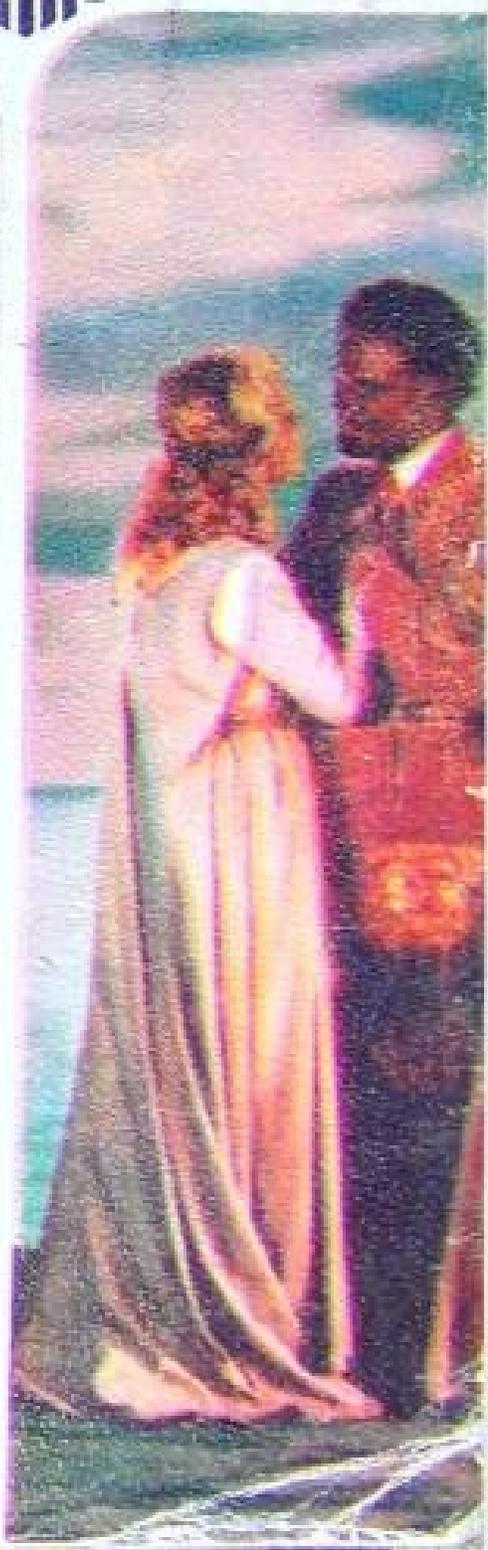
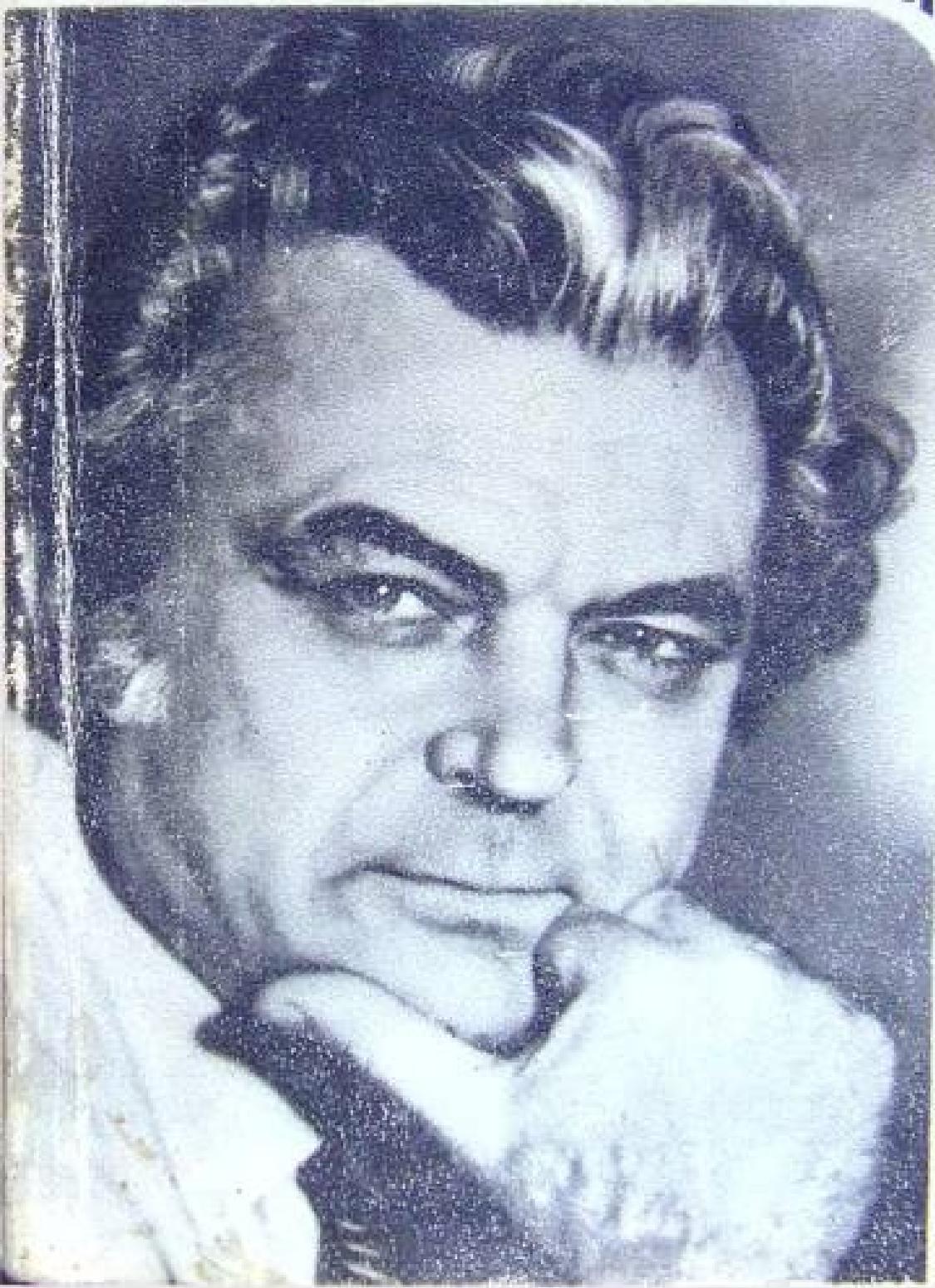


СЕРГЕЙ
БОНДАРЧУК

ЖЕЛАНИЕ
ЧУДА

МАСТЕРА
ИСКУССТВ
МОЛОДЕЖИ



Annotation

Автор книги, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий, Герой Социалистического Труда режиссёр Сергей Фёдорович Бондарчук, рассказывает об искусстве кино, о замечательных его мастерах, своей работе со студентами ВГИКа, проблемах, стоящих сегодня перед советскими кинематографистами. Книга написана в форме художественных очерков и рассчитана на широкий круг читателей. Используются снимки из архива автора и фотографии В. Уварова.

- [Искусство как точка опоры](#)
-
- [Часть I](#)
 - [Совершенное воздействие](#)
 - [Зритель](#)
 - [Значительное содержание](#)
 - [Красота формы](#)
 - [Важное «чуть-чуть»...](#)
 - [Талант](#)
 - [Кинематограф чувств](#)
 - [Создать образ, а не сыграть роль](#)
 - [Своё видение](#)
 - [Когда творит природа](#)
 - [Всегда поединок](#)
 - [От сердца к сердцу](#)
 - [Михаил Шолохов](#)
 - [Александр Довженко](#)
 - [Игорь Савченко](#)
 - [Василий Шукшин](#)
 - [Николай Мордвинов](#)
 - [Арам Хачатурян](#)
 - [Роберто Росселлини](#)
- [Часть II](#)
 -
 - [Мастерская](#)
 - [Фрагменты](#)

- [Россыпь](#)
 - [Отвечаю на вопросы](#)
 - [Фотографии](#)
-

Искусство как точка опоры

«Дайте мне точку опоры, и я сдвину землю». Это, может быть, реально существовавшая, а может быть, приписываемая довоображением легенд гениальная шутка Архимеда, Землю, конечно, вряд ли стоит сдвигать. Но жажда точки опоры — одно из самых прекрасных качеств человека, если таковая не зиждется на подавлении человека человеком. Есть ложные точки опоры: власть, деньги, эксплуатация, насилие — все они аморальны. Искусство же представляет собой нравственную точку опоры человечества. Чувством красоты мы обязаны искусству.

В одном из документальных фильмов я видел удивительные кадры, как африканцы какого-то племени слушают магнитофонную запись Бетховена, потрясённые непонятным, но завораживающим чудом. Эти люди не читали Сервантеса, не видели Эль Греко, ни разу не были в театре, но, даже изолированные от мирового искусства, всё-таки изобретали своё: фольклор, наскальные рисунки, песни, танцы.

В человечестве спасительно живёт инстинкт необходимости искусства. Оно — ещё не открытая химическая составная часть воздуха, без которого человек бы задохнулся. Легкомысленное отношение к искусству, как к средству развлечения, пагубно. Искусство — не средство развлечения, а средство спасения. Это иоле боя, а не танцплощадка.

В сущности, об этом и написана книга Сергея Бондарчука. Её страницы настолько наполнены уважением к нравственной силе искусства, что перелистываются так нелегко, как будто сделаны из листовой меди, а не из бумаги. Читатель лёгкого, занимательного чтения, анекдотов о знаменитостях разочаруется, и такого мне не жаль. Плохой читатель не может быть хорошим зрителем. А вот настоящий читатель, настоящий зритель порадует, хотя радость его будет не мгновенной, а станет углубляться и расширяться медленно, по мере проникновения в особый, сложный мир этой книги, похожий не на причёсанный парк с указателями, а на суровый, порой даже дремучий лес со своими тайнами, непостижимыми порой и для самого леса.

Бондарчук со справедливой горечью пишет: «Не слишком ли часто мы вообще поучаем зрителя, и должно ли искусство выполнять функции лектора или докладчика на морально-этические темы? Ведь готовая и трижды разжёванная мораль, даже чистая и честная, как слеза ребёнка, не взбудоражит человека, не заставит мозг его работать напряжённо, не

оставит в его душе глубокий след, хотя бы уже потому, что она готова».

В книге нет никаких надменных прописей, никаких назойливых рецептов, она хороша тем, что заставляет читателя вместо развлечения работать. Это сконцентрированный опыт, книга серьёзного большого человека о серьёзном и большом деле, рассчитанная на серьёзного читателя.

У Бондарчука есть редкое качество — пронзительность. Некоторые актёры подменяют внутреннюю пронзительность внешней, основанной на театральщине жестов и криков. Пронзительность Бондарчука происходит от сосредоточенности, максимальной мобилизации всех душевных и физических возможностей на конкретной работе. Одна из его первых ролей — Тарас Шевченко — когда-то потрясла меня, ибо для того, чтобы сыграть такого великого человека, надо нести это величие и в самом себе. Иначе — лицедейство, лицемерие. Бондарчук давно мечтает сыграть Тараса Бульбу, но он начал его играть практически уже тогда, когда создавал на экране Тараса Шевченко.

Бондарчук человек колоссальной воли, больших страстей и неограниченных возможностей. Жизнь в силу своей жестокой единственности не даёт нам раскрыться во всей полноте потенциальных вариантов применения нашей энергии. Бондарчук мог быть учёным, руководителем завода, хлеборобом, И везде бы он был крупной личностью, потому что сам его характер крупный. Но, сосредоточившись на искусстве, он воплощает в себе черты всех этих профессий: для него искусство — и наука, и государственное дело, и горячий цех, и земля, родящая хлеб.

Нравственная мощь героя фильма «Судьба человека», пошатывающегося от голода, делает его сильнее сытых ухмыляющихся палачей, ибо она и есть та самая точка опоры, которой лишены палачи. Это только кажется, что Бондарчук в «Войне и мире» играет Пьера Безухова. На самом же деле он играет невидимую роль Льва Толстого, чей образ реет над Бородинским полем, точно так же, как в «Степи» Бондарчук сыграл невидимую роль Чехова, под мягкими, осторожными пальцами которого как огромный музыкальный инструмент звучит степь.

Для того чтобы обнажать себя, надо что-то иметь в себе — считает Бондарчук, отстраняя якобы многозначительную недосказанность, которой спекулируют иные актёры. Он — за недосказанность, которая высказывает всё. Часто цитируя Толстого в своей книге и не боясь упреков в перегруженности цитатами, Бондарчук, базируясь на моральном опыте классики девятнадцатого века, в соответствии с духом нашего времени формирует свои взгляды, но не навязывает их никому. Однако интонация

его становится резкой, когда он видит какое-либо посягательство на недевальвируемые ничем духовные ценности нашего великого наследия. С Бондарчуком можно соглашаться или нет, но нельзя не заметить, что свою полемику он ведёт не с целью унижить оппонентов, а только для того, чтобы возвысить искусство.

Настоящий художник не может не быть тонким психологом, и Бондарчук с подкупающей исповедальностью анализирует и самого себя, и своих товарищей по работе, проникая в их внутренний мир так глубоко, как может только писатель понимать собственных героев. Уважительность не отменяет права анализа. Пожалуй, ещё никто так интересно не написал о Тихонове, как Бондарчук, сделав это на примере поединка двух разных индивидуальностей. Право же, в таком анализе гораздо больше творческой дружбы, чем в изрядно поднадоевшей всем комплиментарщине. Обаятельный, неповторимый образ Довженко написан выпукло, с поражающей психологической стереоскопичностью. А Род Стайгер — это редкий портрет профессионала, написанный профессионалом. Думаю, он близок Бондарчуку по таланту мгновенной собранности, которая, в сущности, и есть свобода актёра.

Книга Бондарчука — это его «заповит» всем молодым, входящим в прекрасный мир искусства. Они заранее должны быть подготовлены к тому, что работа будет «адовая». Те, кто ждёт от искусства райской жизни, ломаются. Лишь готовность к ежедневному самопожертвованию выковывает творцов. У искусства, как у точки опоры, должна быть своя дополнительная точка опоры. Это готовность к самопожертвованию.

Одна из самых любопытных частей книги Бондарчука — застенографированные записи его бесед с молодыми актёрами во ВГИКе. Ничего не скажешь, Бондарчук строгий учитель. У Пастернака были строки, обращённые к Брюсову, которого он называл «дьяволом недетской дисциплины»:

Что я затем, быть может, не умру,
Что, до смерти теперь устав от гили,
Вы сами, было время, поутру
Линейкой нас не умирать учили?

Бондарчук не бьёт молодых актёров линейкой по пальцам, чего, конечно, не делал и Брюсов. Но иногда полезно поставить и в угол, коленями на горох, чтобы потом эти колени не сгибались под тяжестью

будущих задач. Учитель не жалеет молодых, изматывая их непосильными задачами. Но он делает это, понимая, что в целом искусство — это та непосильная задача, на которую всё-таки надо найти силы. Оранжевое отношение к молодёжи безнравственно, ибо в результате она становится слишком слабой и «неморозоустойчивой».

Книга Бондарчука была бы интересной, даже если бы она основывалась только на конкретных наблюдениях. Но она поднимается в своём значении, потому что за всеми конкретностями стоят такие могучие понятия, как совесть, Родина, человечество, история.

Книга Бондарчука драгоценна не только собранным в ней материалом, но и силой личности, которую мы ощущаем сквозь печатные буквы. Сильная личность может быть и опасной, если она не наделена высокой нравственной целью. Но здесь мы имеем тот случай, когда высокая нравственная цель искусства как точки опоры создала сильную неповторимую личность автора.

Евг. Евтушенко

Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям.

Л. Н. Толстой

Часть I

Совершенное воздействие

Зритель

Наверное, каждому из нас в раннем детстве бабушка рассказывала сказки. Этого нельзя делать днём, на улице: ведь нужна соответствующая обстановка. Вот лежу я на печке, да ещё с головой укрытый тулупом. Вечер. И на дворе, и на печи темно. В этой таинственной тишине слышу шёпот: «В некотором царстве, в некотором государстве...»

Сама обстановка и эта чуть слышная заправка сказки естественно увлекают слушателя, который будет глубоко воспринимать её от начала и до конца.

В этой атмосфере таинственности диссонансом прозвучит что-то смешное, весёлое. Оно не будет в «согласованном согласии» с окружением.

Если говорить о фильме, то самое естественное, как мне кажется, начало с нуля.

Зритель пришёл в кино. Ему надо дать время, чтобы он поудобнее уселся, огляделся вокруг, рассмотрел своих соседей. И вот медленно (даже очень медленно, чтобы в зале успела воцариться тишина) гаснет свет, и очень спокойно, так, как «в некотором царстве, в некотором государстве», должно начаться киноповествование.

У театра, как искусства неизмеримо более взрослого, чем кинематограф, давно сложились и отшлифовались свои традиции и приёмы подготовки зрителя к восприятию. Говоря, что театр начинается с вешалки, Станиславский имел в виду, что зритель начинает настраиваться на зрелище задолго до того, как он войдёт в его вестибюль.

Билеты на спектакль покупаются заранее, за несколько дней. С этого и начинается «настрой». О посещении театра говорят в домашнем кругу. В день спектакля у вас особо приподнятое настроение. Каждый старается прийти в театр красивым и элегантным. Но вот, наконец, фойе, вид которого тоже играет немалую роль в общем «настрое». Зритель проходит в зал, усаживается на своё место. У него есть время окинуть взглядом окружающих, познакомиться по программе с составом актёров, играющих сегодня. Из фойе доносятся последние мелодичные звонки. Медленно гаснет свет. В наступившей торжественной тишине раздвигается занавес — начинается спектакль, к восприятию которого зритель исподволь подготовлен.

А что происходит в кинотеатре?

К сожалению, здесь другая атмосфера и микроклимат. Как правило, зритель никак не готовится к посещению кино. Бывает, что у вас появляется пара свободных часов, вы встречаете старого друга, и вдруг, проходя мимо киноафиши с заманчивым названием, решаете: «Пошли в кино!» И вот с билетами в руках вы идёте прямо в зал, потому что в кинотеатре никакой вешалки не полагается. Вас поторапливают громкие звонки. Каждая минута здесь строго рассчитана. Быстро гаснет свет, на экране возникают титры, сообщающие название фильма, фамилии его создателей, исполнителей главных ролей и т. д.

Поразмышляем теперь над важным вопросом: что нужно зрителю?

Мне бы хотелось, чтобы он был понят в такой же ёмкости и значительности, как вопрос, что человеку нужно?

В съёмочной группе фильма «Война и мир» на стене висел лист бумаги со словами Л. Н. Толстого:

«Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием. Если он всё нашёл и всё знает и учит, или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках».

Не в этом ли ответ на вопрос, что нужно зрителю, каким должно быть произведение искусства, адресованное ему? Вдумаемся: если художник всё нашёл и всё знает и учит, он не действует, И правда, фильм с заданной и специально оформленной для него авторской моралью, какой бы высоконравственной она ни была, не впечатляет. Зритель не хочет этой морали. Не слишком ли часто мы вообще поучаем его и должно ли искусство выполнять функции лектора или докладчика на морально-этические темы? Ведь готовая и трижды разжёванная мораль не взбудоражит человека, не заставит его мозг работать напряжённо, не оставит в душе глубокий след хотя бы уже потому, что она готова.

К сожалению, у нас ещё есть немало фильмов, которые выполняют роль экранизированных наглядных пособий на тему: «Что такое хорошо и что такое плохо».

А теперь о том, каким хотелось бы видеть зрителя.

Читателям «Детства» Л. Н. Толстой предпослал такое обращение: «Чтобы быть принятым в число моих избранных читателей (а в данном случае мы можем сказать — зрителей. — С. Б.), я требую очень немногo: чтобы вы были чувствительны, т. е. могли бы иногда пожалеть от души и даже пролить несколько слёз об вымышленном лице, которого вы полюбили... чтобы вы любили свои воспоминания... чтобы вы, читая мою

повесть, искали таких мест, которые заденут вас за сердце... И главное, чтобы вы были человеком понимающим, одним из тех людей, с которым, когда познакомишься, видишь, что не нужно толковать свои чувства и своё направление, а видишь, что он понимает меня, что всякий звук в моей душе отзовется в его».

Очень хотелось бы, чтобы мой зритель пришёл в кинозал насладиться произведением искусства. Хочется воздействовать на его душу, сердце, на всё его существо, чтобы после просмотра он вышел если не обновлённый, то во всяком случае не равнодушный, не пустой, а наполненный потоком чувств, энергией, которые хлынули на него с экрана.

Зритель... Малоподготовленному достаточно острого сюжета. Труднее завоевать требовательного. Ведь он не должен замечать, какими средствами на него воздействовали, потому что именно такое «незаметное» воздействие глубоко западает в душу. Зритель может находиться под впечатлением картины несколько дней, недель, а иногда и дольше. И он, может быть, на всю жизнь запомнит самое главное из того, что увидел и услышал с экрана.

В идеале совершенное воздействие предполагает и идеального зрителя. Он должен быть подготовлен так же, как и творец. Иметь воображение, способности к зрительному и эмоциональному восприятию и многое другое, чтобы получить эстетическое наслаждение.

Работая, скажем, над фильмом «Война и мир», я много думал о зрителе, культуре и диапазоне его восприятия.

Вспомните такую сцену. Наташа собирается на первый бал. Весь дом Ростовых живёт этими сборами, и зритель, я предполагаю, тоже заражается ими. Вероятно, у каждого возникает ощущение нечто торжественного и радостного, уже пережитого или ожидаемого. Киноэкран как бы заново открывает уже знакомое чувство. И в это время в зрительном зале образуется людское единение. Оно продолжается, может быть, всего несколько минут или секунд, но люди в это время едины в своих чувствах. Лев Николаевич Толстой видел в этом одно из главных предназначений искусства.

В фильме я часто пользуюсь приёмом, который называется «наплыв». Это не дань кинематографическому знаку времени, а средство добавить новое качество, продлить то, чего нельзя высказать словами или показать сценой.

Как известно, у Толстого многое связано с цветом. Помните первое появление Наташи? Она в жёлтом, и это как бы лучи света.

Задолго до Рембо и Скрябина Толстой связал цвет с определённым

чувством и значением. Например, Наташа говорит о Борисе, что он серый и узкий, как часы в столовой, а Пьер такой квадратный и красный с синим. Соне видится в гадании что-то красное с синим.

Меня терзали сомнения: донёс ли я до зрителя толстовскую символику цвета, открытый им метод сопряжения? Успеет ли зритель уловить значительность тех или иных кадров? Ведь кинофильм не книга, назад не вернёшься, не перечтёшь тут же предыдущее, чтобы лучше понять последующее.

Съёмочная группа ставила целью средствами кино выразить и высказать того Толстого, который явствует из «Войны и мира». И вот в вашем очень трудном положении надо было сохранять скрупулёзную верность Толстому и в то же время считаться с законами и спецификой кино как искусства.

Вот почему, как никогда прежде, я мечтал о чутком и эрудированном зрителе, которому бы не были чужды ни Гайдн, ни Гойя, ни Толстой.

Значительное содержание

У Гоголя есть такие строки: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силе сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов кряду, чем налюбимейшая музыкальная опера».

Здесь речь идёт о театре, но «согласованное согласие» должно присутствовать и в каждом произведении киноискусства.

Из каких компонентов оно складывается? Сценарий, режиссура, актёрское мастерство, изображение, звук, цвет, словом, из многих. Ещё не все они понятны и исследованы. Тут киноведам работы непочатый край.

Не претендую на полноту изложения, а потому остановлюсь только на некоторых, на мой взгляд, важных компонентах, из которых складывается истинное произведение искусства, будь то фильм, роман или живописное полотно.

Прежде всего оно должно вмещать в себя, как понимал это Лев Николаевич Толстой, значительное содержание, важное для жизни людей. Не только, скажем, для коллектива автозаводцев, а вообще для людей.

Это не значит, что кинематограф должен быть космополитическим, как утверждает кое-кто, ссылаясь на то, что у него есть свой международный

язык и его, как и музыку Бетховена, поймут и в Америке, и в Японии, и в России. Но если даже рассматривать кинематограф как явление космополитическое, то именно значительное содержание более существенно, чем всем понятный язык, на котором можно сказать всякое. Достаточно вспомнить, что романы Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и Л. Н. Толстого «Война и мир» знают на всех континентах, потому что их содержание значительно и важно для всех людей.

Сейчас в некоторых заявках на сценарий художественного фильма их авторы заранее определяют, что в киноленте будет решаться такая-то проблема. Имеет ли это какое-нибудь отношение к тому, о чём я говорил? Нет. Это не что иное, как конъюнктура, ложная злободневность, которая сегодня есть, а завтра нет. Если же такая заявка всё же будет принята, начнётся конструирование сюжета, мнимой борьбы характеров и т. п. Можно ли поставить что-нибудь путное по такому сценарию? Нет.

За счёт чего в фильме создаётся напряжённость, без которой произведения искусства, по существу, нет? За счёт содержания.

При этом, конечно, надо отличать напряжённость внешнюю, при которой основополагающим является сюжет, и внутреннюю, где развитие характеров движет всё действие. На первый взгляд малоорганизованное, но и этой «малой» организации как раз и отражаются глубина и многообразность связей жизни.

Надо иметь в виду, что вечное произведение искусства никогда не сроднится органически с простой злободневностью.

Зачастую бывает так, что мы находим фабулу, придаём ей важное значение и тем самым возмещаем отсутствие истинной внутренней динамики и напряжённости, которая достигается более сложными средствами.

Нужны характеры неповторимые, необходимо, чтобы они были в развитии, а не в заданных схемах. А их движение, столкновения и борьба уже сами по себе вызовут невольный интерес. Только не следует забывать, что человека определяют поступки, а не то, что он говорит о себе или о других, либо другие говорят о нём. В результате будет создан неповторимый образ человека.

Однажды Лев Николаевич Толстой сказал, что хорош» было бы написать художественное произведение, в котором ясно высказать текучесть человека: то, что он один и тот же: то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо.

Это предмет искусства, а не сюжет.

Когда брался за экранизацию чеховской повести «Степь», меня не

смущало, что в ней нет острого сюжета. Боязнь была другого толка. Мы настолько приучила зри теля к «сюжетности», что, может быть, ему будет скучно смотреть фильм, в котором никто никого не убивает, не преследует. В «Степи» столкновения иного рода. В повести всё построено сложно и тонко, на каких-то обертонах-призвуках, всё слагается из точного выявления каждого характера. Её экранизация требовала ювелирного наполнения.

Не мыслю себе картины, самой современной, в отрыве от значительного содержания, от того, что делается вокруг. Нельзя замыкать героя в четырёх стенах — он живёт в доме, в городе, в стране. Как космонавт обозревает целые страны и континенты, так и кинематографист должен набрать большую высоту, чтобы рассказать о мире конца XX века.

Хочется, чтобы наш кинематограф показывал героев высоких чувств и дел, чтобы это были большие масштабные ленты. Причём, говоря «масштабные», я имею в виду не количество серий или число полков в кадре, а прежде всего значительное содержание.

Наши идеи будут распространяться тем шире в мире, чем больше наши фильмы будут представлять общечеловеческий интерес. А это значит, что знание жизни, свой собственный опыт следует положить в основу высокохудожественного творчества. Если произведение не несёт в себе признаков настоящего искусства, вряд ли оно кому-нибудь принесёт пользу.

Красота формы

Форма произведения. И не просто форма, а красивая.

Это понятие включает в себя многое: язык героев, композицию, чередование эпизодов. Остановлюсь на нескольких моментах.

Несмотря на некоторую категоричность своих суждений и выводов, должен сделать оговорку, что говорю обо всём с позиции своих пристрастий и понимания предмета.

Экспозиция. У Толстого, как известно, имелось пятнадцать вариантов начала «Войны и мира». В последнем он начинает повествование с позорной страницы истории государства Российского, с Аустерлица. Проиграно сражение, погибли лучшие сыны отечества. Писатель мог бы начать роман с описания сражения под Бородином, с утверждения славы русского оружия, но гений Толстого подсказал другое. И чего автор этим добивается? Сочувствия к России, к тем героям, которых он описывает.

Толстой придаёт экспозиции первостепенное значение. Проследите,

как он экспонирует события, героев, которых потом приводит к какому-то поступку. Но когда совершаются эти поступки, то происходит это настолько естественно, что кажется, будто ты сам привёл героев к этому.

Экспозиция — необходимый момент любого произведения. Там, где она отсутствует, ничего путного быть не может. Без экспозиции времени, места, характеров никакого художественного воздействия добиться невозможно. Это закон, и тот, кто им пренебрегает, оказывается в пустоте.

Когда я работал над фильмом «Судьба человека», Шолохов сказал мне однажды: «Здесь идёт экспозиция, «скушнинка» нужна». Вспомните: казалось бы, неинтересная сцена встречи. Идут мальчик с шофёром, встречают такого же шофёра, присаживаются, и Андрей Соколов начинает рассказ. Эту сцену можно было бы выбросить и сразу начать со слов Соколова: «За что же это жизнь меня так исказила?» Но эта «скушнинка», оказывается, вбирает многое. Мальчонка, человек в ватнике с мешочком и встретившийся им шофёр, который теперь сидит, раскуривает самокрутку. Половодье, яблонька в талой воде, в холодной, но уже расцвела... (Кстати, про яблоньку сам Шолохов подсказал, этого нет в рассказе.) Очень трогательная экспозиция...

Красота формы включает в себя и такой важный компонент, как чувство меры. Оно может отсутствовать у актёра, режиссёра, художника, оператора, то есть у всех людей, которые создают произведение. Допустим, я восторгаюсь операторской работой: как хорошо он снял, какой интересный ракурс! Что это означает? Отсутствие чувства меры. Ведь на первый план выходит оператор.

В театральном искусстве существует направление, называемое режиссёрским театром, где по ходу спектакля зрители восторгаются режиссурой. Это значит, что на первом плане не драматург, не суть происходящего, а режиссёр. Смотрите, как оригинально он построил мизансцену, в какие костюмы нарядил героев! А эта реплика! Раньше она произносилась шёпотом, а теперь выдаётся почти на крике! Какой великий режиссёр! А тем не менее он-то и уводит зрителя от сути.

Нередко под вывеской «поисков» нового скрывается именно пренебрежение к чувству меры. Смотришь иногда фильм и поражаешься, сколько усилий потрачено на то, чтобы удивить, огорошить зрителя чем-либо «оригинальным». А на главное, на углублённое раскрытие образов, художественное воплощение наших больших и благородных идей, показ великой правды жизни в таких случаях сил тратится гораздо меньше.

Часто мы видим, как на экране появляется актёр, обладающий великолепной техникой. Он старается показать всё, на что способен. Он и

воспринимается зрителем как искусный актёр, а не как живой герой. А вот когда не можешь отделить исполнителя от персонажа, как, например, Юрия Эрнестовича Кольцова в роли Циолковского в фильме «Человек с планеты Земля», тогда-то и получаем совершенное воздействие.

