

Николай
Олялин



В кинобиографии Николая Олялина не было внезапных свершений, творческих открытий, удивительных по неожиданности и вместе с тем точных попаданий на роль, после которых появляется соблазн написать, что назавтра актер проснулся знаменитым. Словом, можно сказать, что не было в его биографии ничего сверхобычного.

Кинематографическая судьба Н. Олялина, прежде всего, трудовые профессиональные будни, когда на смену творческим радостям приходят досада и неудовлетворенность, а разочарования чередуются с надеждой. Сегодня место, занимаемое актером в киноискусстве, определяется итогами будней, не только списком ролей, число которых приближается к двадцати, но и бесспорностью достижений, вполне заслуженно принесших ему популярность у широкой зрительской аудитории.

Однако, задолго до того как произошло рождение киноактера Олялина, внимание критики привлек начинающий исполнитель молодого в ту пору Красноярского театра юных зрителей. Четыре года, проведенные на сцене театра, создавать который Олялин приехал вместе с выпускниками Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, стали для него школой обретения профессионального мастерства, школой, в которой не только происходило на-

копление актерского опыта, но и шел процесс формирования личности будущего художника. Что могло быть более плодотворным для молодого актера, чем оказаться в коллективе ищущих, дерзающих, влюбленных в искусство единомышленников?

В те годы Н. Олялину довелось играть в пьесах русского, классического репертуара, советских и зарубежных драматургов. Несомненной актерской удачей становится небольшая по объему роль городского Свистунова из гоголевского «Ревизора», сыгранная им как остро характерная зарисовка тупого и невежественного служаки. После гастролей театра в Ленинграде Олялина приглашают в труппу Театра комедии. От приглашения он отказывается, уйдя в кинематограф, но о работе в театре всегда вспоминает с удовольствием и не без некоторой грусти. Размышляя на страницах журнала «Искусство кино» о специфике и сложности актерской профессии, сопоставляя возможности театра и кино, Олялин заметил, что в театре он был актером без жанровых ограничений, пробовал себя на сцене в ролях драматических и комедийных. «А в кино у меня появилось амплуа — солдат. Приглашают сниматься не актера Олялина, а героя с мужественным лицом».

В самом деле, нет такой военной профессии, которую не довелось



бы актеру осваивать на экране: был он пехотинцем, артиллеристом, военным летчиком, командиром эсминца, разведчиком.

Роль артиллерийского капитана Сергея Цветаева в пяти сериях киноэпопеи «Освобождение» стала для Олялина путевкой в кинематограф. Когда исполнители всех основных ролей фильма были утверждены, все еще продолжались пробы на роль Цветаева. Режиссеру важно было соединить в облике капитана национально типическое с неповторимо индивидуальным. Лицо Олялина, отмеченное выразительной лепкой, аскетической четкостью линий, было одновременно и запоминающимся, и одним из тысяч. Зрителям оно еще не примелькалось на экране, не рождало дополнительных ассоциаций, и вместе с тем нельзя было не обратить на него внима-

ние — оно привлекало суровой и мужественной одухотворенностью.

О фильме «Освобождение» написаны десятки газетных и журнальных рецензий, свое слово о работе кинематографистов, наряду с критиками, киноведами, литераторами, сказали известные военачальники, военные историки, участники Великой Отечественной войны, но не было такой рецензии, где не нашлось бы места для оценки труда актера, сыгравшего роль скромного артиллерийского капитана.

Киноэпопея задумывалась во многом как документированный рассказ о переломных, наиболее значительных событиях последних лет войны — от битвы под Курском и до взятия Берлина. События в фильме неотделимы от человеческих характеров и судеб, от жизней тех миллионов, которые выступали под-

линными творцами истории. В кинематографическом эпосе герой Олялина олицетворял народный характер, становясь выразителем пафоса героики и патриотизма. Хотя Цветаев проходит через все пять серий «Освобождения», в фильме нет специально выделенного рассказа о его жизни, камера фиксирует и укрупняет отдельные эпизоды его каждодневного военного бытия. Жизнь Цветаева состоит из будней, но будней героических, ибо каждый прожитый им на войне день — подвиг. Нет такого испытания, через которое не прошел бы Цветаев, и всякий раз актеру удавалось в драматических, можно даже сказать кульминационных местах избежать патетики, не превратить своего героя в сверхчеловека.

