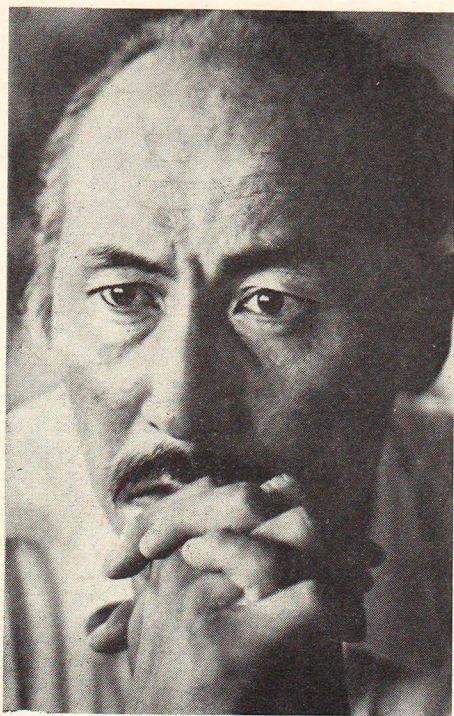


Э. ЛЫНДИНА



Суйменкул
ЧОКМОРОВ



Э. ЛЫНДИНА

Суйменкул
ЧОКМОРОВ

Москва
«Искусство»
1985

ББК 85.543 (2)
Л 88

Художник серии
В. М. ВОВНОВОЙ

Лындина Э. М.

Л88 Суйменкул Чокморов.— М.: Искусство, 1985.— 167 с., 23 л. ил.— (Мастера сов. театра и кино).

Книга посвящена народному артисту СССР, лауреату премии имени Ленинского комсомола Суйменкулу Чокморову, исполнителю главных ролей в фильмах «Чрезвычайный комиссар», «Выстрел на перевале Караш», «Красное яблоко», «Лютый», «Мужчины без женщин» и др., завоевавших признание зрителей. Проследивая творческий путь С. Чокморова, автор рассказывает о формировании яркой актерской индивидуальности, анализирует наиболее значительные роли, сыгранные С. Чокморовым в кино, повествует о судьбе актера, профессионального художника, внесшего достойный вклад в развитие советского многонационального киноискусства. Рассчитана на широкий круг читателей.

Л $\frac{4910020000-006}{025(01)-85}$ 135-85

ББК 85. 543(2)
778С

К ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКА

Суйменкул Чокморов — художник уникальный, сдержанный.

Не только потому, что в его творческой судьбе нашли счастливое, полнокровное сплетение дар Чокморова-живописца и Чокморова-актера. Истории известно немало имен людей, щедро одаренных в разных сферах искусства. Феномен Суйменкула Чокморова, на мой взгляд, заключен в том, что искусство его с первых шагов имело социально-эстетическую основу в силу неразрывной связи этого художника с его родной почвой.

С чего начинается художник?

Его формирует ритм и температура эпохи, сознание ответственности за разумность человеческого бытия. Советского художника — еще и особые, конкретные задачи, связанные со строительством нового общества. Это очень трудная работа — открывать будущее, ей отдает усилия весь наш народ, и искусство призвано помогать строительству нашего общества.

Ибо талант не просто дар божий, а живой, поэтический дух народа, проявляющийся в творчестве конкретной человеческой личности, рожденной данной средой. И плодоносит талант до тех пор, пока он питается соками вскормившей его земли, думами, заботами, судьбами родных ему поколений веков людей.

Художника созидает живое время, живая история, в которой он участвует. Поэтому художник, мне кажется, начинается с впечатлений детства и юности. Он начинается с неповторимого, обостренного восприятия окружающего мира, языка, песни, образов и характеров своего народа, того, что становится золотым запасом его памяти до конца дней. Правильна мысль Александра Твардовского: можно приумножать эти «сбережения», накапливая позднейшие наблюдения, изучением жизни в натуре и по книгам, произведениям искусства, но заменить эту основу основ поэтического постижения мира невозможно, как невозможно заменить в своей памяти родную мать другой, хотя бы и самой прекрасной женщиной.

У каждого такие впечатления, сложные, как сама жизнь, и у каждого — свои, собственные, я бы сказал, интимные. В творчестве большого художника, претворенные силой его таланта, они обретают настоящую действенную силу.

Суйменкул Чокморов явился в наш кинематограф неожиданно для самого себя и для всех нас. Уже в первой роли в картине «Выстрел на перевале Караш» была очевидна своя, своеобразная попытка взглянуть на мир, стремление дебютанта решить серьезные социальные и этические проблемы на собственном национальном материале. И, конечно, глубинная внутренняя связь Чокморова с эпикой, с нашим фольклором.

Киргизы — один из древнейших народов Средней Азии. За свою многовековую историю они достигли

высокого развития эпической культуры, вложив в свой эпос «Манас» то, что многие другие народы отображали в художественной литературе, театре, живописи и скульптуре.

Чокморову с детства были знакомы строки «Манаса», передававшиеся от поколения к поколению. Встреча с великим сказителем Саякбаем Каралаевым, длительное общение с ним еще более прочно связали Суйменкула с громадой поэтических сказаний, с эпосом, с образом легендарного богатыря Манаса. Запечатлелось в его памяти и замечательное искусство Каралаева, обладавшего исключительным даром художественного перевоплощения. С этим прекрасным багажом Чокморов вышел на съемочную площадку, сумев уже в первой работе утвердить дорогие для него духовные ценности. А затем развить и продолжить эти мысли в других работах, в живописи и кинематографе.

Размышления, раздумья, переживания, насыщенные тревогами, надеждами, радостью, горечью, мудростью, — всем этим щедро одарены чокморовские герои, в них ясно ощущается биение сердца актера-гражданина, осознающего свою ответственность и причастность ко всему, что происходит в современной жизни.

Чокморов точно и сильно воплотил национальный характер, не ограничивая и не обедняя себя узкими патриархальными рамками. Он ощутил, как проявляется национальное своеобразие на современном этапе, в условиях растущего взаимообогащения и сближения культур братских народов, как национальное взаимодействует с общесоветским, интернациональным. Его творчество служит убедительным примером плодотворнейшего сотрудничества братских культур. Чокморов работал с киргизскими, русскими, узбекскими режиссерами. Его партнерами были такие замечательные советские актеры, как русский Юрий

Соломин, литовец Донатас Банионис, тувинец Максим Мунзук, узбек Хамза Умаров, его талантливые соотечественники Таттубюбю Турсунбаева, Болот Бейшеналиев, Советбек Джумадылов. Все это помогло становлению таланта Суйменкула Чокморова, открыло новые его возможности и дало прекрасные ориентиры.

С годами расширился актерский диапазон Чокморова: углубился интерес к психологии человека, его внутренней жизни, повседневному бытию, к его нравственным обретениям и утратам.

Мне самому довелось несколько раз встретиться с Чокморовым непосредственно в работе. Я имею в виду фильмы «Джамиля», «Я — Тянь-Шань», «Красное яблоко», «Ранние журавли», поставленные по моим произведениям. Суйменкул сыграл в них главные роли, каждый раз по-новому открываясь для меня. Каждый раз, смело, не щадя себя, он искал новый характер, новые краски, чтобы глубже, эмоциональнее, сильнее выразить содержание новой, современной ему жизни, мысли, чувства и переживания своих современников. Он всегда был и остается поэтом — не побоюсь этого определения в разговоре об актере, способном во всех своих ролях быть вдохновенным лириком, постигая суть человеческой природы талантом и эмоциональным опытом. Глядя на Чокморова в картинах «Я — Тянь-Шань», «Красное яблоко», «Ранние журавли», я как бы заново встречался со своими героями, внутренне соглашаясь с той трансформацией, которая произошла благодаря работе прекрасного актера. Суйменкул придал характерам дорожного мастера Байтемира, художника Темира, колхозника и воина Бекбая какие-то собственные свои черты, облагораживая и укрупняя их.

Это не случайно.

Знаю, как искренен, добр и щедр душой сам Суйменкул, как чуток он и отзывчив. Ничья беда не прой-

дет мимо него — ненавязчиво, просто, очень естественно он помогает людям, нуждающимся в его участии. Он чист и доверчив, как ребенок.

С неизменным волнением я слежу за дорогой этого талантливого художника—актера и живописца. Мне по душе его полотна, в которых он сумел запечатлеть образ Времени в его неповторимом течении, продлевая действие и протяженность нашей быстротекущей жизни.

Творческие достижения Суйменкула Чокморова как будто касаются меня самого, и я как будто сопричастен его работам. Такое живое, заинтересованное отношение появляется тогда, когда мастер рождается и утверждается на твоих глазах, когда его талант постоянно совершенствуется, близкий тебе по существу своему и духу.

Время обладает великой способностью вносить коррективы в оценки, относящиеся к тем или иным художникам, причем вносить их с неумолимой объективностью. Я надеюсь, что творчество Суйменкула Чокморова с годами не утратит своей этической и эстетической ценности и будет всегда иметь большой художественный и общественный резонанс.

Художник творит для своих современников — и для потомков. В этом смысл и красота творчества. Суйменкулом Чокморовым сегодня уже пройден долгий, интересный и нелегкий путь. Он сказал свое собственное слово в развитии нашего киргизского советского искусства. В будущем я жду от него еще большего взлета, открытий, расцвета его таланта на новом витке творчества. Главное у него впереди — то, что ему еще предстоит сделать.

Обо всем этом, я убежден, интересно и содержательно рассказано в книге о Суйменкуле Чокморове, предлагаемой вниманию читателя.

Чингиз Айтматов

Глава I

ВСТУПЛЕНИЕ В БУДУЩЕЕ

На старой фотографии запечатлены двое.

Счастливо улыбается молодой, стройный мужчина. Кажется, вот сейчас, сию минуту он сделает шаг навстречу нам, озарив радостью, которую сам так щедро излучает. Покоряет веселый прищур его темных раскосых глаз, подвижность и легкость прекрасной фигуры, заметные даже в статичном снимке. И, конечно, особая, открытая просветленность — главная стихия его существования.

А рядом с ним другой, старший, он уже на излете своего долгого пути. В его твердом, взыскующем взгляде, в жесткой определенности черт спрятана исступленная мечта, пронесенная им сквозь жизнь. В нем есть что-то от первородной основы бытия — суровая ясность и мудрость.

Эта фотография — самая дорогая в богатом архиве Суйменкула Чокморова. Она снята в ту пору, когда он, недавний выпускник Ленинградской Академии

художеств (ныне Ленинградский институт живописи, скульптуры и графики), вернулся домой, в Киргизию, и начал писать портрет прославленного сказителя Саякбая Каралаева, человека, о котором он позже скажет: «Это главная встреча в моей жизни».

Вся долгая и трудная жизнь Каралаева неразрывно связана с судьбой его родной земли. Творчество талантливого манасчи — так зовут в Киргизии сказителей (производное от названия эпоса «Манас», повествующего о подвигах великого батыра Манаса) — берет начало в исторической памяти народа. В отдающих то звонкой медью, то гулким серебром, литых строках «Манаса» киргизский рапсод открывал слушателям неизбывный источник силы и веры. Каждая встреча Чокморова с Каралаевым заканчивалась чтением «Манаса». Чокморов вслушивался в страстный голос сказителя, поразительный по диапазону, по мощи звучания — от пронзительного шепота до яростного, хрипловатого крика, схожего с клекотом орла, всматривался в лицо манасчи, источенное глубокими морщинами, в его глаза, исполненные гнева, любви, внезапной боли, безоглядной радости; казалось, Каралаев повествует о собственной судьбе. В органическом сплаве того реального и ирреального, о чем он рассказывал, ничего нельзя было изменить или разъять. Так глубоко были пережиты Каралаевым события «Манаса». Суйменкул впитывал каждое слово эпоса...

В конце пути Саякбай Каралаев доверил и передал молодому художнику свое преклонение перед чудом человеческого подвига, свое возвышенно-романтическое восприятие жизни и веру в красоту этой жизни. Заветы сказителя Чокморов хранит и реализует сегодня. Не просто повторяя услышанное, а преломив силой своей художнической прозорливости пережитое, прочувствованное и осознанное сквозь призму времени.

Он напишет несколько портретов Каралаева, рас-

сказав о поэте, о человеке высоких страстей и высокой творческой свободы, о силе его духа и глубине его страданий, об удивительной способности художника сжигать себя в огне творчества.

Пройдет время, и Чокморов заговорит о Каралаеве с экрана. В «Красном яблоке», в одном из эпизодов картины, его герой — художник Темир — будет писать портрет сказителя среди величественных фигур древнего «Манаса». В каждом полотне Чокморова, в каждом его экранном герое оживут давние встречи с манасчи: в поисках духовной опоры Чокморов будет неизменно обращаться к личности поэта, к своей памяти о нем.

В доме Саякбая Каралаева Чокморов впервые услышал о фильме «Манасчи», посвященном великому сказителю; картину снял молодой режиссер, выпускник Всесоюзного государственного института кинематографии Болотбек Шамшиев. В этом фильме Каралаев был запечатлен в минуты чтения строк «Манаса». В картину были включены кадры старой кинохроники, связанные с жизнью дореволюционной Киргизии, трагическими эпизодами ее истории. Все это не могло не заинтересовать Чокморова.

В зале киностудии «Киргизфильм» произошла первая встреча молодого живописца и молодого режиссера. Их дороги пересеклись благодаря гению Гомера XX века — так назвал Каралаева Мухтар Ауэзов. Пересеклись, чтобы во многом определить дальнейший путь Чокморова и Шамшиева.

За первой встречей последовали новые, они все больше и больше сближали художников. Чокморов и Шамшиев с радостью открывали друг в друге близкое во взглядах на жизнь, в своих пристрастиях в искусстве, в желании как можно скорее осуществить свои замыслы. Однажды в их долгой, как обычно, беседе мелькнул вопрос, заданный Шамшиевым, тогда

он показался Суйменкулу случайным: «Ты читал рассказ Ауэзова «Караш-Караш»?» «Нет», — ответил Суйменкул. «Прошу тебя, прочти...» Несколько дней спустя Шамшиев вновь заговорил об этом рассказе, припоминая каждую подробность, анализируя характер главного героя — нищего конокрада Бахтыгула. К тому моменту Чокморов рассказ прочел и охотно поддерживал разговор, еще не предполагая, что завершится его нынешняя беседа с Шамшиевым предложением режиссера сыграть главную роль в экранизации рассказа «Караш-Караш».

Отступим, вернемся на несколько лет назад, в студенческие годы Суйменкула Чокморова, ученика народного художника СССР Евсея Евсеевича Моисеенко.

Нередко и профессиональные актеры не отрицают роли Случая в их судьбе. Однажды, еще до встречи с Шамшиевым, этот капризный и весьма неожиданный в своих поступках господин уже стучался в двери живописца Чокморова, сделав попытку обратить его на кинематографическую стезю. Было все это как в сказке...

Во дворе Ленинградской Академии художеств студенты писали с натуры. «Натурой» были красавцы скакуны, которых «одолжили» для занятий в конно-спортивной школе. Суйменкул отложил в сторону кисть: нахлынули воспоминания о доме. Казалось, что висевшие высоко над головой бледные ленинградские облака прорезала стремительная вспышка родного азиатского солнца. Остро запахло степными травами, раздвинулась чугунная ограда двора, и где-то далеко замаячили снежные пики гор. Чокморов встал и пошел к человеку, который привел лошадей.

— Разреши сесть на коня, — попросил Суйменкул. — Сделаю один-два круга и вернусь.

— Смотри не справишься! Гляди, какие богатыри, еще понесут!

Чокморов только усмехнулся:

— Я вырос в седле.

...Он мчался вдоль аллеи. Конь шел послушно и ритмично, чувствуя умелую, опытную руку всадника. Неожиданно кто-то окликнул его. Суйменкул подъехал к человеку, стоявшему за оградой. Тот восторженно смотрел на наездника. Поистине случай привел ассистента режиссера киностудии «Ленфильм» к ограде академического сада. Ассистент в то время работал в группе «Джура». Искали исполнителя главной роли. Чокморов всеми своими данными вроде бы идеально соответствовал представлениям кинематографистов о главном герое ленты — Джуре. Статный, красивый, отличный наездник, пластичен, импульсивен. Была фотопроба. После нее Чокморову... вежливо отказали, объяснив это следующим образом: «Когда вы смеетесь, у глаз появляется слишком много морщин...»

Тогда Чокморов хладнокровно, без сожалений выслушал объяснения, и посещение киностудии быстро забылось. Мир кино остался для него таинственной и неведомой планетой, на которой существуют свои особые законы.

Не станем ныне дискутировать относительно правомерности такого решения. Судьба актера Чокморова опровергла «приговор» ленинградских кинематографистов.

Сегодня нам уже понятно, почему непритязательная, хотя и вполне достоверная, история Джуры не могла по-настоящему взволновать ум и сердце молодого художника. Чокморову было необходимо живое, духовное родство с драматургией, ролью, с устремленностью своего героя. Исповедальное по своему характеру, но еще абсолютно стихийное начало актерского искусства Суйменкула Чокморова, восходящее в своей основе к народному поэтическому творчеству, могло

по-настоящему проявиться (как позже и проявилось) во встрече с героическим характером, в рассказе о человеке, страстно пытающемся отстоять правду. Отстоять не только для себя — для всех.

Общение с Саякбаем Каралаевым, возможность глубоко, серьезно, повседневно погружаться в мир эпоса вызвали к жизни основную идею, которой потом будут движимы герои Суйменкула Чокморова в живописи и кинематографе.

Предложение Болотбека Шамшиева по времени на редкость точно совпало с освоением Чокморовым мощного трагико-эпического искусства манасчи, давшего посыл его первой настоящей роли, роли Бахтыгула в картине «Выстрел на перевале Караш».

Разумеется, Шамшиев обратил внимание на прекрасные внешние данные Чокморова — благородную статью, удивительную гармонию всего его облика. Черты лица Чокморова вписывались в сознание режиссера как бы освобожденными от частных, житейских ассоциаций. Острый, пристальный взгляд актера, активность его реакций, скрытый, но в то же время явственно ощутимый темперамент — все это увлекло Шамшиева, дебютировавшего в художественном кинематографе картиной «Выстрел на перевале Караш», и давало веские основания для приглашения непрофессионального исполнителя на главную роль. Но роль Бахтыгула требовала не только яркого внешнего рисунка, она требовала подлинной внутренней экспрессии, поэтики, иными словами, определенного уровня мастерства. Невозможно было руководствоваться только внешними приемами в предстоящей трудной работе.

И все же Шамшиев отважился доверить роль Бахтыгула именно Суйменкулу Чокморову, интуитивно полагаясь на его актерские возможности, а более всего — на сложившееся к этому времени их человеческое и

творческое взаимопонимание. Последнее немало повлияло и на пришедшее после серьезных колебаний решение Чокморова дать согласие на съемки. К тому же Суйменкула, может быть, чуть-чуть по-детски, увлекало желание испытать себя в новом интересном деле, увлекала мысль о киноэкспедиции в горы, где он думал написать серию пейзажей.

Но менее всего предполагал Чокморов в эти минуты, что кинематограф вскоре станет таким же главным делом его жизни, как живопись, что встреча с Болотбеком Шамшиевым откроет новую, неожиданную страницу в его биографии, а работа над портретом Саякбая Каралаева окажется вступлением в будущее.

Глава II

ЖИВАЯ ВОДА ДЕТСТВА (ЗЕМЛЯ ПОЛЫННОЙ РАДОСТИ)

Родился Суйменкул в 1939 году в аиле Чон-Таш, в предгорье близ Чуйской долины, одном из самых красивых мест Киргизии.

И сейчас стоит в Чон-Таше этот низенький саманный домик, на тесноватом подворье которого выросли братья и сестры Чокморовы, а было их одиннадцать...

Отца, Чокмора Ормокоева, в Чон-Таше любили и уважительно называли Чокмор-уста — мастер. Он и в самом деле был отменным мастером, умевшим, кажется, все... Построить дом, настелить в нем полы и выточить для будущих хозяев тонкие деревянные пиалы; собрать телегу и выковать в кузнице для колес железные ободья; изготовить прекрасное кожаное седло, украсив его золочеными гвоздями собственной работы. Инструменты Чокмора до сих пор сохранились в Чон-Таше. Еще Чокмор умел делать комузы и дом-

ры, под аккомпанемент которых часто пел. Выучил он песням и детей. Голосистей других был младший из сыновей — Суйменкул. Знали в айле Ормокоева и как отважного джигита: он был первым на скачках, в народных играх, особенно в козлодранье. И еще был отец Суйменкула великим умельцем в ныне уже почти забытой соколиной охоте. Иногда он брал с собой на охоту и Суйменкула. Тогда в Чон-Таше было мало деревьев, и вечерами отец и сын взбирались на высокий пустынный холм на краю села. Чокмор брал в руки палку, на конце которой извивалась длинная петля, сделанная из конского хвоста. Соколы и беркуты мгновенно устремлялись на слабый свет свечки, а Чокмор искусно набрасывал на них петлю. Старых птиц охотник сразу отпускал на волю, молодых оставлял и долго, терпеливо дрессировал, никогда не применяя силы. Соколы и беркуты становились помощниками отца в охоте на перепелок. Суйменкул часто наблюдал, как встревоженные собакой перепелки взлетают вверх, как настигает их выдрессированный отцом сокол или беркут. Древнее искусство соколиной охоты грацией, изяществом и отточенностью движений, присущими каждому настоящему охотнику, было чем-то сродни ритуальному танцу. И мальчик следил за отцом, повторяя его позы, стремительные пробеги, его мимический диалог с птицей-помощником. Все это откладывалось в памяти, чтобы спустя много лет повториться — правда, в иной ситуации. А тогда Суйменкул радовался всякому часу, проведенному с отцом, самым близким для него человеком... Отец казался ему то сказочным охотником Коджодашем, то древним батыром из сказаний о Манасе — о нем он знал тоже от отца. Всегда ровный в общении с детьми, щедрый и открытый, находивший для каждого человека доброе слово, — таким запомнился сыну Чокмор Ормокоев. Такая же ровная, ясная атмосфера ца-

рила в доме, где дети сызмала были приучены к труду и воспитаны в уважении ко всему, что создано природой.

— В доме родителей я получил первые и, думаю, самые прочные уроки нравственности. Я не боюсь этих высоких слов: они вполне соответствуют законам, незыблемым в нашей большой семье. Все мы трудились и почитали тех, кто трудится. Старшие заботились о младших, помогая родителям, которые с утра до ночи работали в колхозе. Мой отец был очень одаренным человеком, и самым главным его талантом была доброта, бескорыстная и деятельная. Мать в этом походила на него. Она работала в поле, на свекловичных плантациях, это тяжелый, изнуряющий труд. Но домой она всегда возвращалась с улыбкой, находила для нас ласковые слова. А поздно вечером садилась шить ковры-кошмы из лоскутков шерсти. Я помогал ей выкладывать узор и всегда старался придумать что-то новое.

Дети росли вольно, но были в доме и твердые законы, которые они не должны были преступать. Суйменкул с детства любил лошадей, не было для него большей радости, чем пронестись по айлу верхом! Но отец запретил мальчишке зря гонять коней. «Если так любишь их — учись хорошо ухаживать!» — сказал он. С того времени Суйменкул стал помогать конюхам — водил табун на водопой, мыл лошадей, ездил на пастбище...

Однажды, будучи шестилетним мальчиком, он пас овец и не заметил, что один баран упал в яму. Обнаружилось это, когда отара была пригнана домой. Было поздно, но отец велел вернуться и отыскать животное. Суйменкул рыдал — как он пойдет, страшно, ночь на дворе. Однако Чокмор взял сына за плечи и подвел к двери. Суйменкул ехал верхом по черной степи, вокруг — мрак, тишина. Его охватил ужас, он

боялся заблудиться. Но он знал, что не имеет права вернуться, пока не отыщет пропавшую скотину. Наконец, услышав слабое блеяние, мальчик спрыгнул с лошади и увидел яму, в которую провалился злополучный баран. Он вытащил барана и пригнал его домой. Отец в знак одобрения скупно потрепал Суйменкула по плечу...

Суйменкул был очень мал, когда началась война. Мать, проводив старших сыновей на фронт, часто выходила на дорогу, где росли старые карагачи, и долго стояла, надеясь увидеть возвращающегося домой солдата. Один из ее сыновей, Чолпонбай, не вернулся. Эта рана никогда не заживала в душе матери.

Вместе с первыми словами Суйменкул запоминал имена погибших на войне родных. Они, уходя в бессмертие, оставались в памяти.

...В Чон-Таше Суйменкул окончил четыре класса. Школа-семилетка была в другом селе. Чтобы продолжать учебу, мальчик должен был каждый день ходить пешком километров десять. Не было у него ни теплой одежды, ни крепкой обуви. Люди еще не оправались от бедствий войны, и семья Чокморовых не была исключением. Тогда было решено отправить Суйменкула к одному из старших братьев — Намырбеку, который жил в большом селе Бурулдай, недалеко от Фрунзе. Там Суйменкул поступил в пятый класс.

В доме брата было много книг и журналов. Мальчик стал жадно читать. Когда Намырбека Чокморова, офицера Советской Армии, переводили на новое место службы — а переводы повторялись довольно часто, — младший брат следовал за старшим. Новые села, районные центры, города. Новые школы и новые товарищи... При всех издержках и трудностях такого образа жизни нельзя не отметить, что было в нем и свое положительное начало: накапливались раз-

ные впечатления, запоминались интересные встречи. Все складывалось как нельзя лучше. Но...

Неожиданно подкралась болезнь. Суставы рук и ног Суйменкула были поражены до такой степени, что он оказался обреченным на полную неподвижность. Были долгие месяцы в больнице...

Брат забрал мальчика домой. Врачи почти не верили в выздоровление. Стараясь отвлечь Суйменкула от мрачных мыслей, Намырбек приносил брату новые книги. Заметив, что мальчика особенно увлекают альбомы с репродукциями картин великих живописцев, Намырбек достал несколько прекрасно оформленных изданий. Был среди них и альбом с работами Эжена Делакруа. Особенно понравилась Суйменкулу «Охота на львов». Неожиданно для самого себя он стал перерисовывать картину. До того он никогда не рисовал, разве что в начальных классах равнодушно выполнял задания учителя. Возможно, в эти минуты вспомнились ему уроки матери, когда он придумывал узоры для ее кошм. Возможно, пригодились наблюдения за отцом, украшавшим седла или вырезавшим по дереву.

«Охота на львов» покорила сразу, погрузив мальчика в яростный мир борьбы и заставив пережить вместе с героями отчаянные мгновения схватки, рождая желание создать нечто подобное.

С тех пор Суйменкул не расставался с карандашом. Одну за другой он пытался перенести на бумагу картины, которые особенно западали ему в душу. Потом он отважился и начал рисовать портреты, пейзажи, жанровые сценки. Суйменкул не знал, не догадывался, что таким путем уже приобщал себя к искусству, ко всему тому, что со временем станет главным смыслом его жизни...

В эти дни в дом братьев Чокморовых впервые пришла детский участковый врач Вера Константиновна Гуревич, молодая женщина, только начинавшая свой

профессиональный путь. Доктор Гуревич поверила, что сумеет вылечить обреченного на неподвижность мальчика, и настойчиво взялась за дело. Для начала она предложила Суйменкулу каждый день проделывать сложный комплекс физических упражнений, предупредив, что ему будет больно, возможно, и очень больно, но надо терпеть. Только так он встанет на ноги.

Действительно, было невыносимо больно. Порой ему хотелось бросить эти упражнения, лечь и навсегда примириться с болезнью. Но яростным усилием воли он заставлял себя еще и еще раз повторять то или иное движение. Через несколько недель он уже мог самостоятельно вставать, а когда начал осторожно ходить по комнате, доктор сказала: «Теперь надо заняться спортом. Всерьез...»

Суйменкул уходил на окраину города. Там делал зарядку, бегал, прыгал, тренировался с мячом. Болезнь начала отступать. Суйменкул записался сразу в две спортивные секции — прыжки в высоту и волейбол. В годы учебы в Ленинграде он стал мастером спорта по волейболу, играл в студенческой сборной города и считался одним из лучших игроков.

После выздоровления Суйменкулу предстоял еще один экзамен на прочность. Он должен был догнать школьных товарищей, которые за время его болезни перешли в седьмой класс. Терять год Суйменкул решительно отказался и каждый день выполнял двойную нагрузку, одолевая программу пропущенного им шестого класса и готовя программу по курсу седьмого. Преодоление уже стало для этого подростка нормой жизни. Семь классов были окончены в срок. Предстояло выбрать профессию.

Старший брат, Бакыт, предложил Суйменкулу держать экзамены в музыкальное училище: Суйменкул хорошо играл на домре, комузе, пел, с детства любил

музыку; Намырбек, свидетель страстного увлечения младшего брата живописью, убеждал, что следует поступать в художественное училище. Суйменкул же решил учиться и музыке и живописи одновременно. Он был принят в оба училища и первое время справлялся с учебой. Прошло несколько месяцев, прежде чем стало ясно, что выбор все-таки необходим. Суйменкул предпочел живопись.

Возможно, немалую роль в его выборе сыграла дружба с однокурсницей, темноволосой и большеглазой Салимой Шабазовой. Они с первого дня вместе сидели на лекциях, вместе писали с натуры, занимались в библиотеке, а потом Суйменкул провожал девушку домой, помогал ей нести этюдник или папку с рисунками. Прошло четыре года. Вместе с Салимой Шабазовой Суйменкул уехал в Ленинград сдавать вступительные экзамены в Академию художеств имени Репина. Он был зачислен на факультет живописи и рисунка. Салима, первая женщина из Киргизии, — на искусствоведческий факультет. Там, в Ленинграде, они стали мужем и женой.

Вернувшись во Фрунзе после окончания института, Чокморов сблизился с известным живописцем, народным художником СССР Семеном Афанасьевичем Чуйковым. Чуйков отдал сердце свое и талант Киргизии, ее людям. Они запечатлены на его полотнах. Он стал старшим другом Суйменкула и, несомненно, имел на него серьезное влияние. Школа Чуйкова и сегодня чувствуется во многих картинах Чокморова, особенно в портретах.

Общение с Чуйковым привело Суйменкула к мысли о создании серии полотен, связанных с его земляками; одной из первых работ этого цикла была картина «Мать». Чокморов начал ее писать незадолго до встречи с Шамшиевым. А закончил — уже снимаясь в фильме «Выстрел на перевале Караш».

Глава III

В ЖЕСТОКОМ И ЯРОСТНОМ МИРЕ

— Только теперь понимаю,— признается Чокморов,— лишь в молодости можно так безоглядно решиться играть главную роль в кино, имея самые смутные представления об актерском труде. Сейчас у меня за плечами около двадцати фильмов, но всякий раз я начинаю работу над ролью с мучительных сомнений: сумею ли, справлюсь ли? А тогда все казалось подвластным моей воле. «Да как же я не смогу?»—с этой мыслью я пришел на съемочную площадку картины «Выстрел на перевале Караш». Теперь могу сознаться: пришел я на съемки так, как будто решил участвовать в веселой и новой для меня игре в окружении добрых товарищей.

Чокморову везло — уже его первая встреча с кинематографом имела в основе прекрасную литературу. Истории нищего конокрада Бахтыгула Мухтар Ауэзов в своем рассказе «Караш-Караш» сообщил подлинный размах и страстность. Трагизм судьбы героя рассказа подчеркнут энергией сюжетных построений, напряженным поединком Бахтыгула с волостным старшиной Жарасбаем.

«Большая социальная мысль, идущая от творчества великого Мухтара Ауэзова, повесть которого стала литературной основой фильма,— писал об этой картине Чингиз Айтматов,— идея стихийного классового прозрения казахско-киргизской бедноты накануне грядущих социальных бурь, предчувствие этой грозной атмосферы нашли свою выразительную художественную и национальную киноформу. И если правда, что сущность духовного опыта нации — в ее культуре, то я бы сказал, что этот фильм глубоко выражает духовный опыт наших народов, имеющих за плечами многовековую историю. Подлинный историзм, убеж-

дающий в неизбежности крушения старого мира, мира жестокости, эксплуатации беднейших слоев населения, междоусобных распрей, и прихода на смену ему нового мира, тяга к которому выражена в трагической судьбе бедняка Бахтыгула,— таково главное достоинство этой работы Болота Шамшиева»¹.

В соответствии с рассказом Ауэзова фильм «Выстрел на перевале Караш» решен как поединок двух сильных, страстных натур — Бахтыгула и Жарасбая. Сближение, возникшее между ними на первых порах, завершается полным разрывом. Преданность раба своему хозяину обернулась жестокой ненавистью, и этим двоим уже не было места под одним небом.

Работа над первой ролью началась для Суйменкула с постижения простейших истин. Режиссер предлагал ему сделать несколько шагов вперед, затем круто обернуться... Взмахнуть рукой... Бросить быстрый взгляд на стоящего перед ним человека... Однако настойчивое желание докопаться до смысла предложенных режиссером действий заставляло актера все время думать о Бахтыгуле, отождествлять себя с ним. Режиссер тактично помогал ему в этом, понимая, что любой нажим может погубить актерское воодушевление.

В эти же дни Чокморов начал писать небольшое полотно «Вечер. Юрта». Натурой была декорация убогого жилища Бахтыгула. Вглядываясь в детали, запечатлевая их кистью, художник как бы обживал нищее пристанище своего героя, постепенно все более и более считая его дом своим домом.

Живопись научила Чокморова отточенности и завершенности каждого жеста в портретах героев, скульптурной лепке их черт, продуманной и лаконичной пластике. Это помогло ему и в экранном дебюте.

¹ Кино Советской Киргизии. М., «Искусство», 1979, с. 13.

Скупость внешнего рисунка, статуарность, сдержанность несли потаенный драматический оттенок и придавали Бахтыгулу трагическое величие. Текст роли был оттеснен исполнителем как бы на второй план, он казался Чокморову менее существенным, чем пластическое решение образа.

Экранный рассказ о Бахтыгуле начинается с высокой ноты: над могилой погибшего брата он клянется в кровной мести: «Сальмен — мой кровник. И не быть мне джигитом, если я не подыму до неба золу его очага».

Бахтыгул бросает вызов сильным мира сего, в немом горе застыло его лицо. Но в глазах живет яростный протест... Такой пролог сразу дает актеру мощный и серьезный посыл, подчеркивая накал чувств героя. Суровая внешность Бахтыгула контрастирует с его по-детски чистой, наивной душой. Жестокие обиды и раны, нанесенные ему в прошлом, не истребили глубокой, неодолимой веры в справедливость, в то, что где-то на этой грешной земле есть еще люди, для которых добро и правда — норма существования. Этой сокровенной мечтой жив нищий раб, богатый своей неугасимой надеждой. Драма Бахтыгула завязывается в тот момент, когда он решает найти справедливость у тех, кто давно исказил, погряз и распял само понятие «справедливость».

Для Чокморова Бахтыгул — дитя природы, дитя своей земли. Припав ухом к земляному полу юрты, он чует топот копыт, и догадка мелькает в глазах — то мчатся его враги. Родная степь дает ему силы, помогает уйти от опасности, скрыться от врагов и найти друзей. Отсюда его детская доверчивость, его открытость добру. Радостью искрится взгляд Бахтыгула в тот миг, когда в волостном старшине Жарасбае он, как показалось ему, находит друга и защитника. Он делает шаг к Жарасбаю, он дарит коня его сыну —

лучшее, что есть у нищего Бахтыгула. Много добрых слов живут сейчас в его сердце, но он не привык к пространным объяснениям. Все это выражено в его страстном порыве к Жарасбаю, в потеплевшем, дрогнувшем голосе. Внутреннее ликование Бахтыгула (он нашел наконец в этом мире благородного человека!) — в широте его движений, в особой их легкости. Нет, не так уродлива жизнь...

Проросшее зерно веры рождает в Бахтыгуле новые силы, и Бахтыгул хочет окончательно убедиться: так ли это? Прислушиваясь к голосам людей, собравшихся возле дома старшины, он ловит каждый звук, всматривается в каждое лицо. Голоса и лица не утешают, они напряжены до предела. Растет тревога в глазах Бахтыгула. Потаенная растерянность его прорвется тогда, когда он увидит старуху, припавшую к поводьям коня Жарасбая. Бахтыгул приостановит бег своего скакуна, идущего рядом с жарасбаевым: может быть, ему, рабу, все-таки не по пути со старшиной, баем?.. Трудно, невозможно сразу отказаться от блеснувшей надежды. Бахтыгул продолжает ехать рядом со старшиной. Уже не так напряжены руки, правящие конем, и огонь словно притушен в глазах.