Это касается и литературы.

Чем значительнее писатель, тем больше он заботится о том, чтобы сохранить чувство меры. В живописи то же самое. Если первое впечатление от картины сводится к нашему восхищению художником, красками, тем, как он всё распределил на полотне, значит, чувство меры у автора отсутствует.

Воздействие совершенно тогда, когда зритель, читатель не обнаруживают, какими средствами достигнуто впечатление. И чем эти средства незаметнее, тем более они совершенны, тем сильнее воздействие. Посмотрел картину, что-то пережил, прочувствовал и подумал: брошу курить (а там ни слова об этом), или пить, или... совершать плохие поступки.

Подлинное искусство воздействует на человека незаметно и надолго. Поэтому мы и ратуем за художественный кинематограф в истинном и высоком смысле этого слова. Он очень трудный, но и самый благородный. Ведь появление настоящих фильмов оставляет создателя в тени настолько, что он становится как бы и непричастным. На это надо решиться. Сознательно не выпячивать себя, не приводить зрителя в тот восторг, который останется в зрительном зале.

Ещё одним из главных достоинств любого художественного произведения искусства является его искренность. А она предполагает изначальное чувство, а не заказное. Например, какой-нибудь писатель говорит: «А ну-ка напишу о БАМе...» И что же, напишет? Только при условии, что сама тема его взбудоражит, взволнует до глубины души. Без этого стимула, без искренности любое произведение мертво, потому что оно основано либо на расчёте, либо на конъюнктуре, либо ещё на чём-то. Произведение затронет читателя настолько, насколько автор взволнован тем, о чём пишет.

Плохая литература, как правило, воздействует только лишь на разум, а настоящая — на всё существо человека, в том числе и на подсознание.

Искренность, само собой, предполагает достоверность. Говоря об этом, вспоминаю один эпизод из детства...

Мне было лет семь, когда я увидел первый фильм. Название его забыл, но очень хорошо помню своё впечатление. Абсолютно был уверен в том, что увиденное не разыграно, не воссоздано, а на плёнку кем-то запечатлена

и показана САМА ЖИЗНЬ. Предельная достоверность — самое великое, магическое качество, которым обладает кинематограф. Вот тот критерий, который до сих пор является для меня главным в оценке того или иного произведения.

Именно в этом заключается секрет совершенного воздействия кино. Если же разрушена магия достоверности, зритель из соучастника событий превратится в холодного, равнодушного созерцателя кинематографического представления.

Важное «чуть-чуть»...

Фильмы большого проникновения в жизнь и глубокого воздействия на зрителя требуют совершенного исполнения. (Может быть, поэтому это направление и не в «моде»?) И тут малейший просчёт может обернуться провалом.

В «Степи» центральным эпизодом для меня всегда был «приход Константина», счастливого человека. До этого момента и позже мы видим несчастных людей с несложившейся жизнью, трагической судьбой. Но вот возникает тема любви. Не просто к девушке, которую полюбил Константин, а любви по Толстому, которая движет людей к совершенству. Любовь к ближнему, к земле, ко всему, что есть в мире.

Эпизод с Константином снимался ночами. Он не удавался. Пришлось заменить оператора, исполнителя роли Константина (его играет прекрасный актёр Станислав Любшин). Наступила зима, и съёмки перенесли в павильон. Мне же хотелось, чтобы в этой сцене были натуральные звёзды, которые подчёркивали соединение земли с небом, тему вечности, мироздания.

Когда мы эти звёзды попытались воспроизвести в павильоне, ничего хорошего из этого не получилось.

Значит, зритель, который до этого эпизода поверил в степь, в подлинность всего, что происходит, вдруг замечает искусственные звёзды. Доверие прерывается. Понимаю, что немногие обнаружат эти искусственные звёзды, но какая-то часть зрителей обязательно.

Уверен, что есть такие роли, которые можно лишь представить, но нельзя сыграть актёру. Роль Константина как раз и принадлежит к числу таких, его характер почти невозможно передать средствами кино, то есть практически нельзя найти артиста, который бы «попал в десятку». Ведь это должен быть человек, который при знакомстве, при первой улыбке может

вызвать такую же ответную улыбку в зрительном зале, то есть человек с огромным обаянием.

Вспомните, как Константин рассказывает о своей любви: «Не хотела за меня выходить!.. Три года с ней бился... Засылаю к ней сватов, а она: не хочу! Ах ты сорока! Уж я её и так, и этак, и серёжки, и пряники, и мёду полпуда — не хочу!

...Три года не любила, а за слова полюбила!..

...Ну, и пошла за меня...»

Всеобъемлющее чувство любви счастливого человека должно захватить и тронуть до глубины души многих людей. Мне кажется, до конца у нас не всё вышло, не сложилось, а потому и не удалось силу чувства чеховского героя перенести в зрительный зал. Ведь если бы оно овладело всеми, до единого, произошло бы чудо воздействия.

Талант — это умение взять чистую ноту. Но всё время попадать в «яблочко» почти невозможно. Иногда даже нужно попасть в «молоко», чтобы проявить это «яблочко». Есть такой закон. Чтобы прийти к совершенству, надо в чём-то погрешить. Когда считают, что в эпизоде всё главное, то это не путь к совершенству. Есть проходные места и у актёра, и у режиссёра. Подступы к чему-то, если хотите. Когда же этот закон нарушается, приход к настоящей художественности почти невозможен. Надо уметь чем-то жертвовать, где-то умышленно, как я говорю, «придуряться». Знаю, что если у меня есть сильный «кусочек», то я к нему должен прийти исподволь.

До войны мне посчастливилось быть на концерте Дмитрия Журавлёва. Это было в Ростове, в Доме учителя. Впервые услышал «Степь». Именно этот эпизод, приход Константина, запал в душу на всю жизнь. Может быть, поэтому и возникло желание экранизировать повесть.

Вот этим самым сильным впечатлением я и проверял сцену появления Константина в фильме. Разочарования мои шли от того, что я не смог добиться желаемого. Очевидно, секрет талантливого чтеца Журавлёва в том, что он даёт слушателю много пищи для воображения, фантазии, умеет разбередить, разбудить её. Когда же я попытался сделать то же самое в кино, из этого мало что получилось. Тут другие законы.

По всей вероятности, в самом начале работы над этой сценой меня не удовлетворил бы никакой актёр. С моим желанием чуда...

В идеале следовало пригласить совершенно незнакомого для кино актёра, который по своему характеру был бы близок Константину. Прежде всего он проверялся бы на улыбке. Не зря говорят, что если улыбка освещает человека и прибавляет ему что-то больше, то это признак

истинного обаяния. Очень хотелось, чтобы исполнитель роли Константина фразу «Хлеб да соль, братцы!» говорил с улыбкой. И зрители в кинозале должны улыбнуться. По-моему, это качество уникальное. Не так легко обнаружить его и в человеке и в артисте.

Талант

Во время съёмок фильма «Судьба человека» наша группа попала на берега Донца. Часто после работы мы отпраплялись со знакомым дядей Митей половить рыбу. Все были неплохо теоретически подкованы по этой части, особенно отличался познаниями один из нас. Он в совершенстве изучил все пособия, следил за новейшей литературой о рыболовстве. Все накопленные сведения настойчиво пытался передать дяде Мите. А тот спрашивал: «Какой улов?» И слышал в ответ: «Ни одной рыбки...»

Потом, угощая нас вкусной рыбацкой ухой, дядя Митя говорил: «Здорово понимает в рыбной ловле! Всё понимает. Жаль, ловить не умеет. Таланта нет».

Мы порой как-то стыдливо умалчиваем о том, что является совершенно нетерпимым в искусстве, — о бездарности. Когда обсуждаются причины появления на экране так называемых серых произведений, говорят обо всём, чем вызывается это прискорбное явление, но только не об отсутствии таланта или о малом таланте авторов и создателей фильма.

Где она, «жизнь человеческого духа», когда, как правило, образ выстраивается не в его естественном движении и развитии, а экранно. Что это значит?

Ведь в кадре надо создать общую атмосферу сцены, выявить сложные психофизические и эмоциональные связи и так далее. Но каждый режиссёр, слава богу, познал, что в кино есть крупный, средний и общий планы. И вот уже он снимает тебя и так и эдак, потом монтирует и получает экранный образ. Что это? Видимость, дилетантское обозначение того, что на самом деле должно происходить.

На театральной сцене, куда с клеем и ножницами во сунешься, такой режиссёр сразу обнаружил бы свою несостоятельность. Но иллюзии — другое дело. В кинозале даже простое чередование на экране планов (каждый из которых ни о чём не говорит) не так уж редко само по себе служит признаком профессионализма. Такое «искусство» никогда и ни на кого истинного впечатления не окажет.

Иногда, чтобы понять причину неудачи, задаёшь себе вопрос: какими же средствами художник добивается воздействия на зрителя? И тогда всё становится на свои места: оказывается, никакими. У него ничего нет, он случайный человек в кинематографе, он обманывает зрителя.

Представьте себе, что начинается операция на сердце. Все готовы, хирург уже протянул руку за скальпелем, как вдруг его отстраняет некто, показывает на кого-то и говорит: «Пока отдохните, а он сделает операцию за вас». — «Да он не сможет, это очень сложно, надо долго учиться...» — «Ерунда! Он знаком с хирургами и пару-тройку операций даже видел лично. Отойдите!» Отошёл хирург, подошёл некто, закатал рукава, взял инструмент — но тот! — всё равно полоснул — а человек-то и умер...

Может ли такое случиться в операционной на самом деле? Никогда! А в искусстве, к сожалению, бывает. На экран выходит фильм, но сердце в нём давно не бьётся.

Кинематограф чувств

Пусть читатель заранее извинит меня, но, чтобы быть более убедительным, буду сейчас много цитировать.

В 1965 году Михаил Ильич Ромм в статье «Кинематограф думающий», опубликованной в журнале «Советский экран», писал: «Актёр современного кинематографа должен быть мастером мысли... Умение мыслить на экране — это главный признак актёрского мастерства сегодня».

А много раньше, в 1934 году, Всеволод Илларионович Пудовкин утверждал, что, «если актёр хотя бы на мгновение останется в своей творческой работе только мыслителем, он перестанет быть актёром».

Думается, более прав всё же Пудовкин. Да и сам Ромм в лучших своих работах доказал, что категоричность его высказываний рождена прежде всего полемическим задором. Ведь даже в «Обыкновенном фашизме» мысль, которую он несёт сам, необыкновенно эмоциональна. Каждое его публицистическое слово согрето живым дыханием гнева, сарказма, горечи. Здесь необычайно широкий спектр открытых и высоких чувств! Но сказанное им однажды б полемике нашло ярых последователей.

Природа истинного искусства всегда эмоциональна. И только та мысль достойна быть в искусстве, которая согрета высокими чувствами. «Мысли, определяющие чувства, должны быть превращены в самое чувство», — писал К. С. Станиславский.

Но не нужно отождествлять чувства с мелкой сентиментальностью.

Ведь есть великие чувства любви к Родине, к человеку, чувства справедливости, дружбы, ненависти к врагам...

Когда про кого-нибудь говорят, что это интеллектуальный актёр, предполагается, что он в процессе создания образа обращается больше к «голове». В «интеллектуальном» кино зритель ставится в положение мыслящего механизма: умно рассуждают или глупо, привносится новая информация или пережёвывается старая.

Интересно вспомнить размышления Льва Николаевича Толстого, который писал: «Можно петь двояко: горлом и грудью». Вот это — горлом — почти рядом с рациональным началом. И далее: «Не правда ли, что горловой голос гораздо гибче грудного, но зато он не действует на душу? Напротив, грудной голос, хотя и груб, берёт за живое. Что до меня касается, то ежели я даже в самой пустой мелодии услышу ноту, взятую полной грудью, у меня слёзы невольно навёртываются на глаза. То же самое и в литературе: можно писать из головы и из сердца».

Таков интеллектуальный кинематограф.

В то же время большое искусство делается в основном подсознательно и воспринимается оно так же.

Совершенное воздействие предполагает вдохновение, когда творит природа, когда творец-актёр делает зрителей соучастниками неповторимого процесса — внезапного проникновения в истину.

Говоря о нашем космическом и ядерном веке, научно-технической революции, люди порой не замечают человека, гением которого всё создаётся. А ведь истинно ценное, что порождено в веках, может и должно служить современнику, обогащать его эстетически, раздвигать рубежи духовного мира.

В новых явлениях живёт и нечто старое. Ничто не проходит бесследно. В наше нынешнее непременно входит часть прошлого и будущего. Без знания минувшего нельзя осмыслить настоящее и увидеть будущее. Наш долг бережно хранить наследство, дарить людям высшие творения человеческого духа, национальной культуры. Это путь познания человека в мире и мира в человеке. Зритель, обращаясь к нашим фильмам, всматривается в раскрывающуюся перед ним как бы вторую жизнь, стремясь найти здесь то, что более всего его волнует, — созвучность своим переживаниям, ответы на личные вопросы. Он невольно сопоставляет чужие судьбы и поступки со своей судьбой, поведением, характером. Такое воздействие художественного творения, по определению Льва Толстого, и есть «заражение чувствами».

Способность к сопереживанию помогает нам познать самих себя и

окружающую жизнь. Хорошая кинокартина — это всегда открытие. Можно руководствоваться самой верной мыслью и самыми благими намерениями и всё же не достичь успеха, не быть услышанным сердцем. Как много мы теряем от того, что не добиваемся высокой художественности, пренебрегаем великими образными возможностями киноязыка, грешим риторичностью и назидательностью.

Есть фильмы, которые, воздействуя на глаза, уши, разум, оставляют зрителя холодным и равнодушным. Картины же, которые доносят чувства автора до сердца, заражают ими. Скажем, сообщённое чувство протеста побуждает к действию.

Мне кажется, что теории «кинематографа мысли», «кинематографа исследования», «интеллектуального кинематографа» отбирают у нас самое главное — действенное качество киноискусства, вызывающего сочувствие к представляемому на экране.

Отказ от средств искусства происходит тогда, когда человек обнаруживает в себе талант мыслителя. В таком случае он отбрасывает краски и палитру и обращается к более сильной стороне своего дарования — умению говорить, дискутировать, выражать себя средствами сообщения мыслей. И тогда он перестаёт быть художником.

Высшая цель искусства — постижение жизни человеческого духа. А оно не может быть бесстрастным. В. И. Ленин писал, что «без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания истины*».

Создать образ, а не сыграть роль

Своё видение

Каждым человек может сыграть одну роль, то есть самого себя. И при этом гениально. Но не каждый может создать галерею образов (неповторимые человеческие характеры), такие, как Гамлет, король Лир, Отелло, Арбенин, Борис Годунов, Полежаев, Чапаев...

Профессия актёра как раз и заключается!): в том, чтобы не играть роли, а создавать образы.

...Отелло... Работая над этим образом, я познакомился с творчеством многих исполнителей этой роли: Бёрбеджа, Мочалова, Сальвини, Остужева, с режиссёрской разработкой Станиславского. Меня волновали бесчисленные суждения о венецианском мавре: и полемически острые, и философски уравновешенные. Этот путь я проделал вместе с добрым и умным режиссёром Сергеем Юткевичем.

После выхода фильма критика встретила нового Отелло сдержанно. Раздавались упрёки в приземлённости образа, отсутствии у мавра вулканических страстей.

Не стану спорить с критиками по поводу моих актёрских просчётов. В чём-то «не дотянул», где-то, наоборот, «переиграл», и всё-таки хочется сказать, каким мне видится этот образ.

Отелло велик тем, что принадлежит к общему человеческому братству. Обнажить это человеческое начало, освободив при этом образ от псевдоромантических наслоений, и есть задача актёра. И я сознательно стремился снять Отелло с котурн, сделать его до земного земным. Не Дездемону карает он, поверив Яго, а мир лжи и подлости. Не преступлением велик обманутый Отелло, а тем, что готов бороться со злом, какие бы обличил оно ни принимало.

В фильме «Ватерлоо» мне довелось работать с выдающимся американским актёром Родом Стайгером, снимавшимся в роли Наполеона.

Создавая картину, мы стремились к точности и правдивости во всём — от образов известных исторических деятелей — Наполеона, Веллингтона, Блюхера, Людовика XVIII и других исторических персонажей — до мельчайших деталей в декорациях, костюмах, реквизите. Однако, если требовалась более выразительная концентрация смысла, мы кое в чём пренебрегали буквализмом.

Вот, например, такой эпизод. Пешком, в сопровождении небольшого отряда старой гвардии Наполеон, сбежавший с острова Эльба, идёт на Париж. Навстречу королевские войска. Звучит команда: «Целься!», а он делает ещё несколько шагов. Остановился и крикнул: «Солдаты пятого полка! Узнаёте ли вы меня?» И дальше: «Если среди вас найдётся хоть один солдат, который захочет убить своего императора — вот я!» Раздаётся команда: «Пли!», но никто не стреляет. «Да здравствует император!» — с этими криками солдаты бросаются к Наполеону, падают на колени, целуют ему руки. Маршал Ней бросает к его ногам свою шпагу. Напряжённая пауза. Наполеон возвращает ему, изменившему сподвижнику, шпагу: «Я прощаю тебя. Следуй за мной». На самом деле Ней не участвовал в первой встрече Наполеона с королевскими войсками. Он перешёл на его сторону позднее. Однако в принципе это случилось именно так: внутренне сопротивляясь, по подчиняясь общему порыву своих солдат, он должен был последовать их примеру. Думается, подобная вольность, не противоречащая сути исторического события, уместна в художественном произведении, у которого свои законы.

Внешне Стайгер мало похож на Наполеона, это верно. Мы, разумеется, могли бы сделать ему пластический грим, снимать актёра в соответствующих ракурсах и позах, чтобы зрители мгновенно узнавали знакомый по бюстам лик императора. Чего бы мы добились? Лишь сходства со статичным изображением, но при этом потеряли бы живое человеческое лицо большого актёра со всем бесконечным многообразием его изменений.

Наполеон на каком-либо портрете был таким тогда, когда позировал. Нас меньше всего занимали эти минуты его жизни. Естественно, никто сейчас не знает в точности, каким был император на самом деле. Известно, например, что он пользовался очками. Это не могло не отложить отпечатка на его облик, манеру держаться. Но портреты не сохранили ничего подобного. Он страдал от болезней, временами его мучили страшные боли — вряд ли император принимал тогда «портретные» позы. Хотелось, чтобы в фильме был не Наполеон-портрет, Наполеон-памятник, Наполеон-символ, а прежде всего Наполеон-человек.

— Я не люблю Наполеона, — говорил Стайгер, — но восхищаюсь им. Я не люблю его, поскольку сам являюсь пацифистом и отрицательно отношусь к войнам, славе и иным атрибутам, которые завоёвываются кровью. Но, естественно, своё личное отношение я не собираюсь переносить на роль. Постараюсь сыграть Наполеона точно. А именно: ставлю целью показать уже усталого человека, который в душе знает,

предчувствует, что проиграет эту битву, но тем не менее решает дать её, дать, как говорится для истории, чтобы остаться в глазах человечества тем Наполеоном, которым он стремился быть всю жизнь, — человеком большого честолюбия, исключительных способностей и энергии. Я не знаю, как играть великого человека. Я знал Эйнштейна, общался с ним, знал Чарли Чаплина... Как играть великого человека?

Очевидно, он складывается из определённых проявлений. Его характер обнаруживается в поступках, в самых мелких человеческих подробностях.

И актёр наделил образ Наполеона этими подробностями. Стайгер отказался от привычного и полемизировал со штампами. Актёр показал не только полководца, но прежде всего человека.

Одни сравнивают Наполеона с Тимуром и Чингисханом, другие — с Александром Македонским и Юлием Цезарем. Независимо от этих трактовок Род Стайгер выявил поразительное своеобразие и неповторимую индивидуальную сложность характера этого человека.

На съёмку Стайгер приходил в состоянии готовности к творчеству. Запал — на уровне, скажем, чемпиона по боксу, который отстаивает своё звание. Он всегда был на уровне своих возможностей, на высоте личности Рода Стайгера. Обычно актёр снимался только четыре часа, но они были предельно плодотворны, и каждый его дубль неповторим.

Род Стайгер необыкновенно талантлив. Он актёр школы переживания, убеждённый приверженец реалистического искусства.

Моя задача заключалась в том, чтобы поставить его в максимально благоприятные для творчества условия. Мы всегда находили творческий контакт, так как оба верим в эмоциональное начало, адресуемое прежде всего сердцу зрителя. Умением поразительно слиться с образом и покорил меня Стайгер.

Когда творит природа

Вдохновение — внезапное проникновение в истину. Внезапное. Значит, оно не рассчитано. Вдруг актёр или писатель вторгается в эту область. Станиславский в своей системе показывает тот путь, который обязательно приводит к подсознанию, к тому моменту, когда творит природа.

Это открытие работает на пользу актёра переживания, а не представления, где всё закреплено, проверено и может быть повторено. Ты присутствуешь при рождении вдохновения. Эти мгновения бывают редки,

но ради них можно идти в театр и ждать их от актёра.

И в каждом процессе работы над фильмом мы часто находим решения подсознательно. Конечно, всё подвергается при этом анализу, прояснению замысла. В съёмочном процессе можно подготовить почву для подлинного действия, для естественного прихода к вершине — вдохновению. Если же об этом не заботиться, на съёмочной площадке так ничего и не возникнет.

Кинорежиссёр Игорь Андреевич Савченко, у которого я снимался в фильме «Тарас Шевченко», понимал природу творчества актёра. Все эмоциональные места в роли Шевченко были сняты в основном без репетиций. Я настолько был готов, что режиссёр только спрашивал: «Будем снимать?» — «Да». Раздавались команды, и я творил свободно. Но у меня была почва для этой свободы. Предварительная большая работа, для того чтобы проникнуть в область подсознания, вдохновения.

Мне кажется, что современный кинематограф и режиссура немного грешат незнанием природы творчества актёра, а эта природа — живой человек.

Вот, например, вы, сценарист и режиссёр, собираетесь снимать картину. Я приду к вам в качестве актёра. Вы поставите камеру и скажете:

— Сыграй мне этот кусок!

Это, наверное, будет самый сложный кусок. Я отвечу:

— Нет, не могу.

— Вы же опытный артист.

— А я не могу.

— Почему?

— Я не могу сегодня сыграть. По готов.

Ведь никому же не придёт в голову схватить росточек руками и тащить вверх, чтобы он побыстрее вырос. Ясно, что растение погибнет, потому что процесс неестественный.

Главное в режиссуре — подготовить почву для истинного свободного творчества. И я выбираю актёров, которые способны проникнуть в область подсознания, когда ими руководит не режиссёр, а какое-то другое начало, очень сложное, неразгаданное. В этом состоянии появляются высочайшее наслаждение, радость творчества. Однажды испытал это, актёр уже никогда не покинет им сцену, ни кинематограф.

Правда, есть здесь одна опасность. Когда проникаешь в область подсознания и если в это время у тебя будет отсутствовать самоконтроль, может произойти переход в область болезненного восприятия. Есть примеры, когда яркое воображение, видение, преувеличенная вера в предлагаемые обстоятельства приводили актёров к тяжёлым последствиям.

Например, Леонид Миронович Леонидов, великий артист МХАТа, репетируя роль Карамазова, а потом Отелло, довёл себя своим беспредельным воображением до боязни пустого пространства.

В своей знаменитой работе «Парадокс об актёре» Дидро утверждает, что только самоконтроль, наличие этого постоянного отстранения, как бы взгляд со стороны и характеризуют истинное творчество.

Всегда поединок

Процесс создания образа очень сложен, это всегда поединок: с установившимися представлениями об этом образе, нередко с режиссёром, который по-своему его видит, и особенно с самим собой. Ты никогда не был таким, ты должен перевоплотиться, стать совершенно другим, а это значит, ты должен перешагнуть даже через свои собственные возможности.

Вот об одном из таких поединков и хочу рассказать. Вначале о кандидатах на роль князя Андрея Болконского. Я шёл в основном по линии соответствия возрасту и внешнему облику. Мастерство предполагалось само собой. Пробовал и старшего Соломина, и Эдуарда Марцевича. Хотел утвердить на эту роль Олега Стриженова, но по причинам чисто личного характера он отказался.

Тогда остановил свой выбор на Иннокентии Смоктуновском, который в это же самое время получил приглашение от Григория Михайловича Козинцева на роль Гамлета. С этим известным кинорежиссёром у меня сложились очень хорошие творческие отношения. Я был утверждён на роль офицера в экранизации романа Ильи Эренбурга «Буря». И хотя фильм снимать не стали, у Григория Михайловича возникло желание продлить общение со мной. Он предложил сыграть роль Гамлета в его постановке сначала в театре, в Ленинграде, а потом в кино. Но у меня были свои режиссёрские планы, а поэтому предложение осталось неосуществлённым.

Потому-то и пришлось отдать Смоктуновского, отдать в условном смысле. Я предложил Смоктуновскому самому решить, кого он хочет играть — Гамлета или Андрея. Он выбрал роль Андрея. Я понимал, что стоило мне сказать «да», и Смоктуновский снимался бы в нашем фильме. Козинцев же должен был бы отложить свою работу или искать замену. Но у меня всегда было и остаётся огромное уважение к Козинцеву как к художнику и человеку. И это всё решило.

Знал, что будет сложно найти другого исполнителя. В конце концов остановились на кандидатуре Вячеслава Тихонова, хотя у меня и были

некоторые сомнения.

Тихонов учился во ВГИКе на младшем курсе. Все его учебные работы я видел. Мы снимались вместе в фильме «Молодая гвардия» — я играл Валько, а Тихонов — Володю Осьмухина, небольшую роль.

Затем встретились с ним на съёмках фильма «Об этом забывать нельзя», играли в паре. Я — Голана, а Тихонов — моего ученика, начинающего литератора. Вместо записывались на радио, видел первые и последующие актёрские работы моего коллеги. Он снимался у Станислава Ростоцкого. Словом, я хорошо знал Тихонова и как актёра, и как человека. В его внешности, лице, стройной фигуре мне виделся Андрей Болконский. Когда в костюме и гриме на пробе Тихонов сыграл сцену объяснения в любви Наташе, это убедило меня в правильности выбора.

В работе над ролью Андрея у Тихонова было немало сложностей. Так, далеко не простым оказался эпизод в коридоре штаба Кутузова. Конечно, мы рано начали снимать его, но по техническим и производственным условиям вынуждены были на это пойти. Это была первая декорация после натуральных съёмок. У Тихонова не было естественного входа в роль, но я рассчитывал на его работоспособность. Она у него колоссальная.

Когда начались съёмки эпизода, у нас с Тихоновым, по существу, возник поединок. Я был вынужден подчинить его своей воле, видению и творческим решениям. Может быть, это и нехорошо, но входит, к сожалению, в обязанности режиссуры. И здесь я встретил сопротивление. Ведь к началу работы над «Войной и миром» у Тихонова был немалый опыт актёрской работы в кинематографе, может быть, даже больше сыгранных ролей, чем у меня. Ему же надо было отказаться от всего, что он сделал раньше, от повторения, культивирования в себе того, что уже было выработано. Поединок сводился к тому, что я требовал от актёра перейти в совершенно новое качество.

Раскрытие образа князя Андрея Болконского, этого литературного феномена, требовало от актёра подняться не на один, не на два, а на несколько порядков выше обычных представлений. И он неликом посвятил себя работе, отказываясь в течение четырёх лет от всех предложений сыграть какую-нибудь другую роль. Не каждый позволит себе такую роскошь.

Но вернёмся к съёмкам эпизода.

Первый дубль, второй, десятый, вражда, скандал, столкновения... Пятнадцатый дубль. Уже вся съёмочная группа принимает участие в нашей поединке. Всё как на ринге. Я требовал от Тихонова, чтобы он при первом же появлении вызвал неприязнь. Человек разочарованный, издёрганный,

человек, которому всё наскучило, который мечтает стать «над всеми».

Двадцатый дубль...

— Нет, Сергей, я ухожу, я не могу с тобой работать, мне не под силу поднять эту роль... Нет, нет!

— Нет, ты сможешь! Внимание! Приготовились!

Прибегаю к недозволенному — показу! Играю от начала до конца всю сцену. Может быть, неверно, но стараюсь вложить в игру весь свой опыт, довожу себя до сердечного приступа.

— Давай ты!

— Я так не могу, — говорит он.

— Давай!!!

Двадцать третий дубль... Израсходовано столько плёнки, сколько было отпущено не только на этот эпизод, но и на все соседние павильоны. И в этих условиях есть почти нужный результат... в каком-то предыдущем дубле.

Тридцать второй дубль... Мы разошлись неудовлетворённые. Я сказал, что на этом, может быть, мы не остановимся и ещё вернёмся к эпизоду после того, как посмотрим его на экране.

В картину вошёл пятый или шестой дубль, а не последние. Мне просто хотелось, чтобы актёр перешагнул даже через собственные возможности.

Но я, конечно, не рассчитал своей стратегии. Восстановил Тихонова против себя, и он, кажется, возненавидел меня.

В нашем поединке всё было не так просто. Весь эпизод «В коридоре штаба Кутузова» — тридцать метров. Он был снят одним куском. Не хотелось идти на монтажное дробление. Кроме того, Тихонову нужно было освоить костюм, походку, манеру говорить, по сути, характер, а времени в обрез. Не было возможности ввести актёра в роль исподволь.

Процесс предварительной подготовки очень сложный. Ни в коем случае нельзя наступать на творческую природу актёра. Его следует органично привести к желаемому результату. В данном случае этот естественный процесс был нарушен.

После фильма «Война и мир» Вячеслав Тихонов был приглашён мною на роль Стрельцова в картине «Они сражались за Родину». Я ему сказал: «Если не сыграешь эпизод, когда ты возвращаешься контуженным, я тебя убью». Он ответил: «Понял, сыграю».

Тихонов долго готовил себя к этому эпизоду, а когда настал день съёмки, он сыграл прекрасно!

Предлагал ему сниматься и в роли дядюшки в «Степи». Он отказался: «Я ведь люблю природу, а этот человек не любит». — «Так вот это и

интересно — создать другой характер». — «Я бы Константина сыграл...»
Но на роль Константина был нужен более молодой актёр...

Отношусь я к Вячеславу Тихонову с огромным уважением. Это человек трудолюбия необыкновенного. Каждая новая встреча с ним на съёмочной площадке приносит радость и удовлетворение. Природа наделила Тихонова не только прекрасной внешностью, обаянием, но и огромной работоспособностью и талантом.