Что бы ни делал герой Олялина на экране: бросался ли в атаку, увлекая за собой батальон, радовался ли встрече с любимой девушкой, прощался ли навсегда с боевыми товарищами — во всем актеру удавалось оставаться в рамках жизненной достоверности, словно он говорил с экрана не только от своего имени, но и от имени миллионов.

Многим солдатам приходилось на полях сражений оставаться один на один с вражеским танком, — ужас и отчаяние многих, их несгибаемую волю вобрали в себя расширенные глаза Олялина. Вечное единоборство человека с бесчеловечностью, со всем антигуманным, что стоит за

слепым нацеленным орудием и приводит его в движение.

Тысячам солдат суждено было пережить на фронте горечь невосполнимых потерь, и кажется, что под всеобщей тяжестью согнулись плечи Цветаева — Олялина, когда брел он, низко опустив голову, по залитой кровью белорусской земле среди мертвых орудий и мертвых людей.

Как истинно эпический герой, Цветаев проходит все испытания вплоть до последнего, до штурма Берлина. И на всех этапах борьбы беспримерное мужество капитана, его героическая стойкость и преданность солдатскому долгу окажутся неотделимыми в нем от неизбывного, можно даже сказать, вдохновенного гуманизма.

Когда Гитлер получает последнее донесение о том, что русские проникли в берлинское метро, где расположены немецкие госпитали, где укрываются от бомбежки женщины и дети, он отдает приказ открыть шлюзы и пустить воды Шпрее в тоннели.

В этот момент ничего не подозревающий Цветаев, находясь в метро, предлагает растерянному немецкому солдату закурить. Параллельный монтаж позволяет не только сблизить два эпизода, но и сопоставить две жизненные философии: звериную жестокость фюрера и мудрую человечность советского воина. «Иди! И если ты хоть раз



еще возьмешься за оружие — тебя расстреляют. Запомнил? — обращается к немцу Цветаев.— Иди, ты свободен! Иди!» Эти слова становятся своего рода цветаевским завещанием — через несколько минут он погибнет здесь же, в метро, спасая немецких мирных жителей. Погибнет как солдат-освободитель во имя жизни людей.

В галерее военных героев капитан Цветаев уверенно занял предназначенное ему место, ибо его судьба пересеклась с судьбами тех, о чьем бессмертии Б. Слуцкий писал:

«Да, каждый был ранен, контужен, а каждый четвертый — убит. И лично Отечеству нужен, и лично не будет забыт».

Фильм «Освобождение» открыл кинематографу нового актера, актера, как будто бы специально созданного для того, чтобы нести с экрана мысль-обобщение, воплощать характеры значительные и законченные.

На первый взгляд могло показаться неожиданностью приглашение актера на роль Крапилина в кинокартине «Бег». Но только на первый

взгляд. За сдержанностью в само-раскрытии, за углубленной сосредоточенностью, почти неподвижностью режиссеры А. Алов и В. Наумов угадали напряженные, а подчас и сбивчивые ритмы внутреннего существования. Работу в «Беге» актер числит среди особо памятных и дорогих.