Внешний рисунок роли ясен: Бахтыгул вырос в простом, однозначном в своих понятиях мире, и потому он так трудно осознает крушение нового кумира. Ведь Жарасбай поначалу существует в его сознании как воплощение неких идеальных представлений. Тем более что Жарасбай действительно личность незаурядная. Он способен верно оценить чистоту Бахтыгула, его отвагу и силу. И все же в результате недооценит его.

Советбек Джумадылов, опытный актер, тонкий и умный исполнитель роли старшины, ни в коей мере не стремился к созданию традиционного образа «злодея богача». Актер наделил своего героя чуткостью, опре-

деленным тактом в обращении с людьми, несомненной проницательностью и широтой натуры, возможно, и добротой — только до той поры, пока это не касается его благосостояния, общественного положения, его благополучия в настоящем и будущем. Немудрено, что доверчивый, жаждущий справедливости Бахтыгул поначалу готов положить жизнь за хозяина.

Скоро Жарасбай станет понуждать своего нового, верного слугу угнать табун Сальмена, якобы их общего врага. Смутная тревога вновь оживает в душе Бахтыгула. Чокморов выражает это состояние емким лаконизмом: тревога таится поначалу за внешней покорностью, но на неподвижном лице Бахтыгула в разговоре с хозяином уже напрягается каждый мускул. Как не хочется ему возвращаться в унижительное прошлое! Дрожит рука Бахтыгула. В ней зажат револьвер... А Жарасбай наступает, текут слова старшины, обволакивая Бахтыгула со всех сторон. И вот рука слуги резко опущена — Бахтыгул сдался. Отныне он обречен. Это станет окончательно ясно, когда Жарасбай принесет его в жертву своему богатству и честолюбию. Власть и человечность в мире, в котором живет Бахтыгул, — понятия несовместимые. Вот что предстоит осознать бедняку на пути к прозрению.

...Сын Бахтыгула, Турар, выгнан муллой из школы по приказу Жарасбая. Бахтыгул слушает рассказ жены об этом, но не слишком внимает словам женщины, пока та не произнесет: «Просто мы им больше не нужны», имея в виду хозяина. Тут-то и взвывается Бахтыгул. Окриком остановит жену: «Перестань!» Она произнесла то, о чем уже сам думал обманутый раб. Он неумело обрывает разговор с женой, несправедливо гневаясь на ее правду и мучаясь этой правдой.

В сцене суда над Бахтыгулом Чокморов все стягивает в тугой узел. Прошное и настоящее предстает перед его героем в свете беспощадной реальности.

Бахтыгул уже догадался о самом для него страшном: он отдан судьям на расправу Жарасбаем. Бахтыгул все еще внутренне сопротивляется, гонит от себя злые мысли. Но слуга Жарасбая возвращает его к действительности: «Мой хозяин сказал: вы судите преступника, головореза и вора...» Бахтыгул невольно подымается со своего места: «Это его слова?..» Он спрашивает не гневно, скорее, устало. Все окончательно ясно и оттого так безнадежно. Мир справедливости рушится на глазах, и он не станет сопротивляться. «А я им верил...» — бросает он, зачеркивая недавнее прошлое навсегда.

Но достоинство уже пробудилось в рабе. Бахтыгула уже нельзя растоптать...

Рассказ Мухтара Ауэзова по времени связан с предреволюционными годами. И хотя в картине «Выстрел на перевале Караш» не названа конкретная дата представших на экране событий, сила духовного протеста Бахтыгула четко обозначила грозовую атмосферу в начале второго десятилетия нашего века, рост нравственного самосознания народа.

Чокморову близки моменты стихийных эмоциональных взрывов его героев, причем такие моменты предельной душевной отдачи всегда внутренне оправданны. В них проступает страждущая душа человека. В «Выстреле на перевале Караш» сцена суда стала апофеозом драмы Бахтыгула. Уже вынесен приговор — три года тюрьмы. Но Бахтыгул еще ждет встречи со старшиной. «Здравствуй, мырза!» — произносит он с потаенной верой, что вот сейчас все окажется неправдой: суд, приговор, навет Жарасбая... Его рывок к бывшему хозяину напоминает об их первой встрече, тогда Бахтыгул так смело поверил баю! Но Жарасбай словно не слышит его, и зыбкая надежда гаснет в глазах Бахтыгула. Бессильно опускаются крутые плечи, точно от нанесенного невидимого удара. Его ис-

Бахтыгула — в тосканном каюнде, оно — в полноразмерной фигуре и походке. Бахтыгул уходит от Жарасбая не оборачиваясь, тяжело переставляя ноги, как старик.

Играя Бахтыгула, Чокморов ощущал наибольшую актерскую свободу в минуты выбора, то есть в кульминационные моменты истории его героя. Впоследствии это станет характерно для почерка актера. В «Выстреле на перевале Караш» он, дебютант, оказался интереснее всего в финальной части картины, когда Бахтыгул решает убить Жарасбая. Решение дается ему нелегко. Измученный, обессиленный, он пускается вплавь по горной реке, спасаясь от погони. Гибнет любимый конь... Впервые мы видим плачущего Бахтыгула. Как давно копилась в нем эта невыносимая боль — слезы бегут по его лицу, как горный поток, горе изменило это суровое лицо, и что-то детское, незащищенное проступило в нем. Однако это не жалость к самому себе, не слабость, которой он дал волю. Бахтыгул упрямо смотрит вперед, словно хочет увидеть свое будущее. Его руки настойчиво цепляются за каменные уступы скалы, на которую он взбирается. Кажется, вот-вот сорвется, не выдержит... Но снова продолжает карабкаться с тем же скрытым, молчаливым упорством. В глазах — горячий блеск. То участился пульс внутренней жизни Бахтыгула. Он принял единственное и окончательное решение: Жарасбай должен заплатить жизнью за предательство, за поправное доверие. И все-таки не так-то легко Бахтыгулу поднять руку на того, кто еще недавно был для него одним из самых близких людей. Духовное пробуждение дается Бахтыгулу трудно — ему нужно огромное волевое усилие, чтобы справиться с самим собой. Трагический, произнесенный монолог прорывается в его взгляде, когда он готовится стрелять в Жарасбая. Состарилось лицо, на лбу — тяжелые мор-

щины, которых не было прежде, откровенная боль в скорбной складке рта. Издали слышится топот копыт — едет Жарасбай со своей свитой. Нечеловеческим усилием воли Бахтыгул заставляет себя подняться: он не хочет стрелять, оставаясь невидимым для врага, и громко окликает старшину по имени: «Жарасбай!» В том, как произнесено оно, — высшая кульминация развития образа Бахтыгула, открытый бунт, вызов миру лжи. Затем Бахтыгул спускает курок. Его фигура, взметнувшись над скалами, обретает трагическую величавость и символическое значение. Герой Чокморова сбросил в эти минуты страшный груз прошлого, он чувствует себя равным бывшему хозяину. Пожалуй, выше его...

В финале актер создает исторически достоверный образ, исполненный глубокого социального смысла. В настроении, в душевном состоянии героя — предвестие грядущей битвы народа за освобождение от многовекового рабства.

Ролью Бахтыгула начался кинематограф Суйменкула Чокморова.

Немногие профессиональные актеры, дебютируя, способны так определенно заявить свое актерское начало в интерпретации роли, как это было у непрофессионала Чокморова. Несмотря на некоторую прямолинейность режиссерских решений, на собственную неопытность, актер нашел точную и выразительную интонацию. В ней соединились романтический порыв и безупречная достоверность, неподдельная страстность и историческая конкретность. Потом все это отзовется в других экранных созданиях Чокморова и, несомненно, будет связано с давними уроками патетики и романтики, полученными в общении с Саякбаем Кара-лаевым.

Разумеется, чисто профессионально Чокморов многое только еще нащупывает. В «Выстреле...» ему не-

редко не хватает полноты доверия кинокамере, многообразия оттенков, красок, нюансов. В пластическом решении образа неопытность привела дебютанта к некоторой статуарности. Нередко его Бахтыгул оказывается подобен скульптурному изваянию. Впрочем, эта сдержанно-страстная, полная скрытой энергии фигура поражает строгой красотой. Герой прекрасно вписывается в несколько замедленный, внутренне насыщенный ритм картины, в статичную пластику кадров. Он органически соотносится с портретами кочевников, особенно стариков и старух, выразительно снятых оператором М. Туратбековым. Строгая ясность формы контрастирует с драматизмом характера Бахтыгула, помогая Чокморову перевести на язык социальной трагедии конкретную жизненную реальность.

«Выстрел на перевале Караш» вышел на союзный экран в 1968 году. Этот период связан с приходом в наш кинематограф новой генерации. Молодые художники стремились сказать свое, незаемное слово, рожденное от встречи таланта с жизнью. Бескомпромиссность, отвага мысли, энергия борьбы со злом в разных его обликах, сознание своей необходимости нашему искусству, прочная связь с традициями и настойчивый поиск собственного лица — этим были отмечены в 60-е годы фильмы молодых талантливых советских режиссеров, смело вошедших в кинематограф. Они стремились постигнуть современность во всей ее сложности и конфликтности. Началом начал была их подлинная гражданственность при выборе, осмыслении и решении материала, положенного в основу картины.

Опыт времени выступал сорежиссером, заставлял отказаться от априорности, требовал пристального внимания к оттенкам и подробностям жизни, ее нюансам, обращения к современной теме, проникновения в глубь важных и сложных процессов, происходящих

в нашем обществе. Талантливые мастера и дебютанты отказывались от облегченных вариантов при художественном воплощении такого рода материала. Это относится к режиссерам, работавшим на киностудиях Москвы, Ленинграда, Минска, Фрунзе, Вильнюса, Ташкента, Ашхабада. К тому же приток молодежи активизировал творческий поиск режиссеров разных поколений, способствовал обогащению и обобщению тематического и жанрового разнообразия нашего кинематографа.

Особый, неповторимый голос каждого из мастеров... Он рождается во взаимодействии культур народов нашей страны, в органическом сплаве традиций национальной культуры и общенационального художественного опыта, что всегда было отличительной чертой советского искусства, в том числе и кино. Наши лучшие картины на протяжении всей истории — живое свидетельство неразрывности национальных и интернациональных традиций в художественном творчестве.

Поколение кинематографистов 50—60-х годов творчески осваивало такой опыт и, творчески перерабатывая и углубляя интерес к прошлому, рождало острое внимание к будущему. Смело видоизменялись национальные формы.

«Национальное своеобразие — это не только совокупность черт, идущих из глубины веков. В понятие национального входит не только устоявшееся, проверенное временем, не только сложившийся опыт минувшего, но и новое, рожденное современной действительностью, — говорит Чингиз Айтматов. — Лучшие наши национальные произведения, как правило, несут большие общественные идеалы, осмысленные с точки зрения опыта советского человека, с точки зрения наших взглядов на социальную борьбу, на современность, на личность и общество. Национальное выступает в неразрывной связи с интернациональным,

с социальными концепциями своего времени. Общечеловеческое, интернациональное начало облечено здесь в самобытную национальную форму»¹.

Суйменкул Чокморов с его природной, корневой приверженностью к фольклорному началу, с его поэтическим восприятием жизни естественно вошел в мир художественных исканий 60-х годов. Непрофессионал, он учился в залах кинотеатров у актеров, которые были для него воплощением самого высокого профессионализма. У тех, кто входил в его сознание в облике своих героев, навсегда оставаясь в памяти Чокморова труднодостижимым творческим идеалом.

Это был Михаил Ульянов, талантливо сочетавший достоверность социального типа с умением проследить развитие человеческого чувства во всех его оттенках и противоречиях. И сегодня, когда Чокморова спрашивают о любимом актере, о близком ему герое, он отвечает: «Михаил Ульянов — Егор Трубников...»

Это был Иннокентий Смоктуновский, актер «поразительного инстинкта» (по выражению М. И. Ромма). Тонкость его психологических наблюдений, эмоциональная острота, широта диапазона, мгновенные переменчивые реакции — все это казалось Суйменкулу скрипичным концертом Паганини в исполнении виртуоза.

Это был и Алексей Баталов, герои которого увлекали Чокморова человеческим обаянием, масштабом мысли, скрытыми за скромной, ненавязчивой душевностью, дружелюбием.

— Они заменили мне уроки актерского мастерства! — говорит Суйменкул. — Прошли годы, а во мне живет все тот же жадный интерес к каждой их новой работе. А как много внес в мою актерскую жизнь

¹ Айгматов Ч. В соавторстве с землею и водою... Фрунзе, «Кыргызстан», 1978, с. 310.

Донатас Банионис, сам того не зная! Все годы, что вижу его на экране, пытаюсь разгадать, как он замечательно умеет передать скрытую от поверхностного наблюдателя внутреннюю жизнь человека, течение его мысли в полутонах, оттенках...

Есть такие кинематографические роли у наших актеров, которые могут стать для начинающих Академией. Например, Софико Чиаурели! Она пришла на экран с неукротимым грузинским темпераментом и, почти не изменяя внешности, обладает редкостным даром перевоплощения, глубочайшим драматизмом, чувством жизненной правды.

Я стараюсь не пропускать ежегодных всесоюзных кинофестивалей — какая же богатая панорама талантов разворачивается передо мной, зрителем, когда я смотрю фильмы, снятые на студиях страны! В эти минуты я превращаюсь в ученика, несмотря на мои годы, так хочется ничего не упустить из увиденного, особенно в актерских работах.

Чокморов часто подчеркивает, что в кино он пришел, не имея профессионального актерского образования, говорит об этом и теперь, снявшись в семнадцати фильмах. Процесс постижения актерской профессии для него продолжается, немалую роль в этом сыграли и те актеры, о которых мы вспомнили вместе с ним, и еще очень многие, не названные, но определившие его творческое становление в кинематографе.

С 60-ми годами связано создание тех киргизских художественных и документальных лент, которые заставили говорить о себе; более того, благодаря им родился термин «киргизская школа», подчеркивающий самобытность молодой национальной кинематографии. Немалую роль в ее формировании сыграли картины

молодых русских кинематографистов, снятые на студии «Киргизфильм». Их талантливый опыт был смело подхвачен выпускником ВГИКа, киргизским режиссером Мелисом Убукеевым в его первой полнометражной картине — «Трудная переправа» («Белые горы»). В процессе становления, роста киргизского кинематографа заметно несомненное влияние такого фактора, как обращение к народному творчеству, питавшему собой целый ряд талантливых лент. В этом — безусловные истоки творчества Толомуша Океева и Болотбека Шамшиева, двух наиболее одаренных киргизских режиссеров, с которыми впоследствии предстоит много работать Суйменкулу Чокморову.

Эмоциональное, страстное, граждански определенное и вместе с тем аналитичное искусство актера сразу же оказалось близким поиску, который отличал работы Океева и Шамшиева. Протест против пассивного отношения к жизни, характерный для художнических исканий Чокморова, увлек и Океева и Шамшиева. Каждый из режиссеров сумел по-своему выявить эту черту в экранных героях актера. Увлекала их и здоровая народная мораль, которая лежит в природе самого Чокморова.

Уже во время первой встречи с актером Шамшиев верно почувствовал и оценил то, что Чокморов в создании характера своего героя опирался на способность человеческой души к потрясению, а значит, и к бунту против несправедливости. Спустя два года после окончания работы над «Выстрелом на перевале Караш» Шамшиев начал готовиться к съемкам новой картины — «Алые маки Иссык-Куля». Он твердо знал: главную роль в этом фильме будет играть Суйменкул Чокморов.

К июню 1970 года — началу съемок «Алых маков» — Чокморов уже успел сыграть главные роли в фильмах «Джамиля» («Мосфильм») и «Чрезвычайный

комиссар» («Узбекфильм»), сделав серьезный шаг в технике актерского мастерства. Шамшиев хорошо помнил о склонности Чокморова к патетическому монологу, до времени потаенной духовной энергии его героев, способности передать трагические взлеты души. И потому так уверенно предлагал ему сложную роль Карабалты, главного героя «Алых маков Иссык-Куля».

История Карабалты в чем-то продолжает историю Бахтыгула, но бунт его отличен от яростного, открытого протеста героя «Выстрела на перевале Караш». В новой ленте Шамшиева на экране должен был явиться иной человек, в ином противостоянии. События этой картины связаны с волной мощных социальных преобразований в Киргизии после Великой Октябрьской социалистической революции, и относятся они к 1920 году.

Карабалта возвращается на родину с каторги, на которую был осужден царскими чиновниками (еще один мотив, близкий Бахтыгулу). Погибли все его родные, а к имени Карабалты прочно пристало клеймо убийцы, это оттолкнуло от него людей. Вокруг него — словно огромное, выжженное поле. Как ему жить дальше, как отвести ложные обвинения в убийстве и тем самым вернуться к людям, к прежней жизни?.. Этими вопросами мучается герой «Алых маков», пока не приходит к тем, кто принес в его Киргизию новые, справедливые законы. Путь к ним Карабалта пролагает через поединок с главой контрабандистов Байзаком (банда занята торговлей опиумом). За бандитами охотятся и «зеленые фуражки» — так окрестил Карабалта советских пограничников.

Судя по всему, в пережитой драме Карабалты Байзак сыграл решающую роль. Но не только желание отомстить заставляет вернувшегося на родину Карабалту преследовать торговцев опиумом: он видит, что контрабандисты несут людям мрак, опустошение,

смерть. Сознание Карабалты потрясено бедами его соотечественников, не ведающих всей опасности соприкосновения с людьми Байзака. Он воспринимает это как свою личную драму и потому сам приходит к пограничникам. Общее дело — борьба с бандой — прочно связало их. С этого момента жизнь Карабалты круто меняется — он нашел сотоварищей.

В отличие от их первой совместной работы в руках Шамшиева и Чокморова теперь был весьма несовершенный драматургический материал. Авторы пытались соединить в сценарии такие разнородные жанры, как героико-романтическую драму, приключенческую повесть и мелодраму. Усилия режиссера лишь отчасти преодолели взаимную несовместимость основных компонентов сценария. Стремясь устранить огрехи драматургии, Шамшиев, однако, излишне увлекся съемками горных пейзажей, просторов озера Иссык-Куль, стремительным течением горных рек и белизной горных вершин. В этой ситуации на долю Чокморова выпала нелегкая задача: он должен был своим мастерством, волей и темпераментом связать воедино сюжет картины.

Кинематографический дебют Суйменкула сложился сравнительно легко. Но тогда он едва ли представлял себе, на что решился и что ему предстоит одолеть.

Познав тернии кинематографических будней во всей их реальности, он понял, что одной решимости мало для того, чтобы играть главную роль в картине. Чокморов понимал и то, что работа в кино становится его второй профессией, а для актера с его высокой требовательностью к себе и уважением к труду других это означало, что он всецело, до самоотречения должен посвятить себя новой картине.

...И раньше в трудные минуты Чокморов уезжал в родные места, чтобы там разобраться наедине с со-

бой в душевной смуте. Так он поступил и перед съемками «Алых маков». В Чон-Таше он бродил знакомыми тропками, говорил с земляками, всматривался в перемены, которых в аиле становилось все больше и больше. Уезжал на дальние пастбища. И все время писал. Рождалась серия картин «Мои земляки». Поначалу Чокморов не осознавал, как нужны ему эти портреты для предстоящей работы в кино; на самом деле он уже искал среди односельчан прообраз Карабалты.

В те дни он написал и портрет Мамбетаалы, мужа своей сестры. Во время войны боец Советской Армии Мамбетаалы Сагынбаев попал в плен. Концентрационный лагерь, издевательства фашистов, голод, смерть товарищей — все пережил он в те страшные годы. После 1945-го Сагынбаев не сразу вернулся домой. Горькая чаша еще не была испита им до дна. Но позже и для него пришел час встречи с родной Киргизией. Работая над портретом Мамбетаалы, Суйменкул как бы заново узнавал его, слушая его рассказы, и поражался той силе духа, которая позволила Мамбетаалы все вынести и не оскудеть душой. В тяжелых складках темного, словно обуглившегося лица, в его обнаженной резкости художник открывал боль, до сих пор живущую в сердце Мамбетаалы. И что-то близкое своему будущему герою, Карабалте, угадывал Суйменкул в судьбе родственника, хотя напрямую он эти судьбы не связывал.

Бывая на джайлоо, встречаясь с чабанами, Чокморов обратил внимание на их лица. Постоянная жизнь в горах наложила печать суровости, жесткости на их лица. В то же время сохранилась чистота черт, их незамутненность, рожденные абсолютной внутренней свободой. Родился новый замысел — написать портрет человека, всеми корнями связанного с миром девственной природы, живущего то ли на дальнем джай-

лоо, то ли в густых лесах на южном берегу Иссык-Куля.

— Я писал эскизы,— рассказывает Чокморов,— и чувствовал во всем какой-то тайный разлад между замыслом и решением. Нужен был неожиданный толчок, чтобы все оформилось, устоялось, нашло свое визуальное выражение. Такая встреча была послана мне судьбой. Как-то на базаре я увидел человека, чей облик сразу запал мне в душу. Я понял, что он приехал откуда-то издалека, из глухих горных селений. Хмурое, твердое, четкой лепки лицо, сильные, корявые руки, сухая, жилистая фигура. Лицо во время разговора почти неподвижно, зато как выразительны глаза! Я долго к нему присматривался и мысленно успел прозвать его «охотником». Наконец решился, подошел, попросил, чтобы он мне позировал. «Охотник» наотрез отказался. Не в его привычках это было... Но я-то знал, что не могу не написать его. Он уехал. Я стал расспрашивать тех, кто был вместе с ним, откуда они родом, узнал и вскоре поехал в те края. Там мне пришлось очень долго уговаривать мою «модель» — и наконец удалось. Я тут же сделал несколько набросков, по возвращении написал портрет, так мною и названный — «Охотник». Заново перечитывая сценарий «Алых маков», я вдруг вспомнил свою встречу на базаре, это бронзовое лицо, взгляд, осанку, глаза бунтаря...

«Глаза бунтаря» — в этих словах Чокморова суть его восприятия характера Карабалты. Изгой, бунтарь, однако сохранивший свой духовный потенциал...

Концепция человека в классической восточной поэзии явила собой принципиально новую ступень в осмыслении достоинства и самоценности человеческой личности. Создавая своего Карабалту, Чокморов во многом следует этой традиции. Его герой неизменно дорожит своей трагической независимостью, не при-

нимая подаяний. Он хочет вернуться к людям равным, а не униженным ложью прошлого, хочет сам смыть чудовищное пятно и обнажить корни возведенной на него напраслины. Поначалу этому подчинены все его поступки. Но как бы ни был Карабалта одинок и отторжен, он был незримыми нитями связан с миром и всеми его реалиями.

Он замкнут, молчалив, его лицо почти неподвижно. Только когда заходит речь о Байзаке, слабая судорога искажает его губы. И еще он опускает глаза — чтобы притушить вспыхнувший огонь ненависти.

В другие, мирные минуты взгляд Карабалты жадно вбирает серьезные, неожиданные для него перемены в жизни родного края. Все теперь разительно отличается от того, что Карабалта оставил здесь несколько лет назад. В то же время он понимает, что перемены коснулись уже и его самого: сметена власть ненавистных царских чиновников, никто не преследует бедных, сам Карабалта возвращен с каторги.

Он не может скрыть своего интереса к новым людям, пришедшим в его горы.

Волнение прорывается в его голосе, когда он обращается к пограничникам, пытаясь верно направить их по следу банды. В эти минуты в глазах Карабалты и немые видения горького прошлого, и тоска по близким, и просьба понять его. Чокморов играет не просто сюжетную сторону данного эпизода, но и второй, третий, четвертый планы душевного состояния Карабалты.

В «Алых маках» фон и среда не имеют драматической самостоятельности, они лишь мотивируют поведение главного героя. И только в одном эпизоде они обретают это драгоценное для кинематографа качество: в песне Карабалты, которую он поет ночью на берегу Иссык-Куля. Эта песня — еще один страстный душевный всплеск: с тоской обращается Карабалта к при-

тихим в ночи волнам бескрайнего озера-моря, к молчанию звезд, к тем, кто навсегда ушел от него.

...Несколько лет назад вместе с Чокморовым мне довелось гостить в Чон-Таше. Сумерки пали на белые вершины гор, на небе, наливавшемся сиреневой синевой, проступили звезды. В саду под яблонями, клонившими долу ветки с тяжелыми спелыми плодами, собрались родные и односельчане Чокморова. Один из них, седой, с неожиданно яркими, светлыми глазами на темном, будто выточенном из дерева лице, взял в руки комуз и запел, аккомпанируя себе. То была песня об отгремевшей войне, о том, как долго, очень долго томился человек на чужбине в разлуке с близкими, как помогала ему выжить надежда на возвращение домой... И как дорог каждому его дом, где он может преклонить усталую голову и увидеть милые лица... Пел Мамбетаалы Сагынбаев, тот самый, о ком думал Чокморов, снимаясь в роли Карабалты. Песня Мамбетаалы была поэтическим осмыслением пережитого им.

Позже, уже сыграв в «Алых маках», Суйменкул сказал мне:

— Как же мне хотелось спеть песню Карабалты! Чтобы люди слышали, что и горе может сделать человека мудрым, сильным. Об этом иногда легче спеть, чем рассказать... Ведь песня — как река, свободно течет.

...Оскорбленный людской клеветой, Карабалта один идет к озеру, садится на берегу. Тонко, без сентиментальности Чокморов открывает страшную бурю в душе Карабалты, которая сейчас так бушует! Немая отчужденность, лихорадочное напряжение, подспудная тревога — в остановившемся взгляде, сцепленных руках, сжатом рте. Он остро ощущает враждебность окружающего мира и ищет сочувствия, сострадания у величавых волн Иссык-Куля. И постепенно отступает обида, затихает боль.

В единении с природой душа Карабалты обретает недолгий покой и силы для дальнейшего пути. Этот мотив — Антей, припавший к родной земле, — останется одним из самых близких Чокморову в актерских работах, в живописи. Он вернется к нему в картинах «Красное яблоко», «Ранние журавли». В «Алых маках» интермеццо на берегу Иссык-Куля станет лирической исповедью Карабалты и поможет понять следующий его шаг — приход к начальнику пограничной заставы Кокореву и разговор с ним.

Оба они нелегко идут на сближение. Чуткий Карабалта как бы все время чувствует тайный вопрос Кокорева: «Кто ты, странный человек? Останешься ли ты с нами? Или по-прежнему выберешь уделом своим одиночество?» Карабалта, прежде чем ответить, хочет понять, к чему стремятся люди в зеленых фуражках с красными звездами. Его напряженный взгляд выдает трудную, неотступную работу мысли: Карабалта хочет верить Кокореву и его товарищам, однако прошлое слишком ожесточило его, чтобы он так сразу открыл свою душу незнакомому человеку. И все-таки он не выдержит. В его объяснение с Кокоревым неожиданно ворвется страстное признание — больше жить в глухом одиночестве он не может! Ему нужно излить боль, накопившуюся за все эти годы. Чокморов строит диалог Карабалты с Кокоревым по нарастающей, очевидна колоссальная затрата его душевных сил... Как переменилось лицо — сколько эмоций, движения, перепадов в его выражении! Потребность высказаться усиливает волнение, в голосе появляются горячие, сильные ноты. Нервная энергия, которая живет в каждом жесте Карабалты, отражает его мучительную душевную борьбу. Во взгляде, как будто невзначай брошенном на Кокорева, в приближении к нему чувствуется тот трудный рывок, который Карабалта совершает из прошлого в будущее. Теплеют его

глаза — кажется, вера вернулась к нему, и он больше всего боится вновь ее утратить. Приходит и чувство душевного покоя — так давно он не испытывал подобного состояния. Ранимым, добрым, доверчивым — таким открывается в финале этой сцены герой Чокморова, ранее схожий с древним изваянием. «Ленин согрел душу,— мягко произносит он.— Вернул мне веру...».

Потребность в истинной идее, которой человек может и должен служить,— к этому стремился Карабалта. Теперь, вплотную прикоснувшись, ощутив ее, он может идти дальше. Пришло духовное возрождение, и вернулась былая сила...

По существу, фильм «Алые маки Иссык-Куля» заканчивался гибелью «отца контрабанды» от руки Карабалты. Финальные эпизоды — встреча Карабалты с миловидной девушкой Калычой, призванной утешить его, возвращение людей из изгнания в родные края и т. д. — были слабо связаны с основной сюжетной линией, с темой главного героя. В отчаянном поединке над пропастью, когда каждый миг грозил смертью, побеждает Карабалта: он сделал то, что должен был сделать,— избавил людей от страшного зла.

В этом фильме вместе с Чокморовым снимался Советбек Джумадылов, это была их вторая встреча. В «Алых маках» Карабалта и Байзак куда более откровенные и ярые враги, нежели Бахтыгул и Жарасбай в «Выстреле на перевале Караш». Генеалогия Байзака по всем своим признакам восходит к Жарасбаю, как и несомненна прямая связь Карабалты с Бахтыгулом. Но действие «Алых маков» разворачивается в ином временном отрезке, в момент открытого столкновения двух исторических эпох. Еще корчится в последних судорогах, еще агонизирует старый мир, но здесь, на берегах Иссык-Куля, уже занимается свет нового дня. А потому и сходятся в прямой схватке

непримиримые враги — Карабалта и Байзак, представители двух полярных миров.

В эпизоде поединка Карабалта — Байзак Чокморов не позволил себе ни явной экспрессии, ни бурных реакций. Час его духовного (главного!) торжества уже был во время встречи с Кокоревым. Теперь он полон спокойной решимости уничтожить Байзака. Карабалта собран, каждый его удар точно нацелен. Стремителен взмах руки, направляющей оружие... Он теснит Байзака так, словно хочет навсегда смести с лица земли подобную нечисть. И что-то брезгливое мелькает в его взгляде, когда он в последний раз смотрит на сорвавшегося в пропасть врага. А затем медленно отъезжает, задумчивый, погруженный в свои мысли: отныне ему предстоит все начать сначала. Но теперь он не один на своем пути...

В «Алых маках» Чокморов еще раз доказал, что трагическое в его героях неотделимо от поэтического. В первом фильме поэтичность Бахтыгула была скрыта строгой сдержанностью, нежеланием героя явно обнаружить свое эмоциональное восприятие мира. Эта сдержанность была вызвана еще и неуверенностью дебютанта, предпочитавшего чрезмерности внешней реакции лаконизм в выражении чувств. В роли Карабалты — четвертой по счету — актер смело выказал свою склонность к эмоциональной стороне характеров. Стала безусловно очевидна общность его дарования с талантом Николая Симонова, Михаила Ульянова, Серго Закариадзе, Хорена Абрамяна. Излучение душевной жизни с ее взлетами, изломами, спадами и новым подъемом чувств, характерное для героев Чокморова, роднит его с этими актерами.

Однажды Чокморов заметил:

— Каждую свою роль я стараюсь связать с тем, что пережил сам, что надолго вошло в мое сердце.

Разумеется, ему, родившемуся спустя двадцать два

года после Великой Октябрьской социалистической революции, не дано было напрямую пережить нечто подобное тому, что выпало на долю Карабалты. Однако Чокморов сумел соединить его драму с тем, что таилось в глубинах его личного эмоционального и художественного опыта. Он относится к той категории художников, для которых характерно эмпирическое познание. Он постигает мир больше чувством, нежели разумом. Наверно, оттого так удалось ему с первой роли тонко передать стихию мятежа, яростного протеста, устремленность к идеалу, совершенству, которым живут его герои.

«Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной»¹, — писал Александр Блок о Комиссаржевской. Думается, Суйменкул Чокморов близок к подобному мировосприятию, потому с такой поразительной естественностью далось ему актерское искусство.

К 1972 году, когда «Алые маки Иссык-Куля» выходили на экран, за плечами Суйменкула Чокморова было уже несколько главных ролей в интересных, значительных картинах. Однако сегодня, когда оборачиваешься назад, чтобы осмыслить весь пройденный актером путь, понимаешь, что именно работа над ролью Карабалты и, главное, результат этой работы убедили Чокморова, что отныне он принадлежит кинематографу.

¹ Блок А. Соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., Гослитиздат, 1963, с. 418.

Премия на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси в 1972 году за лучшее исполнение мужской роли, полученная Чокморовым, свидетельствовала о несомненном успехе. Своего сына, родившегося в марте того же года, Чокморов назвал Бахтыгулом, отдавая таким образом дань своему счастливому кинодебюту и вместе с тем искусству, которое уже навсегда вошло в его жизнь.

«Два скакуна Суйменкула Чокморова» — так вскоре назовет свой очерк киновед Александр Липков, отыскавший, на наш взгляд, точную афористическую формулу в характеристике необычного пути молодого художника, в жизни которого живопись и кинематограф стали равноправны и равнозначны.

Глава IV ПОЭЗИЯ ФАКТА

— В 1969 году я впервые в жизни увидел море. Это было в Крыму, где я тогда отдыхал и лечился. Дело в том, что на съемках финального эпизода «Выстрела на перевале Караш» мне пришлось несколько раз прыгать в горную реку, а было это осенью. Ледяная вода обжигала, волны сбивали с ног, швыряли на камни, я с трудом выбирался из страшного водоворота... чтобы повторить сцену. В результате — болезнь легких. Я уехал в Ялту, где бродил с этюдником, уходил в горы, писал море, оно напоминало мне родной Исык-Куль.

В этой тихой, особенно тихой по сравнению с недавними буднями на съемочной площадке обстановке Чокморов часто вспоминал свой разговор с узбекским режиссером Али Хамраевым.

Незадолго до отъезда Суйменкула в Ялту Хамраев предложил ему главную роль в картине «Чрезвычай-

ный комиссар». Чокморов отказался. Мешала болезнь, но главным, как думалось тогда Чокморову, было отсутствие у него должного опыта и мастерства для предложенной роли — создания экранного образа Низаметдина Ходжаева, личности, реально существовавшей. В Средней Азии до сих пор еще живы сподвижники этого удивительного человека, пламенного революционера и трибуна.

Оставшись наедине с собой, Чокморов временами не то чтобы жалел, скорее, грустил, оттого что не сыграет Ходжаева. И вдруг, словно в ответ его мыслям, в Ялту прилетел Али Хамраев, решивший продолжить давний разговор с Суйменкулом. Привез сценарий, фотографии Ходжаева — внешнее сходство с ним Чокморова было очевидным. Хамраев рассказывал подробности необыкновенной биографии Ходжаева, пересказывал воспоминания его соратников. И в конце концов убедил Чокморова дать согласие.

Основа картины «Чрезвычайный комиссар» строго документальна, и опирается она на подлинные факты, связанные с первыми месяцами становления Советского Туркестана. Вокруг молодой республики сжималось железное кольцо, враги наступали со всех сторон, стремясь уничтожить завоевания революции. В эти трудные дни в Ташкенте вспыхнул мятеж, заранее подготовленный «пятой колонной»; его возглавил предатель Осипов, недавний военный комиссар нового правительства. Контрреволюционеры, захватив власть, расстреляли красных комиссаров. Среди приговоренных, выведенных на расстрел, стоявших под пулями, был Низаметдин Ходжаев. Тяжело раненный, он чудом остался жив...

По указанию Владимира Ильича Ленина в Ташкент на помощь туркестанским коммунистам был послан чрезвычайный комиссар Петр Кобозев. Мятеж удалось подавить, но в городе продолжались вооруженные

столкновения, спровоцированные контрреволюционерами. В этот момент опасность представляла и скрытая, левоэсеровская оппозиция, особенно вредившая большевикам в вопросе о широком привлечении и вовлечении местного населения в управление краем. Левые эсеры ссылались на ими же выдуманную «восточную специфику», отвергая принципы ленинской национальной политики.

В этой сложной, донельзя раскаленной ситуации очень важную роль сыграл Низаметдин Ходжаев, чья стойкая воля и убежденность помогли в борьбе с врагами. После разгрома левоэсеровской оппозиции Ходжаев отправляется в Фергану для встречи с верховным главнокомандующим войск ислама Мадаминбеком: только так можно было прекратить кровопролитную войну в Туркестане. Ходжаев является к врагам безоружным и убеждает их сдаться... Сценарий Одельши Агишева «Чрезвычайный комиссар» был посвящен именно этому периоду жизни Ходжаева.

