыми моими наставниками в кино — я имею в виду прежде всего режиссера Василия Маркеловича Пронина, сценаристку Розу Буданцеву, директора картины Владимира Агеева. Ведь поначалу в кино мне было очень трудно. Мешала техника. Помню, я говорила: убери эти аппараты, потом я буду плакать. Я всегда считала, что сыграть слезы нельзя — надо войти в образ, почувствовать горе женщины, тогда слезы сами собой потекут. Я говорила — потушите свет. Надо сказать, что Василий Маркелович очень хорошо понимал мое состояние и всячески старался создать рабочую атмосферу, чтобы шум и суета не мешали мне сосредоточиться.

Картину снимали на Иссык-Куле. Когда фильм привезли в Москву и его посмотрел И. А. Пырьев, он посоветовал переснять мои крупные планы. Он сказал, что нуж-

но убирать напряженность лица, ловить и сохранять естественность. Он был очень удивлен, когда узнал, что я сама скакала на лошади, без дублеров снималась во всех трюковых эпизодах.

Картина «Салтанат» показывалась во многих странах. Когда в Москве проходила Неделя французского кино и к нам приезжал Жерар Филип, ему показали и наш фильм, и он, как потом писали в газетах, очень тепло принял нашу работу. Этот фильм побывал на фестивалях в Индии, в ФРГ — во Франкфурте-на-Майне. Для меня фильм навсегда остался в памяти, как первая работа в кино, как встреча с большим, интересным характером, который не так уж часто встречаешь. Как опыт работы с большими мастерами, русского и национального кинематографа — в фильме снимались такие актеры, как А. Карлиев, М. Рыскулов, Н. Жантурин, Д. Куюкова. Салтанат — это моя молодость в кино, а молодость никогда не забывается.

А вот что рассказывает об этой работе главный оператор фильма Антонина Васильевна Эгина:

«Почти весь фильм снимался на натуре, в Киргизии, в тех местах, которые и описаны в сценарии, около озера Иссык-Куль, в ущелье Барскаун. Но часть эпизодов мы снимали в Нарыне, что совсем недалеко от границы, около полутора-двух километров. Съемки были сложными именно в силу того, что большинство их происходило на натуре и в тяжелых условиях — высоко в горах, где труднопроходимые тропы, случаются и бураны, а порой свирепствует тот самый злой ветер Боом, о котором Салтанат рассказывает сыну Джумашу. Это поистине бедствие, которое наступает и овец и людей и приносит людям немало осложнений.

Так, однажды мы приехали снимать эпизод и увидели, что всю нашу декорацию — а это был целый поселок, специально построенный в горах, — снесло ураганом. Пришлось строить заново и заново снимать всю сцену.

Или был еще такой эпизод; как раз около Нарына. Мы

возвращались со съемки, ехали в двух машинах. Первая машина прошла, и вдруг слышим — обвал. Вторую машину, как раз ту, в которой ехала Кыдыкеева, засыпало. Откопали машину только на второй день, но Бакен сохраняла мужество и полное присутствие духа.

И актерам, а особенно, конечно, Кыдыкеевой, приходилось в этой картине не сладко. Нужно было сниматься подолгу на морозе, на ветру, который к тому же мы еще усиливали ветродуями, скакать на лошади, переправляться через стремительные горные речки.

Правда, как почти всякая киргизская женщина, Бакен умела ездить на лошади. Но этого умения для нашей картины было мало. И она сразу решила, что будет сниматься сама во всех трюковых эпизодах. Сцены с ее участием, где она скачет через горы, как птица, остались едва ли не лучшими в картине и очень полюбились зрителю. В них поистине вырастает образ свободной, смелой женщины, такой, какой и должна была Салтанат предстать на экране. Но дались они актрисе не так уж легко. Она много и терпеливо занималась верховой ездой, была послушной ученицей. И никогда не отказывалась от пересъемки трудной сцены, если это требовалось по тем или другим причинам.

Надо сказать, что когда мы приехали во Фрунзе выбирать исполнительницу главной роли, нашлось немало претенденток. Среди них были серьезные кандидатуры, но режиссер В. Пронин пригласил Бакен Кыдыкееву, и теперь все мы видим, что он решил правильно: роль Салтанат открыла для кино эту замечательную актрису. Теперь начало киргизского кинематографа неразрывно связано с именем Кыдыкеевой.

Она удивительно легко вошла в мир кино, с которым до того не соприкасалась. Вошла так, как будто в нем родилась. И у нас с ней не было никаких трудностей.

Мне не пришлось больше встречаться с ней на съемочной площадке. Но я уже и тогда почувствовала, что это

актриса, как говорилось раньше, божьей милостью. Что у нее редкий талант искренности и человеческой теплоты. Я рада, что то мое первое ощущение меня не обмануло. Я с удовольствием вспоминаю дни своей работы с Бакен Кыдыкеевой».

Да, действительно фильм «Салтанат» стал для актрисы счастливым дебютом. На экране предстала женщина яркой судьбы и яркого характера, упрямо и последовательно отстаивающая свое право на самостоятельность, на возможность самой определять свое место в жизни. У нее есть пристрастия, есть свои твердые убеждения. При этом Салтанат отнюдь не выглядит синим чулком: она и нежная, и добрая, и мягкая, и чуткая, заботливая мать, страдающая, когда у нее отнимают сына. И женщина, мучающаяся своими страстями и с трудом преодолевающая затеплившееся чувство к хорошему человеку, который к тому же оказался одного с ней образа мыслей. Но верность, присущая ей во всем, в конце концов побеждает, и хотя ее муж не вызывает у нас больших симпатий, мы понимаем Салтанат, понимаем, как трудно ей переступить черту верности, мы понимаем — она надеется, что и муж ее рядом с ней станет чище, благороднее, мужественнее.

Салтанат увлечена мечтой о цветущем Акжаре как сказкой — той сказкой, которую она однажды рассказывает своему сыну:

— Далеко-далеко в горах жили люди... У них были просторные долины, шумные реки и большие-большие стада. Но у этих людей был страшный враг — злой ветер Боом. Он приходил в горы и приносил с собой голод и болезни.

И вот однажды пришел человек. Он был красив, как водопад, смел, как беркут. Он знал секреты земли. С ним разговаривали горы. Он знал язык воды. Когда он шел по долине, травы склонялись перед ним. Этот человек решил

спасти людей. Он подговорил горные реки, чтобы те напоили землю водой. Он приказал земле, и на ней выросли пышные травы. Как ни злился Боом, но сделать ничего не мог...

Хорошо написана и прекрасно сыграна актрисой та сцена, где она, зоотехник колхоза «Дархан», от имени всех чабанов Акжара выступает на районном совещании. Сначала она робко и тихо, едва-едва выговаривает какие-то дежурные фразы, а затем постепенно смелеет и начинает говорить резко, уверенно. Говорить живо, образно, с юмором — как, наверно, говорят чабаны, сидя у себя в юрте за традиционной пшалой чая.

Неубедительно и неверно, пожалуй, только то, что она вдруг обрушивается на собственного отца — председателя колхоза. И дело тут не в том, что Салтанат не смогла бы критиковать своего отца, а в том, что делает она это в грубом тоне.

— Наш председатель... Он такой человек: если ему на ладонях принесут готовый Акжар, как бешбармак на тарелке, он будет доволен, почешет затылок и скажет: «Пусть будет!»

Вряд ли такое могло быть. И вряд ли это в характере Салтанат, трогательно и нежно относящейся к своему отцу.

Надо сказать, что сейчас, спустя много лет, сценарий фильма «Салтанат», конечно, не кажется столь удачным во всех отношениях. В нем есть и схематичность, и иллюстративность, и излишняя красивость в описании природы, которой перемежается действие.

Да, сегодня сценарий фильма кажется нам несколько устаревшим и в своих сюжетных построениях. Там и сям разбросаны фразы, так сказать, с местным национальным колоритом: «Вспомнил волк прошлогодного барана» или «Травы на Акжаре — как шерсти у паршивой овцы» и так далее.

Тем убедительнее была победа Бакен. Правда, образ

Салтанат выписан тоньше, ярче, чем остальные персонажи. Но как же много сердца, темперамента, искренности, увлеченности отдала актриса этой роли, если сумела стать на многие-многие годы любимой актрисой сотен тысяч зрителей! Ведь, наверно, не было в республике человека, который не видел бы фильма «Салтанат». Скольких женщин увлекла Бакен Кыдыкеева за собой — увлекла своим мужеством, своей гордостью, своим достоинством! Основная тема фильма остается весьма актуальной для жизни республики, как и вообще для всей Средней Азии и сегодня.

Причины успеха актеров в «Салтанат» довольно точно раскрывает режиссер Л. Арнштам («Искусство кино», 1955, № 9):

«В чем же сила этого воистину удивительного коллектива актеров? Сила в его народности. Актеры эти — кровь от крови, плоть от плоти своего народа. Оттого мы не только любим, как скачет на лошади исполнительница роли Салтанат Бакен Кыдыкеева (ей-то при съемках не нужен дублер!), но и поражаемся той взволнованности, с которой она несет в фильме деловые проблемы. Для нее, близкой к жизни своего народа, не могут быть эти проблемы «скучными», ибо она сердцем своим, а не со стороны, знает, как эти сухие на первый взгляд проблемы волнуют каждого простого человека республики.

Да, в лице Бакен Кыдыкеевой мы познакомились с актрисой огромного дарования, высоко правдивой, а значит подлинно поэтической».

А вот что писал об актрисе С. Герасимов в газете «Советская культура» (1955, 27 декабря):

«И вот Бакен Кыдыкеева показывает, какой поразительный результат приносит с собой авторское отношение к образу. Актриса знает о своей героине все, и я не сомневаюсь, что знает она больше, чем могла узнать про Салтанат автор сценария Р. Буданцева. И если Буданцева описала поведение своих героев, пусть даже хорошо понятное ей, хорошо изученное, то Бакен Кыдыкеева как бы и есть

сама Салтанат. Она неотделима от своего образа, а у зрителя получается впечатление, что запас ее сведений об образе в этой роли еще не исчерпан.

За Салтанат интересно наблюдать в течение всей ее жизни на экране. Интересен способ ее мышления, раскрывающийся через связь часто противоречивых поступков, через все детали ее поведения, походку, молодцеватую верховую езду, проворство ее рук, лукавый блеск глаз, горькую страстность обиды, нежную женственность и наивную застенчивость кокетства, проявленные в отношении к любимому человеку, чувство вины и одновременно чувство собственного достоинства и мысли, мысли, неустанно рождающиеся, всплывающие и рождающиеся вновь.

Думается, что это и есть то мастерство, которое прекрасно своим соединением с жизнью, неотрывно от внутреннего мира художника. Это как бы непроизвольное творчество человека, убежденного в высокой оправданности своих действий, их логической необходимости, естественности непреложности. Внутренний мир Салтанат активизирует ее врагов, притягивает к ней друзей, и вокруг нее все приобретает необыкновенно правдивые черты, развивается та борьба, которую мы знаем и видим в жизни...

Потом у Кыдыкеевой были роли и сложнее, чем Салтанат, были роли характерные и драматические, были и трагические, были образы противоречивые, полные внутреннего борения, но не было роли такой цельности и гармоничности, как Салтанат, — роли, которая вся как глоток чистой родниковой воды.

Как не похожа на Салтанат другая героиня Кыдыкеевой из фильма «Перевал»! Насколько все светло и чисто, целеустремленно, наполненно до краев в жизни Салтанат, насколько она открыта, щедра к людям, доверяя им, настолько Райхан замкнута, сдержанна, словно заперта на все ключи. Неудачливая жизнь ожесточила эту красивую и сильную характером женщину. Пожалуй, Райхан стоит особняком среди героинь Кыдыкеевой.

Фильм «Перевал» был поставлен молодым тогда режиссером Алексеем Сахаровым по повести Айтматова «Тополек мой в красной косынке». Недавно была снята еще одна экранизация этой повести, на этот раз на студии «Мосфильм». Новая версия снята весьма масштабно, с большим размахом, о чем говорит уже само название, весьма патетическое, — «Я — Тянь-Шань». Признаться, такое стремление «приподнять» камерную, но трогательную историю, рассказанную когда-то Айтматовым, вряд ли выглядит убедительным.

Не потому ли тот, давний «Перевал», при том, что он не стал выдающимся кинопроизведением, представляется куда ближе к интимному языку прозы Айтматова?

Не в пример серьезнее и глубже решен в «Перевале» и образ Райхан (в повести — Кадича). У любой другой актрисы, возможно, был бы повод сыграть эту роль броско, размашисто — и неизменно традиционно. Потому что на первый, поверхностный взгляд эта женщина представляется типичной «вампи», этаким соблазнительницей в масштабе автобазы. Так, пожалуй, и сыграна она в картине «Я — Тянь-Шань».

Кыдыкеева не смогла бы принять такое решение. И не взялась бы за роль роковой любовницы, которая, преследуя приглянувшегося ей паренька, уводит его от жены и ребенка. Между тем, повторяю, схема выглядит именно так. Схема, но не та женщина, с которой знакомит нас Кыдыкеева.

Да, у нее действительно забористый вид. Вот в ладном полушубке и мягких белых сапожках спрыгивает она из кабины грузовика — ну прямо Диана-охотница! С видом победительницы движется к Ильясу...

Но какая неожиданная сцена следует за этим! Всю ночь возили Ильяс и Райхан дрова на далекий склад, и под утро, когда грузовик наконец остановился у ее дома, она устало прикорнула у него на плече. И вдруг словно сползла, исчезла тщательно сделанная маска с лица — все

это лукавство и вся эта победительность, — и мы видим мягкие черты женщины, которой сейчас не надо ни притворяться, ни делать вид удачливой и ловкой особы. Она неожиданно добрая, незащищенная. А в этой кабине для нее сейчас дом, куда более близкий, и родной, и теплый, чем та, наверно, и ухоженная и обставленная, но такая холодная комната, где идет ее одинокая жизнь.

Да, здесь сейчас ее дом. И, наверно, поняв это, Ильяс не хочет будить ее... Так на материале традиционном и привычном Кыдыкеева рассказывает свою повесть о женском одиночестве, просто о человеческом одиночестве, о том, как неприятно человеку наедине с самим собой, как тянется он к общению, к теплу.

Актриса рисует своеобразный, гордый и сильный характер. Ведь недаром к ней пришел Ильяс, когда решил впервые идти через перевал с прицепом. И она оказалась его союзницей — нет, не потому, что не хотела перечить любимому человеку, но потому, что понимала его.

Такая Райхан сначала выложит всю правду робкой Асель, однажды явившейся к ней в диспетчерскую. Нет, она и не станет держать человека рядом с собой, если чувствует, что любви нет. Она просто знает, трезво отдает себе отчет, что лишь прошла рядом с ним частичку его пути, потому что в этот момент душевной слабости и метаний ему нужны были твердое плечо и сильная рука. И, как ни странно, силу эту Ильясу дала она. Потому что сильному человеку всегда легче отдавать, он щедрее.

Конечно, как бы интересно и неожиданно ни решала актриса этот образ, сама роль намного ниже возможностей Кыдыкеевой. Ей приходилось вышивать узоры по канве, но канва-то была не новая. Между тем как раз в это время актриса была в самом расцвете своих сил, мастерства. Ей бы играть героинь незаурядной, яркой судьбы, высокой гражданской устремленности, а не тех, что не выходят за рамки любовного треугольника. Впрочем, к этому разговору мы вернемся еще не раз.

Заканчивая эту главу, хочется привести слова критика А. Борова («Сов. Киргизия», 1968, 8 марта):

«Вот уже больше трех десятилетий служит нашему искусству актриса: половину этого срока только театру, вторую — и театру и кинематографу. Представлять Бакен читателям, наверно, и не надо. В пятнадцать лет девушка из колхозной самодеятельности сыграла на сцене Фрунзенского тюза Лауренсию в «Овечьем источнике» Лопе де Вега, и с тех пор нет уже без Кыдыкеевой ни Киргизского драматического театра, ни совсем юного киргизского кино. Кино так прямо и началось с Бакен: в 1954 году она сыграла Салтанат в первом нашем художественном фильме — и одноименная картина эта обошла все экраны страны и ушла далеко за рубеж, рассказывая французам и англичанам, канадцам и африканцам о Советской Киргизии и о киргизском зоотехнике Салтанат — любящей и борющейся, тоскующей и побеждающей женщине.

Великое сердце женщины — от Дездемоны до Катерины в «Грозе» и Анны Карениной, от Любви Яровой до Марии Александровны Ульяновой — вот главное содержание всего творчества Бакен. Так в театре, так и в кино.

Есть разные актерские создания. Но главные и самые дорогие среди них, остающиеся с нами надолго, а то и навсегда, — это те, в которые актриса или актер вложили всего себя, всю душу свою, всю кровь... К таким созданиям и принадлежат героини Бакен».

ПЕРЕЧИТЫВАЯ РЕЦЕНЗИИ

Когда в очередной раз я приехала во Фрунзе, мне захотелось как можно больше узнать о Бакен от людей, которые вместе с ней начинали работать, были свидетелями ее первых работ на сцене.