От сердца к сердцу

Михаил Шолохов

Ещё в юности впервые одну за другой прочёл книги Михаила Александровича Шолохова. Они сразу же взяли меня в плен, можно сказать, на всю жизнь. Тогда, будучи студентом Ростовского театрального училища, я, конечно, не думал, что вновь и вновь буду обращаться к поистине бессмертным страницам его книг, что шолоховский рассказ «Судьба человека» сыграет в моей судьбе такую решающую роль, экранизация его сделает меня режиссёром кино, заставит многое переосмыслить в жизни, в своих художественных пристрастиях, чтобы через пятнадцать лет, уже после экранизации романа «Война и мир» Льва Толстого и «Ватерлоо», вновь вернуться к шолоховским родниковым истокам творчества и снять фильм по его прекрасному и ещё далеко не открытому зарубежными читателями роману «Они сражались за Родину».

Часто думаю: в чём величие и неповторимость писательского таланта Шолохова, чем он захватывает душу каждого человека, где бы он ни жил, заставляет переживать судьбы разных людей как глубоко личные? И вспоминается одна из многих наших встреч с Михаилом Александровичем в его доме в станице Вешенской, что на Дону. Она оставила глубокий след в душе каждого, кто работал над фильмом «Они сражались за Родину». Разговор зашёл о правде в искусстве. И Михаил Александрович задумчиво сказал, что писать правду нелегко, но этим не ограничивается писательское предназначение — сложнее писать истину. Истину! Потом, уже после разговора, Василий Шукшин недаром сравнит Шолохова со знаменитым пушкинским образом подвижника-летописца Пимена из «Бориса Годунова»: «Ещё одно последнее сказанье, и летопись окончена моя...» Ведь Пушкин, введя образ в трагедию, тоже поставил главную для художника проблему — правды и истины. Правда — понятие многоликое. Об этом хорошо сказал замечательный советский кинорежиссёр Александр Довженко, обращаясь к актёрам перед началом съёмок фильма «Щорс»: «... Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою... Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото истины».

Для Шолохова понятие истины в искусстве связано прежде всего с глубинным постижением народного характера, необычайной зоркостью

взгляда, прозорливым проникновением в поэзию земного, поистине удивительным знанием того, о чём он пишет. Каждая строка его — поиски этой истины. Позволю себе напомнить читателям, что ещё в 1927 году в полемическом вступлении к рассказу «Лазоревая степь» Шолохов писал о тех литераторах, от которых «можно совершенно неожиданно узнать о том, что степной ковыль (и не просто ковыль, а «седой ковыль») имеет свой особый запах. Помимо этого, можно услышать о том, как в степях донских и кубанских умирали, захлабываясь напыщенными словами, красные бойцы...

На самом деле ковыль — поганая белобрысая трава. Вредная трава, без всякого запаха... Поросшие подорожником и лебедой окопы (их можно видеть на прогоне за каждой станицей), молчаливые свидетели недавних боёв, могли бы порассказать о том, как безобразно просто умирали в них люди». Жизнь, природа, человеческие характеры, событие, истина не требуют литературного приукрашивания. У Шолохова нет ни одной лично им не пережитой, «придуманной» страницы. Недаром он сказал с полным правом о себе: «Я жил и живу среди моих героев... Мне не нужно было собирать материал, потому что он был под рукой, валялся под ногами». Все его книги написаны по горячему следу. Они точно доносят до нас, сохраняют это жаркое дыхание времени. Но, исследуя и постигая конкретную истину своего времени, Шолохов всякий раз выходит к удивительным по своей силе и поэтичности обобщениям непреходящего значения...

Так в чём же величие писателя? Попытаюсь объяснить на таких примерах. Когда я готовился к съёмкам «Войны и мира», многие часы провёл в разных музеях, просматривая подлинные документы войны 1812 года, рисунки художников, запечатлевших с удивительной фактической точностью время, его приметы. Иные художники, говоря правду о событиях, по оставаясь в плену изобразительных принципов своего времени, не извлекли из всего увиденного и пережитого ту квинтэссенцию истины, которую так зримо и весомо сумел передать спустя много лет в своей гениальной эпопее Лев Толстой. Правда, он сам был солдатом, сполна испил горькую чашу Севастопольской обороны и потому глубоко проник в дух Отечественной войны 1812 года. Конечно, история сохранила бы для нас многое из того времени. Но не будь «Войны и мира», великого подвига Льва Толстого, для многих последующих поколений несколько по-иному бы звучали и имя Кутузова, и Поклонная гора, откуда смотрел на Москву Наполеон, и, может быть, не было бы знаменитого ныне музея-панорамы «Бородинская битва». То есть, конечно, историческое событие

оставалось бы, но подлинную, нынешнюю жизнь ему продлило величие таланта художника. Мы видим его глазами писателя.

Не было бы «Тихого Дона» Шолохова, и иначе воспринимали бы мы сегодня землю Войска Донского. Как воспринимаем, допустим, землю рядом лежащего, тоже казачьего края — Ставрополя или многих других мест нашей страны, где было совершено немало подвигов, ещё не нашедших достойного отражения, а вернее, продолжения в высокой литературе. А сейчас выходишь к Дону, видишь сверкающую и величавую ширь его вод, и всё здесь кажется шолоховским. Смотришь на Дон, и будто видишь на той стороне, в степном мареве, Аксинью и Григория, героев «Донских рассказов» и «Поднятой целины»... А какая-нибудь просёлочная дорога в другом месте вдруг невольно напомнит тебе о горьких дорогах, по которым вёл свой тряский военный грузовик Андрей Соколов из «Судьбы человека».

Вот оно, волшебство найденной и постигнутой истины. Она сама без усилий проникает в твоё сердце, освещает его трепетным светом. Не об этом ли говорил Гоголь, обращаясь к писателям: «Как прекрасен удел ваш, Великие Зодчие!» Или Жюль Гонкур, утверждавший, что писатель может обессмертить всё, что пожелает.

Уж не чудо ли это, когда писатель берёт цвета и запахи родной земли и воплощает их в слове? Так рождается нечто новое, неповторимое, и жизнь — минувшая, ушедшая — продолжается вновь. Протянешь ты руку к книжной полке, откроешь шолоховский томик, и закружится голова от тонких ароматов донской степи, от прозрачной, «граневой тишины утра», от ветра, который шуршал, «перелистывая зелёные страницы подсолнечных листьев», от арбы, чей колышущийся след потёк по траве оттого, что «на сизом пологе неба доклёвывал краснохвостый рассвет звёздное просо», «краюхой жёлтого сотового неба лежало песчаное взгорье...».

Это Шолохов. Это его герои окружают нас, как писал Александр Серафимович, «живой сверкающей толпой, и у каждого свой нос, свои морщинки, свои глаза с лучиками и углах, свой говор. Каждый по-своему ненавидит. И любовь сверкает, искрится и несчастна у каждого по-своему.

Вот эта способность наделить каждого собственными чертами, создать неповторимое лицо, неповторимый внутренний человеческий строй — эта огромная способность сразу взмыла Шолохова, и его увидели».

Михаил Александрович Шолохов вошёл в нашу литературу и в нашу жизнь молодо, ярко, самобытно, весомо. Тогда ему было всего восемнадцать лет. Да, Михаил Шолохов начинал свой писательский путь

таким юным!

Но каждому известно, что талант, его глубина и величие никогда не измерялись возрастом художника. Напомню, как рано раскрылось величие дарований Моцарта, Пушкина, Лермонтова, художника Александра Иванова... В 26 лет имя Льва Толстого уже гремело по России, Томас Манн в 22 года создал один из выдающихся романов нашего столетия — «Будденброки»... Но есть, конечно, и другие примеры. Вспомним, что великий Жан-Жак Руссо освободился от литературных подражаний только к сорока годам, способности Уолта Уитмена раскрылись в 35 лет, Рихард Вагнер овладел нотным письмом только к 20 годам, а расцвет его творчества совпал с возрастом зрелости. В юности и молодости «безнадёжно бездарными» считались и Джонатан Свифт, и Ричард Шеридан, и Вальтер Скотт, о котором профессор университета говорил: «Он глуп и останется глупым...» Подобных примеров можно привести великое множество. Но они ничего не дадут, если мы не будем учитывать главное — те конкретно-исторические и социальные предпосылки, которые способствуют вызреванию и расцвету таланта.

Об этом великолепно сказал Гёте, отвечая на вопрос, когда и где появляется национальный классический писатель: «...Когда в образе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках — в силе воли и последовательности; когда сам он, проникнутый национальным духом, чувствует в себе благодаря врождённому гению способность сочувствовать прошедшему и настоящему... и когда внешние и внутренние обстоятельства сочетаются так, что ему не приходится дорого платить на своё учение, и уже в лучшие годы своей жизни он может обзреть и построить большое произведение, подчинить его единому замыслу».

Как и многие другие советские писатели, имена которых сегодня известны всему миру, Шолохов начинал свою литературную деятельность на великом историческом переломе, когда грандиозность самих событий эпохи, их насыщенность и масштаб способствовали быстрейшему расцвету талантов, вышедших из народа и ставших на службу новому, революционному времени. За его плечами были годы гражданской войны, службы продроботника. И увиденная, постигнутая, пережитая жизнь народная вылилась в строки шолоховских книг.

В первых книгах, «Донских рассказах» и «Лазоревой степи», а затем и в принёсших ему мировую славу «Тихом Доне», «Поднятой целине» Шолохов показал, как социально неоднородное казачество, бывшее оплотом царской армии и власти, как революция, гражданская война

неумолимо развели, ещё больше расслоили казачество, каким порою трагическим, противоречивым был этот путь постижения революционной истины.

Ещё в те далёкие годы учитель Вениамин Калинин, познакомившись с «Донскими рассказами» Шолохова, говорил, что «бывшее офицерье сердчает» на писателя... потому что умеет он «взять их на мушку». Это было понятно — классовая борьба не оставляла места для компромиссов.

Пишу об этом потому, что вспоён поэтикой жизни Донского края, сам знаю немало сходных судеб. И более того, судьба отца моего, рабочего, мастерового человека, бывшего в Широчанке и парторгом, и председателем колхоза, исполнявшего эти нелёгкие по тем временам «должности», во многом схожа с судьбами шолоховских героев, в особенности с судьбой Давыдова из «Поднятой целины».

Истоки, шолоховской поэтики в многоцветном народной жизни. Потому и дорог он советским людям, что каждый может вычитать в его книгах так много личного. Все ранние рассказы писателя, к которым он сам относится так строго и порой сурово, это эскизы к удивительным по обобщающей силе художественности и истинности эпическим произведениям «Тихий Дон» и «Поднятая целина». Это убедительно показал в своих очерках «От «Донских рассказов» к «Тихому Дону» Анатолий Калинин, сын того самого учителя из Миллерова, ныне известный донской писатель, доподлинно знающий творчество Шолохова. Он фактически провёл тончайший литературоведческий сравнительный анализ, словно раскрыв нам заново множество художественных жизненных и социальных связей, восходящих от шолоховских рассказов, как от зерна, от корней к могучим кронам эпопеи...

Уже говорил, что в моей судьбе огромную роль сыграл рассказ Шолохова «Судьба человека». Это подлинный шедевр литературы. И конечно же, своим успехом экранизация его обязана первоисточнику, его философской и мировоззренческой основе, поистине удивительной обобщающей силе. В отличие от ранних рассказов в этом произведении Шолохова есть та классическая сдержанность и наполненность, которые таят в себе огромную художественно впечатляющую силу. Но сейчас важно подчеркнуть то обстоятельство, что для Шолохова всегда было характерным бережное, почти отечески нежное отношение к ребёнку. Вспомним его Мишатку из раннего рассказа «Нахаленок», мальчонку, готового отдать всё самое дорогое, по его ребяческим представлениям, за портрет Ленина. Мальчонку, тянущегося всем своим существом к прекрасному и героическому миру взрослых, олицетворённому в

красноармейцах. От него — путь к Ване, мальчику, которого находит и называет в конце концов своим сыном военный шофёр Андрей Соколов, хлебнувший «горюшка по ноздри и выше», прошедший муки унижительного плена, бежавший из него на немецкой машине. И потянулся бывший солдат к бездомному мальчишке, чьи хрупкие плечи вынесли немало взрослых горестей, потому что почувствовал в нём родную кровинку. И Ванятка узнал в нём отца, поверил. Иначе быть не могло: именно таким и представлялся он мальчику, истосковавшемуся по ласке. Их судьбы переплелись. И жизнь, неистребимая жизнь вновь дала зелёные побеги в их душах, побеги надежды, радости, бытия, твёрдой веры в лучшее. Здесь есть высокая истина — мысль об ином, общем родстве советских людей, в жизни которых нет, не может быть места одиночеству. Потому и символом подвига и сути советского солдата для меня является памятник в берлинском Трептов-парке, где стоит воин со спасённым ребёнком на руках...

Теперь, когда читаю-перечитываю — в который уж раз! — то или иное шолоховское произведение, постоянно вспоминаю его слова о призвании художника писать истину. Добывать эти крупинки правды-золота совсем не просто. И не только потому, что надобен талант, чтобы отличить их и выбрать в массе пустой породы, медной, пятаковой. Здесь необходимы и испепеляющая требовательность к себе, и совершенно фантастическое трудолюбие, и настоящая художественная зоркость сердца и ума, всеохватывающий острый глаз, и огромное знание того, о чём пишешь. И наконец, то мастерство, когда забываешь, что перед тобой слова, и встаёт со страниц в захватывающих образах сама жизнь, полная сжатого напряжения, драматизма, правды, красоты и величия народного духа.

Секрет всенародного авторитета Шолохова в предельной, обострённой искренности его творчества. Он ни разу не сфальшивил, не соблазнился полуправдой, и именно поэтому его книги стали как бы нравственным эталоном пашей эпохи.

Мне посчастливилось много раз встречаться с писателем во время работы над фильмами по его произведениям. Приступая к постановке «Судьбы человека», я встретился с Шолоховым в его московской квартире в Старо-Конюшенном переулке. Очень хорошо помню эту первую встречу (как, впрочем, и все остальные). Почему-то особенно запомнился бюст Толстого, какого я не видел больше, — какой-то очень домашний, неофициальный, с поколупленным носом. И словно внутренний мостик связал меня с Шолоховым, скрепил невидимой нитью, когда я почувствовал в нём глубокую ножную любовь к Украине, унаследованную от матери-

украинки. Я много читал ему в этот вечер, больше всего стихи Шевченко. Прочёл и «Судьбу человека». Он любит слушать, как читают его произведения, верно, по-новому воспринимая своё слово, свои образы, проверяя их на чужом восприятии...

Поначалу у него было недоверие ко мне — человеку городскому: «смогу ли влезть в шкуру» Андрея Соколова, характера, увиденного в самой сердцевине народной жизни? Он долго рассматривал мои руки и сказал: «У Соколова руки-то другие...» И тут он рассказал, как занемог один казачок и врач велел ему сделать анализ крови. Много раз опускалась игла и всякий раз ломалась — не могла пробить кожу на руке, которая трудилась всю жизнь. Потом из уст писателя я услышал трогательную историю безответной любви этого казачка, как посадил он подсолнух под окнами любимой, «чтобы рос он дикий, как и моя любовь дикая». Слушая эту историю, я впервые заметил удивительную манеру Шолохова — рассказывая, медленно, легко прикасаться пальцами ко лбу, словно боясь отпугнуть неосторожным движением что-то очень важное. Он и говорил медленно, часто задумывался, словно глядя внутрь самого себя. И я понял, какая огромная внутренняя нравственная работа всё время идёт в нём, нм на миг не прекращаясь. Тогда он сказал мне: «Обязательно побывай в Вешенской, поживи там подольше, это поможет...»

Позже, уже находясь со съёмочной группой в станице, я, одетый в костюм Соколова, постучался в калитку шолоховского дома. Он не сразу узнал меня. А когда узнал, улыбнулся и про руки больше не говорил. Вскоре так же, как и Шолохов, признали меня вешенские казаки и казачки. «Андрей-то наш на работу пошёл», — говорили они, видя, как я иду на съёмку.

Живя в доме у Шолохова, я многое понял. Понял, откуда идёт эта поразительная правда жизни, которой полны его книги. Люди, о которых он пишет, сидят с ним за одним столом, рассказывают ему о своих радостях и печалях. Они же слушают, читают его книги. Те же казаки смотрели материал нашего фильма вместе с писателем.

Там, среди людей, окружающих Шолохова, я окончательно понял и узнал своего Андрея Соколова. То в од ном, то в другом казаке узнавал жест Андрея, майору говорить или слушать, видел ту или иную черту характера. И тогда же, помню, поразило меня, с какой ответственностью относился Шолохов к своему труду. «Хорошо вам, — сказал он как-то с завистью, наблюдая за работой нашей группы, — вас много, посоветоваться можно. А я один, всё решаю сам, за каждое слово один в ответе...»

На одном из просмотров нашего материала в Ростове я узнал ещё одно человеческое качество Шолохова, очень и очень драгоценное: его доверие к людям, уважение к работе других людей.

Материал мы смотрели ещё не смонтированный, сырой, многое нам не нравилось, казалось неудачным, неверным. Что-то скажет Михаил Александрович? А он встал и сказал: «Незаконченную работу обсуждать ноль-зя. А вот когда будет всё снято, собрано, тогда и поговорим».

Доверие, бережность всегда рождает в человеке ответный отклик, мобилизуют все его силы.

Обращение к материалу замечательного писателя-реалиста для меня как режиссёра и актёра имело огромное, значение. Если бы не было «Судьбы человека», вряд ли взялся бы я за постановку «Войны и мира».

Книги Шолохова — всегда открытие. Открытие правды в жизни и в человеке, правды, с которой мы часто сталкиваемся, бываем рядом, как бы бок о бок. Но лужён великий талант и мудрость, чтобы раскрыть эту правду так, как делает это Шолохов, чтобы мы внутренне вздрогнули, удивлённо спрашивая себя: «Откуда он узнал всё это? Как понял то, что и сами-то мы в себе не понимали?»

Нужна великая любовь к человеку, чтобы показать его таким живым, сильным, прекрасным, как делает это Шолохов. Нужно великое знание жизни, чтобы открывать в человеке такое богатство и величие внутренней жизни, как делает это Шолохов.

Я не раз перечитывал свидетельства современников, военные эпизоды в произведениях Гюго, Стендаля, Байрона, Теккерея и поражаюсь мастерству этих писателей-баталистов. Но в этой теме в ряд великих мастеров поставил бы также и Шолохова с его «Судьбой человека», «Наукой ненависти» и романом «Они сражались за Родину», ибо ему удалось с удивительной глубиной и силой через проникновение в суть народного характера показать во весь рост героический подвиг человека на войне. Нет, даже шире: жизнь человека, отстаивающего величие и красоту жизни.

О том, что эти произведения — явления небывалые, новаторские в мировой литературе, сужу по тому, что как кинорежиссёр, снимавший «Войну и мир», «Ватерлоо», «Судьбу человека» и «Они сражались за Родину», перечитал почти всё (конечно, основное), что было написано о человеке на войне. В этом ряду особо, выделил бы, пожалуй, военные мемуары, которые вызывают такой огромный интерес во всём мире.

Когда ставишь фильм на эту тему, вольно или невольно становишься ещё и историком, ищешь пути сопряжения правды истории и правды

современности. Сейчас, после постановки фильма «Они сражались за Родину», когда осмыслена, продумана каждая строка произведения, с уверенностью могу сказать, что этот роман — одно из лучших творений Шолохова. Говорю это не от влюблённости в произведение (хотя такое чувство было естественным для всех, кто создавал картину).

Новаторство его, на мой взгляд, заключается прежде всего в художественном отображении трагических событий грозного 1942 года, периода отступления. Какая сила духа, какое могучее, неистребимое народное жизнелюбие должно быть у людей, переживающих сложнейшие моменты своей судьбы, если у них в это время находится место и шутке, и тёплому юмору, и дружескому слову, остаётся святым отношение к мужской солдатской дружбе. Незабываем в этом смысле разговор Лопехина и Звягинцева, когда последний задремал от усталости на марше, вдруг резко качнулся, вышел из рядов и направился в сторону.

«Бегом догнав товарища, Лопехин крепко взял его за локоть, встряхнул.

— Давай задний ход, Аника-воин, нечего походный порядок ломать, — ласково сказал он.

И так неожиданны были и необычайны эти тёплые нотки в грубом голосе Лопехина, что Звягинцев, очнувшись, внимательно посмотрел на него, хрипло спросил:

— Я что-то вроде задремал, Петя?

— По задремал, а уснул, как старый мерин в упряжке. Не поддержи я тебя сейчас — ты бы на бровях прошёлся. Ведь вот сила у тебя лошадиная, а на сон ты слабый.

— Это верно, — согласился Звягинцев. — Я опять могу уснуть на ногах. Ты, как только увидишь, что я голову опускаю, пожалуйста, стукни меня в спину, да покрепче, а то не услышу.

— Вот уж это я с удовольствием сделаю, стукну на совесть прикладом своей пушки промеж лопаток, — пообещал Лопехин, и, обнимая Звягинцева за широкое плечо, протянул кисет: — На, Ваня, сделай папироску, сон от тебя и отвалит. Уж больно вид у тебя, у сонного, жалкий, прямо как у пленного румына, даже ещё хуже.

Покорно следуя за Лопехиным, Звягинцев нерешительно подержал кисет в руке, со вздохом сожаления сказал:

— Тут всего на одну сигарку, бери обратно, не стану я тебя обижать. Вот до чего мы табачком обнищали...

Лопехин отвёл руку товарища, сурово проговорил:

— Закуривай, не рассуждай! — И, за напускной суровостью тщетно

стараясь скрыть стыдливую мужскую нежность, закончил: — Для хорошего товарища не то что последний табак не жалко отдать, иной раз и последней кровешкой пожертвовать не жалко... Так что кури, Ваня, на доброе здоровье. А потом, знаешь что? Ты, пожалуйста, за шутки мои не обижайся, может быть, мне с шуткой и жить и воевать легче, тебе же это неизвестно?»

Скажите, где ещё можно прочитать такое откровение о солдатской дружбе, переданное через зримую и такую весомую деталь — табачок последней закрутки (я сам был солдатом и знаю, какую высокую цену он имеет)? Какой ещё писатель сумел так просто и так ёмко передать народный характер солдата — защитника Отечества, сердечность и мужественность теплоты, объединяющей сердца разных людей, которых военная лихая година заставила надеть шинели?

В фильме «Они сражались за Родину» Лопухина сыграл Василий Шукшин, человек редкостного разностороннего таланта — писатель, актёр и режиссёр кино. Это была его последняя и, может быть, лучшая роль. Ибо гений и писательская, жизненная мудрость Шолохова не могли не притянуть к себе такой глубоко народный и своеобразный талант. Шукшин готовился снимать по собственному сценарию фильм о крестьянском вожаке Степане Разине, говорил об этом Шолохову. И, видимо, встреча с Шолоховым и пережигая актёром жизнь внешне чуть грубоватого шолоховского героя, простого солдата Лопухина, внутренне столь близкого ему, заставляли Шукшина продолжать работать над сценарием неистово, почти до самоистязания. В перерывах между съёмками он закрывался в своей каюте на пароходе, где жила вся съёмочная группа, и выходил оттуда лишь в редкие перерывы, чтобы подышать донским воздухом, сосредоточенно подумать, взглядываясь в окружающие просторы.

Каждый кадр, отснятый прекрасным оператором Вадимом Юсовым, теперь обрёл особую ценность. Ведь мы снимали фильм о неизбежности, необоримости жизни, и потому нашей главной целью было осмыслить события сурового 1942 года, показать дух воинов, истоки будущей победы, обстановку и атмосферу, в которых она зарождалась. Наверное, рано или поздно, но я всё-таки пришёл бы к картине о Великой Отечественной войне. Хотя бы потому, что сам принадлежу к поколению, которое война застала в расцвете сил, которое принимало в ней участие и отплатило жизнями своими за радость мирной жизни. Война до сих пор живёт незаживающей раной в душе. Наверное, потому и сам я надел солдатскую шинель и сыграл в фильме роль Звягинцева.

Впрочем, так могут сказать многие из актёров, которых властно

привлѣк к себе талантливый роман Шолохова. И сталинградец, бывший солдат, актѣр старшего поколения Иван Лапиков, который сыграл роль старшины Поприщенко, ставшего во главе солдат после гибели лейтенанта Голощекова. Какие удивительные по глубине чувств и мыслей слова дал ому Шолохов в прощальной речи у свежей степной могилы, когда он обратился к живым так по-отцовски:

— Товарищи бойцы, сынки мои, солдаты! Мы хороним нашего лейтенанта, последнего офицера, капой оставался у нас в полку...

Глядите, сыны, какой великий туман кругом! Видите? Вот таким же туманом чѣрное горе висит над народом, какой там на Украине нашей и в других местах под немцем остался! Это горе люди и ночью спят — но заспят, и днѣм через это горе белого света не видят... А мы об атом должны помнить всегда: и сейчас, когда товарища похороняем, и потом, когда, может быть, гармошка где-нибудь на привале будет возле нас играть. И мы всегда помним!

Военная память обожгла душу каждого из нас. И Юрия Никулина, играющего роль солдата Некрасова, человека спокойного, с добрым юмором, достоинством, от которого веет уверенностью в победе. Ведь этому актѣру не надо было придумывать ничего лишнего, он сам прошѣл большой путь по дорогам воины, защищал Ленинград, освобождал Эстонию и Латвию. Даже во время перерывов в съѣмках он не расставался с солдатским обмундированием! «Мы всегда помним!» — могут сказать о войне и Вячеслав Тихонов (сыгравший глубокоую сложную роль Николая Стрельцова), и Георгий Бурков (солдат Копытовский), и Николай Губенко (лейтенант Голощеков), и все другие участники картины, кто не прошѣл огненную школу боѣв, но в той или иной степени испытал и разделил вместе с народом горечь утрат военного лихолетья.

«Мы всегда помним!» — об этом думали мы, создавая фильм и обращаясь к новым поколениям советских: людей.

«Они сражались за Родину» произведение удивительное и по стройности композиции. Это всего четыре дня недели, от зари и до захода солнца, последний день — воскресенье. И в этом есть символический смысл, неожиданное по широте мысли обобщение — предвосхищение грядущих побед. И потому особым контрапунктом звучат в финале глубоко прочувствованные слова о вынесенном через бои полковом знамени.

Да, это рассказ всего лишь о четырёх днях, горьких, трагических, опалѣнных войной. Но когда читаешь роман, кажется, перед тобой разворачиваются эпические события, их масштаб подвижен — от судьбы отдельной человеческой жизни до судьбы народной, от дружбы двух солдат

до того единства, которое и сделало Советскую Армию несокрушимой армией — освободительницей народов Европы от ига фашизма.

В романе «Они сражались за Родину» есть высокая вера в победу, неистребимость жизни, которая пробивается могучими ростками, несмотря на раскалённую от военных пожаров, исковерканную снарядами, бомбами, иссечённую осколками и пулями землю. Эта непоколебимость жизни, этот вечный бой человека и самой природы с силами зла, войны проходит через все шолоховские произведения, придавая им высокое гуманистическое содержание.

Всё творчество Шолохова связано с постижением народной жизни. Познание действительности во всём её многообразии — главнейшая задача литературы. И это познание, постижение жизни осуществляется всем существом писателя. Отсюда и его образ жизни в донской столице Вешенской, теперь известной всему миру, пристрастие и любовь к родному краю, к людям, с которыми он вместе живёт и трудится, которых он воспел в своих книгах.

Его талант, вспоенный народными истоками, неразрывно связанный с Родиной и революцией, с нашей действительностью, многогранен. Он потрясает читателя редким умением проникать в человеческую судьбу, душу, его гражданскую суть, раскрывающуюся в узловых моментах истории народа. Об этом свидетельствуют тематика шолоховских произведений, романов-эпопей и рассказов, страстная публицистика, выбор героев и обрисовка их характеров. Высокая степень реалистического мастерства объясняется не только редкостным по силе дарованием, трудолюбием и взыскательностью, но и тем, что Шолохов черпает творческие силы в самой жизни народа.

Писатель учит науке любви к человеку и непримиримой ненависти к социальному злу, к врагам человечества. То поразительное воздействие на ум, сердце, на всё твоё существо, которое испытываешь, читая книги Шолохова, заключается в сердечности его таланта, умении быть, как говорил Горький, чувствилищем своей страны, своего класса, ухом, сердцем и оком его, голосом своей эпохи. Его патриотизм, высокая гражданственность не декларативны, они в существе всего образного строя произведений, в поступках и душевном строе шолоховских героев.

Фильм «Судьба человека» был для меня не просто режиссёрским дебютом, а настоящей школой художественного постижения народной жизни. Картина снималась недалеко от Вешенской, и мне посчастливилось не раз вести удивительные беседы с Михаилом Александровичем. Он вводил меня в круг жизненного материала. Его рассказы о людях,

образные, живописные и пластичные по слову, могли бы послужить основой не одной новеллы. Они незабываемы, эти рассказы о красоте человека и его поступках.

По совету Шолохова мы снимали фильм «Они сражались за Родину» у хутора Мелологовского Волгоградской области, недалеко от станицы Клетской, известной по военным событиям 1942 года. Когда мы приехали на хутор, то были поражены абсолютным сходством описанных в романе мест и увиденного воочию. Конечно, почти сорок лет прошло с тех пор, и шрамы, рубцы на теле бледнеют за это время, а на этой земле под ослепительным небом сохранилась военная память — окопы, траншеи. Хочу сказать, что ещё одно место на русской земле обрело своё бессмертие благодаря волшебству таланта писателя, бывшего участником и свидетелем тех событий. Теперь уж будешь смотреть на места эти, на степное правобережье, где воздух прокалён солнцем и терпкими горькими запахами выжженных трав, и в дрожащей дымке будут возникать знакомые и дорогие шолоховские образы солдат — Лопухина, Звягинцева, Стрельцова, Некрасова, старшины Поприщенко...

И о них продолжает думать сегодня писатель. Рано утром, когда вся Вешенская спит, светится его окно, словно поджидая новую утреннюю зарю.

Иногда приходится слышать, что Шолохов написал не так уж много. Действительно, в иных писательских домах я видел тихо дремлющие за стёклами многотомные собрания. Книги Шолохова всегда на руках, всегда в бою. Каждая из них несёт с собой правду-истину. И если с этой мерой подходить к его творчеству, то можно сказать: Шолохов написал много. А сколько ещё может родить его писательский талант, чтобы потрясти нас великой правдой постижения жизни!

Александр Довженко

Мне довелось присутствовать на втором Всесоюзном съезде советских писателей, на котором выступал Довженко. Он произнёс тогда вещие слова: «Эйзенштейн живёт в мировом киноискусстве «Броненосцем «Потёмкиным». Спустя четыре года по итогам опроса ста крупнейших кинокритиков и киноведа всех стран, проведённого во время работы Всемирной выставки в Брюсселе, «Броненосец «Потёмкин» возглавил список лучших фильмов всех времён и пародов. Среди этих картин есть и довшенковская «Земля».