Чокморов впервые встретился с документальным материалом, с конкретной биографией, с реальным прототипом своего героя. Актер знал, что о таких людях, как Ходжаев, снято много фильмов. Ему хотелось, чтобы будущая лента Али Хамраева не просто скромно вписалась в этот ряд на том среднем уровне, который возникает, если у героев отсутствует свое, неповторимое лицо. Чокморов мечтал о том, чтобы Ходжаев остался в памяти зрителей фигурой неординарной.

Вернувшись из Крыма, он начал читать все, что сохранилось в архивах, в семье Ходжаева. Подробно изучил его биографию — родился в семье каменщика, выучился грамоте (это было редкостью в бедных, рабочих семьях), был наборщиком. В типографии стал членом подпольной большевистской группы, вскоре был арестован, сослан. Вернулся в Ташкент после

Октябрьской революции и был выдвинут в ряды руководящих партийных работников Советского Туркестана. По окончании гражданской войны, продолжая вести ответственную партийную работу, Ходжаев учился. Чокморова особенно поразил документ, сохранившийся у жены Ходжаева: на листке бумаги написано, что студент Узбекского государственного университета Низаметдин Ходжаев сдал основы ленинизма на «хорошо». Вторым документом, тоже запомнимшимся Суйменкулу, было последнее письмо Ходжаева к жене, написанное перед его трагической кончиной, исполненное огромной убежденности в правоте того дела, которому Ходжаев отдал жизнь.

Были встречи со старыми коммунистами. Одни из них помнили чрезвычайного комиссара по его выступлениям, другие хорошо знали, третьи встречались в деловой обстановке. Во время их рассказа Чокморов был предельно внимателен — ему важно было понять своих собеседников, чтобы представить духовный портрет поколения, к которому принадлежал его герой. Многие из его собеседников совершили удивительные подвиги, а говорили об этом как о чем-то совершенно естественном, обычном. Для Чокморова постепенно прочерчивались контуры характера Ходжаева: формулу его жизни Суйменкул определил для себя как «жизнь на пределе».

Думая о Ходжаеве, актер думал и о Че Геваре. Никаких прямых совпадений здесь не было, связывало этих двух людей, в представлении Чокморова, то, что, действуя на благо других и забыв о себе, оба они сумели со всей полнотой реализовать лучшее в своих натурах. И были счастливы этим.

— Я много читал о Че Геваре, меня всегда увлекала гармония его существования, соответствие мечты и действия. В своей короткой жизни он соединил то, что часто называют «несоединимым», — стремление

прожить на максимально высоком духовном взлете и умение именно так прожить...

Чокморов взялся за кисть. Он начал писать портрет киргизского революционера Сарыкулакова. Судьба Сарыкулакова ассоциировалась у актера с героической историей Низаметдина Ходжаева. Он стал искать ту общую точку опоры, которая еще в юности привела Ходжаева и Сарыкулакова в революцию, в ряды борцов. Это была их совесть, объединявшая обоих с народом на всех этапах жизненного пути. Позже это стало основой их гражданской зрелости.

Так был найден и выверен внутренний посыл актера — глубочайшая совесть его героя и революционная этика в каждом поступке имели настоящую личностную почву.

Документальный материал позволял Чокморову реально представить себе Ходжаева. Но, верный себе, он не отказался и от импровизации, привнося в образ Ходжаева родственное ему эпическое начало, которое органично сочеталось с конкретными социальными реалиями. Таким образом актер творил свою легенду о «чрезвычайном комиссаре».

Легенде сродни уже первые кадры. Из Ташкента в Москву летит телеграмма о мятеже, поднятом предателем Осиповым, в списке расстрелянных — Ходжаев, секретарь Старгородского комитета партии.

Но Ходжаев жив!

Окровавленный, израненный пулями, он находит силы улыбнуться товарищам, когда они помогают ему подняться из рва, куда он был брошен с убитыми. В его улыбке — и радость возвращения к жизни, и счастье встречи с близкими, и ощущение свободы, а более всего — желание немедленно встать в строй. Вспоминался довшенковский Тимош, прошитый пулями и поднимающийся вновь и вновь навстречу врагам.

Сценарий Одельши Агишева, особенно первая его часть, написан как бы «под документ». Али Хамраев, следуя драматургу, стремился сохранить верность эстетике документализма.

Наш художественный кинематограф щедро отдал дань этому направлению в 60-е годы. Авторы предложили зрителям своего рода реконструкцию бурных, драматических событий, в которых участвовали герои картины.

Актерской индивидуальности Чокморова такая манера чужда. Его эмоциональную остроту, темперамент, лиризм трудно заключить в рамки жесткой документальности. В картине «Чрезвычайный комиссар» Суйменкул не изменяет себе; правда, он несколько приглушил краски, чтобы не внести противоречия в общую стилистику ленты. Возможно, Чокморову, в ту пору только начинавшему свой путь в кино, точку отсчета помогла найти строгая графика изображения строя картины. Для Чокморова всегда очень важно сразу же ощутить общее стилистическое решение фильма, чтобы органично соотнести себя с ним. При всей своей неопытности в 1969 году Чокморов уловил основную тенденцию в поиске Хамраева, его устремленность к эстетике документальной достоверности и старался ей соответствовать.

И режиссер уже в первой встрече с таким своеобразным, в основном интуитивным исполнителем смог угадать актерские ресурсы Чокморова, возможность сосуществования в характере главного героя реалистического взгляда на мир, по-своему жестокого в обличении социальной среды, и одновременно романтического видения человека. Это удалось Чокморову. Хамраев не стал мешать актеру в тех эпизодах, где романтические мотивы своеобразно варьировали и видоизменяли документальное начало фильма.

Сценарии и фильмы, в которых действовали ранние

чокморовские бунтари и мстители, строились так, что именно эти герои были постоянно в центре авторского внимания. В «Чрезвычайном комиссаре» ситуация складывается несколько иначе: поначалу (исключая первый эпизод) режиссер настойчиво вписывает Ходжаева в общий круг действующих лиц. Все становится подчеркнуто прозаично — деловые разговоры Ходжаева, обсуждение вопросов, требующих немедленного разрешения, в частности волнения в Старом городе. Хамраев ненавязчиво включает в эпизоды крупные планы Ходжаева, чаще он молчит, а взгляд его упрямо устремлен на Кобозева. Он пытается понять: станет ли этот человек для него надежной опорой? Ходжаев максимально сдержан: никто не должен догадаться, как ему трудно... Но уже по одному страстному желанию видеть в Кобозеве товарища можно судить, как Ходжаев зажат врагами в тиски. Нарастают ритмы его душевной жизни, нарастает напряжение, готовое вот-вот выплеснуться. Во время разговора Ходжаева с эсером Успенским голос Ходжаева наполняется гневом. Успенский отвечает ему чудовищным оскорблением: «Народ считает вас предателем». Кажется — сейчас комиссар сорвется, бросит в лицо Успенскому все, что давно думает о нем. Но мощным волевым усилием он останавливает себя — это передано пластически безупречно: презрительная отчужденность взгляда — вот все, что может позволить себе Ходжаев... Слова Успенского вдвойне оскорбительны для Ходжаева, потому что, пожалуй, именно комиссар, как никто другой из героев картины, живет в кровном единстве с народом.

...В Старом городе ищут адъютанта Осипова, переодетого в женское платье, скрывшего лицо под паранджой. Ходжаев обращается к собравшимся на площади женщинам с просьбой снять паранджу, чтобы можно было обнаружить врага. Просьба на редкость

смелая, учитывая обстановку, вековые, суровые обычаи. Верой в то, что люди его поймут, движим комиссар; вера в его голосе, в глазах, в короткой паузе, когда он нервно ждет реакции на свой призыв. Сейчас Ходжаев рискует жизнью. Стоя на трибуне, он стал прекрасной мишенью для врагов; они здесь, на площади, они могут выстрелить в него в любой момент. Но Ходжаев знает и другое — среди своего народа он бессмертен. Актер еще раз исподволь подчеркивает внутреннюю связь его Ходжаева с великими батырами из древних сказаний. Выпрямившись, он стоит на возвышении, не прячась: «Вы должны помочь нам,— Ходжаев не приказывает, а просит, уверенный, что найдет немало единомышленников.— Я рассчитываю на вашу сознательность». Слова он роняет скупой, неторопливой. Его стройная фигура как бы чуть приподнята над остальными. И это точное пластическое решение кадра, найденное актером и режиссером, очень существенно для образа Ходжаева, первого среди равных.

Эпизод на площади имеет прямое продолжение в другой сцене — выступлении Ходжаева на митинге в том же Старом городе.

Одельша Агишев приводит интересный факт из жизни Низаметдина Ходжаева: «Когда начался белогвардейский мятеж, толпа религиозных фанатиков, подстрекаемая буржуазными националистическими партиями... бросилась к мосту, который соединяет Старый и Новый город. Остановить ее практически было невозможно.

И вот тогда на пути этой огромной, разъяренной толпы встал человек — комиссар Ходжаев. Что значит встал? Если попытаться реально представить эту сцену, он бросился им навстречу, закричал. И эти люди очень обрадовались, потому что они хотели с ним расправиться, может быть, даже в первую очередь имен-

но с ним. Они его окружили, уже собрались уничтожить, и тогда он им сказал: «Ну хорошо, вы меня убьете, но прежде выслушайте, потому что даже приговоренного к смерти человека всегда выслушивают»¹.

Он говорил минут сорок. И после этого толпа повернула и пошла обратно. Мы разговаривали с двумя, кто был в этой толпе. Это уже старые люди. До сих пор при упоминании об этой речи они начинают волноваться, до сих пор помнят эмоциональное впечатление от нее.

А вот второе свидетельство — режиссера Али Хамраева: «Во время съемок выступления Ходжаева на митинге была страшная жара. Студенты Ташкентского университета, пришедшие сниматься в массовке, поначалу заботились лишь о том, как бы поскорее удрать в тень. Но когда заговорил Чокморов, съемочная площадка преобразилась. Хотя он говорил текст, написанный сценаристами, в голосе его было столько увлеченности, что тысячная массовка слушала его затаив дыхание»².

Чокморов помнил рассказы людей, слышавших речи Ходжаева. Актер понял, в чем была сила ораторского дара его героя: он умел говорить с народом, как близкий всем этим людям человек. Скупое и простое он выражал главные мысли, четко донося их до окружающих. Для чокморовского Ходжаева не существовало черты, отделяющей его от тех, к кому обращал он свою речь. Собственным примером он сумел доказать, что простой человек в эти дни может и должен стать у кормила новой власти. Чокморов ведет эту сцену так, словно перед ним не сотни людей, а один, очень близкий ему человек. Он говорит с этим чело-

¹ Характер в кино. Сборник статей. М., «Искусство», 1979, с. 183.

² «Лит. Россия», 1973, 2 марта.

веком о том, что хорошо известно им обоим, — о честности бедного угольщика Абакешкачкарака, который всю жизнь таскал тележку с углем по нищим предместьям Старого города.

О людях, которым можно уверенно передать в руки народную власть, и идет речь в документе, присланном из Москвы... Взглядом Ходжаев охватывает толпу — темные лица, в морщинах, тяжелых складках. А в глазах людей уже родилось доверие к комиссару. Он продолжает говорить, касаясь главного в их общей судьбе — судьбе людей, ради счастья которых он постоянно рискует своей жизнью.

В живописи есть такой термин — лессировка, вторичное прописывание холста, когда художник стремится усилить какой-либо тон. Так строит Чокморов свое выступление на площади, это один из ключевых для его героя эпизодов. Он все более и более сближается с собравшимися на митинге. У них одни корни, одна общая цель.

Самообладание комиссара, его ровность и сдержанность поначалу могут показаться излишней мягкостью или равнодушной уступчивостью. Даже умный и проныцательный комиссар Петр Кобозев (А. Джигарханян) на первых порах склонен именно так воспринимать Ходжаева. Но вот доводится ему столкнуться с Ходжаевым в жестоком споре: на Актюбинском фронте началось отступление красных отрядов, и Кобозев настаивает на том, чтобы в первую очередь была эвакуирована в тыл военная техника. А для Ходжаева дороже всего жизнь людей. Низаметдин начинает говорить в своей обычной манере — негромко, спокойно, пока неожиданно не взрывается, перейдя на самые резкие ноты. Его глаза сужаются, загораются недобрым блеском, какое-то мгновение он еще пытается сдерживать себя, но не может: «К черту вашу военную технику!.. Можете меня расстрелять, но раненые

и дети поедут первыми». Он кричит, наступает на Кобозева. И зрителям открывается идейный пафос личности Ходжаева, главный критерий, которым определены все его поступки: любовь к людям и одухотворенность этой любовью — то, что жило в чертах киргизского революционера Сарыкулакова, что увлекло Суйменкула Чокморова в обличье Че Гевары.

«Я ненавижу насилие!» — вырывается у Ходжаева. Так он решается на встречу с Мадаминбеком и в разговоре с ним спешит сказать о главном: Ходжаев отлично понимает, что их беседа в любую минуту может быть оборвана пулей, посланной в него по приказу верховного командующего войсками ислама. Но для того, чтобы прекратить войну, Ходжаев сам явился в лагерь врага. Прямой, строгий взгляд Ходжаева вонзается в Мадаминбека: Ходжаев ждет ответа.

В отличие от импульсивно-страстных Бахтыгула и Карабалты Ходжаев действует, заранее продумав каждое слово и каждый шаг. Тем более во встрече с Мадаминбеком. Он неспешно, проявляя мудрое терпение, прикасается к тайная тайных в душе своего противника. В секундах молчания, как в фокусе, сосредоточено его беспредельное желание мира и покоя своей измученной земле. Этим живет комиссар Ходжаев.

После того как Мадаминбек сложил оружие, люди могут вернуться в брошенные ими кишлаки. Глаза Ходжаева лучатся радостью, когда он видит, как они идут к своим жилищам. Теперь оживет истерзанная войной земля, люди причастятся к родным истокам. Таким мягким, просветленным лицо комиссара не было еще ни разу: что-то детское появилось в его выражении, потому что он как ребенок радуется победе жизни над смертью.

Ходжаев видит, как труден для каждого путь домой, особенно для стариков, изможденных, истосковавших-

ся в разлуке. Комиссар сажает на плечи самого дряхлого из них и бережно несет. Остальные следуют за ними. Кажется, Ходжаев ведет их за собой, возвращая людям свет, веру, будущее.

Вписываясь в определенный и жесткий круг реальных событий, связывая себя четкими и социально-конкретными отношениями с окружающим миром, Ходжаев в этом эпизоде остается одновременно простым и величавым. Временами в облике комиссара оживает бурное дыхание народной фантазии с ее извечной мечтой о могучем защитнике людей. Конкретный образ перерастает в поэтический символ.

В работе над ролью Чокморов всегда отталкивается от собственного ощущения персонажа и от ситуации. В ранний актерский период Суйменкулу ближе всего были тревоги совести в душе его героя, в его стремлении остаться собой, не изменить своему нравственному максимализму. Ходжаев дал Чокморову возможность реализовать его представления об идеальном человеке. Кредо революционера Ходжаева, вся прожитая им жизнь дали Суйменкулу основание создать образ идеального героя. Новый поворот подобного характера обозначится в следующем фильме Хамраева — Чокморова, «Седьмой пуле».

В плане актерского мастерства ролью Ходжаева Суйменкул Чокморов сделал серьезный шаг вперед.

— Снимаясь в первых картинах, я полагал, что должен каждую минуту выкладываться до конца, не оставляя ничего в сокровенных тайниках моих мыслей и чувств, в представлениях о герое. Мне казалось, что именно так работают настоящие актеры. Но вот я научился видеть себя на экране как бы несколько сторонним взглядом и понял: как же я ошибался! Стремление «выложиться» до конца приводило меня к однообразию в красках, реакция была все время повышенной. Я не отделял главного от второстепенного.

Мне надо было научиться управлять собой во время съемки или вообще оставить актерскую деятельность. Я выбрал первое. С тех пор перед съемкой я тихо репетировал каждую сцену с самим собой, определяя в ней степень участия моего героя и отыскивая для него кульминационную точку. Потом связывал все это с другими эпизодами, и вырастала цепочка...

Мне постоянно нужна единая внутренняя мелодия, пронизывающая судьбу моего героя. Она помогает мне регулировать реакции, но это не холодная алгебра. Может быть, для тех, кто учился в театральном институте, такой процесс излишен, он привит им смолodu педагогами. Я же все познавал непосредственно в работе.

Впервые собственные выводы о «самоуправлении» я попытался реализовать на съемках «Чрезвычайного комиссара» и понял, что культура эмоционального поведения актера перед кинокамерой — одна из главных заповедей в нашей профессии.

Али Хамраев верно почувствовал, что к началу съемок в «Чрезвычайном комиссаре» Чокморов уже имел право сам решать общую интонационную окраску роли, и не стал сковывать его жесткими рамками своих указаний. Такой метод работы с Чокморовым оказался самым разумным. Не случайно Толомуш Океев писал о Чокморове: «Есть актеры, готовые слепо повторить за режиссером то, что он покажет и прикажет, как обезьяна. Чокморов всегда стремится понять до конца, что от него требуют. Он вдумчиво, творчески тебя воспринимает, а не бездумно, как тупой солдат, выполнит твои указания»¹.

¹ Кинопанорама. Советское кино сегодня. Вып. 2. М., «Искусство», 1977, с. 177.

В «Чрезвычайном комиссаре», третьем фильме Суйменкула Чокморова, определились масштабы его лирико-эпического дарования, тяготение его к выражению лирико-эпического идеала через конкретность исторического времени.

Это точно понял Толомуш Океев, предложивший Чокморову в 1970 году роль кузнеца Уйтура в картине «Поклонись огню», второй своей игровой ленте.

Мир океевских героев всегда исполнен тайных и явных конфликтов, нетерпеливо ожидающих разрешения, порой драматического, порой трагедийного. Энергия личности режиссера постоянно как бы сообщается героям его картин. Недаром учитель Океева, известный советский режиссер Леонид Трауберг назвал его искусство «атакующим».

В основу фильма «Поклонись огню» легла подлинная биография Уркуи Салиевой, первой женщины — председателя колхоза в Киргизии, члена ЦИК республики. Она была зверски убита кулаками, когда ей было всего двадцать четыре года. Однажды Океев сравнил жизнь Салиевой с «молнией, оставившей негасимый след». Эти слова режиссера характерны и для стилистики его картины, всего ее образного строя. Снимая фильм в местах, где жила Салиева, на юге Киргизии, в дальнем горном аиле, режиссер хотел точно воспроизвести атмосферу тех лет: сокрушительную ломку старого мира, резкую контрастность сегодняшнего и завтрашнего дня, нашедших свое выражение в судьбе каждого героя. Социальные перемены, острые и жесткие, так или иначе сказываются в каждой человеческой судьбе. Картина предельно насыщена грозowymi разрядами. В итоге повесть об Уркуе Салиевой сложилась как размышление о судьбе личности в эпоху революционных и послереволюционных потрясений в жизни народа.

Основное внимание авторов сосредоточено на об-

разе главной героини — Уркуи (в картине оставлено ее подлинное имя), другие персонажи отодвинуты, отнесены на второй и третий планы. Среди них — Уйтур-уста, сельский кузнец.

Чокморов еще жил впечатлениями от работы над образом Ходжаева, когда Океев начал репетировать с ним роль Уйтура. Должно быть, поэтому актер стал немедленно отыскивать в своей памяти того реального человека, чей облик помог бы ему соединить замысел драматурга с действительностью.

— К имени Уйтура в сценарии было добавлено «уста», то есть мастер. Да ведь так называли в Чон-Таше моего отца — вот о чем сразу подумалось мне. Я стал ворошить память, отыскивать какие-то подробности, фразы отца, его привычки... Пока все не слилось в цельную и мощную фигуру. Мой отец принял все, что принесла киргизской деревне Советская власть. Он не был силен в грамоте, хорошо осведомлен в политической обстановке, однако ему всегда помогало врожденное чувство справедливости, те высокие нравственные критерии, которые присущи многим людям, выросшим и живущим в тесном общении с природой.

Судьба отца сложилась счастливее, чем у Уйтура. Но коллективизация со всеми ее трудностями запечатлелась в его памяти, кое-что он рассказывал нам. В киргизской деревне этот процесс происходил сложнее, нежели в России. Нельзя забывать о многовековом рабстве, в котором жили народы Средней Азии, испытывая двойной гнет — русских чиновников и местных баев. Многое предстояло одолеть в сознании людей, чтобы убедить их в правоте грядущих свершений.

...Спустя пять лет после того, как Океев снял картину «Поклонись огню», туркменский режиссер Ходжакули Нарлиев создал фильм «Когда женщина оседлает коня», тематически близкий ленте Океева: кол-

лективизация, борьба за равноправие женщины, трагический исход в судьбе главной героини. В своем сказе о мужестве женщины Нарлиев обратился к изображению неторопливого, повседневного бытия в глухом селе, и страсти, которыми жили его герои, так ни разу и не вырвались наружу.

Природа поэтики Океева иная. Фильм «Поклонись огню» — сгусток бурных, драматических событий, которые нарастают крещендо, и по мере развития действия все больше проступает близость, духовная близость Уркуи и Уйтура.

Статный, немногословный Уйтур прежде всего обращает на себя внимание спокойным достоинством. Оно сразу выделяет его из толпы, охваченной лихорадочным возбуждением — в эти дни в аиле решено организовать колхоз. Многие не понимают, что все это означает и как им теперь жить. В черный список тех, кто должен быть выслан из аила, кто-то занес имя Уйтура — полунищего кузнеца. Сейчас он стоит на площади, слышит, как читают позорный список, и неуловимая черта уже отделяет его от односельчан. Собравшись с силами, Уйтур начинает говорить — не страх перед выселением из родных мест мучит его сейчас. Самое оскорбительное для Уйтура то, что люди так легко расправились с ним, так бездумно зачеркнули их общее прошлое.

В такую минуту Бахтыгул или Карабалта, наверно, вскочили бы на коня, рванули бы поводья и понеслись в степь... Уйтур из другого теста: он — крестьянин, он не оторвется от земли, его вскормившей. Уйтур поднимает высоко над толпой тяжелые, рабочие руки: смотрите, люди, ими, этими руками, я столько сделал для вас! Его жест говорит в эти минуты больше любого, самого пространного монолога...

Когда Уйтур добьется своего и его имя вычеркнут из списка кулаков, он выпрямится, вскинет голову

и взглядом подбодрит жену, павшую духом после пережитого. Слабое подобие улыбки скользнет по его лицу — он предлагает жене забыть о недавней обиде. Характер Уйтура, несомненная широта его натуры позволяют ему прощать другим ошибки. Но только тогда, когда совершены они не по злему умыслу. Иначе он поведет себя, когда будут попораны его вера и его достоинство.

На базаре кузнец случайно стал свидетелем продажи колхозного стада, украденного кулаками. Воры сознательно обрекали айльчан на голодную зиму. Уйтур рассказал об увиденном руководителям молодого колхоза. И кулаки жестоко отомстили ему за это, подвергнув мучительным пыткам.

На долю и этого героя Суйменкула Чокморова выпадают жестокие физические страдания: его чудовищно избивают, жгут в огне волосы, лицо. Однако не пережитые той ночью муки заставили Уйтура покинуть аил вместе с семьей. Он унижен тем, что люди, к которым он шел с открытым сердцем, предали его. Им ли руководить новой жизнью? Потемнело лицо кузнеца. Опущены глаза. Никого он больше не хочет видеть. В облике Уйтура в эти минуты живет скорбное достоинство. Кажется, тонкая пленка льда отделила Уйтура от окружающих. Так, порывая с прошлым, идет он по дороге, ведущей из аила в город. В этот момент и происходит его встреча с Уркуей. В ней Уйтур видит одну из главных виновниц своего несчастья. Он недобро отводит глаза от молодого, красивого лица Уркуи. Она противна ему, противен ее городской костюм, ее берет, ее голос. Уйти, поскорее уйти — вот о чем говорит его взгляд, его фигура. Однако Уркуя сама останавливается перед ним и преграждает путь Уйтуровой арбе. Она знает: не прожить колхозу без таких, как Уйтур, ей нужны сотоварищи на ее трудном пути. Нужны люди, наделенные под-

линейной нравственностью, поэтому она не может отпустить Уйтура.

Мотив духовной общности Уркуи и Уйтура очень важен в картине «Поклонись огню»: сложную, многозначную связь частных судеб с философскими, социальными обобщениями — вот что стремились выявить авторы фильма в истории героев, в частности Уркуи и Уйтура.

...Когда Уйтур наконец посмотрит на Уркую, горькое изумление отразится на его лице: неужели этой женщине дано так лицемерить, так лгать прямо в глаза? Кажется, только об одном просит сейчас Уйтур: «Оставь нас, дай уйти». Но взволнованный голос Уркуи не позволяет ему отвернуться. Поначалу до его сознания доходят лишь отдельные слова, затем фразы. Меняется его взгляд: Уйтуру так хочется верить Уркуе, а еще больше — ее словам о новой, прекрасной жизни, которая скоро наступит для всех бедных. Уркуя, чувствуя, что Уйтур колеблется, подбегает к нему. Она поняла, что Уйтур наконец услышал ее по-настоящему. С еще большей силой она молит его остаться, запрещает, кричит и снова просит. А кузнец все внимательнее смотрит на нее, поверяя взглядом... Горьким и пытливым.

Таттубюбю Турсунбаева — Уркуя в этой сцене своей страстной, темпераментной игрой оттеняет сдержанность Чокморова — Уйтура. Этот человек медленно идет к одному из самых главных в своей жизни решений. Он постепенно как бы снисходит к женской взрывчатости Уркуи, к ее слабости — так он воспринимает ее яростный всплеск. Он уже успел подметить, что Уркуя растерянна и подавлена его отъездом, и он все больше верит в искренность ее слов и просьб. Актер не пытается многообразием красок и оттенков расцветить свое объяснение с Уркуей. Он строго идет к пику этой нелегкой беседы, к моменту, кото-

рый окончательно убедит его в невинности Уркуи и ее товарищей.

Настойчивая женщина оказалась не в силах ждать и совершает отчаянный поступок: хватает сына Уйтура и сажает его в свою машину, пытаясь таким образом заставить кузнеца вернуться домой. Конечно, Уйтур мог бы отобрать у нее ребенка, физически он гораздо сильнее хрупкой Уркуи. Но решительным движением он берет в руки поводья и поворачивает лошадей в сторону аила, выбрав для себя одну дорогу с Уркуей.

В картине «Поклонись огню» у Чокморова всего три эпизода, в которых его герою дано было более или менее полно проявить себя. Во второй половине ленты Уйтур появляется еще в нескольких массовых сценах, однако в них он уже лишен ярких поступков и выделяется разве что гордой статью и пронизательным взглядом, устремленным на Уркую. Таким образом, наиболее полно и цельно Уйтур мог открыться в своем главном диалоге с Уркуей. В этой сцене Чокморов с подлинным тактом и актерской свободой прочертил путь своего героя к единению с новой жизнью.

К моменту, когда Океев предложил Чокморову роль Уйтура, актер был уже известен как талантливый и самобытный исполнитель главных ролей. Пронизательный и чуткий мастер, Океев угадал в Чокморове еще не раскрытые, потенциальные его творческие ресурсы: умение донести напряженное бремя мысли, передать крайние состояния духовной жизни в коротком временном отрезке. Цельность, присущая прежним героям актера, есть и в характере Уйтура. Однако эта черта в сотворчестве Чокморова с Океевым обрела более полное многозначное и глубокое звучание.

Так Толомуш Океев заставил мужественных батыров Суйменкула Чокморова ступить на грешную землю и пройти по ней босыми, израненными ногами.

Чокморов всегда точно чувствует социальную природу образа. В картине «Поклонись огню» он раскрыл судьбу киргизского крестьянина без прикрас, во всех ее противоречиях и волнующей правде. Творчество актера было воодушевлено любовью к своему народу, стремлением показать и утвердить его жизненные и духовные права. Стоическая верность долгу, делу, людям, которой были отмечены Низаметдин Ходжаев и кузнец Уйтур, предлагала уроки высокой нравственности. В этих образах органично соединились жанровый материал и трагедийный пафос. Вот почему трудные — до неистовой боли — шаги по земле одного из самых значительных героев актера, Ахангула, с огромной силой вскоре прозвучат в картине «Лютый».

Глава V

ПЕСНЬ ДАНИЯРА

— Как бы мне хотелось еще раз сыграть Данияра! Эту фразу Суйменкул Чокморов повторяет всякий раз, когда заходит речь о его работе в картине «Джамия».

— Мне иногда приходит в голову мысль вторично экранизировать «Джамию», хотя я никогда не стремился к режиссуре.

Когда я смотрю свои фильмы, меня буквально терзают допущенные мною ошибки, невозможность что-то изменить, переделать. Но самая острая боль мучит, когда я смотрю «Джамию». Эта повесть Айтматова — мое любимое произведение. Все в нем так близко мне, как будто я сам написал его. Все герои понятны, дороги, кажется, рядом с ними прошло мое детство, хотя прямых совпадений нет. При всем том работа над образом Данияра стала одной из самых горьких для меня неудач.

В 1968 году Чокморов с радостью принял предложение режиссера киностудии «Мосфильм» И. И. Поплавской сыграть роль Данияра в экранизации «Джамили». Актером в то время Суйменкул себя не считал (за плечами — одна роль!), но в душе жила счастливая уверенность, что уж в «Джамиле» все у него должно получиться как нельзя лучше.

Самая глубинная точка соприкосновения творчества Чокморова с прозой Айтматова — в детстве Суйменкула. В его воспоминаниях о том, как он начал рисовать, как искусство входило в его судьбу, заставив по-новому увидеть, осознать окружающий мир. «Я впервые почувствовал тогда, как проснулось во мне что-то новое, чего я еще не умел назвать, но это было что-то неодолимое, это была потребность выразить себя, да, выразить, не только самому видеть и ощущать мир, но и донести до других свое видение, свои думы и ощущения, рассказать людям о красоте нашей земли»¹.

Проза Айтматова близка Чокморову своим личностным, лирическим началом, готовностью героев Айтматова принять всю полноту и удивительное многообразие жизни, естественностью каждого душевного движения, их высоким достоинством и человечностью.

В «Джамиле», этом «гимне свободы», как называет повесть Айтматова литературовед Вл. Воронов, мощно прозвучала мысль о человеке-творце, о претворении окружающего мира силой его дара. О силе «искусства, открывающего людям глубинные родники смысла их жизни и в то же время дающего человеку чувство свободы в этом мире, полном старых обычаев, условностей и предрассудков, родовых, сословных, национальных»².

¹ Айтматов Ч. Повести. М., «Известия», 1967, с. 86.

² Воронов Вл. Чингиз Айтматов. М., «Сов. писатель», 1976, с. 45.

Пути Айтматова и Чокморова впервые пересеклись в работе над экранизацией «Джамили». Чокморову его герой, Данияр, виделся прежде всего поэтом, художником по натуре, по мироощущению. Данияр говорит с миром своими песнями, это стало для актера доминантой в прочтении образа и совпадало с позицией самого автора повести. История взаимоотношений Данияра и Джамили не исчерпывалась для Чокморова одним только стремлением связать воедино их жизни. Актер думал о том отсвете, который пал от любви Данияра и Джамили на судьбы других людей, рождая в их душах мудрое противостояние мелкости чувств. Любовь помогла и самим героям повести почувствовать и оценить все то прекрасное, что раньше ускользало от их взора, сделала их богаче, щедрее, научила делиться своим богатством с людьми. Это и родило песни Данияра.

«Я не знал, как это назвать,— вспоминает в повести мальчик Сеит об этих песнях.— Да и сейчас не знаю, не могу определить, только ли это голос или еще что-то более важное, что исходит из самой души человека, что-то такое, что способно вызвать у другого такое же волнение, способно оживить самые сокровенные думы...»¹.

Слова Сеита — посыл для Чокморова в трактовке образа Данияра. Однако устремленность актера сразу же столкнулась с совершенно иным истолкованием образа Данияра, да и всей повести, постановщиком фильма.

Рабочее общение Чокморова с Шамшиевым с первых минут сложилось просто и естественно. Помогало прежнее дружеское общение, взаимная расположенность. Суйменкул легко воспринимал указания

¹ Айтматов Ч. Повести, с. 97.

режиссера, чувствуя, что тот доверяет ему. К тому же у него не было разночтений с Болотбеком в трактовке образа Бахтыгула.

Шамшиев работает с актерами кропотливо и неторопливо, предлагая примеры из литературы, напоминая и припоминая какие-то события, имевшие место в реальной жизни, именно такие, которые могут актера ассоциативно привести к точным решениям.

На съемках у Шамшиева Чокморов выходил на площадку раскованно, спокойно, убежденный в том, что он и режиссер — единомышленники.

Иное произошло при его встрече с режиссером Ириной Поплавской. Она сразу же предложила актеру свое решение образа Данияра, отмеченное холодной умозрительностью. Основной задачей Поплавской было вписать фигуру Данияра в разработанную ею конструкцию фильма.

Насыщенная драматургия Айтматова отступила под напором постановщика ленты.

На экране был довольно точно воспроизведен сюжет, но ушла и страстная взволнованность автора и тот подлинный пафос, которым была пронизана его повесть и его отношение к судьбам героев. Картина свелась к цепи отдельных иллюстраций к тем или иным эпизодам, связанным между собой дикторским текстом «от автора», прочитанным за кадром Чингизом Айтматовым.

В личность Данияра Чокморов все-таки внес свои индивидуальные коррективы.

— Данияр был для меня прежде всего поэтом! — настаивает актер.

Чокморову было тоскливо в рамках, обуженных режиссером, и он старался противостоять холодности и однозначности такой режиссуры.

Его Данияр немногословен, замкнут, хмур. Он не стремится к общению с людьми, чтобы не нарушить

свой потаенный диалог с миром. Таким сделала Данияра война. Горькая память о ней унесла с его лица улыбку: он видел жестокость мира в ее самом страшном обличье. И потому в ответ на просьбу Сеита рассказать о войне Данияр долго молчит, погруженный в тяжелые воспоминания. После паузы, заранее отметая все возможные в дальнейшем вопросы мальчика, Данияр глухо, едва разжимая губы, роняет: «Лучше ничего не знать о войне». Но Сеит не унимается. Он продолжает задавать вопросы, его разбирает острое мальчишеское любопытство: ведь перед ним бывалый солдат. Данияр все так же неохотно отвечает, но вдруг в его глазах мелькает сочувствие к пареньку, стоящему рядом. Живой, славный, открытый всему и всем мальчик — таким, наверное, когда-то был и сам Данияр. Война для Сеита что-то вроде увлекательной игры. Как объяснить ему истинный смысл пережитого им, Данияром? Данияр пытается осмыслить действительность в ее острейших противоречиях. Актер создает характер, исполненный энергии страстного нравственного поиска, тем самым укрупняя образ. Но таких эпизодов в картине, к сожалению, немного...

История любви Джамили и Данияра — основная сюжетная коллизия повести Айтматова — решена в фильме столь же приблизительно, как и рассказ о человеческом и творческом мужании Сеита. Режиссер отводит главным героям несколько крупных планов, дополняющих закадровый рассказ, не более. И лишь в сцене погрузки, одной из наиболее удавшихся в картине, актер сумел рассказать о сильном и гордом Данияре, умеющем через испытания достойно пронести свою удивительную любовь.

Любовь его к Джамиле — суровая и молчаливая. Он смотрит на нее чуть исподлобья, не улыбаясь, не позволяя себе расслабиться, но этот взгляд говорит больше любого пылкого признания. Он встретил един-

ственно нужного ему человека, он так долго ждал этой встречи!

Чокморов возлагал большие надежды на эпизод «Песнь Данияра». Думалось, песня и станет исповедью героя, которую должна услышать и понять его Джамиля. Он представлял, что в ночной тиши, завороченный сиянием августовских звезд, шумом далекой реки и ароматом степных трав, Данияр своей песней расскажет о любви. Актер с нетерпением ждал съемки этого эпизода, казавшегося ему ключевым в истории героев. Знаток народных песен, Чокморов уже выбрал для себя одну из них... Но и песню ему предложили спеть другую, написанную композитором фильма, и эпизод оказался очень далеким от того, каким виделся актеру.