Так я встретилась с главным художником Киргизского драматического театра Акиндином Маркеловичем Тороповым. Он работает в нем уже около тридцати лет, знает досконально всех его актеров, оформлял и все спектакли с участием Кыдыкеевой.

В его мастерской сразу бросаются в глаза массивные, написанные маслом портреты выдающихся киргизских актеров — Муратбека Рыскулова, Даркуль Куюковой, Аширалы Боталиева.

— А вот и Бакен, — говорит Акиндин Маркелович. — Но это, по правде говоря, неудачный портрет. Я хотел нарисовать ее в роли Айганыш в «Курманбеке». Но рисовал я тогда, когда прошло уже лет двадцать со времени того спектакля, где она блеснула талантом. Мне так хотелось передать здесь какой-то порыв, что-то летящее в ней, неукротимое, как я запомнил ее, — и нежность и мужественность девушки-батыра. И вот она надела костюм, уборы — и они вдруг как-то особенно подчеркнули, что все это только внешнее, что время ушло, нет уже обаяния и непосредственности не просто молодости актера, но молодости самого искусства — наивного и беззаветного, которое бывает только раз в жизни.

Вы знаете, что такое актер? Я рисовал старика Рыскулова — вот он в роли короля Лира. Одел я на него какую-

то рухлядь, задрапировал — Рыскулов не любил царских уборов, он любил простые киргизские одежды. Он стоял — весь какой-то опущенный, поникший, усталый, уже очень немолодой, словно даже дремал на ходу. Тогда я попросил его прочитать несколько слов из монолога первого акта. И здесь произошло нечто удивительное — он вздрогнул и поднял голову, весь встрепенулся, правый глаз его вдруг вспыхнул каким-то странным, почти дьявольским огнем. И сразу исчез старый, усталый человек и передо мной возник неистовый шекспировский Лир, бушующий и неукротимый, так горько заблуждавшийся и горько прозревающий. Видите на портрете этот глаз?

Быть может, мне и не удалось передать это мгновение, эту вспышку. Я только зафиксировал ее.

Вот что такое актер. Это талант рождаться и умирать, жить вроде бы обычной, повседневной жизнью — и вдруг сбрасывать с себя всю ее, словно ветошь, чтобы возникнуть из пепла, как птица-феникс.

Нашим актерам это особенно свойственно — они менее способны к представлению, они удивительно искренни на сцене.

Мы с Кыдыкеевой много лет в одном театре. Много лет работали бок о бок и находили общий язык. Театр — это огромная книга искусства, которую ты открываешь, приходя на сценические подмостки. И вот, если лет через пятнадцать тебе скажут, что ты — художник, значит, ты прочел эту книгу.

Ту книгу, которую ей надо было пролистать, перед Бакен никто не открывал — она буквально вгрызалась в нее трудом, нервом, мозгом. Никаких институтов она не кончала. Как и многих других здесь, ее родила сама мать-земля, та, что описал Айтматов в «Материнском поле». Земля щедра, и время от времени она рождает вот таких самородков.

Кыдыкеева — очень одаренный человек. Она одна из немногих перешагнула национальный рубеж, став актри-

сой, чья игра близка и понятна русским, узбекам, чехам, немцам. Играя на киргизском, она словно бы играет на всех языках мира — вот так Остужев, я вспоминаю, играл Отелло словно бы на ломаном, с легким акцентом, английским. Сразу на трех языках. А говорил по-русски. Как ему это удавалось, не знаю — магия таланта.

Лучшие роли Кыдыкеевой из тех, что врезались в память, — это Лариса и Катерина. Она играла их как-то по-мхатовски, с такой правдой, что правдее уже некуда. В ней были искренность и душевная чистота. Она словно растворялась в подлинно русской стихии — и вы забывали, что она киргизка.

Я заметил, что они удивительно похожи с Козыревой — вы ведь знаете, что она с ней переписывалась, когда готовила Катерину в «Грозе». Одна и та же нервность, какая-то трепетность.

Она вникает во все детали — парик, костюм, общее оформление спектакля, все ее интересует, никогда не замыкается в рамки только своей роли. Очень требовательный, самокритичный, всегда неудовлетворенный собой художник».

Не помню уже, как возникла мысль почитать вместе с Кыдыкеевой старые рецензии на ее спектакли. Быть может, я надеялась, что тем самым вызову актрису на разговор о ее прежних работах, на размышления о творчестве, как-то сумею проникнуть в ее актерскую лабораторию.

Так оно и случилось... Мы с Кыдыкеевой сидим вдвоем, в библиотеке имени Чернышевского во Фрунзе. А девушка-библиотекарь послушно приносит нам старые, пожелтевшие подшивки газет и журналов. Склонившись, читаем вполголоса, а иногда, незаметно для себя, начинаем говорить громко, и тогда нам делают замечание.

Говорят, что газета живет один день! Оказывается, в тишине книжных складов она может жить долго, храня в себе, быть может, единственный отблеск бурных сцени-

ческих страстей. Что знает сегодняшний зритель о «Курманбеке»? А когда-то этот спектакль гремел по республике, посмотреть его специально приезжали за сотни километров, да и сами актеры, погрузив в чемоданы пышные национальные уборы, отправлялись в долгий путь по дорогам Киргизии, чтобы рассказать зрителю о седой старине своей Родины, о далеких войнах и храбрых воинах.

Медленно раздвигался занавес, и бесконечно распахи- валось перед зрителем небо Киргизии — самое высокое небо, выше самых высоких гор. Неслись по нему рваные черные тучи, тучи народной беды, чужеземного нашествия, тучи войны.

Сколько этих войн прокатилось по киргизской земле, сколько унесло с собой молодых, едва начавшихся жизней, сколько несвершившегося счастья!

О войне и о мире, о любви и ненависти — народная драма Касымалы Джантошева «Курманбек». Она написана по мотивам древнего эпоса, а эпос — это детство искусства. И, наверно, киргизским зрителям, вообще впервые переступившим порог театра, нужно было именно такое яркое, условное действо, где страсти сталкиваются в непримиримом противоречии, где зло жестоко, а добро — бескорыстно и бесконечно, и где все-таки торжествуют идеалы разума и справедливости.

В статье «Радость узнавания» В. Голдобин пишет о спектакле «Курманбек» («Театр», 1959, № 1):

«Эта в высшей степени поэтическая вещь написана не совсем по законам, а вернее, совсем не по законам драматургии. Такова, очевидно, судьба всех переложений эпических произведений, попадающих на сцену. В них характеры не развиваются, они неизменны от начала до конца пьесы. При таком художественном строе пьесы, казалось бы, не уйти от приподнятого чтения стихов, романтической позы и чрезмерного увлечения изящной пластикой.

В киргизском театре не так. Режиссер и актеры увлекают из литературного материала все, что позволяет

трактовать легенду как обыкновенную историю со всеми житейскими подробностями».

Когда мы с Кыдыкеевой читаем это место в статье, она удивленно останавливается: «Нет... Почему же как «житейскую историю»? Это же легенда... Здесь неизбежны поэтизация, пафос, преувеличение...»

Я чувствую, она задумалась. А быть может, все дело как раз в том, что она смотрит на этот эпос как бы изнутри, из гущи народа, породившего его, а критик смотрит — извне?

Думаю, в сути своей они здесь не расходятся — актриса и критик.

О чем же рассказывает «Курманбек»? О том, как жестокий хан Корун решил сломить долголетнее сопротивление непокорного киргизского рода и для этого жениться на дочери главы рода батыра Додона — Айганыш. Коруну покорен киргизский хан Тейтбек, извечный образ предателя народа. А его сын Курманбек возглавляет борьбу народа против ненавистного завоевателя Коруну.

Таким образом, драма восставшего народа становится в такой же мере и драмой жестоко разделенной семьи. Айганыш любит Курманбека.

Но вот схвачен ее отец Додон, и Корун предлагает Айганыш тяжелый выбор: или она станет его женой, или отец будет казнен. Айганыш идет на самое страшное, но остается верна долгу. От смерти ее спасают подросшие воины Курманбека.

Роль эта — одна из ранних ролей актрисы в жанре романтической драмы.

Да, актриса могла бы на одном дыхании, на одном чутье к национальному, к легенде, к эпосу, к сказке — сыграть в «Курманбеке». Могла бы сыграть и в «Узком ущелье» — на знании народного быта, наблюдательности, умении подмечать характерные детали в человеческом поведении. Но актриса и здесь не пошла по этому пути.

Роль Айганыш, первая в списке самых знаменитых и

популярных созданий актрисы, была взлетом ее мастерства. Айганыш — истинная дочь своего народа. Она и нежная возлюбленная и храбрый батыр: переодевшись в мужское платье, она идет сражаться против завоевателя Коруна.

Айганыш стала коронной ролью молодой Бакен Кыдыкеевой, пожалуй, с нее и началась необыкновенная популярность актрисы. Именно для исполнения этой роли ее и пригласили после войны в республиканский драматический театр.

А впереди были творческие задачи еще сложнее — классика мировой драматургии, русской и западноевропейской.

Но чтобы сыграть Анну Каренину, надо, вероятно, не только прочесть роман, но и постигнуть мучительную и сложнейшую философию Толстого, этого мятущегося гения, который обрушился на современное ему общество с безжалостным и скорбным приговором.

Чтобы играть Дездемону, чтобы вообще играть Шекспира, актер должен обладать высокой культурой поведения на сцене — владеть пластикой, голосом, сценической речью, умением носить костюм.

Островский — это энциклопедия русского быта, это целый мир тонких подробностей русской жизни прошлого столетия. Это еще и глубина постижения русской души — и бесконечной удачи и бесконечного самопожертвования.

Пожалуй, первым подступом к серьезной литературе стала для Кыдыкеевой роль Джесси в «Русском вопросе» К. Симонова. Роль непростая сама по себе, не говоря уж о том, что пьеса была построена на мало знакомом материале.

И сейчас мы читаем рецензию К. Сасыкбаева на спектакль «Русский вопрос» в газете «Советская Киргизия». В ней Джесси уделено едва ли больше абзаца, но отмечается удача актрисы. Однако Бакен это совсем не радует. Рецензент пишет, что она сыграла образ «легкомысленной женщины».

— Вот вам, пожалуйста, — говорит Кыдыкеева. — Ну, какая же Джесси — легкомысленная? Да она железный человек, я имею в виду те основы, на которых строит она свою жизнь. Какое уж тут легкомыслие! Она расчетлива до мозга костей. Однажды она позволила себе расслабиться, полюбить человека, но как жестоко она попирает все это, как только Смит выбрал правду и тем самым ту самую торную дорогу в жизни, которая Джесси отнюдь не устраивает. И она предает его. Конечно, это дается ей нелегко, она не совсем еще конченный человек, и любовь к Смигу, наверно, была ее последней надеждой. Но голодать, перебиваться с хлеба на воду ради идеалов справедливости? Нет, на это Джесси никогда не согласится, потому что она плоть от плоти своего мира, своего общества, общества чистогана и потребления. Впрочем, все это надо было выявить в ней постепенно, исподволь, показать сложную человеческую борьбу, сомнения. Я просто не понимаю, как можно назвать такую женщину «легкомысленной».

Вообще, думая о том, как и что обо мне писали в связи с тем или иным спектаклем, очень мало что хочется вспомнить. «Блеспула», «опять блеспула», «глубоко показала», «глубоко отразила» — и дальше идет пересказ содержания роли. Ведь не оценка актеру нужна, тем более такая, не оценка результата, но анализ, сложный критический анализ проделанной работы — на уровне того, что сделано. Иначе зачем писать и что актеру извлечь из таких рецензий?

Вот Джесси называли легкомысленной, а Ларису в «Бесприданнице» — одну из моих самых любимых ролей — другой критик назвал «вдумчивой». Казалось бы, все правильно — разве Лариса не задумывается над жизнью? Но в том-то все и дело, что критик здесь совершенно не понял моей Ларисы и того, какой бы я хотела ее сыграть. А мне как раз хотелось, чтобы она была не «вдумчивой», а скорее бесшабашной, с какой-то русской удалью. Сама для себя я лепила ее где-то сродни цыганке с ее вольной та-

борной жизнью. Не знаю, почему вдруг возник такой акцент, но, помните, Лариса убегает из дому. Я считала, что если бы ее не «поймали», то она вполне могла бы жить такой прекрасной вольной, кочевой жизнью ради любимого человека.

Вдруг в ее сознание врезается слово «кукла», сказанное Кнуровым. Она говорит: «Вещь. Я вещь». Здесь происходит трагический слом, взгляд ее из вольного, рассеянного становится вдруг сосредоточенным, словно остановившимся. Она начинает осмысливать свое положение: оказывается, все в этом мире, который ее окружает, имеет свою цену, в том числе и человек, и женщина, которую можно купить, а можно просто бросить и растоптать за ненадобностью, действительно, как непужную куклу.

Встреча с Ларисой была моей первой встречей с драматургией Островского».

Вот что пишет Н. Панов в журнале «Театр» в № 10 за 1952 год в статье «Шумит молодая поросль»:

«Ее Лариса прекрасно понимает все происходящее вокруг нее, давно оценила всех, в том числе и свою мать, по достоинству, и потому никто ее не обманул. Тем глубже и мучительнее ее драма. В «Бесприданнице» зритель уже окончательно и безоговорочно поверил в талант Кыдыкеевой».

— Если же продолжить разговор о критике, то мне хочется,— говорит Кыдыкеева,— привести слова Брудного о моем исполнении роли Анны Карениной.

«Следуя толстовскому замыслу, Б. Кыдыкеева изображает Анну как женщину, которой дорога и необходима жизнь с любимым человеком; вместе с тем Кыдыкеева показывает ее умной, решительной.

В проявлении актрисой разнообразных чувств раскрывается глубокий характер Анны, не умеющей лицемерить и приспособливаться. Порвав со светским обществом, уйдя от мужа, испытывая охлаждение Вронского, она оказывается одинокой. Другая женщина, возможно, примири-

лась бы. Но Анна не способна на компромисс и предпочитает смерть унижению».

— Что можно сказать об исполнении актрисы, прочитавши эти строки? На мой взгляд, ничего абсолютно. Здесь просто-напросто пересказывается содержание роли — и не более. Это же, вероятно, можно сказать о любой исполнительнице роли. Почему написано, что Анне «дорога и необходима жизнь с любимым человеком», а далее — «и вместе с тем Кыдыкеева показывает ее умной и решительной»? Разве это противоречит одно другому, откуда — противопоставление?

Далее написано, что она счастлива во время свидания с Вронским (!), но выглядит подавленной, когда ей приходится уходить с мужем со скачек. Еще бы! Ведь Вронский на полном скаку вылетел из седла.

Право же, любая актриса показала бы, что в первом случае она счастлива, а во втором — подавлена. Но что именно здесь сыграла Кыдыкеева — об этом нет ни слова. Мы и так из романа знаем, что Анна не способна на компромисс и предпочитает смерть унижению.

Вот так же писали о спектакле «Любовь Яровая», который я считаю неудачей театра и своей неудачей, а говорилось, что это примечательное явление, успех и так далее. Очень часто все эти слова и так называемый анализ относятся не к спектаклю, а к самой пьесе, которая безусловно интересна и значительна. И эти достоинства как бы механически переносятся и на работу театра, что глубоко неверно, потому что неудачная постановка, как в случае с «Любовью Яровой», может испортить любое, самое выдающееся произведение. И здесь захваливать театр — значит оказывать ему плохую услугу.

Мне хочется вспомнить еще одну сравнительно небольшую роль в спектакле «Егор Бұлычов и другие» — роль Варвары, потому что она в достаточной степени неожиданна и любопытна для меня.

Сначала я должна была играть Шурку. Но потом ре-

жиссер предложил мне Варвару, и хотя это, повторяю, было неожиданно, я согласилась. Варвара — одна из очень немногих характерных ролей в моем репертуаре и, кстати, единственная встреча с драматургией М. Горького. Я много работала над собой, в частности над своей речью. Дело в том, что у меня с детства очень быстрая речь, а здесь режиссер предложил мне медленный темп, как бы передающий застывшую, оцененную атмосферу бульчовского дома и достоинство богатой наследницы, знающей цену себе и своим миллионам. Так, я говорила: «Уж 11 часов», стараясь растягивать слова, делать длинные паузы.

Что же дала актрисе работа над мировой и прежде всего русской классикой, общение с мастерами русского театра?

Кыдыкеева вспоминает:

— Ангелина Иосифовна Степанова однажды написала мне:

«Дорогая Бакен! Спасибо Вам за ласку, внимание и добрые слова, сказанные Вами о моей игре. Что может пожелать актриса актрисе? Желаю Вам ролей, в которых вы сможете открыть зрителям богатый внутренний мир киргизской женщины, ее чувства, мысли, ее чаяния. Желая творческих радостей, успеха, удач! Обнимаю Вас».

Как самую дорогую реликвию храню я программку с автографами многих выдающихся мастеров русского театра — это были памятные дни гастролей Московского Художественного театра во Фрунзе.