Образ вестового Крапилина, человека, «погибшего из-за своего красноречия», как определяет его в ремарке к пьесе М. Булгаков, обрел в фильме не только философски-нравственную емкость, но возвышенность звучания. Олялин играл в Крапилине стремление выявить собственное личностное начало, обрести человеческое достоинство. Поначалу лицо Крапилина возникает на экране на фоне рассказа Чарноты о пребывании в монастыре и сразу привлекает внимание молчаливой осмысленностью, желанием вникнуть не только в значение произносимых слов, но и постичь истинную глубинную их суть. Крапилин еще не существует сам по себе, а находится в прямой зависимости от Люськи и Чарноты, он вторит им как эхо, не очень вдумываясь в то, что говорит. Камера, словно не имея возможности подробнее взглядеться в вестового, предлагает пока запомнить и сохранить в памяти его серьезное, чуть напряженное лицо.

В следующем эпизоде Крапилин окажется свидетелем гневного обвинения Корзухиной в адрес Хлу-



дова, и актеру представится возможность раскрыть на экране мучительную работу мысли героя, который обнаруживает в обличительном пафосе Корзухиной подтверждение собственных догадок. «Так точно. Шакал», — по привычке вторит он Корзухиной и тут же, набравшись храбрости и не зная удержу, выплеснет в лицо Хлудову свой неумело косноязычный приговор. Произнесет его так, что станет ясно: умер, навсегда отошел в небытие скромный и безликий вестовой, а на глазах родился человек, попы-

тавший, хоть раз в жизни отстоять право говорить от своего имени. И, не привыкший к долгим разглагольствованиям, он ощущит такое изнеможение, такую израсходованность душевных сил, что опустится на колени, будучи не в силах вынести собственное бесстрашие. Но именно теперь, когда Хлудов отдаст приказ повесить Крапилина, скромному вестовому суждено бессмертие.

Критика в свое время определила тему «Бега» как возмездие за преступление перед родиной, перед народом, наконец, перед собственной совестью. Для бесчинствующего Хлудова таким возмездием навечно станет застывший укор в глазах «красноречивого вестового». Ведь именно после того, как Хлудов увидел повешенного Крапилина, его начинают преследовать изнуряющие, настойчивые кошмары.

В пьесе Крапилин после казни живет только в воображении Хлудова, становясь как бы его изъеденной укорами совестью, своеобразным alter ego, которому Хлудов адресует сбивчивые монологи. В фильме монологи Хлудова, обращенные к возникающему из небытия Крапилину, приобретают характер диалогичный, ибо Крапилин безмолвствует весьма условно, только если иметь в виду форму словесного выражения. Многократно появляясь и материализуясь на экране, Крапилин Олялина участвует во внут-







ренной жизни Хлудова столь действенно, что существование его оказывается тем необходимым звеном в художественном воплощении замысла, без которого невозможно была бы логическая и эмоциональная выстроенность экранных событий.

Перед актером вставала задача тем более сложная, что от решения ее зависела судьба не только его персонажа. Живой Хлудов боится мертвого Крапилина. Бег, совершаемый Хлудовым, это уход в ирреальное, в сны, где воображаемое

переплелось с явным. Бег Хлудова мучителен и нескончаем. Бег Крапилина (вспомним вынесенные в эпиграф строчки: «Покойся, кто свой кончил бег») был коротким и ярким. Он, Крапилин, остался в памяти Хлудова живым напоминанием о неоправданной жестокости. Встречи с Крапилиным заставляют Хлудова искать все новые и новые аргументы самооправдания и влекут неутихающую работу мысли. Ведь не случайно в одном из кошмаров Хлудов оказался затерянным в библейски-пророческом столпотворении

«Длинная дорога
в короткий день»

«Ночной
мотоциклист»



слепых, где единственно зрячими виделись ему глаза Крапилина — Олялина. Актеру удалось в роли, лишенной, казалось бы, всякого развития, достичь той меры условности, при которой, почти не пользуясь приемами внешней выразительности, он смог сочетать образ реально-го, вполне земного человека с обозначением функции ему предназначенной. С выстрадавшей серьезностью смотрят строгие глаза Крапилина, притягивая к себе хлудовский смятенный взгляд. В неподвижности и вечном молчании Крапилина скры-

та огромная внутренняя сила, которой не может не подчиниться генерал. И казнь свою в мучительном сне Хлудов тоже примет по кивку вестового, ибо он один отныне может и должен судить его.