Начав сцену с крупного плана поющего Данияра, режиссер постепенно расстаётся с ним, монтируя портрет героя с неведомо откуда взявшимся стадом овец, табунами лошадей, заканчивая эти панорамы поначалу общими планами всадников и детей, а затем поющим манасчи, то ли вторящим Данияру, то ли подчеркивающим его близость героям народных сказов. Во всяком случае, метафора своего назначения не оправдывает, и, чувствуя это, режиссер быстро передает все функции рассказчику «за кадр».

Для рассказа о любви у Чокморова осталась только одна сцена — встреча Данияра и Джамили перед их побегом. У Данияра в этом эпизоде текста не было, он только несколько раз произносил имя любимой по слогам: «Джа-ми-ля... Джа-ми-ля...» Но с каким чувством звучал его голос! Он точно обнимал им Джамилю, все еще не веря, что на свете есть такое чудо — «Джа-ми-ля!» Жизнь Данияра словно заново началась в этот миг, и все, что было с ним раньше, казалось прологом к этому дню.

И все-таки работа Чокморова в «Джамиле» осталась

серией этюдов и набросков к большому полотну. В ту пору Чокморов, начинающий актер, в полемике с режиссером не мог отстоять личную точку зрения на своего героя. Данияр был его второй работой в кино, не хватало ни опыта, ни уверенности в своих силах, чтобы доказать правоту. Ему еще предстояло утвердить себя на новом профессиональном пути: о собственном голосе, противоречащем замыслу постановщика, не могло тогда быть и речи.

Но поражения нередко оказываются для истинного художника поучительнее иных побед. Так произошло с Суйменкулом Чокморовым. Продолжив работу с И. Поплавской в 1972 году на съемках фильма «Я — Тянь-Шань» (экранизация повести Айтматова «Тополек мой в красной косынке»), актер оказался настойчив и непоколебим в трактовке и экранном воплощении образа дорожного мастера Байтемира, которого он играл. А потому в картине оказался так полнозвучен его лирический голос.

Не случайно автор повести и сценария Чингиз Айтматов, точно угадав творческие возможности Чокморова, настоял, чтобы именно ему была поручена роль Байтемира, казалось бы, совершенно неожиданная для молодого актера. Годы подтвердили правоту писателя, который помог Чокморову на пути его художнического самопознания.

Мастер Байтемир работает на глухом отрезке горной трассы. Семь лет назад на Памире погибла его семья, и он перебрался в новые для него места, где теперь живет один в домике на перевале. Случай приводит в этот дом молодую женщину Асель и ее маленького сына. Байтемир полюбил гордую и независимую Асель, сердцем прикипел к ее ребенку, однако не смеет об этом сказать вслух. Но вот в его доме появляется и шофер Ильяс — бывший муж Асели, которого Байтемир однажды уже спас после

дорожной аварии. Сложная драматическая ситуация разрешается выбором Асели: она остается с Байтемиром, доверив себя и своего сына надежному, доброму и сильному человеку.

Чокморову сразу удается подчеркнуть, что его Байтемир относится к той категории людей, которые без лишних слов понимают беду другого и молчат о горе собственном. Есть в нём нерастраченная доброта, обращенная к людям. Актер целиком погружается в драматический внутренний мир стареющего, одинокого человека. Он исследует жизнь Байтемира в ее истоках и перспективах. Сквозь годы Байтемир пронес человеческую прочность, верность однажды и навсегда избранным нравственным критериям, не склоняя перед новыми испытаниями седеющую голову. Миру нужны люди такой закалки, утверждает актер, утверждает мягко, тактично, не стремясь преувеличить добродетели своего героя, выделить какую-то одну, пусть и самую замечательную черту его характера. Он наделяет Байтемира особой чуткостью, поэтому уже в первой встрече понятен дорожному мастеру лихой шофер Ильяс, потерпевший в горах аварию. Чокморов как партнер помог дебютанту А. Байтамбетову (Ильяс) найти верную интонацию в их общих сценах, что не всегда удавалось молодому актеру в общении с другими исполнителями.

С высоты пережитого чокморовский Байтемир угадывает за внешней бесшабашностью, лихостью, самоуверенностью Ильаса мальчишескую жажду самутверждения. Байтемир смотрит на парня так, как сейчас смотрел бы на него отец или старший брат: вроде бы и серьезно, однако умело пряча добрую иронию, которая нет-нет да и прорывается в быстрой улыбке. Вот похвастался Ильяс своим настойчивым нравом. «Молодец!» — как будто одобряет его Байтемир и сразу же лукаво бросает Ильасу: «Даже осеч-

ки не бывает?» Чуть сощурился, станет строже, внимательнее взгляд — что-то в ответе Ильяса настораживает его. Байтемир не спешит выносить приговор своему случайному собеседнику, пока не обронит Ильяс фразу о том, что «на кой черт думать ему за других!»... В глазах Байтемира растет тревога, потом появляется грусть. Ему не хочется примириться с тем, что этот симпатичный, как будто неглупый парень действительно уверен в своем праве жить собственными интересами — и только. В голосе Байтемира уже нет прежней доверительной мягкости, он как-то поспешно завершает разговор. А перед тем как расстаться, еще раз взглянет на Ильяс, стараясь понять — все-таки что за человек перед ним?.. Видит ясное, молодое лицо и старается подавить в себе нахлынувшее раздражение, это заметно по его особой внимательности к Ильясу. Байтемиру хочется верить в лучшее.

Наверно, не стоит напоминать о том, что всякая картина снимается не в той последовательности, в какой затем сложатся ее эпизоды. Но в разговоре о работе Чокморова над образом Байтемира этот факт имеет особое значение. Снимаясь в фильме «Я — Тянь-Шань», актер проявил ту грань своего дарования, которая позже станет одной из самых приметных в его творческом почерке: он добился непрерывности жизни в образе. Чокморов безупречно связал две встречи Байтемира с Ильясом, разделенные довольно большими промежутками времени, причем их вторая встреча происходит в неожиданной и непростой ситуации. Память Байтемира все еще хранит воспоминание о давнем знакомстве с лихим шофером, и он быстро узнает в потерпевшем аварию водителе того самого задиристого удалыца, с которым когда-то уже столкнула его судьба. Помочь пострадавшему — естественно для Байтемира, естественно для него и привести постра-

давшего в свой дом. Но здесь ему сразу же бросится в глаза смятение Асели. Горькая догадка приходит на ум Байтемиру, он внимательно смотрит на Асель, на Ильяса и старается не выдать себя. В этот момент он думает о любимой женщине, о том, как ей тяжело. И решается ей помочь.

Властно и одновременно ласково он отсылает Асель из дома. Он знает: сейчас ей нужно остаться хотя бы на несколько минут наедине с собой, найти силы определить свои отношения с Ильясом и с ним, Байтемиром. Теперь Байтемир уже не способен сочувствовать беде Ильяса. Что-то нарочитое вдруг мелькает в его обращении к шоферу: в отрывистой речи, в движении руки, которым он точно помогает себе, спросив Ильяса о том, о чем он не имеет права спрашивать.

У Омара Хайяма есть строки:

«Нет, любовь не рыдания, не слезы, не стон соловья,
Вот когда умираешь без стога — это любовь»¹.

«Без стога» — так играет Чокморов свою молчаливую любовь к Асели. Он старше и понимает, что благодарность удерживала ее до сих пор в его доме. Теперь пришла минута, когда благодарность оказалась бессильна: Асель все еще любит своего бывшего мужа... Чтобы собраться с силами, Байтемир уходит из дома. Вокруг снега, безмолвие...

Чокморов, безусловно, сумел бы сыграть эту сцену так, что для зрителя были бы понятны муки его героя, его тоска — пусть актер и не произнес бы ни одного слова. Однако режиссер предлагает Чокморову пробег по снежному полю и монолог, который он проговаривает на полупшепоте, со странными стенаниями, стоя на коленях. Все это совершенно не в духе того характера, который был четко вылеплен актером во

¹ Ирано-таджикская поэзия. М., «Худож. лит.», 1974, с. 109.

всех предыдущих эпизодах. Та же рука режиссера определила и натянутую, выпретенную интонацию обращения Байтемира к невидимой Асели. Все это выпало из строгой, сдержанной системы взаимоотношений, которая уже сложилась у героев.

Зная актерскую природу Чокморова, можно предположить, что его Байтемир вряд ли стал бы произносить жалкие слова... В экранном варианте он оказался унижен своей любовью, а это невозможно для того человека, которого играет Чокморов, даже если чувство его безответно.

Актер в какой-то мере берет реванш в следующем эпизоде, уговаривая Асель не покидать его дом. Байтемиру очень трудно сказать обо всем этом, он явно превосмогает себя, обращаясь к Асели, пока наконец не находит в себе сил отпустить ее. Сухие, почти деловые, короткие, рубленые фразы, ровный голос — и ровность эта страшнее любого крика. Отчаяние прорывается только тогда, когда Байтемир заговорит о ребенке Асели, Самате.

При всей их романтической приподнятости героям Суйменкула Чокморова всегда нужны конкретные стимулы к действию, к поступку. Вот чем и был вызван его взрыв в последнем объяснении с Аселью. Мальчик, его привязанность к Байтемиру вернули одинокому человеку смысл жизни. Поэтому он не боится молить, требовать, когда заходит речь о Самате.

Праздник приходит к Байтемиру, когда он услышит, как маленький Самат позовет его: «Папа!..» Отныне его жизнь обрела истинную полноту — покой в облике Байтемира убеждает нас в этом. На экране — крупным планом Байтемир, с улыбкой всматривающийся в даль — там его Самат, продолжение его пути. Актер словно обращается к самому сокровенному, личному в душе каждого из нас, свидетелей его простого счастья.

Многое из того, что актер не мог реализовать в роли Данияра, нашло себя в лирических героях Суйменкула Чокморова, сыгранных им уже после «Джамили». В «Джамиле» Чокморов впервые попытался предложить собственное истолкование одной из «вечных» тем искусства — любви. Он развивает это в таких фильмах, как «Я — Тянь-Шань», позже в «Красном яблоке», картине «Мужчины без женщин».

Во время работы над ролью Байтемира в картине «Я — Тянь-Шань» актеру было тридцать три года. Возраст вспомнился не случайно: не часто его коллеги-ровесники оказываются способными наделить своего героя такой удивительной зрелостью духа, мудростью и силой чувств, как это удалось Чокморову. В этой роли он открыл еще одну ипостась в облике близкого ему героя — потребность человека любить и быть любимым. Этот мотив будет варьироваться актером в зависимости от предложенной ему драматургии и системы взаимоотношений его героя с миром.

В истории Байтемира Суйменкул Чокморов увидел не бытовую драму и не мелодраму, как в основном трактовали свои роли другие исполнители в этом фильме. Опираясь на прозу Айтматова, актер стал подлинным автором своей роли. Образ Байтемира был для Чокморова его лирической исповедью...

В памяти зрителей надолго остался скромный дорожный мастер Байтемир с его грустным взглядом и светлой, тихой улыбкой...

Глава VI ЦВЕТА БОРЬБЫ

— Актеров почти всегда спрашивают о любимой роли. Один ее называет, другой отговаривается — дескать, любимая — та, что еще впереди. Третий задум-

мается... Мне кажется, что я одинаково привязан ко всем моим героям, не потому, что удовлетворен мною сделанным, нет! В каждой картине я допустил столько неточностей, ошибок, что был бы искренне рад начать все сначала. С течением времени это чувство не утихает, напротив, становится гораздо острее: опыт позволяет более критически осмысливать все созданное тобой. Наверно, нечто подобное переживает каждый актер... Экран беспощадно обнажает наши ошибки.

А люблю я свои роли оттого, что каждой из них отданы немалые силы. И, конечно, с ними связаны духовные приобретения.

С каждой ролью связан и определенный отрезок жизненного пути. Это не только сама работа, это встречи с разными людьми. Многие остаются в моей жизни, в моей памяти. Одна — мощной зарубкой, другие, случается, как тонкая царапина. Конечно, больше всего я общаюсь с режиссером, и, чем талантливее он, тем интереснее, а в чем-то и сложнее наша работа. Хочешь ты того или не хочешь, а свой актерский инструмент приходится настраивать на соответствующий его интонации лад...

Мне это удастся тогда, когда я чувствую встречное движение. В этом смысле Али Хамраев — мастер, это я понял еще во время съемок «Чрезвычайного комиссара». Хамраев всегда активно заражен настроением своего фильма. «Чрезвычайный комиссар» — лента строгая, аскетичная. Роль Ходжаева режиссер репетировал со мной сдержанно, не позволяя чувствам вырваться наружу.

Другим стал он во время работы над «Седьмой пулей». Темперамент бил ключом, Хамраев был жизнерадостен, активен, его состояние передавалось всем нам. Группа жила ритмами Хамраева. Так я начал ощущать природу моего Максумова.

Со съемок Суйменкул, как правило, привозит новые живописные работы. В основном этюды, наброски, некоторые из них позже становятся основой больших полотен. Причем в этих этюдах, эскизах всегда ощущимо и настроение и душевное состояние, которым Чокморов жил в дни работы над ними.

У Суйменкула есть небольшая картина, написанная им во время съемок «Седьмой пули» летом 1972 года. Всадник в буденовке, в шинели, на гордом, снежно-белом коне окружен людьми, их лица светятся радостью — это встреча красного бойца в глухом горном кишлаке. Яркие, праздничные краски полотна звучат как победный марш. Эта работа напрямую связана с чокморовским красным командиром Максумовым, с главной его мелодией — мелодией победы.

Фильм «Седьмая пуля» переносит зрителей в 20-е годы, в маленький среднеазиатский городок, на который только что совершили налет басмачи. Вернувшись из командировки, командир отряда Максумов узнает, что главарь басмачей Хайрулла после налета увел за собой красных бойцов. На разгромленном подворье Максумов неожиданно сталкивается с юной Айгуль, проданной в жены Хайрулле — она просит командира избавить ее от ненавистного брака.

Максумов решает добровольно отправиться к Хайрулле вместе с небольшим отрядом басмачей, присланных Хайруллой за невестой. Он осуществляет свое решение. Попав во вражеский лагерь, Максумов обращается к предавшему его отряду. Избитый басмачами, он брошен в тюрьму, но товарищи спасают Максумова. Отряд возвращается к нему. Седьмой, заветной пулей Максумов в последнем бою убивает Хайруллу, но умирающий бандит успевает смертельно ранить Айгуль...

Все спорилось у Чокморова в этой работе. Был абсолютный контакт с постановщиком фильма Али

Хамраевым. После встречи на съемках «Чрезвычайного комиссара» режиссер и актер понимали друг друга с полуслова. Чокморова увлекало подчеркнуто оптимистическое, мажорное начало в образе Максумова.

Наконец, натурные съемки проходили в Исфаре, маленьком городе на стыке трех республик — Узбекистана, Таджикистана и Киргизии. Здесь же снимали и «Чрезвычайного комиссара». Лиловые горы и добела выжженные дувалы, тесные, кривые улочки, розовые абрикосовые рощи, быстрый бег голубых струй в горной реке — все это было запечатлено на полотнах Суйменкула Чокморова, посвященных Исфаре с ее мудрой красотой, пришедшей к нам из веков. Все звало здесь, казалось бы, к размышлению, к постижению высоких истин, к душевному покою...

Максумов — и душевный покой? Максумов — и неспешные размышления над вечными истинами? Отважный красный командир, весь — действие, волевой напор, устремленность к цели?.. Картины, написанные Чокморовым в Исфаре, кажутся сейчас антитезой к созданному им в те дни на экране. Однако по мере того как сопоставляешь полотна и фильм, характер чокморовского героя, начинаешь понимать, что осознание своей высокой миссии рождает в Максумове внутренний покой и становится для него источником животельной силы, настоящей опорой.

Режиссер сумел наполнить фильм «воздухом революции», воздухом могучих социальных потрясений и жестокой борьбы, которой был охвачен в начале 20-х годов весь Туркестан — от многолюдного, многоязычного Ташкента до глухих горных селений близ отрогов Памира и Тянь-Шаня.

Для Максумова Революция и Справедливость — понятия абсолютно тождественные. В политической борьбе с противниками он обладает социальным и

нравственным чутьем, а нравственно для Максумова все, что служит интересам народа.

...Проезд Максумова по опустевшему кишлаку настораживает его. Пустынная улица усеяна обрывками бумаги — явное свидетельство недобрых событий, происшедших за время его отсутствия. Сигнал тревоги мгновенно принят Максумовым. Проход по двору местной милиции, которой он командует, длится тоже считанные секунды, однако Максумову они кажутся вечностью: так много успевает понять красный командир. Он видит убитых комиссара и телеграфиста, слушает рассказ случайно оставшегося в живых красноармейца, расспрашивает о том, с чего начался мятеж. Узнав, что ночью его отряд ушел к басмачам, молча, почти не изменяясь в лице, Максумов запоминает каждую деталь, анализирует поведение тех, на кого он полагался до сих пор, и тех, в ком и прежде видел потенциальных врагов. Идет напряженная работа мысли. Однако при всей внешней раскованности в поведении Максумова — никаких импульсов к действию. Командир еще на пути к своему главному решению.

Хамраев снял картину стремительно, летяще, начав ее с острой, кризисной ситуации. Чокморов вместе с режиссером тоже начинает рассказ о Максумове с очень высокой ноты, оправдав взятую им высоту. Накал чувств, которым живет его Максумов, соответствует размаху совершаемых им поступков, тому героическому деянию, которое сам красный командир (в решении Чокморова) склонен рассматривать как свой повседневный долг.

От одиноких чокморовских бунтарей, отвечавших только за себя, Максумова отличает его неразрывная связь с людьми. Он знает, что их судьбы вверены ему, он в ответе за них. Больше всего — за своих бойцов. Это заставляет его утвердиться в невероятном

на первый взгляд решений — самому отправиться в лагерь Хайруллы и вернуть ушедший отряд, не дав басмачам растлить души бойцов ложью и насилием.

Особая восприимчивость Чокморова к насилию над человеком, над его духовным миром постоянна и остро ощутима в созданных им образах. А для Максумова это связано с его личной правдой, которая рождена правдой истории.

Здесь, во дворе разгромленной басмачами милиции, от названного вслух красноармейцем имени их главного врага внезапно приходит решение. «Хайрулла?» — Максумов как будто бы спокойно переспрашивает собеседника, а на самом деле этот вопрос он обращает к самому себе. Теперь он понял — ему нужна встреча с Хайруллой, с отрядом, который удалось увести басмачам. Он хочет видеть этих людей. Он хочет посмотреть им в глаза. Он хочет говорить с ними.

Так рождается главная сюжетная линия картины — поединок Максумова с Хайруллой.

В жесткой логике драматического развития картины в характеристике Максумова принципиально важен эпизод встречи красного командира с дезертиром из отряда Хайруллы. Играет дезертира Болот Бейшеналиев.

Это вторая встреча двух талантливых киргизских актеров, представителей одного поколения. Впервые они снимались вместе в картине «Поклонись огню». Бейшеналиев — актер яркого, открытого темперамента, большого творческого диапазона, реактивный, тяготеющий всегда к импровизационным решениям. В диалоге красного командира с дезертиром Болот Бейшеналиев подчеркивает каждый нюанс, душевное состояние его героя предельно обнажено — это и отчаяние, и растерянность, и, конечно, осознание своей вины перед Максумовым. Он пытается скрыть страх

перед красным командиром, но именно это точно угадывает Максумов в отчаянной браваре, в истерических выкриках бывшего басмача. Наблюдая за неистовым саморазоблачением дезертира, Максумов все больше убеждается: удар был нанесен умным и сильным человеком, сумевшим нащупать болевые точки в сознании бойцов. Более того, командир в чем-то даже страдает дезертиру, но одновременно и брезгливо отстраняется — разве достойно воина, мужчины такое унижение? Есть неуловимый диссонанс между спокойным, печальным, открытым взглядом Максумова и гневной складкой рта. Сострадание смешивается у командира с яростной ненавистью к человеку, который обрек дезертира на такой позор. «Иди и скажи Хайрулле, что он от меня не уйдет», — говорит Максумов предателю. Эти слова в устах командира звучат как клятва.

А затем Максумов швыряет дезертиру заряженный пистолет — таково первое испытание, которому он подвергает себя, готовясь к встрече с врагом. Максумов подходит к дезертиру и останавливается против него, расстояние между ними в один шаг. Что же дальше?

Напряженность эмоционального состояния чокморовского героя в эти минуты необыкновенно высока. Собственно, дезертир уже не существует в этот момент для Максумова, командиру важно проверить себя, свою готовность к схватке, в которой на карту будет поставлена не только его жизнь. Брошенным пистолетом он поверяет силу своего самообладания перед лицом смерти.

В «Седьмой пуле» в актерском поиске Чокморова появилась новая черта — мгновенные переключения. Они помогают зрителям почувствовать и внутренний ритм эпизода, и скрытый его нерв, и смысловые переходы. Все это соответствует энергичному монтажу

ленты, внезапным, нередко контрастным монтажным стыкам. В этих неожиданных контрастах четко проступает тема героя, актер постоянно ее поддерживает, углубляет и варьирует.

После объяснения Максумова с дезертиром действие развивается как на острие ножа: в любую минуту может грянуть выстрел — и оборвется жизнь Максумова; затем следует встреча красного командира с девушкой Айгуль. Айгуль, в сущности, еще ребенок. Она совершенно серьезно просит Максумова, во-первых, убить Хайруллу и, во-вторых, взять ее в жены (все предусмотрела эта настойчивая, смелая девочка!). Поначалу она покажется Максумову забавной, и он позволит себе на мгновение отвлечься от тяжких дум, улыбнуться, снисходительно выслушивая «предложение» Айгуль. Но вот она называет Хайруллу — и Максумов сразу возвращается к реальности. Сошлись брови, он внимательно смотрит на девушку. Ее странные речи родили в нем подозрение, естественное в такой ситуации.

Чокморов не склонен представлять Максумова суперменом, его герою присуще интуитивное чувство опасности. Максумов приближается к Айгуль, глаза его сузились, в пристальном взгляде вопрос: кто эта Айгуль? Враг? Дитя, не ведающее, что творит? А может быть, именно она, дерзкая, отважная, ни на кого не похожая, и поможет ему добраться до Хайруллы? Он взволнованно взвешивает все «за» и «против»...

В осознанной окончательной решимости Максумова — сверхзадача образа, его подлинный пафос. Кто знает: может быть, случай (приход к нему Айгуль) равен судьбе? Максумов испытующе смотрит на девушку: может ли он довериться ей? Все это сыграно актером без текста, но зримо прочерчено направление мысли Максумова, все его колебания, наконец, принятое им решение.

С этих минут игра Чокморова окрашена яркой романтической интонацией. Он заражает и воодушевляет откровенностью искреннего переживания. Вместе со своим героем он устремляется от события к событию, от эпизода к эпизоду, ведомый осознанной им силой духа.

Максумов у Чокморова все время балансирует на грани абсолютной свободы и чрезмерного напряжения. Сознание своей внутренней правоты рождает в красном командире спокойствие. В его ровном, иронически-непринужденном поведении кроется загадка для бандитов из отряда Хайруллы, что буквально выбивает у них почву из-под ног. Чего угодно ждали они от Максумова, только не этой обезоруживающей дерзости.

Приличествует ли так вести себя пленному? Разумеется, нет. Но коль скоро этот пленный, в сущности, обреченный на смерть человек позволяет себе оскорблять людей, до зубов вооруженных, имеющих над ним власть, стало быть, стоит за ним неведомая басмачам сила, она и дает ему право на пренебрежение и презрение. Так понимают и принимают его вызов бандиты. На их рабское мироощущение и сделал верный расчет Максумов. В его глазах мелькают насмешливые искры: какие же ничтожные людишки перед ним! Он убежден, что совершил психологически верный шаг, и продолжает сохранять ту же интонацию в общении с врагами.

Мы уже говорили, что едва ли не в каждой роли Чокморова есть эпизод (порой — и несколько), в котором его герой испытывает жестокие физические страдания. Помимо того, что такие сцены становятся необходимым элементом сюжета, они по-своему характеризуют и чокморовских героев. Они всегда искренне поражены степенью нравственного падения тех, кто способен на жестокость, они пытаются понять, что

же толкает насильника на страшный поступок. Такое чувство владеет Максумовым, когда его избивают бандиты Хайруллы. Но презрение к басмачам, которое по нарастающей он испытывает к ним (трусые, избивающие беззащитного), — это презрение не имеет ничего общего с отношением к нищему пастуху, пытающемуся убить Максумова. Интуиция подсказывает командиру, что пастух спровоцирован врагами...

В охваченном мстительным жаром человеке Максумов скоро угадывает своего потенциального союзника и мысленно отделяет пастуха от бандитов. Он вглядывается в его молодое, красивое лицо, надеясь понять, что же таится за яростью парня. Позже, когда мать пастуха не признает в Максумове убийцу своего старшего сына (потому и хотел пастух убить красного командира), Максумов как-то мягко, сочувственно, без тени злобы посмотрит на парня. В его взгляде нет ничего от торжества человека, доказавшего свою правоту. Он рад такому исходу — теперь по-настоящему стало реальным его сближение с пастухом, возможность открыть запутавшемуся бедняку глаза на происходящее вокруг...

— Вместе с режиссером мне хотелось решить образ Максумова как бы в двух измерениях. Во-первых, точно соотнести характер моего героя с временем, эпохой, которая сформировала его личность, во-вторых, вписать Максумова в исторический фон, чтобы во всей полноте обнаружилась почва, на которой выражены его стойкость, мужество, идеалы.

Время, о котором вели рассказ авторы «Седьмой пули», диктовало им кинематографическую форму — яркую, приподнято-романтическую. Картина снята десять лет назад. Это немалый срок. Фильм нередко повторяется кинопрокатом, его показывают по телевидению. Как же сегодня принимает его зритель, в частности нынешняя молодежь? С той ли заинтересо-

ванностью и увлеченностью, которая была типична в год выхода картины на экран? Судя по реакции аудитории, лента жива и выдержала испытание временем. Думается, решающую роль сыграла в этом романтическая интонация режиссуры Хамраева, более всего прозвучавшая в образе красного командира Максумова.

Последнее время кинематографисты уходят от изображения героя — рыцаря без страха и упрека, смелого, решительного, благородного, способного на самые невероятные поступки. Оправдывают это тем, что, дескать, современный человек слишком сложен, чтобы всерьез отнестись к такому персонажу, к его добродетелям. Но молодежи и сегодня и всегда будет нужна встреча с идеально цельным и отважным героем, который сумеет стать для нее олицетворением мужества, верности, жизнелюбия.

— Сегодня я уже далеко не в том возрасте, чтобы питать хотя бы слабые надежды, что смогу еще раз сыграть героя в картине, подобной «Седьмой пуле». Поздно! Все мое время — в этих словах для нас, актеров кино, есть свой горький оттенок. В них немолчалимая правда, с которой хочешь не хочешь, а приходится мириться. Но я думаю о том, что у нас есть много талантливых молодых актеров, которые могли бы прекрасно выступить в ролях героико-романтического плана. Андрей Ростоцкий, Андрей Ташков, Александр Галибин, Зураб Кипшидзе, Расим Балаев... Да не повторят они потом моих невеселых размышлений об ушедших годах!

Для Чокморова Максумов стал настоящим героем, рыцарственно-гордым, мужественным человеком чести. Актер нес и ту трагическую ноту, без которой немыслима истинная романтика. Трагизм заключался в яростном вызове одинокого и безоружного Максумова сильному врагу, в вызове самой смерти.

...Актерское везение не покинуло Суйменкула и в этом фильме. В роли главного противника Максумова Хайруллы снимался талантливый узбекский актер Хамза Умаров. В его трактовке главарь басмачей — ожесточенный и умный, циничный и пронизательный, хладнокровный и смелый враг. Садизм заполонил все его мысли и чувства, в основе всех поступков Хайруллы — потаенный, мучительный страх. Он властвует в душе человека, давно проигравшего свое главное сражение. Духовно окостеневая, умирая, Хайрулла последними, яростными ударами пытается мстить миру за свою гибель.

Сражение с Хайруллой должно завершиться для Максумова прежде всего духовной победой: возвращением уведенного врагом отряда. Причем не формальным возвращением: Максумов должен убедить людей в своей правоте. И он убеждает их своим почти невероятным добровольным появлением в лагере Хайруллы и прямым объяснением с главой басмачей.

В отчаянном, лишенном на первый взгляд всякой логики упорстве Максумова угадывались черты других чокморовских героев — борцов, воплотивших величие благородного порыва. Особенно близким казался в этом ряду Ходжаев. Бросая вызов жестокости, произволу и лжи, царящим в мире Хайруллы, Чокморов — Максумов развивал тему морального подвига. Преданность Максумова идее абсолютного высвобождения человека от всякого гнета перерастала в подвижничество. Максумов уже не знает ни страха, ни сомнений. Его вера в справедливость своих принципов абсолютна, и в результате именно сила этой веры совершает чудеса: насилие и обман отступают, пленник диктует свои условия тюремщику.

Одержимость и воля красного командира противостоят лжи и внутреннему распаду Хайруллы и его окружения. Они, эти две дороги, не могли не пере-

сечься. «Ты спас мою жену!» — с издевкой бросает Хайрулла Максумову, стремясь такой наглой «благодарностью» поставить на место зарвавшегося командира красных. Но Максумов смело подхватывает его интонацию, и эта ироническая невозмутимость оказывается самым сильным средством, чтобы осадить врага, дав ему почувствовать всю несостоятельность дешевых потуг на величие. «А ты с весны поднял на меня цену!» — весело парирует Максумов, глядя прямо в глаза Хайрулле, так, что тот, невольно теряясь, опускает голову. Мгновенно уловив это, Максумов продолжает наносить удары: «Я соскучился по своему отряду...», «Я хочу видеть свой отряд...» Актер делает легкий акцент на слове «свой», и в этом акценте суть его противостояния Хайрулле.

Командир понимает, что находится в тяжелой осаде, и всякую минуту ждет удара, поэтому решения возникают и осуществляются им немедленно. Они подготовлены железной выдержкой и неустанной работой мысли и пылкого сердца командира.

Полнее всего открывается Максумов во время встречи со «своим» отрядом. Это большой полифонический эпизод, в котором режиссер искусно варьирует темпы благодаря предельно точной игре Чокморова. Победа дается Максумову не просто — он должен отыскать единственно верный путь к сердцам своих бывших товарищей по оружию. Он выбирает прямой и откровенный разговор с людьми, которые еще недавно были так дороги ему. Максумов не считает нужным скрывать свое возмущение их поступком. Гнев его нарастает... Командир охватывает взглядом долгую шеренгу стоящих перед ним бойцов. Он хорошо знает каждого, но еще раз проверяет: на кого он может сейчас положиться? Ошибка в этом случае равнозначна гибели. Не случайно называя бойцов трусами, он смотрит на Умара, выбирает его лицо, останавливает

на нем взгляд, давая тем самым понять, что обращается именно к нему, и вносит смуту в его душу. Красный командир сейчас не судит обманутых: болью в своем голосе, укором в глазах он оставляет им возможность вернуться.

«Что такое зримо мыслить? — писал Сергей Герасимов. — Смысл этого понятия заключается в том, чтобы мысль прозвучала сквозь актерское лицо, прежде всего, разумеется, через глаза, чтобы она становилась предметом наблюдения и прослеживания зрителем»¹.

Такой дорогой для актера способностью в полной мере наделен Суйменкул Чокморов. Это проявляется с особой силой тогда, когда он должен раскрыть кризисную ситуацию в судьбе своего героя. В частности, в выступлении Максумова перед отрядом. Его эмоциональная открытость передается бойцам. Командир чувствует этот внутренний отклик и — приказывает стрелять в Хайруллу.

В ответ молчание...

Пронзителен взгляд Максумова. Он что-то хотел сказать, но быстрое движение рта оборвано. Командир останавливает себя, подавляя острую вспышку боли: сейчас он не может себе это позволить. При всей простоте внешнего рисунка роли актеру удастся передать сложные движения душевной жизни Максумова, предельно напряженной в эти минуты. Максумов идет вдоль строя, смотрит в глаза каждому бойцу. Он готов простить запутавшихся и откровенно презирает предателей. Слова ему не нужны... Внутренний порыв Максумова пластически выражен внезапной остановкой командира: медлить ему больше нельзя, он решается: «Тогда будете стрелять в меня! Я вам заплачу золотом, я вам заплачу десять тысяч, которые

¹ Кинематограф сегодня. Сборник статей. М., «Искусство», 1967, с. 52.

за меня дали... Вот это за мою голову, которая думала о вас, а вот это за мои руки, которыми я учил вас стрелять, это за мое сердце, за мою печень, а это — за мои глаза!..»

Трагическая сила заключена в голосе Максумова. Реальный, крепко стоящий на земле человек, боец, при всей его конкретности, плотной соотнесенности с действительностью, Максумов в это мгновение становится похожим на мифологического героя, пришедшего из давних сказаний. Актер смело и свободно творит легенду о схватке человека со смертью. Побеждает Человек.

Командир поднимается после чудовищных побоев, нанесенных ему басмачами, окровавленный, едва шевеля губами, вокруг которых вскипает розовая пена, снова обращается к отряду: «Вы говорите, что не хотите воевать за революцию, потому что вы мусульмане. Но если бы вы верили своему аллаху, как я верю в революцию, то тогда у вас хватило бы смелости убедиться, кто несет зло, а кто правду...»

Переплетение реалистического начала и романтического порыва, характерное для образа Максумова, превращает речь героя фильма в патетический монолог, который придает масштабность и глубину мысли картине в целом. Легендарная исключительность Максумова и точность социального портрета достигают в этом эпизоде идеальной спаянности.

Мотив великой веры Максумова с особой силой звучит в последних эпизодах. Он схвачен и брошен в тюрьму. Ночью к нему приходит Хайрулла. Главарь басмачей предлагает Максумову свободу. Но высока цена, которую он запросил за нее: командир должен уговорить бойцов навсегда остаться в лагере Хайруллы.

Они вдвоем в тесной тюремной камерке. Стоят друг против друга. Слабая струя света пробивается у са-

мой крыши, падая на лицо Максумова. Выслушав предложение Хайруллы, Максумов смотрит на него с дерзким любопытством и даже изумлением: нет предела духовному падению таких, как этот человек. Об этом ясно говорит взгляд командира. Теперь к Максумову пришел покой, а он приходит лишь к тому, кто до конца осознает свое предназначение. Два мира, две эпохи сталкиваются лицом к лицу. Суйменкулу Чокморову и Хамзе Умарову силой их таланта удалось показать своих героев в противостоянии двух непримиримых социальных групп, достигнуть высокой степени обобщения.

Картине «Седьмая пуля» присуща редкая жанровая цельность. Это было во многом реализовано благодаря игре Чокморова, точно ощутившего стилистику фильма. К этому времени актер чувствовал себя в кино уже достаточно уверенно и столь же уверенно нашел эмоционально-экспрессивное решение образа Максумова. Еще ни один из его героев не был так внутренне молод, исполнен жизненной силы и так устремлен к счастью — для себя и для всех. В игре актера в «Седьмой пуле» нет той робости и скованности, которые, случалось, проскальзывали в прежних работах. Актерская свобода Чокморова придала его Максумову крылатость. Она позволяла верить в бессмертие героя.

«Убежденность Максумова,— пишет критик В. Михалкович,— настолько концентрирована, что превратилась почти в материальную силу... А слитые воедино героика и характерность не заслонили эпического начала образа Максумова»¹.

Вместе с тем и в «цветовой гамме» Чокморова появились новые краски. Открылись возможности актера характерного, став преддверием будущих работ. Экран-

¹ Михалкович В. Дом и строитель.— «Искусство кино», 1981, № 11, с. 55.

ные создания Чокморова всегда прочно слиты между собой. Иногда эта связь ощутима в прямой, зримой близости. Иногда глубоко спрятана и обнаруживает себя спустя несколько лет, когда в сопоставлении сделанного актером становится очевидно единство его художественного мироощущения. Это относится и к истории отношений Максумова и Айгуль.

Айгуль играла пятнадцатилетняя школьница из Ташкента Дилором Камбаров. То была ее вторая роль в кино. Впервые она появилась в картине Али Хамраева «Без страха», предшествовавшей «Седьмой пуле». В роли Айгуль Дилором явилась на экране в ореоле юности, стойкой гордости, непокорности, желания да и умения жить по-своему. Любовь к Максумову, в которой переплелись детское преклонение перед подвигом и женская преданность, неожиданно сделали эту девочку старше, прозорливее, сильнее и трепетнее.