Понимаю, почему этот фильм входит в число двенадцати шедевров. Как всякое истинное произведение искусства, картина от начала и до конца — от начала и до конца! — абсолютно самобытна и неповторима. Как неповторимо явление природы — любая яблоня, любое растение. Складывается такое впечатление, что «Земля» — создание не человека, а природы. По-моему, это высшее проявление творческого гения.

Перед «Джокондой», скажем, можно стоять часами. И хотя ты знаешь, что это творение Леонардо да Винчи — его рук, его кисти, хочется заглянуть за картину, чтобы удостовериться, что женщина, воздух, перспектива нарисованы на холсте, а не уходят в бесконечность.

Уместно рассказать о творческой атмосфере, в которой создавалась «Джоконда»... Тысяча пятьсот пятый год... Леонардо да Винчи имел для портретов особую мастерскую — двор определённой длины и ширины. Стены были выкрашены в чёрный цвет. Сверху полотняный навес от солнца, который мог собираться. Не натянув полотно, художник писал только перед сумерками или когда было облачно и туманно. Этот свет он считал совершенным.

Поджидая Джоконду, Леонардо приводил в порядок кисти, горшочки с красками, включал воду в фонтане посередине двора, и тогда падавшие на стеклянные полушария струи воды шелестели подобно тихой музыке. На ковре для забавы мурлыкал кот редкой породы. Правый глаз у него был жёлтый, левый — голубой. Чтобы женщине не было скучно, Леонардо приглашал лучших музыкантов, певцов, рассказчиков, поэтов, остроумных собеседников... Во время бесед и музыки он изучал в её лице игру чувств и мыслей, стараясь проникнуть в суть...

Однажды я прочёл, что главный хранитель национальных музеев и руководитель исследовательской лаборатории при объединении французских музеев изучал «Джоконду» под микроскопом, в рентгеновских и инфракрасных лучах и в живописном слое не обнаружил следов кисти. Ну разве это не чертовщина?

Так вот для меня такое же явление природы и «Земля». Тут нет «следов кисти», это совершенное произведение искусства... Я снялся у Александра Петровича всего в одной картине — «Мичурин». Мне предложили эпизодическую роль селекционера, который приезжает к Мичурину посмотреть, как работают учёные.

Снимали мой крупный план, единственный в фильме. Поставили камеру, свет. Я собрался, сосредоточился и жду указаний режиссёра, но их нет. Спрашиваю:

— Александр Петрович, а всё-таки что я должен здесь сыграть?

Не сразу он ответил. Посмотрел на меня, вокруг, и камеру заглянул, помолчал, потом подошёл и лишь тогда, уже торжественно — не бытово, а как будто величайшее задание давал, сказал:

— Вы должны сейчас сыграть отношение простого человека к науке.

Это грандиозно, это даже уже не режиссура, а какой-то синтез его необыкновенных свойств — литератора, кинематографиста, человека. Он столько вмещал в понятие «крупный план»!.. А сейчас некоторые говорят «крупняк», «средняк» и «общак», то есть в переводе на русский язык: крупный план, средний и общий. Или «крупешник». Когда слышу это слово или «киношник», меня в дрожь бросает. Как-то известная, женщина-режиссёр при мне сказала во ВГИКе: «Ну, мы киношники». Так и сказала: не «кинематографисты», а «киношники». После этого в душе остался неприятный осадок.

Излишне говорить, что таких слов в лексиконе Довженко и быть не могло. Он трепетно относился к искусству и во имя него мог сказать любому человеку всё, что думает. Вот уж кто говорил невзирая на лица.

Однажды во время съёмки к нему в павильон пришли люди. Пришли в пальто, в шляпах... Довженко сказал:

— Снимите шляпы. Запомните: вы вошли в храм.

В другой раз в Доме кино была премьера «Мичурина». В то время смотрели фильм, удобно расположившись в кресле и покуривая. Очевидно, Довженко не очень устраивало такое соседство курящих с картиной о преобразователе природы. К тому же за клубами дыма никакого цвета не увидишь. Уже начал гаснуть свет, как раздался голос Александра Петровича:

— Я прошу во время просмотра не курить, ибо фильм цветной и вместо цвета будет вата!

Когда-то Станиславский сказал, что театр начинается с вешалки. Довженко исповедовал ту же веру. Он писал однажды, что только после реконструкции улицы, ведущей на киевскую студию, «режиссёры начнут делать хорошие картины». А вот другой случай. Однажды его пригласили во ВГИК выступить перед студентами. Войдя в зал, Александр Петрович обратил внимание на рояль, вынул чистый платок, провёл по крышке и обнаружил на ней густой слой пыли. Он показал платок и сказал:

— Вот эта грязь проникнет и на экран.

То была великолепная лекция, я слушал её вместе со всеми.

Довженко представляется мне как человек, стремившийся к гармонии. Он искал её не только в кинематографе, но и в жизни. Отсутствие гармонии приносило ему личные страдания.

Он приходил утром на «Мосфильм», замечал кирпич, лежавший не на месте, и спрашивал:

— Почему он лежит, этот кирпич, именно здесь? Я прошу его убрать.

И не успокаивался до тех пор, пока «криминальный» кирпич не убрали.

Довженко никогда не мог пройти мимо того, что, как он считал, должно быть сделано по-другому.

Его интересовали живопись, архитектура, порядок вещей, двор, труба, окно, словом, всё. И он составлял проект реконструкции Брест-Литовского шоссе, план реконструкции нескольких площадей и улиц города, писал докладные записки в правительство о принципах оформления берегов будущего моря от Запорожья до Каховки, о принципе постройки новых сёл в связи с проведением оросительных каналов и т. д.

Он любил стариков и детей, они есть у Довженко в каждой картине. Почему? Может, потому, что старики мудры, а дети — мечтатели и фантазёры? Может, потому, что и сам он был таким — мудрецом и мечтателем?..

Довженко любил людей, и люди несли ему радость и печаль. Скольким он помог!..

Подбирая исполнителей для очередного фильма, он иногда вызывал какого-нибудь артиста и говорил ему:

— Я вызвал вас для того, чтобы сказать, что в этом фильме вы сниматься не будете.

Почему он так говорил? Чтобы актёр, к которому он питал симпатию, «его» артист не мучился, ожидая и надеясь, чтобы знал, что в этой картине режиссёр ему применения не находит.

Как-то на одном совещании, напомнив, сколько лет по разным причинам он был в простое и не снимал художественных фильмов, Александр Петрович сказал:

— Я подсчитал, что мой «Довженко-час» стоит 15 тысяч рублей. Сколько же государство потеряло?

Часто ли мы задумываемся над тем, что простой талантливый художник — прямой убыток, и, конечно, но только материальный?..

Вспоминается один вечер в ЦДРИ. Это было в 1952 году. К тому времени я уже сыграл Шевченко, а Александр Петрович работал над сценарием «Поэмы о море», за который он посмертно, в 1959 году, был удостоен Ленинской премии. Тогда в ЦДРИ, на вечере, посвящённом Украине, упростили выступить Довженко. Меня тоже пригласили: во втором отделении я должен был читать стихи Шевченко и какой-то эпизод из

сценария. Получилось так, что я приехал раньше, а Александр Петрович опоздал. Он пришёл страшно взволнованный и сказал мне:

— Я попрошу вас найти мне столик. — И подробно описал его: овальный, с гладкой поверхностью, невысокий столик. — Мне уже показывали столики, но это не те. Пожалуйста, поищите, помогите...

В ЦДРИ много комнат, я, кажется, заглянул во всё и наконец нашёл что-то приблизительное.

— Пожалуй, этот столик подойдёт... — сказал задумчиво Александр Петрович. — Я прошу вас, проследите, пожалуйста, чтобы его поставили не на середине, а немножко в глубину и левее от зеркала сцены, так, чтобы он не выпирал.

Я ещё уточнял, занавес открывался и закрывался, столик переставляли туда и сюда. Всё было не то. В конце концов я попросил:

— Александр Петрович, может, вы сами определите, где должен стоять столик?

И он было поставил его, но в это время открыли занавес и объявили:

— Сейчас с вами поговорит Александр Петрович Довженко.

Довженко вышел из-за кулис, посмотрел на столик, уже хотел направиться к нему, но потом на секунду остановился, подумал и, видимо, найдя более совершенное решение, шагнул на авансцену. В тот момент я подумал: «Зачем я столько мук вынес с этим столиком?» Но, наверное, я был не прав, потому что сделано было не всё, что нужно. Может, требовалось, чтобы столик создавал масштаб и глубину «кадра»? Довженко на сцене, и столик в глубине — может, это и было искомое?.. Во всяком случае, я до сих пор не знаю, что Александр Петрович имел в виду. А тогда он вышел и сказал:

— Я в скором времени закончу работу над сценарием «Поэмы о море».

Но эти слова я уже слышал. На худсоветах «Мосфильма» то и дело спрашивали: «Александр Петрович, когда вы закончите сценарий?» Довженко думал, потом отвечал: «В этом году собираюсь закончить». Позже, уже с раздражением, спросил Иван Александрович Пырьев: «Александр Петрович, когда же?» Довженко подумал, потом ответил: «В скором времени закончу». И так далее.

Когда режиссёр читает свой сценарий, это не всегда производит должное впечатление на слушателей, потому что сценарий — лишь некое обозначение будущего фильма, а вся картина в голове, мыслях, сердце. Я, например, был свидетелем того, как Александр Петрович в Театре киноактёра или на худсовете студии, точно уже не помню, читал свой сценарий, который начинался так:

— «Пейзаж... Пейзаж... Ещё один пейзаж... Наикраший (то есть лучший) пейзаж... Пейзаж... Пейзаж... Пейзаж...»

Только у него, конечно, перед глазами вставали нужные картины, для остальных они, разумеется, были до выхода фильма вратами за семью печатями.

Однажды Довженко сказал об Эйзенштейне: «Как человек он всегда был больше своих картин». Мне кажется, он имел в виду, что у Эйзенштейна всегда был творческий запас. Это неточно сказано, но я объясню смысл этих слов.

Вот, например, художник начинает делать картину... Она получится такая-то... При этом он понимает, что по разным причинам, не будем их сейчас перечислять, результат будет ниже того, о чём мечталось. Потому-то так важно, чтобы художник был выше своего произведения. Он всегда должен чувствовать его несовершенство не сравнению с замыслом. И в этом источник творческой неудовлетворённости, а значит, и роста.

Довженко всегда был недоволен и уже сделанным, и тем, что делал. Для него было мукой смотреть собственный материал. Почему? Да потому, что, заставив себя посмотреть, он обязательно его переснимал. Так могло продолжаться до бесконечности. Настолько замысел режиссёра, великого прежде всего своими фильмами, был выше того, что удавалось воплотить.

Я наблюдал, как снимался один из эпизодов в «Мичурине». Вначале Александр Петрович смотрел на выгородку декорации кабинета Мичурина, когда были одни только стены. Он говорил:

— Вот эту стенку перенесите справа налево, перегородку уберите, и вообще планировка должна быть другой.

Потом декорацию обставляли. Как известно, Мичурин увлекался собиранием часов, даже сам их чинил. Поэтому собрали все часы, какие только можно было найти на «Мосфильме» и за его пределами, самые разнообразные, часто уникальные экземпляры.

Довженко сам проверял каждые часы и находил им место. Казалось, этот процесс будет длиться бесконечно.

Потом приходили актёры, Александр Петрович брал в руки рашпиль и другие «побочные» инструменты и принимался «старить», скажем, мичуринскую кепку... Когда одежда была приведена, так сказать, в состояние готовности, он брался за реквизиты.

Снимал он так же тщательно и мучительно. «Кино — искусство одержимых», — сказал однажды Довженко. И это в полной мере относилось прежде всего к нему самому.

Александра Петровича от многих отличала особенная статья — это был

красивейший человек. Он всегда гордо нёс свою седую голову. Именно нёс, другого слова не подберу. Высокий лоб мыслителя, красивый соразмерный нос, светлые глаза... Недаром многие скульпторы хотели его лепить и лепили.

Для него палка не являлась физической опорой, то была воинственная палка: он ею показывал, чертил.

А если шёл с ней в траву, то располагал её как дерево, на которое опирался чисто символически. Палка была простой, но довженковской, я бы сказал, формы.

И ноги его никогда не были как у старца: они напоминали ноги одной из скульптур раннего Родена, в пик чувствовалась такая энергия...

Довженко по своей натуре не был городским человеком. Он вырос в «семье земледельца» и любил землю, в городе ему было трудно. Не «монтировался» Александр Петрович с ним.

«Я всегда думал и думаю, что без горячей любви к природе человек не может быть художником. Да и по только художником», — писал Довженко. Сам он любил природу беззаветно.

Всю жизнь он был связан с землёй. Много посадил он деревьев, много-много. У себя на даче, в киноэкспедициях, на студиях. На «Мосфильме» сады довженковские. Он любил естественность природы, и, может быть, потому не принимал многие здания города.

До сих пор, когда в кино вижу подсолнух, у меня перед глазами встаёт Довженко. Тут же, мгновенно. Потому что Александр Петрович очень любил подсолнухи...

Он и фотографироваться любил на природе — в высокой траве или в злаках. Взгляд у него всегда был обращён вдаль. Как у сокола. «Чому я не сокіл, чому не літаю?..» Если взять большинство фотографий Довженко и провести линию горизонта, то обнаружится, что Александр Петрович обычно смотрел поверх этой линией, будто заглядывал туда, за край земли, в беспредельность мира.

Надо сказать, он любил и умел заглядывать «туда». Говорят, один из признаков человеческого величия — способность предугадать наступление значительных событий. Этой способностью обладал Довженко.

Теперь уже, наверное, многими забыто, что Александр Петрович ещё на II съезде писателей говорил о научном прогнозе — о том, что до двухтысячного года «человечество обследует всю твердь солнечной системы». «Что же как не кино, перенесёт нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография».

А меньше чем через год, когда Александра Петровича уже не было в живых, в космос отправился первый наш спутник...

В последние годы жизни Довженко собирался снимать фильм о космосе, даже написал несколько вариантов заявок, последняя из которых была озаглавлена так: «В глубинах космоса. Краткое содержание художественного научно-фантастического фильма о полёте на Марс и другие планеты». На художественном совете «Мосфильма» он поделился своими замыслами.

— Думаю полететь к другим планетам. Полечу на Марс...

Поэтический кинематограф Довженко — ото глубина постижения жизни поэтом. Глубина не исследования, а именно постижения жизни. Ведь порой получается так, что за поэтический кинематограф принимают распределение цветовых пятен на плоскости. Но ведь это даёт длиннофокусная оптика, разве не так? Раньше её не было, зато был сам поэт — ДОВЖЕНКО. Кое-кто сейчас берёт телеобъектив и смотрит на ту же землю, на которую смотрел и Довженко, но с другим результатом: обозначаются некоторые цветочные пятна. Говорят, получается ближе к абстракции, а это модно и современно. И не замечают, что за всем этим уходят и поры человеческой кожи, и поры земли, и роса на траве, и восковая патина яблок, заменяясь упрощённым понятием «пятна на плоскости».

Мне кажется, одного наличия в кадре ярких национальных костюмов недостаточно, чтобы впредь причислять фильм к разряду поэтического кинематографа. Нет спору, яркие костюмы — красочное зрелище, но одной этнографии всё-таки маловато для причисления к искомому разряду. И совсем плохо, когда всё подчиняется цветовым пятнам — даже не в глубину, а на плоскости.

Как воспринимаем мы мир? Что поражает нас в природе? Скажем, воздушная среда, которая создаёт перспективу и которую величайшие художники каким-то чудом умели уловить. Или, например, поражает многоплановость, которая тоже создаёт сложность мира. Но всего этого нет в картинах, где оператор выходит на первый план, подменяя «жизнь человеческого духа».

Наверное, не надо забывать и о традициях нашего кинематографа, они ведь существуют. Не бывает того в природе, чтобы возникло что-то новое, крест-накрест перечеркнув всё старое: новое собирается по крупинкам и вырастает из того же старого. Не надо забывать ни об этих крупинках, ни о глыбах, которые в своё время положил в основание поэтического кинематографа Довженко. «По жанру я относился к поэтическому роду», —

писал Довженко. Многие ли могут повторить это вслед за ним?

Если взять сценарии Довженко и сложить в отдельную книгу его знаменитые лирические отступления и авторские реплики, получилось бы своеобразное сочинение с его взглядах на искусство и жизнь, об эстетике кино, теории и практике кинодела. Если бы кто-нибудь проделал такую работу, он принёс пользу прежде всего кинематографистам, для которых книга явилась бы учебником по теории и практике сценарного дела и кинорежиссуры.

Один пример того, что Максим Рыльский назвал «довженковскими неправдоподобностями»: в «Зачарованной Десне» среди прочей живности вдруг появляется... рычащий лев. Лев! Не знаю, были ли в начале нынешнего века на реке Десне львы, — скорее всего и сто и двести лет до того не водились. Но какое это имеет значение? Художнику дано право на вымысел, тем более маленькому мальчику, будущему художнику, от имени которого ведётся рассказ в картине.

Где Довженко увидел льва, другие лягушку не увидели, хотя много их к тех местах по болотам квакает...

Сценарии Довженко — это большая литература, им уготована долгая жизнь, и не только в собраниях сочинений. Сколько уже было экранизаций «Войны и мира», «Тихого Дона», «Анны Карениной»? И будут ещё. Так и сценарии Довженко, по которым он не успел снять фильмы, послужат ещё, я уверен, основой бесконечного числа экранизаций.

О влиянии Довженко на советский кинематограф говорилось много и подробно. Нелишне напомнить, что его творчество имело огромное значение и для мирового кино.

Всем своим творчеством режиссёр пробуждал и утверждал в человеке любовь к жизни, а это и есть высшее назначение искусства. Чтобы быть способным на такие свершения, художник, помимо таланта, мастерства и прочего, должен ещё и беззаветно любить людей. Именно так любил людей Довженко.

После одной из поездок к строителям Каховки Александр Петрович говорил на лекции, прочитанной им на режиссёрских курсах «Мосфильма»:

— Я так полюбил этих людей, что, вы, может быть, посмеётесь надо мной, иногда плакал от чувства любви к ним.

Может быть, один из главных уроков Довженко именно в этом — в любви к людям, для которых он работал и жил...

Игорь Савченко

Стоит мне прочитать вслух или про себя эти строчки:

Проходят дни, проходят ночи.
Проходит лето; шелестит
Лист пожелтевший, гаснут очи.
Заснули думы, сердце спит.
И всё заснуло... И не знаю,
Живу ли я, иль догниваю... —

как тотчас нахлынет, растревожит целый мир чувств и переживаний, зазвонит счастьем и печалью. Есть в шевченковском стихе что-то особенное, хватающее за душу, свой неповторимый напев.

В моей родной Белозерке читали и пели Шевченко и стар и млад. В нашей хате, как и в других, висел в рушнике портрет Тараса. Его стихи вошли в мою жизнь с самыми ранними впечатлениями детства — с запахами степи, мягкими украинскими вечерами. Позже, читая автобиографию поэта, я изумлялся. Казалось, это рассказывалось о нас, деревенских мальчишках. Ведь это мы убегали к курганам, мечтая разглядеть за ними край света. Помню, как обрадовался, когда мне, студенту ВГИКа, предложили роль Тараса.

Первая встреча с режиссёром Игорем Андреевичем Савченко... и первые же огорчения. Выслушав, как я читаю отрывок из дневника Шевченко, Савченко покачал головой: «Так живописуют плохие чтецы на радио».

Многие из оценок Игоря Андреевича казались тогда резкими, неожиданными. «Шевченко был Гамлетом, мыслителем драматической судьбы».

Потребовался немалый срок, чтобы осмыслить, прочувствовать изнутри всю глубину этого утверждения.

Савченко тяготел ко всему романтически приподнятому, исключительному, к моментам наивысшего проявления характера, тому состоянию, которое сам он любил определять словами «на острие ножа».

Мой «поединок» с Игорем Андреевичем начался на первой же съёмочной пробе. И я оказался битым.

Со всей добросовестностью, не изменяя, как казалось, чувству правды, я прочёл шевченковские стихи из сценария.

И сразу же вызвал резкое замечание режиссёра:

— Играете себе в карман...

— Я играю в меру своих чувств.

— Играйте в меру чувств Шевченко! — последовало требование.

Прав был режиссёр: он хотел увидеть качества, необходимые для исполнителя роли Шевченко. Но в то время я ещё не мог играть в меру чувств Шевченко, не имел основы для подлинного выражения чувств героя, ибо не успел познать его.

Шла работа. Восстанавливались подлинные факты биографии поэта. Буржуазная критика услужливо рисовала Шевченко человеком необразованным, неотёсанным и грубым: эдакий мужлан, чувствующий себя хорошо лишь в полушубке да в смазанных дёгтем сапогах.

Именно Савченко принадлежит честь окончательно разбить и развенчать эти представления. Каждый найденный факт, каждая неизвестная дотоле страница открывали новую грань в творчестве и биографии Шевченко.

Поэт, беллетрист, музыкант, композитор, актёр, драматург, архитектор, скульптор — можно только изумляться разносторонности интересов и дарования Шевченко. Целая академия в одном человеке! К его мнению прислушивались талантливейшие художники. Известно, как дорожил его дружбой Карл Брюллов. Тонкий художественный вкус вчерашнего крепостного ценили актёры и музыканты.

Поверив мне как исполнителю, Савченко не побоялся трудностей работы с молодым актёром, которому к тому времени явно не хватало и жизненного опыта, и профессионального мастерства, чтобы воплотить в образе всю страстность больших мыслей и чувств гениального поэта.

Я приступил к работе над ролью задолго до съёмок. Савченко читал мне отрывки из будущего сценария, советовался по каждой вновь написанной сцене, посвящая сначала в авторские сценарные замыслы, а затем на протяжении всей сценарной работы и в творческие планы изобразительного, монтажного, звукового решения, привлекая меня к общению с художниками и композитором фильма.

Современники восхищались Шевченко-чтецом. Исполнение им собственных стихов потрясало. «Он стихами своими побеждал всех, он вызывал из глаз слушающих его слёзы умиления и сочувствия, он настраивал души на высокий диапазон своей восторженной лиры, он увлекал за собой старых и молодых, холодных и пылких. Читая дивные свои произведения, он делался обворожительным; музыкальный голос его переливал в сердце слушателей все глубокие чувства, которые тогда

владычествовали над ними. Он одарён был больше, чем талантом, ему дан был гений...»

Шевченко читал свои стихи монотонно-однообразно, и это удивительно усиливало впечатление, не отвлекало слушавших его.

Весь процесс работы над ролью был примером настоящего содружества режиссёра с актёром, коллективного творчества единомышленников. Многие эпизоды в фильме переделывались по несколько раз, переосмысливались.

...Ночью по просьбе Чернышевского поэт читает стихи.

Поначалу меня увлекла мелодика напева стихов. Помню, как очень не понравилась сцена с офицерами Александру Корнейчуку: «Не делайте из Тараса всепрощенца. Он был до предела темпераментным, гневным. Весь он звенел, как струна...»

...Кажется, счастье наконец улыбнулось Тарасу. Он встретился с актрисой Екатериной Пиуновой. Верит, что она и есть тот самый долгожданный друг. Тарас делится с ней самыми сокровенными мыслями об искусстве, читает Пушкина, Гёте. Но пот он замечает скомканные листы дорогих книг, пренебрежительные зевки — очарование развеялось.

Он не терпел в людях притворства, мелкого непостоянства. В этом он был весь...

Савченко начал снимать картину с наиболее лёгких проходных сцен. Правда, таких сцен в картине очень мало. И всё-таки он незаметно подводил меня от менее трудных ко всё более сложным.

Ни во время подготовительного репетиционного периода, ни позднее, уже в процессе съёмок, я ни разу не почувствовал, что режиссёр навязывает готовое решение отдельной сцены или эпизода, виденное только им, но ещё не прочувствованное и непонятое актёром.

Савченко говорил, что если актёр правильно усвоил весь комплекс задач роли и, в частности, в каком-то определённом эпизоде, то непременно найдёт для их воплощения единственно возможную линию поведения. Режиссёр вёл актёра от репетиции к репетиции, оставляя за ним право на творчество перед аппаратом.

Когда приезжаю в Ленинград и иду в академию, где витает дух Шевченко, в его скромную комнату, в Летний сад, думаю о том, как много людей привлёк, привязал к себе его талант. Александр Довженко был воспитан на Шевченко и Гоголе. Михаилу Шолохову бесконечно дороги его стихи. Илья Репин любил Тараса и оставил гениальные зарисовки памятника поэту.

Сила любви истинного гения — в воздействии на человеческие

судьбы, будь то знаменитые художники или скромные люди. Когда думаю о человеке коммунистического будущего, всегда вспоминаю Шевченко. Это высокий моральный эталон.

Убеждён, что есть роли, которые создают актёра. Работа над образом Тараса не просто эпизод, часть моей творческой биографии. Здесь были заложены принципы, которым я верен до сих пор. Шевченко всегда где-то рядом со мной. Мечтая поставить «Тараса Бульбу», снова и снова возвращаюсь к Шевченко. Драматическая жизнь сына народа помогла мне осмыслить и характер Соколова в «Судьбе человека». Я вспоминал годы ссылки поэта, душевную ясность, внутреннюю несогнутую силу, нерастраченную любовь.

Савченко сразу очень метко определил стоящую передо мной задачу: почувствовать историческую обстановку и те обстоятельства, в которых жил и боролся Шевченко.

Нет памяти благодарнее, чем народная. Мне довелось побывать во многих странах мира. И не было среди них ни одной, где бы люди труда не знали и не любили Шевченко. За тысячи вёрст от Родины, в домике аргентинского столяра на меня глянул со стены знакомый портрет.

Стихи, песни Шевченко вобрали в себя думы народные, воображение, та лапт, саму душу народа. Потому и дороги они будут всегда, как отзвук родной земли.

Актёр вместе с режиссёром и драматургом является творцом создаваемого им образа. Корпи, питающие переживания актёра как автора образа, прежде всего в его мировоззрении, его жизненном опыте, творческой фантазии, которые позволяют проникнуть в суть.

Особую ценность, на мой взгляд, этот метод приобретает в эмоциональных сценах, где важна свежесть первого ощущения, творческий взлёт актёра. Савченко разрешал актёрам играть перед камерой совсем не то, что наметилось во время репетиции. И это давало зачастую хорошие результаты.

Савченко экономно использовал крупные планы. В сцене прощания Шевченко с Сераковским последний крупный план задуман не только как завершение сцены, но и как философское обобщение. В этот кадр постановщик и актёр пытались вложить напряжение, силу и сцены прощания, и всего трагического, что было в биографии Шевченко. Мы хотели всю его судьбу как бы сконцентрировать в нескольких минутах, отобразить, как в фокусе, эту неповторимую жизнь.

Игорь Андреевич Савченко учил актёров великому искусству переживания, идущего от самого существа творящего человека.

Василий Шукшин

Василий Макарович Шукшин запомнился мне с первого его появления на киноэкране. Это было в 1959 году, когда одновременно с картиной «Судьба человека» демонстрировался фильм Марлена Хуциева «Два Фёдора», где Шукшин играл Фёдора-старшего. Его лицо выделялось среди привычных экранных героев. Оно поражало необыкновенной подлинностью. Словно его был вовсе не актёр, а человек, которого встретили на улице и пригласили сниматься. В Шукшине не было ничего актёрского — наработанных приёмов игры, совершенной дикции и пластики, которые обычно выдают профессионала. Меня, в ту пору достаточно опытного актёра, Шукшин заинтересовал.

Не меньшее впечатление произвела и первая картина Шукшина-режиссёра «Живёт такой парень», хотя принадлежит она не к тому роду в киноискусстве, который мне более всего близок. По художественным пристрастиям мы с Василием Шукшиным непохожи. Но это несходство не мешало оценить умную и добрую картину, с которой Шукшин вошёл в режиссуру.

Одновременно он вошёл и в литературу. Уже в первых своих созданиях Шукшин привлёк к себе как писатель самобытный, ни на кого не похожий, никому не подражающий.

Кто-то писал, что Шукшин, дескать, пришёл поступать во ВГИК тёмным парнем, а институт сделал из него человека. Это неправда. Он пришёл туда Василием Шукшиным и всю свою жизнь оставался самим собой. В какие бы условия ни ставила его судьба, Шукшин оставался Шукшиным. Ни ВГИК, ни какое-либо другое учебное заведение не могли сильно изменить его. Он мог бы вообще нигде не учиться и представлять собой то же, что представлял. Он сам без труда прошёл бы всю положенную программу, прочитал бы рекомендованные книги, но в его человеческой сути это мало что изменило бы. Его коренной чертой было первородство, которое необычайно редко встречается. Большинство людей приспособляются к различным обстоятельствам и теряют при этом что-то важное, может быть, лучшее в себе.

Василии Шукшин был одним из ярких представителей авторского кинематографа, а его писательскому дару не уступали ни режиссёрский, ни актёрский. В его фильмах основой был хороший литературный сценарий, который он писал, рассчитывая на свою режиссуру и на себя как актёра. У Шукшина все три элемента ипостаси были на равной высоте. Это большая

радость в кино.

Шукшин перешёл работать в Первое творческое объединение киностудии «Мосфильм», художественным руководителем которого я являюсь, когда уже был написан сценарий о Степане Разине «Я пришёл дать вам волю».

Образ Степана Разина Шукшин вынашивал долгие годы. Он был буквально «болен» им. Сценарий и увидевший свет после него одноимённый роман подтверждают это. Думаю, никакой другой режиссёр по сценарию Василия Шукшина хороший фильм о Степане Разине не сделает. Мы уже видели неудачные ленты по сценариям Шукшина, поставленные другими режиссёрами. В качестве исключения могу назвать работу С. Любшина и Г. Лаврова по повести Шукшина «Позови меня в даль светлую» с Лидией Федосеевой-Шукшиной в главной роли.

Секрет авторского кинематографа заключается в том, что его не разделить на части. Конечно, талантливый человек может сделать хорошую картину о Разине. Но лучше не трогать при этом сценарий Василия Шукшина, который рассчитывал на свою режиссуру и своё исполнение, а главное, на своё понимание образа и фильма.

С Шукшиным-актёром довелось встретиться, когда снимался фильм «Они сражались за Родину». Первое время чувствовал его настороженность. Он будто ждал моих режиссёрских указаний: что и как играть. Я же не собирался ничего диктовать. Верил ему, как и Вячеславу Тихонову, и Георгию Буркову, и Ивану Лапикову, и другим актёрам, которых пригласил сниматься. Со временем он стал держаться раскованнее и увлёкся работой.

Шукшину нравилась роль Петра Лопехина, бывшего шахтёра, а потом солдата-бронейщика. Но особенно он загорелся после того, как творческая группа встретила с Михаилом Александровичем Шолоховым. И хотя писатель был, как всегда, немногословен, беседа с ним произвела на всех неизгладимое впечатление.