Какая бы дистанция ни пролегла между работами актера (дистанция, измеряемая не столько временем, сколько разницей в идейно-эстетическом подходе к решению художественных задач), зерна однажды найденного неожиданным образом прорастают в его последующем профессиональном опыте.



Стремясь найти ключ к раскрытию характера революционер-марксиста Сергея Мержинского, прикованного к постели тяжелым недугом («Иду к тебе»), едва ли актер мог не воспользоваться особым «крапилинским» способом экранной жизни. Мержинскому в фильме многое дано выразить словами, но внутренние душевные состояния героя раскрываются актером не столько в моменты произнесения слов, сколько в минуты наступивших пауз. Бледному, изможденному, задыхающемуся от приступов кашля

Мержинскому приходится подолгу молча слушать: друзей, Лесю Украинку, приехавшую спасти его любовь, музыку, словно поглощающую его неутраченную боль. Не только собственную драму, но и драму Леси актер пытается передать в так называемых «зонах молчания».

Немому лесничему Серафиму («Ливень») и вовсе не суждено произнести на экране ни слова. При всей несхожести его и с Крапилиным, и с Мержинским есть, тем не менее, у них общая человеческая черта, которая в актерской работе оказалась едва ли не определяющей. Речь идет о человеческом достоинстве и умении проецировать его на экран. В несколько странном, размытом по содержанию, равно как и по художественному осмыслению киноповествовании Олялин играет человека, контуженного на войне и в результате ранения оставшегося немым. В облике Серафима, при всей бытовой конкретности, проступают черты романтического отшельника — длинные волосы, глубоко запрятанные глаза, загадочность лица, заросшего бородой. Вместе с тем нет в Серафиме ни замкнутости, ни обособленности от мира людей. В надуманных обстоятельствах, предлагаемых ему авторами, актер находит единственно оправданное решение — играет героя неотрывно от вечной и мудрой природы. Лесничий Серафим,



оберегающий природные богатства (не последнее место в стилистике картины занимает увлеченность ее создателей поэтической лиричностью пейзажных зарисовок), именно в природе, в ней одной черпает силы. В поведении Серафима — Олялина, в том, как стремительно, не задумываясь, бросается он в воду спасать тонущую девушку, как не колеблясь, решительно направляется наказать ее обидчика, как смущенно и робко дарит девушке первые цветы, есть органическая правда, присущая естественному

человеку. Актер сдержан в роли, которая как раз могла бы строиться на злоупотреблении внешней, преувеличенной выразительностью, и именно благодаря самоограничению Олялина удается избежать нарочитости характера и показать героя если и недостаточно жизненно убедительным, то во всяком случае правдивым и цельным.

Однако основной психологический тип, с которым актер чаще всего встречается на экране, — герой мужественный, открытый в проявлениях, дерзающий и воле-

вой. С первого до последнего кадра такой герой остается верен нравственному долгу, и чем большее сопротивление оказывают жизненные обстоятельства, тем решительнее приходится герою в них вторгаться. Таким был и Виктор Логинов, «мировой парень» в фильме того же названия, сумевший сохранить присутствие духа в почти невероятных и рискованных условиях. Таким был и молодой следователь Павел Старина («Ночной мотоциклист»), выследивший и обнаруживший опасного преступника благодаря тому, что он отказался от шаблонных приемов ведения следствия. Подобным героям авторы сценариев чаще всего отказывают в психологической усложненности, не давая возможности актеру проникнуть в характер, постигнуть диалектику сложного внутреннего мира современных людей.