Камбаров, которую в это время уже по праву можно было назвать актрисой, удалось создать сильный и своеобразный характер. Вольный, притягательный своей непосредственностью, яркой импульсивностью. В ней было много от первородной стихии — сила ее здоровой, целомудренной плоти, слиянность с природой, очарование юной, чистой натуры.

С подобным женским характером герой Чокморова встречается впервые. Вспомним... В «Алых маках Иссык-Куля» его обездоленного, одинокого Карабалту призвана была утешить миловидная, но внутренне безликая Калыча, чье присутствие никак не влияло на судьбу героя. Исполнительница роли Джамили в одноименном фильме лишила образ героини свободолюбивой пылкости, какой она была наделена в повести Айтматова, а непрофессиональная актриса, школьница Динара Чочунбаева («Я — Тянь-Шань»), сумела передать лишь уступчивую мягкость Асели. Поэтич-

ность, эмоциональную открытость, страстную жажду любви выразить она не сумела.

Айгуль в исполнении Камбаровой оказалась достойной подругой красного командира Максумова. Она близка ему силой духа, энергией, непреклонностью, волей. Уже с первой встречи Максумову пришлось по сердцу своеобычность дерзкой девочки, столь не похожей на своих ровесниц. Постепенно между Айгуль и Максумовым возникает взаимная симпатия. Чокморов не форсирует интерес своего героя к забавной спутнице, пока она для него — просто озорной подросток. Так будет до той минуты, пока Максумов не увидит по-настоящему глаза Айгуль — смелые девичьи глаза, в которых и печаль и надежда. Он вслушается в голос девушки — она поет ему знакомую песню. Максумов словно затихает...

Чокморов великолепно передает этот короткий отдых воина, позволившего себе одно мгновение помечтать о простых человеческих радостях. Он расслабляется, его большие, сильные руки спокойно лежат на коленях, лицо теряет обычную резкость. И нежность мелькнула во взгляде. Все это подарила ему Айгуль.

Но вот она обрывает песню неожиданным взрывом слез. Максумов утешает ее уже без прежней снисходительности старшего, что-то иное — ласковое — звучит в его тихом голосе.

И весь остаток их общего пути к Хайрулле Максумов будет чувствовать себя втайне связанным новым, еще не до конца им осознанным чувством. Глядя на Айгуль (у него будет немного таких минут), Максумов вновь переживает чистые, светлые чувства, которые соединили их. Это еще не любовь, скорее, предощущение любви, которой так и не суждено будет состояться.

Впервые герой Чокморова находит отклик у женщи-

ны, равной ему в способности жить соответственно своим чувствам,— так сыграла Айгуль Дилором Камбарова.

— Уже тогда я был абсолютно уверен,— вспоминает Чокморов,— что Дилором будет актрисой. Талантливой, темпераментной, умной. Такая уверенность родилась не потому, что в «Седьмой пуле» Дилором, школьница, снималась уже второй раз в жизни. Далеко не все дети и подростки, которые снимаются в кино, потом становятся настоящими актерами, часто успех их первых работ зависит от внутренней близости маленького исполнителя с его героем. В этом случае ребенок или подросток, собственно, не играет роль, а изображает самого себя.

С Дилором все было иначе. Она сразу удивила меня своей истинной актерской способностью мгновенно входить в роль, целиком забывая о себе, какой она была только что и в общении с нами. Я хорошо помню, с каким удовольствием Дили играла с моим четырехмесячным сыном прямо около съемочной площадки. Я смотрел и думал — она и сама еще ребенок! Но вот ее звали на съемку, режиссер тихо беседовал с ней, что-то показывал, объяснял... Дили молча слушала, проигрывала какие-то куски. И через несколько минут на площадке я уже видел перед собой настоящую Айгуль — смелую, отчаянную, вольнолюбивую, для которой свобода и любовь — превыше всего. Не было больше ребенка, который только что возился с моим Бахтыгулом, как с большой куклой. Была Актриса, исполненная обаяния, эмоциональная, создающая тонкий и сильный образ Айгуль. Сниматься с Дилором было очень интересно, она заражала своей непосредственностью и пылкостью.

А когда съемка заканчивалась, Дили опрометью неслась снова играть с Бахтыгулом, снова превращалась в маленькую девочку... Сейчас она уже закончи-

ла ВГИК, актерскую мастерскую С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой. Мы вновь встретились на съемках фильма «Мужчины без женщин». И я убедился, что моя вера в талант Дилором оправдала себя.

В творческой судьбе Камбаровской стала событием ее работа с таким мастером, тонким партнером, каким был Суйменкул Чокморов. Конечно, удачное стечение обстоятельств играет немалую роль в актерской биографии. Но если это только чистая случайность, тогда мнимая удача вскоре покинет мнимого счастлинца... Тому немало примеров. Идеальным натурщиком можно быть только один раз, от силы — два. Актерские данные, если человек действительно одарен ими от природы, требуют постоянной шлифовки, только тогда непрофессионал выдержит экзамен на звание профессионала. Так произошло с героем нашей книги Суйменкулом Чокморовым.

Работой в картине «Седьмая пуля», возможно и не сразу, Суйменкул подвел итог «первого периода» своей кинематографической судьбы. Он стал настоящим актером и потому называет роль Максумова «принципиально решившей» многое для него. До роли Максумова, несмотря на успех предыдущих картин, премии на всесоюзных и региональных кинофестивалях, Чокморов все еще втайне колебался. В глубине души он не раз упрекал себя за «предательство»: так наедине с собой он еще расценивал свой уход в кино. Для живописи оставалось все меньше и меньше времени, иногда — редкие часы в перерыве между съемками. Правда, киноэкспедиции находили отражение в полотнах Суйменкула. Он много писал своих новых коллег — кинематографистов. Так родился портрет режиссера Геннадия Базарова — нервное, тонкое лицо в глубокой задумчивости обращено к нам... Одна из наиболее интересных его работ в жанре портрета — «Юный Толомуш Океев». Он пишет Океева

таким, каким увиделся ему молодой деревенский парнишка, сын колхозника Толомуш, только вступающий на дорогу жизни, решительно вбирающий в себя огромный, открывающийся перед ним мир, жадно вглядывающийся в будущее...

В момент завершения съемок «Седьмой пули» Чокморов был автором пяти главных ролей в картинах, большинство из которых снискало широкое зрительское признание. Внутренняя борьба — кино или живопись — доказывала, что кинематограф все более и более берет Чокморова в плен, становится жизненной, творческой необходимостью. Работа над образом Максумова поставила точку в его споре с самим собой.

В таких случаях роль актера принято называть вехой на его творческом пути. «Седьмая пуля» стала для Суйменкула Чокморова рубежом, который он перешел зрело и осознанно, будучи уже внутренне готовым к работе над такой сложной ролью, как Ахангул в «Лютном».

Глава VII ОДИН СРЕДИ ВОЛКОВ

— Ахангул был прав...

С этой неожиданной фразы Чокморов начинает свой рассказ о герое картины «Лютый» — Ахангуле.

— Если бы я не верил в его правоту, я никогда не сыграл бы эту роль. Да, Ахангул жесток, исполнен ненависти к миру. Но почему он таким стал? Я убежден, что человек не может прийти в мир с изначально заложенным в нем злом. Таким его могут сделать, сформировать среда, обстоятельства, удары судьбы. Ахангул из яро ненавидящих всех и всё. Это закономерно — с детства он голодал, холодал, его стегала нищета, умирали сестры, братья, сам он чудом выжил. Потом такая же нищая, горькая юность; Ахангул

даже не смог жениться — нечем было платить калым за невесту. На руках у него старуха мать и сирота Курмаш, племянник его. Каждый день несет Ахангулу новые беды, и с каждым днем растет его тоска. И я не мог не сострадать своему герою.

...Подобных жизненных историй известно немало. В такой ситуации некоторые опускают голову, покорно принимая все уготованное им судьбой, и влачат нищенское существование. Другие яростно сопротивляются. Таков Ахангул. Но его сопротивление особого толка: он пытается отстоять себя отчаянной ненавистью к миру, растрачивая свои силы на бесплодную озлобленность, и приходит в результате к абсолютному опустошению. Так изуродовала и обокрала Ахангула жизнь — вернее, он сам обокрал себя и осудил страшнее всякого суда.

Во время нашей первой рабочей встречи с Океевым на съемках «Поклонись огню» мы с режиссером как бы «притирались» друг к другу, приглядывались... Роль у меня в этом фильме небольшая, но я провел довольно много времени на натурных съемках и там-то по-настоящему узнал Толомуша. Снимали сцену пожара в доме Уркуи. Вовсю разгорелся огонь, группа в растерянности стала покидать пылавшую декорацию. Пламя могло перекинуться на дома деревенских жителей. Тогда Океев с ведрами воды в руках первый бросился в огонь и стал тушить пламя, а за ним — уже другие...

Могут возразить — твой пример не из творческой области... Но мне всегда памятен именно этот Толомуш, командир, который повел свой отряд на борьбу с опасностью. И на съемочной площадке он тоже командир. Все собрано в его руках, подчинено его воле. При этом никакого диктата: Толомуш демократичен, ему помогает великолепное чувство юмора. Острым словом подтянет, шуткой подбодрит и осадит, если

понадобится, а в целом — создаст нужную атмосферу.

С актерами он всегда в контакте. Это режиссер-импровизатор. Толомуш способен прямо на площадке изменить то, что раньше задумал, начать заново репетировать, предлагать какие-то неожиданные решения. Когда с этим свыкаешься, понимаешь, что Океевым руководит желание добиться максимального результата.

В «Лютот» мы искали совмещения нескольких планов — социального, философского, психологического. Мы искали и напряженный темп существования Ахангула, контрасты этого существования. Только так можно было обозначить обреченность людей, в которых пылает огонь разрушения и саморазрушения.

Сам Толомуш Океев так вспоминал о начале работы над фильмом: «Помню: неповторимая ферганская ночь, мы с Суйменкулом пьем чай, беседуем. Я говорю, что ты до сих пор в кино наиграл, хорошо. Но не становишься ли ты таким положительным киноджигитом? Он долго молчал, потом ответил: «Согласен, какой-то повтор у меня наметился. Но терпеть не могу риторики. Имеешь конкретные предложения — выкладывай»¹.

Дружба Океева и Чокморова родилась во время съемок фильма «Поклонись огню». Режиссер сразу же обрел в актере единомышленника, художника, способного создать сложный, диалектически заостренный характер, что в русле творческого поиска Океева.

«Героя Чокморова в «Лютот» звали Ахангул, — продолжает свои воспоминания Океев. — Думаю, ничего более сложного, психологически напряженного, внутренне противоречивого Суйменкулу до этого играть не приходилось»².

¹ Океев Т. И мужества крылатый конь... — «Сов. культура», 1982, 29 янв.

² Там же.

Фильм «Лютый» был поставлен по рассказу «Серый Лютый», написанному Мухтаром Ауэзовым в 1929 году. Действие разворачивалось в предреволюционные годы в степях Казахстана. Жестокие законы, навязанные нищему люду власть имущими, драматически разрешались в отношениях между людьми, о которых рассказал писатель. У Ауэзова главный герой, Волк,— по существу, главный и единственный. В рассказе не было ни Ахангула, ни Хасена, ставших основными фигурами сценария и фильма. Легким контуром Ауэзов наметил лишь образы мальчика Курмаша, его бабушки и отца. Автором была подробно описана жизнь Волка, Серого Лютого — Коксерека (так звучит его кличка по-казахски), красивого, гордого, свободного зверя. Несмотря на несомненную увлеченность вольнолюбием и непокорством Коксерека, Ауэзов был очень определен в своих окончательных выводах: волк останется волком, как бы ни пытались люди приручить его. Коксерек прокусывал горло воспитавшему его Курмашу: превалировало жестокое природное начало. Так завершился рассказ.

Работая над сценарием, А. Михалков-Кончаловский и Э. Тропинин использовали основные мотивы произведения выдающегося советского писателя. В центре внимания кинематографистов оказалась не только история прирученного, вернее, не прирученного людьми волка, а судьбы Курмаша, его дяди Ахангула и других семьи, Хасена.

«Прием сюжетного и психологического параллелизма, пришедший в творчество Толомуша Океева из фольклора...— писал Е. Сурков о фильме «Лютый»,— тут активизируется до предела. Темы мальчика и волка движутся через фильм, постоянно отражаясь одна в другой и эмоционально друг друга питают»¹.

¹ Сурков Е. С. Люди и волки.— «Искусство кино», 1974, № 5, с. 42.

Жестокие социальные обстоятельства изувечили душу Ахангула, изуродовали его представления о сути и смысле человеческих отношений. Может ли доброта выжить, выстоять в мире зла, жестокости, обнаженной, вопиющей несправедливости? Да, может, как и способна вступить в сражение со злом и несправедливостью... Ахангул выбирает иной путь. Однажды морально сломленный, но цельный по натуре человек, он подымается... для того чтобы теперь самому наносить яростные удары людям. В его характере по-своему притягательны и протестантские ноты и отказ склонить голову перед обстоятельствами. Однако миру насилия он противопоставляет насилие, на жестокость отвечает жестокостью.

Искалеченная доброта и противостояние миру ненавистью — вот что стало для Чокморова доминантой в роли Ахангула.

Лев Николаевич Толстой писал о старухе Матрене из пьесы «Власть тьмы»: «Матрену вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет... Это обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Ее поступки не есть результат каких-то особенных злодейских свойств ее характера, а просто выражение ее миросозерцания... Темные дела делаются, по ее мнению, всеми — без этого невозможна жизнь, и она их не боится»¹.

Мысль Толстого близка к тому, как понимает и воссоздает Чокморов внутренние импульсы, движущие его Ахангулом. Актер не винит своего героя. Он винит жизнь, которая стерла для человека границу между добром и злом.

Противостояние Ахангула окружающему его миру страшно. У своих врагов он заимствовал чудовищные

¹ Ломунов К. Драматургия Л. Н. Толстого. М., «Искусство», 1956, с. 138.

нравственные критерии, теперь в этих нормах он стремится воспитать племянника Курмаша. Это ненависть к людям, которая представлялась Ахангулу единственным способом выжить. Тогда, надеется он, и обретет Курмаш все, что не далось в руки ему самому, — богатство и власть. Даже искренняя привязанность к ребенку приняла у этого человека отталкивающие формы.

С осознанной и целенаправленной жестокостью Ахангул убивает на глазах у Курмаша маленьких волчат. Однако это не выражение низменных, садистских склонностей в характере Ахангула — это просто урок, который в воспитательных целях дядя дает племяннику. Такова «лаборатория», в которой он проводит «эксперимент», холодно наблюдая за мальчиком. Размеренными движениями Ахангул наносит удары по головам волчат, спокоен его взгляд — такой акцентированной заурядностью совершаемого актер передает всю глубину падения его героя. Увидев слезы на глазах ребенка, Ахангул настойчиво, даже с насмешкой требует, чтобы Курмаш собственноручно убил волчонка, последнего, еще живого и такого беззащитного... Только так, по твердому убеждению Ахангула, он воспитает из мальчика настоящего джигита, который потом ни перед чем не остановится в схватке за свое место под солнцем.

Ахангул с искренней укоризной смотрит на дрожащего, перепуганного племянника, ему стыдно за него: глядишь, сегодня пожалеет волчонка, а завтра и людей жалеть станет! Этого Ахангул не допустит, по крайней мере не хочет допустить.

Но в том-то и парадокс, что сам по себе Ахангул щедр душой, широк, смел... Чокморов не только не боится таких контрастов, но смело устремляется к ним. С радостью встречается Ахангул с Хасеном, хотя этот человек никак не соответствует его представле-

ниям о том, каким должен быть истинный хозяин жизни. В прошлом Хасен был сослан за бунтарство на медные рудники, бежал оттуда в родные края, где теперь рискует быть схваченным и вновь брошенным, в тюрьму. Во всех этих драматических событиях Хасен сумел сохранить веру в добро и его победу над злом. Хасен верит и в то, что любовь Курмаша разбудит и укрепит в волчонке доброе начало. Ахангул, по-настоящему заинтересован в судьбе Хасена. В этом его на первый взгляд противоречивом отношении к бывшему каторжнику просвечивает прошлое чокморовского героя, бывшая его теплота и отзывчивость к людям, то, с чем он вступал в жизнь. Ныне все это ушло. Наблюдая за дракой аульных мальчишек, в которой участвует Курмаш, Ахангул учит племянника: «Всегда бей первым. Потом разберешься, кто прав... Бей, бей под вздох...» Злоба растет в его голосе — да ведь так испокон веков били и бьют его самого. «Учись у волчонка грызть» — вот еще один принцип, который он предлагает ребенку как константу его будущего существования. Весь мир видится Ахангулу разделенным на тех, кто убивает, и тех, кто позволяет себя убить, — третьего не дано. В крохотном волчонке он ищет идеальную модель для будущего Курмаша. Но Ахангул не осознает, что его жестокость пробуждает в темном сознании Курмаша ненависть ко всем людям.

Если судьба сироты Курмаша напрямую сопоставлена с историей Волка, как полагает Е. Сурков, то нравственные доминанты Ахангула тоже находят в ней своеобразное отражение. Через несколько лет выросший Коксерек, словно отвечая на давние удары, бросится и на Ахангула и на Курмаша. Для режиссера и для актера важна не случайная сцепленность обстоятельств, приведших в итоге к гибели мальчика, важна скрытая в них закономерность. Чокморов жи-

вет истовой убежденностью своего героя в необходимости отвечать на зло злом. Отдавая себя на закляние, он жесток с Курмашем, он постоянно оскорбляет и унижает его, прекрасно понимая, что всем этим возвращает в душе Курмаша ненависть и к нему, Ахангулу.

Мать корит Ахангула за то, что тот безжалостен к ребенку. Ахангул не сразу находит слова для ответа: в его тяжелом, обреченном молчании на мгновение обнажается кровоточащая душевная рана. После паузы ответные фразы Ахангула ложатся, как камни, глухо и беспросветно. Страх перед правдой, которую он таит от себя самого, рождает желание скорее закончить этот разговор. Ахангул торопится, но сколько горечи в его голосе, когда он наконец выговорит самое трудное: «Я так решил — пусть он меня ненавидит». Ахангул старается не смотреть на мать, отводит глаза — тоскливая душевная трещинка уже дает о себе знать. Стало быть, и любовь живет в исполненном ненависти сердце Ахангула. Стало быть, он заведомо идет на разрыв с Курмашем, понимая, что в будущем его ждет одинокая старость. Пусть! Только бы был счастлив его ребенок. Робкие проблески этой странной, искаженной любви к мальчику, этой искаженной человечности усиливают трагическое начало в судьбе Ахангула. Но трагическое в героях Чокморова всегда неотделимо от поэтического.

Ахангул — и поэтическое начало? Еще один парадокс? Да, потому что лишенная естественного выхода человечность Ахангула заключает в себе трагический парадокс. Это и способность озлобленного дикаря жертвовать собой и его своеобразная мечта о справедливости, которую он хочет восстановить на земле...

— Много лет назад я видел в московском театре «Современник» спектакль «Никто» по пьесе Эдуардо Де Филиппо, очень похожий, как мне тогда показалось,

на фильмы итальянских неореалистов. Все мы прошли через увлечение этими прекрасными картинами. Отчетливо помню до сих пор героя спектакля «Никто» Винченцо Де Преторе, которого играл Олег Ефремов. Меня поразило то достоинство, с каким Винченцо, профессиональный вор, занимается своим делом. Поразила его убежденность в собственной правоте — он уверен, что иначе жизнь сотрет его в порошок. Винченцо охотится за чужим добром, полагая, что все оправдано благородной целью — только так он может дать счастье любимой девушке и утвердиться в мире, где власть сосредоточена в руках несравненно более опасных и сильных хищников, чем нищий Винченцо. Когда я позже вспоминал о спектакле, я ловил себя на мысли, что от души сочувствую вору. С детства меня учили, что воровством занимаются низкие и подлые люди. Это справедливо. Почему же тогда родилось мое доброжелательное отношение к Винченцо? Наверно, потому, что я понял: человека можно довести до такого состояния, когда и воровство не такой уж страшный грех.

Ассоциации актера не случайны. Не ставя знак равенства между судьбой Винченцо Де Преторе и судьбой Ахангула, Чокморов видит в них своеобразную параллель: оба они не борются со злом по-настоящему, а принимают правила существования окружающего мира. И оба погибают. Винченцо — физически, Ахангул — нравственно. Чокморов не отталкивался от своих впечатлений о спектакле «Современника», когда снимался в «Лютот». Однако нередко именно впечатления прошлых лет, переключаясь в памяти художника, ведут его к новым созданиям.

В «Лютот» актер получил прекрасный материал для совершенствования своей актерской техники. Гибкость, внутренняя пластика позволили ему найти в роли Ахангула новые, лаконичные актерские приспособ-

собления. Он передал одновременно и гордость Ахангула, и степень его унижения, его наивность и храбрость, жажду власти и ощущение своей раздавленности властью других.

Активная натура Ахангула не терпит жизни в бездействии, для него это равнозначно покорности, притию всего того, на что он обречен сильными мира сего. Молчаливая апология всего существующего мира недоступна ему. Он не хочет мириться с нищетой — ворует пятьдесят овец из пятитысячной отары байского сына Исмаилбека. Эта акция, по мнению Ахангула, совершенно законна.

К сожалению, оппонент Ахангула оказался фигурой менее яркой и убедительной, чем главный герой картины. Положительный опыт, нравственные идеи Хасена выражены несколько умозрительно. В отличие от Ахангула Хасен скорее формулирует и декларирует свою позицию, чем реализует жизненные принципы в действии. В споре с Ахангулом, в трудном раздумье о том, как человеку оставаться человеком при любых обстоятельствах, Хасен уступает противнику именно потому, что не имеет опоры в поступке.

Диалоги становятся для героя фильма не просто попыткой объяснить свой отчаянный ход против бая — речь Ахангула выстрадана всей его предшествующей судьбой. Ахангул невольно обрушивает на нас свою душевную вывихнутость. Он еще протестует, но в глубине души предчувствует грядущее поражение.

В эти минуты актер словно опирается на известное положение Достоевского, высказанное устами Аглаи в романе «Идиот», о том, что причины действий человеческих обычно бесконечно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем...

Свою актерскую сверхзадачу Чокморов решает в

объяснениях с Хасеном. С детской доверчивостью он произносит: «Почему я вор?.. У Исмаилбека пять тысяч голов скота. У него одного пять жен, а у меня до сих пор ни одной. Я старуху мать и малыша племянника прокормить не могу, а я ведь тоже человек, чем я хуже бая...» Однако Ахангул чувствует, что Хасен-то мыслит иначе, и это рождает в нем внезапный протест против инакомыслия собеседника. Захлебываясь от нахлынувшей ярости, он грозит Хасену. Казалось бы, сейчас в полный голос заговорит в Ахангуле волчья натура, но кашель больного Хасена сразу же заставляет его изменить тон. Ярость угасает, как опадающая пена, Ахангул делает рывок к Хасену, в его глазах тревога: «Хасен!.. Хасен!..» Голос мягок, руки протянуты к другу, кажется, Ахангулу уже стыдно за все те угрозы, которые только что сорвались с его уст. С мольбой он смотрит на Хасена, сейчас он готов поделиться с ним последним. Но ведь последнее — это и есть ворованные овцы. Круг замыкается.

В этих коротких драматических коллизиях, в зримо переданной актером полифонии чувств, смене душевных состояний актер точен и органичен. Судорожные метания Ахангула внутренние объединены, для Чокморова это результат отчаянной, всепоглощающей тревоги, которая толкает Ахангула из одной крайности в другую. Тревога, осознанное ощущение, что им, Ахангулом, перейден рубеж, отделивший его от таких, как Хасен, гнетет его куда больше, чем страх перед баем.

Актер темпераментно и убежденно доказывает правоту своего Ахангула. Но как бы ни пытался его герой противостоять Хасену, чувствуется: что-то уже надломилось в душе Ахангула... Он долго смотрит вслед уходящему от него Хасену, понимая, что теряет самого близкого человека, может быть, единственного, чьей дружбой и чьим уважением он дорожил. Отныне

вокруг него пустынное безлюдье. Отныне и навсегда он один против всех.

Клокочущая зависть, оскорбленное самолюбие, жестокий расчет в сочетании с мечтательностью (и это нашло место в натуре Ахангула) — вот главные точки опоры в поступках человека, одержимого идеей отмщения миру. Холодеет сердце, и если раньше Ахангул был жесток с племянником лишь потому, что таков его метод воспитания «сильной личности» (Чокморов тонко обозначает некоторую нарочитость тона, взятого Ахангулом в обращении с Курмашем), то теперь все выглядит иначе. Заклейменный словом «вор», Ахангул принимает его как проклятие. И теперь ведет себя соответственно такому клейму.

...Ночью Ахангул увозит мать на дальнее кочевье, где отныне они будут жить в полном одиночестве. Он сосредоточен на своих мыслях, замкнут, отчужден. Совершенное им злодеяние — кражу овец — он принял для себя как неизбежность. Воля одерживает верх над страстным темпераментом. Лицо Ахангула застыло, став еще более жестким и сумрачным. Взгляд тверже, резче интонация: он знает, что обрек себя на полную отторженность от мира. Если раньше, оспаривая то или иное мнение матери, Ахангул все-таки искал взаимопонимания, то теперь он отвергает для себя и такой вариант общения. У него осталась единственная цель — покорить реальность, подняться над ней, чего бы это ни стоило.

На дальнем кочевье в горах спрятаны украденные овцы, их сторожит Курмаш. Ночью на отару напали волки и ранили мальчика. Поутру сюда приезжает дядя.

Ахангул не видит (не хочет видеть!) раны Курмаша. Он не слышит (не хочет слышать!) его жалоб. Ахангул сейчас занят только одним: сколько овец растерзано волками? Его напряжение находит выход:

вопросы Курмашу сыплются, как удары. Но мальчик не уступает разъяренному Ахангулу.

В той же статье «Люди и волки» Е. Сурков справедливо заметил: «В Ахангуле и Курмаше... с самого начала сталкиваются не сила и слабость, а две силы, только помеченные разным нравственным коэффициентом. Это особенно важно отметить, потому что обычно людям ахангуловой складки в романах и повестях прошлого века противопоставляется добро пассивное, беззащитное, неспособное к сопротивлению, а если и сильное, то только своей беспредельной способностью к страданию. У Толомуша Океева коллизия иная: ребенок у него выстаивает в жестокой и непримиримой борьбе со взрослым. Он не терзает нашу совесть жалобами на то, что судьба отказала ему в праве на справедливость и любовь, а шаг за шагом отстаивает это право. И не идет ни на какие компромиссы ни с Ахангулом, ни со всем тем огромным и жестоким миром, в котором он, сирота, так вопиюще открыт для ударов и несправедливости»¹.

Эта мысль критика свидетельствует о главном духовном поединке в картине Океева и помогает осознать чудовищный, необратимо прогрессирующий нравственный вывих Ахангула. Скорлупа отчужденности и вражды, злобы и недоверия крепнет, уподобляясь броне. Но крепнет и сопротивление Курмаша. Своей недоступностью младший напоминает старшему о рубеже, который тот преступил. Именно мальчик и ранил Ахангула в самое больное место. И все-таки Ахангул не может излить до конца свою ненависть на Курмаша. Жертвой оказывается Коксерек — взгляд Ахангула, убегающий от упрямых, непрощающих глаз пле-

¹ Сурков Е. С. Люди и волки.— «Искусство кино», 1974, № 5, с. 44.

мянника, наталкивается на замершего волка. В эту минуту Коксерек становится для Ахангула чем-то вроде персонифицированного сопротивления всем его намерениям. С ним он сейчас и сведет счеты! Есть даже тайное облегчение в том, что во всех своих бедах он может обвинить Серого Лютого, не защитившего отару. «О трусливый волчонок! — кричит Ахангул, адресуя эти слова и Курмашу. — Сколько раз я тебе говорил, что так не годится...». А дальше уже следует открытый вызов племяннику, не пожелавшему жить по дядиному уставу: «Я хотел его прикончить, а ты его жалел... Не станет волк собакой. Пора шкуру снять». Во всем страстно ищет Ахангул подтверждения своей главной идее. Иногда ему кажется, что такое доказательство найдено, и он стремится немедленно действовать. Актер передает страшное, стремительное движение Ахангула к духовной гибели. Не случайно в связи с решением Чокморовым образа Ахангула приходит на ум Раскольников, этот «голодный гений»¹, как называл Раскольникова русский поэт и философ Вячеслав Иванов. Не отождествляя эти, разумеется, не равновеликие фигуры, так или иначе открываешь общее в их бунте. В смятении духа. Оба дерзнули посягнуть на изначально священные устои в жизни людей, противопоставили себя миру. Оба — жертвы социальной несправедливости. Этические принципы, которые эти герои пытаются утвердить, невозможны при той системе общественного устройства, в которой они существуют. Такое взаимоисключение приводит и петербургского студента, дворянина Родиона Раскольникова, и казаха-кочевника Ахангула поначалу к отделению, отчуждению, а затем и активному противопоставлению себя миру. И оба,

¹ Достоевский Ф. М. Материалы и исследования, т. 4. Л., «Наука», 1980, с. 16.

став узниками ложной идеи, в конце концов трагически искупают ее.

Личность Ахангула, как и личность Родиона Раскольников, не укладывается в бытовые рамки. Оба они видят в мире неправду, несправедливость, несчастье. Оба ищут способа сломать эти бездушные, внеправственные законы, не желая погружаться в фатальную действительность. Они отделяют себя от этого мира — и восстают против него, но в одиночку, по собственной, ими же выработанной программе. Присущая обоим одержимость требует немедленных и крайних действий.

«Идея-страсть всегда выбивает человека из колеи,— пишет о Раскольникове известный советский литературовед В. Кирпотин,— ломает и преобразовывает его характер... делает его бестрепетным и перед каторгой, и перед эшафотом»¹.

Раскольников и Ахангул опираются не на всеобщий, истинный идеал, а на свое собственное решение, на свою единственную волю, на единственное, ими самими выношенное решение. Охваченные такой «иде-ей-страстью», они целиком сосредоточиваются на ней и ее реализуют.

Раскольников, протестуя, не верит, что людские беды можно «заштопать» по мелочам. Он вообще уже не представляет себе, что можно было бы общепринятыми средствами исправить царящее зло.

Естественно, круг мыслей Ахангула несравненно уже: нищий кочевник озабочен только своей судьбой, другие судьбы, как и судьба мира, в отличие от Раскольникова, нимало не волнуют его. Но идея насильственного противостояния, демоническая гордость, попытка утвердить себя в мире зла сближают

¹ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., «Сов. писатель», 1974, с. 93.

Ахангула с Раскольниковым, как и то, что идея их исчерпала себя в схватке с жизнью, обнаружив свою историко-философскую и моральную несостоятельность.

— Роль Ахангула мне давалась трудно. Я раньше не играл ничего подобного, все мои предыдущие герои были людьми чистыми, добрыми. Добро всегда преобладало в их натуре и вера не угасала, несмотря ни на что. В некоторых статьях мне приходилось читать о связи Ахангула с Карабалтой из «Алых маков Иссык-Куля»: трудные обстоятельства, драматическое прошлое отъединили и того и другого от людей... Я нахожу в этом только внешнее сходство. Карабалта всегда сердцем оставался с людьми, Ахангул же обратил свою силу во зло, не сумев подняться над личной болью. Ахангул отнимает у других — потому что отняли у него, уничтожает сам — потому что уничтожают его.

...Помню, как долго мы искали костюм героя. Нашлась наконец древняя, почти до дыр изношенная шапка, какие носят алайские казахи. Трудно было представить, сколько десятилетий она служила разным хозяевам. Я надел эту шапку и посмотрел на себя и зеркало: какой позор носить такой малахай! Вот что сразу подумалось мне. Но ведь у Ахангула нет другого... Были еще некоторые детали, которые, как мне кажется, помогли прийти к точному самоощущению моего героя.

В «Лютот» снимали волков. В свободное время их держали в клетках. Я обратил внимание на одного из них. Замкнутый малым пространством, он метался, грыз железные прутья, убегал и вновь возвращался к решетке. И злобно смотрел на меня, когда я останавливался перед ним. В глазах волка было столько ненависти, желания броситься, схватить меня за горло... Я, точно замороженный, застывал, глядя

на него. А потом понял, что в страшном волчьем оскале видится мне Ахангул, точно так же готовый бросаться на людей.

Итак, Ахангул — человек-волк, ощерившийся на мир. А как быть тогда с ранее высказанной мыслью Чокморова о том, что ему жаль его героя? Актер ее оправдывает: сильный, способный человек, разрушивший своими руками собственную жизнь, может вызвать сострадание. От этого отталкивался Чокморов, и характер его Ахангула потому обрел подлинную философскую глубину.

Сын бая настигает Ахангула. Внутренне Ахангул уже готов к схватке. Поначалу он сохраняет спокойствие, теша собственное самолюбие, он даже пытается настаивать на уважении к себе: хоть несколько минут ему хочется чувствовать себя на равных с человеком, владеющим тысячными отарами, окруженным слугами, властным и сильным. И себя Ахангул в эти минуты видит таким же, отменяя страх перед неизбежной расплатой. Он отвечает байскому сыну не торопясь, этот жалкий «калиф на час», он ведет свою игру, с ужасом ожидая финала и подавляя этот ужас. Ахангул словно смакует отпущенные ему минуты, испытывая нелепую радость.

Актер обращает эту сцену в прелюдию к одному из самых жестоких эпизодов повести об Ахангуле. Еще раз, в неожиданном ракурсе, он открывает тайную тайных его — быть сильным с сильными, богатым с богатыми! Технический арсенал Чокморова, дар выражения целого комплекса чувств с помощью одного характерного жеста или позы помогают актеру быть точным и лаконичным.

В разговоре с байским сыном Ахангул постепенно начинает тайно сдаваться — страх расплзается по телу, сковывает движения. Внешняя статичность будет отлично контрастировать с дальнейшим поведением

Ахангула, когда слуги бая найдут в юрте мясо — свидетельство его преступления. Мнимое спокойствие мгновенно покинет вора, теперь Ахангул — само бешенство. Уже схваченный слугами, он кричит: «Жизни из-за вас нет, кровопийцы!»

Вот и сказано главное. Ахангул из стороны в сторону мотает головой, как будто это может унять его боль. Но нет желанного облегчения. То, что всю жизнь мучило человека и было загнано вглубь, вырвалось в отчаянном крике.

Фанатическая преданность идее самоутверждения оборачивается для него духовным опустошением. В поединке с Исмаилбеком Ахангул испытывает на себе полную меру человеческой жестокости... Но и ее воспринимает как подтверждение своей мысли о правде и правоте сильного.

Несмотря на страшные побои, Ахангул так и не скажет, где спрятаны украденные им овцы, — иначе поступок его лишится всякого смысла. Когда старуха мать закричит, умолая Исмаилбека не бить сына, единственного, кто остался в живых из ее семьи, упадет на колени перед баем, раздастся голос Ахангула: «Апа, вставай...» Он появляется в кадре, схваченный за руки байскими слугами, и все-таки приказывает: «Апа, встань сейчас же, его слезами не разжалобишь. В этом мире кто богат, тот и прав».

Горестное убеждение звучит в этой фразе: несмирение Ахангула трансформировалось в нравственную ущербность. Он изрекает ненавистные и дорогие истины.

Уродство социальное извращает человеческие души...

Режиссер и оператор нашли точное решение сцены драки Ахангула с Исмаилбеком. Стало давно привычным, что в поединке богатого с бедным побеждает бедняк, одолевая врага силой, ловкостью, природной сметливостью. В итоге, как правило, торжествует

справедливость, а зло достойно наказано. В «Лютном» все иначе. Океев и оператор-постановщик Кадыржан Кыдыралиев менее всего склонны любоваться красотой поединка Ахангула и Исмаилбека. Все снято грубо, просто, страшно. Они дерутся на лошадях. Скоро, окровавленный, Ахангул упадет на землю. Байский сын продолжает зверски избивать его, беззащитного. Но не добивает: это было бы настоящей милостью для побежденного. Униженному, искалеченному, отныне беспомощному Ахангулу не дано даже такого избавления, как смерть...