Шолоховские диалоги легко ложатся в разговорную речь. Это я заметил ещё в период работы над сценарием «Они сражались за Родину». Шукшин же с самого начала принялся в них что-то менять применительно к себе, своей индивидуальности. Переставляя во фразе какое-нибудь слово, он делал её как бы своей собственной. Это пошло на пользу фильму, как и непосредственность поведения Шукшина перед камерой.

Шукшин предупредил, что, играя Лопехина, будет предельно раскрепощён. Вначале я с некоторой тревогой приглядывался к тому, как он сморкался, ругался и т. п. В нашем кинематографе такое не принято, хотя

ещё в период работы над картиной «Война и мир» я понял, что иной раз трудно обойтись без некоторых выражений или заменить их адекватными. Решил, что раскованность Шукшина правомерна в нашей картине, отвечает её духу и стилю, и ввёл её во всей группе.

Во время съёмок Шукшин влиял на меня как яркая личность, сильный характер. Раздумывая над этим, пришёл к выводу, что наше взаимодействие естественно и продуктивно.

Играл Шукшин всегда с полной психологической отдачей, с предельным эмоциональным напряжением. Для него не было «проходных» эпизодов, всё в той или иной мере его волновало. На теплоходе «Дунай», где во время съёмок жила наша группа, Шукшин всегда первым приходил смотреть отснятый материал и обстоятельно изучал все дубли.

Он успел сняться в своей последней роли, отдал до конца ей жар своего сердца. Но неожиданная и трагически безвременная смерть оставила незавершёнными многие его планы. Теперь о Шукшине рассказывают немало легенд. Мне же хочется сказать, что он был таким же непростым, бесконечно самоотверженным и неоднозначным, как и его шолоховский герой. Недаром вся съёмочная группа так нежно и влюблённо относилась к нему. Нежно отнёсся к нему и Шолохов. До сих пор стоит перед глазами картина, когда после разговора в Вешенской Михаил Александрович вышел на крыльцо провожать нас и сказал на прощание: «Вы только не умирайте, нам ещё много предстоит работать вместе...»

Да, за внешней сдержанностью чувств, даже чуть грубоватой формой обращения, как за непроницаемой бронёй, скрывалось горячее, искреннее, полное любви, нежной человечности, легко ранимое шукшинское сердце. Может быть, оттого, раскрывая перед камерой шолоховского Лопухина, он внёс в него так много личного, подспудного, не лежащего на поверхности.

Вспоминается, как суровый и вроде бы неласковый Шукшин тосковал по своим дочкам. «Понимаешь, — говорил он мне, — когда я уезжал, они провожали меня, и до сих пор они стоят в моей памяти, как два зелёных штыка...» В романе Шолохова есть похожая сцена, когда босой белоголовый мальчонка подбежал к дороге, по которой шли усталые, измученные бесконечной и утомительной дорогой солдаты, пропустил колонну и долго смотрел красноармейцам «вслед и робко, прощально помахивал поднятой над головой загорелой ручонкой». И не у одного бывалого солдата от этого «к горлу подкатил трепещущий горячий клубок...». Поразительно, но как много личного может увидеть каждый на шолоховских страницах!

Воссоздавая их на съёмочной площадке, мы все глубоко лично

переживали те далёкие события и остро ощущали, как в былые годы шолоховские солдаты, тоску по дому, по семье. До сих пор помню, как рвался домой к 1 сентября Василий Шукшин, уговаривая меня тоже поехать в Москву, чтобы проводить в первый класс наших детей. Но мы торопились доснять последние натурные кадры, пока стояли солнечные дни. Как и многие герои шолоховского романа, Шукшин так и не увидел своих дочек. Его сердце перестало биться неожиданно, трагично. И день тот словно переменялся. Остановилась жизнь. Поднялся страшный ветер, и пыль закрыла ослепительное солнце. Так неожиданно сомкнулись для нас времена: дни тридцатилетней давности и нынешние.

Шукшин очень остро воспринимал всё связанное с его работой. Я понял это ещё тогда, когда он ставил «Калину красную».

Однажды мы смотрели отснятый материал его картины, и я в качестве одобрения сказал: «Это искусство». Но Шукшина до крайности обидело слово «искусство», потому что оно звучало для него как «уход от жизни», а этого он не мог терпеть, всегда и во всём добиваясь подлинности. Тогда он даже заплакал от обиды и сказал: «Как ты можешь так говорить?..»

Вспоминаю другой случай, тоже связанный с «Калиной красной». В материале картины было слишком много кадров, снятых трансфокатором (трансфокатор — сочетание телескопической насадки с объективом, представляющее собой оптическую систему с переменным фокусным расстоянием. — *Ред.*). И в окончательном варианте фильма их достаточно, по черновой был ими перенасыщен. Эти кадры просто раздражали. Когда я обратил на это внимание Шукшина, он согласился. Оказалось, что трансфокатор впервые попал к нему в руки и очень ему понравился. Шукшин по-детски увлёкся этой «игрушкой».

«Калина красная» была первой работой Василия Шукшина на пашей студии, он за неё переживал вдвойне. Помню один из первых просмотров фильма. Это было в Госплане СССР. Так случилось, что до самой последней минуты не знали, будем показывать фильм или нет. Все были очень напряжены, особенно Шукшин. Просмотр всё-таки состоялся. Когда фильм окончился, зрители аплодировали, и на глазах у многих были слёзы. Шукшин всё повторял: «Ты видишь, им понравилось!» Он ликовал.

Радоваться и удивляться он умел многому. Даже, казалось бы, обычным вещам. Где бы мы ни были, он в любом городе и селе находил книжный магазин и приносил оттуда груды книг. Шукшин был самый образованный человек в нашей съёмочной группе, но ему самому всегда казалось, что он мало знает. И новая книга порой изумляла его. Как вчерашнюю новость, он рассказывал однажды о том, как Достоевский

принёс Некрасову свой первый роман и как Некрасов, прочитав его, прямо ночью хотел идти к Достоевскому. Всё это Шукшин рассказывал заинтересованно, дивясь тому, что он не знал этого раньше, и тому, как много он ещё не знает, хотя знал столько, что любой мог позавидовать.

Однажды он прочитал статью одного из маститых литераторов, который упрекнул Шукшина-писателя в том, что работой актёра он, мол, «унижает» свой писательский дар. Шукшин был сильно расстроен. Он не понимал, чем актёрская профессия хуже писательской и как она может унижить... Шукшин не мог отказаться ни от режиссуры, ни от актёрской работы. Эта тройственность интересов, влечений мучила его, разрывала, но была тем не менее неизбежна. До последних дней своих он говорил, что надо с чем-то расстаться: либо с литературой, либо с кинематографом. Скорее всего, думалось ему, с кинематографом. Но он не мог бы этого сделать. Проживи ещё много лет, Шукшин всё равно терзался бы, но продолжал бы и писать книги, и снимать фильмы, и играть в них.

Все его способности были распределены таким образом, что он черпал силы в одной области, чтобы в другой их потратить. Душевное неистовство никогда не оставило бы его в покое. В период съёмок фильма «Печки-лавочки» он мог вдруг, бросив всё, уехать на несколько дней к себе в деревню и писать там. Никто не знал, где он. Его искали, а он каждую минуту работал. При этом считал, что мало успевает и мало знает.

Шукшин больно любил слушать, чем говорить сам, стараясь всё приобщить к своему духовному миру. Он был необычайно наделён энергией творца и до последних дней своих оставался неутомимым тружеником.

На съёмках фильма «Они сражались за Родину» он не переставал думать о собственной будущей картине, подыскивая для неё натуру, обдумывал режиссёрский сценарий. Тогда же он успел сняться в фильме Глеба Панфилова «Прошу, слова». Заканчивая пьесу, опубликованную позже в журнале «Наш современник», дописывал роман. Он так много мог успевать, но ещё больше хотел сделать.

Василий Шукшин был явлением необычайным и неповторимым. Надолго останется всё, что он сделал в литературе, кино, театре.

Николай Мордвинов

До сих лор помню задумчивое «здрассте» Николая Дмитриевича Мордвинова.

«11. XII.39. Был торжественный вечер — юбилей театра — 15 лет». Так начинается дневник артиста, который опубликован в журнале «Искусство кино». Год этот и юбилей театра мне хорошо помнятся.

Тогда Юрий Александрович Завадский устроил нечто вроде театрализованного концерта, в который вошли фрагменты из нескольких спектаклей. Всё было объединено прозой и стихами и звучало очень торжественно. К тому же на сцене, и это главное, перед зрителем предстал очень интересный коллектив больших актёров — В. Марецкая, О. Абдулов, Р. Плятт, Н. Мордвинов...

То были годы расцвета творчества Николая Дмитриевича. Можно сказать, в это время на нём держался репертуар. Помню все его роли в Ростове — и Петруччио в «Укрощении строптивой», и строителя новой жизни Тиграна в пьесе Готьяна, и Отелло — впервые он его сыграл именно на сцене Ростовского театра имени М. Горького. Мордвинов был кумиром для нас, студентов, мечтавших стать актёрами.

Тогда я учился в театральном училище в Ростове. Оно размещалось на последнем этаже дома, где жили актёры театра: дом и театр разделял парк. Получалось так, что, когда утром я торопился в училище, тем же парком, но в театр, шёл из дому Николай Дмитриевич. Позже, после разговора с Полицеймако, он запишет в дневнике: «Верно, что я чертовски устаю, находясь непрерывно в образе». Но таким он был всегда: предельно сосредоточен и собран, вне житейской суеты.

Уже по дороге в театр — на репетицию или на спектакль — он был «в образе», целиком погружён в атмосферу сцены. Но я был под впечатлением его творчества и его имени и не мог не поздороваться с ним.

— Здравствуйтесь, Николай Дмитриевич! — почтительно сказал я.

Он пребывал в каком-то непонятном мне, совсем другом мире, далеко-далеко... Всё же голос мой на несколько секунд возвратил его на землю, за эти мгновения он успел взглянуть не столько на меня, сколько, я бы сказал, сквозь меня и ответить:

— Здрасссссте... — долго растягивая «с».

Это происходило очень часто и запомнилось на всю жизнь.

Судьба большого драматического артиста в кино не всегда бывает счастливой. Однако приход большого актёра в кино может дать очень много. Кинематографу в первую очередь, потому что образы, созданные мастерами, остаются в памяти навсегда. Михаил Чехов в «Человеке из ресторана», Иван Москвин в «Коллежском регистраторе», Леонид Леонидов в «Гобсеке»... В этом ряду с полным правом можно назвать и образы, созданные Николаем Дмитриевичем Мордвиновым в «Маскараде»,

«Богдане Хмельницком» и «Котовском». В кино он играл мало, но немногие создания его стоят особняком, живы и будут жить.

Уже тогда всех поражала невероятная работоспособность Николая Дмитриевича. Когда читаешь дневники и суммируешь впечатления от его творчества, неизбежно приходишь к выводу, что Мордвинов был наделён не просто талантом, а необыкновенным талантом и поэтому был необычайно работоспособен, ибо, по известному определению, талант — это 99 процентов труда. Так работать мог лишь человек одержимый, фанатично преданный театру.

Обычно днём, как все актёры, он репетировал, вечером играл. И тут надо сказать, что роли его были сложны не только по линии «психофизической жизни» — их было просто физически тяжело играть.

Скажем, играя Отелло, нужно за четыре часа прожить жизнь — от великой любви до великой трагедии, как переживает её Отелло, надо самому волноваться и уставать. Отелло тяжело играть физически в любом театре, но особенно в тогдашнем, ростовском.

На сцене Малого театра или даже МХАТа можно говорить вполголоса, без напряжения, и зритель всё поймёт. Но Ростовский театр имени М. Горького имел тогда скверную акустику. В этом огромном зале были «ямы» — акустические провалы, и актёр должен был чрезвычайно форсировать звук, чтобы быть услышанным.

На кинематографической площадке, где микрофон рядом, всё это пришлось преодолевать. «Боюсь, что форсировал звук и не преувеличил ли мимически. Чёрт меня возьми, никак не сброшу ростовские навыки», — запишет Николай Дмитриевич после одной из проб. В конце съёмок он повторит: «Ростовская сцена приучила меня к педалям. Кстати, Марецкая жалуется на то же». Те, кто видел фильм «Богдан Хмельницкий», знают, что Мордвинов преодолел все трудности.

Николая Дмитриевича можно считать наследником традиций романтической школы русского актёрского искусства, актёром, близким по стилю Николаю Симонову или Александру Остужеву.

Он был предельно выразителен и очень ярок. Можно сказать, что в нём было «мордвиновское начало».

Он был неповторим...

Публикация записей большого артиста, сделанных в период съёмок в фильме «Богдан Хмельницкий», чрезвычайно важна и нужна, потому что в дневнике его разговор идёт о многих творческих вопросах, волнующих нас и сегодня. Иногда кажется, что записи сделаны только что, настолько они злободневны.

Возьмём один из примеров — пробы.

«Странное состояние у актёра на пробах... — пишет Мордвинов. — Чувствуешь себя лошадью перед цыганом. Охлопывают, осматривают, ощупывают, хвалят, бракуют, только что зубы не проверяют...»

Тут я невольно вспомнил, как на одной из самых первых проб в кино режиссёр в самом деле сказал:

— Покажи зубы!

Я сказал, что я артист, а не лошадь, и ушёл.

Знаю, как пробовали больших актёров. Великому Амвросию Бучме вначале сбрили брови, потом обрили голову, а в итоге сказали:

— Не подходит!

Другим красили брови, и произносили всё ту же фразу:

— Не подходит!

Однажды пробовали Николая Черкасова в конце его жизни, когда он уже многое сделал в кино и был всемирно известен. И сказали:

— Нет, не подходит!..

В «Войне и мире» мы предложили Пашенной сыграть Ахросимову. А Вере Николаевне понравилась роль графини Ростовой, матери Наташи (потом она об этом написала очень интересную статью в «Огоньке», объяснив, почему хочет сыграть графиню и как видит её), но в этой роли я её не увидел, потому что, как мне казалось, не совпадал возраст. Съёмки не состоялись. Если же она согласилась бы играть Ахросимову, то снималась бы. Без проб. Вере Николаевне можно было только предложить роль, что мы и сделали, но как можно пробовать великую актрису?..

Мы предложили Игорю Ильинскому сыграть Каратаева, он ответил, что роль не сценична и он не сможет сыграть Каратаева так, как его написал Толстой. Если бы согласился, мы снимали бы только его одного.

Ленинградцу Александру Фёдоровичу Борисову предложили роль дядюшки, он согласился. И снимался без проб. И у многих актёров проб не было.

Это не значит, что я выступаю против проб в кинематографе вообще. Вполне правомерен отбор актёров, которые ещё никак не проявили себя. Но как можно пробовать уже зарекомендовавшего себя актёра, допустим, того же Мордвинова? Его надо или вовсе не приглашать на роль, или приглашать и совместно добиваться естественного прихода к образу. Пробовать можно грим, но не Бучму, не Черкасова, не Пашенную, не Ильинского: справятся ли актёры такого класса с ролью, режиссёру должно быть известно до их приглашения в павильон.

Мордвинов — актёр школы переживаний, в этом качестве он

исповедовал, конечно, систему Станиславского и знал её очень хорошо. Дневник являет конкретный пример того, как большой артист работает «по Станиславскому», как практически реализуется система в творчестве актёра с начала и до конца работы над ролью.

Можно проследить чуть ли не по дням, как Николай Дмитриевич вырабатывал в себе качества, присущие роли, как подходил к характеру — не от внешнего к внутреннему, а наоборот. Как он заботился о походке, манере говорить. Как изучал язык и песни Украины. Как учился играть на бандуре, владеть саблей, ездить на коне. Как постепенно вырабатывал в себе неповторимый характер и как приходил к РЕЗУЛЬТАТУ, который требовали от него чуть ли не на первой же пробе. Приходил очень сложными путями, сложными, но и естественными для него, поскольку только так мог прийти к результату он, Николай Дмитриевич Мордвинов.

Арам Хачатурян

Когда слышу имя Арама Ильича Хачатуряна, в памяти мгновенно встают огромные, по-детски широко открытые глаза, словно вбирающие в себя весь мир.

Первый раз встретился с Арамом Ильичом во время съёмок фильма «Адмирал Ушаков». Ставил его, как известно, Михаил Ромм. Арам Ильич, писавший музыку к фильму, приехал в Одессу, где в то время снимались отдельные морские эпизоды. Картина была далека от завершения, а композитор уже принял участие в нашей работе. Я, конечно, сразу же был покорён им чисто по-человечески. Да и кого бы не пленили его добрая улыбка (улыбался он редко, но очень хорошо), стремление видеть в людях лучшее, умение так искренне, так пылко восторгаться. Это был восторженный человек! Он, мне думается, жил чаще всего положительными эмоциями, необычайно полно ощущая радость бытия.

Первые впечатления подтвердились со время второй встречи. Произошла она в Мексике, куда мы оба ездили в составе группы композиторов и кинематографистов. Здесь открыл для себя в Араме Ильиче ещё одну черту — способность всюду, где бы он ни был, сливаться с природой, людьми, удивительно органично «вписываться» в окружающую его атмосферу. В Мексике он чувствовал себя своим и его воспринимали как своего.

Все эти человеческие качества Арама Ильича отразились в его музыке. Существуют, как известно, три основные людские потребности: в хлебе

насущном, духовном начале, людском единении. Объединить людей — одна из главных целей любого искусства и, уж конечно, музыкального, для которого не существует языковых барьеров. Произведения Хачатуряна великолепно выполняют эту миссию. Время показало, что они принадлежат людям всей Земли, находят отклик в самых разных уголках нашей планеты.

Высказываю свои впечатления о хачатуряновском творчестве не как специалист, а как дилетант, горячо любящий музыку и очень нуждающийся в ней. Когда чувствую порой внутри себя какой-то разлад, она способна восстановить душевное равновесие. Но, конечно, не любая.

В моём представлении существует музыка, воплощающая, главным образом, ритмы бытия, и музыка, стремящаяся выразить прежде всего гармонию вселенной, то есть гармонию внутреннего духовного мира человека. Немецкий учёный Лейбниц говорил, что музыка — безотчётная радость, которая вычисляет, сама того не зная. В исчислении выражается гармония мира. Известно, что именно эту гармоническую сущность музыкального искусства высоко ценили многие великие люди. (Недаром Л. Толстой так любил Гайдна, а Эйнштейн — Моцарта.)

Искусству Хачатуряна в высшей степени присуще гармоническое начало. Я особенно ощутил это, когда работал над ролью шекспировского Отелло. Хачатурян в своей музыке к фильму, на мой взгляд, очень точно уловил и ярко выразил то, что можно назвать доминантой образа — устремлённость к гармонической дельности, неприятие хаоса. Думается, что драматургия Шекспира с её предельным накалом человеческих страстей, необычайным полнокровием должна быть очень близка самой природе композитора, а следовательно, его музыке.

И ещё одно свойство, определяющее ценность музыкального произведения, хотелось бы отметить — силу, заложенную в нём, энергию воздействия. Она в творчестве Хачатуряна необычайно велика. Его сочинения не могут оставить равнодушными ни знатоков музыки, ни тех, кто впервые соприкоснулся с ней. Это воздействие истинного искусства, которое мы воспринимаем, не отдавая себе отчёта, какими средствами оно достигнуто, воспринимаем как нечто само собою возникшее, рождённое самой природой.

Всё созданное Хачатуряном настолько весомо, значительно, что, уверен, останется жить для следующих поколений. И его киномузыка тоже. К ней, как и к работам композитора в драматическом театре, неприложимо понятие «музыкальное оформление». Хачатурян не оформлял чужие замыслы, он вносил в них своё видение, своё прочтение тем. Наверно, поэтому почти каждый приход Арама Ильича в нашу область становился

событием не только кинематографическим, но и музыкальным. Родившись на свет как неотъемлемая часть художественной ткани фильма или спектакля, музыка его затем во многих случаях обрела самостоятельность и сегодня продолжает глубоко волновать нас, когда звучит уже не с экрана, а на концертной эстраде или в эфире. Такая судьба выпала и на долю музыки к фильму «Отелло». И я, например, слушая её уже теперь, каждым раз испытываю волнение, открываю в ней что-то новое для себя.

Не хлебом единым... Эту известную тягу рода человеческого к нравственному обогащению во все времена утоляло искусство больших художников. Творчество Хачатуряна несло и несёт в себе огромные духовные ценности, помогает нам глубже познать мир, самих себя.

Роберто Росселлини

Случилось так, что я был первым советским артистом, которого итальянские кинематографисты пригласили сниматься в их фильме. Картина «В Риме была ночь» рассказывала об итальянском движении Сопротивления. Постановщиком-режиссёром был патриарх итальянского кинематографа, основоположник неореализма Роберто Росселлини. Поэтому хочется рассказать об этом великом мастере.

Встретились мы на международном кинофестивале в Канне, где Росселлини показывал свой замечательный фильм об Индии.

В один из фестивальных дней крупнейший французский критик и историк кино Жорж Садуль пригласил к себе молодых кинематографистов разных стран. Встреча состоялась после показа фильма «Судьба человека». В то время на Западе уже отчётливо определилось модное течение в киноискусстве, получившее название «новая волна». Некоторые критики пытались «пристегнуть» к этому течению и «Судьбу человека». Они говорили о появлении в советском кино некоего «романтического реализма», являющегося как бы обновлением неореализма, который в то время переживал кризис.

Я, естественно, возмущался столь поверхностным суждением о нашем киноискусстве. В самом деле, нельзя же спокойно относиться к тому, что едва только тот или иной наш фильм приобретает успех и признание в других странах, сторонники очередной западной киномоды сейчас же стремятся обратить его в свою веру. Они забывают, что советское искусство развивалось и будет развиваться только на единственно правильной и

незыблемой основе социалистического реализма.

Спор, разгоревшийся во время встречи у Жоржа Садуля, коснулся кризиса в мировом кино. Много говорилось, в частности, о молодых кинематографистах Франции, с успехом показавших перед этим свои фильмы «Четыреста ударов» (режиссёр Франсуа Трюффо) и «А дубль тур» (режиссёр Клод Шаброль).

Роберто Росселлини, не принимавший участия в споре молодых, только внимательно слушал и наблюдал за происходящим.

Конечно, я знал и слышал о Росселлини раньше.

Помню, когда заканчивал ВГИК, из поездки в Италию вернулся мой учитель Сергей Аполлинариевич Герасимов. Он познакомился с работами неореалистов, видел, в частности, фильм Росселлини «Рим — открытый город» и, находясь под большим впечатлением, много рассказывал о новом итальянском киноискусстве тех лет.

А несколько позднее и я увидел картину «Рим — открытый город») — дебют Росселлини в неореализме. Благодаря этому произведению выдающийся художник справедливо считается одним из основоположников этого течения в киноискусстве Запада.

Творческий путь Росселлини довольно сложен. После фильма «Рим — открытый город», прошедшего с шумным успехом по экранам многих стран, он поставил несколько картин клерикального характера. По они не принесли постановщику ни успеха, ни славы.

После этого Росселлини уехал в Америку. В США он поставил два фильма, но и они оказались далеки от того, что называется творческой удачей.

Затем Росселлини отправился в Индию, где снял документальный фильм об этой замечательной стране. Наконец он вернулся на родину, в Италию.

Крупнейший итальянский сценарист Серджио Амидеи, работавший ранее с Росселлини, написал для него сценарий «Генерал Делла Ровере». Эта картина имела большой успех. На фестивале в Венеции она поделила главный приз — «Золотой лев» — с другим итальянским фильмом «Большая война».

Будучи членом жюри фестиваля, я познакомился с Амидеи. Он посвятил в замысел будущего сценария, сказав, что в числе героев задуманного фильма будет солдат Советской Армии и что они с Росселлини хотели бы снять в этой роли меня.

Я возражал, доказывая, что моё лицо никак нельзя считать типично русским, и рекомендовал Амидеи нескольких советских киноактёров, на

мой взгляд, подходящих для исполнения роли.

— Но я пишу роль для вас, — настаивал сценарист, — и очень хочется, чтобы играли именно вы...

В конце концов я дал согласие, но с одним непременным условием: буду сниматься, если сценарий и роль понравятся.

Амидеи обещал прислать сценарий, как только работа будет закончена. При этом он попросил захватить с собой в Рим костюм, в котором я играл Андрея Соколова в «Судьбе человека»...

Вскоре я вернулся в Москву и начал сниматься в фильме «Серёжа», поставленном по сценарию В. Пановой режиссёрами Г. Данелия и И. Таланкиным. Как раз к концу этих съёмок из Италии пришёл русский перевод сценария «В Риме была ночь» и официальное приглашение принять участие в съёмках фильма.

Труд итальянского сценариста и моя роль понравились.

И вот я в Риме. Расскажу коротко содержание сценария Серджио Амидеи.

Трое военнопленных — русский и английский танкисты и американский лётчик — бежали из немецкого концлагеря, расположенного в Италии. Сначала их приютил крестьяне и спрятали в подвале. По это было очень опасно, ведь в деревне все на виду.

Из Рима сюда приезжают несколько женщин с намерением купить кое-что из продуктов. Крестьяне уговаривают их увезти трёх антифашистов в своём фургоне в город и спрятать в более надёжном месте. Это удаётся сделать.

Но куда пойдут ночью в чужом городе трое бежавших из концлагеря иностранцев? Их наверняка схватит первый же патруль, и тогда всё будет кончено...

Молодая итальянка Эсперия соглашается укрыть беглецов в своём доме, но только на одну ночь. Тайным путём она проводит их на чердак.

Однако русский, англичанин и американец провели там не одну ночь. Случилось так, что у американского лётчика открылась рана на ноге. И это связало всех троих, лишило возможности действовать. Было решено ждать заживления раны, а затем уж сделать попытку перейти линию фронта и соединиться с войсками союзников.

Эсперия вместе с русским сержантом Фёдором ухаживает за раненым. Так проходят дни за днями. Между обитателями чердака завязывается настоящая дружба. Её разделяют хозяйка дома и близкий ей человек, итальянский парень Ренато, который не сразу узнаёт о том, кого прячет у себя Эсперия.

Дружба растёт и крепнет, несмотря на то, что ни один из героев повествования не знает никакого другого языка, кроме своего родного. Вначале люди с большим трудом пытаются объясниться глазами, жестами, мимикой. По родство взглядов и отношение к общему заклятому врагу делают своё дело. Скоро все герои научились понимать друг друга. Они нашли общий язык — язык дружбы.

Итальянец Ренато оказывается участником движения Сопротивления, он связан с партизанами. Американский лётчик и английский танкист не хотят примыкать к партизанам. Только русский сержант Фёдор готов помочь народным мстителям. Ренато ведёт всех обитателей чердака в расположение партизан, где они тайно готовят оружие — гранаты, бомбы. Фёдор остаётся здесь, а остальные возвращаются в убежище.

Вскоре начинаются облавы и аресты. Гитлеровские молодчики хватают Фёдора. Он пытается бежать из-под усиленного конвоя, но падает, сражённый фашистской нулей...

Так заканчивается первая половина картины, а следовательно, и моё участие в ней.

В ходе съёмок мне пришлось говорить по-итальянски, хотя и немного. Слишком велико было желание всех героев как можно лучше объясниться между собой. Так, в лексиконе Фёдора появились сначала отдельные итальянские слова, а затем и целые фразы. На рождественском вечере, который отмечали пятеро друзей за праздничным столом на чердаке у Эсперии, Фёдор выражал слова благодарности, быть может, и на ломаном, но всё же на итальянском языке. Это была его последняя ночь пребывания в гостеприимном убежище. Наутро он ушёл к партизанам...

В картине «В Риме была ночь» участвовали киноактёры пяти стран. Роль Эсперии исполняла молодая итальянка Джованна Ралли. Известность принесла ей роль жены генерала Делла Ровере в одноимённом фильме. Лётчика играл молодой американский актёр Питер Болдуин, английского майора — артист из Англии Лео Гени, сыгравший в кино к тому времени более шестидесяти ролей, русского сержанта — я, Ренато — итальянский актёр Ренато Сальватори, а в ролях гитлеровцев снимались западногерманские киноактёры.

Кстати, о моём Фёдоре. В сценарии Амидеи он назывался Иваном. Но мне хотелось, чтобы его звали Фёдором.

Дело в том, что в дни войны вместе с итальянскими партизанами против гитлеровских захватчиков героически сражался солдат Советской Армии, активный участник движения Сопротивления в Италии Фёдор Андрианович Полетаев (партизанский псевдоним Поэтан). Возможно,

Амидеи видел в нём прообраз своего Ивана, как увидел и я, когда знакомился по сценарию со своим героем. Поэтому в честь советского воина, отдавшего свою жизнь в борьбе с врагом на итальянской земле, я попросил назвать моего сержанта Фёдором. С этим охотно согласились и Амидеи и Росселлини.

Авторы фильма говорили мне, что образ советского сержанта ещё более сформировался после просмотра картины «Судьба человека», которая им очень понравилась. Этот фильм я показывал всей съёмочной группе. Присутствовал на просмотре и знаменитый режиссёр Витторио де Сика. Позже Росселлини сказал, что фильм помог ему глубже понять душу и характер советского человека — сильного, мужественного, волевого.

У сценариста и режиссёра было большое желание подробно проследить этот характер, раскрыть черты, присущие только ему. Но в сценарии они были намечены как бы пунктирно. Так что во время съёмок мне предстояла задача широко показать эти черты в их конкретных проявлениях.

Росселлини предоставил полную свободу для трактовки образа советского сержанта.

После роли Андрея Соколова казалось не очень сложным создать нечто схожий с героем «Судьбы человека» образ советского сержанта Фёдора в итальянском фильме. Но я неожиданно столкнулся с трудностями. Дело в том, что метод режиссёрской работы Росселлини был необычен и совсем непохож ни то, к чему привыкли мы, советские актёры.

Началось с того, что у меня не было написанного текста роли Фёдора. Когда приходил на съёмку, Росселлини объяснял ситуацию, в которой будет происходить очередная сцена, и очень приблизительно мою задачу. Я был знаком только с общей канвой будущего фильма, но зная сегодня, что будет завтра. Надо было самостоятельно домысливать своё поведение перед камерой, импровизировать в движениях, мимике, диалоге.

Вначале это очень озадачивало. Ведь я привык очень бережно относиться к авторскому тексту, тем более что приходилось иметь дело с классиками — Шекспиром, Чеховым, Шолоховым. Произносить слова, которых нет в сценарии, нельзя — такое убеждение сложилось у меня за годы работы в кино.

Росселлини же предоставил актёрам полную свободу действия в кадре. Вначале после репетиций я ждал, как всегда, замечаний от режиссёра и сам спрашивал, куда должен пойти, что должен делать и т. д. На все эти вопросы у Росселлини был один ответ:

— Действуйте самостоятельно, сообразно внутреннему движению

характера своего героя.

Это было ново и необычно.