Подумать только — мхатовцы на киргизской сцене! Мы могли видеть их лица так близко, как только позволяет театральная рампа, вслушиваться в изумительную музыку их речи, изучать их неповторимую пластику, постигать искусство мизансцены. Мы могли видеть актеров, которые работали с великим Станиславским.

Иногда я смотрела в зрительный зал. Нет, это не было ни предательством, ни отвлечением. Оглядываясь, я оставалась мыслями на сцене. Вокруг меня сидели мои сооте-

чественники, которые так недавно, всего два-три десятка лет назад, впервые переступили порог театра. Люди из юрты смотрели Гоголя и Толстого, Чехова и Горького, им открывалась тонкая ирония Шоу и могучий Шекспир.

Размышляя о своей судьбе — судьбе киргизской девочки из колхоза, ставшей актрисой, о судьбе своих сверстников и друзей по искусству, — я не могу не говорить о том, что дало нам силу и крылья, — о русском театре, о русской классике, о великой русской театральной школе.

Я много работала с русскими режиссерами. Они были для меня и педагогами и наставниками, как А. М. Самарин-Воляжский. Я работала с Ф. Лещенко, А. Свистуновым, И. Боровым, с постоянным художником нашего театра А. Тороповым.

В 1958 году наши гастроли во время Декады киргизского искусства в Москве проходили на сцене Театра имени Вахтангова. И я вспомнила те дни, когда недавно смотрела по телевидению творческий вечер Михаила Ульянова. Тогда, в пятьдесят восьмом, он был еще совсем молодым актером. Каким большим мастером он стал! И какая огромная требовательность к себе, по его собственному признанию, только две из десятков сыгранных ролей кажутся ему до конца получившимися, сделанными, принесшими творческое удовлетворение.

Сегодня я снова и снова думаю о том, что же дала нам, киргизским актерам, мне и моим товарищам по театру — Муратбеку Рыскулову, Даркуль Куюковой, Абдашиму Кобегенову, Садыкбеку Джаманову, Аширалы Боталиеву, Насыру Китаеву и многим, многим другим, — что дало нам общение с русским театром? Я думаю и вижу один ответ на этот вопрос: великую простоту в искусстве. Нет, я не хочу сказать, что мы уже достигли ее, я обозначаю ту цель, к которой мы стремились и, наверное, должны стремиться всю свою жизнь.

Сегодня в кино, да и в театре, упорно воспитывают молодых на том, что именуется «естественностью», «непри-

нужденностью», «правдой жизни». Но, в сущности, очень часто эта «правда» оборачивается всего лишь правдоподобием, а «естественность» — творческой бескрылостью. Актера, по сути, призывают играть самого себя в предлагаемых обстоятельствах, и потому проходит год, три, пять лет, и обнаруживается, что, кроме самого себя, актер больше никого и играть не может.

Когда видишь на сцене иных молодых актеров, блистающих в кинематографе, поражаешься их беспомощности, отсутствию элементарного сценического мастерства. Не потому ли актера в театре не слышно сегодня уже из пятого ряда партера, и на сцене он порой просто не знает, куда девать руки?

Или это два разных искусства — творчество актера в кино и театре? Нет, такая мысль может защищаться лишь в пылу спора. Да, конечно, условия работы актера в театре и в кино разные, но сущность их работы, суть их творчества безусловно одна и та же. И потому, когда киноактер теряется на театральных подмостках, это говорит не о разности основы, а скорее об отсутствии основы.

Размышляя обо всем этом, я считаю, что русский театр научил нас мудрой сдержанности, умению выстраивать второй план роли, умению жить на сцене «жизнью человеческого духа». Играя сегодня на сцене и на экране (а здесь мне тоже немало пришлось поработать и с режиссерами из Москвы и с моими коллегами из других республик Средней Азии), я немало думала о том, что время бенефисов сейчас в искусстве прошло. Даже очень большой актер не может строить свою роль, тянуть, что говорится, спектакль или фильм «на себя». Нельзя быть эгоистом в искусстве, особенно сегодня, когда искусство так тесно сплелось с жизнью.

Однако это не значит, что актеру надо как бы исчезнуть и раствориться. Напротив, актер должен иметь свое твердое отношение к персонажу, проводить это отношение, создавая определенный человеческий характер.

БЕЗ ЖАНРОВЫХ РАМОК

Как-то я спросила драматурга Бексултана Жакиева:

— Какую роль вы хотели бы написать для Бакен Кыдыкеевой?

— На это очень трудно ответить, потому что я убежден в том, что ей все роли подвластны — и бытовые, и характерные, и сугубо драматические. Когда я был еще подростком, я жил на Иссык-Куле. Театр приезжал к нам тогда на гастроли. Бакен играла Айганыш в «Курманбеке». Я был поражен игрой актеров, темпераментом, красотой. Наверно, это было одно из самых сильных впечатлений детства, которое во многом и решило мою дальнейшую судьбу.

А где-то в пятидесятых годах, когда я приехал во Фрунзе, видел ее в роли Дездемоны. Совсем другой мир, совсем другой взлет — драматургия с большими крыльями, до того незнакомая киргизскому зрителю. Потом я видел постановки «Отелло» во многих театрах страны, но, мне думается, Кыдыкеева — одна из лучших Дездемон в Союзе. Так встреча с Кыдыкеевой стала и первой встречей с Шекспиром.

Она была героиней в годы нашей юности, теперь она стала матерью — матерью Ленина в «Семье», матерью в пьесе Карела Чапека, Толгонай в «Материнском поле». Я горжусь, что она сыграла совсем небольшую роль в спектакле, поставленном по моей пьесе «Золотая чаша». Это тоже мать, но мать осиротевшая, оставшаяся без детей. Кыдыкеева играет женщину, лишенную памяти (она стала жертвой карателей в дореволюционной Киргизии). Она

даже не помнит, сколько у нее было детей — пять или шесть. Она ищет их, и иногда ей кажется, что она их нашла.

Больше мне не посчастливилось видеть ее в своих пьесах — мало было в них женских ролей. А когда в пьесе «Приговор» я написал роль, которую она очень хотела сыграть, то ее вдруг увело от меня кино.

Так вот я и говорю, что у нее необыкновенно широкий творческий диапазон. Она многое сделала, но могла сделать еще больше.

Здесь вина драматургов. Мы часто мучаем актеров своими плохо выписанными ролями, бледными, мертвыми, без крови. Между тем актер не должен думать о том, чтобы дописывать и дотягивать за драматурга.

То, что Кыдыкеева сыграла так мало значительных ролей, — в этом наша вина, драматургов. А сыграть она могла много, и в разных жанрах — и в драме, и в комедии, и в сказке.

Киргизский театр готовил к декаде 1958 года в Москве пьесу Т. Абдумомунова «Тар-Капчигай» («Узкое ущелье»), рассказывающую о строительстве новой дороги через горы и борьбе вокруг проекта этой дороги. У Бакен Кыдыкеевой была здесь роль Анаргуль, молодой девушки-зоотехника. Безликая передовая девушка, которая сочувствует положительному герою спектакля.

Во время работы над спектаклем приехавший из Москвы театральный консультант посоветовал поручить Кыдыкеевой исполнение не Анаргуль, а острохарактерной роли тетюшки Майсалбюбю, жены начальника дорожного управления Керкибашева. Все ахнули — как, героиню, Кыдыкееву, играющую в декадных спектаклях Катерину и Айганыш, и вдруг — Майсалбюбю? Многие тогда приняли это предложение в штыки, кроме... самой Кыдыкеевой, которая увлеклась неожиданностью задачи и за две недели подготовила абсолютно новую роль, не похожую на все ее предыдущие работы.

Успех был полный, московские критики дружно отмечали в спектакле «Узкое ущелье» прежде всего исполнение Кыдыкеевой, хотя роль ее далеко не из главных, наоборот, она — на периферии сюжета.

Вот что Бакен говорит о своем отношении к так называемым характерным ролям:

— Мне кажется, прежде всего их не надо отделять какой-то стеной от так называемых положительных. Ключ, подход к роли, в сущности, один и тот же — надо понять и раскрыть человека. Тут совсем не нужен ни нарочитый сложный грим, ни усиленные акценты. Напротив, чем обычнее и даже обаятельнее внешне так называемый характерный персонаж, тем интереснее для актера прорисовывать линию его поведения. Мне помнятся слова Чехова — я прочла их, когда работала над ролью Елены Андреевны в «Дяде Ване»: «Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях». Вот так я подошла и к роли Майсалбюю. Впрочем, надо отдать должное драматургу Т. Абдумомунову: в отличие от положительных персонажей, этот характер он выписал сочно. Можно было бы шаржировать Майсалбюю, как-то по-особенному безвкусно одеть, сделать ей нахлобечки, толщинки — одним словом, усмешнить, что ли. Я решила этого не делать. Внешне она была почти элегантна и симпатична. Тем интереснее мне было взрывать ее как бы изнутри.

Кыдыкеева видела в ней куда большее зло, чем это могло показаться на первый взгляд. Ведь Майсалбюю — это не просто «сердобольная» тетушка, пристраивающая на тепленькое местечко своего племянника. Нет, это воинствующая мещанка.

Так именно оценили Майсалбюю — Кыдыкееву московские критики. «У тетушки Майсалбюю тоже свои «дела», которым она предается самозабвенно, с баснословной энергией.

Подумать только: целый легион родственников, и каж-

Дому надо оказать «содействие». В четвертой картине можно увидеть Майсалбюбю во всей красе, когда она вся — порыв вдохновения и страсти. Не будь она женщиной, можно было бы сказать про нее: «Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен, он весь как божия гроза», — писал В. Голдобин («Театр», 1959, № 1).

«Когда думаешь о спектакле, прежде всего вспоминаешь разряженную, изысканно причесанную и бесконечно злую Майсалбюбю в исполнении Кыдыкеевой. Она царит здесь на повоселье, эта самодовольная, претенциозно одетая дама, с ядовитым презрением мешчанки поглядывающая на простодушно веселящуюся молодежь. Майсалбюбю требовательно, настоятельно защищает интересы родственников, в ущерб делу, за счет тех, кто работает на благо народа... Актриса приоткрывает целый мир страстей — мелких, ничтожных — в душе своей героини... В спектакле «Тар-Капчигай» («Узкое ущелье») она проявила поистине удивительную разносторонность и многоплановость своего таланта» («Театральная жизнь», 1958, № 9).

Впрочем, мы отлично знаем Кыдыкееву по ярким, характерным эпизодам и в кино.

В картине Болота Шамшиева «Выстрел на перевале Караш» она играет жену Жарасбая, мирзы. У нее всего два эпизода. Но чего стоит хотя бы тот, где Жарасбай велит ей отдать беднякам драгоценное ожерелье. Вот она бросает на мужа острый, пронзительный взгляд — что это он — с ума сошел или это какой-то хитрый ход? И понимает — да, конечно, ход. Она резко поворачивается, идет в глубину юрты, открывает шкатулку и швыряет драгоценности — царственно, как кость приبلудной собаке. Она знает, что вернет их себе с лихвой, сторицей.

Эта женщина под стать своему мужу — у нее властный, жестокий характер. В ней нет и следа рабской покорности восточных женщин — впрочем, киргизки никогда и не были такими безусловно покорными мужчине, как узбечки или таджички. Женщины кочевого, степного народа, они

пользовались уважением и почетом. Никогда не носили паранджи. В киргизской сказке «Ум возвышает человека» рассказывается история о том, как девушка, чтобы спасти любимого, находящегося в неволе, загадывает молчащей царевне три загадки и тем самым заставляет ее заговорить. В знак благодарности и уважения хан делает ее первым визирем ханства.

Так что Кыдыкеева точно передает равное, почетное положение женщины в киргизской юрте. Но в роли жены Жарасбая это равная доля волка в добыче, в насилии, во власти над слабым и беззащитным.

Совсем другой характер создает актриса в фильме Геннадия Базарова «Улица». У нее здесь тоже эпизод. Речь в картине идет о том, как целый аил переселяют на другое место, потому что сооружается водохранилище и на новом месте вместо беспорядочно стоящих домов будет теперь красивая улица.

Бакен играет нестарую еще женщину, которая весело и остроумно пререкается со своим соседом, явно за ней ухаживающим. Она сидит все время у порога своего дома. Но не дай бог попасть ей на язычок — она так ославит, что пог не унесешь, ведь хотя и сидит дома, а все знает, что на улице делается! Но остро чувствуется, как гложет эту горластую женщину тоска и одиночество.

У Сеиль — так зовут героиню Кыдыкеевой — есть муж, Ормотой, но он хочет уйти к другой женщине. Как удержать его? Сеиль не будет упрашивать, Сеиль не будет умолять, Сеиль не будет валяться в ногах — нет, она просто украдет ормотоевского петуха. Дело в том, что Ормотой — заядлый любитель петушиных боев, и у него есть любимый петух Басмач. Вот за этим петухом и гоняется Сеиль — то поймает его, то напоит водкой так, что у того все перья выпадут и на ближайшем состязании ему приходится выступать... в жилете. Сеиль знает: вернет Басмача — вернется и Ормотой. Вот так и бегают она по улице с петухом в руках — то туда, то сюда. И чувствуется — гордость

ее глубоко уязвлена, но ничего не может она с собой поделаться, любит она Ормотоя. И потому отказывает хорошему человеку, своему соседу.

В этой роли Кыдыкеевой столько юмора — тонкого, ненавязчивого. И столько затаенной боли и горечи за стареющую, одинокую женщину, которая вынуждена идти на любые хитрости и проделки и стать чуть ли не посмешищем села из-за этого треклятого петуха. А что делать? Впрочем, все эти «петушинные» эскапады Кыдыкеева выполняет очень серьезно, без тени комикования, она как бы проигрывает народную притчу об обманутой жене, бросившем ее муже и его любимом бойцовом петухе.

В таджикском фильме «Тайна предков» речь идет о тайне «золотого ручья», которую, однажды открывши, старый охотник Сэдюк решил навсегда скрыть от людей, потому что он видел, как из-за золота звереют люди и превращаются в бешеных волков, готовых перегрызть друг другу глотку. Действие происходит в якутской тайге в самый канун революции. Купец Опарин, который долгое время держал в полном подчинении целое стойбище, теперь решает не довольствоваться шкурами — он хочет узнать тайну «золотого ручья». Чтобы добиться ее от Сэдюка, он приказывает закрыть лавку и не давать людям ни муки, ни пороха. Но Сэдюк молчит. Племя обрушивается на него с яростными нападками — зачем скрывать золото, если дети голодают? И вот ночью Мэкке — ее играет Кыдыкеева — подкрадывается к дверям лабаза и начинает топором рубить дверь. «Что ты делаешь? — кричит ей старый Хоккуне. — Наш народ никогда не воровал!» «У меня умерли первый ребенок и второй, я не хочу, чтобы умер последний!» — в исступлении кричит несчастная Мэкке.

Это уже трагическая роль, и актриса здесь стремится передать драму маленького народа, который десятилетиями привык отдавать бесценные сокровища своей тайги за тарелку мучной похлебки и горсть пороха. Десятилетия смирения — и тем внезапнее теперь бунт и ярость этой

осиротевшей женщины. Она готова сама умереть, лишь бы накормить последнего ребенка. Но она не накормила его, зато убили старого Хоккуне — того самого, которому так ненавистна была сама мысль о воровстве.

В картине К. Ярматова «Всадники революции» мы видим Кыдыкееву строгой, суровой, сдержанной — она играет комиссара. За сдержанностью характера мы читаем судьбу женщины, пришедшей в революцию очень сложными путями, потому что это женщина Востока, наиболее угнетенная и темная. Но сколько в комиссаре Кыдыкеевой внутренней силы, благородства — словно она несет на себе печать достоинства тысяч своих сестер, еще только вчера сбросивших паранджу. В начале фильма есть сцена: какая-то женщина в черном покрывале бросается к месту казни, умоляя дать ей возможность проститься с сыном. Возникает минутное замешательство охраны; воспользовавшись этим, красные конники обезоруживают охрану и освобождают приговоренных к казни. В этот момент женщина сбрасывает вдовье черное покрывало и перед нами предстает затянута в кожанку комиссар с маузером на боку. В коротком эпизоде актриса играет две совершенно противоположные роли — женщину покорную, несчастную, жалко ползающую у ног палачей, умоляющую их о пощаде, и человека гордого, решительного, уверенного в себе. Но, ставя рядом два таких персонажа, актриса еще и проигрывает ту дистанцию, которую прошла ее героиня, — вот такой она могла бы быть и такой стала.

...Бакен Кыдыкеева сыграла на сцене, на экране десятки ролей. Майсалбюбю она играла тогда же, когда Айганыш и Катерину. Просто ее дарование — как сказал драматург М. Тойбаев — «земного притяжения». Она умеет видеть и передавать реальную, жизненную плотность, она избегает пафоса и котурнов, и потому для нее нет разницы в амплуа «героини» и «характерной актрисы».

Однажды она рассказала мне такой случай. Она играла Сейде в инсценировке повести Чингиза Айтматова «Ли-

цом к лицу». Женщину, к которой вдруг в разгар войны возвращается муж, и она понимает, что он дезертир. Разрываясь между чувством долга и любовью, она скрывает его, но в конце концов осознает, что это предательство и по отношению к Родине и к самой себе.