И в «Лютном» Чокморов с предельной физической и нравственной отдачей играет те сцены, где его герой испытывает подобные страдания. Но правда такого существования не становится для него самоцелью. Пытаясь подняться на ноги, Ахангул, с трудом шевеля губами, скажет матери о своей победе: «Апа, я дал себя победить, и овцы остались...» Со стоном он добавит: «А я его перехитрил...»

Ахангул настоял на своем. Это не просто торжество: ему кажется, что он отстоял свой кусок. Так надеется он стать когда-нибудь равным и самому Исмаилбеку.

С этой минуты начинаешь в полной мере ощущать трагедию человека, одичавшего в злобе и нищете. Ему нужна эта малая толика, чтобы сохранить и остатки воли к жизни и уважение к самому себе. Такая трактовка роли постепенно рождает в нас некоторое сочувствие к Ахангулу — актеру удается этого добиться.

Существенно и другое.

Лучшие фильмы Океева всегда окрашены жесткой основой художественного мышления. В Чокморове он находит достойного союзника. Присущая обоим социальная зоркость, четко выстроенная творческая концепция истории и бытия позволяют им неординарно трактовать главную драматическую идею кар-

тины — отпор насилую насилуем же. Они выявляют диалектическую закономерность развития этой идеи и исследуют ее причинно-следственные связи.

Чокморов находит точное пластическое выражение состояния своего героя: короткая, как судорога, улыбка, рожденная нелепым и злобным торжеством по поводу мнимой победы и поединка с байским сыном, — кульминация рокового заблуждения. Она предваряет финал — пустынное безлюдье Ахангула.

...Уходит Курмаш. Он больше не хочет и не может терпеть жестокости дяди. Одной фразой мальчик обнажит свои чувства. «Он тоже сирота, верно?» — говорит Курмаш о волчонке, и эти слова окончательно итожат его разрыв с Ахангулом. Теперь и у него, Курмаша, нет больше никого на земле. Жертва Ахангула оказалась напрасной, он не только противен племяннику, он больше не нужен ему. Еще далеко до полной капитуляции перед недоброй, исковерканной судьбой, но следы поражения уже угадываются в облике Ахангула. Актер передает это идеально продуманной пластикой.

Ахангул мчится по заснеженной степи. Поначалу кажется — это тот же безупречный всадник, но камера приближает его к нам, и мы замечаем, как сдал этот человек. Искривлена, прижата к крупу коня его фигура, нет былой ловкости в движениях, былой силы и стати. Постарел лихой джигит. Усталость проступает в погасшем, измученном взгляде, в голосе Ахангула.

Рассказывая матери о том, как он спасся от волков, Ахангул не просто делится пережитым кошмаром, но и ждет сочувствия, в котором прежде не нуждался. Тепло человеческой привязанности, которое он прежде исключал из своей жизни, неожиданно и властно напомнило о себе. Впрочем, не так уж и неожиданно...

Раскрывая эволюцию своего героя, актер ненавязчиво вплетает мысль о возможном переломе в душе Ахангула. Иногда Чокморов намеренно сгущает краски, чтобы подчеркнуть резкий диссонанс в его мироощущении. Ахангул не выдает Хасена байским слугам; напротив, едет предупредить друга об опасности. Встретив слуг Исмаилбека, охотящихся за Хасеном, Ахангул внимательно, по-новому разглядывает их. Он стоит перед ними потухший, с опавшими плечами, костыль с трудом поддерживает его когда-то сильное тело. Исчерпано его сопротивление миру, зримая черта точно отделила Ахангула от прежней жизни, а смирение — смерть для таких, как Ахангул.

В его душе столкнулись взаимоисключающие начала: стремление к свободе и независимости и безудержное желание подавить и унижить других. В результате Ахангул не сумел спасти ни себя, ни ребенка, и только теперь трудно, медленно он осознает это.

Израненный страданием, одиночеством, он бросается к племяннику, которого нашел в юрте Хасена. Потребность высказаться, может быть, в первый и последний раз усиливает волнение и заставляет торопиться в объяснении с Курмашем. Взглядом он охватывает мальчика, зовет — и с ужасом чувствует, что тот больше не подвластен ему. Что-то смутно прорывается в его сознании. Короткая пауза, на мгновение взгляд Ахангула обращен внутрь себя: он хочет найти то, на что может сейчас опереться, чтобы привлечь мальчика. Ага, это Коксерек, любимый волчонок племянника... Ахангул заговорит о нем. Сердце Курмаша потеплеет: расчет был точен. Ахангул не то чтобы приближается, скорее, весь устремляется туда, где стоит Курмаш. Реакция, выраженная актером в коротком, оборванном рывке к мальчику, позволяет оправдать самый неожиданный и контрастный эмоцио-

нальный перепад. Нет, не унялась в Ахангуле его прежняя ненависть к Коксереку, и теперь она вспыхнула с новой силой, да еще помноженная на желание доказать свою правоту... Вот он только что рванулся к Курмашу, но только заговорил о волке, как в его глазах появился злой блеск и голос стал жестким. «Он одичал,— с ненавистью говорит Ахангул о Коксереке,— стал злее всех волков, не только на скот, но и на людей бросается. А ты тогда говорил, что и волчонка можно лаской приучить!» Последнее обращено уже к Хасену, главному оппоненту Ахангула. В той взрывчатости, с какой Ахангул переключается на Хасена, прорывается его тоска, не дающая Ахангулу покоя. В глубине души он надеется, что Хасен на этот раз согласится с ним... Да, лаской ничего не добьешься в этой жизни, верным путем шел он, Ахангул, да только не повезло ему... В обращенных к Хасену вопрошающих глазах Ахангула впервые возникает желание обрести единомышленника.

«Я хочу хоть с одним человеком обо всем говорить как с собой»¹,— мечтала Аглая в «Идиоте». Такой человек сейчас до боли нужен голодной душе Ахангула. Но по мере развития фильма все больше убеждаешься, что Хасен и Ахангул — фигуры неравноценные. Нравственная безупречность Хасена производит впечатление некоторой надуманности, отчего Хасен, исполненный всяческих совершенств, оказывается аллегорическим воплощением добра. В их споре, страстном, философском, Ахангул продолжает утверждать свои прежние постулаты. Это уже относится не только к проблеме воспитания Курмаша, но имеет более широкий смысл. «Я мужчину хотел из него воспитать,— говорит Ахангул о Курмаше.— Кто сумеет за

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 8. Л., 1973, с. 356.

себя постоять, тот всего добьется». Но в его голосе нет былой уверенности. Напротив, в нем пробивается сомнение в собственной правоте. Трещина растет.

Все в этот момент в Ахангуле напряжено, вздыблено, неуравновешено: страх, сомнение в своей главной идее терзают его. Поникла голова. Тревожной значительности исполнена пауза, после которой Ахангул наконец признает свое поражение. Он — обреченный человек.

Крупные планы точно высвечивают реакцию в душе каждого героя. Хасен пытается напомнить Ахангулу о живых зернах доброты в душе человека, и Ахангул, соглашаясь с ним, констатирует крах своей идеи. Бессильно опущены крепкие, жесткие руки, пустой, тусклый взгляд обращен куда-то в сторону. Он пытается судить о жизни с новой для него точки зрения, он готов признать гибель того светлого начала, которое когда-то жило в нем, но было задушено, уничтожено, стерто злом, царящим в окружающей действительности. «Мое зерно попало меж жерновов,— говорит Ахангул,— как же ему вырасти? Оно погибло». Вот он, короткий миг духовного взлета!

Но ни актер, ни режиссер не склонны немедленно, окончательно обратить Ахангула в новую веру. Да, его зерно «стерто» необратимо, и Ахангул больше не станет об этом говорить. Если бы Хасен мог доказать свою правоту собственным материальным благополучием, силой власти и независимостью, то тогда бы Ахангул, возможно, и поверил бы его словам. Но перед Ахангулом сидит нищий, гонимый и обездоленный человек. Так зачем же тогда доброта и честность, о которых тоскует Хасен? Огонек победителя загорается в глазах Ахангула, он ничего не уступит Хасену, и все возвращается на круги своя. Теперь Ахангул позволяет себе даже иронизировать над теориями Хасена — прежде такого не случалось...

Ахангул умрет «лютым».

Единственное, чего он еще хочет,— вернуть племянника. Это выражено актером не в словах. Если отталкиваться непосредственно от текста эпизода, то все укладывается в прямые уговоры возвратиться домой. Подлинное душевное состояние Ахангула передано Чокморовым в сумрачном взгляде, обращенном на Курмаша. Это уже не тот Ахангул, который когда-то смеялся над ребенком, защищавшим своего волка. Ахангул угас, посерел, исчезла ярая наступательность, ушла победительность его когда-то такого гордого облика. Все сломано в этом человеке, его жалкая фигура — олицетворение мольбы, обращенной к Курмашу: «Вернись...» Мальчик услышал его мольбу. Он едет с дядей, но по дороге домой на них нападают волки, среди них — Коксерек, который тяжело ранит Курмаша.

Мальчик кричит, просит о помощи. И Ахангул бежит... но не к раненому ребенку. Сначала он должен убить Коксерека! Он живет прежде всего мстью! Он убивает, а на самом деле — добывает Коксерека. И только тогда возвращается к умирающему племяннику. В гибели Курмаша Ахангул видит подтверждение правоты своих мыслей: мальчик погибает лишь потому, что поверил «сказкам» Хасена о доброте. Трагическая судьба ребенка воспринята Ахангулом как довод и утверждение его правды. По-настоящему страдая, переживая то, что случилось с Курмашем, какой-то частью своей души Ахангул все-таки торжествует, как ни чудовищно может прозвучать такое определение в контексте происходящего. Его потаенное, страшное торжество придает финалу картины еще более трагический характер. Сыграй актер только горе его героя, можно было бы предположить, что Ахангул, пережив сложный нравственный кризис, осознал свою вину, во всяком случае перед Курмашем.

Но, как справедливо отмечает кинокритик А. Липков, «Ахангул остается верен своей правоте до конца. И до конца идет за своим героем актер. Он ведет зрителя к осознанию краха героя через утверждение его истины»¹.

Окончательный крах наступает тогда, когда урядник и байские слуги забирают из юрты Ахангула Хасена, единственного, кто мог бы, вероятно, вылечить раненого Курмаша. Ахангул рыдает, держа на руках мальчика. Но тщетно он взывает к милосердию тюремщиков. Неожиданно с уст Ахангула срывается фраза, которой он невольно перечеркивает всю прожитую им жизнь и главную свою духовную доминанту. «Эй, вы люди или звери?» — кричит он в отчаянии. Но откуда взялось у Ахангула это противопоставление «люди или звери»? Он ведь всегда настаивал на знаке равенства между теми и другими. То, что сейчас происходит на его глазах, как бы еще раз подтверждает провозглашенный и отчасти реализованный им способ общения с миром, способ завоевания жизни, ее высот. Но сейчас Ахангул как раз и жаждет, чтобы люди действительно опровергли все, чем он до сих пор жил. И никто не отзывается на его крик, на его слезы. Ахангул остается один с погибающим на руках ребенком.

Играя Ахангула, Чокморов впервые создал столь сложный характер, связанный с нравственными, этическими проблемами во взаимоотношениях людей. Вариант социального и морального существования Ахангула, предложенный Чокморовым, страшен. Актер не удовлетворился апробированными шаблонами в рассказе о добре и зле, в раздумьях о человеке, о выборе, который он совершает. Исследуя психологию

¹ Актеры советского кино. Сборник. Вып. 11. М., «Искусство», 1975, с. 214.

Ахангула, создавая «слепок» его души, актер вышел на уровень глубокой социальной проблематики и философских обобщений.

Работа в «Лютом» — свидетельство творческой зрелости Суйменкула Чокморова — и открыла для актера новые перспективы.

Глава VIII ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

— У меня был друг, художник, звали его Алтамыш. С чем бы я ни пришел к нему, он умел все понять, если нужно — помочь, причем по-мужски, без лишних слов. Шло время... Я стал замечать, что Алтамыш все больше и больше привязывается к алкоголю. Все чаще я заставлял его нетрезвым и в мастерской и дома. Потом стал встречать в этом состоянии и на улице. На упреки Алтамыш отвечал вполне искренними покаяниями, обещаниями положить конец такому существованию. Но я вновь и вновь сталкивался с пьяным Алтамышем. Уехала жена с детьми, дом стал напоминать разоренное гнездо. Алтамыш уже почти не работал, встречался с такими же жалкими, опустившимися людьми и все дальше уходил от нас... А что же мы, его друзья? Когда все только началось, мы объясняли свое невмешательство тем, что не имеем права врываться в личную жизнь человека, даже если это и наш друг. И позже мы вели себя как сторонние наблюдатели... пока не пришли на похороны Алтамыша. Тогда мы поняли, что бесконечно виноваты перед ним: не хотели обременять себя лишними хлопотами, нарушать свой душевный комфорт. Гибель Алтамыша до сих пор жжет мне сердце.

Земляки иногда спрашивают меня, не стала ли история Алтамыша основой для картины «Улан», где я

сыграл роль инженера Азата Майрамова. Нет. Картина родилась в иных обстоятельствах. Но лично я не переставал думать об Алтамыше, когда играл в «Улане». Что же касается общности судеб моего героя и Алтамыша, то это неудивительно. Подобные истории похожи одна на другую. Поэтому людям кажется, что сюжет «Улана» взят непосредственно из случая с моим другом Алтамышем. Горько об этом говорить, но сколько таких Алтамышей еще есть рядом с нами...

Когда Толомуш Океев и кинодраматург Эдуард Тропинин начинали работу над сценарием «Улан», в журнале «Новый мир» были напечатаны стихи Евгения Евтушенко, близкие по смыслу и форме «Улану»:

«...Взлетают ввысь ракеты,
а где-то у ворот
сивушный дух трагедий
из подворотни прет...»¹.

Так заканчивались стихи Евтушенко, которые были сродни плакату.

О «плакатности» «Улана» писали критики после выхода фильма на экран.

О «плакатности» картины пишет и сам Океев: «Нас потом обвиняли в плакатности. Мы такие обвинения считали комплиментами. Ибо в том и видели свой гражданский долг — снять ленту публицистическую, жесткую, простую»².

К этой картине Толомуш Океев шел долго и не просто.

Помнится... Лето 1973 года. Берег Иссык-Куля. В минуты короткой передышки в работе над сценарием «Красное яблоко» Океев рассказывает мне о картине, которую замыслил еще во время съемок

¹ Евтушенко Евг. Из лирической тетради.— «Нов. мир», 1975, № 8, с. 34.

² Океев Т. И мужества крылатый конь...— «Сов. культура», 1982, 29 янв.

«Лютого». Это будет комедия, говорил он, едкая, смешная, о некоем беззаботном забулдыге, пьянице, которого общественность решила исправить, определив работать на свиноферму. Океев рассказывал о забавных стычках героя с женой, от которой он постоянно прячется, сам проигрывал целые сценки, придумывал диалоги, импровизировал... Казалось, остается только сесть и записать все это. Героя должен был играть Чокморов. Океев был уверен — комедия откроет нового Чокморова!

Жаль, что этого не случилось. О том, во что в итоге вылился замысел Океева, речь впереди. Что же касается комедийного дара Чокморова, то достаточно посмотреть на те великолепные пародии, целые микроспектакли, которыми актер иногда радует своих близких! С юмором и поразительной точностью, сдобрив все мягкой иронией и улыбкой, Чокморов передает речь, мимику, пластику знакомого ему человека. Актер вспоминает, что еще в детстве славился среди ровесников умением «передразнивать» других. Сам он этому значения, естественно, не придавал, да и вспомнил, уже став сниматься в кино. Но, возможно, то и были его первые профессиональные экзерсисы?..

Вернемся, однако, к «Улану». В результате работы Океева и его соавтора по сценарию Э. Тропинина родилась не комедия, а грустная повесть, ничего общего не имеющая с изначальным замыслом Океева. Откуда пришел такой решительный поворот?

Уже после окончания работы над фильмом Океев сам ответил на этот вопрос: «За последнее время у нас появилось несколько лент, напрямую связанных с острой и чрезвычайно актуальной проблематикой — алкоголизмом, но решенных в комедийном жанре. Были среди них и талантливые, своеобразные картины, которые я высоко ценю. Но были и фильмы, в ко-

торых все ограничивалось насмешливой улыбкой, приглашением вместе поиронизировать над жалкими и нелепыми героями. Боюсь, что социальная действенность таких картин невелика, если не сомнительна. На мой взгляд, это болезнь, и я думаю, что алкоголизм — это самая настоящая болезнь, одним лишь ироничным отношением к ней не излечишь...»¹.

Добиваясь «социальной действенности», авторы сценария написали о том, как хороший, но безвольный человек сам разрушил свою жизнь. Океев справедливо стремился к тому, чтобы его картина остерегала людей от того пути, по которому пошел герой фильма Азат Майрамов. Но лента оказалась сильнее в постановке вопроса, в подступе к теме, чем в решении ее. Факты, к которым обратились создатели картины, беспокойны и неоднозначны. Они требовали анализа, вдумчивого исследования, чуткости авторов к остроте и точности художнического истолкования событий. И, конечно, способности увидеть глубинное отражение этих событий в поступках и мыслях героев фильма.

В «Улане» все оказалось на уровне частного случая — и не более... Между намерениями авторов и осуществлением их замысла обнаружилось явное несоответствие: искренние устремления обернулись пагубной для искусства стороной — «кампанией по борьбе с пьянством». Жизнь героев была воссоздана на экране лишь от и до, а такой подход, как известно, менее всего следует отождествлять с общественной активностью произведения. Самые большие достоинства нередко имеют способность переходить в свою противоположность, особенно тогда, когда идея, пусть самая актуальная, становится чем-то вроде шор, заслоняющих полную борений и противоречий жизнь.

¹ Океев Т. Мы хотели предостеречь от опасности. — «Искусство кино», 1978, № 2, с. 63.

Океев настаивает на близости ленты плакату. Однако картина решена в совершенно ином ключе — психологической, семейной драмы, исполненной бытовых подробностей. Фильму, на наш взгляд, как раз и недоставало пафоса защиты человеческой личности от наступательной силы зла, способности режиссера преодолеть несколько прямолинейный характер сценария и извлечь из него самое существенное — обобщающий смысл. Это и представляло основную сложность для исполнителя главной роли Суйменкула Чокморова.

Чокморову всегда недостаточно только констатировать факт, передавать на экране, пусть и точно выписанные, бытовые подробности. Чтобы «обжить» роль, сделать ее до конца своей, близкой, актеру нужна почва для раздумий о нравственной ответственности человека, о долге и совести, о компромиссе с собой, пределах этого компромисса и его последствиях. В «Улане» ему предложили играть сюжет о грехопадении героя — с высот рая до адовых бездн... Сюжет, лишенный по большому счету серьезного, социально-нравственного подтекста.

Отчего запил Азат Майрамов? Если исходить из сюжета картины, то только потому, что частенько ходил в гости, где в изобилии подавали спиртное, а он был не в силах устоять перед таким искушением... Но ведь будь все так просто, проблема борьбы с алкоголизмом была бы давно разрешена средствами столь же элементарными. В действительности же причины коренятся гораздо глубже, к ним-то и не пробились авторы. И только Чокморов ищет и отчасти находит в судьбе Майрамова поистине драматическое начало.

Он сыграл человека, позволившего обстоятельствам сломить себя. Актер как бы перешагивает через сюжетную основу, акцентируя внимание зрителей на том, что у драматургов было интересно задумано в первых частях сценария, а затем неосмотрительно за-

быто. Чокморов обратился к драме человека, погубленного равнодушием окружающих.

С появлением на экране Чокморова становится ясно, что его герой не умеет жить, опираясь лишь на самого себя. Это ново в палитре актера. Прежние герои были сильными, независимыми от чужой воли людьми. Азат — другой... Так актер пытается преодолеть одномерность, линейную выстроенность истории Майрамова. По мысли Чокморова, его герой нуждается в том, чтобы опереться на более жизнестойких, энергичных людей, им он доверяет больше, чем себе. Это и заставляет его, одного из руководящих работников большого порта на озере Иссык-Куль, позволить капитану сухогруза вывести судно из порта без основательного ремонта, в котором оно давно нуждается. Майрамов поначалу решительно отказывает настойчивому капитану, но эта решительность на деле легко преодолима. В голосе Азата звучит потаенная просьба понять его, он смотрит так, словно уговаривает собеседника не продолжать этот разговор, предчувствуя, что в конце концов не устоит, позволит. В глазах Майрамова — растерянность и смущение, он еще продолжает толковать об отказе, но зрителю ясно, что через мгновение он уже сдаст позиции. Так и случается.

Если следовать заданности роли в ее чистом виде, то этот разговор служит как бы первой иллюстрацией слабости характера героя, его неумения сопротивляться напору других. Это качество Азата авторы затем будут всячески педалировать.

Чокморов решительно идет на разрыв с тем, что ему предлагает сценарий. Ничего, разумеется, не меняя в сюжетной конструкции, актер создает иного Майрамова, беда которого в том, что он чрезмерно доверчив и полагается на порядочность каждого, с кем его сводит судьба. Стремясь возместить скудость дра-

матургии, Чокморов привнес в характер Азата присущую лично ему деликатность и бережность в отношениях с людьми. Конечно, эти черты переосмыслены в контексте роли. Но и они позволили актеру глубже, тоньше рассказать о герое картины. Деликатность Майрамова постепенно перерастает в безволие, беспринципную уступчивость. Азат отдает себе отчет, что податливость в итоге толкает его на опасный путь. Он пытается сохранить пока еще присущие его характеру крохи сопротивления, но... Распивая коньяк с закадычным приятелем Нуртаем, он отказывается от приглашения на вечерний той к их общему другу. В кадре появляется лицо Азата, усталое, измученное, со следами тяжелого похмелья. Он торопливо опрокидывает рюмку, презируя себя при этом. «Нет, нет,— говорит он.— Я уже пообещал Гульсаре вернуться пораньше. Дети ждут. Я пас...». И ждет, что Нуртай поддержит его благие намерения, «отпустит» к жене и детям. Но одновременно знает, что услышит от друга нечто противоположное.

Мотив душевной раздвоенности знаком Чокморову по предыдущей его роли в «Красном яблоке». В «Улане» этот мотив становится одним из ведущих. Азат поддается на уговоры друга. Лишь на миг опустит голову и глаза, заглушая сознание растущей вины перед собой, перед семьей...

В «Лютом» Чокморов сыграл трагический слом Ахангула. В «Улане» он передает процесс медленного и осознанного разрушения личности.

Всякий раз соприкасаясь с теми или иными людьми, Майрамов уязвим своей обнаженной доверительностью. И, сталкиваясь с корыстью, холодным практицизмом, он чувствует гнетущую безысходность. Достаточно уловить его интонацию в вопросе, обращенном к тому же Нуртаю: «Еще с чем ты пришел?» Он уже догадывается, что Нуртай явился не только за-

тем, чтобы пригласить на той: это преамбула к главной теме беседы. Азат даже откровенен в своем печальном познании мира, томительное чувство неблагополучия звучит в его голосе. Когда он пытается отказать приятелю в просьбе, у него сразу пропадает желание спорить, возражать — так ему сейчас тошно от наглости Нуртая...

В этот момент с грустью представляешь себе, как по-настоящему остро и современно могла бы прозвучать история Азата Майрамова, если бы актер имел прочную сценарную основу. Будь задуманное Чокморовым органично слитым с драматургией, Азат Майрамов мог бы стать одной из интереснейших ролей Чокморова, в которой он создал бы характер, заряженный острой, актуальной мыслью о дефиците бескорыстия и доброты в отношениях между людьми. Картина могла бы стать рассказом о человеке, чья духовная энергия ушла в бездну, не найдя себе другого выхода.

Но чем дальше развивается история героя картины «Улан», тем труднее приходится актеру. Слишком велики внутренние разногласия в трактовке роли Суйменкулом Чокморовым и режиссурой. То, что сложно и мучительно протекает в действительности (духовное падение человека), в картине нередко разрешается однозначно. Чокморов всячески старался придать образу Майрамова человеческую значительность, но в его распоряжении были всего лишь следующие с арифметической последовательностью сцены запоев и пьяной гульбы Азата, перемежавшиеся покаяниями героя перед типайшей и беззащитной его женой Гульсарой.

Судьба Майрамова замыкалась в условно сконструированном сюжете. Модель была изготовлена по принципу: смотрите, вот до чего может довести человека неумеренное употребление спиртных напитков!

Следовать чисто сюжетной линии Чокморов не может. Он пытается вырваться из этих рамок, но осуществить такую задачу все труднее. Если прежде актер брал на вооружение какие-то отдельные реплики, хватаясь за них, как за спасательный круг, то теперь он лишен и этой малости. Он хочет продолжить близкую ему мысль об уязвимости живого, ранимого человека... Может быть, поэтому встреча Азата с отцом приобрела в картине иной оттенок, чем в сценарии. Отец взывает к совести сына, что ни день возвращающегося домой навеселе. Обо всем этом старик говорит в присутствии маленьких дочерей Азата, причем так, будто перед ним провинившийся мальчишка, а не взрослый человек, отец семейства с сединой на висках... А ведь дети слушают и запоминают, как честят того, кто до сих пор представлялся им одним из лучших в мире людей. Авторов сценария в этом эпизоде больше всего волновало горе Майрамова-старшего, его отчаянные попытки заставить сына одуматься. Но существует множество душевных откликов, психологических реакций на одно и то же явление. Элементарность улавливает отклик самый простой, оттенки ей ни к чему. Таким упрощением и веет от изначального замысла сцены с отцом, однако игра Чокморова придала ей другое звучание. Постепенно начинаешь испытывать неловкость за тон, в котором отец выговаривает Азату свое возмущение его образом жизни. «Лучше бы ты меня побил, чем так корить», — беспомощно отзывается Азат. Он оправдывается как-то жалко, неумело, и нелепая, не идущая к нему инфантильность трогает куда больше, чем грозные речи старика. По всем статьям нам надо бы осудить Азата, но... Вспоминается название польской картины «Еще один, которому нужна любовь». Речь в ней шла о ребенке, спасавшемся от одиночества в мире выдуманных им сказок. Там он окружал себя любящими, нежными и

чистыми людьми. В Азате живет та же тоска по близким, по душевному теплу.

Ребенок убежал в сказку.

Азат Майрамов бежит в призрачный мир, который возникает вокруг него после очередной порции спиртного. Можно ли его остановить? И сколько Азатов Майрамовых ходит по земле, убивая себя, раня своих родных... Если довериться концепции Чокморова — помочь и остановить их можно. Любовью.

В таких, как Азат Майрамов, очень активно их болевое начало. Обида, рана нередко рождает недобрый импульс, человек начинает любыми средствами глушить боль. Это слабые люди, но ведь окружающий мир состоит не только из сильных и волевых характеров! Наверно, нам часто еще недостает бережности к слабым. Бережности не в узкоэгоистическом, но в высоком значении этого слова. У людей неостало такой бережности по отношению к Майрамову. Приятели старались как можно выгоднее использовать его служебное положение, извлекая для себя материальную выгоду. Азат не мог не понять, на чем зиждется его дружба с такими, как Нуртай или Сагын. Но упустили что-то очень существенное и те, кто по-настоящему любил Майрамова.

Среди них — его жена, Гульсара (Наталья Аринбасарова). Между тем именно ее уход из дома вместе с детьми оказался решающим моментом в падении Азата. Если бы в картине возник более четкий образ Гульсары, то мысль Чокморова о силе подлинного участия близких людей в судьбе его героя нашла бы более полное выражение. Но с первой и до последней минуты Гульсара окружена ореолом страдальцы, она плачет едва ли не в каждом эпизоде. Кроме этого о Гульсаре трудно что-либо припомнить...

Азат любит жену, он презирает себя за то, что недостойн ее чувства. Эта мысль не затихает даже в его

замутненном алкоголем сознании, а, напротив, усиливается, мучит его и ожесточает. В этом смысле характерна сцена Азата и Гульсары незадолго до ее ухода из дома. Поздно вечером возвращается пьяный Майрамов, Гульсара молчит, и ее молчание раздражает Азата. Он провоцирует Гульсару на ссору: пусть она выскажет ему сейчас все те горькие слова, которые он сам говорит себе в эти минуты.

Еще одно проявление слабости и бессилия Майрамова передано актером истерической интонацией, мрачным, тяжелым взглядом, который он отводит в сторону, чтобы не видеть скорбного лица жены. Гульсара подбегает к нему, помогает раздеться, и это вызывает новую волну гнева. Больше всего ему ненавистно сейчас его тяжелое, неуклюжее тело, обвисающее на руках жены, его бессвязная речь, путающиеся мысли. И у него вырывается: «Вы все хотели видеть меня таким пьяным. Ну, смотрите...» Его истерическое саморазоблачение, по существу, и есть крик о помощи, крик погибающего. Но как только Азат чувствует, что к нему спешат, хотят помочь, он сразу же превращается в виноватого ребенка, просит прощения, говорит ласковые слова. Стыд пронизывает его — Чокморов проигрывает эту тему в разных вариациях, с резкими эмоциональными перепадами, как это было в «Лютом». Его герой хочет верить, что сумеет победить себя, но сквозь надежду прорывается жестокая реальность... Азат вновь жаждет одного — забвения.

У Майрамова будет еще одна, более продолжительная по времени попытка обрести себя, однако робкие проблески воли переданы актером так, что сразу становится ясно — и им суждено угаснуть. В этих сценах Азат подчеркнуто нежен с женой, за нежностью скрываются его неуверенность, слабость, с которыми ему не справиться.

Процесс падения героя резко форсирован. Новый друг

Азата, спившийся старик Нелаев, по замыслу авторов должен быть как бы прямой проекцией в будущее Майрамова. Чокморов мог бы зеркально отыграть историю Нелаева, но ему этого недостаточно. В последней трети картины есть сцены, в которых Майрамов волнует скрытой душевной горечью, которая нет-нет да и вырывается наружу. Судьба сводит его с одинокой и опустившейся, подобно Азату, женщиной Фатимой, приемщицей стеклотары. Оба они обреченно селятся на свою долю, сравнивая себя с перекасти-полем, гонимым ветром по земле. Все это сыграно Чокморовым и его партнершей, актрисой Джамал Сейдахматовой, достоверно. Печальный жизненный опыт по-своему связал этих людей. Но и здесь актеры были поставлены в жесткие рамки сюжетного задания — одна судьба лишь подчеркивалась другой...

Фатима пробуждает горькие мысли Азата, боль, которую он гонит от себя. Однако прошлое врывается в настоящее. Азат, понимая всю бессмысленность своих излияний, говорит пьяной Фатиме о своем, так и не реализованном, проекте спасения озера Иссык-Куль от обмеления. Самое трагичное, что эта исповедь (а Чокморов играет свой монолог как исповедь) обращена к человеку, мечты которого о будущем так же нереальны, как и у Азата. Ему внимает пария, для которой единственная утеха — пьянство. Азат сначала не замечает этого, он все больше воодушевляется, становясь похожим на прежнего инженера Майрамова — умного, талантливого, энергичного. Нельзя не сострадать в эти минуты герою Чокморова, не скорбеть о его загубленной жизни. Здесь наконец возникает та настоящая психологическая объемность, которой недостает фильму в целом.

Азат заканчивает рассказ радостным возгласом, исполненным веры в то, что он, инженер Майрамов, сохранит для будущих поколений драгоценную жем-

чужину Киргизии — озеро Иссык-Куль. И вдруг он видит перед собой пьяную Фатиму, ловит ее добродушно-насмешливый взгляд... Вот она, суровая реальность! Азат мгновенно меняется, ему хочется бросить в лицо женщине все, что он думает о ней, о себе, о таких, как они... Но в нем уже нет сил даже на короткий взрыв гнева. Он смеется вместе с Фатимой, теперь его удел — покорность обстоятельствам. Головы ему не поднять. На помощь любящих его людей Азат больше не надеется — их уже нет с ним.

Еще раз с сожалением думаешь, как интересно мог бы развить свою тему актер — ведь он огромными усилиями до сих пор пытался проанализировать сущность того явления, которому посвящена картина. Логика раскрываемого им характера влекла за собой определенную социальную и нравственную оценку окружения Майрамова. Однако в заключительной части картины Чокморов был уже не в силах преодолеть сопротивление материала. Декларативность взяла верх, из фильма окончательно ушла жизнь в ее живом многообразии, неожиданности и непредсказуемости.

В финале картины актер профессионально выполняет поставленные перед ним задачи и все-таки не перестает быть похожим на пешехода, который идет по заданному маршруту, ориентируясь на четкие указатели — налево, направо, вперед, вверх, вниз...

В контексте всей актерской биографии Суйменкула Чокморова его роль в «Улане» безусловно интересна, хотя и стоит несколько особняком. Все его прежние роли определялись по реестру абсолютных удач; пожалуй, споры вызвал лишь образ Темира, созданный им в «Красном яблоке». Что же касается Азата Майрамова, к абсолютной удаче отнести его не просто. Но и эта работа нашла свое определенное место в творческой судьбе актера.

В своем последнем интервью режиссер Лариса Шепитько подчеркивала, как поучительна и серьезна для продолжения пути художника может быть его неудача (речь шла о картине «Ты и я»). Неудача иногда помогает глубже осознать свое и чужое, истинное и заемное, с тем чтобы идти дальше.

В «Улане» Чокморов впервые пытался создать образ слабого и трагически осознающего свою слабость человека. Человека, неспособного противостоять ни обстоятельствам, ни самому себе. В финале картины актер устоял перед искушением представить своего героя в утешительных тонах и этим еще раз напомнил, как важны и как необходимы каждому человеку опора и терпеливая доброта.

Актерская свобода Чокморова в роли Азата Майрамова совпадала с человеческой отзывчивостью самого Суйменкула, с его желанием вырваться за пределы сюжета, с умением противостоять инерции драматургического и режиссерского мышления. Это позволило ему открыть в себе новые творческие ресурсы.

Глава IX НА МАЛОМ ПЛАЦДАРМЕ

— Это было похоже на сон. Мне казалось, что сейчас я проснусь — и все исчезнет, растает и больше никогда не повторится. Но я действительно, наяву видел перед собой Акиру Куросаву, слушал его негромкую речь, отвечал на его вопросы. А в душе билось нелепое сомнение — нет, не может быть, чтобы прославленный Куросава пригласил меня сниматься в своем фильме «Дерсу Узала»...

До нашей встречи я видел несколько его картин. Сказать, что я восхищался ими, — мало. То было нечто более серьезное: меня охватывал удивительный духов-

ный подъем после каждого просмотра. Я думал: какое счастье, что на земле живет человек, способный так глубоко, страстно вобрать в свой духовный мир чужую боль и потом заразить ею других людей. Меня всегда поражало сочетание мощи, глубочайшего лиризма, масштабности мысли и филигранной психологической нюансировки...

И вот я сижу перед живым классиком, в картинах которого снимался мой любимый актер Тосиро Мифуне. Я уже несколько раз смотрел «Расёмон», «Красную бороду», пытаюсь разгадать тайну Мифуне. По-моему, он, как никто другой, умеет рассказать о силе, нужной человеку, чтобы отстоять добро, и так, чтобы это добро не обернулось во зло. Неужели же я буду сниматься у режиссера, который сформировал талант, творческую индивидуальность Мифуне? Мысли со всех сторон обступали меня...

Кurosава говорил со мной о романе Арсеньева, по которому будет ставить фильм, о том, насколько сегодня жива эта книга и насколько она нужна сегодня людям. Я узнал, что Кurosава-сан еще много лет назад мечтал снять «Дерсу Узала» и даже отыскал место для натуральных съемок на одном из японских островов. Но тогда ему не удалось осуществить свой замысел.

Спустя много лет советские кинематографисты предоставили ему эту возможность.

Вернусь к нашей беседе. Поначалу Кurosава-сан хотел предложить мне пробы на роль Дерсу Узала, но я показался ему слишком молодым для этой роли. Идеальным исполнителем, на мой взгляд, стал Максим Мунзук, замечательный тувинский актер, он совершенно слился со своим героем. Но Кurosава не хотел со мной расставаться и предложил сыграть Чжан-бао.