Герой кинокартины «Дерзость», майор Клименко,— образ в известном смысле обобщенный. На экране майор сразу возникает как воплощение дерзостного бесстрашия. Вместе с двумя товарищами он бежит из фашистского плена, и теперь, оказавшись на свободе, Клименко одержим неотвязной мечтой — уничтожить самого Гитлера. Стремясь осуществить намеченный план, он берется почти в одиночку терроризировать немцев. Фильм развивается в стремительной поступности. Герой Олялина не терпит

поражений в рискованных авантюрах. Бесстрашие он утверждает чуть ли не каждой минутой пребывания в кадре. Ему неведомы длительные раздумья, колебания, сомнения. Недаром критик В. Кичин писал, что «даже самые важные подвиги герой совершает словно бы играя». «Игра» здесь слово не случайное. Чем, как не игрой выглядят на экране переодевания Клименко? Вот он, согласно поддельному паспорту, владелец мелочной лавки герр Македон, между делом пускающий под откос гитлеровские поезда. Актер не ставил задачу убедить нас в достоверности образа лавочника, как не стремился перевоплотиться в убитого майора Винсента или в лихого фашистского аса Панцера. Правилom игры провозглашалась условность. Внешний рисунок создавался наброском, эскизно. Вместе со сменой костюма менялись, разумеется, пластические очертания персонажа: сутуловатый, с опущенной головой Македон отличался от заправски вышколенного Панцера. Не вина актера, что дерзостное бесстрашие майора, игра на трюках не давали возможности поверить в значительность личности легендарного Клименко. И дело здесь не столько в сверхчеловеческой храбрости майора, сколько в отсутствии подлинных трудностей, требовавших преодоления. Фашисты словно бы играют с майором в поддавки. Клименко — Олялин су-



ществовал на экране в ореоле свершенных им подвигов, оставаясь при этом в рамках такой психологической обедненности, которая, будучи predetermined сценарным и постановочным решением, не могла, естественно, оказаться восполненной актером.

Героев Олялина, при несомненной разности их социально-психологических характеристик, неодинаковости судеб, темпераментов, убеждений, роднит основательность, прочность человеческого материала, цельность натуры, как правило, чуждой внутреннего разлада. Однако декларативно положительные качества в конкретной жизненной ситуации могут зачастую обернуться для героя душевной зажатостью, скованностью, исключая свободу эмоциональных проявлений.

У капитана второго ранга Платонова из кинофильма «Океан» внутренняя неделимость, бескомпромиссность оборачивается негибкостью, жесткостью в проявлении естественных человеческих чувств. Беспощадный максимализм избирается им как единственно возможный способ существования. Безупречность военной выправки, волевое лицо, отрывистые чеканные интонации — такому Платонову отказано в сложности душевных переживаний. Когда-то в запомнившемся всем спектакле Большого драматического театра имени Горького Платонов в исполнении К. Лаврова проходил на сцене непростой путь нравственных открытий и переоценок. Герой Олялина лишен движения во времени — он статичен. Платонова, возникающего в ретроспекции, и Платонова вспоми-

нающего можно поменять местами — до такой степени они одинаковы. Иллюстративность постановочного решения не дала актеру возможности прожить платоновскую судьбу, очеловечить характер сурового командира.

Была в кинематографической биографии Н. Олялина одна работа, о которой сам он вспоминает со смешанным чувством радости и сожаления. Литературный материал оказался близок актеру, характер, живший в сценарии по законам художественной правды, открывал возможность углубленного и всестороннего его исследования. А кинематографическое воплощение, по глубококому убеждению исполнителя, обеднило образ, лишило его первоначальной многомерности. Речь идет о роли Сергея Лаврова из фильма «Секундомер». Оставляя за актером право судить себя и создателей картины взыскательно и строго, нельзя до конца принять категоричность его оценок. Работа Н. Олялина в «Секундомере» несомненно серьезная, а главное, подтвердившая необходимость вести актерский поиск и в направлении сложного психологического анализа.

«Секундомер» иногда относят к числу так называемых спортивных фильмов, исходя из профессии главного героя. Лавров — прославленный нападающий сборной по футболу, всесоюзная известность. Но

его футбольные победы остаются за кадром, а славу прошлых лет хранит память восторженных болельщиков. Теперь Лавров вплотную подошел к тому критическому для спортсмена возрасту, когда надо решать, что делать дальше.