— Мне очень нравилась эта роль, как, впрочем, и все айтматовские героини. Но вот однажды я смотрела спектакль, где Сейде играла другая актриса. И я вдруг обратила внимание на ее руки — они у нее были простые, рабочие, крестьянские, такие, какие и должны быть у женщины, которая занята тяжелым физическим трудом с утра до ночи. Я посмотрела на свои и увидела, что они у меня белые, чистые, интеллигентные, с длинными пальцами. Я почувствовала в этом фальшь — ведь моя Сейде на сцене все время занята работой, и зритель, наверно, видит эти не привыкшие к труду руки, ощущает какую-то неправду. Быть может, я тогда это и преувеличила, но больше я Сейде не играла.

Этот факт говорит о многом. Не часто случается, что актер отказывается от роли. Наверно, только большому художнику свойственно такое глубокое проникновение в образ. И еще — такая огромная требовательность к себе, к своему творчеству.

МОЛЧАНИЕ БАКЕН

«Джайдар взяла темир-комуз, поднесла его к губам, тронула пальцем тоненькую стальную струнку,дохнула на нее, затем вдохнула воздух в себя, и полилась древняя музыка кочевников. Песня о верблюдице, потерявшей белого верблюжонка. Много дней бежит она по пустынному краю. Ищет, кличет детеныша. Горюет, что не водить ей больше за собой его в час вечерний над обрывом, в час утренний по равнинам, не обирать им вместе листья с веток, не ходить по зыбучим пескам, не бродить по весенним полям, не кормить его белым молоком. Где ты, темноглазый верблюжонок? Отзовись! Бежит молоко из вымени, из переполненного вымени, струится по ногам. Где ты, отзовись! Бежит молоко из вымени, из переполненного вымени. Белое молоко...»

...Она удивительно молчит. В ее молчании — привычка столетий. О чем говорить, когда все слова давно сказаны, да и не привычно в киргизской юрте слушать рассуждения женщины? Она там где-то, в глубине, суетится, что-то подает, что-то приносит, что-то уносит, молча появляется и так же молча исчезает, словно растворяется.

Мне показалось любопытным в этом плане размышление критика К. Кривицкого в его статье, посвященной искусству актеров Киргизского театра. Эта статья напечатана в журнале «Театр» и посвящена она не творчеству ведущей актрисы республики Бакен Кыдыкеевой. Но некоторые мысли автора, высказанные им по поводу искусства киргизских актеров вообще, очень точно характеризуют и работу Кыдыкеевой, ее мастерство исполнения.

«Актеры киргизской драмы, играющие персонажей, просто присутствующих на сцене, а не ведущих действие, живут не менее насыщенной жизнью. Вы можете перестать следить за ведущими действующими лицами, и если вы видели начало эпизода, то все остальное поймете по глазам, по поведению того человека, который безмолвно присутствовал на сцене.

И при этом большое многообразие характеров. Сколько схожих, казалось бы, ролей было воплощено на сцене за время моего знакомства с театром — и ни одного повтора. Каждый раз новые краски, новые повороты, новые оттенки. И это при предельной простоте драматургического материала и ограниченности сценических ситуаций, в которых приходилось проявлять свое мастерство актерам. На каком-то спектакле начинало казаться, что все, что можно сказать в этой области, уже сказано, что исчерпаны все повороты, все краски такого разнообразного в своих внешних формах киргизского быта. Но новый исполнитель приносил на сцену что-то еще, и возникал совершенно отличный от прежнего характер, и уже начинало казаться беспредельным это многообразие бытовых типов.

Что может быть однотипнее, чем передача пиалы с чаем? И само движение — очень простое и одинаковое — и характер его точно регламентирован обычаем. И все-таки во всех национальных спектаклях (а едва ли встретится хоть один киргизский спектакль, в котором хоть раз не пили бы чай!) не было ни одного совершенно одинакового выполнения этого ритуала. Каждый раз это была развернутая характеристика того, кто передавал пиалу, — его характера, общественного положения, его отношения к партнеру. Здесь уже вступали в действие самые тонкие и неуловимые из тех «единиц измерения», которые существуют в арсенале средств актерской выразительности. Всегда за этим простейшим движением вырастала сложная, эмоционально насыщенная картина самых различных человеческих взаимоотношений» («Театр», 1963, № 9).

Все это удивительно точно живописует и творчество Кыдыкеевой, ее незаметное, молчаливое присутствие в десятках фильмов, где она всегда создает такую достоверную атмосферу одними своими движениями, действительно всегда как будто ритуально однообразными из картины в картину.

...Вот она идет по краю обрыва. Вся в черном, с неподвижным взглядом — Слепая в фильме «Белые горы» М. Убукеева. Останавливается, трогает остов сгоревшей юрты, трогает теплыми, человеческими руками холодное железо — все, что осталось на этой земле после насильников и бандитов, уничтоживших ее семью. Какое вечное противостояние — мать и война, мать и разрушение, мать и гибель!

Есть фильмы, в которых ее участие сводилось как будто к молчаливому ряду физических действий. Так было в «Первом учителе». Она играла старшую жену бая — того самого, что увозит Алтынай. Мы видели ее всего в двух-трех сценах. В одной она брила голову мужу, и он грубо орал ей: «Эй, осторожно! Брить не умеешь, а еще старшая жена!» И она молча растворялась в дымной темноте юрты, словно сливаясь с ее затхлым, пропахшим овчиной и мясом мраком. Искося бросала сочувственный, понимающий взгляд на нелепо разукрашенную девочку-подростка, насильственно превращенную в новую жену.

А наутро — холодное, ясное, когда так отчетливы и звонки все звуки, — она сворачивала юрту, открывая свету мерзость всего того, что произошло в ней ночью. И самое Алтынай, оборванную, побитую, с опухшими губами и тоскливо поникшими пышными украшениями. В этот момент во взгляде Бакен мелькало вдруг какое-то странное отчаяние, даже злорадство — словно она разочаровалась в этой девочке, словно она надеялась найти в ней какую-то силу непокорства, а теперь увидела еще одну жертву. Так чего тогда разлеживаться? Удел жены — встать до солнца и хлопотать дотемна. И она с какой-то едкой горечью

словно открывала на обозрение позор и унижение Алтынай — теперь для нее она была из той же, рабской, породы.

А потом, когда в аил врывался Дюйшен с милиционерами и ее мужа, этого жестокого тирана, от которого за всю жизнь, наверное, не слышала она доброго слова, скручивали и сажали на лошадь, она кидалась ему в ноги и кричала дико, безысходно. Потому что теперь у нее отнимали даже это — даже ее рабство, отнимали цепи, а она не знала, что ей делать без рабства, без покорности и смирения — они ввелись ей в плоть и кровь, стали ее натурой. Она, наверное, никогда и не представляла себе каких-либо других отношений, кроме этих. Она кричала по своей жизни, которой, по сути, у нее не было.

Кыдыкеева рассказывает:

— С удовольствием вспоминаю свою работу с Андреем Михалковым-Кончаловским над картиной «Первый учитель», как всегда вспоминаешь встречу с талантливым человеком. Он неожиданно и свежо видит материал и неординарно его воплощает. Так неожиданно он увидел «Первого учителя» Айтматова, остро, яростно, бескомпромиссно. Я знаю, что далеко не все приняли этот фильм; в частности, в нашей республике у него было немало противников: некоторые считали, что Кончаловский показал киргизов как дикую, темную массу, которая умеет только драться да набивать живот. Одним словом, обвиняли его в жестокости и натурализме. Я с этим не согласна. Ведь режиссер показывает время действительно темное, дикое и жестокое. И чем больше он сгущает краски, тем сильнее контраст тех дней с сегодняшним временем.

Кончаловский — очень дисциплинированный и внимательный режиссер. Он тонко и кропотливо работает с актерами, прислушивается к их мнению. От актера он хочет мысли. И потому даже маленький эпизод, который я сыграла в этой картине, запомнился мне и доставил большое творческое удовлетворение.

В «Беге иноходца» Кыдыкеева играла Джайдар —

жену Танабая. И снова — юрта, снова — очаг, снова — казан с едой. И муж, который приносит на своих сапогах следы утренней росы и ночных свиданий. Она, Джайдар, столько времени ждала его — всю долгую-долгую войну. И молодость и красота ушли в этом ожидании. И теперь она бы не держала его — нет, она не ругает, не кричит, хотя все видит и все чувствует: «У тебя трое детей. Куда их? Что им скажешь потом? Что они скажут? Что я им скажу? Решай сам...»

Какая охватывает жалость, что в этой яркой и бурной картине, где в сполохах красного пламени сливаются и разливаются потоки красок, где ритм кадров прерывист от горного ветра и простора степей, что в этом фильме такой удивительной актрисе, как Кыдыкеева, досталась столь скромная и незаметная роль! Разве она бы не смогла сыграть Бюбюжан — возлюбленную Танабая?

Фильм «Бег иноходца» в свое время вызвал много споров. Безусловна была талантливость режиссера Сергея Урушевского, изобретательность его поэтической, взволнованной камеры. Но так же безусловно оказалось и то, что в жертву изобразительности было принесено социальное и человеческое содержание повести Чингиза Айтматова. Осталась лишь история Гульсары, рядом с которой лишь аккомпанементом выглядела история Танабая, его жены Джайдар, его возлюбленной Бюбюжан. Терялась актерская игра — даже такого мастера, как Нурмухан Жантурин, исполнителя главной роли. За кадром оказалась вся история коммуниста Бакасова, его терзания, его борьба, его поражение и внутренняя, нравственная победа.

Тяжело все это отразилось и на роли Джайдар — ей остались лишь покорность и молчание. Но если сейчас перечитать «Прощай, Гульсары!», то можно увидеть, какой богатый материал мог оказаться в руках Кыдыкеевой! Ведь тогда, когда на Танабая обрушиваются удары судьбы, рядом с ним — не Бюбюжан с ее запахом степной гвоздики, но верная Джайдар, пропахшая дымом и нуждой,

та, что привыкла никогда не жаловаться, а день за днем латать старую юрту, перестилать истлевшую кошму, укреплять старый, покосившийся кереге-уук.

Это она была с Танабаем в ту страшную весну, когда в дождь и ветер в отаре началась расплодная и одна за другой стали падать овцы, от голода и холода дохнуть ягнята, а оставшиеся ели шерсть друг у друга.

Это она легла под обвалившуюся кошару, чтобы поддержать стропила.

Это она чинила ветхую крышу, убирала навоз и обогревала только что родившихся ягнят.

Это она, единственная, поддержала Танабая в самые трудные минуты его жизни.

Но всего этого не было на экране, и мы могли за двумя-тремя короткими сценами лишь угадывать в исполнении Кыдыкеевой все мужество этой женщины, всю ее готовность к самопожертвованию.

...Нигде и никогда не была Бакен такой красивой, как в фильме «Белые горы». Такой совершенной, такой слитной с этими величавыми горами, с их покоем и тишиной, с их скорбью и с их молчанием, с их белыми одеждами — одеждами траура, с их пленительными, чистыми линиями. Если бы нужно было изобразить киргизскую мадонну, то нужно было бы взять Слепую Кыдыкеевой.

Но о какой красоте можно говорить, если глаза этой женщины незрячи, если на плечах у нее черный платок вдовы, если лицо ее исцарапано ногтями в знак скорби по погибшим мужу и сыну, если бредет она по ущелью, ощупывая палкой камни? О какой красоте можно говорить, если эта женщина потеряла все на свете — и дом, и семью, — если она не спит ночами, если всегда теперь в ушах ее будут стоять крики и стоны умирающих, а последним зримым образом остались родные пылающие юрты и мертвые тела самых дорогих ей людей?

Да, все это так. Но почему же во все века образ материнской скорби был самым прекрасным в живописи,

скульптуре, музыке, литературе? Почему к нему обращались живописцы и ваятели, музыканты и поэты? Разве скорбь и горе красивы в обычном, житейском понимании этого слова?

Нет, но они одухотворены, а духовность всегда была и есть первый признак прекрасного. Духовность как высшее проявление человеческого.

Слепая Кыдыкеевой живет вот такой почти запредельной жизнью — жизнью на грани яви. По сути, весь ее мир разрушен, он остался за оградой мазара — мусульманского кладбища, куда изредка приходит она, стуча своей палкой. Но, разрушив все, несчастье дало ей какую-то особую остроту восприятия, обнажило ее нервы. И если раньше — в картине этого нет, но мы вполне можем себе представить — она жила тусклой и повседневной жизнью киргизской женщины, кормила, поила, редко задумываясь над тем, что происходит вокруг, то теперь, осиротев, она начала думать, мыслить — остро, нервно, постоянно.

Нет, трагедия не озлобила ее — и это, пожалуй, самая удивительная черта, которую играет в Слепой Кыдыкеева.

Кажется, несчастье не отдалило, а, наоборот, приблизило ее к людям, к их жизни, к их затаенным надеждам, которые она слышит обострившимся внутренним чутьем. Уже ее первые слова, когда герой фильма Мукаш входит в юрту, звучат необыкновенно умиротворяюще, как глоток свежей родниковой воды для усталого путника. В этой юрте, где живут родные по крови, но такие далекие друг от друга люди, заботящиеся каждый о своем мелком деле, одна Слепая олицетворяет гостеприимный дух дома, объединяющее его начало.

Бакен нигде не играет назойливо и натуралистично слепую женщину — ее это просто не занимает, ей неинтересна такая задача, да и не в ней видит она смысл образа. Ее слепота — это ее внутреннее прозрение. Слепота не рождает в ней хаоса и суеты движений, неопределенности и беззащитности. Наоборот, она дает ей как бы внутрен-

ние силу и спокойствие, возможность, не видя мелочей, видеть главное. На протяжении всего фильма она почти неподвижна. Даже непонятно, как она играет, — тем более что у нее всего три сцены. Но мы понимаем, что именно она решает судьбу главного героя, напутствует его к новой жизни. Ведь она — добрый дух юрты.

В картине «Белые горы» режиссера Мелиса Убукеева — несложный сюжет. В самый канун революции киргизский юноша-бедняк оказывается на трудном перепутье: ему приходится сознательно выбирать или новую жизнь с ее крутой ломкой всех привычных представлений, или старую с ее рабством, покорностью и нищетой. Он выбирает первое.

Пожалуй, в этой коллизии Слепая Кыдыкеевой олицетворяет все то, что приходится покидать Мукашу. Быть может, она — это сама Киргизия, темная и несчастная и такая же незрячая, нащупывающая слабыми руками себе путь. Но сколько в этих руках теплоты и человечности, как трудно уйти от них, как трудно оставить их блуждать в темноте.

Да, уйти трудно, все прошлое, вся недолгая жизнь, прожитая Мукашем, тянет его назад, в прошлое. И все-таки уйти надо, потому что так жить просто невозможно.

И поэтому, когда Слепая благословляет Мукаша на новую жизнь, мы видим здесь как бы напутствие самой земли — его родины. Ей всегда трудно отпускать сыновей, но ведь они возвращаются — сильными, взрослыми, непокорными, возвращаются, чтобы дать ей новое дыхание, новый смысл ее прежнему существованию.

Да, Кыдыкеева играет как будто символ. Но в ее игре широта обобщений подчеркивается предельной жизненностью и достоверностью. Предельной человечностью.

Вот отодвигается циновка и в юрту входит гость. Слепая вся напрягается в ожидании. Тот не говорит ни слова, да и кошма заглушает его шаги. «Кто это? — спрашивает она. — В юрте кто-то есть?» Да, она почувствовала

чужака, его решительную и грубую поступь хозяина. Мы не знаем, кто убил ее мужа и сына, но невольно возникает мысль — быть может, это он? Верный пес своего хозяина. Куда более жестокий, чем сам хозяин. Нет, нас не обманет его добродушная физиономия — такой может убивать, красть, насиловать. У такого не защежит сердце при виде обездоленной им женщины, такой не постесняется зайти к ней в дом — вернее даже не в ее дом, а туда, где ее, бездомную, приютили из чувства сострадания.

Лишь один раз на наших глазах выходит Слепая из юрты. Она идет по обрыву туда, где стоял ее дом, где была вся ее прошлая жизнь, где звенели голоса людей, где был слышен щебет птиц, шум воды.

Теперь здесь пусто. Только одиноко завывает ветер — или ей только слышится это? Как слышится каждую ее бессонную ночь? И здешняя тишина тоже населена звуками, но теперь это звуки разрушения — это крики и стоны избиваемых и изгоняемых людей. Медленно бредет она, стуча своей палкой. Медленно ступает по этой мертвой земле, по которой пронесся огонь и вихрь смерти и на которой вряд ли теперь что-нибудь вырастет. Земля долго растит жизнь, но так трудно поднять ее из пепла, так трудно согреть ее, окаменевшую, от насилия и жестокости!..

И только стон и вой ветра, вольно гуляющего над пепелищем, будет оглашать ущелье.