Роль была небольшой, и, к сожалению, мне не пришлось много работать с этим выдающимся мас-

тером. Но я по сей день храню в памяти дорогие для меня впечатления от наших встреч на съемочной площадке. Куросава-сан — настоящий друг актера. Беседуя с нами, он старался прежде всего понять человеческую сущность каждого. Он знал, что мы робеем перед ним, но умел разглядеть, что скрывалось за этим смущением, и находил путь к нашим сердцам.

Когда я впервые встретился с Куросавой, я почувствовал, что он хорошо знает мои работы.

О Куросаве я мог бы говорить бесконечно! Как интересно было наблюдать за ним на съемочной площадке, не только в непосредственном общении, но просто следить, как он, например, заметив какую-то погрешность, может сам взять инструменты и выправить огрехи, доводя все до нужной кондиции: вбить гвоздь, взять в руки кисть, нанести нужный штрих и т. п. Все это он делал очень естественно, без малейшего намека на позу, желания произвести впечатление на окружающих. Куросава-сан вообще очень простой и очень искренний человек. Как он радовался, когда актеру что-то удавалось во время съемки или репетиции! А ведь далеко не все режиссеры так щедры на похвалу, которая может поддержать и вдохновить... И еще такая деталь. Куросава не знал русского языка, у него был переводчик. Но когда я смотрел, как наш режиссер слушает актеров, мне казалось, что он прекрасно понимает русский язык — так точно была его мгновенная реакция.

Последнее время мы стали слишком часто, по моему, бросаться словом «гениальный», иногда обращая его далеко не по адресу. Лично я стараюсь бережно относиться к таким определениям. Что же касается Куросавы-сана, то я с полной ответственностью могу назвать его гениальным художником. Мне очень повезло, что я встретился с ним — поэтом, философом,

мастером, отстаивающим своё представление о прекрасном.

...Во Фрунзе на стене Дома кино висит портрет Акиры Куросавы работы Чокморова. Мягкие, пастельные тона, строгая, сдержанная гамма... Поэт, философ, мастер — таким видит и помнит Куросаву автор портрета. Художник одинок, исполнен духовных страданий: в портрете его возникает тема бескомпромиссного поединка между обществом сытых, всевластных мещан и талантом, не желающим ради житейского благополучия смириться и пожертвовать любовью к людям, красотой и свободой. Беспредельная человечность помогает художнику выстоять и творить, сохраняя волю к жизни. Таким написал Куросаву актер и живописец Суйменкул Чокморов, выразив таким образом свое благодарное восхищение Мастером.

Встреча с Куросавой знаменательна для Чокморова еще и тем, что в картине «Дерсу Узала» актер сыграл свою первую эпизодическую роль. В двухсерийной ленте она заняла минимум экранного времени, но запечатлелась в зрительской памяти.

Эпизод требует от исполнителя предельной концентрации и филигранной техники. Недаром есть целый ряд актеров, ставших признанными мастерами именно эпизодической роли, — Эммануил Геллер, Любовь Соколова, Валентина Владимирова... Их называют «снайперами» — так точно их попадание в сердцевину характера.

На первых порах переключение на малый метраж было для Чокморова сложно. Чжан-бао, которого он играл в «Дерсу Узала», — своего рода дополнительный регистр в развитии главной мысли картины о возвращении человека к естеству, к природной гармонии, во многом уже разрушенной и разрушаемой человеком. И если Дерсу Узала, главный герой кар-

тины,— неотъемлемая часть природы, чистый человек, наделенный безупречным нравственным чутьем, то и ему близки люди, сохранившие чистоту нравственного идеала. Рядом с Дерсу появляются Арсеньев, Чжан-бао, способные удержать себя в кругу добра и защитить его. Арсеньев — постоянный спутник Дерсу, Чжан-бао — случайный встречный, однако сумевший стать верным товарищем.

Просматривая картины с участием Чокморова, Курова не мог не обратить внимания на героическое, высокое начало, которое определяло судьбы большинства его героев, на их подчас трагический стоицизм. И это нашло отражение в характере Чжан-бао, отдаленно напоминающего и Карабалту и Бахтыгула. Но в фильме «Дерсу Узала» задача актера была гораздо скромнее.

Работая под руководством Куровой, актер подчеркнул некоторую символичность в образе Чжан-бао, в облике его. Чокморов уходит от житейских подробностей, детализации — такова его позиция, заявленная уже в первом кадре эпизода с его участием. Движения Чжан-бао широки и порывисты, в нем чувствуется тайное, никогда его не покидающее напряжение: он и его отряд живут в постоянной опасности...

Генеалогия предводителя мужественного маленького отряда, отстаивающего в глухой тайге свободу и справедливость, восходит к любимому Чокморовым образу — народного заступника. Актер располагает в картине всего несколькими репликами, однако он произносит их так, что становится понятно: Чжан-бао верит Дерсу Узала и тем, кого тот привел в тайгу. Душа его светлеет — рядом люди, мыслящие и действующие с ним заодно. Вскоре они должны расстаться, и Чжан-бао страстно заверяет своих новых друзей, что здесь, в тайге, им ничто больше не угрожает и они могут спокойно продолжать свой путь.

В маленькой роли Чжан-бао возникает еще один, всегда близкий Чокморову мотив: его героям необходимо осознать общность своих устремлений с устремленностью рядом идущих. Если этого не происходит, герои актера погибают — нравственно или физически. Может быть, именно в жажде духовного единения и кроется тайна высокой человечности созданий Суйменкула Чокморова?..

Движение чувств Чжан-бао актер передал исключительно с помощью пластики. Так он выдержал испытание в роли стремительной, яркой, сверкнувшей, как молния. В интервью, данном Куросавой кинокритику А. Липкову, режиссер высоко отозвался о Чокморове: «Безусловно, прекрасный актер Суйменкул Чокморов... Я видел Чокморова в нескольких фильмах... Интересно было бы снять его в одном фильме с Мифуне, чтобы они могли встретиться в поединке»¹.

Возможно, когда-нибудь Акира Куросава и осуществит этот замысел.

Через два года после съемок в «Дерсу Узала» Чокморов впервые приехал на родину Куросавы, в Японию. Здесь он снимался в одном из эпизодов картины «Жизнь и смерть Фердинанда Люса». Это политический детектив, поставленный на киностудии «Мосфильм» режиссером А. Бобровским по роману Юлиана Семенова «Бомба для председателя». Чокморов играл эпизодическую роль зловещего господина Лао — безжалостного и холодного профессионального убийцу. Характер этого персонажа был намечен автором в общих чертах и актером не был раскрыт с привычной для него полнотой. Действие фильма движется по поверхности. И это оказалось особенно сложным для Чокморова, всегда стремящегося рассказать об эво-

¹ Акира Куросава. М., «Искусство», 1977, с. 232.

люции характера, независимо от того, главная у него роль или эпизодическая.

Картина «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» задумана как многоплановое масштабное произведение, в котором прослеживались бы особенности политической борьбы в мире в конце 60-х годов. Тема фильма и сегодня актуальна: смыкание крайне правых сил, неофашистов, с крайне «левыми», их заговор и прямое сотрудничество. Фабула картины — история гибели известного западногерманского кинорежиссера Фердинанда Люса, который пытается найти и наказать убийц своего друга Ганса Дорнброка, сына владельца огромного концерна, связанного с производством оружия. В нашу задачу не входит подробное размышление о том, отчего серьезный и актуальный замысел был реализован так общо. Картина была лишена истинной достоверности — достоверность была «кинематографическая»: японские эпизоды снимались в Японии, немецкие — в ГДР, и т. п. Мешало обилие сюжетных линий, нагромождение деталей. Бесконечные преследования, выстрелы, бокалы с отравленным вином оказались в центре внимания авторов, однако психологическая разработка характеров и отношений исчезла: действующие лица напоминали моментальные фотоснимки, в которых как будто и было внешнее сходство с оригиналом, но для искусства главное — человеческая индивидуальность...

Что же происходит на экране?..

На Востоке, на некоем безымянном острове, концерн Дорнброка проводит испытания новейшего ядерного оружия. Среди жертв этого испытания — танцовщица Исии, возлюбленная Ганса Дорнброка. У нее намеревается режиссер Люс узнать имя убийцы его друга. Люс уже почти разыскал умирающую Исии, но в это время на его пути и возникает таинственный господин Лао.

Герой Чокморова — фигура почти мифическая, так туманны и зыбки реалии картины.

Если говорить об общем рисунке роли, то Чокморов играет человека без рода, без племени, неведомо где и когда родившегося. Определенно в нем только одно — ярое служение деньгам. Актер нашел превосходную внешнюю характеристику для господина Лао: высокий, рослый и очень гибкий, точно без костей, он легко склоняет голову в поклоне и так же легко выпрямляется, когда ему надо стрелять в того, перед кем он только что склонялся. Господин Лао всюду и всегда возникает вовремя, подобно бесплотному существу, и так же вовремя исчезает.

Холодная уверенность — его главное оружие в общении с людьми. Его взгляд не имеет какого-то определенного выражения, он неуловим. Эмоции на чисто исключены в общении господина Лао с окружающими.

Каждая фраза Лао, вроде бы только констатирующая тот или иной факт, с неумолимой беспощадностью обрушивается на собеседников, надменно и безучастно звучит голос, тверд и, как всегда, неуловим взгляд холодных узких глаз. По существу, его фразы — удары, но боль от них собеседник ощутит потом...

Чокморовский Лао точно определил законы, которыми руководствуются его господа в борьбе с конкурентами. И сознательно превратил себя в холодный, безликий автомат, запрограммированный на умножение собственной власти и денег. Его бизнес прост — убийство. Кто-то торгует фруктами, кто-то — роскошными лимузинами, а господин Лао — смертью. В разных вариантах: отравляя души и тела людей марихуаной; организуя автомобильные катастрофы «из-за угла»; убивая из автомата не дрогнув... В каждом отдельном случае у господина Лао свой ва-

риант, это входит в его деловой кодекс, по которому он действует с математической точностью. В «фирме» господина Лао провалы исключены. Он знает о режиссере Люсе максимум, Люс же доверчиво ждет встречи с импресарио Оцума (под этим именем предстает перед ним господин Лао). Он ничего не знает о том, с кем должен повидаться в маленьком ресторане.

Более того: убийца перед убийством бесстыдно исповедует свою жертву. Но не ради утонченного садизма — моменты чисто психологического свойства, как мы уже отмечали, чужды натуре Лао. Исповедь входит в его задачу, которую он обязан безукоризненно выполнить: последний доверительный разговор с Люсом может дать дополнительную информацию о связях режиссера. Лао умело натягивает маску предельной искренности, радушия. Нет, он не пытается вступить в дружеские отношения с Люсом, напротив — подчеркивает свою независимость и несходство во взглядах. Актер скрывает как будто железную хватку господина Лао и в то же время обнажает ее точной ориентацией, змеиной гибкостью и якобы идеальной моделью достойного уважения человека. Чокморов играет профессионала убийцу экстра-класса, бизнесмена, чья деятельность как будто бы вне рамок законности, но теми же законами и порождена.

Эпизодический герой Чокморова помещен где-то на обочине многофигурной композиции картины. Тем не менее актер стремился нащупать сложное переплетение отношений господина Лао с действительностью. Это отчасти и помогло ему уйти от прямой иллюстративности.

Роль господина Лао любопытна и другим. В беседах актер постоянно подчеркивает, что никогда не бывает и не умеет быть судьей своих героев. Но то, как он решил образ господина Лао, составляет исключе-

ние: Лао жестоко осужден актером. Его авторская позиция настолько активна, что вывод из нее подчеркнут, укрупнен: тема Лао в картине оказалась темой смерти, которую несет миру фашизм и его нынешнее порождение — неофашизм. Без садистской экзальтации Лао осуществляет страшную миссию, тем самым реализуя логику своих духовных вождей, вошедшую в его кровь и плоть.

О роли господина Лао Чокморов вспоминает редко и не очень охотно. Он не привык, да и не умеет быть только пластической деталью, для чего и был приглашен участвовать в картине «Жизнь и смерть Фердинанда Люса». Решающую роль сыграла здесь его фактура, однако актер стремился заявить и в этом фильме свое авторское начало. В какой-то степени это ему удалось.

В 1976 году Чокморов в третий раз встретился на съемочной площадке с Болотбеком Шамшиевым. В это время Шамшиев снимал картину по повести Чингиза Айтматова «Ранние журавли». Чокморов сыграл отца героя фильма. Роль эпизодическую... Актер согласился на съемки быстро и от души — и в силу давнего творческого союза с режиссером, «крестным отцом» Чокморова в кинематографе, и в силу своей прочной, неизменной привязанности к творчеству Чингиза Айтматова.

Шамшиеву нужен был для «Ранних журавлей» именно Чокморов, с его мужественной, зрелой красотой, благородством облика, несуетностью и мудрым покоем, с его трагедийной силой чувств. Вместе с тем перед актером вставала новая для него задача.

Бекбай был до войны строителем Чуйского канала, давшего воду в киргизские степи. В фильме, в воспоминаниях-видениях своего сына Султанмурата, Бекбай возникает таким, каким помнит его бесконечно любящий мальчик, подросток, тоскующий о тех свет-

лых днях и часах, которые он провел с отцом до войны. В этих видениях Бекбай — почти идеальная фигура, таким он нужен сейчас Султанмурату, чтобы выдержать все тяготы его нынешнего существования, не извериться в людях, не пасть духом. И потому Бекбай приходит к нему реальный в своей нереальности, в ослепительно радужных, похожих на сказку воспоминаниях.

В сознании Султанмурата образ отца ассоциируется с могучими батырами, подобными Фархаду, и Чокморов, играя Бекбая, балансирует на грани реальности и мифа. Он придает личности героя величавый, эпический размах. Одновременно актер видит в Бекбае простого, земного человека и не скупится на психологические подробности.

...Гордый всадник Бекбай возвращается со строительства Чуйского канала. Рядом с ним с радостным криком, ухватившись за стремяна, бегут сыновья — старший, Султанмурат, и младший, Аджимурат. Навстречу выходит молодая, красивая жена, ведет за руки двух маленьких девочек. Бекбай прекрасно вписывается в этот семейный портрет, становясь его центром. Движения актера замедленны, плавны, он сейчас словно остановил время, сиюминутный, текущий бег жизни, чтобы Султанмурат мог приблизить его к себе из прошлого и еще раз пережить ту радость, которая пришла когда-то к мальчику в день возвращения отца.

В тех же ритмах живет на экране чокморовский Бекбай в еще одном коротком эпизоде-воспоминании. Мальчик сидит в холодном, нетопленном классе. Отец на фронте, от него давно нет вестей... Но память возвращает Султанмурата в ясный, солнечный день. Вся семья собралась в саду, под развесистой урючиной. Они расположились на расстеленной кошме, на землю рядом падают спелые плоды, золотистые, ра-

дующие глаз нетронутой временем красотой. Отец и сын в белых рубашках, они похожи друг на друга. Кажется, сейчас во всем мире воцарилась добрая тишина. Словно боясь нарушить ее, отец неторопливо разрезает сочную дыню, наделяя жену и сына ломтями. Вот оно, настоящее счастье,— семья вся в сборе, с ними отец, который все может и все умеет. Актер, не произнося ни слова, передает душевную устойчивость, абсолютную надежность Бекбая, он — сама мудрость и справедливость в эти минуты.

Чингиз Айтматов пишет: «Он (Султанмурат — Э. Л.) чувствовал, что мир устроен так, как лучше быть не может. И что отец у него такой, лучше которого не может быть»¹.

Эти строки из повести Айтматова стали для Чокморова отправными. По мере развития фильма его Бекбай все больше становится персонажем современной мифологии. Из материала повседневности актер творит дорогую для него легенду о защитнике слабых. Особый простор для этого дает ему эпизод поездки в город отца и сына. Это — самое дорогое для мальчика воспоминание.

Они едут межгорьем, полыхающим от макового цветения. Солнце только поднимается над пробуждающейся землей, к небу взлетают стайки желтобоких черноголовых птиц — сарайгыров. О чем они поют? Султанмурат и Бекбай перебрасываются шутливыми фразами, сын чувствует в отце старшего товарища. Он видит, как послушны умным, сильным рукам Бекбая резвые кони, как светел взгляд отца, и все больше верит в его сказочную силу и мудрость.

В этом эпизоде герой Чокморова лиричен и нежен, солнечный свет молодит его лицо, так гармонирующее с прозрачным летним днем, ясным небом, по ко-

¹ Айтматов Ч. Повести.— «Роман-газ.», 1977, № 17, с. 43.

торому над головой путников плывут крохотные и легкие белые облачка, с этими бескрайними степными просторами, родиной Бекбая.

В прихотливых сплетениях яви и вымысла — в видениях Султанмурата — Чокморов являет нам Бекбая человеком редкой красоты. Это подтверждается восторженным взглядом мальчика: так смотрят на тех, кто наделен даром приносить людям счастье.

— Я родился за полтора года до войны. Естественно, не помню, как уходили на фронт мои односельчане, в том числе и мои братья. В моей памяти навсегда осталась атмосфера более позднего времени, когда весь наш аил жил вестями с фронта. Сводками, которые передавались по радио, письмами-треугольниками, которые присылали воины, новостями, доставшими до аила из города, куда ездили сдавать хлеб. Помню я и то, как приносили почтальоны «похоронки». В доме погибшего в те дни раздавались рыдания вдов, стариков, детей. Вся деревня собиралась, чтобы поддержать осиротевших людей.

В те годы мы жили очень трудно. Родители мои с утра до ночи работали, им помогали старшие сестры и братья. Мать до зари уходила в поле со своей бригадой. Редкими вечерами я видел своих родителей дома. Такая жизнь в ту пору была нормой для всего аила, люди знали, что и от них зависит будущая победа.

Пришел май 1945 года. Красный флаг над сельсоветом, люди надели лучшие свои наряды, на лицах улыбки. И слезы. Много слез — почти в каждой семье был солдат, погибший на фронте. Помню, как моя мать вышла на улицу веселой, а потом я увидел ее рыдающей вместе с другими женщинами... Вспомнила она своего старшего, Чолпонбая... Больше никогда не увидеть ей сына, а нам — брата...

Переплелись радость и горе...

Когда родители брали меня на той в честь вернувшегося домой война, я всегда старался устроиться поближе к виновнику торжества и внимательно его рассматривал. Он говорил о войне, люди плакали... Солдат-победитель казался мне непохожим на тех, кого я знал с детства. Я понимал, что передо мной — односельчанин, я хорошо знал его мать, сестер, это мог быть и мой родственник, чья фотография хранилась в семейном альбоме. С другой стороны, я почитал в нем героя, пришедшего к нам из прекрасных сказаний, которые я слышал от старших. Мы выросли на этих легендах, впитав их с молоком матери, мы знали о Манасе, его жене, его отважном сыне, и я связывал их в своем сознании с солдатами, вернувшими нам мир и радость. Так мог бы сидеть среди нас и мой брат Чолпонбай, если бы вернулся домой.

Детские воспоминания пробудились в моей душе, когда я снимался в «Ранних журавлях», особенно во время работы над финальным эпизодом.

Фильм завершается фрагментом, которого нет в повести Чингиза Айтматова, — возвращением фронтовиков в родной аил. В этой сцене Бекбай — уже реальная фигура, и Чокморов ненавязчиво проводит грань между тем, каким отец представлял в воображении сына, и Бекбаем живым, доподлинным. Он немолод, у него поседели волосы, по лицу пролегли глубокие морщины. В глазах — горечь пережитого на войне. Бекбаю подводят его любимого коня, он легко вскакивает в седло...

Когда-то, после возвращения отца со строительства Чуйского канала, оба мальчика бежали рядом с ним, держась за стремя его коня. Теперь в живых остался только младший. Будто отрубили отцу правую руку — так смотрит сейчас Бекбай в ту сторону, где бежал когда-то его Султанмурат. Но жизнь продолжается в младшем сыне, в счастливых лицах людей,

встречающих победителей, в красоте гор и степей. Трудным усилием Бекбай сдерживает и боль и радость — все, чем он живет в этот час.

Эпизодические роли в решении Чокморова интересны тем, что на «малом плацдарме» актер сумел использовать открытое и утвержденное им в главных ролях. В Чокморове всегда живет настоящий интерес к людям, к их внутреннему миру, мотивам их поведения. Наверно, это помогало ему пробиться к сущности своих героев и тогда, когда актеру было отпущено всего несколько минут экранного существования. Своей человеческой значительностью Суйменкул Чокморов укрупнил эпизодические фигуры, открывая в образах этих близкие ему истины.

Глава X МОСТЫ ЧЕРЕЗ ЗАБВЕНИЕ

— Рассказ Чингиза Айтматова «Красное яблоко» я прочитал очень давно, сразу после его первой публикации. Я уже тогда полюбил эту маленькую грустную новеллу. Ее герои жили в моем городе, ходили одними со мной улицами и бульварами, все это было так мне знакомо и близко. Но я никогда не предполагал, что когда-нибудь буду сниматься в картине, в основу которой ляжет этот рассказ.

Весной 1973 года, сразу после окончания съемок в «Лютом», Толомуш Океев сказал, что начинает работу над сценарием по «Красному яблоку», где главная роль предназначается мне. То был первый случай в моей актерской практике, когда драматурги писали роль специально для меня. Факт сам по себе был отраден, однако и настораживал. Иногда в таких случаях режиссер использует то, что было прежде

найденно и сыграно актером в других картинах. Но, перечитав рассказ, я подумал, что вряд ли здесь можно будет использовать что-то из того, что было сделано мною раньше. Более того: думалось, что этой ролью я смогу взять реванш за «Джамилю», за все, что не удалось мне сделать в той картине.

Позднее я тоже впервые стал свидетелем и даже в какой-то мере, пусть и самой незначительной, участником работы над сценарием.

...Осенью того же года авторы писали сценарий по «Красному яблоку». Мы жили рядом, на побережье Иссык-Куля, и почти каждый день я слышал разговоры и споры по поводу того или иного решения отдельных эпизодов, характеров героев. Мои сомнения и опасения — как бы новая роль не стала для меня повтором! — рассеивались. Я уже с нетерпением ждал начала съемок.

Первый раз я должен был играть своего современника, к тому же коллегу-живописца. Впервые должен был сыграть и странную любовь. Наконец, впервые я должен был предстать на экране человеком юным и зрелым. Но самое главное, чем новая роль радовала меня, — это поиском совершенно новой стилистики, иных красок, чем те, которыми я пользовался до этого. Прежде я всегда играл жесткую конкретность в характерах своих героев, в их взаимоотношениях с окружающими. Здесь было другое — пастель, неуловимость переходов из состояния в состояние. Надо было передать ту «вторую жизнь», которая присуща мироощущению художника, если, конечно, он — настоящий художник...

Сейчас мне кажется, что жизнь героя «Красного яблока» Темира я прожил дважды. Первый раз, когда авторы писали сценарий и невольно уже вовлекли меня в мир этого персонажа; второй — во время съемок, когда все выверялось в работе, в живом

соприкосновении с другими действующими лицами. На мой взгляд, в «Красном яблоке» прозвучала очень дорогая для меня мысль. Впервые она появилась у Айтматова в «Джамиле»: любовь — это посыл к творчеству, это великая созидательная сила, как бы драматично ни складывались обстоятельства для любящего человека.

...Не было, кажется, ни одной статьи о фильме «Красное яблоко», ни одного очерка, посвященного Суйменкулу Чокморову, где бы не упоминалось, что в сценарии и картине по сравнению с рассказом изменена профессия главного героя, который стал художником (в рассказе он был преподавателем сельскохозяйственного института). Большинство критиков такую перемену относили к тому, что Суйменкул Чокморов, исполнитель главной роли, вышел из цеха живописцев.

Истинная причина, как нам кажется, заключена глубже. Первым предложил изменить профессию героя картины Толомуш Океев, полагая, что таким образом легче будет найти пластическое выражение того необычного, странного чувства, которым много лет живет Темир. Живопись давала для этого максимум возможностей в изобразительном строе фильма. Более того: она позволяла напрямую связать судьбу героя с эпосом, смыкая таким образом главную актерскую тему Суйменкула Чокморова с личностью его нового героя.

Мне, одному из авторов сценария «Красное яблоко», нелегко судить о работе Чокморова в этой картине.

Поначалу был литературный сценарий, в котором мы стремились рассказать о человеке, неспособном найти контакт со своим окружением, со своими близкими, одинокого и тоскующего по близости с ними при всем видимом благополучии. Драма личности,

связанной своим прошлым и крушением, которым было отмечено это прошлое, определяла душевное состояние героя, его взаимоотношения с женой Сабирой, мешая их духовной общности.

Не менее значительной должна была быть в картине и фигура Сабиры — женщины, пытавшейся преодолеть пропасть, разделяющую ее с мужем. Теряя последнюю надежду на сближение, Сабира обрушивала на мужа всю накопившуюся в ней боль, оскорбленную гордость и страсть, отказываясь довольствоваться суррогатами.

Во время съемок Толомуш Океев по-своему интерпретировал литературный сценарий, значительно изменив сюжет, характеры героев, их взаимоотношения. Разногласия, возникшие вследствие этого между авторами, не замедлили сказаться на картине.

В силу всех этих обстоятельств я попытаюсь говорить только о работе актера. Чокморов хорошо знал литературный сценарий. Думается, он стремился оттолкнуться именно от литературного варианта характера Темира, хотя реализовать это было достаточно сложно. Изменилась драматургия — изменилась вся концепция образа главного героя.

В первом приближении фильм «Красное яблоко» — история несостоявшегося, вернее, не нашедшего отклика чувства художника Темира к незнакомой женщине. Пронесенное через всю жизнь, оно стало для Темира и бременем и богатством, многие пережили в юности нечто подобное тому, что ворвалось в жизнь Темира. Спустя годы мы вспоминаем о такой возвышенной, «неземной» любви со снисходительной улыбкой. К этому времени реалии отрезвляют человека, и кажется ему, что все это было с кем-то другим.

Но ведь Темир — художник! И «обаяние мечты» (воспользуемся выражением Евгения Баратынского) не исчезает для него, наоборот, с годами усиливается.

Усиливается тоска Темира по давнему и несбывшемуся. Свою тоску художник изливает в картинах, утверждая таким путем идеальное, прекрасное, вечное... Любовь создала в нем Творца — так виделся и авторам и Суйменкулу Чокморову герой фильма Темир.

Темир настойчиво ищет утраченную им внутреннюю гармонию, которой жил в юные годы. Тогда он с глубокой нежностью рисовал портреты любимой девушки, в лице которой виделось ему воплощение красоты и мечты. Легкими штрихами он стремился запечатлеть прелесть ее беспечной юности. Юный Темир Чокморова живет только для своей прекрасной Незнакомки, и в этом его душевном состоянии нет отступления от правды: любовь одарила его новым зрением. Во встречах с ней Темир черпает живительную силу, Чокморов передает наивный романтизм вчерашнего деревенского паренька. Он открывает для себя красоту в знакомых, привычных лицах, действительность преображена его взглядом. Вот почему так легко придумывает он свои диалоги с Незнакомкой, похожие на красивый мираж. Такое решение характера Темира усиливает элемент поэтичности, светлой радости в эпизодах встреч Темира и Незнакомки, где герой несколько приподнят над реальностью. Это необходимо актеру, чтобы позже с помощью драматического контраста выделить из всей ткани фильма крушение мечты Темира: вдребезги разлетается хрупкий мир, созданный его воображением, перечеркивая прошлое и будущее.

Незнакомка не замечала любви Темира, она едва ли и подозревала о существовании отчаянно влюбленного в нее парня. Все это Темир поймет в их единственном, первом и последнем объяснении. Актер лаконично передает в этой сцене ощущение внезапно разверзшейся перед его героем бездны. Он смотрит,

как уходит от него Незнакомка — уходит с другим, ее избранником. Мольба дрожит в глазах Темира, губы невольно растягиваются в пелопой улыбке — оказывается, он был просто смешон со своей ненужной любовью! Минуты оцепенения вот-вот сменяются взрывом отчаяния... Эпизоды, связанные с молодостью Темира, вкраплены в ткань картины. Всепоглощающим и все еще живым чувством героя Чокморова связывает прошлое и настоящее в его судьбе. И прошлое становится прелюдией к настоящему. Актер проживает роль на едином дыхании. В «Красном яблоке» очень важно было соотнести оба временных пласта в жизни Темира, протянув между ними незримые нити.

После выхода картины на экран в адрес Чокморова раздавались упреки в том, что его игра лишена полутонов и лирическая стихия фильма оказалась ему менее подвластна, чем открытые, страстные характеры сыгранных им ранее героев. Упреки эти вряд ли справедливы... Подлинный темперамент героя картины, по мнению автора, скрыт актером в предельной скупости внешне выраженных чувств. Роль Темира построена на контрастах, на противопоставлении обнаженных эмоций юного Темира и тщательно оберегаемого им от стороннего глаза своего внутреннего мира в пору зрелости. Однажды он слишком дорого заплатил за душевную распахнутость. Урок был жестоким и поучительным. В немой отчужденности зрелого Темира живут отзвуки лихорадочно-напряженных ритмов его внутреннего существования.

Для Темира характерна тайная борьба с самим собой. Это внове для Чокморова. Темир не может вернуть прошлое, но не может и до конца расстаться с ним. Прекрасным видением и теперь является к нему его Незнакомка, минувшие годы нисколько не изменили ее образ в воображении Темира. Черты

Незнакомки греются ему в случайно встреченных женщинах, похожих, пусть и отдаленно, на его мечту. Он убыстряет шаг, устремляется за ними, но... видение исчезает, растворяется в воздухе, вновь обрекая Темира на разлад с собой, на душевную муку. Пелена задумчивости постоянно живет в его взгляде — то тень страстного чувства, повелевающего его кистью. Смятение, страсть художника становятся его вдохновением и силой; они ведут его к чистому холсту, заставляют запечатлевать образы прошлого, преломленные через пережитое. На этих полотнах Темир и открыт людям таким, каков он есть: искренний и нежный, любящий и мужественный, страдающий и преодолевающий свою боль.

Чокморова волнует знакомая ему проблема сложных взаимоотношений художника с миром и людьми. Близким он приносит горе чаще, чем радость. В литературном сценарии история взаимоотношений Темира и его жены, Сабиры, была решена иначе, нежели это выглядит в экранном варианте. В сценарии Темир женился на Сабире, поняв и оценив силу ее чувства к нему, хотя сам не мог ей ответить тем же. В фильме же их брак стал результатом горького раскаяния Темира. Думается, Чокморов избрал для себя как главный момент в трактовке отношений Темира с Сабирой хорошо знакомую ему литературную версию. Женившись, он полагает, что сделал все, что мог, для беззаветно любящей его женщины, но ни разу не дал себе труда задуматься над ее судьбой и обделил жену счастьем. Только у себя в мастерской, взяв в руки кисть, он любит, страдает, мучится — он обращается к тем, кто увидит его полотна и поймет его.

Актер дает почувствовать сложность нерадостных, но скрепленных временем, многолетней привычкой и даже жалостью отношений в семье его героя. В об-

щении с женой у Темира застывшее, отрешенно-ироничное лицо, оно уже начисто лишено того света, который в юности переполнял его. Скрытое, молчаливое упорство разлито во всем его облике, он точно отделен от жены прозрачной стеной: все видно, а рукой не дотронуться... И говорит он с Сабирой в одной и той же интонации, о чем бы ни шла речь — обычные ли это повседневные заботы или горестное обсуждение их судьбы. Темир не допускает в свою жизнь любящую женщину, он словно боится в общении с ней расплескать потаенную боль, которая уводит его от людей, а выплеснуть ее он не способен. Слегка нетерпеливое, чуть заметное движение бровей — вот и все в ответ на тоску жены. В итоге его недобрая ревность оборачивается безучастностью, равнодушием, они оказываются страшнее всего: так Темир казнит себя и разрушает внутренний мир Сабиры.

Но это не социальная отторженность Ахангула или Карабалты. Одиночество художника — естественный для творческой натуры уход в себя. Чокморов не боится этого мотива в «Красном яблоке». Он отталкивается от реальных противоречий.

Темир живет воспоминаниями о женщине, которую по-настоящему и не знал, но, может быть, и сумел узнать лучше других: любовь и слепит и делает человека на редкость прозорливым...

Для актера оказалась важной и обратная сторона его чувства к Незнакомке. Да, Темир хранит в памяти образ и реальный и преображенный его любовью. Облик Незнакомки угадывается в каждом созданном им женском портрете. Но этим Темир и заслоняется от действительности, от того, что принято называть прозой жизни. Рядом с ним страдает Сабира, страдает, потому что у Темира не достало для нее тепла, сердечной щедрости...

— Я уверен, что художник в миру не безгрешный

айностол. Софья Андреевна Толстая в своих дневниках вспоминает о том, как Лев Николаевич говорил ей, что художник все лучшее в себе отдает творчеству, своим произведениям, худшее же оставляет для жизни... И не надо размывать, приглаживать, причесывать характер художника, способ его взаимоотношений с людьми. Я знаю, что Темир жесток, эта жестокость — грань его творческой одаренности. Это относится прежде всего к истории его отношений с Сабирой.

Темир осознает свою вину не скоро. Когда Сабира решится оставить его, ее слова покажутся ему порывом эмоциональной женской натуры. Но вот проходит время, жена уехала, и Темир едет на загородную прогулку с маленькой дочкой Анарой. Он попадает в тот самый старый сад, где когда-то нашел прекрасное яблоко для Незнакомки, то, которое она так равнодушно приняла из его рук и отдала другому. На этот раз похожее яблоко находит Анара и оставляет его для матери. В этот момент прошлое и настоящее впервые пересеклись в сознании Темира. «И все-таки, оказывается, была одна женщина, которая всю жизнь просила, настаивала, требовала у него красное яблоко. Это была его жена Сабира...»¹.

Этих слов из рассказа Айтматова нет в картине. Но они прозвучали в сердце Темира в ту минуту, когда девочка сказала ему, что оставила красное яблоко для матери... Здесь и рождается в Темире сознание вины, горечь необратимой утраты: он знает, что Сабира не вернется к нему. Заглох родник ее любви, только теперь Темир понимает, какой опорой было все эти годы для него это чувство. Да и он любил ее. Чем теперь утолить ему свою духовную жажду?

¹ Айтматов Ч. Материнское поле. Повести и рассказы. Фрунзе. «Кыргызстан», 1964, с. 383.

Ответ на этот вопрос — в полотнах Темира.

В погоне за Незнакомкой, образ которой почудился ему в одной из девушек, мелькнувшей в толпе, Темир попадает в этнографический музей. За стеклянными витринами стоят древние батыры — воины, победители, женщины в старинных национальных одеждах. Кажется, сейчас взмоет в небо распростерший могучие крылья беркут, сидящий рядом с батырами. Но все это бутафория, люди и птицы — муляжи. Жизнь в музейном зале похожа на сон, мечта и реальность сосуществуют сейчас для Темира в странном равновесии. В поисках гармонии он должен оживить прошлое — великое прошлое. И Темир обращается к образам людей, чья жизнь была лишена знакомых ему мучительных противоречий. Таким пишет он великого народного сказителя Саякбая Каралаева в окружении героев «Манаса», несущих в себе торжественную эпичность и огромный эмоциональный накал. Композиции Темира полны динамики, напряжения, воли к жизни.

Так опосредованно герой Чокморова возвращается к эпосу, к полноте живущих в нем чувств. Но возможно ли все это в современном мире, бушующем, раскаленном, яростно утверждающем и не менее яростно отрицающем истины Добра и Любви?

Актер пытается нам ответить вместе с режиссером Альгимантасом Видугирисом в картине «Мужчины без женщин», где им сыграна роль рабочего-монтажника Касыма.

Известный кинодокументалист Видугирис несколько лет вел кинолетопись строительства Токтогульской ГЭС. В 1972 году на экран вышел его фильм «Нарынский дневник», в котором открытый прием съемки сливался с правдой обобщения запечатленных в нем фактов и образным восприятием мира. Через три года режиссер снимет репортажную документаль-

ную ленту «Токтогульское море — день первый». Позже — вторую серию «Нарынского дневника», фильм «В год беспокойного солнца», посвященный пуску Токтогульской ГЭС, ставшей одним из крупнейших энергетических узлов Средней Азии. В каждой из своих картин режиссер был всегда пристально внимателен к человеку, стремился раскрыть своих героев в действии и проследить ход их мысли, обращенной к конкретной социальной действительности. В кинопортретах режиссер хотел воплотить свой личный и общественный опыт.