Олялин нашел для Лаврова с первых же шагов его экранной жизни интонацию особой, почти документальной достоверности. Про такого героя обычно говорят, что он узнаваем, имея в виду совпадение наших представлений о нем с предложенным нам решением. Лавров — Олялин узнаваем, но не потому, что носит спортивный костюм, а в том смысле, в каком может быть узнаваем человеческий характер, неопровержимо доказательный в логике существования. Есть в Лаврове, каким его играет Олялин, при всей серьезности, казалось бы даже самоуглубленности, подкупающая непосредственность, мальчишеская, не по возрасту, обидчивость, почти ранимость. Прежде всего, во всем, что касается его профессии. И это сразу выводит характер за пределы чисто спортивной коллизии, намечает тему более широкую, обобщающую.

Ведь футбол для Лаврова — нечто иное и большее, чем увлекательная и азартная спортивная игра, чем тот «вечный праздник», о котором говорит старый учитель. Футбол для Лаврова — возможность самовыражения (потребность вложить





«Золотая речка»

«Бешеное золото»

себя в игру без остатка) и путь к пониманию людей. Футбол — особый язык общения, возникающий между теми, кто собрался на стадионе, и теми, кто вышел на поле. Необходимость уйти со спортивной арены герой Олялина переживает как драму человеческой судьбы. Лаврову предстоит менять профессию в тот момент, когда его внутренние ресурсы еще далеко не исчерпаны, спортивный темперамент не подточен ни равнодушием, ни пресыщенностью, преданность любимому делу по-прежнему составляет содержание его жизни.

Автор сценария ни в чем не упростил проблему, вставшую перед Лавровым, и актер, в свою очередь, не предложил ему облегченных решений, ни в чем его не потропил. Герою Олялина дана возможность всмотреться, вслушаться в существ-

ование окружающих и, в первую очередь, в себя.

Не скованный в кадре «запрограммированностью поступка», актер живет на экране естественно и непринужденно, естественность не оборачивается у него подражательностью, а непринужденность исполнительской развязностью. Актер оставляет за героем право не высказаться до конца, сохранить в неприкосновенности глубоко запрятанную потаенную часть души. Именно тогда, когда актеру предоставляется возможность остаться с героем «один на один», когда открыто заявленный поступок не поглощает энергию актерского взаимодействия с образом, тогда и рождается драматический накал роли.

На всем протяжении киноповествования Лавров — Олялин обдумыв-



вает проблему, как жить дальше, намеренно не торопясь принять решение, которое станет итогом целого этапа его жизни. Разумеется, еще задолго до того как Лавров уйдет с футбольного поля, не доиграв матч, зритель догадается, что, в конце концов, ему предстоит перейти в тренеры, но драматический конфликт, переживаемый героем, до последних минут не оставит его равнодушным.

При несомненно отчетливом стремлении режиссеров использовать Н. Олялина в ролях героических, или, по меньшей мере, активно положительных, в последние годы наметилась тенденция к расширению амплитуды актерского поиска. Участие в таких фильмах, как «Бешеное золото», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», раздвинуло представление о привер-

женности Олялина к герою — выразителю основной четко сформулированной идеи.

Бурно ликует, не скрывая восторга при виде найденных сокровищ, Берт Симсон, один из участников экспедиции кладоискателей в фильме «Бешеное золото», поставленном по пьесе Д. Пристли. Острый приступ золотой лихорадки переживает здесь каждый из участников, и все-таки нет среди них никого, кто бы с такой открытостью отдавался упоению богатством, как загорелый красавец Симсон. Фильм решен авторами как комедия характеров, остро приправленная всеми необходимыми атрибутами психологического детектива. На фоне всеобщего оголтелого обмана и вероломства герой Олялина окажется единственным, кто лишен в этой компании преступников всяко-