На протяжении всей работы над ролью приходилось много искать и импровизировать. В картине есть сцена, о которой уже говорил, когда трое бежавших солдат вместе с итальянскими патриотами празднуют на чердаке рождество. Фёдор взволнован, ему хочется произнести слова благодарности. И вот каким получился у меня монолог.

— Дорогие друзья! Мне трудно сказать о том, что у меня на душе. Я мало понимаю ваш язык, вы — мой. Вы мало знаете о моей Родине. Она далеко-далеко. Мне хочется домой, к семье. Я страдаю и сильно тоскую. Дорогой Миша, дорогой Петя (так я по общему уговору называл своих товарищей), дорогая, добрая и красивая Эсперия, и ты, мой итальянский друг, товарищ Ренато. Спасибо! Спасибо! Как много хочется сказать вам, друзья мои! Кругом нас смерть. Мы никогда не хотели войны. К нам пришли с войной. Сколько горя принесла она людям. Сколько пролито человеческой крови! Сколько нам пришлось пережить. Я даже не знаю, как остался жив. Но невзгоды войны соединили нас. Мы стали друзьями. И всегда буду помнить об этом. По я не могу здесь больше сидеть. Я должен быть там!..

Этот монолог Фёдор сначала говорит на итальянском языке и постепенно переходит на русский.

Мне понравился метод работы Росселлини над фильмом. Теперь я пришёл к выводу, что в кинокартинах о нашей современности текст сценария надо обязательно переводить на живой, разговорный язык. Что греха таить, порой в наших фильмах есть приглаженный литературный диалог, присущий больше театру, нежели кино. Правда жизни отчётливей утверждается в кинофильме, когда актёр пользуется разговорным языком, а не читает старательно заученный литературный текст.

На съёмках в Риме вспомнил этюды, которые давались нам, студентам актёрского факультета ВГИКа. Тогда тоже объясняли только обстоятельства и взаимодействия персонажей, и мы самостоятельно действовали и говорили в заданном эпизоде.

Так почему же этот метод, дающий студентам неограниченные возможности проявить свою творческую инициативу, сковывается рамками текста и указаниями режиссёра, едва только студент становится профессиональным актёром?

С учётом особенностей работы Роберто Росселлини с актёрами делалось и всё остальное. Так, декорация строилась не из расчёта двух-трёх съёмочных точек, как у нас, а полностью. Если это комната, то в ней

все четыре стены и даже потолок. Как правило, Росселлини снимал всю сцену целиком, не разбивая её на отдельные монтажные кадры. И если в наших фильмах эпизоды снимаются иногда с середины сценария, а иногда и из его заключительной части, то Росселлини создавал картину последовательности от начала до конца. Это давало актёру возможность нарастающе развивать характер своего героя, позволяло ему жить подлинной жизнью в предлагаемых обстоятельствах.

Получил настоящее наслаждение от такого рода творческой работы. Как на театральной сцене, я чувствовал себя непрерывно действующим персонажем фильма.

По это не значит, что Росселлини всё отдавал на откуп актёрам, а сам становился как бы сторонним наблюдателем. Нет, у него всё заранее было продумано, основная генеральная мизансцена разработана, развитие действия точно очерчено. Он всегда приходил на съёмку вполне подготовленным, хорошо зная, над чем сегодня будет работать.

Для режиссёра главным было, чтобы кинообъектив запечатлел естественное, а не вымученное, не зазубренное проявление жизни персонажей фильма. Он отлично знал природу актёра, но не подавлял её. Он доверял актёру и тем самым вызывал в нём максимум творческой инициативы.

Приходя в павильон, Росселлини определял точку, где должна устанавливаться кинокамера, объяснял операторам, что они будут снимать, строил мизансцену. Им намечалась основная схема, цепь физического действия, но разработка деталей — это уже было делом актёров.

Режиссёр вместе с главным оператором руководил и установкой света. Причём свет устанавливался не на актёрах, которых у нас подчас подолгу томят этой не очень приятной процедурой, а на дублёрах. К моменту появления на площадке исполнителей уже всё было готово для съёмок.

Репетировал Росселлини опять-таки для того, чтобы актёр сам находил нужное действие, состояние и наиболее подходящие слова. На репетициях часто поправлял исполнителя, но не в мелочах. Например, мог остановить репетицию и сказать: «Перед этим у вас было такое-то настроение, а сейчас не то, не тот накал...»

Главная же забота Росселлини была в том, чтобы добиться естественного поведения актёра в предлагаемых обстоятельствах. Иногда он и сам «подбрасывал» какие-то детали, на первый взгляд как будто и незначительные, но очень тонкие.

Помню первый съёмочный день на натуре. Росселлини, осмотрев мой костюм, в котором я играл Андрея Соколова, сказал, что надо «обжить»

карманы гимнастёрки. Карманы не должны быть пустыми, в них нужно иметь всё, что полагается солдату: расчёску, зеркальце, может быть, фотографию жены или любимой девушки и прочие необходимые вещи. «У каждого человека, — заметил режиссёр, — будь то солдат, инженер, сапожник или писатель, в карманах должны быть ему присущие предметы».

Раза три-четыре он просил меня по ходу съёмок улыбаться.

«Если вы не в состоянии объясниться с кем-либо из-за незнания языка, делайте это, когда будет подходящий случай, с помощью доброй улыбки. Она иногда говорит больше, чем многие слова...»

Росселлини очень долго готовился к съёмкам очередного фильма, но снимал картину довольно быстро. В этой связи мне хотелось бы кое-что уточнить.

Очень часто приходится слышать, что кинематографисты Запада значительно быстрее снимают фильмы, чем советские режиссеры. У нас на производство фильма затрачивается полгода, а иногда и больше. Мы включаем в этот срок два-три месяца подготовительного периода, время, уходящее на монтаж, озвучивание, перезапись. Но это лишь съёмочные дни. Между тем подготовка к съёмкам, монтаж, озвучивание и перезапись там нередко занимают больше времени, чем у нас.

Если вести счёт по «западному» методу, то, например, «Судьба человека» была отснята за 78 дней, тогда как вместе с подготовительным периодом и послесъёмочными периодами, пятью экспедициями, простоями из-за ненастья и т. д. фильм находился в производстве около восьми месяцев.

Надо ещё иметь в виду и то, что на Западе убыстрённый темп съёмок часто создаётся за счёт удлинения рабочего дня, что по нашему закону об охране труда не допускается. Там обслуживающий персонал нередко работает в павильоне с пяти часов утра до трёх ночи. Протестовать бесполезно, ибо это связано с риском увольнения. А на место уволенного найдутся кандидаты из безработных.

Дороже всего при создании фильма на Западе обходится оплата труда актёров и аренда павильонной площади. Вот почему к приходу актёров на съёмку абсолютно всё должно быть готово: и декорации, и реквизит, и свет. Отснять исполнителя необходимо в точно указанные контрактом сроки. Актёр точно знает, сколько времени будет занят в данном фильме. Он может смело заключать следующий контракт, планируя своё время. Отсюда возможность играть три, четыре, пять, а то и больше главных ролей в год. Конечно, с точки зрения заработка это выгодно, но труд актёра при такой

системе становится каторжным, а творчество нередко превращается в ремесленничество. Какое может быть творчество, если не остаётся времени подумать и поработать над перевоплощением! А ведь сыграв, скажем, Отелло, надо, по крайней мере, три месяца, чтобы только «отойти» от этой роли. Иначе и на следующей работе неизбежно будут сказываться черты характера, с которыми сроднился во время предыдущей.

В первые дни приезда в Рим меня постоянно преследовало ощущение, что сцены повседневной жизни этого большого города уже видел раньше в каком-то итальянском фильме. Где же я видел двух пожилых женщин, своим яростным спором привлёкших внимание всего квартала, или молодых монахов, засучивших сутану и гоняющих футбольный мяч на пустыре вместе с ребятишками?..

Первые же впечатления наводили на мысль, как хорошо итальянские художники знают жизнь своей страны и как правдиво, свежо умеют рассказать о ней.

Росселлини стремился к подлинности обстановки, в которой протекало действие картины. Когда, впервые войдя в павильон, я увидел комплексную декорацию дома итальянки Эсперии и чердак, где предстояло скрываться нам, беглецам, трём героям фильма, меня поразила тщательность, с какой было всё выполнено. Без преувеличения эту декорацию можно было показывать в музее как образец высокого мастерства людей, её создавших. На чердаке, в углу, была даже воспроизведена паутина, которую трудно было отличить от настоящей. Один рабочий из съёмочной группы придумал довольно простой распылитель жидкого каучука и с помощью этого нехитрого прибора сплёл замечательную паутину. Вся обстановка, вещи, их фактура не вызывали сомнений в подлинности. Рабочие, делавшие декорацию и реквизит, очень гордились (и по заслугам) творением своих рук. Это подлинные художники своего дела. Они всё время работали с Росселлини.

При выборе природы Росселлини также стремился к подлинности. Мы вели съёмку внутри костёла Сант-Анджело. Снимались эпизоды в подлинных городских и сельских подвалах, внутри настоящего крестьянского дома. Надо сказать, что неореалисты вначале снимали свои фильмы целиком в подлинной обстановке, совсем не прибегая к декорациям.

Съёмочная группа была многочисленной. Процесс съёмки разделён на мелкие части, и каждый член группы отвечал за свой строго определённый участок работы. Один из помощников режиссёра, например, занимался только фиксацией очередных мизансцен. Он следил и записывал, в каком

настроении вышел тот или иной актёр из кадра, что у него было в руках и т. д. и т. п. Для чего всё это нужно? Для того чтобы в следующем кадре актёр продолжал жить точно в тех же условиях, в каких он жил в предыдущих. Короче говоря, это помогало избавиться от всякого рода мелких «накладок», какие нередко встречаются в фильмах. Бывает же так, что герой в белой рубашке направляется в долг, где живёт героиня. Но вот он открывает дверь её комнаты, и мы видим на нём другую рубашку — полосатую или клетчатую. Должен признаться, что и со мной был однажды такой грех. В одной и той же сцене фильма «Иван Франко», кадры которой снимались в разное время, я предстал перед зрителями в разных костюмах.

Большое число работников съёмочной группы отнюдь не вызывало сутолоку на площадке. Наоборот, квалифицированное знание своего дела каждым создавало чёткий ритм в работе. Это тоже способствовало ускорению съёмок к в конечном счёте с лихвой оправдывало расходы на оплату труда обслуживающего персонала.

На студии «Чинечитта» совсем не применялись синхронные съёмки, то есть одновременная фиксация изображения и звука. А если во время съёмок и делалась фонограмма, то она служила лишь ориентировочным, черновым материалом для последующей, «чистой» записи звука. Всё внимание уделялось изобразительной стороне дела.

Я спросил у Росселлини, почему он избегает синхронных съёмок.

— Мы стараемся, — ответил он, — очистить картину от всех посторонних шумов, которые неизбежно присутствуют. Это может быть скрип аппаратуры, произвольный кашель, звук пролетающего самолёта (поблизости от студии расположен аэродром) и т. д. Кроме того, синхронные съёмки раздваивают внимание оператора между звуком и изображением. Поэтому мы разграничиваем процесс. Сначала всё внимание только изображению, потом — только звуку.

Мне кажется, что при озвучивании пропадает то творческое волнение, которое охватывает актёров во время съёмок. Актёр должен больше следить за артикуляцией и вообще за техникой записи, чем за внутренним содержанием диалога. Росселлини же заметил на это, что актёры, с которыми он работал, обычно хорошо осваивают процесс озвучивания, сохраняя для этого требующееся от них состояние.

С этим доводом не могу согласиться. Мне кажется, что синхронность даёт большие преимущества фильмам. Достаточно сравнить наши синхронно снятые фильмы с дублированными зарубежными, чтобы убедиться в этом. Поэтому я — за одновременную фиксацию изображения и звука во всех случаях, где это только возможно.

Помимо того, что мы с Росселлини, что называется, но ходу обменивались своими взглядами по отдельным вопросам киноискусства, у нас была и небольшая теоретическая беседа о судьбах и путях развития киноискусства. Я говорил о том, что многие кинематографисты увлекаются так называемым монтажным кинематографом, который родился в своё время в нашей стране. Крупнейший мастер советского и мирового кино Сергей Эйзенштейн создал теорию монтажа.

По мнению моего собеседника, теория эта дала многое развитию немого кино. Русский монтаж служил своего рода, эталоном, на который равнялись многие режиссёры разных стран. Но киноискусство не может оставаться в застывшем, неизблемом состоянии. Когда появился звук, монтажный кинематограф начал постепенно утрачивать своё былое значение. Современное звуковое кино приобрело новые средства художественной выразительности. Они — результат творческих поисков, достижений науки, техники и культуры.

— Вот почему, — продолжал Росселлини, — я снимаю свои фильмы большими последовательными кусками, не прибегая к монтажной дробности.

Я напомнил, что советский режиссёр Фридрих Эрмлер таким же методом снимал двухсерийный фильм «Великий гражданин».

Помню, речь зашла о фильме «Летят журавли». Росселлини считал, что формальные приёмы оператора и режиссёра заслонили в нём большой смысл. В результате зрителя привлекает не то, что происходит на экране, а то, как оно происходит. «Поспешно-кинематографическую» манеру режиссёр называл ложной динамикой, чуждой его творческому методу.

— Зрителя ничего не должно отвлекать от основного содержания картины, — говорил мой собеседник. — В фильмах необходимо естественное развитие ситуации и движение характеров. Я часто пренебрегаю выразительными деталями, чтобы не прерывать естественного развития сюжета. Сила кино в его достоверности. В театре мы можем восхищаться мастерством актёра. В кино же восхищение актёрской, режиссёрской или операторской работой сразу уничтожает достоверность — главную силу воздействия на зрителя.

У меня с Росселлини были кое-какие расхождения во взглядах на творческие вопросы киноискусства, но здесь наши точки зрения полностью совпали. Мы оба оказались противниками дробного монтажного метода в современном кинематографе, противниками так называемого экранного образа.

Что это значит? Образ создаётся не в результате углублённой

актёрской работы, а скорее с помощью отдельных монтажно-изобразительных планов. Характер раскрывается не в последовательном естественном развитии, а путём монтажа отрывочных кадров, фиксирующих те или иные переживания. Одно время укоренилось даже такое утверждение, что-де искусство актёра совершенно не нужно, что при хорошем монтаже безразлично, как он играет.

Режиссёру Александру Файнциммеру, например, постановщику «Овода», вовсе необязательно было репетировать с актёрами. Он не строил мизансцены. Ему не требовались детали. Для Файнциммера главное — монтаж. Но ведь всё это было присуще немому кино, когда, по словам Эйзенштейна, кадр являлся «языком знаков».

Возьмём очень простой эпизод. В комнату входит героиня фильма. Она направляется к зеркалу. В монтажном кино, стремящемся создать экранный образ, это выглядело бы так: кадр № 1 — женщина в дверях комнаты; кадр № 2 — женщина у зеркала поправляет причёску. Путь актрисы от двери до зеркала не показан. Росселлини снял бы этот эпизод иначе. У него актриса обязательно проделала бы весь путь от двери до зеркала, а кинокамера всё время следовала бы за ней, а не «выхватывала» отдельные моменты действия. Если же путь этот — от двери до зеркала — и не войдёт в картину, останется за кадром, то и в этом случае актёр обязан пройти его на репетиции.

Но, быть может, для актрисы безразлично, как снимают её движение — целиком (от двери до зеркала) или частями? Отнюдь нет.

Росселлини требовал последовательно выстроить непрерывную цепь физического и внутреннего поведения персонажа. Вот почему с ним легче было работать театральным актёрам, умеющим полно и непрерывно «прожить жизнь» героя.

По его твёрдому убеждению, экранный образ в наше время не что иное, как «старинка немого кино». Современный зритель должен стать как бы соучастником происходящего в фильме. И его надо постепенно ввести в действие, заставить следить за жизнью героя.

— У вас, очевидно, немало творческих работ? — спросил я Росселлини. — Хотелось бы познакомиться с ними.

— Я редко публикую свои работы, — ответил он. — Доказывать и опровергать надо не словами, а фильмами, которые ты создаёшь...

В фильме «В Риме была ночь», говорил Росселлини, ему хочется показать дружбу людей разных стран, зародившуюся в годы минувшей войны с фашизмом.

В Северной Италии, в окрестностях Болоньи и Равенны, можно

увидеть простые серые обелиски, на которых нет даже фамилий, просто «Василий», «Мишка»... Партизаны-гарибальдийцы пели свою любимую песню на мотив «Катюши». Кто знает, может быть, впервые её запел простой русский парень Фёдор, которого я играл в фильме... И иногда мне казалось, что внимание и забота, которые проявляли по отношению ко мне и реквизитор Бруно, и другие рабочие, относятся, собственно, по ко мне, а к тому Фёдору, которого я играл. С реквизитором Бруно мы особенно подружились.

В Риме многие мои новые знакомые просили подарить ремень моего Фёдора — обыкновенный солдатский ремень с пряжкой, на которой изображена пятиконечная звезда. Я подарил его Бруно: он заранее заручился моим обещанием.

Большую искреннюю симпатию к Советской стране и её народу я чувствовал на каждом шагу. Рабочие киностудии «Чинечитта» с гордостью говорили, что в их картине (впервые в итальянском кино!) снимается советский актёр.

Интерес ко всему советскому в Италии просто необычен. Характерный случай. Итальянцы справедливо считают СССР первой в мире страной по развитию шахматного искусства. Ко мне нередко обращались с просьбами сыграть партию-другую. Я не большой мастак по части шахмат, но пришлось, так сказать, защищать честь моей страны.

В одном из стариннейших домов Рима, украшенном фресками учеников Микеланджело, где производились съёмки картины Росселлини, мы собрались вместе: артисты, рабочие съёмочной группы, режиссёр, продюсеры. На большом столе десятки стаканов образовали пятиконечную звезду. Это были торжественные проводы, устроенные советскому актёру.

Часть II

На мой взгляд, есть два типа мышления. Один — строго логический, когда при рассуждении одно вытекает из другого, второе следует за первым, цепочка нигде не рвётся, а выводы неизбежны. Второй тип — эмоциональный. Кажется, что между звеньями нет никакой связи, но когда они собираются вместе, получается нечто целое, зачастую не поддающееся словесному выражению. Мне ближе именно этот тип мышления, и он, безусловно, так или иначе проявляется во всём моем творчестве.

Очевидно, поэтому я исповедую метод сопряжения. Что это такое? Попытаюсь рассказать как можно проще и доходчивее.

Представьте себе мозаику из цветных камешков, на которой изображён пейзаж. Каждый из них в отдельности сам по себе ничего не представляет, а в общей связи эти камешки, вроде бы совершенно не связанные друг с другом, дают цельную картину.

«Во всём, почти во всём, что я писал, мною руководила потребность собрании мыслей, сцепленных между собою... Но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя. То есть мы как будто о чём-то рассказываем, потом бросаем и переходим на что-то другое. То и другое сопрягается, и третье, и четвёртое, и пятое — всё сопрягается», — писал Л. Н. Толстой.

Для большей ясности расскажу вкратце, как этот метод сопряжения воплощался нами в фильме «Война и мир».

Вспомните смерть Пети Ростова, безумие графини Ростовой, когда она узнаёт о его гибели, бегство Наполеона — за кадром в этот момент звучит рыдание Ростовой. Всё здесь поставлено в такой ряд, что независимо от того или другого изображения Наполеона он как бы принимает на себя ответственность за смерть Пети и все злодеяния французов.

Это пример простой связи. Более сложная — одновременное действие на экране. Оно продиктовано самим толстовским методом сопряжения.

Приведу ещё два эпизода из картины. Охота. Николай Ростов: «Господи, пошли мне волка». Преследует его.

Другой эпизод, как будто никак не связанный с первым и стоящий далеко от него... Снова Николай Ростов. Врага приближаются. «Неужели

это ко мне?» Французы преследуют его.

Это сопрягается. Кстати, путь к овладению умами часто идёт через овладение чувствами.

По методу сопряжения мне и хотелось сделать эту книгу. Первая часть в этом смысле не получилась. Она поддаётся логике, в ней есть выстроенность и даже некоторая заданность. Вторая часть по своей форме в какой-то степени отвечает методу сопряжения. Все её главы — фрагменты, разрозненные записи, вопросы и ответы на самые разнообразные темы, не связанные между собой, — для себя называю это россыпью. Думается, что именно россыпь, как ничто другое, позволяет заглянуть в духовный мир человека, проникнуть, хотя бы немного, в тайну его жизни, спрятанную от других глаз.

Мастерская

Фрагменты

Вместе с народной артисткой РСФСР Ириной Константиновной Скобцевой я веду во ВГИКе актёрскую мастерскую. В ней занимается обычно человек пятнадцать. Главный принцип набора студентов — одержимость. Всегда спрашиваю: «А вот если мы вас не примем, и в следующем году вас не возьмут, что вы тогда будете делать?» Один отвечает: «Ну, я тогда пойду в университет. Или ещё куда-нибудь». — «Ну вот и иди». А другой: «Пять лет меня не будут принимать, а я и на шестой год приду поступать». И такой придёт, и если даже его снова не примут, он всё равно будет артистом. Это его призвание.

В нашей мастерской в 1978 году состоялся выпуск студентов, дипломными спектаклями которых были «Вишнёвый сад» Чехова, «До третьих петухов» Шукшина. Несмотря на молодость, они зарекомендовали себя профессиональными актёрами на экране и на сцене московских театров.

Основой обучения актёра во ВГИКе является система К. С. Станиславского, дающая возможность путём сознательной методичной работы приходиться к тем результатам, к которым в прошлом интуитивно приходили только исключительно одарённые люди.

Станиславский писал, что его система позволяет актёру работать вполне самостоятельно и призвана защитить его от плохого режиссёра.

О принципах подготовки актёра можно говорить бесконечно. Но боюсь, что это теоретизирование оставит вас равнодушными и вы не почувствуете пульса творческой жизни мастерской. Поэтому приглашаю вас на занятия нашей мастерской. Во ВГИК, на четвёртый этаж, в аудиторию № 416 с небольшой сценической площадкой. Второй курс...

Не видел ребят недели три. Как они это время жили? Спрашиваю:
— Кто скажет, что является главным источником нашего художественного восторга?

Молчат.

Задаю наводящий вопрос:

— Назовите мне самую великую книгу?

Некоторые ребята заулыбались. Наверное, не раз говорил им об этом.

— Жизнь, — уверенно отвечает один из студентов...

— Давайте посмотрим ваши этюды.

— Что такое сценический этюд? — спрашивает Ирина Константиновна.

— Упражнение.

— Не совсем верно. В упражнениях мы овладеваем элементами артистической техники, в этюде же должны быть художественный замысел и простейшая сверхзадача. А что общего в этюдах живописца и актёра?

— И в том и в другом — определённая цель.

— Да, — подтверждает Ирина Константиновна. — Сегодня художника интересует только соотношение цвета неба и земли. В следующий раз он пишет тени. Или зелень, её многоплановость. Или пишет один лист, его прозрачность, свежесть...

— Актёр в упражнениях и этюдах осваивает непрерывный ряд постепенно усложняющихся задач, — продолжаю я её мысль. — Мы будем идти от простого к сложному. Подниматься по ступеням, не перепрыгивая через них. Овладевать в каждодневных занятиях элементами актёрского мастерства. На сцене мы должны научиться заново ходить, слышать и слушать, видеть, действовать...

Много раз говорил вам о школе переживания и представления. Предпочтение отдаю актёрам школы переживания, потому что они своей игрой действуют на все чувства, на всё существо человека, в том числе и на подсознание. Именно они могут проникать и область человеческого духа. А актёры школы представления действуют больше всего на глаза, слух, но не на подсознание. Они могут вызвать восторг, аплодисменты и как бы воздействовать, по это воздействие поверхностно, оно не западает глубоко в душу и остаётся в зрительном зале.

Актёр школы переживания чаще всего вызывает в зрительном зале не аплодисменты, а тишину, потому что в глубоком потрясении человеку не до аплодисментов. Потом может быть взрыв, овация, а вначале — полная тишина. Так что будьте готовы к тому, что вы не будете потрясать зрителей сиюминутно — это внешний успех.

Давайте этюды.

Ребята готовятся. Обращаю их внимание на новые кулисы на маленькой сцене мастерской.

— Сейчас у нас есть кулисы. Зачем они? Что должен там, за ними, делать актёр? Прежде всего подготовить себя к творчеству, к выходу на сцену. Я сейчас вспомнил один очень интересный закон, который существовал не только в театре, но и в живописи. В живописи, как правило,

положительный герой располагается слева. На сцену он выходит тоже слева, справа — «злодей». Возьмите сейчас любую постановку оперы, балета, и вы убедитесь в том, что эта традиция сохранена. В драме она утрачена. Это раскрепощает актёра, даёт ему большую свободу действия.

Я видел спектакль «Тит Андроник» такого реформатора сцены, как Питер Брук. Играли в нём Лоуренс Оливье и Вивьен Ли. Всё действие происходило на левой части сцены, внимание зрителя, и моё в том числе, было там. И вдруг на правой стороне мы видим Лоуренса Оливье в роли Тита Андроника. Как он появился, когда, откуда? Неизвестно. Он действовал на сцене так, что невозможно было предугадать, что он сделает через несколько секунд. Этими секретами высочайшего мастерства владеют немногие актёры.

У Лоуренса Оливье в «Тите Андронике» были громадные монологи. Один из них, уже под конец, он произносит так: первую половину монолога на выдохе, вторую — на вдохе. Он часто отдыхал на сцене, отходя немного в глубь её, или выходил прямо на авансцену, лицом к публике.

Подойти к рампе или отойти от неё, спуститься вниз или подняться вверх, повернуться к зрителю в профиль или анфас, выйти на сцену слева или справа — все эти действия могут быть выразительными, если их применять осмысленно.

...Студентки показывают этюд. Одна подруга спрашивает другую не уезжать.

— У тебя какая задача? — спрашиваю одну из них.

— Уговорить, упрямую оставить.

— А у тебя? — спрашиваю её партнёршу.

— Не согласиться, уехать. Но она так умоляла... И убедила, особенно сославшись на мою маму, которая приедет, а меня нет.

— Хорошо, молодцы! Я вас тоже всех умоляю, если вы произносите слово, то позаботьтесь о том, чтобы его было слышно. Если вас не слышно, это полное неуважение к зрителям. Необязательно кричать, можно и шёпотом сказать так, что пятьсот человек в зале услышат вас.

Чтобы не быть голословным, приглашаю одного из студентов в глубину сцены и разговариваю с ним шёпотом. Моя речь слышна всем.

— Видите, у меня посыл. Это называется полётностью звука. От чего она образуется? От опоры звука. Я должен послать его в зал. Чтобы меня слышали на балконе. Вы слышали, как говорят в цирке, на арене? Мы с Ириной Константиновной однажды сыграли «сцену с платком» из «Отелло». Знаете, как приходилось напрягаться? (Показываю, как приходилось играть, разворачиваясь на 360 градусов, чтобы слышно было

всюду...)

Когда-то во МХАТе каждый понедельник были встречи с прославленными артистами театра. Однажды должен был выступать Василий Иванович Качалов. Но перед нам на сцену вышел артист Ершов, огромного роста, с низким, прекрасным голосом. Я ждал Качалова, думал: «Если у Ершова такой голос, то какой же тогда у Качалова?» И вот вышел Качалов, начал читать. Было такое ощущение, что он не только меня, но и мои уши обволакивает своим бархатным, неповторимым голосом. А я сидел в двадцатом ряду! Василий Иванович Качалов всю жизнь работал над своим голосом...

Следующий этюд, пожалуйста!

Студенты показывают этюд: сын провинился перед отцом; отец ждёт: сознаётся ли он?

— Как? Что понравилось? — спрашиваю всех после показа.

— Неясно немного... Отец был неточен... Не знаю, вообще...

— Я хочу, чтобы у нас появилась профессиональная терминология. Какие у нас с вами есть обозначения? Пристройка, оценка, объект внимания, действие, вера, предлагаемые обстоятельства, внутреннее видение, темпоритм, приспособление, свобода мышц и т. д. Пройдёт два-три года, и мне не придётся вам долго объяснять. Я скажу: «У вас нет общения». Это очень важное замечание. Или скажу: «Вы не действовали», или: «Ничего не хотели от партнёра». Эта профессиональная терминология, принятая в театре. В кинематографе её нет. Вам надо учиться говорить профессиональным языком.

Кто ещё подготовил этюд?

Двое студентов показывают этюд: кладут из кирпичей стену здания.

— Стоп! — останавливаю их. — Вы сейчас всё только лишь обозначаете. Попробуйте увидеть и почувствовать в руках каждый кирпич, его вес, объём. Ничего не пропускайте в этом процессе. Пожалуйста!

Ребята снова показывают этюд.

— Стоп! Мастер! Ты целесообразно, продуктивно сейчас действуешь? Нет. Ты зажат мускульно, а мастер кладёт легко. Подсобный! Всё показываешь и изображаешь. Нет у тебя в руках кирпичей. Походка тоже показная. Всё ложно.

А вы увлеклись в этюде ненужным сейчас сюжетом, а не процессом. Главное здесь не ситуация, не сюжет, а процесс! И не было веры в предлагаемые обстоятельства. Поработайте над этюдом дома. С учётом замечаний.

Всё-таки хотелось бы увидеть процесс... Покажет кто-нибудь? Любой

производственный процесс.

Один из студентов выходит на сценическую площадку. Он осветитель. Устанавливает свет: укрепляет юпитеры, «бебики», направляет свет на объект. Собран, сосредоточен. Видит, «что» делает, знает «зачем» и «как»...

— Молодец, молодец. Ты знаешь процесс. Поэтому свободен и выразителен.

Кто-то мне говорил, что самое красивое — девушка в танце, паруса под ветром, лошадь в галопе... Думаю, что с этим может сравниться трудовой процесс. Когда работает настоящий мастер.

Студенты показали этюд: у роддома, в летнее утро.

— Допустим, это эпизод из современного фильма и вы его вот так разыграли... Это интересно?

— Нет, — нехотя соглашаются ребята.

— Почему?

Молчат.

— Потому что вы все играли одну тему... Какую?

— Ожидание. Переживание за тех, кто в роддоме.

— Переживание вообще! А можно этот этюд усложнить? Можно. Сегодня в сценариях на современную тему каждый эпизод нужен как бы для того, чтобы выстроить сюжет, решить проблему, обозначить конфликт и т. д. А вот Лев Николаевич Толстой говорил, что эпизод должен существовать сам по себе, отображая бесчисленное проявление жизни. А у нас намечается проблема — одна! Вводятся люди, всё подчинено этой проблеме, важной или неважной, не имеет значения. Никаких проблем! Очень важно, где происходит действие — двор, улица, где вход, калитка или ворота, где клумба, лавочка, если она есть, растут ли цветы... Нужны точные объекты внимания.