А потом она идет на кладбище. Сколько лет простоят на этом мазаре могилы — белые домики для умерших, с полумесяцем на вершине ограды? Быть может, пятьдесят или даже двести лет? А быть может, и их потопчет, снесет железная поступь разрушителя, какого-нибудь очередного карателя. Но пока этим свежим могилам лишь только несколько дней. Пока эти люди еще рядом с ней, и, кто знает, быть может, ей никогда не привыкнуть к тому, что их нет на свете, что они в земле.

Нет, она не падает на землю, не обнимает руками мол-

чащие камни, не кричит в голос, не причитает — она очень спокойна. Страдание возвысило и очистило ее; она отдала дань традициям, ее лицо все еще хранит на себе их суровый след. Но разве хоть какой-нибудь обряд, хоть недели плача, хоть годы траура могут выразить всю бесконечность потери?

До высокой трагедии поднимается актриса в роли Слепой. Исполнение этой роли стало одним из высших достижений актерского искусства в киргизском кино за все годы его существования.

Одна из последних по времени работ Кыдыкеевой — в картине молодого узбекского режиссера Эльера Ишмухамедова «Встречи и расставания».

— Я играю здесь, — рассказывает Кыдыкеева, — небольшую, но очень интересную роль. Моя героиня — узбечка-эмигрантка, дочь кокандского хана, которая уже давно живет за границей, живет обеспеченной, богатой жизнью, у нее свой магазин «Восточный мир». Она даже не подозревает о том, что тоскует по дому, по родине. Пока однажды не произошло событие, ставшее роковым...

Они с мужем узнают, что среди экипажа советского вертолета, работающего здесь по контракту, есть летчик-узбек. И они приглашают его провести вечер в ресторане — просто чтобы поговорить на родном, впрочем, уже почти забытом языке. Никакой политики, нет, ни в коем случае, только родной язык... Но вечер в ресторане заканчивается трагически...

Мне интересна эта роль, потому что в ней как бы подтекстом проходит тема фильма, тема обретения родины. Вторым планом, всего лишь несколькими эпизодами, сыграть эту тему куда труднее. Но и интереснее.

...В этом фильме она больше молчит. Я думаю, когда Кыдыкеева получила текст роли, то он свободно уместился на двух страничках.

Уже первая большая сцена в картине идет почти без реплик героини Кыдыкеевой. Между тем здесь, по сути,

рассказывается вся ее жизнь — то, что привело Хадичу-хон за границу пятьдесят два года назад и сделало эмигранткой. Рассказывает обо всем этом муж — Юнус-Али (Шукур Бурханов) по дороге в ресторан, куда они едут с приглашенным летчиком. А она только слушает. Но ей ведь надо все это проиграть — проиграть мимикой, на крупном плане.

Поразительно, как Кыдыкеева скупыми мимическими средствами может сыграть воспоминание о целой жизни! Пока старик говорит, она видит себя девочкой в родном Коканде, видит здесь, в этом элегантном, пахнущем сигарами и французскими духами автомобиле картины своего детства. Видит на сумрачных улочках респектабельного городка сутолоку далеких родных базаров, пронзительную синь южного неба, крикливую нищету и богатство своего дома, рассыпавшееся от ударов революции, как карточный домик. Она видит сейль — народный праздник, на котором встретила своего будущего мужа, слышит пронзительные звуки труб, видит парней на высоких ходулях, в пышных, развевающихся одеждах. Как далеко и безжалостно увела ее судьба от столь знакомой и близкой ей пестроты жизни, к этому геометрически размеренному европейскому существованию! И прежде чем достигнуть благополучия, сколько должно было пройти лет скитаний, пужды, как должна была перетрясти и обкатать ее жизнь, чтобы превратить дикую, необузданную кокандскую красавицу в эту холеную даму в седом парике и маникюре! Как много лет...

Ее лицо, словно застывшее в неопределенном «возрасте элегантности», вдруг становится задорно молодым, когда она вспоминает свою юность, свой Коканд.

В этой картине Кыдыкеевой, конечно, было очень трудно. Еще и потому, что роль для ее партнера, Шукура Бурханова, написана несравненно сочнее и выразительнее, у него есть две великолепные выигрышные сцены. А Хадича-хон выполняет роль аккомпанемента — по этот

аккомпанемент, как всегда у Кыдыкеевой, строг и сдержан. И в этом особенность актрисы — она всегда чутко улавливает смысл и стиль произведения в целом.

Кыдыкеева отлично понимает, что они вдвоем играют как бы одного героя. И чем ярче Бурханов, тем приглушеннее она. Если бы и она играла на такой же открытой ноте, как и он, это неизбежно превратило бы драму в мелодраму.

Вот сцена в ресторане. Старики и приглашенный ими Рустам сидят, пьют, закусывают, все очень чинно, по-европейски сдержанно. И вдруг музыка начинает играть какую-то синкопированную мелодию. Оказывается, ее заказал Юнус-Али, она чем-то напоминает ему родные узбекские мелодии. И он выходит танцевать. Сначала робко, едва-едва намечаются контуры восточного танца, потом — все шире, все размашистее. Он вдруг становится великаном, выпущенным на волю, счастливым и свободным человеком среди этих закованных в броню этикета людей. Он вырвался на эти краткие мгновения танца, он расковался и действительно словно растет на наших глазах — над миниатюрными столиками, над фужерами и салфетками, над всем этим таким бесконечно далеким ему миром, где все четко отмерено — от дозы джина в коктейле до дозы сочувствия в отношении к ближнему.

А за ним из-за портьеры с болью следит Хадича-хон. Как ей все это понятно! Никому, никому, кроме нее, не понятно так! Все видят чудака, который, напившись, куражится под звуки джаза. Она видит беглеца, изгоя, она видит чужого навсегда этому миру человека, который покинул родину ради нее, ради любимой, покинул в молодости, когда ничто не кажется окончательным и все представляется возможным. И вот теперь из года в год, из десятилетия в десятилетие пьет горькое вино чужбины. Он им отравлен до самых глубин своего существа. И нет ему избавления, потому что нет ему пути назад.

И все это опять без слов. И снова сцена разыгрывается

как бы в двух партиях: громкой — у Бурханова и тушированной — у Кыдыкеевой.

А какой неожиданный и великолепный штрих добавляет актриса к своему образу, когда мы оказываемся в ее магазине! Сюда пришли ее друзья — эмигрант-узбек, владелец бензоколонки, с женой. И та, рассматривая восточные украшения, вдруг остановила взгляд на тяжелом, массивном браслете из сердоликов. «Да, вы удачно выбрали, — говорит Хадича-хон, — он очень подходит к вашим глазам». Но браслет стоит дорого. «Быть может, уступите немного по дружбе?» — спрашивают у нее. — «Нет, не могу», — отвечает она. Вежливо, но весьма решительно и бесповоротно. Непререкаемы для нее законы мира, в котором она живет. Позвольте, какое же отношение имеет то, что она выросла на той же земле, что и ее друзья, что пела те же песни и плясала на той же траве? Это все было, а сейчас она хозяйка, владелица собственности, которая уже сама по себе просто не может позволить ей какие-то сантименты, когда речь идет о бизнесе. Как странно, а, впрочем, наверное, вполне естественно и полно открывается нам здесь эта женщина — такая только что милая и добрая, по-восточному гостеприимная и, однако же, до конца впитавшая в себя все нормы жизни, которыми она существует уже пятьдесят два года! А мы здесь, быть может, вспомним, что ведь она ханская дочка — тактичная, но выразительная деталь в актерском рисунке.

...Холодная, холодная земля, земля без солнца, земля, закованная в асфальт, где не добиться, не добраться до живых соков — тех, которыми полна она весенней порой. Мертвая земля чужбины.

Их похоронили по обычаям предков. И пронесли по серым, каменным улицам. Они не выдержали до конца этой жизни на чужбине и решили покончить с собой после того вечера, когда Рустам показал им свой любительский фильм и они будто снова увидели тот сеиль, на котором узнали и полюбили друг друга.

Их похоронили на таком же чистеньком и respectable кладбище, каким было все то, что их окружало в этой жизни. И только так, мертвыми, смогли они вернуться в живую землю, которая рождает деревья, и траву, и цветы...

Быть может, Кыдыкеевой не повезло, что на долю ее выпало играть женщин прошлого — безгласных и покорных.

Да, ей, быть может, и не повезло! Зато безмерно повезло киргизскому кино, что у него есть актриса такого щедрого таланта.

«МАТЕРИНСКОЕ ПОЛЕ»

«В белом свежeweыстиранном платье, в темном стеганом бешмете, повязанная белым платком, она медленно идет по тропе среди жнивья. Вокруг никого нет. Отшумело лето. Не слышно в поле голосов людей, не пылят на проселках машины, не видно вдали комбайнов, не пришли еще стада на стерню.

За серым большаком далеко, невидимо простирается осенняя степь. Бесшумно кочуют над ней дымчатые гряды облаков. Бесшумно растекается по полю ветер, перебирая ковыль и сухие былинки, бесшумно уходит он к реке. Пахнет подмокшей в утренние заморозки травой. Земля отдыхает после жатвы. Скоро начнется ненастье, польют дожди, запорошит землю первым снегом и грянут бураны. А пока здесь тишина и покой.

Не надо мешать ей. Вот она останавливается и долго смотрит вокруг потускневшими старыми глазами.

— Здравствуй, поле,— тихо говорит она».

Так же, как повесть Чингиза Айтматова, начинается и этот фильм. Далеко-далеко, как бы сверху, по направлению к нам через голое поле идет женщина. Она кажется очень маленькой, потом больше, больше. И странно как-то видеть ее бредущей вот так, без дела, потому что видно: без дела она сидеть не привыкла. Быть может, краткое мгновение отдыха после долгой-долгой работы. У нее и у поля. Вот так иногда человек оторвется на минутку, чтобы взглянуть на все, что вокруг него,— оторвется и вдруг замрет. Почему он не видел этого раньше? И столько

мыслей, столько воспоминаний, теснясь и набегая одно на другое, нахлынут на него. Воспоминаний печальных и светлых, радостных и скорбных, трагических и торжественных, и вся его жизнь вдруг предстанет перед ним.

«Материнское поле» — это воспоминание о жизни. Об одной очень простой и самой обыкновенной женской судьбе, каких у нас тысячи и сотни тысяч. У нас, на земле, потрясенной небывалой в истории Отечественной войной, где, кажется, нет семьи, которую бы обошла она.

А между тем это судьба необычайная, потому что в ней история мужества и редкого человеческого противостояния злу. Трое детей было у Толгонай — крепкая, дружная семья. Была и невестка — красивая и тихая Алиман. Был муж, с которым прошла она всю жизнь, — от той ночи, когда в небе разбросала звезды Дорога Соломщика и когда впервые они были вместе с Суванкулом, и ложем им была земля, а шатром — небо. И всех, всех забрала у нее война — даже Алиман, невестка, погибла от горя и тоски по убитому мужу. И только мальчик, внук, остался у Толгонай от всей шумной и большой семьи.

Как же играть такую обычную и необычайную судьбу? Как сыграть ее простоту и мужество, ее заурядность и ее полет? Как соединить несоединимое? Ведь повесть Айтматова написана в приподнятом поэтическом ключе — как сложный диалог Матери и Земли. То есть образ взят в обобщении, в укрупнении, в его символическом. Но вместе с тем так предельно достоверно и подробно описаны здесь жизнь, быт, все его передрачьи, житейские, простые радости и печали. Как это совместить?

— С самого начала, — вспоминает Кыдыкеева, — я решила делать роль очень просто, заземленно, без пафоса. Меня, по правде говоря, раздражало, когда играли эту роль на сцене неестественно приподнято, с каким-то даже подвыванием. Зачем? Ведь Толгонай — самая обыкновенная женщина. Быть может, только горя на ее долю досталось больше, чем другим женщинам,

Для меня был очень важен глубинный план роли, то, что скрыто за ее молчанием. Хотелось, чтобы она все время была в работе. Да, я настаивала в беседах с режиссером Базаровым, чтобы Толгонай все время занималась бы каким-нибудь трудом. Как-то предложила в одной из сцен с Алиман, чтобы обе не просто разговаривали, а кушали яблоки. Почему-то мне казалось, что будет естественнее — ведь в жизни так и бывает. Люди сидят, разговаривают, едят, пьют, что-то работают, а в это время совершается и самое плохое и самое радостное.

В начале фильма, когда Толгонай мысленно разговаривает с умершим мужем, мне очень мешал текст. Мне казалось, что она может просто молча смотреть на него, и это молчание скажет больше любых слов. Или пусть и здесь она тоже делает какие-то свои обычные, повседневные хозяйственные дела. Ведь разговор-то идет в воображении.

Вот так же родилась у меня однажды мысль, что в одной из сцен, сидя среди женщин, она вдруг начинает играть на темир-комузе. Это сразу делает ее какой-то очень национальной и понятной своему зрителю. И к тому же здесь то самое действие, заменяющее слова, та самая естественность, к которой я все время стремилась и которую искала.

Толгонай хочет забыть свои страдания, свои душевные раны. Она работает до пота, до полного забвения. Лишь только к концу дня или глубокой ночью может она мыслями снова вернуться к себе, к своей беседе с мужем, к трагическим своим воспоминаниям и размышлениям над жизнью.

Так рассказывала Кыдыкеева.

Я несколько раз смотрела этот фильм, не потому что не помнила картину. Но обычно, вспоминая тот или иной фильм, особенно такой, где играет актер масштаба Кыдыкеевой, отчетливо видишь перед собой узловые моменты, эпизоды.

Здесь этого не было. Фильм как-то предательски ускользал. Он упрямо не хотел раскладываться на эпизоды. Как будто в нем не было ни взлетов, ни обвалов, это был фильм об обычной житейской судьбе, которую можешь иногда услышать, — ее рассказывают доверительно, но спокойно, как нечто такое, в чем нет ничего из ряда вон выходящего.

Наконец я поняла, что столкнулась с великим секретом искусства Кыдыкеевой — секретом гармонии и целостности. Да, как и все актеры кино, перед камерой она играет роль кусками, эпизодами, зачастую даже сперва конец, потом — начало. Но как истинный мастер она умеет прочертить единую линию образа, сложить разрозненные куски роли.

Режиссер картины Базаров (это был его дебют) нашел, думается, интересный ключ к решению фильма в целом — этот ключ в хроникальности, в подлинности атмосферы. Отдельные моменты — приход трактора на колхозное поле, проводы солдат на фронт — смотрятся действительно как кадры хроники. В стремлении к достоверности, к предельной простоте выражения Кыдыкеева становится союзницей режиссера. Она рассказывает историю о Толгонай с документальной достоверностью. Это было увлекательной задачей.

И здесь, где у нее ведущая роль, она слитна со всем окружением, с толпой. А толпа — это не только умело организованная массовка в картине, а вполне реальные жители тех мест, где снимался фильм. В таком окружении актеру очень трудно затеряться. Но Кыдыкеева удивительно слитна с этими женщинами, на лицах которых, казалось бы, ничего не прочтешь, а все вместе создают достоверный и убедительный образ народа.

Фильм «Материнское поле» не свободен от недостатков. Отнюдь. Они есть, и значительные. В частности, модная разорванность во времени, когда кадры послевоенные идут почему-то сначала, довоенные — потом. Можно по-

нять, что это создавало дополнительные трудности для актрисы.

И все же, думается, в главном режиссер Базаров и актриса Кыдыкеева оказались едины в своем понимании того пафоса, который составляет суть и нерв прозы Айтматова.

— ...Они возвращаются! Солдаты идут! — несется над айлом крик.

Так начинается фильм — с конца, с конца войны. Пожалуй, первая сцена — одна из самых сильных, самых выразительных в картине.

Солдаты идут! И вот все село, как разворошенный муравейник, зашумело, задвигалось, заволновалось. Бегут, бегут люди — женщины, да, конечно, прежде всего женщины, старые, молодые. А потом дети, среди них и те, что родились уже в войну и не видели своих отцов и братьев. И старики, которые, кажется, совсем сгорбились за тяжелые годы ожидания.

Бежит, бежит по полю толпа, которая все растет и растет, как громадное перекасти-поле.

И вдруг — остановились.словно по сигналу. Увидели. Вот они! Идут! И замерли — ни крика, ни звука, ни шума.

Идут или идет? Далеко в поле маячит силуэт — то ближе, то дальше, то четче, то туманнее. Но почему один? Или он просто обогнал идущих за ним?

Наконец, люди убеждаются — да, он один. Один. А их так много, целое село ждущих, надеющихся, верящих, заморающих от страха.

Так чей же он? К кому возвращается этот одинокий солдат? И как может он, один, возместить целому айлу, всем этим людям тех, кто еще не вернулся, кто воюет, а может, и не вернется вовсе?

Здесь нет никакой гиперболы в описании сцены. Она так и длится на экране — бесконечно долго. И фигура

солдата то приближается, то удаляется, и ритм этих приближений — как ритм бьющегося сердца.

Кто же он? Чей? Кто сейчас узнает его, кто бросится на грудь, а кто зарыдает оттого, что не его сын, отец, брат вернулся с войны?