го лицемерия. Он откровенен в хищнической и бандитской сути. Словно не доверяя мечтам, он, чтобы ощутить реальность обладания баснословным состоянием, начнет здесь же, на песке, чертить цифры, складывать и вычитать, получая удовольствие от одного их только вида. Алчность Симсона прямодушна и бесхитростна, а недвусмысленно грубый жест в адрес Роберты, сопровождаемый словами «передайте этой птичке, что от меня она ничего не получит», не оставляет сомнений по поводу его решимости не расстаться ни с грошом из своей части сокровища. Напористость Симсона не знает тонких ухищрений, а грубая прямолинейность не прикрывается ничем, даже учтивостью манер.

И потому в финальной сцене, когда все кладоискатели остаются одураченными изощренной хищницей Робертой, комедийность ситуации во многом окажется повернутой на Симсона — Олялина, незадачливого простака — единственного, кто соблюдал своеобразный бандитский кодекс чести.

Иступленная мечта о богатстве владеет помыслами другого героя — сибирского старателя Силантия, с которым актер встретился в остроприключенческих лентах «Пропавшая экспедиция» и «Золотая речка». Угрюмый, сумрачно-неулыбчивый, со светлыми, выжженными от солнца волосами, Силантий

Олялина всем обликом вписывался в суровый таежный пейзаж. Стремясь помешать экспедиции выйти к золоту, он постарался запутать следы, поджег тайгу, отравил продукты. В его облике появились одичалость и затравленность дикого зверя.

Пластический рисунок роли не создавался самоцельно. Именно в сбивчивой пластике просвечивал намечающийся внутренний конфликт, допускавший реальность и оправданность неожиданных поворотов. Логика сценарной основы никак не мотивировала возможность перерождения Силантия, но актеру удалось органично, без нажима переступить ту грань, которая отделяла Силантия — злодея от Силантия — вершителя справедливости.

В финале кинодиалогии Силантию — Олялину присущ новый ритм существования, не столько подчиненный внешней событийности, сколько отражающий подспудную работу мысли. Силантий обретает силу не в высоких прозрениях ума, а в осознании простейших истин. И умрет он от пули с чувством исполненного долга, выдохнув то ли с болью, то ли с облегчением: «Жил — будто не жил».

В странном бандите фанатическая неотступность в достижении цели не исключала возможности глубоких внутренних потрясений. Именно нравственное исцеление Силантия доказало право актера на создание

характера противоречивого, незаданного в превращениях.

Несколько лет назад, подводя предварительные итоги работы в кинематографе, Олялин сказал: «Я сыграл в кино уже немало ролей, но ощущаю в себе огромный запас неизрасходованной творческой энергии. Хочется идти дальше».

Жаловаться на отсутствие ролей актеру не приходится — сейчас он снимается одновременно на нескольких киностудиях страны. В павильонах «Ленфильма» — в разгаре работа над новой кинокартиной «Завещание» по сценарию Г. Маркова. В главной роли — Николай Олялин. Снова актер надевает потертую гимнастерку, натягивает сапоги.

В характере вернувшегося с фронта полковника Нестерова синтезируются многие черты, присущие олялинским людям долга, стремящимся к выполнению в жизни своей сверхзадачи. Для Нестерова такой сверхзадачей стало соблюдение клятвы, данной на фронте боевому другу Степану Кольцову, так и не вернувшемуся с войны. Бескорыстная и щедрая самоотдача, нравственная чистота и бескомпромиссность в характеристике Нестерова не звучат декларацией, а становятся жизненной позицией героя, в конечном счете, определившей его судьбу.

Разумеется, сфера приложения творческой энергии актера не может быть заведомо ограничена

рамками жанра или амплуа. Тем более актера, подтвердившего право на плодотворный поиск собственной темы в кинематографе. Индивидуальность Николая Олялина ждет дальнейшего и, может быть, неожиданного раскрытия на экране.

И. Соколова