Что рядом с вами? Дом? Сколько этажей?

— Пять.

— Вы сейчас находились в одном темпоритме, выполняли одну задачу.

— Надо поставить перед собой конкретные задачи?

— Да. Кто вы? Что вы? Откуда? Почему? Вы задавали себе эти вопросы? У каждого ожидающего целый ряд приспособлений. Скажем, я молодой отец, родился ребёнок, по я ещё стесняюсь этого и хочу всем показать, что и здесь просто так, случайно. (Показываю.) У итальянцев в кино прекрасные массовки. Знаете почему? Сначала и съёмкам готовят каждого человека в отдельности, затем по группам, а потом всех вместе. И во всех случаях каждому актёру ставятся конкретные задачи и действия.

Откуда кто пришёл? Куда пойдёт? Желает он ребёнка или нет? От любимой жены будет ребёнок или не от любимой? Все живут своей жизнью, а у вас все ангелы — страшно смотреть. Ну конечно, и многозначительность, надо же вносить сложность, а она не только и «переживательности» выражается. Большое возникает из малого.

В таких этюдах ни в коем случае нельзя уславливаться, приспособливать партнёра себе. Скажем, я выйду и сделаю так, а ты эдак... Роли только можете распределить: медсестра, милиционер, дворник...

— «Скорая» может подъехать...

— Хорошо. Попробуйте разыграть этот этюд заново.

Студенты с азартом готовятся. Намечают, где вход, где скамейка...

— Приготовились?

— Да.

— Начали.

Во втором исполнении этюд получился интересный.

— Вот сейчас у вас что-то образовалось. А можно сказать, что в этом этюде было «как в жизни»?

— Можно.

— Для искусства этого достаточно?

— Да...

— Нет...

— Объясни.

— Чувствую, этого мало.

— Чтобы жизненное явление возвести в ранг искусства, нужно придать ему яркую сценическую форму. Одна только натуральность не может быть целью искусства. Актёр должен быть совершенно органичен, и чем дальше он ушёл от натурализма, тем выше он поднялся над обыденным и тем больше его заслуга.

Был великий актёр и режиссёр Алексей Дикий. Однажды он поставил пьесу по Лескову и сам в ней играл небольшую роль. Он пёк блины. И всё. Так специально приезжали из других городов, чтобы посмотреть, как он это делает. У него было необычайное сценическое Видение, и что бы он ни делал, всё становилось явленным искусством, которое должно быть неповторимым.

Устали? Перерыв.

После перерыва.

— Ты сейчас выйдешь из нашей комнаты, — даю задание студентке,
— мы тут о тебе поговорим, потом ты войдешь и должна будешь

догадаться, о чём мы говорим.

Студентка уходит.

— Она огорчена последним показом и решила поступить на режиссёрский факультет, — говорю студентам.

— Нет, на киноведческий...

— Да. Но она нам не сказала, а мы знаем об этом.

Через несколько минут студентка входит, испытующе на всех смотрит, приглядывается к каждому: кто же ей может рассказать о том, что здесь произошло? И она подсела, как бы подъехала, к одному из студентов.

— Можно всё это определить как ориентацию и выбор объекта? — спрашиваю ребят.

— Да.

— Какая у неё была ориентация? Вначале одна, потом другая. А выбор объекта был интересен? Как она подсела? С «приспособлением». Глаза выпытывали? Да? И она привлекла к себе внимание... «Зондирование» было? Ты ощущал, как она «прощупывала»? — обращаюсь к тому студенту, к которому подсела студентка.

— Да. Тоже «приспособление»?

— Да. Лучеиспускание и лучевосприятие было?

— Да.

— Всё это называется общением.

— Куда бы вы ни вошли, вы вначале ориентируетесь... — продолжает Ирина Константиновна. — Скажем, вы пришли домой. Что вас интересует? Приготовлен ли обед? Кто дома? Это ещё не атмосфера. Это ориентация в предлагаемых обстоятельствах. Атмосфера — другое.

Прошу студентов сыграть сценку из «Поединка». Окно и появление Ромашова.

Студенты играют.

— Неверно, — говорю им после показа. — «А, это ты!» — слишком ранняя реакция, Казанский. Прочитывается, что ты его ждал. Ты его ждал?

— Нет.

— Войди в состояние публичного одиночества. Нет ни зрителей, никого, ты не для нас это делаешь Ты один, наедине с собой, это же самое интересное. Тут проявляются такие сокровенные черты характера... Актёр должен радоваться, что автор предоставил такую возможность. Когда человек остаётся один, он может быть совершенно другим, самым истинным. И есть понятие «сценическое время». Можно ориентироваться час, а нужно сделать то же самое, но в двадцать раз быстрее. Те же самые опоры, но они будут сжаты. Постарайся сблизить их.

Студенты снова играют ту же сценку.

— Момент зондирования Ромашова опять пропустил, — замечаю я.

— А если актёр не согласен с режиссёром?

— Это не оправдание. Актёр сам должен выстроить линию своего поведения и предложить её. Потом режиссёр может её видоизменять, но у тебя всё выстроено, всё найдено, и, как он тебя ни крути, хоть на голову ставь, это существа твоего поведения не изменит. Логика такая железная. Твоя. Если актёр не выстраивает её, то может быть такое: посмотри туда, теперь немного влево... Выстраивается формальная пластика.

В процесс общения входят все элементы актёрского мастерства. Необходимость осуществления какой-то внутренней потребности рождает активное действенное начало.

— А может быть так: герой ранен, обморожен, и нет никакого видения? Нет и действия?

— Нет существования человека вообще, без внутреннего и внешнего действия. Человек бездействует — он так действует. У Кутузова, по Толстому, была теория ничегонеделания. Когда складывается сложная ситуация, лучше ничего не предпринимать. Терпение и время. В нужный момент Кутузов принимал решения: оставить Москву, сохранить армию.

Станиславский говорил, что выдвинутые им понятия условные: лучеиспускание и лучевосприятие. А паука сейчас открыла этот процесс. Да. А актёр на сцене ставит перед собой задачу: вот сейчас я и буду «лучеиспускать»?

— Нет. Мы находим логику поведения, желания. Возникает энергия.

— Общение предполагает обоюдные условия, действие.

— А если я не хочу общаться?

— Ну и что? Может быть и такое общение. «Что самое главное в работе артиста, что можно поставить на первое место?» — спросил я однажды Бориса Николаевича Ливанова. Он немного подумал и ответил: «Вера. У одних есть вера в предлагаемые обстоятельства, а у других нет». По этому признаку можно определить: годится человек для такой профессии, как актёр, или нет.

Начало занятия. Предлагаю студентам сыграть такой этюд: «Мы — деревья».

— Ты будешь Сосной, — говорю одному студенту. — Сосна чувствует присутствие людей. Даже запоминает их, да?

— Ты — Берёза... — продолжает распределение ролей Ирина Константиновна. — Дуб... Осина... Ель... Тополь... пирамидальный,

южный.

— У каждого из деревьев свой характер, свой возраст, — продолжаю объяснять ребятам. — Где растут все эти деревья? Выстраивайте для каждого «дерева-себя» предлагаемые обстоятельства...

Осина — она небольшая, листья её всё время трепещут, одна сторона листа матово-блестящая, другая — глянцево-зелёная.

Сосна. Где у неё крона? Берёза бывает разная. Чаще ветви у неё свисают, как у плакучей ивы.

Ель. Ель-ёлочка тоже бывает разная. Одно дело для дома в Новый год, другое — для постройки.

Давайте думайте... Попробуем.

Студенты озадачены. Советуются, переговариваются.

— Все уже знают свои деревья? — спрашиваю их после небольшой подготовки.

— Да.

— Начинайте.

Один из студентов стоит с опущенными руками, медленно раскачивается всем туловищем. Он высокий и действительно похож на сосну. Студент-Тополь стоит руки по швам, голова поднята вверх. Студент-Ель расставил ноги в стороны, сосредоточился. Студент-Дуб словно врос в сцену. Руки в бёдра, исполобья смотрит в зал. Вся фигура выражает непреклонность. Очень достоверен.

— Стоп! Стоп! — приостанавливаю всех студентов. — Существуют песни, поверья, сказания о многих деревьях. Что вы знаете о берёзе? Может ли берёза расти рядом с тополем?

— Какими эпитетами можно охарактеризовать каждое дерево? — задаёт вопрос Ирина Константиновна.

— Берёза общительное дерево? — спрашиваю студента, играющего эту роль. — Она не смотрит в небо, у неё много глаз. В себе надо возбудить фантазию по поводу того, что вы знаете о дереве по книгам, по ощущениям.

Дуб? Он позже всех распускает весной листья и позже всех их сбрасывает. Что ты ощущал вот сейчас, Дуб?

— Я старый Дуб, но крепкий. Подойди только, тронь!

— Хорошо, это было видно. Но он может быть повержен молнией. Он общительный?

— Дуб недоброе дерево. Он хозяин своего положения.

— Его могут срубить, если он огромный?.

— Нет, тяжело его рубить. Скорее сосну рядом срубят.

— А что собой представляет осина?
— Гибкая, листья кругленькие, серебристые...
— Малейшее шевеление её листьев создаёт тревогу. А кто из деревьев
возвышается над всеми?

— Сосна.
— А чем характерен тополь? — спрашивает Ирина Константиновна.
— Все ветви устремлены вверх.
— А что на Украине делают из тополя?
— Ничего. Его сажают у могилы, и он, как душа, одинок. Подвержен
всем бурям.

Вспоминаю:

— У Ивана Франко есть рассказ: маленький мальчик слышит, как под
напором ветра больно деревьям. Надвигается гроза, он видит тучку, которая
может уничтожить урожай, и начинает отгонять её... Ну вот мы немного и
расширили свои познания. Начали!

Дуб стоит один, в середине сцены, Тополь в глубине. Осина и Ель
справа, рядом. Ребята «вживаются» в деревья.

Обращаюсь к ним с советом:

— Не надо заниматься самообманом. Главное — правильно жить
внутренне, тогда это будет проявляться и внешне. Скажите, пожалуйста,
ложно ли перенести ваше состояние на человеческие отношения?

— Да.

— Часто актёры, для того чтобы проникнуть в характер образа,
наблюдают животных, их повадки, манеры, как они двигаются, смотрят,
общаются, добрые они или злые. И вы найдите для себя оправдание и
перенесите самочувствие своего дерева на себя, на окружающих людей?
Ясна задача?

— Не очень.

— Объясни ему, — прошу студентку.

— Самочувствие дерева перенести на человека, тогда будут уже другие
предлагаемые обстоятельства, — объясняет студентка.

— Приготовились. Начали! — даю команду.

Ребята сосредоточены. Пытаются вспомнить «своё дерево» и
проникнуть в его самочувствие. Затем начинают действовать, смотреть,
говорить — уже как люди, но с теми характерами, которые они
нафантазировали для себя, будучи деревьями.

— Стоп, стоп! Расскажите, кто что представил?

— Ощущения Тополя я перенёс на человека, который после плохой
дождливой погоды вышел из дома на поляну, где сухо и много солнца. Он

радуется солнцу, но ему и грустно от того, что он один.

— Мой Дуб готов отразить всё: непогоду, бурю, он выстоит. Все невзгоды переживёт. Это ощущение я перенёс на себя, и я твёрд на своём месте, никто меня с него не сдвинет.

— Я, Осина, пытался общаться с Елью, найти с ней какой-то контакт.

— Это что-то расплывчатое. Вот эта группа, покажите, что вы выстроили, — прошу нескольких студентов. — Сначала будьте «деревьями». Начали!

Студенты исполняют.

— Стой, стой! Вы всё изображаете. Здесь работа посложнее. Ты — Ель! Какая? Что с ней связано? Добрая? Общительная? Она ведь вечнозелёная.

— Я большая Ель.

— Почувствуй себя огромной, широкой елью, — подсказывает Ирина Константиновна. — Где у тебя макушка? Высоко? Где ветви заканчиваются? Если они широкие, то осина не может так близко расти от тебя.

— А пластика ели существует? Конечно! Вот мы дети. Покажи нам, какая ель, — прошу я студента. — Найди её в своей пластике. Почему у тебя широко расставлены ноги?

— Это ель с большими ветвями — до земли. Они закрывают ствол.

— Хорошо. А ель качается?

— Только верхушка.

— Покажи нам её, мы ни разу не видели.

Студент растопыривает в сторону руки, пальцы, расставляет ноги, еле-еле покачивает головой из стороны в сторону.

— Вот теперь получилась ель. Обрати её в другие предлагаемые обстоятельства, в человеческие. Но с характером ели. Начал!

— Если выльется в действие, продолжай, — добавляет Ирина Константиновна.

Студент становится в позу Ели. Собран. Лицо сосредоточено. Вот-вот заплачет. Весь очень напряжён...

— Хорошо, молодец, стоп!

После перерыва переходим к застольной работе над рассказом Л. Н. Толстого «Чем люди живы».

— В какой серии этот рассказ?

— Это народные рассказы. Рассказ-притча.

— У Толстого всё просто?

— Да.

— Что вы узнали о своих персонажах? «Семён»!

— Он инертный, жену любит, выпить любит.

— Добрый? Да. Алкоголик? Нет. Любит выпить. Определяй для себя, какой он. Потом ты всё это должен воплотить. Какой его поступок выглядит неприглядным?

— Он прошёл мимо человека, который оказался в беде — «возжайся с ним».

— Сколько он пропил?

— Двадцать копеек. Сутулый, лысый...

— Почему лысый?

— Не знаю.

— Посмотри картины, на которых изображены библейские персонажи. Ладно?.. Есть два пути. Можно идти от внешнего к внутреннему, а можно от внутреннего к внешнему. Это понятно?

— Да.

— Чтобы проникнуть в характер — что надо? Мы сейчас забегаем немного вперёд. Этим мы будем основательно заниматься на третьем и четвёртом курсах, но для работы над рассказом «Чем люди живы» нам это знать необходимо. Открытие Льва Николаевича заключается вот в чём: вы своему персонажу и себе должны поставить два вопроса. Что он любит? Что он не любит?

Может ли сразу актёр на них ответить? Иногда может, а иногда нет. Ответ придёт в процессе работы.

Пьер Безухов что любит?

— Людей.

— Сразу — людей! Поест он любит, я бы даже сказал, пожрать! Поспать, пообещать и не сделать, поговорить о политике, о жизни... А что Пьер не любит?

— Светские манеры.

— Да? Пьер носит очки. Тогда в Москве мало кто носил очки. У него короткая причёска. Толстый, любит сладкое.

А Пьер что делает? Какого поступка от него никто не ожидал? Пьер хватается мраморную доску и кричит Элен: «Убью!» Значит, он ненавидит неверность, непостоянство, ложь, зло, предательство. У Пьера много изъянов, но он добр.

Студенту, играющему Михаилу:

— Ангел что любит?

— Молчать.

— Бога он любит. Он же ему служит. За что бог его наказал?

— За то, что он восстал. Не послушал его приказа.

— Хозяйка чего не любит? — спрашиваю «Матрону».

— Пьяниц, оборванцев, бродяг.

— А хозяин что любит? — спрашиваю «Семёна».

— Порядок.

— Работу он любит. Что работа ему даёт?

— Возможность содержать семью.

— Наша анкета какое имеет отношение к созданию характера? Ведь после того, как мы узнаём, что любит и что не любит Пьер, это отразится на походке, лице, манерах, улыбке, то есть это имеет прямое отношение к лепке характера. Нам мало ответить на анкету. Нам необходимо её реализовать. А не просто ответить протокольно.

Лев Николаевич к концу жизни заговорил о текучести характера: порок — добро, взлёт — падение и т. д. Всё в человеке, в его характере сливается вместе.

— Например, — вспоминает Ирина Константиновна, — Пьер в сцене расстрела поджигателей отталкивает от себя подростка-фабричного, опасаясь за свою жизнь. Это же невероятно! Но Толстой не мог написать неправду. Пьер мог поступить только так.

— Текучесть характера, — продолжаю я прежнюю мысль, — более всего проявляется в Касатском в повести «Отец Сергей». Там амплитуда изменения характера от минуса до нуля и от нуля до плюса.

Предлагаю почитать рассказ.

— Кто от автора? Ведущий!

— «Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире. Ни дома своего, ни земли у него не было, и кормился он с семьёю сапожной работой», — читает ведущий.

— Стоп! Как сказки читают? Жил-был... Идёт экспозиция, подготовка. В китайском театре, например, перед началом спектакля звучат удары барабана — идёт настройка зрителя: «Бом, бом, бом...» «Матрёна!» «Матрёна», почитай!

«Матрёна» читает:

— «Не стану нынче хлебов ставить. Муки и то всего на одни хлебы осталось. Ещё до пятницы протянем.

...Не обманул бы овчинник. А то прост уж очень мой-то. Сам никого не обманет, а его малое дитя проведёт».

— Не надо общей интонации для всего куска. У тебя — жалоба, а тут есть конкретная задача в каждом куске. Скажем, хозяйственная забота, тебе

надо «хлебы ставить», а ты их не ставишь. Не обманули бы мужа — другая тема.

«Семён», читай.

«Семён» читает:

— «Постой же ты теперь: не принесёшь денежки, я с тебя шапку сниму, ей-богу, сниму. А то что же это? По двугривенному отдаёт!»

— Почему он заговорил сам с собой? Не каждый же день он разговаривает с собой?

— Накопилось, прорвалось.

— И не обозначай, пожалуйста, опьянение, а то как будто, кроме опьянения, ничего и нет. Потом до него дойдём. Могу сейчас сказать только одно: это состояние тоже должно быть неповторимым. Учти, что монолог предполагает внешний и внутренний объекты. Монолог Семёна — это песня. Горластая. А так песни и рождаются — народные.

Первую интонационную находку ты распространяешь на весь кусок, и получается однообразие. Вот мы и говорим: репетиция — для следующей репетиции. Так ты и поднимайся. Наше застолье почти не продвинулось. Почему? Дома не готовитесь. Главная работа — домашняя.

Как нужно играть эту вещь? Я говорю не о результате. Кроме ясности и простоты, что ещё нужно?

— Искренность, открытость.

— Что может увести от искренности?

— Туманность. Нужно так: барин так барин.

— И речевая ясность. Вначале хотя бы не упускайте ни слова, ни буквы. Есть такое понятие: благозвучие. Есть оно в этом рассказе?

— Да.

— Во всём, от начала и до конца. Но если будем всё подтасовывать к результату, мы ничего не добьёмся. Надо идти по ступеням. Режиссёр тоже должен искать, вместо с актёрами. И тогда результат может быть неожиданным. Режиссёр не должен знать конечный результат заранее слишком уж ясно, потому что тогда, вольно или невольно, он всё будет подстраивать под этот результат и вряд ли получится что-нибудь неповторимое.

Последний час занятий. Чувствуется, что ребята устали. Просят рассказать о молодых людях, которые принимали участие в работе над картиной «Война и мир». Сразу вспомнились Людмила Савельева, Вячеслав Овчинников, Анатолий Петрицкий... О них и расскажу.

О Савельевой писали, что её приход в кино по неожиданности можно

сравнить с появлением Золушки на балу. Это так и не совсем так. Люся действительно случайно попала на «Мосфильм». Действительно, вначале ей даже отказали в фотопробе: столь невыразительной и «не Наташей» показалась она внешне.

Я её принял, в сущности, для того, чтобы смягчить горечь отказа, и как десяткам (может быть, сотням) других претенденток на роль, предложил почитать сцену с листа. Она читала довольно невразумительно, но что-то заставило меня предложить ей прийти на следующий день, выучив предварительно сцену.

Был поражён тем, что произошло день спустя: Люся стала совсем другой. И когда в кинопробе какая-то девочка (это была она) просто пробежала по экрану, весь наш коллектив, уже разуверившийся в бесконечных поисках Наташи, воскликнул: «Это она!»

У Савельевой редкий дар становится совсем другой, она очень чутка к необходимости перемен. Обычные вещи — грим, причёска, костюм — делают с ней чудеса. Собственно, в этом и заключается талант артиста: степень преобразования — показатель таланта.

Люся обладает качеством, которое можно назвать уникальным: заразительностью чувств. Она очень обаятельна, умеет заражать своим настроением окружающих. Она может ничего, абсолютно ничего не делать, а смотреть на неё будет интересно.

Её непосредственность столь значительна, что игра Савельевой напоминает порой игру детей: ведь они живут в кино, а не играют. Кроме того, актриса очень подвижна, импульсивна и разнообразна в простом человеческом поведении.

Все эти качества присущи и толстовской Наташе. Можно было найти тысячи девушек, внешне похожих на героиню «Войны и мира». Однако, если они не обладают названными качествами, то никакими средствами режиссуры создать их невозможно.

И ещё одно чрезвычайно важное обстоятельство: Люся Савельева очень русская, очень национальная по складу души, и этот её искренний и ненавязчивый, но ясно чувствуемый через любовь ко всему народному патриотизм стал важным условием успеха в создании образа Наташи Ростовской.

Люся Савельева, какая она есть, вписывалась в характер своей героини легко и точно, как скрипка в футляр. Вот почему она смогла стать идеальной Наташей. Говорю это уже не от себя, а повторяю мнение многочисленных зрителей и прессы.

Кстати, несколько слов о красоте. Девочка в шестнадцать лет, подходя

однажды к зеркалу и убедившись, что внешне она прелестна, начинает мечтать о театре или кино. Но зеркало, которое отражает, к сожалению, только внешность, не может, не смеет быть советчиком в таком серьёзном деле, как первая мечта о профессии. Внешние данные даже в актёрском ремесле носят характер подчинённый.

Когда мои коллеги видели отрывки из «Войны и мира» (ещё в работе), они восклицали: «Какая красавица ваша Наташа! Где вы её нашли?»

Выйдя же из просмотрового зала и столкнувшись носом к носу с Савельевой, эти же люди даже мельком не останавливали на ней взгляда.

Это не значит, что Наташу делали гримёры и костюмеры, Наташу делала актриса Савельева, и, если она говорила себе: «Какая я красивая», — она действительно становилась неотразимой. А это уже дар души, это талант, который ценнее любого личика.

Настоящая актриса не думает о том, как снял её оператор — выгодно или нет, как она будет выглядеть на экране. Она не боится быть некрасивой. вспомните Зинаиду Кириенко, игравшую жену Соколова, моего героя из «Судьбы человека». Когда она провожает мужа на фронт, она ужасна в своём горе, простоволосая, с опухшими и бессмысленными от боли глазами...

Вы помните, очевидно, сцену из «Войны и мира», где Наташа, такая прелестная и уже полюбившаяся нам, отвратительна. Срывается её побег с Анатодем, и она кричит на Ахросимову: «Уйдите, вы мне всё испортили!» В этом эпизоде Наташа отталкивающая даже внешне.

Нечто подобное (но совсем по-другому) происходит с Элен, за мраморной внешностью светской львицы которой обнаруживается варварская, вульгарная душа.

Хочу сказать тем самым, что красота — это отнюдь не правильные черты лица и идеальное сложение. Толстой не наделил, например, Наташу ни тем, ни другим. Он пишет о большом рте Наташи, её острых ключицах. Между тем она красивая.

Красота не маска, а сущность.

Итак, скажете вы, Люсе Савельевой просто повезло с этим совпадением характеров исполнительницы и героини, с этим даром, полученным от природы. Девушка вытянула счастливый билет, на котором значилось: роль Наташи.

Для нас, авторов фильма, рождение актрисы Савельевой в первой и столь большой и сложной роли — известная случайность. Для неё это скорее закономерность. Савельева, может быть, даже подсознательно, давно готовила себя к этому.

Насколько знаю, против воли родителей она поступила в хореографическое училище, хотя и отличалась хрупким здоровьем. Как видите, она не угадала своей будущей профессии, но не ошиблась в общем призвании — быть артисткой.

До «Мосфильма» она уже проходила пробы на эпизодическую роль в одном из фильмов ленинградской киностудии. Наконец, и это главное, за время работы над ролью Наташи Савельева настолько преобразилась и выросла, что уже вполне можно было говорить о состоявшейся актрисе. Если вначале она достигала чего-то за счёт своей непосредственности, то по ходу съёмок Савельева стала всё больше и больше проявлять определённое мастерство.

Опыт подсказывает мне, что она при любых обстоятельствах стала бы актрисой, иное дело какой. Стремился создать Савельевой благоприятные условия для того, чтобы она могла творить естественно и свободно. Не разобравшись в природе её дарования, можно было бы легко свести его на нет.

Наконец, сколь ни тривиально это утверждение, повторяю, что талант есть работа. Савельева легко и охотно работала. Одна лишь сцена в спальней с матерью, когда Наташа изливает свою душу, сцена долгая и сложнейшая из-за полной невозможности каких-либо артистических уловок и увёрток, одна лишь эта сцена потребовала от Савельевой множества дублей и несчётного количества репетиций. Слово «напряжённый» довольно плохо характеризует этот труд.

Работа над фильмом «Война и мир» сблизила меня ещё с несколькими молодыми людьми, о которых хочу рассказать.

Музыка к фильму, как многое другое, обозначена самим Толстым: старый Болконский любит Гайдна, солдаты поют «Ах вы, сени, мои сени», в английском клубе — кантату, у дядюшки — «Шла девица за водой». Финал проходит под песню «Да здравствует Генрих IV» и т. д. Остальную музыку, сверх указанной — пролог, вальс для первого бала Наташи, полонез и многое другое, — написал молодой композитор Вячеслав Овчинников.

На мой взгляд, он необыкновенно талантливый музыкант и сочинитель. В нём удивительным образом сочетаются наивность и самоуверенность, житейская безалаберность и творческая дисциплина. Но над всем стоит адская работоспособность и неиссякаемая жажда творить, писать, работать. В этом своём желании он поистине неистов.

Когда художественный совет «Мосфильма» утверждал съёмочную группу «Войны и мира», кто-то из членов сонета усомнился, справится ли

25-летний Овчинников с возлагаемой на него задачей. Слава стал в боевую позицию и несколько высокомерно произнёс:

— В мои годы Лермонтов написал лучшие свои вещи, а Моцарт был европейской знаменитостью. Не углубляясь к истории, могу сказать, что большинство вождей кубинской революции моложе меня...

Я не разочаровался в нём...

Слава рано определился в своих стремлениях. Он не думал, кем стать — агрономом или врачом. В восемь лет он написал мазурку, которая вошла в фильм. В шестнадцать начал было работать над оперой «Война и мир». Он думал над музыкой к фильму около четырёх лет, а написал её удивительно быстро.

Овчинников покорила меня своей фанатичной привязанностью к искусству. Ради дела он пренебрегает всем: собой, друзьями. Он поссорил меня со многими музыкантами, с артистами ансамбля имени Александрова, его руководителем Борисом Александровым. Сказал, что ансамбль не может спеть как надо «Ах вы, сени, мои сени». Он сам дирижировал оркестром, и его требовательность была подчас просто фантастической. Он писал музыку ночи напролёт, а днём дирижировал.

Чтобы родился такой вальс, какой написал Овчинников для первого бала Наташи, нужно было любить её. Он и любил — и героиню и исполнительницу. Он растил и будоражил эту любовь, писал стихи, дарил букеты, завораживал сам себя, но всё это было прежде всего средством художественного творчества.

В начале работы над картиной Анатолий Петрицкий был приглашён вторым оператором. А затем случилось так, что он стал оператором-постановщиком. У Анатолия хороший и точный вкус, быть может, в некоторой степени наследственный — его отец был знаменитым на Украине театральным художником.

Он был очень изысканным юношей, любил хорошо одеваться и уделял этому много внимания. Меня это в какой-то степени раздражало, пока не убедился, что это не идёт во вред работе.

У Петрицкого есть свой взгляд на вещи, своё мнение и свой подход. Он, безусловно, очень способный человек. Но у него не было, к сожалению, того, чем в полной мере обладает, скажем, Овчинников, — качеств бойца. Нужно не только своё мнение — нужно уметь его отстаивать. Петрицкий проявлял деликатность, быть может, даже робость, которой не знают люди моего поколения, прошедшие войну.

Не заговорил бы на эту тему, если бы не считал эту житейскую и творческую застенчивость типичным недостатком многих молодых людей.

Самобытность — вот одно из ценнейших качеств не только художника, но просто любого человека.

В наше время так много авторитетов в мире искусства, что молодые люди рискуют прожить всю жизнь, попадая из-под одного влияния под другое.

Вы не задумывались, почему в кино даже посредственный актёр воздействует на зрителя больше, чем в театре? Потому что кинофильм — это своеобразное сгущённое молоко: усилия человека в течение восьми часов, а то и восьми месяцев концентрируются в нескольких метрах плёнки.

Экранный образ — это слагаемое усилий актёра, оператора, режиссёра, композитора, драматурга. Режиссёр может компенсировать недостатки таланта актёра всеми средствами кино, пережив за исполнителя сцену и сняв его как-то особенно удачно.

Люблю Бориса Андреева, любил Петра Алейникова. Они не как все, они сами по себе. Теперь можно услышать: найдите мне что-нибудь этакое, андреевское... Я компрометирую себя как художника уже самой постановкой вопроса: «Искать под кого-то».

Думаю, что жизнь имеет тенденцию сглаживать углы, уравнивать поверхности. Применительно к людям это неблагоприятная тенденция.

Люди разнообразны. Они должны быть независимы во вкусах и мнениях. Это касается не только художников, но и читателей и зрителей.

Рассказал о трёх моих друзьях и коллегах не фильму. Они очень разные, но их роднят две черты, которые я высоко ценю: самобытность и одержимость в работе.

Не надо быть в своей работе чьим-то сыном или внуком. И ещё хуже — пасынком. Будьте самим собой. А если уж и быть сыном, то, как говорил Леонардо да Винчи, будьте сынами искусства.

Мне кажется, что время от времени нужно проверять свои дела и свою жизнь мыслью: а что, если завтра меня не станет, что мною сделано, что останется после меня, был ли я честен в том, что делал, и будут ли сожаления обо мне искренними, а не формальной данью последним проводам?

Лучшая часть человечества, его гордость, его слава всегда жила ответственностью перед будущим. Именно о таких людях Чернышевский писал: соль земли... Но мне хорошо знакома и категория молодых людей, которые считают: «А, после меня хоть трава не расти!» Это убогая философия, рождённая нищенством духа. Иногда я жалею этих людей, но всегда — презираю.

В юности трудно и даже вроде бы нелепо думать о смерти. И всё-таки вспоминайте иногда об этом последнем суде ваших дел.

Студенты показали отрывок из пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Волнуются, ждут, что скажет «метр». Начинаю издали. Пусть немного успокоятся. И хочется поразмышлять.

— Этот показ шёл под знаком: самостоятельная работа на втором курсе. Впечатление от просмотренного и обсуждение должны находиться в русле освоенного или осваиваемого. Я возвращаюсь к очень простым вещам — тем элементам актёрского мастерства, из которых образуется профессия.