Следуя тем же принципам, Видугирис пришел к постановке первого художественного полнометражного фильма — «Мужчины без женщин». Видугирис положил в основу фильма хорошо знакомый ему материал из жизни токтогульских энергетиков.

Еще в период работы над сценарием (Видугирис писал его в соавторстве с И. Акимовым) режиссер, изложив сюжет будущего фильма, обратился к Суйменкулу Чокморову с предложением сыграть главную роль — Касыма. Актера это заинтересовало. Уже в литературном сценарии в характере Касыма было заложено многое из того, что всегда неизменно дорого Чокморову, — романтическая интенсивность чувствований, открытость добру, любви, способность к подвигу как естественное состояние души. Вместе с тем актеру предстояло в этой работе взять и новую высоту: он должен был, уйдя от заземленности, органически соединить героинку и рабочие будни; играя человека-подвижника, не оторваться от конкретной ситуации, в которой разворачивается действие фильма.

...В праздничный Первомайский день на одном из высокогорных участков линии электропередач произошла авария. Это могло повлечь за собой тяжелые последствия в жизни горных поселков. Необходимо немедленно отправить на место аварии бригаду ра-

бочих-верхолазов. В праздничный вечер трудно отыскать людей... Выбор падает на Касыма и его товарищей. Ситуация осложнена тем, что именно в этот день жена Касыма Асель отправлена в роддом. Жизнь ее и ребенка в опасности. Но Касым соглашается возглавить аварийную бригаду, зная, что его нечем заменить. С ним едут опытные верхолазы Игорь Репнин и Семен. В дороге к ним присоединяется юный Оморкул.

Все мысли Касыма обращены к жене. Он вспоминает лучшие их дни, и сейчас, когда жизнь Асели висит на волоске, она кажется ему особенно прекрасной и любящей. В этих фрагментах-воспоминаниях Асель занимает центральное место. Чокморов уводит своего героя, тактично и тонко, на второй план. Касым любит Аселью, заново переживая самые памятные моменты в их общей судьбе; актер находит точный ритм существования Касыма, помогая режиссеру развернуть идиллию героев.

Колоритнее, значительнее проявится характер Касыма в основной сюжетной коллизии картины. Здесь Касыму дано действовать, вступая в сложные отношения со своими товарищами.

Романтический строй образа Касыма Чокморов обогащает определенной психологической сложностью в истолковании роли. То, что должны совершить и совершают верхолазы,—подвиг. Немаловажно в этой ситуации то, как складываются отношения в маленьком коллективе. На долю Касыма выпадает особая миссия — объединить людей. Формальное объединение в этих условиях и ненужно и невозможно. Только подлинная человеческая общность может стать опорой в их тяжелой ситуации.

Это понимает — больше других — Касым.

Драгоценное качество — врожденная доброта, когда человек, нисколько не насилуя себя, не заигрывая

и не имитируя душевную теплоту, — оказывается способным найти путь к сердцам окружающих. Это уважение к личности каждого, абсолютный слух на чужую беду и умение пополнить недостаток душевных сил в другом человеке из собственного арсенала. Но стоит ли все это дробить на части? Ведь все эти качества, черты характера и составляют существо героя Суйменкула Чокморова.

На страницах одного из экземпляров режиссерского сценария, принадлежавшего Чокморову, сохранились его рисунки. Это своего рода иллюстрации, графические наброски к отдельным эпизодам — визуальное выражение того, каким воспринимал Касыма актер во время работы над фильмом. Своего героя он постоянно изображает вместе с его товарищами. Вот он внимательно слушает человека с резкими чертами лица (Игорь Репнин)... Вот улыбается молодому парню (Оморкул)... Вот печально смотрит на коренастого, невысокого мужчину (Семен), смотрит так, будто подыскивает слова, чтобы ответить собеседнику... Чокморов искал суть образа Касыма в его общении с людьми. Этому человеку нужно глубоко понять каждого, кто связан с ним делом, одной судьбой. Умом и сердцем Касым сейчас со своей Аселью, но по складу своего характера он не может существовать отдельно от товарищей. Он сразу запомнил смешного, горячего Оморкула, который догнал бригаду уже в пути, желая испытать себя в самых тяжелых обстоятельствах, и оценил мужество парня. Позже Касым будет стараться чаще быть рядом с Оморкулом, но не навязывая себя, а незаметно опекая его юность. Он вроде бы отрешен от дорожных разговоров Игоря, Семена, Оморкула, однако ни на минуту не упускает ни одной детали в их реакции. Он сумеет тактично скорректировать поведение Семена, желая уберечь Оморкула от тяжелой душевной травмы. По лицу Ка-

сыма бегут отсветы костра, высвечивая глаза — в них боль за поруганную любовь парня. Он произносит: «Семен...» — произносит просто, казалось бы, спокойно, но за этим и просьба замолчать, и просьба вспомнить о достоинстве мужчины, не имеющего права предавать огласке свои интимные отношения. Но Касым найдет для того же Семена и резкие ноты в иной ситуации, когда одним взглядом и одним словом уже невозможно остановить распоясавшегося человека. Касым не сорвется, не ответит Семену в той интонации, в какой обращается Семен к бригаде. Но по лицу Касыма видно, что сейчас вся его воля собрана в кулак, ему даже по-своему жаль товарища, бывшего своего товарища, решившего покинуть бригаду в трудную минуту. Бригадир хорошо знает, как импульсивен Семен, он помнит его другим, каким тот был в решающие для стройки минуты. Этого «лучшего» Семена Касым и хотел бы остановить. Он уже готов вступить с ним в разговор, но вдруг сам себя обрывает на полуслове, бросая пристальный взгляд на разбушевавшегося Семена: так Касым отпускает его и, тяжело опускаясь на камни, отворачивается от уходящего Семена. В фигуре Касыма сейчас столько горечи, столько грустного раздумья о человеке, не оправдавшем веры в него...

По мере сил и возможностей Чокморов пытается ввести зрителя во внутренний мир его героя, используя крупные планы, на которых режиссер строит его образ.

Крупный план, это мощное средство в исследовании характера, требовал от исполнителя максимальной пластической точности. Точности мимики, выражения глаз, точности в передаче психологических состояний. Так сыгран Чокморовым эпизод, когда Семен возвращается на место аварии. Касым молча встречает его, но в глазах вспыхивают искры, что-то вроде короткой

улыбки мелькает на губах... Вот и все, однако этого оказывается вполне достаточно, чтобы понять, как дорого Касыму вновь увидеть старого товарища, преодолевшего страх, слабость, эгоизм.

Любая дидактика неприемлема для Касыма, как, впрочем, чужда она и характеру самого актера. Внутренняя прозорливость позволяет его героям находить точные ориентиры по отношению к тем или иным людям. Поначалу, например, кажется несколько бестактным вопрос, который Касым задает Игорю Репнину в самом начале их дороги: «Послушай, Игорь, а что у тебя с семьей? Почему жену сюда не везешь?» Но тем самым Касым помогает Репнину: сейчас Игорю нужно выговориться, рассказать товарищам о том, что мучит его, давно и больно мучит. Только что Касым невольно стал свидетелем объяснения Репнина с претендентом на руку и сердце его жены. Бригадир понимает, что точно так же, как его собственные мысли заняты в эти минуты Аселью, ее бедой, так и Репнин весь в плену недавнего разговора, в тоске по сыну, в сомнениях — прав ли он был, уехав от семьи в горы?

— Мы привыкли к героям, которые легко перевоспитывают слабого, делают ответственным безответственного, а труса заставляют совершить подвиг. Я не слишком верю в подобные метаморфозы. Я — за терпимость по отношению к человеческим слабостям, разумеется не всем и не всяким. Но, я думаю, наша терпимость помогает воспрянуть слабым, вселяет в них уверенность. Поэтому я играл Касыма прежде всего терпимым человеком. Нам еще так часто недостает такта, душевной тонкости в отношении к людям, мы сами, того не замечая, раним их. Я полюбил Касыма за то, что он умеет довериться человеку и вести себя так, чтобы люди тоже испытывали к нему настоящее доверие.

Когда впервые читаешь литературный сценарий картины «Мужчины без женщин», кажется, что все четверо членов аварийной бригады равнозначны для создателей фильма. Складывается как бы коллективный портрет, в который каждый герой вносит свой штрих. А фильм поставлен иначе — по принципу гомофонии: голос Касыма, образ его постепенно становятся самыми выпуклыми. Касым ведет главную мелодию, остальные дополняют... В этой «производственной драме» Чокморов рассказывает о человеке обыкновенном, рядовом, живущем своими радостями и тревогами. Но в рамки обычной жизни актер сумел вместить страсти большого нравственного и этического смысла. Бытовая ситуация, устранение аварии на ЛЭП, у Чокморова обретает куда более широкое звучание. Его Касым возвращает людям Свет, не только в буквальном, но и в переносном значении этого слова.

...Во время съемок фильма «Мужчины без женщин» случилось несчастье. Чокморов, как всегда сам выполняя все трюковые съемки, сорвался и упал. Товарищи ждали: сейчас подыметесь, улыбнется, извинится, попросит продолжать работу. Но Суйменкул лежал неподвижно. Травма оказалась серьезнейшей. Потянулись дни в больнице, врачи прятали глаза от близких, не смея обнадеживать. Потом, когда пришло желанное облегчение и рана стала затягиваться (диагноз — внутрипочечное кровоизлияние), оказалось, что еще долго нельзя будет сниматься, особенно в тех трудных условиях, в каких проходила работа над фильмом «Мужчины без женщин».

Конечно, можно было продолжать съемки, пригласив на роль Касыма другого актера... Но группа ждала Чокморова несколько месяцев: никто другой не смог бы так рассказать о человеке, способном щедро одарить людей светом своей души.

Если говорить о сюжете, картину «Мужчины без женщин» можно по всем параметрам отнести к «производственной ленте»: рабочие-верхолазы в труднейших условиях устраняют аварию. Но Чокморов прорывается сквозь эти границы. В фильме на производственную тему героев обычно определяет их отношение к делу. У Касыма иные критерии. Для него, может быть, не столь важно распутать клубок производственного конфликта, сколько всегда необходимо разрешить проблемы нравственные. От меры ответственности человека, как он считает, зависит и мера его надежности.

Поиск героического характера в картине «Мужчины без женщин» был плотно соотнесен Чокморовым с современным жизненным материалом и воплощен художником с настоящей полнотой и цельностью.

Кто он сегодня, Суйменкул Чокморов?

Талантливый живописец — его имя известно далеко за пределами республики... Один из руководителей Союза художников Киргизии... Мастер...

Пожалуй, еще более известен Чокморов-актер. Народный артист Советского Союза, удостоенный премии Ленинского комсомола и Государственной премии Киргизской ССР имени Токтогула за работу в кино...

Актер, прославивший свой национальный кинематограф, — кинематограф, которому оказалось так необходимо страстное, мужественное искусство Суйменкула Чокморова.

— В те недели и месяцы, когда я свободен от съемок, что случается не часто, я невольно как бы подытоживаю то, что успел сделать в живописи и кинематографе, по-прежнему оставаясь слугой этих двух, дорогих моему сердцу господ. Написано много

картин, состоялась персональная выставка, отдельные работы выставлялись в Москве...

В сравнении с этим, наверно, невелико количество сыгранных мною ролей: за шестнадцать лет работы в кино семнадцать фильмов с моим участием. У других за такое же время бывает и тридцать, и сорок. Но в цифрах ли дело?

Я благодарен своим героям. В общении с ними я неизменно открывал и самого себя. Все, что передумал и переживал, я старался донести до своего друга зрителя. Мне хотелось, чтобы при этом не ушла та свежесть восприятия, которая жила во мне, когда мир открывался впервые во всем своем разнообразии. Я думаю, что мой актерский непрофессионализм сыграл в этом и свою положительную роль. Говоря об этом, я вовсе не призываю закрыть актерские факультеты...

Когда я начинал сниматься в кино, мне было очень трудно: от неуверенности в собственных возможностях, от физической и душевной скованности, от того, что поначалу я все-таки был гостем на съемочной площадке. Думал — побуду здесь вместе с не очень знакомыми, но интересными людьми и уйду в свою мастерскую. Вышло иначе. Я остался на съемочной площадке надолго. Теперь, думаю, навсегда.

И мне стало еще труднее.

В творчестве должно оставаться самим собой. Это я говорю себе вновь и вновь. Не подражать, не разжижать роли повторами, не эксплуатировать однажды найденное. Теперь я знаю, как много должен знать и уметь актер. Но каждый раз, начиная новую работу, он должен еще и уметь забывать о том, что он знает и умеет. Мастерство — это сумма приобретенных и открытых тобой самим приемов. Я думаю, этого следует избегать, уходить от этого в минуты творчества. Тогда будет и свежесть, и искренность,

и импульсивность решений. Тогда поверит и зритель...

Я всегда мечтаю, чтобы моих героев не воспринимали как вымышленные фигуры, чтобы они стали частью самой жизни.

Чем больше я работаю — в живописи и в кинематографе, — тем больше убеждаюсь, что только правдой, неприкрашенной, жесткой, а если необходимо — и жестокой, можно заставить человеческие сердца зазвучать в унисон с сердцем моего героя. Только так...

«Никогда от правды взора не прячь», — прочитал я у великого поэта древности Джами.

Я повторяю себе эти слова, начиная новую работу.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

- 1968 **«Выстрел на перевале Караш».** Бахтыгул. Режиссер Б. Шамшиев. «Киргизфильм» и «Казахфильм».
В ролях: С. Джумадылов, М. Рыскулов, В. Уральский, Б. Кыдыкеева.
- 1969 **«Джамиля».** (По одноименной повести Ч. Айтматова). Данияр. Режиссер И. Поплавская. «Мосфильм».
В ролях: Н. Аринбасарова, Н. Дубашев.
- 1970 **«Чрезвычайный комиссар».** Низаметдин Ходжаев. Режиссер А. Хамраев. «Узбекфильм».
В ролях: Х. Умаров, С. Яковлев, В. Козел, Н. Рахимов, Н. Жантурин, А. Джигарханян.
- 1971 **«Алые маки Иссык-Куля».** Карабалта. Режиссер Б. Шамшиев. «Киргизфильм».
В ролях: С. Джумадылов, Б. Химичев, А. Темирова, А. Джангарозова, Г. Виркава.

- 1972 «Поклонись огню». Уйтур-уста. Режиссер Т. Океев. «Киргизфильм».
В ролях: Т. Турсунбаева, Б. Бейшеналиев, С. Джумадылов, М. Рыскулов, И. Рыскулов.
- 1972 «Я — Тянь-Шань». (По повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке»). Байтемир. Режиссер И. Поплавская. «Мосфильм».
В ролях: Д. Чочунбаева, О. Байтамбетов, Н. Мамбетова, Т. Бердалиев.
- 1972 «Седьмая пуля». Максумов. Режиссер А. Хамраев. «Узбекфильм».
В ролях: Д. Камбарова, Х. Умаров, Б. Бейшеналиев.
- 1974 «Лютый». Ахангул. Режиссер Т. Океев. «Казакфильм».
В ролях: К. Валиев, К. Сатаев, А. Джангарозова, Н. Ихтимбаев.
- 1975 «Красное яблоко». (По одноименному рассказу Ч. Айтматова). Темир. Режиссер Т. Океев. «Киргизфильм».
В ролях: Г. Аджибекова, Т. Турсунбаева, А. Макекадырова, А. Джангарозова.
- 1975 «Дерсу Узала». (По мотивам произведений Н. Арсеньева «По Уссурийскому краю»). Чжан-бао. Режиссер А. Куросава. «Мосфильм».
В ролях: М. Мунзук, Ю. Соломин.
- 1977 «Улан». Азат Майрамов. Режиссер Т. Океев. «Киргизфильм».
В ролях: Н. Аринбасарова, С. Джумадылов, Г. Аджибекова, Д. Сейдахматова.

- 1977 **«Жизнь и смерть Фердинанда Люса».** (По мотивам романа Ю. Семенова «Бомба для председателя»). Господин Лао. Режиссер А. Бобровский. «Мосфильм».
В ролях: Д. Банионис, П. Панков, Ю. Будрайтис, Э. Киви, А. Калягин.
- 1979 **«Ранние журавли».** (По одноименной повести Ч. Айтматова). Бекбай. Режиссер Б. Шамшиев. «Ленфильм» и «Киргизфильм».
В ролях: Э. Боорончиев, Т. Аджибекова.
- 1981 **«Мужчины без женщин».** Касым. Режиссер А. Видугирис. «Киргизфильм».
В ролях: Д. Камбарова, В. Жолобов.



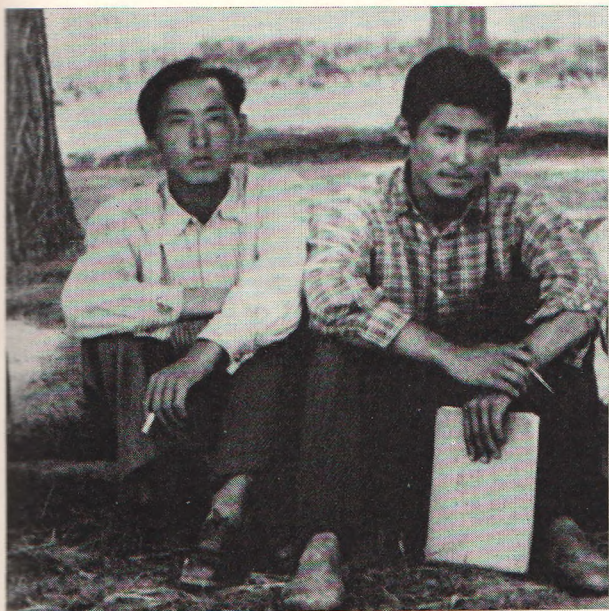
Семья Чокморовых.
Послевоенные годы

Отец и брат Намырбек



Мать С. Чокморова

Семья Чокморовых.
(В верхнем ряду второй
справа — С. Чокморов)



С. Чокморов (справа)
в студенческие годы

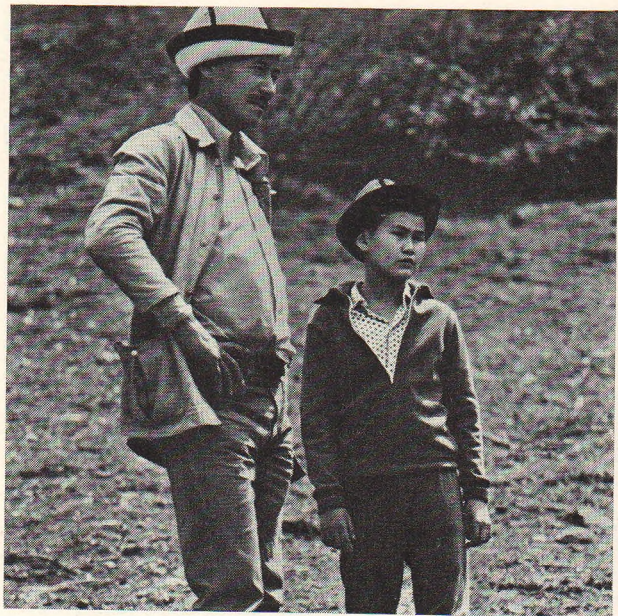


Чон-Таш. Родной дом

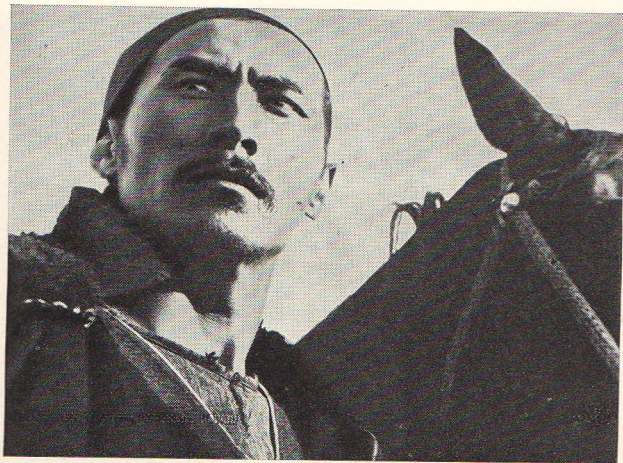


С. Чокморов среди
земляков

С. Чокморов с братом
Намырбеком



С. Чокморов с сыном
Бахтыгулом



«Выстрел на перевале
Караш».
Бахтыгул — С. Чокморов



«Выстрел на перевале
Караш»



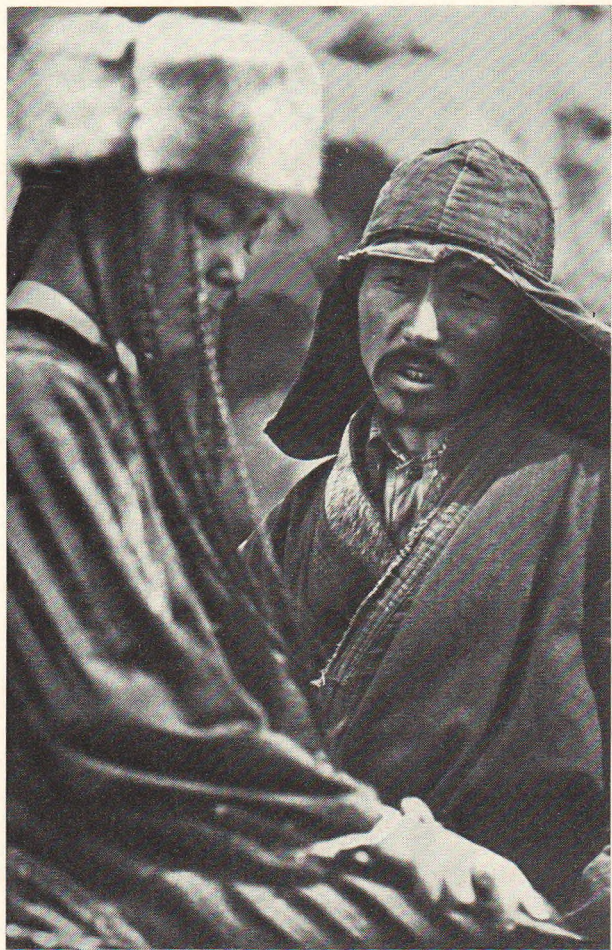
«Выстрел на перевале
Караш»



На съемках фильма «Алые
маки Иссык-Куля».
Рабочий момент.
Слева направо:
Б. Шамшиев, А. Темирова,
С. Чокморов



«Алые маки Иссык-Куля».
Карабалта — С. Чокморов



«Алые маки Иссyk-Куля».
Карабалта — С. Чокморов,
Калыча — А. Темирова



«Джамиля».
Данияр — С. Чокморов,
Джамиля — Н. Аринбасарова



«Я — Тянь-Шань».
Байтемир — С. Чокморов



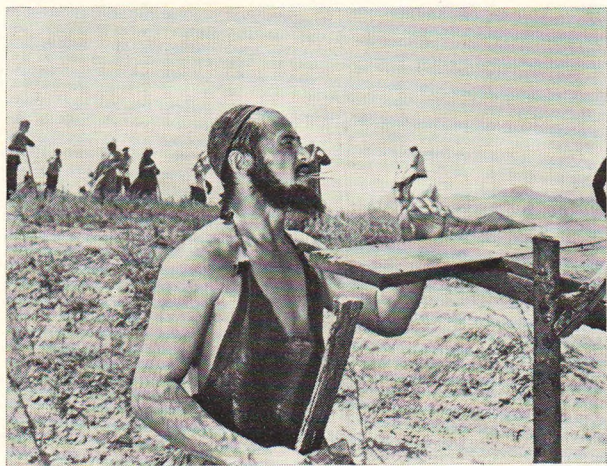
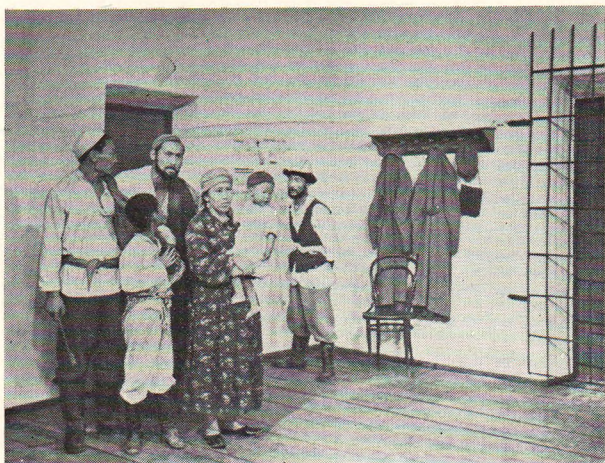
«Я — Тянь-Шань»



«Чрезвычайный комиссар».
Низаметдин Ходжаев —
С. Чокморов



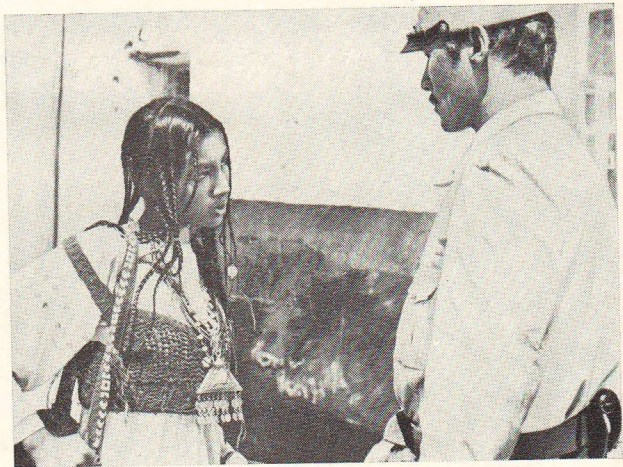
«Чрезвычайный комиссар»



«Поклонись огню».
Уйтур-уста — С. Чокморов



«Седьмая пуля».
Максумов — С. Чокморов



«Седьмая пуля».
Максумов — С. Чокморов,
Айгуль — Д. Камбарова



«Седьмая пуля»

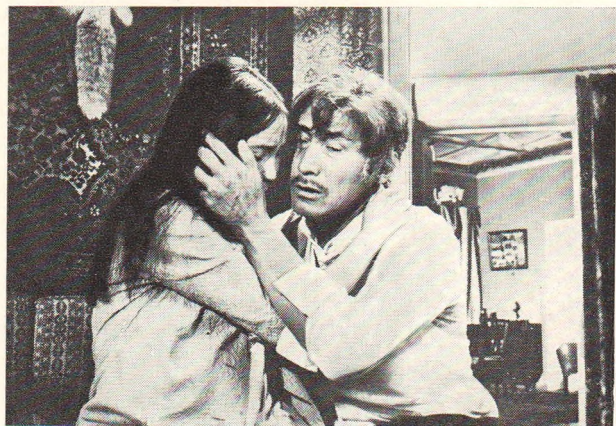


На съемках фильма
«Лютый».
Рабочий момент

«Лютый».
Ахангул — С. Чокморов



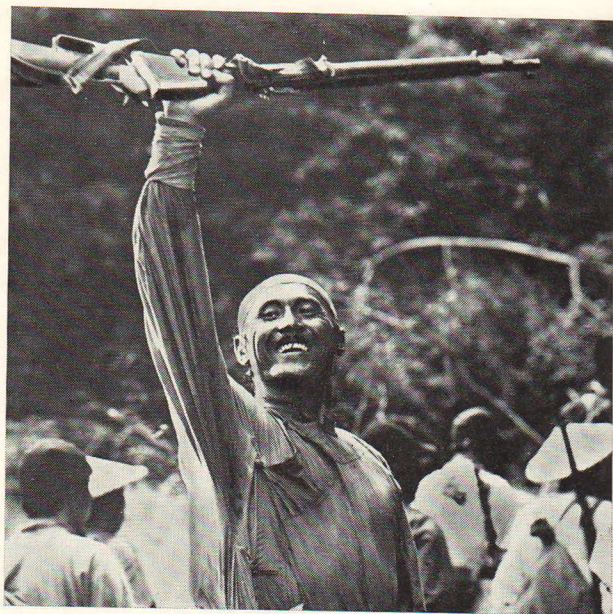
«Лютый»



«Улан».
Азат Майрамов —
С. Чокморов

«Улан». Азат —
С. Чокморов,
Гульсара —
Н. Аринбасарова





«Дерсу Узала».
Чжан-бао — С. Чокморов



«Дерсу Узала»

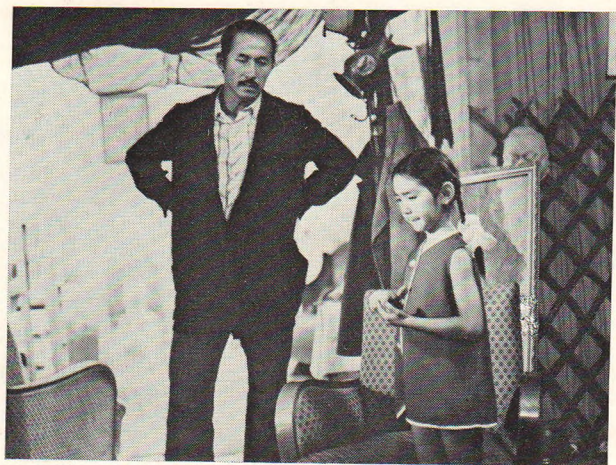
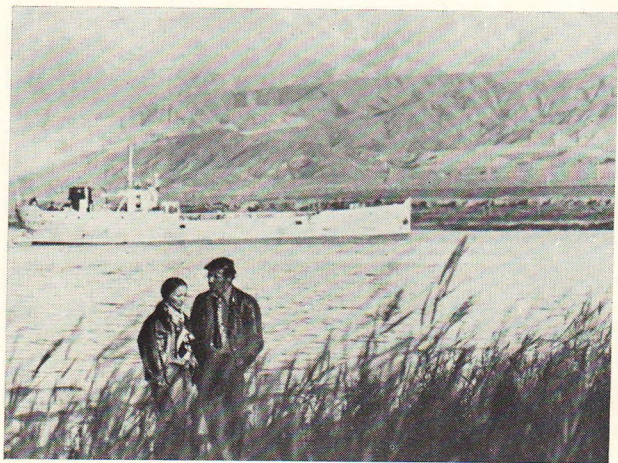


«Дерсу Узала».
Рабочий момент

Портрет Акиры
Куросавы.
Работа С. Чокморова



«Ранние журавли».
Бекбай — С. Чокморов



«Красное яблоко»

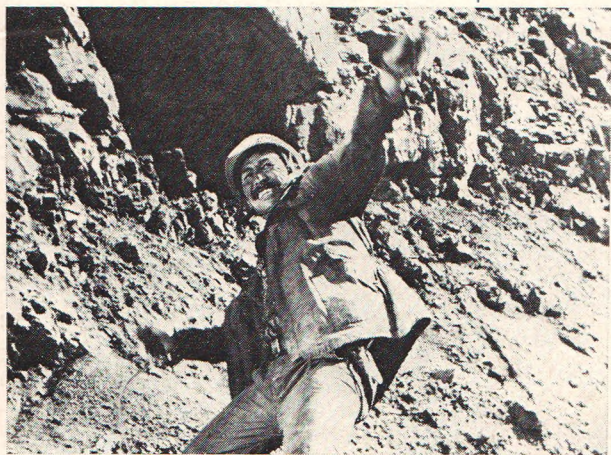


«Красное яблоко».
Темир — С. Чокморов

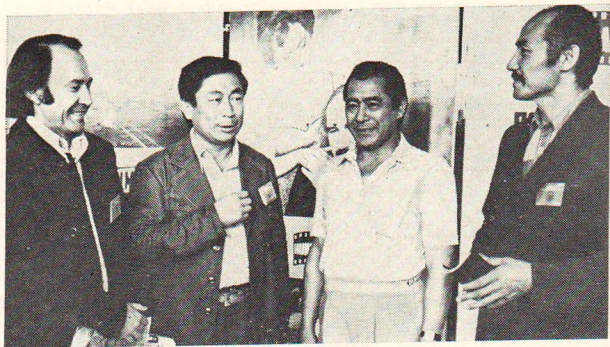


«Мужчины без женщин».
Касым — С. Чокморов

«Мужчины без женщин».
Касым — С. Чокморов,
Асель — Д. Камбарова

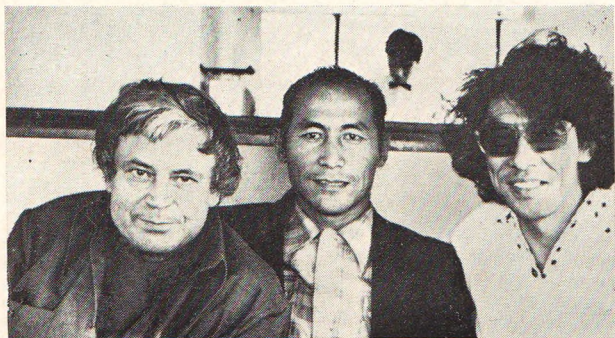


«Мужчины без женщин»



Ташкентские встречи.
Слева направо: А. Хамраев,
Т. Океев,
Тосиро Мифуне
(Япония), С. Чокморов

С. Чокморов и Е. Борзова



С. Чокморов и Б. Брыльска

Слева направо:
Д. Банионис, С. Чокморов,
Т. Мацуе (Япония)



С. Чокморов на пресс-конференции IX Московского Международного кинофестиваля после просмотра фильма «Красное яблоко»



С. Чокморов в мастерской



Портрет киргизских
кинематографистов



Посвящение

Караван



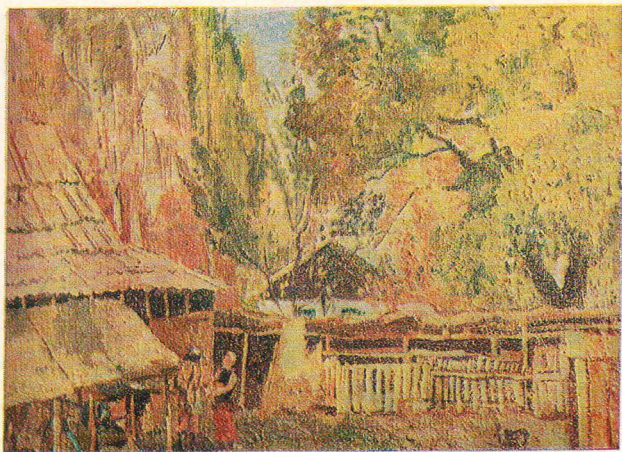
Голубой Иссык-Куль



Портрет молодого артиста



Саякбай Каралаев



Пейзаж

Отчий дом



Женщины Исфары

Портрет артиста
Максима Мунзука
в роли Дерсу Узала



Портрет народной
артистки
Киргизской ССР
Алиман Жангарозовой



Два охотника

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ч. АЙТМАТОВ. К портрету художника	3
ГЛАВА I. ВСТУПЛЕНИЕ В БУДУЩЕЕ	8
ГЛАВА II. ЖИВАЯ ВОДА ДЕТСТВА (ЗЕМЛЯ ПОЛЫННОЙ РАДОСТИ)	14
ГЛАВА III. В ЖЕСТОКОМ И ЯРОСТНОМ МИРЕ	21
ГЛАВА IV. ПОЭЗИЯ ФАКТА	44
ГЛАВА V. ПЕСНЬ ДАНИЯРА	63
ГЛАВА VI. ЦВЕТА БОРЬБЫ	74
ГЛАВА VII. ОДИН СРЕДИ ВОЛКОВ	94
ГЛАВА VIII. ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ	119
ГЛАВА IX. НА МАЛОМ ПЛАЦДАРМЕ	132
ГЛАВА X. МОСТЫ ЧЕРЕЗ ЗАБВЕНИЕ	146
ФИЛЬМОГРАФИЯ	165



ЭЛЬГА МИХАЙЛОВНА ЛЫНДИНА

СУЙМЕНКУЛ ЧОКМОРОВ

Редактор

Т. Е. БОРИСОВА

Художественный редактор

М. Г. ЕГИАЗАРОВА

Технический редактор

Е. Н. САПОЖНИКОВА

Корректор

М. Л. ЛЕБЕДЕВА

И. Б. № 2209

Сдано в набор 23.03.84. Подп. к печати 31.10.84. А 14650. Формат издания 70×90/32. Бумага типографская № 1. для иллюстр. мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 7,971. Усл. кр.-отт. 12,614. Уч.-изд. л. 8,625. Изд. № 15412. Тираж 25 000. Заказ 1764. Цена 90 коп. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129243 Москва, Мало-Московская, 21.