И вот он наконец подходит. И какой-то момент стоит неподвижно перед людьми, словно давая им возможность привыкнуть к себе и ко всем тем чувствам, которые принес с собой. И тут резкий девичий крик взрывает тишину: «Аширалы! Это мой брат Аширалы!» И тогда толпа бросилась к нему. Его теребили, трогали руками, плакали, расспрашивали о своих — будто там, на фронте, люди воюют аилами, селами и легко встретить человека со своей улицы, будто все друг о друге знают. Но что ведали о войне эти люди, кроме треугольников да похоронков, да голода, да тяжкого-тяжкого, с утра до ночи труда?..

Уже в первой сцене сказалось умение режиссера решать массовые сцены, которые, безусловно, лучшие в картине. Недаром все ее ключевые, кульминационные моменты разворачиваются не в интерьерах, но на народе, среди людей, и толпа здесь едва ли не главное действующее лицо. Так построены и проводы солдат, и та сцена, где Толгонай и Алиман на станции встречают проходящий эшелон с сыном Маселбеком, и тот эпизод, где Толгонай получает извещение о смерти мужа и старшего сына.

Пристально вглядывается камера в лицо каждого вышедшего встречать солдата. Здесь каждый индивидуален, каждый значителен, каждый имеет свою судьбу, свою историю, свою боль. За каждым — бесконечные ночи тоски и ожидания, воспоминания о коротком счастье или о длинной прожитой жизни. Они такие различные, эти лица и эти судьбы, и все-таки сливаются воедино в каком-то общем порыве, в родившемся вдруг сознании, что солдат этот, единственный солдат, вернувшийся с фронта, — их общий сын, брат, муж, который вот пришел к ним, слава богу, целый и невредимый. За всех сразу,

Не менее впечатляющая сцена — проводы на войну. Должно было, наверное, немало лет пройти после войны, чтобы стало возможным так снять эту сцену — буднично, просто. Вспомним подобную сцену из фильма «Судьба человека» — короткую и сильную, как вскрик, когда вдруг заголосила Ирина: «Родненький, мой единственный Андрюшенька! Не увижу я тебя больше...» И когда, вдруг сразу постаревшая, бежит она за поездом, прижимая к груди платок.

Или другие проводы — из картины «Летят журавли». Как все здесь до черточки продумано, как тщательно выстроено — и эта людская разноликость, и слитность горя и простых, повседневных забот, и решетка, вдоль которой, пробираясь сквозь толпу и как бы веером раскрывая ее нам, бежит Вероника. И, наконец, печенье, которое она бросает под ноги уходящим солдатам, так и не в силах догнать Бориса.

Рядом с такими эпизодами проводы в «Материнском поле» воспринимаются как хаос, как сплошной беспорядок. Но вместе с тем ни про сцену в «Судьбе человека», ни про сцену в «Летят журавли» не скажешь, что они подсмотрены, — нет, они четко выстроены. А проводы в «Материнском поле» будто подсмотрены камерой, сняты врасплох. Зброшенный полустанок, шеренга солдат, которых выкликают по фамилии какой-то несимпатичный, жесткий начальник. И женщины вокруг. Кто-то играет на гармошке, кто-то пляшет, а кто-то плачет. Ведь люди по-разному воспринимали весть о войне — и не все думали тогда, что будет она такой долгой, и провожали, как провожают в боевой поход, — не на смерть, но на славу. Да и ненадолго.

Режиссер нигде не выделяет основных героев, даже Толгонай, она теряется в толпе. Он не строит сцену вокруг нее, наоборот, он ее «погружает» в толпу.

Пожалуй, только один раз мы увидим радость на лице Толгонай — когда она жнет хлеб на поле. Вот на мгнове-

ние она подняла к нам лицо, и оно вдруг все осветилось. Больше таким ее лицо уже не будет.

Она сидит перед нами, по-бабьи горестно подперев щеку, — и молчит. За кадром идет ее воображаемый диалог с Суванкулом. Но, кажется, действительно не нужно здесь никакого текста, актриса права, он только мешает. Она столько может рассказать нам без слов — и об ожидании, и о горечи потери, и о надежде, и о доме своем, и о заботах, и об одиночестве: «Я так скучаю по тебе, Суванкул...»

Этот крупный план держится на экране очень долго, а потом повторяется снова и снова — все в той же позе сидит женщина, у нее спокойное, да, удивительно спокойное и мудрое лицо, словно она сумела подняться над всеми своими страданиями и лишениями. Одно и то же лицо, один и тот же план, и мы ни разу не подумаем, не упрем актрису в однообразие. Лицо это — как река, которая все течет и течет в одном направлении, как будто все одна и та же, но сколько сокрыто в ровных и тихих ее водах.

У Кыдыкеевой в фильме много крупных планов — режиссер был прав, что доверился актрисе, он прекрасно знал, что такой крупный план не разрушит иллюзию хроникальности, «подсмотренности» жизни.

Так именно, в едином ключе с общей концепцией фильма, играет Кыдыкеева сцену, где она вместе с Алиман едет на станцию, встречает проходящий из Новосибирска эшелон с Маселбеком. Как странно и не к месту выглядят две эти женщины, увешанные мешками, здесь, на станции, где, грохочущие и нетерпеливые, мчатся к фронту эшелон за эшелон. Где, кажется, уже властвует сама война с ее железными, суровыми законами, где в силу вступают другие отношения, другая мера вещей — приказ, необходимость. А они — просто женщины, мать и невестка, и даже непонятно, чего они, собственно, ждут от проходящего эшелона. Ну, в лучшем случае, увидят на минутку лицо Маселбека.

Мечутся по путям, как потерянные наседки, Толгонай и Алиман, кричат, зовут. А мимо, безмолвные и неумолимые, проносятся тяжелые составы.

Наконец выясняется, что поезд, возможно, будет и через несколько часов, и даже к утру, и они идут на станцию и входят в зал ожидания.

Кто из переживших войну не помнит этих тоскливых и бесконечных станционных залов, где на мешках, на чемоданах, а то и просто на полу сидели, лежали, спали люди!

Вот так и здесь — сидят и лежат люди, военные, штатские, старые, молодые, мужчины, женщины, старики, дети. На полустанке уже сложился свой, ставший привычным быт. Жесткие скамьи — постель, мешки — подушки. Главное — не пропустить свой поезд, который придется штурмовать с ходу.

Это очень важная сцена для Толгонай. Что знала она до сих пор о войне, живя у себя в айле? Она знала лишь свое ожидание. Умом она ощущала, что война — общее бедствие, но переживала его только как свое, личное. И вот здесь, глядя на людей, попавших сюда, она начинает понимать, какое это горе — война! Скольких людей лишила крова, разбросала по всей нашей земле, за тысячами километров от дома!

А потом Толгонай и Алиман опять выбегают на пути. И наконец, в диком мелькании лиц Толгонай чудятся знакомые черты и слышится отчаянный крик: «Мама! Мама!..» — «Маселбек!» — кричит Толгонай и бежит за поездом, бежит что есть духу, надеясь удержать его бег, и протягивает руки, словно обнимая этот поезд, как в детстве подставляла руки, чтобы сын, делая свои первые шаги, не упал и не разбил себе нос.

Но много лет протекло с тех пор. Сын вырос, и вот сейчас она в последний раз увидела его лицо. И только шапка, которую он бросил из вагона, осталась у нее в ру-

ках. Поезда уже и не слышно. А она все лежит на холодных рельсах...

И будто по контрасту с этой драматической сценой идет та, где Толгонай провожает на фронт своего мужа, Суванкула. Тихая, припорошенная первым осенним снегом лежала перед ними степь, и они неспешно ехали по ней на лошади — он впереди, она сзади, прильнув к нему, как, наверно, ездили давно, в молодости. Но тогда они мчались сквозь ветер, и ковыль неистово хлестал их по ногам, и само солнце несло им навстречу. Как давно это было! Выросли сыновья, седина блеснула в волосах, и вот теперь провожает она мужа на войну и, кто знает, увидятся ли они вновь. На лице Толгонай — такая же тихая печаль, какой объята степь вокруг, невысказанная, невыплаканная печаль. Нет, она не будет лить слезы при муже, зачем омрачать ему последние минуты, ему и так тяжело, но сколько хочется сказать ему сейчас такого, что так и не успела сказать за всю долгую жизнь с ним! Она молчит, не говорит, только кивает, слушая последние наставления и наказания. Мы совсем почти не видели в фильме сцен Толгонай с Суванкулом, но в этом эпизоде представляем все их годы, прожитые вместе, — долготерпеливые, полные труда и заботы, полные любви и уважения друг к другу и такой чуткости, когда люди понимают друг друга с полуслова.

И вот сейчас они должны расстаться. Если бы знала Толгонай, что это прощание навсегда, — быть может, она бы упала на землю, забилась, ухватила за стремяна его коня, обняла последним объятием...

Но нет! И тогда бы сдержала себя, не выдала, потому что никогда бы не простила себе слез, отравивших мужу эти прощальные минуты.

Потом в фильме мы увидим Толгонай разной и даже непривычной — в тяжелую военную пору ее изберут председателем колхоза, и она вынуждена будет стать и жесткой, и непреклонной, когда понадобится собрать се-

меня для будущего урожая. Черты суровости лягут на ее мягкое и доброе лицо. Нестерпимы будут боль и отчаяние, когда совершится самое страшное и обрушится на нее весть о гибели Суванкула и Касыма — обоих сразу. Как подкошенная упадет она на руки женщины, забьется, заголосит, сорвет с себя платок, упадет на землю, расцарапывая в кровь лицо. Но она еще не знала тогда, что это будут лишь две смерти из пяти, которые предстоит пережить ей.

И снова увидим мы ее лицо, обрамленное белым платком, в той же позе с рукой, подпирающей подбородок. Увидим его, словно отмытое от страданий утренней росой, словно разглаженное ласковым весенним солнцем. Сколько надо было вынести этой женщине и все-таки не озлобиться, не зачерстветь душой, не возненавидеть все живое на земле — только за то, что оно живое!

Повесть о великом женском мужестве поведала нам в этом фильме Бакен Кыдыкеева.

«— О поле мое заветное, ты сейчас отдыхаешь после жатвы. Не слышно здесь голосов людей, не пылят на дорогах машины, не видно комбайнов, не пришли еще стада на стерню. Ты отдало людям свои плоды и теперь лежишь, как женщина после родов. Ты будешь отдыхать до взмета зяби. Сейчас нас здесь двое — ты да я, и больше никого. Ты знаешь всю мою жизнь. Сегодня день поминовения, сегодня я поклоняюсь памяти Суванкула, Касыма, Маселбека, Джайнака и Алиман. Пока я жива, я их никогда не забуду... А как же быть с другими, со всеми людьми, живущими на белом свете? У меня есть разговор к ним. Как дойти до сердца каждого человека?

Земля, мать-кормилица, ты держишь всех нас на своей груди, ты кормишь людей во всех уголках света. Скажи ты, родная земля, скажи ты людям!

— Нет, Толгонай, ты скажи. Ты — Человек. Ты выше всех, ты мудрее всех! Ты — Человек! Ты скажи!»

«Мне кажется, — рассказывает Геннадий Базаров, —

любой человек у нас в Киргизии — мне моя совесть не даст соврать — будь то режиссер, актер, смог бы сказать о Бакен Кыдыкеевой только самые теплые слова. Настолько уважают, вернее, настолько любят ее — и в кино и в театре. Мечтают о сотрудничестве с ней. Но не так часто случается подходящая роль — ведь для нее не так-то легко найти, написать роль, а серый эпизод не предложишь. Хотя, надо сказать, она сыграла немало эпизодов, никогда не чуралась их и работала над маленькой ролью всегда с полной отдачей.

Я ее давно знаю. С детства помню. В школе еще смотрел «Салтанат», ведь это была, по сути, наша первая картина. Что о ней можно сказать? Она красива, а вернее — обаятельна, у нее удивительное обаяние, какая-то смелость в движениях, в манере разговаривать, смеяться. Она кажется необыкновенной. Думал ли я тогда, глядя на экран, что судьба сведет нас на съемочной площадке?

Когда Айтматов доверил мне снимать «Материнское поле», сразу начались разговоры — кто же будет играть Толгонай? Но я уже знал, что приглашу Кыдыкееву, режиссерский сценарий я писал как бы мысленно в расчете на нее, исходя из ее индивидуальности, из ее возможностей. Я знал, что на нее настраивался и Айтматов.

Бакен Кыдыкеева — такой художник, в котором мастерство и талант создают удивительно яркую личность. Это актриса большого мужества, такта. Но в ней есть еще одно редкое для наших актеров качество — это внутренняя культура, эрудиция, она отлично знает историю театра. У нее есть своя философия, присущая ей как человеку и как художнику. Эта философия основывается на колоссальном оптимизме, потому что Бакен верит, что в людях больше хорошего, чем дурного.

Итак, нам предстояла встреча с прозой Айтматова, вернее сказать, с поэзией Айтматова. И здесь в понимании ее, в отношении к ней мы оказались союзниками. Некоторые считают, что поэзия Айтматова — это приподня-

тость, пафос. И экзотика — ах, горы, ах, степи, ах, как я вас люблю! Нет, поэзия Айтматова — в суровости, в правде. Но это еще надо было доказать. Мы знали, что нам надо будет отстаивать свое понимание, что предстоит трудный выбор между суровой, повествовательной и поэтической формой. Мы выбрали первую. Это было и ее мнение и самого Айтматова.

Я немного боялся нашей работы: я пришел со студенческой скамьи, а она была народная артистка, у нее был большой актерский опыт, она работала со многими крупными режиссерами.

Начались репетиции. В конкретной работе, спорах, разговорах, тихих беседах мы нащупывали контакты.

Я не навязывал Кыдыкеевой своих соображений — все вытекало из написанного Айтматовым, из актерской интерпретации роли.

Мне было очень легко с ней. Невольно я отмечал особенность, которая проявляется у нее всегда, играет ли Кыдыкеева большую роль или даже эпизод, — она сохраняет в себе внутреннюю жизнь персонажа, ей трудно отключаться. Шесть-семь месяцев, пока мы работали над картиной, она была во власти своей героини, даже не снимала ее костюма.

На съемку она приходит всегда с какими-то новыми, интересными предложениями. Если, по ее мнению, сцена не получилась, она требует пересъемки — требует ожесточенно, до слез, до истерики.

Я знаю, Кыдыкеева неудовлетворена своей работой, хотя Толгонай в «Материнском поле» — ее самая большая и значительная роль. Эта неудовлетворенность оттого, что она не смогла сыграть поединок Матери и Земли. Она должна была полемизировать сама с собой, и ее очень увлекала эта задача. Она сильно переживала, что в картине это не получилось.

Впрочем, ей вообще трудно угодить — она всегда недовольна. Она даже раздражается, когда ее хвалят.

Нет ролей. Это трагедия для нее. Она говорит, что уже стареет, а прожитое измеряется не годами, а сделанным, сыгранным.

Для нее трудно писать. Но если делать для нее фильм, то я бы написал сценарий о ней самой. О ее жизни, жизни художника, о ее мужестве, огорчениях, постоянных поисках. И высокой радости труда.

Вспоминаю, как мы снимали сцену, где Толгонай общаются о смерти мужа и сына.

Мы собрали большую массовку. Если учесть, сколько времени прошло с войны, то можно понять, что не так легко сегодня взволновать людей теми воспоминаниями.

Сцену снимали в селе, в Центральном Тянь-Шане. И вот когда все было готово, Кыдыкеева отказывается сниматься. Говорит, что не может. Перед этим прорепетировали всю сцену целиком, все было очень хорошо, женщины и старики остро и точно реагировали на ее игру.

И вдруг она отказывается. И просит два дня. У каждого человека есть предчувствие трагедии. Так вот, эти два дня до съемки были ей нужны, чтобы это предчувствие страшной беды пришло.

Кыдыкеева попросила, чтобы было две камеры, она сказала, что такую сцену сможет сыграть только один раз.

Своим состоянием тогда она походила на тигрицу, готовую к прыжку, и так подействовала на участников массовки, что все как замороженные следили за ней. Мы ждали, когда она сама начнет. Я боялся истерики, надрыва, натурализма, но она сыграла сцену очень сдержанно и в то же время яростно. И потом два дня болела.

Весь фильм Кыдыкеева была для меня каким-то нескончаемым открытием. Меня поражали ее энергия, работоспособность. Она была предельно нетерпима к любому проявлению фальши. В массовке она подбегала вдруг к какой-нибудь женщине и кричала: «Это фильм о трагедии, о войне, а вы улыбаетесь! Тогда уходите отсюда, нечего вам здесь делать!»

В группе по ней равнялись. Ее звали — Мать. Это было прекрасное время.

Недавно я снимал фильм «Улица», я долго не решался пригласить ее — ведь роль была крошечная, проходная. Когда же я предложил ей роль, она с радостью согласилась и работала над коротким эпизодом очень увлеченно и весело. Ее героиня сразу стала в картине необходимой и важной. А роль — совсем не похожа на Толгонай, роль комическая, почти гротескная. И вот спустя несколько лет я еще раз убедился, что Кыдыкеева все такая же неистовая, честная, бескорыстная в искусстве. С неистовым фантазией.

Я все время ищу материал для нее. Мне кажется, я найду такой материал. Мастерство Кыдыкеевой сейчас отточено, и велика мудрость ее щедрого и сердечного таланта.

СНОВА НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ

Ворота... Самые обыкновенные, но такие, в которые въедет и машина, и грузовик, и лошадь. Добротные, большие, удобные. Нужные для жизни.

Только что из них вынесли гроб. Но мы этого не видели, не успели увидеть, опоздали, как опоздал на похороны собственного отца Эркин, сын Шатмана.

Опоздал. Случается. Хотя и трудно представить. Где-то завалилась телеграмма, где-то задержался самолет. А бывают ведь и просто дела — попробуй найди человека в далекой командировке! Трудно представить, что единственный сын опоздал на похороны отца. Но бывает: далека Москва от аила Минбулак.

Через эти ворота навсегда ушел единственный близкий человек. А сын — он бредет на кладбище, отрешенно сидит за тризной, в отчаянии бросается в горы, на ферму, туда, где сердце, вдруг замерев, выбросило отца из седла. Он трогает руками стены кошары, он студит ноги росистой травой, он смотрит на ледовые копыта гор, гладит коня — на нем скакал отец, на горы смотрел, по траве шагал, в кошаре пил кокчай. Но остыл чай и конь недобро косится, а горы — такие равнодушные, такие далекие, как будто и не ходил отец у их подножия.

И нет отца. Это невозможно себе представить, если все, что было вокруг, так мирно и покойно продолжает дышать, жить, двигаться. Смерть — ее никогда невозможно себе представить, пока она не обрушится на тебя вот такой тишиной, вот таким отсутствием самого близкого, единственного человека.

И снова — ворота: сын уедет в Москву, вернется обратно к своей работе, и жизнь потечет снова, только острее, резче, требовательнее ставя перед ним все те же проклятые «вечные» вопросы.

Мы увидим эти ворота в фильме еще не один раз. И тогда, если задумаемся, начнем понимать, что, наверно, не случайно нас снова и снова возвращают к этому кадру, что он становится своего рода лейтмотивом картины. И тогда мы заметим еще одну деталь: они, ворота, — всегда распахнуты. Всегда готовы принять и отпустить. Принять, если устал, если озяб, если истосковался. И отпустить — если дела того требуют, если жизнь, большая жизнь, что за нами, жизнь и работа зовут тебя. Потому что каждый знает и должен помнить, где он родился. Но никто не знает, куда позовут его дороги, где отыщет его счастье, если понимать под ним то самое трудно выразимое и единственное, для чего человек появляется на земле.

В последний раз мы остановимся у этих ворот поздней осенью, когда сгребают и жгут листья. Мы увидим не старую еще женщину в накинутом на плечи мужском кожаном пальто. Оно не так уж греет, но оно — ее мужа, Шатмана. Быть может, это единственная вещь, оставшаяся после него (хорошие люди обычно оставляют мало вещей). Мать (ее в фильме иногда называют «тетя Асылкан», но она прежде всего — Мать) говорит: «Это дом Шатмана. И он останется домом Шатмана».

Дочь возражает:

— Дому пужны мужские руки, дому нужен хозяин.

Мать:

— Хозяин есть. Выгонит тебя муж, сюда придешь. Устанет Анара в городе — здесь крышу найдет. Эркин приедет — комната ждет его».

Вот потому и распахнуты ворота...

Речь идет о новом киргизском фильме «Зеница ока», который поставил Геннадий Базаров с Бакен Кыдыкеевой в главной роли матери, тети Асылкан.

Считается, что очень трудно писать о том, о чем мало знаешь. На самом деле очень трудно писать, когда знаешь как будто немало. Много раз бывал в этой неповторимой стране — Киргизии, встречался с ее людьми, с ее художниками. Бывал и осенью, когда она вся клонится к земле красными солнцами яблок, пламенеет дынями. И весной, когда степи зацветают маками. И зимой, наконец, когда Киргизия сбрасывает свои знойные уборы, вдруг суровее и мрачнее, наступает время тяжелых забот, когда, сгрудившись в серые пятна, кочуют отары прямо под открытым небом, посреди голого, насквозь продуваемого ветрами Анархая. И домом для сотен людей становятся юрты, «газики», поселки со странными названиями «колодец №...». Как всякая неведомая земля, она сначала берет тебя в плен, потом вдруг пугает, настораживает, потом исподволь заставляет много и упорно думать. Из сказки повседневность становится реальностью, хотя и совсем особой, со своими проблемами, со своими трудностями.

Очень трудно писать. И пусть не воспринимаются эти слова нескромностью автора: если много лет знаешь такую актрису, как Бакен Кыдыкеева, если с таким волнением, надеждой и беспокойством ждешь новой ее значительной работы (очень уж велики паузы у наших замечательных мастеров!), работы, проделанной с режиссером, когда-то поставившим «Материнское поле», то, надеюсь, можно понять, почему так нелегко писать об этом фильме.

Опоздав часа на полтора, я обнаружила всю немногочисленную съемочную группу очень грустно сидящей в коридоре «Мосфильма» (где проводила киргизская студия съемки). Коридоры «Мосфильма» и вообще-то неспособны кого-нибудь обрадовать, они оглушают своими циклопическими размерами, гулкостью, пустотой, необжитостью. А здесь рядом, на скамейке сидела и курила одетая в национальный костюм народная артистка СССР Бакен Кыдыкеева. И ждала съемки вот уже два часа. Потом мы ждали еще два часа, пока пожарные неспешно разматы-

вали длиннуюю кишку — откачивали воду из соседнего павильона (не знаю уж, что там происходило). И я подумала тогда — какое все-таки жестокое искусство! Как можно все эти долгие часы сохранять в себе состояние своего героя, несмотря на эти коридоры, веселых пожарных и прочую суету? Сохранять в себе состояние, которое было столько времени назад — месяц, полтора, два в этом эпизоде, на прошлой съемке. И растянуть его еще — неизвестно насколько.

Кстати, много позже я узнала, что почти все снятое в Москве по каким-то причинам надо было переснимать сначала. Значит, опять состояние? Сколько может актер длить в себе радость, горечь разлуки, трагедию расставания? Или это все репортерские всхлипы, а речь идет всего лишь о профессии и о профессионализме, в понятие которого включается вот такое ожидание, длительные перерывы в съемках, и все то, что именуется «кинематографом»?

Когда наконец началась съемка, я опять не переставала поражаться мужеству и выдержке актера кино. Бакен Кыдыкеева вошла в кадр и села за стол. Так вот и должна сидеть ее Асылкан в этот последний день своего пребывания в Москве. Потому что именно сейчас, здесь, в этот момент Асылкан наконец твердо решает уехать. Почему? Ведь сын принял ее с радостью, ведь она подружилась и с будущей невесткой, и ничто не зовет ее обратно, в Киргизию. И все-таки она понимает: его дом здесь, в Москве, как ни мечтала она о его возвращении, как ни была убеждена, что сын должен жить на земле отцов и наследовать отцовское дело. А ее дом — там, в Киргизии, где она не знает ни минуты свободной, где вечные хлопоты с утра до вечера, где все так знакомо и привычно, где вокруг родные воздух, запахи, голоса, шумы...

И вот сейчас Кыдыкеева должна была сыграть этот очень важный, полный драматического напряжения момент, когда Асылкан подводит итог своим московским наблюдениям. Сыграть это — без слов, без партнера.

А вокруг суетились ассистенты и помощники, громоздились малые и большие приборы. Я сознаю, что, быть может, повторяю самые избитые истины, что с этого начинается почти каждый журналист, пишущий о кино, который всегда и прежде всего видит эту сутолоку съемочной площадки. Когда надвигают на актера какой-то новый огромный прибор, который яростно светит в лицо, и только актер готов собраться и уйти в себя, в свои мысли, как вдруг крик: «Стоп! Не годится, давайте прикрепим сбоку картинку». — «Какую картинку?» — «Ну, какую-нибудь яркую, броскую... не знаю...» — говорит режиссер. Побежали за картинкой. Принесли одну, другую. Не годится.

— А, вот эта лошадь подойдет.

Прикнопливают лошадь. Справа от окна. Почему — лошадь? Не очень ясно. Может быть, смутно напомнит Киргизию. А может быть, просто нужно цветовое пятно? Кто постигнет тайны капризного киноображения?

Опять, в который раз, Кыдыкеева входит в кадр.

Спустя год я смотрю на экране фильм «Зеница ока».

...Вот сидит за столом Асылкан. Эркин ушел. Она одна. На ее натруженных пальцах — кольца, и сейчас они все видны, потому что руки она положила на стол. Ей нечего делать этими руками — может быть, первый раз в жизни. Она может подойти к плите и зажечь ее газовой зажигалкой. Засыпать растворимый кофе в кофейник или какой-нибудь суповой концентрат в кастрюльку. Здесь, в этой московской кухоньке, ничто, кажется, не требует усилий и делается как бы само собой. Не то что у нее в Киргизии, где надо разводить очаг и часами колдовать над лапшой для бешбармака. Но даже и небольших усилий сейчас ей не нужно делать — все готово, или ей просто ничего не хочется.

И она сидит и смотрит в окно. Там, за окном, тоже все непривычное — не горы, красные на закате, а лес кранов и невиданное число совершенно одинаковых окон, различных лишь цветом занавесок. И за каждым та-

ким окном идет какая-то своя жизнь, а ее жизнь — там, в горах, в Киргизии. Здесь она — в гостях и не у дел.

Асылкан подходит к столу, садится, достает пачку «Беломора», спичка не сразу загорается, она закуривает. И вдруг гасит папиросу. Вот сейчас она наконец решилась.

Подошла к окну...

А дальше — уже аэропорт. Женщина в киргизском национальном костюме быстро идет по галерее.

Как? Вот так совсем просто? Уехала мать из Москвы, от сына — уехала, не сказав ни слова, не попрощавшись?

Да, вот так совсем просто.

...Когда-то Эркин уехал в Москву и, в общем-то, как считает дядя, ничего там особенного не добился. Нет, унаси господь, дядя не отрицает, что научные работы Эркина по океанологии и талантливы и интересны — но зачем все это? Положения-то нет. В том смысле, как его понимает дядя. Таких там, в Москве, сотни. Или тысячи. А здесь, в Киргизии, где у Эркина есть и связи, и влияние, и друзья, и прочее и прочее, ох как многого можно было бы добиться! К тому же он, Эркин, сын Шатмана, председателя колхоза, героя труда...

А поняла все, смогла, сумела понять только мать. Хотя она-то как раз и осталась совсем одна в доме Шатмана, хотя и впрямь нужны мужские руки, без хозяина дом сирота. Но ведь говорит она: «Хозяин есть».

...Когда мы видим Бакен в первых кадрах фильма, целая череда матерей пройдет в нашем сознании.

Мы вспомним ее Слепую из «Белых гор» — женщину, потерявшую все. Совсем еще молодое, но все в шрамах лицо (в отчаянии она раздирала его ногтями) — этот прекрасный лик киргизской мадонны. Вот бредет она по обрыву, стуча палкой, медленно ощупывая руками холодное, искореженное железо, обгоревшие остовы юрт — все, что осталось от ее прежнего мира...

...Как подкошенная падает на руки односельчан Тол-

гонай, которой только что сообщили о гибели на войне ее мужа и сына — кто выдержит такое? И вот уже скачет по заснеженному полю — ей нужно собрать зерно для нового урожая. А скачет она по тому самому полю, над которым когда-то разбросала свои звезды Дорога Соломщика, в ее первую ночь с Суванкулом.

И режиссер и актриса прямо идут на это узнавание, прямое напоминание. Разве не Толгонай вспомним мы, когда в финале фильма другая мать и другая вдова, Асылкан, тетя Асылкан, вдруг взлетит на коня и помчится в горы — туда, где умер ее муж Шатман?

Когда я читала сценарий «Зеница ока», когда говорила о будущем фильме с Базаровым и Кыдыкеевой, мне рисовалась, признаться, совсем другая картина, нежели то, что теперь увидено на экране. Другой фильм и совсем другой характер.

Экзотический, пестрый, яркий — цветное пятно на черно-белой гамме. Так представлялось появление Асылкан в Москве и вообще ее жизнь, ее тамошнее, киргизское существование — по контрасту с московской жизнью ее сына Эркина. Представлялись все те же красные горы, шумные застолья прямо на полу или в юрте, хлопотливый, многоликий, разнообразный быт большой киргизской семьи...

И вот ничего этого нет. Нет ни шумного, такого изобразительно выигрышного быта, ни сутолоки людей, ни пестроты костюмов, ни подчеркнутой, своеобразной жестикуляции.

И актриса опять-таки идет на самоограничение.

Я помню эпизоды в сценарии, где Асылкан приезжает в Москву. Задумывалось, что будет большой современный дом этажей так в двенадцать-четырнадцать где-нибудь в новом столичном микрорайоне. И вот останавливается так-си, из него выходит пожилая киргизка в национальном костюме, с большим чемоданом в руках и спрашивает у первого же прохожего — где тут ее сын, Эркин, живет? На

что прохожий резонно отвечает, что в этом доме живет несколько сот людей — поди разберись. Эффектный как будто ход: женщина из киргизского айла привыкла знать всех на десятки, а то и больше километров вокруг, а здесь — Москва, огромный город, где люди могут не знать, не интересоваться даже теми, кто живет дверь в дверь, на одной лестничной клетке.

Так было в сценарии. В фильме этого нет: действие перенесено в «старую» Москву. И потом — зачем Асылкан спрашивать, где живет Эркин, ее сын? Адрес-то она знает. В фильме она просто спокойно выходит из такси и входит в подъезд, никого не беспокоя своими неожиданными вопросами. Зачем?

Актриса вслед за режиссером отказывается от всякой экзотичности, от лежащих на поверхности контрастов: не в этом видит она свою задачу. Мать приезжает за сыном, мать хочет понять, как и чем живет ее сын, почему уехал с земли отцов.

И через очень многое надо ей пройти, очень многое нужно осмыслить, чтобы понять правду своего сына. Чтобы понять, что не только там, где человек родился, он должен остаться на всю жизнь. Дом его шире. Он и на земле отцов, и там, где человек нашел свое призвание, свое счастье.

Удивительно дарование Бакен Кыдыкеевой, в котором так слились фольклорная поэтика, ее мудрость, высокий тонус размышления и обобщения и — редкая сдержанность, экономность в выборе выразительных средств.

...Ее Асылкан движется по Москве, как гордый, красивый корабль, входит в московские квартиры, как в порт приписки, а теснота ее не стесняет. Она естественно живет в доме Шатмана, посреди юрт, гор и степен, ту же естественность она приносит сюда.

Я вслушивалась в речь Асылкан на экране и узнавала интонации самой Бакен. Вот так она говорит по-русски, немного с трудом подбирая слова, но четко ставя их рядом

друг с другом: мысль, которую она хочет выразить, всегда предельно ясна.

— Поздно, а стираешь, — говорит она Саше, вдруг возникая на пороге ее квартиры. — Я у тебя спать буду. Не прогонишь?

Она знает, что гость в радость, что у мужчин должны быть жены, а в семьях — дети, много детей. Суетные столичные хлопоты ей не всегда понятны: сын любит женщину, но почему-то не живет с ней рядом. Бывший муж Саши не хотел появления ребенка: и все-таки девочка родилась и сейчас живет с Сашей.

Нет, это совсем не то, что называется «чужую беду руками разведу». И что, скажем, Асылкан может понять в приливных станциях, которыми занят ее сын?

А пошла на техсовет, тайком от сына, тихонько села у дверей.

— Ты куда вчера исчезла? — спрашивает ее Эркин.

— Ушла. Хватит. Что надо — увидела.

— Что же ты могла увидеть?

— Увидела... Тебя уважают. Я не могу судить твою жизнь.

...Так и вернулась Асылкан к себе, в дом Шатмана. «Не могу одна», — говорит она, маясь в московской кухне. А здесь — может? Но ведь есть Эркин, сын. Пусть там, в Москве, далеко от Минбулака. А дом Шатмана — разве он кончается здесь, в Киргизии? Нет.

Вот потому и распахнуты ворота...

Вот об этом рассказывает Бакен.

Хотелось закончить разговор о замечательной киргизской актрисе Бакен Кыдыкеевой рассказом о последней ее работе... и не ставить на этом точку. Потому что и жизнь и сама работа продолжают (пусть и с большими паузами). В этом продолжении, в тех нитях, которые тянутся от роли к роли, от образа к образу, от персонажа к персонажу, от фильма к спектаклю, собственно говоря, весь смысл существования актрисы. Актриса в каждой новой роли несет

свою тему, свою легенду, свое сказание. Ее героиня может быть одета в элегантный костюм или в бархатные национальные уборы, в тюбетейке с белоснежным султаном, или покрыта черным платком вдовы, или просто в накинутом на плечи для тепла (в юрте всегда холодно) чапане — это все равно одна героиня, которая выросла и мужала вместе с актрисой. И пусть на сцене она еще была неукротимой, гордой и нежной девушкой-батыром, но в кино, совсем молодой, уже играла матерей — и, быть может, это было предощущение ее темы. Темы Матери, в которой вылилось так полно, щедро и счастливо все, с чем пришла в искусство, что принесла с собой из киргизского аила Бакен Кыдыкеева.

Кыдыкеева снова играет в театре. Две очень любопытные и очень разные роли — в спектаклях «Восхождение на Фудзияму» и «Прощай, Гульсары!». Крестьянка Джайдар, женщина киргизского аила, наверно, никогда и не бывавшая в городе, привыкшая к ежедневному тяжелому, изнурительному труду, — и учительница Айша-апа, директор интерната, общественный деятель, человек, известный всей республике. Кыдыкеева вообще всегда на удивление естественно и органично переходит из мира крестьянского в мир городской, от так называемых простых женщин к женщинам интеллигентным. Быть может, потому, что ее «простые женщины» всегда исполнены высокой душевности, какой-то удивительной внутренней культуры — той, которая никакими университетами не дается, она — «от бога».

Радостно возвращение Бакен к роли Джайдар, которую она уже играла. Уже говорилось о том, что удалось и не удалось в этой картине и почему была так безжалостно сокращена очень важная роль Джайдар. Тем интереснее новое обращение к этой роли уже на сцене театра, где актриса имела возможность создать образ женщины — жены и друга, человека, которая была с Танабаем в самые тяжелые моменты его жизни. Ту, которая дождалась его

с войны, ту, которая родила ему детей, ту, которая вынесла на своих плечах всю тяжесть несправедливости, обрушившейся на ее мужа.

Режиссер Мелис Убукеев, некогда поставивший «Белые горы», где Бакен сыграла одну из лучших своих ролей — Слепую, опять встретился с актрисой, теперь уже на сцене театра в спектакле «Восхождение на Фудзияму». Кыдыкеева играет здесь старую учительницу Айшу-апа. В интернате она воспитала сотни ребят и среди них — этих четырех, которых мы и видим теперь, через двадцать лет. Был, правда, еще пятый, Сабур, самый способный и подающий надежды, но именно он не преуспел в жизни — в обывательском смысле слова. Когда-то эти пятеро ребят с ее согласия ушли на фронт, стали солдатами. Там и произошла история, которая разделила этих людей, вытолкнув из нормальной жизни Сабура...

Айша-апа как будто в стороне от всех страстей «самоизвержения», которые кипят на «Фудзияме», — она только слушает, изредка вставляя свои короткие реплики. Она тоже вспоминает свою жизнь — как потеряла на войне мужа, как растила одного сына и многих, многих чужих детей, как было трудно. Но, несмотря на некоторую отстраненность от действия, именно Айша-апа и становится как бы камертоном всей тяжелой исповеди, которая проходит перед нами. Ей изливаются все четверо бывших ее учеников, в ее глазах стремятся найти оправдание своей такой, казалось бы, благополучной, а на самом деле несправедливой, печальной жизни, потому что это они предали своего друга, Сабура.

«Как человеку человеком быть?» — Айша-апа вспоминает эти стихотворные строки, в которых звучит основная тема пьесы. Из всех присутствующих только она одна смогла бы ответить на этот вопрос — всей своей жизнью, в которой никогда не стремилась ни к успеху, ни к славе, только трудилась. Воспитывала людей.

Такие роли, как Айша-апа, не так уж часто выпадали

на долю актрисы. И все-таки в каждой роли она открывала зрителю мир, который всегда был шире и глубже ее молчаливых, незаметных героинь.

Слепая в «Белых горах», Толгонай в «Материнском поле», Асылкан в «Зенице ока» — все они простые женщины. Но что поражает нас в этих героинях Бакен Кыдыкеевой? Поражает обостренная духовность их существования. При том, что жизнь их наполнена самыми реальными, повседневными заботами, — эта жизнь, все их существование, исполнена самой высокой духовности. Так, на грани реальности живет Слепая. Такова и Толгонай, потерявшая пятерых самых близких ей людей. Такова и Асылкан, для которой так естественно желать возвращения под родную кровлю единственного сына, наследника всего оставленного отцом. Но она, в сущности совсем необразованная женщина, тайком от сына пошла на ученый совет, села где-то там, в заднем ряду. Поняла одно: здесь — призвание Эркина, вся его жизнь, его судьба, единственная доля на земле.

Удивительная сдержанность, удивительная душевная культура есть во всех этих женщинах — та, что самой жизнью в них заложена. Никогда не повысят они голоса, никогда не позволят себе ни грубого окрика, ни властности, ни безудержности в чувствах. Они очень скромные, эти героини, очень незаметные и вроде бы замкнуты только в кругу семьи, но время незримо проходит сквозь их судьбы. Три судьбы — три эпохи. Предреволюционная — в «Белых горах», Великая Отечественная война — в «Материнском поле» и наши дни — в «Зенице ока». Через все существование своих героинь проносит Кыдыкеева их гражданственность — их судьбы не отделимы от судьбы народа. Именно так понимает сама Бакен современность своей темы в искусстве — это рассказ о нынешнем человеке в его горе и радости, утратах и обретениях.

Она не одна. И все-таки — единственна. И ни на кого не похожа. Как всегда единствен, уникален истинный та-

лант. А талант Бакен — это не просто ее личное, удивительное и редкое достояние, это достояние ее земли. Так именно и потому именно так и смотрели на нее, и встречали ее, и беседовали с ней, и удивлялись ей в разных странах мира, где она побывала и где показывались фильмы с ее участием.

Пока писалась эта книга, я много встречалась с Кыдыкеевой — и в официальной и в неофициальной обстановке. И знаю, как ей временами приходилось нелегко, даже тяжело. Когда не было настоящей работы или когда в этой самой работе что-то не получалось. Просто все валилось из рук. И как она оживала, как светлело ее лицо, когда новая роль приходила. Когда она созревала.

Нужно много силы, чтобы нести в себе вот это ощущение творчества.

Нужно мужество.

РОЛИ, СЫГРАННЫЕ БАКЕН КЫДЫКЕЕВОЙ В ТЕАТРЕ И КИНО

Театр

- 1939 **Лауренсия.** «Овечий источник» Лопе де Вега.
Реж. А. Самарин-Волжский.
- Арина Пантелеймоновна.** «Женитьба» Н. Гоголя.
Реж. А. Самарин-Волжский.
- 1947 **Джесси.** «Русский вопрос» К. Симонова. Реж.
Н. Китаев.
- 1950 **Дездемона.** «Отелло» В. Шекспира. Реж. А. Сви-
стунов.
- 1951 **Лариса.** «Бесприданница» А. Островского. Реж.
А. Свистунов.
- Айганыш.** «Курманбек» А. Токомбаева. Реж.
А. Свистунов.
- 1953 **Варвара.** «Егор Булычов и другие» М. Горького.
Реж. И. Боров.
- 1956 **Мастаң.** «Болот-ит-Нар» А. Кобегенова. Реж.
И. Боров.

Здесь указаны основные театральные роли Бакен Кыдыкеевой. За годы работы в театре она сыграла около ста ролей.

- 1958 Катерина. «Гроза» А. Островского. Реж. Ф. Леценко.
- Фань И. «Тайфун» Цао Юя. Реж. Ф. Леценко.
- Майсалбюбю. «Тар-Капчигай» («Узкое ущелье») Т. Абдумомунова. Реж. Ф. Леценко.
- 1960 Анна. «Анна Каренина» по роману Л. Толстого (инсценировка Н. Д. Волкова). Реж. В. Молчапов.
- Елена Андреевна. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Реж. В. Молчапов.
- 1961 Сейде. «Лицом к лицу» Ч. Айтматова. Реж. Д. Абдыкадыров.
- 1962 Зайнаб. «Седые волосы моей матери» А. Мирзагитова. Реж. Ф. Литвинская.
- Павлина. «Стряпуха» А. Софронова. Реж. Д. Абдыкадыров.
- 1963 Ксения. «Палата» С. Алешина. Реж. Д. Абдыкадыров.
- 1967 Любовь. «Любовь Яровая» К. Тренева. Реж. Д. Абдыкадыров.
- Мария Александровна Ульянова. «Семья» И. Попова. Реж. Н. Ключников.
- Гонерилья. «Король Лир» В. Шекспира. Реж. Д. Абдыкадыров.
- 1973 Мать. «Мать» К. Чапека. Реж. О. Эркинбаева.
- 1974 Королева. «Волшебные кольца Альманзора» Т. Габбе. Реж. О. Эркинбаева.
- Мать. «Золотая чаша» Б. Жакнева. Реж. Б. Ибраев.
- 1977 Учительница. «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова. Реж. М. Убукеев.
- Джайдар. «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова. Реж. А. Дыйканбаев.

- 1955 **Салтанат.** «Салтанат». «Мосфильм». Авт. сцен. Р. Буданцева, реж. В. Пронин, опер. А. Эгина, В. Масевич, композ. А. Хачатурян, худож. Е. Черняев.
В фильме снимались: М. Рыскулов, А. Карлиев, Н. Жантурин.
- 1961 **Бурма.** «Токтогул». Фрунзенская киностудия. Авт. сцен. Н. Кладо, Г. Токтогулова, реж. В. Немояев, опер. Л. Калашников, композ. В. Власов, А. Малдыбаев, худож. Н. Щербак.
В фильме снимались: К. Чодронов, К. Бехтенев, К. Албанов, С. Джумадылов.
- Райхан.** «Перевал». «Киргизфильм». Авт. сцен. Ч. Айтматов при участии А. Сахарова, реж. А. Сахаров, опер. Л. Калашников, композ. Ю. Левитин, худож. А. Макаров.
В фильме снимались: И. Шалбаева, И. Ногайбаев, А. Умуркалиев.
- 1965 **Чернуха.** «Первый учитель». «Мосфильм». Авт. сцен. Б. Добродеев, Ч. Айтматов, реж. А. Михалков-Кончаловский, опер. Г. Рерберг, композ. В. Овчинников, худож. М. Ромадин.
В фильме снимались: Б. Бейшеналиев, Н. Аринбасарова, М. Рыскулов.
- 1966 **Слепая.** «Белые горы». «Киргизфильм». Авт. сцен. М. Убукеев, Н. Рожков, реж. М. Убукеев, опер. К. Кыдыралиев, композ. В. Кончаков, худож. С. Агоян.
В фильме снимались: Ш. Кобеженов, А. Абаева, М. Рыскулов.
- Толгонай.** «Материнское поле». «Киргизфильм». Авт. сцен. Ч. Айтматов, Б. Добродеев, И. Таланкин, реж. Г. Базаров, опер. В. Виленский, композ. Ю. Шени, худож. К. Жусупов.
В фильме снимались: Н. Китаев, Б. Бейшеналиев, Р. Сармурзина.
- 1968 **Комиссар.** «Всадники революции». «Узбекфильм». Авт. сцен. М. Мелкумов, К. Ярматов,

реж. К. Ярматов, опер. М. Пенсон, композ. И. Акбаров, худож. Е. Пуцун.
В фильме снимались: М. Агамирзаев, Ш. Бурханов, А. Бакиров, Х. Умаров.

1969

Жепа Жарасбая. «Выстрел на перевале Караш». «Киргизфильм». Авт. сцен. Б. Шамшиев, А. Таразин, реж. Б. Шамшиев, опер. М. Туратбеков, композ. Д. Тер-Татевосян, худож. А. Макаров.
В фильме снимались: С. Чокморов, С. Джумадылов, В. Уральский, Р. Телеубаев.

Джайдар. «Бег ипоходца». «Мосфильм». Авт. сцен. С. Урусевский, реж. С. Урусевский, опер. С. Урусевский, композ. М. Вайнберг, худож. Е. Черняев.
В фильме снимались: Н. Жантурин, Ф. Шарипова.

1972

Мекке. «Тайна предков». «Таджикфильм». Авт. сцен. Л. Габышев, М. Ходжаев, В. Максименков, реж. М. Арипов, опер. А. Панасюк, композ. А. Хачатурян, худож. В. Артыков.
В фильме снимались: Д. Ходулов, А. Габренас, Н. Шестакова, Т. Конюхова.

1973

Сеиль. «Улица». «Киргизфильм». Авт. сцен. М. Гапаров, реж. Г. Базаров, опер. М. Туратбеков, опер. В. Дурондин, композ. Ю. Шени, худож. А. Макаров.
В фильме снимались: Н. Китаев, М. Рыскулов, Ч. Думапаев.

1974

Хадича-хон. «Встречи и расставания». «Узбекфильм». Авт. сцен. О. Агишев при участии Э. Ишмухамедова, реж. Э. Ишмухамедов, опер. Г. Карюк, Ш. Махмудов, композ. Ш. Каллош, худож. С. Бархин, С. Зиямухамедов.
В фильме снимались: Т. Нигматуллин, Ш. Бурханов, Х. Умаров, С. Ходжаев, Л. Сарымсакова.

1976

Асылкан. «Зеница ока». «Киргизфильм». Авт. сцен. А. Джакыпбеков, Л. Дядюченко, реж. Г. Ба-

заров, опер. В. Виленский, композ. К. Молдобасанов, худож. С. Агоян.
В фильме снимались: Б. Бейшеналиев, С. Данильченко, С. Джумадылов, М. Курмуналиева, С. Чокморов.

1978

Ибрагимова. «Поле Айсулу». «Киргизфильм». Авт. сцен. Н. Коханов при участии Л. Дядюченко, реж. У. Ибрагимов, опер. А. Ким, композ. Т. Эрматов, худож. К. Жусупов.
В фильме снимались: А. Юнусова, Б. Аннанов, А. Молдобеков, Л. Календерова, К. Медетбеков.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





Б. Кыдыкеева — Айганыш,
Н. Китаев — Уметалы.

Айганыш. «Курманбек»
А. Токомбаева

←

Б. Кыдыкеева — Айганыш







Мастан. «Болот-ит-Нар»
А. Кобегснова

Джесси. «Русский вопрос»
К. Симонова



Варвара, «Егор Булычов и другие»
М. Горького

Б. Кыдыкеева — Катерина,
Ж. Молдобаев — Борис, «Гроза»
А. Н. Островского







Майсалбюю. «Узкое ущелье»
Т. Абдумомунова

Б. Кыдыкеева — Катерина
←

Фань И. «Тайфун»
Цао Юя





Б. Кыдыкеева - Анна,
А. Кобзешов - Каренин
«Анна Каренина» Л. Н. Толстого

Б. Кыдыкеева - Анна





Б. Кыдыкеева Сейде,
С. Джумадилов председатель
сельсовета «Лизом к лицу»
И. Айтматова

Мария Александровна Ульянова,
«Семья» И. Попова







Гонериял, «Король Лир»
В. Шекспира

Бакен Кыдыкеева с советскими
кинематографистами в Индии, 1957



Бакет Кыдыкеева на кинофестивале
республик Средней Азии. 1965

Салтанат. «Салтанат»







А. Абаева — Улджан,
Б. Кыдырбекова — Саяна,
«Белые горы»

Саяна. «Белые горы»





Толгонай. «Материнское поле»

Толгонай. «Материнское поле»

Баккен Кыдыкесса и Чингиз Айтматов
на съемках фильма «Материнское поле»





Хадича-хон. «Встречи и расставания»

Б. Кыдыкеева — Селль,
С. Дакумалдылов — Ормотой.
«Улица»

Баткен Кыдыкеева — Хадича-хон,
Шукур Бурханов — Юнус-Али.
«Встречи и расставания»







Асылжан. «Зеница она»

Асылжан. «Зеница она»



СОДЕРЖАНИЕ

Чингиз Айтматов. Она из когорты мастеров	3
Долог путь от юрты	16
В театре и на экране: начало	37
Перечитывая рецензии	53
Без жанровых рамок	65
Молчание Бакен	73
«Материнское поле»	87
Снова на съемочной площадке	102
Роли, сыгранные Бакен Кыдыкеевой в театре и в кино	115
Иллюстрации	120

Иванова В. С.

И 20 **Бакен Кыдыкеева / Вступ. статья Чингиза Айтматова. — М.: Искусство, 1980. — 120 с., 16 л. ил.**

Книга знакомит с жизнью и творчеством крупнейшей актрисы театра и кино Киргизии — народной артисткой СССР Бакен Кыдыкеевой. Широко известны фильмы, в которых она снималась: «Первый учитель», «Материнское поле», «Всадники революции», «Бег иноходца». Эти фильмы познакомили зрителей с редкостным для кинематографа трагедийным даром Бакен Кыдыкеевой. Книга богато иллюстрирована.

И 80106-216
025(01)-80 192-80

ББК 85.544(2)
778 | 792С

**Валентина Сергеевна
Иванова**

Бакен Кыдыкеева

И. В. № 1020

Редактор А. М. Сандлер. Художник В. М. Вовнибой. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Е. З. Плоткина. Корректор Т. М. Медведовская. Сдано в набор 03.08.79. Подписано в печать 07.07.80. А05287. Формат издания 70×108/32. Бумага типографская № 2 и тифлручная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. п. л. 6,65. Уч.-изд. л. 6,492. Изд. № 15188. Тираж 25 000. Заказ 144. Цена 50 коп. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома.