Мы часто забываем об «учебности» наших показов и воспринимаем происходящее с точки зрения конечного результата: трактовки всего произведения, сверхзадачи и так далее.

Однако же вы на втором курсе и ещё очень далеки от совершенства — вы многое пропускали в актёрской азбуке. Поэтому заметить то, что пропустили, важнее общего мнения. Если обсуждение сведётся к разговору о возможном, конечном результате, это никакой пользы не принесёт.

С точки зрения овладения профессией могу сказать: мне понравился выбор автора. Пьеса Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» — настоящая драматургия. Но никогда не верьте вот чему: все помнят показ на первом курсе, как все тогда гениально сыграли! Но это всё домашние радости. Ничего похожего не бывает. Вгиковские показы — всего-навсего учебные работы, которые не имеют права на показ широкому зрителю, потому что они несовершенны.

«Семейные радости» и в большом кинематографе бывают, когда вдруг несовершенное становится «знаменем» на многие лета.

...Итак, вы многое пропускали. У вас объекты внимания: утро, разбитая тарелка, стол, забор, брошенный телефон... Если бы сейчас начать всё делать в этюдном порядке и вы стали бы усложнять своё поведение на сцене по линии предлагаемых обстоятельств, объектов внимания: что слышу, что вижу, что было до того, чем я сейчас занимаюсь, что я хочу в данный момент, то вы бы обнаружили столько провалов! И это для нас сегодня и есть самое главное.

Большое складывается из малого, а мы от малого иногда отмахиваемся: «А, это неважно». Зато, когда я буду произносить монолог, вот там всё и возьму. Там у меня такая гениальная задумка! Как я поднимаю пистолет! Он падает! А я вот так встаю и говорю! Вот когда я дойду до этого места — все ахнут!.. Будет полный восторг, как я сыграл,

как я «нашёл» спину! Но до этого монолога он столько пропустил, а раз пропустил, значит, надо же чем-то возместить пропущенное, и вот уже исполнителя понесло... Надеюсь, понятно, про кого я говорю?

— Конечно, — говорит «Шаманов».

— Догадался, молодец. И вот, значит, вами были расставлены акценты, автор помогал, потому что он настоящий, и диалог разговорный, хорошо произносится, вы выучили весь текст, и «Шаманов» внятно его проговорил — чётко, ничего не пропало... А вот если бы вы больше внесли подробностей, не пропускали их, то они бы вас привели уже к неповторимому. И самое сильное воздействие тогда возникло бы там, где на него и не рассчитывали, — вот ведь какова природа настоящего искусства. Оно возникает там, где никто и не подозревает о нём, — ни режиссёр, ни писатель, ни артист, ни все вместе взятые. Когда идут по точно выстроенной логике поведения, не пропускают ничего, ни одной детали и одно действие нанизывается на другое, получается поразительный результат! Подлинное воздействие таково, что люди не знают, какими средствами на них воздействуют.

Вроде бы ничего не происходит и вдруг — комок в горле, сердце защемило, а не было на сцене никаких ударных эффектов. Такое впечатление самое сильное, возникает оно непредвиденно. Оно неповторимо, то, что образовалось в результате согласованного взаимодействия всех частей в спектакле и в роли.

И если мы сегодня говорим, что там-то мы обнаружили заданность, это не могло не нарушить подлинное воздействие. Значит, перед нами — исполнитель, а не следователь Шаманов.

Когда на первый план выходит исполнитель, становится ясным, что отсутствует чувство меры. Тогда как будто в ярких красках сразу же обнаруживается: вот они нашли очень интересную мизансцену, оригинально выстроили её, подвели к ней зрителя, а там ничего нет, потому что на первом плане не суть, а сам исполнитель.

Если ты шёл не по сути, а из желания произвести впечатление, возместить неосвоенное остротой положения, сюжетной напряжённостью, ничего хорошего из этого не получится, это ничем не возместишь. Зритель увидит, почувствует твоё приспособление и останется равнодушным.

Предлагаю по такому пути пойти, если вы, конечно, в состоянии. Вот самостоятельный этюд — «результат» ваших полутора лет учёбы. Далее мы подробно разрабатываем элементы актёрского мастерства: «слышу», «вижу», занимаемся этюдами на внимание, на действие и так далее. Затем всё, что вы делали в этой неинтересной и скучной работе по элементам, вы

должны воплотить в самостоятельной работе. Если привыкнете так работать над ролью, тогда вы придёте на студию или в театр самостоятельными артистами, сможете выполнять сложные актёрские задачи.

Радостно, что вы многое из элементов актёрского мастерства освоили вот в этом отрывке. Скажем, публичное одиночество... Это очень трудно — находиться почти нос к носу со зрителем и быть свободным, быть вдвоём с партнёром. Вера в обстоятельства была, где-то она прерывалась, но всё-таки была.

Двигались хорошо. «Шаманов», у тебя вначале была зажатость, значит, у тебя не было конкретизации, ты просто обозначил кусок и шёл к нему.

Отрывок длился тридцать минут. Непрерывного действия. Это очень сложно. Где-то внимание обрывалось, поведение не было выстроено до конца, но «Шаманов» действовал непрерывно на сцене и столько времени. Для второго курса это хорошо.

Ты не видел этот спектакль в Московском театре имени Ермоловой?

— Видел.

— Это не повлияло?

— Думаю, нет.

— Помню, до войны шёл спектакль «Отелло» в постановке Завадского с Николаем Дмитриевичем Мордвиновым. Мы смотрели этот спектакль столько, сколько он шёл. Я, играя Отелло, до конца освободиться от влияния Мордвинова не смог. Но вот что интересно: скопировать можно только плохое. А хорошее, неповторимое не поддаётся повтору.

Имейте в виду, что, если вы не будете строго к себе относиться, вы можете привыкнуть пропускать важные «мелочи». Вы будете надеяться только на ударные моменты, а это плохо.

Не призываю вас к критиканству. Нет, воспринимайте показ как зрители, но после просмотра вы имеете право с точки зрения своей профессии раскрутить ленту видения и отметить, что там-то актёр не слышал партнёра, здесь он изображал, а тут восполнял темперамент за счёт голоса, физического зажима. Всё это — наша работа.

Как «Пашка» к тебе относится? — спрашиваю «Валентину».

— Он меня любит.

— Как?

— Ну, вообще...

— Уже не раз вам говорил, что «вообще» в искусстве не бывает. Как вы выстроите предлагаемые обстоятельства — в этом уже есть решение и сценическая выразительность. Вы не протокольно их выстраиваете, они

должны вас взволновать, быть оригинальными. А всё это мы намечаем для того, чтобы найти наиболее яркое решение в этих предлагаемых обстоятельствах. Почему мы говорим: давайте усложним. Усложнение в конечном счёте должно привести к наиболее яркому решению, которое произойдёт из того, насколько конкретно вы выстроите предлагаемые обстоятельства.

Стараюсь, чтобы на каждом занятии было что-то такое, что возвышало бы ребят над обыденностью.

— Когда вы делаете выбор, что читать, отдавайте предпочтение людям, посвятившим себя профессии актёра и на собственном опыте познавшим природу актёрского творчества. Таким авторитетом среди немногих для меня является Михаил Чехов. В сорок пятом году он написал интересное письмо работникам советского кино о фильме Эйзенштейна «Иван Грозный».

«Одна из положительных сторон «Грозного», как и в других ваших фильмах, это их чёткая, ясная форма...» — подчёркивает он. Далее интереснее... «Нет другого театра на свете (я видел театры Европы, Англии, Америки), который так бы ценил, любил и понимал форму, как русский». Потом он цитирует Эйзенштейна о монтаже: «...перед нашими фильмами стоят задачи не только логически связанного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа». Подошли к главному... «Вот этого «максимума эмоций», этого живого, «стимулирующего» максимума чувства мне и не хватает в игре актёра. Впечатление моё таково: актёр слишком хорошо знает, что он играет, знает — в ущерб своему чувству. Он знает, что тут он гневается, тут ревнует, тут боится, тут любит, но не чувствует этого. Он думает, что чувствует, и обманывает себя этой иллюзией. Чувство в театральном искусстве — ценнее мысли, а при чёткой форме, как в «Грозном», оно получает первенствующее значение. Форма «Грозного» обязывает актёра: он должен подняться до неё своими чувствами, не только одним пониманием, не только мыслью (я не говорю: актёр не должен мыслить, нет, но он не должен засушивать размышлениями свою роль. Мысль актёра: фантазия, а не рассудок). Чувство актёра не только наполняет форму, но и оправдывает её».

Интересно об ударе... «Ударение на важном слове, на фразе — необходимо, но вопрос в том, как и чем сделать это ударение. Вы по большей части делаете его голосом, напрягая при этом свою волю. Но ударение можно сделать и чувством и это — самый ценный вид ударения.

У вас же в игре оно встречается слишком редко».

В нашей профессии самое сложное — освоить темпоритм. На его смене можно творить чудеса. Михаил Чехов владел им как никто, особенно в роли Хлестакова. Мы делаем этюды, отрывки из произведений — везде заданный темпоритм, прямая, самая скучная линия поведения.

Приведу ещё один большой отрывок. Вы только вдумайтесь, о чём говорил Михаил Чехов... «Я встретил здесь недавно приехавшего из Москвы фильмового работника. Он сказал мне: русский актёр хочет научиться американскому фильмовому темпу. Я ответил: американскому «темпу» русский актёр учиться не должен. В американском фильме пне темп, а спешка. Ею по большей части режиссёр и актёры стремятся прикрыть пустоту и бессодержательность происходящего на экране. (Я исключаю, конечно, немногие фильмы большого значения.) Актёры здесь боятся замолчать даже на полсекунды: может обнаружиться полное ничто — надо говорить, говорить, говорить и как можно быстрее. Это не темн. Многому можно научиться от американского фильма, но только не темпу. Настоящий темп зависит от двух условий: первое — устранение ненужных длиннот (в речи, игре и постановке) и второе — живое, подвижное чувство актёра. Темп, как вы знаете, бывает двоякого рода: внешний и внутренний. Первый выражается в быстрой (или медленной) смене внешних средств выразительности, которыми пользуется и режиссёр, и актёр (движения, речь, мизансцены, монтаж, всякого рода сценические эффекты и прочее). Второй, внутренний, темп выражается в быстрой (или медленной) смене душевных состояний героя, изображаемого на сцене».

А вот то, о чём мы с вами всё время толкуем...

«...Вы «недосматриваете» внутреннюю жизнь изображаемого вами героя. Те чувства, которые вы показываете на экране, слишком общи, абстрактны и не индивидуальны... Дайте созреть вашему чувству под влиянием наблюдаемого вами образа. Смотрите на него (в него!) каждый день по несколько раз в день. Тогда вы не будете изображать вообще испуг, вообще любовь, вообще злобу».

Как глубоко и просто говорит Михаил Чехов о влиянии атмосферы на индивидуальные чувства актёра. «Представить себе атмосферу так же легко, как представить, например, аромат или свет, наполняющий пространство. Даже непродолжительная тренировка научит вас владеть атмосферой и пользоваться ею, как средством к пробуждению ваших чувств... Атмосфера имеет силу объединять актёра со зрителем».

Это ли не важно?

На одном из занятий студенты показывают этюд по рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы»: Семён учит Михайлу шить сапоги.

— Мне понравилось, как вы это делаете, — говорю исполнителям. — На чём, например, построен русский перепляс? На повторении движений. Один показывает, другой повторяет. При повторе может быть больше блеска. Вы все хорошо наметили. Но время должно быть сценическим, а не реальным — как в пантомиме. Всю учёбу шитья надо привести к такому рисунку. Семён задаёт одно, второе, третье, Михаила повторяет, и Семён должен включиться в этот радостный процесс, поверить в него.

Очень важны твои оценки, «Семён». Другому надо было бы на освоение год или два, а этот на лету схватывает и делает совершеннее, чем ему показывают. В результате вы должны выстроить пластику этого эпизода. Хорошо? Вот и разрабатывайте, усложняйте этюд. Необязательно повторять все движения сапожника, как есть на самом деле. Натурализм не нужен. Как в живописи. Есть реалистические рисунки, и есть живопись, скажем, Матисса. Чтоб ото было, помимо всего, ещё и красиво. Просто и красиво. А потом можно музыку подобрать, которая будет соответствовать этому ритму. Музыка должна быть национальная, русская, народная.

Ведущий! Читай!

— Лев Николаевич Толстой. Народные рассказы. «Чем люди живы». «Дети мои! Станем любить по словом или языком, но делом и истиной», — читает ведущий.

— Обожди. У тебя в руках книга. Вижу, удобная, только к ней и нужно привыкать. Ты уже научился стоять на сцене. Очень хорошо. Но в самом начале, по-моему, у Толстого три значительные паузы. Первая — автор, да? Автор не кто-нибудь, а Лев Николаевич Толстой. Вторая... Я буду читать. Что? Народные рассказы. Какой именно? «Чем люди живы». А теперь эпиграф. Здесь пауза побольше, это уже начало повествования: «Дети мои!» Начни, пожалуйста, сначала, и пошли дальше.

— ...«Хлеб был дорогой, а работа дешёвая, и что заработает, то и проест», — продолжает ведущий.

— «...заработает, то и проест», — повторяю фразу в ином ключе. — Здесь голос падает вниз. Точка. И дальше уже ничего не надо. За точкой ничего нет, а если есть что-то, это создаёт тревогу, значит, ты что-то недосказал или не закончил предложение, а хорошая точка всегда покой создаёт. И на этом точка. Аминь.

— «К осени собрались у сапожника деньжонки: три рубля бумажка лежала у бабы в сундуке, а ещё пять рублей двадцать копеек было за мужиками в селе».

— Это целый капитал для него. Сколько он обуви почтил? Много. Помни об этом. — Обращаюсь ко всем. — Вот вы повторяете одну и ту же фразу пятьдесят, сто раз. Но если её повторять механически, толк будет? Нет. В повторениях ты должен быть в поиске. Ты можешь запомнить интонацию и повторять её как попугай. Ему долбят, долбят одно и то же, он и запоминает. А у нас такой процесс? Нет. Ты должен добиться того, чтобы эта фраза звучала так, как если бы она звучала в первый раз. А как этого добиться, каким путём? По какой линии ты должен идти? По действенной. Видение здесь важно? Да. Каждый раз видение. Его надо усложнять, а не просто увидеть и обозначить действием. Здесь нужна не механика, а сложный внутренний процесс. В результате потом мы все увидим то, что видел ты. Твоё видение нам передастся. И конечно, действенная линия: что ты хочешь от партнёра, что ты хочешь осуществить в сцене? Твоя потребность в действии? И видение активное. А раз оно активно, значит, там и общение может быть с объектом внимания. А объект какой? Внутренний. Воображение и хотение настолько яркие, что вот оно, неё рядом. «Семей», читай!

— «Думал: «Получу пять рублей с мужиков, приложу свои три, — куплю овчин на шубу», — читает «Семей».

— Я ещё не вижу эти овчины на шубу, и ты не видишь. А эти пять рублей двадцать копеек ты должен видеть. К первому пришёл — отказ, второй дал только двадцать копеек, да ещё работу подсунул. Обошёл всех и только двадцать копеек получил. Понимаешь? Где твои пять рублей? Разбросаны они. Тоже видение должно быть. А три рубля запряты. Как вы их собирали, ты тоже должен видеть. А сейчас они у тебя, вот они, надёжно спряты. А потом результат: куплю овчин на шубу. Это тоже надо видеть, какие они, эти овчины. Тогда мы вместе с тобой увидим их. Теперь... Как у тебя выстроился действенный ряд?

— Первый кусок: собрался купить овчин на шубу и пошёл...

— А препятствия какие?

— Денег пег, и долги не отдают.

— Можешь ты овчины на три рубля купить? Нет! Взял эти двадцать копеек и с горя выпил. События? Да ещё какие!.. Они разные. Темпоритм у этих событий тоже разный? Вот он встал, бодрый, все подготовил уже, годами деньги копил, и сегодня он должен осуществить своё желание. Понимаешь? Это касается и ведущего. Он тоже должен жить и совершать поступки вместе с тобой, даже ещё больше: он ведь и за Семёна волнуется, и за жену, за всех.

Ведущий, читай!

— «Дети мои! Станем любить не словом или языком, но делом и истиной», — снова читает эпитаф ведущий.

— Вместе с нами ты должен это впервые прочитать. Ты первый раз открыл эту книгу. Тебе нужно открывать эпитаф. Что в нём? А! Вот что! И ты сам постигаешь это.

— «Лев Николаевич Толстой...» — читает ведущий.

— Стой! Вот перед тобой горы: одна высокая, другая ещё выше... А вот стоит самая высокая гора. Это и есть Лев Николаевич Толстой.

— «И собрался с утра сапожник в село за шубой. Надел нанковую бабью курточку на вате...»

— Потом у тебя будет трагедия, потом. Сейчас у тебя есть что-нибудь на душе, что может омрачить твоё состояние? Нет. Тем более ещё утро, он бодрый, полный энергии. На улице хоть и морозно, но солнышко, снег искрится и аккомпанирует радостному торжественному событию в твоей жизни.

— «День ко дню, недоля к неделе, вскружился и год», — продолжает читать ведущий.

— От рассказчика Лев Николаевич услышал этот речевой оборот — «вскружился год». Это его так поразило! Вариантов рассказа была много — десять или пятнадцать. Но этот оборот он везде оставлял. И как добирался до этого места, у него ликование наступало. Написано-то как хорошо! «День ко дню, неделя к неделе, вскружился и год». Это поразительно, такого нигде не найдёте. А ты это пропускаешь... Ведь здесь смена дня и ночи, времён года... И в результате — вскружился год. Когда встречаешь такую прозу, в силу вступает мелодика. А здесь какая мелодия? Народная, российская. Это петь можно. Такие вещи идут в народ, слагается песня, а кто автор — никто не знает. Здесь и колесо, и кручение, и прядка. Вот он, ритм, точный. И дальше так же идёт: и «живёт Михайла по-прежнему у Семёна...» Это же чудо!

«Матрёна», почитай.

— «Бедность, одиночество, одна баба была, — ни старухи, ни девчонки. Одна родила, одна и померла... Остались девчонки одни Куда их деть? А я из баб одна с ребёнком была. Первенького мальчика восьмую неделю кормила. Взяла я их до времени к себе», — читает «Матрёна».

— Мы всегда отдаём предпочтение тому, что мы делаем, говорим как бы в первый раз. А вот у тебя другой случай. Матрёна, куда ни придёт, рассказывает. Как пластинка Ей приятно. У неё рассказ почти заученный. Когда в первый раз она рассказывала, она где-то всплакнула, а сейчас она механически повторяет: «ой, ой», а сама уже не плачет. Механика есть, где

громче, где тише. Помню, в Ясную Поляну съехались ученики Льва Николаевича. Их тогда было человек семь. Они учились в яснополянской школе. Так у каждого из них был свой монолог, который они повторяли, наверное, десятки раз.

Как ходили в школу, о чём им рассказывал Лев Николаевич, как он выглядел и тому подобное. Часто повторяемые рассказы могут занять своё место в народном творчестве.

«Михайла», читай!

— «И когда умилилась женщина на чужих детей и заплакала, я в ней увидел живого Бога и понял, чем люди живы». — читает «Михайла».

— Тебе трудно освоить этот текст. Ты начни с того, что надо правильно расставить цезуры, запятые, точки. Имей в виду, что вторая половина текста, которая начинается: «Узнал я, что жив всякий человек не заботой о себе, а любовью», — будет звучать через фонограмму, тебя уже не будет на сцене, а голос твой будет звучать.

Здесь погрешность такая: у тебя после «заботой о себе» звучит не то запятая, не то точка. Запятая что предполагает? Повышение голоса. Какая пауза соответствует занятой? Какой счёт? Сколько секунд? Меньше, чем точка. Точнее? Точка — четыре счёта, а запятая — три. Для начала отсчитывай: запятую и точку. Тире соответствует точке с запятой, слову «есть». Разберись в этом: «И не дано знать ни одному человеку...» Здесь нет ни одного знака, а ты делаешь запятые. Вот после тире. Да. А когда длинный период, что необходимо сделать?

— Взять дыхание.

— Да, запятая позволяет в этом месте добрать дыхание. После точки я могу взять дыхание, а там, где никаких знаков нет, всё должно произноситься на одном дыхании. Если оно не поставлено, вы не сможете на одном дыхании сказать несколько слов подряд. Притом его нужно незаметно добирать, и столько, чтобы хватило на определённый период, и, конечно, нужно уметь его распределить. Как только вы доберёте дыхание не в том месте, сразу нарушите смысл фразы, всё пойдёт наперекосяк. В этом месте нельзя его прерывать. Постарайся сейчас произнести эту фразу на одном дыхании, и смысл выявится тут же. Даже если ты будешь механически соблюдать это правило.

Работа над рассказом Л. Н. Толстого «Чем люди живы» продолжается...

— В рассказе встречаются такие слова, как «бог», «ангел»... Вы можете их перевести на современный язык?

— Бог — это любовь, добро. Ангел — очень хороший человек.

— Значит, вот так современно мы и будем относиться к этим понятиям. Имея при этом в виду, что это рассказ-притча, то есть аллегорическое поучение. Для нас в этом рассказе есть всё: изначальность, характеры, язык, драматургия настоящая, а не схема... Есть всё, что необходимо для творческой работы, и давайте в своих усилиях хоть немножко приблизимся к великому автору.

Василий Иванович Качалов говорил, что чем лучше будет владеть актёр старой «классической» русской речью, тем легче ему будет творчески овладеть языком персонажей современных авторов.

«Чем люди живы» как раз самый что ни на есть русский классический рассказ.

Вы определили для себя куски или ждёте, что я это сделаю?

— У меня получилось так, — отвечает «Матрёна». — Вначале, когда я начинаю рассказывать, я хочу узнать, слышали они когда-нибудь этот рассказ или нет. А вот когда я понимаю, что они не слышали...

— А по действенной линии? Зачем ты пришла сюда?

— Я пришла заказать башмачки для девочек.

— А часто, когда ты бываешь с девочками, тебя спрашивают, мать ты им или нет?

— Да, при встречах меня спрашивают об этом, и так как я веду уединённый образ жизни, то, когда мне представляется такая возможность, с удовольствием рассказываю эту историю, Здесь моя задача заинтересовать этих людей.

— Ты первый раз здесь?

— Да... Если слава идёт о помощнике сапожника, то мне хочется на него посмотреть. Чистое любопытство. И когда я объясняю, что вот на эту ножку нужно сшить такой башмачок, а на другую, хроменькую, иной, в это время я к нему приглядываюсь, хочу рассмотреть, какой он... Потом, когда хозяйка спрашивает, я начинаю рассказывать свою историю сначала ей, а потом всем.

— Когда ты так подробно рассказываешь, то ради чего ты это делаешь? Просто чтобы рассказать? В этом ты себя восхваляешь или нет?

— Восхваляю.

— А Пашенька, когда отец Сергей у неё спрашивает, как она живёт, в своём рассказе восхваляет или возвышает свою жизнь? Замечает она тяжесть своего существования? Жалуется?

— Нет. Наоборот.

— Да, всё у неё хорошо, и работа есть, она и музыкой защищается, и

семья есть. Правда, муж алкоголик, но его лечить надо, он больной, а раз больной, его жалеть надо.

— Она всех любит.

— Вот именно. С ней муж иногда обращается нетерпимо, но она понимает, что он больной человек и ему надо помочь. Так она возвышает себя в этом рассказе?

— Нет.

— А если бы Матрёна себя возвышала и всем рассказывала: вот та померла, а я взяла чужих детей и выкормила...

— Это уже другое отношение.

— Совсем другое. Для неё этот поступок естественный?

— Да.

— Всё-таки почему она всё так подробно рассказывала? Это надо определить. Это сверхзадача монолога.

— В её рассказе проявляется любовь.

— Любовь к ближним? То, о чём говорит Михайла? Конечно. Она это делает ради корысти? Ради выгоды?

— Нет. У неё это естественно происходит, как само собой разумеющееся.

— Да. Она же не блаженная, нормальная женщина. Твой монолог простой, ясный и, как ни странно, бесконфликтный. Это трагедия: мать умерла, никого нет, дети остались одни.

— Может быть тут ещё: жалею — люблю, не жалею — не люблю?

— Конечно.

— И она просто хочет поделиться, чем она живёт.

— Но для художественного решения этого мало. Надо кусок озаглавить одним словом, найти тот единственный определяющий глагол, который перевернёт твоё представление о сцене. И чем больше актёр, тем он находит более неожиданное действенное решение куска.

— Наверное, она хочет, не сознавая этого, своим рассказом приобщить всех к добру. Через свой поступок и рассказ о нём.

— Думаю, что ты очень близко подошла к решению.

Так, теперь «Михайла»! У тебя, помимо больших кусков, есть ещё и маленькие. Вот, допустим, когда ты увидел впервые человека пьяного. Какое у тебя было первое впечатление от встречи с этим человеком? Ты же из другой цивилизации. Как если бы прилетел на летающей тарелке и первый раз увидел землянина — у-у, какой страшный...

— Здесь не совсем так. Он видел людей, приходил и вынимал из них души. Он раньше был ангел, а сейчас человек. Поэтому он всё

воспринимает как-то странно.

— Да. У меня есть книжка, в которой описываются ангельские ступени. Интересно, к какому ты отряду относишься?

— Смертный ангел.

— Тебе непременно надо в ангельских делах разбираться. Нам легче представить существо с другой цивилизации. Верно? Сейчас идёт такое повальное увлечённо вземными цивилизациями.

Так ты, значит, инопланетянин? Какой у тебя первый маленький кусочек? Вот Семён увидел тебя, ты — его...

— От его вида мне стало не по себе. У меня было желание скрыться от него.

— В чтении всё это должно присутствовать. Да, быть может, ты, увидев человека, хотел взлететь, а крыльев у тебя нет.

— Мне кажется, — говорит Ирина Константиновна, — что до встречи с Семёном у Михаила есть целый кусок, когда он осваивался на земле. Почувствовал холод, понял, что может замёрзнуть, значит, нужно искать с людьми какое-то общение. И вот первый человек, он может прийти на помощь.

— Чувство стыда может появляться? — спрашивает «Михайла».

— Очевидно.

— У него вначале глаза закрыты были? — спрашиваю я «Михайлу».

— Вероятно.

— А потом куда он смотрит? Когда открыл глаза?

— Вверх.

— С неба, вон откуда «шлейф» тянется, да? Оттуда его сбросили. Допустим, мы не читали рассказ. Представляете, каким странным может показаться его поведение первому встречному? Голый... Значит, пьяный? Нет. Сумасшедший? Нет. Нормальный человек. Бандиты раздели? Нет. Все твои поступки вне нормы. Это эксцентрика. Мог бы ты представить себе в этой роли Чарли Чаплина?

— Да, в его ключе. Как он упал с неба и приспособливается к этой жизни.

— Во-первых, раньше ты был бестелесный, а сейчас у тебя есть оболочка из плоти, — объясняет Ирина Константиновна. — Раньше ты был в невесомости, сейчас имеешь земное притяжение. Раньше мог летать, а сейчас нет.

— Тяжесть к земле какая-то тянет, — уточняю я. — Как ты сделаешь первый шаг, каким он будет у тебя?

— Как у ребёнка, который учится ходить, — отвечает «Михайла».

— Почитай Циолковского, чтобы побольше нафантазировать. У него кое-что есть на эту тему. Это не значит, что ты должен во всё поверить, но для фантазии это необходимо. Освоение близкого материала.

Циолковский во многих своих работах доказывал существование в космосе неизвестных разумных сил. И верил в то, что они непременно есть. И иногда обнаруживают себя... В работе «Неизвестные разумные силы» он рассказывает об одном случае, который произошёл с ним. В какой-либо недобросовестности этого честнейшего человека заподозрить просто невозможно. Так же как и в заблуждении. Вина он никогда не пил, не курил. Галлюцинациями не страдал. И вот как-то вечером со своего застеклённого балкона он увидел на небе три чёткие буквы, составленные из облаков: Ч, А, У. Циолковский принял буквы за латинские и прочёл «рай». Он понял так, что после смерти человек погрузится в нескончаемую и блаженную жизнь космоса. Очень убедительно он это доказывал в своей философской работе «Монизм вселенной». Кто-то же придал облакам такую чёткую форму и, что самое главное, имеющую определённый смысл — подтверждение его взглядов. Само слово «рай» Циолковскому не понравилось, потому что он верил в науку, но всё-таки оно отражало суть его учения, в определённом человеческом, а не в религиозном смысле.

«Семён», читай!

— «Я и без шубы тёпел. Выпил шкалик; оно во всех жилках играет. И тулупа не надо. Иду, забывши горе. Вот какой я человек! Мне что? Я без шубы проживу. Мне её век не надо. Одно — баба заскучает. Да и обидно — ты на него работай, а он тебя водит», — читает «Семён».

— «Семён»! Ты когда-нибудь был знаком с алкоголиком? Наблюдал за ним, в каких случаях он запивает?

— Алкоголик без алкоголя просто жить не может.

— А если пьющий человек? Здесь был повод для того, чтобы выпить? Энергия у тебя вначале на что была направлена? Нужно было сначала заработать, скопить три рубля, не хватило, решил пойти долги собрать...

— Он в этот день не работал, с утра пошёл.

— И что же? Ты не осуществил очень важный для себя действенный поступок — ты овчин на шубу не купил. А куда энергию деть, она же из тебя прёт? А её раз — и обрубали.

— Да, всё сложилось не так, как было задумано.

— Лев Николаевич видел, что мужички-то пьют. И причину знал. Это тоже мы не должны пропускать. Это ярко можно сделать.

— Водкой он уничтожает все тяготы. Ему и без шубы сейчас тепло. Тепло, значит, хорошо. Поэтому он здесь не жалуется. Размягчился.

— А потом, если он будет снимать такое напряжение подобным образом многократно, он уйдёт в порок, который только один и будет освобождать его от тягостей, но это обман, иллюзия.

Дальше. Вот если бы ты пришёл домой, а жена сказала: «Ой, как хорошо, напился, вот молодец!» Но она же так не скажет. Это Ирина в «Судьбе человека» Шолохова муженька своего как дитя принимает, укладывает: «Смотри с постели не упади». А наутро: «Похмелись, Андрюшенька...» А тут жена другая: «Чёрт рябой, опять напился!..» Так вот, после снятия напряжения возникает твой главный объект. Какой?

— Жена. Вот какой я человек, а она-то другая...

— Да. Читай второй кусок и найди в нём яркую действенную задачу.

«Семён» читает:

— «Постой же ты теперь: не принесёшь денежки, я с тебя шапку сниму, ей-богу, сниму. А то что же это? По двугривенному отдаёт!»

— Ты любишь своих заказчиков? Они же тебя кормят.

— Они-то кормят, но это другая любовь, необходимая.

— Ну почему ты их так ненавидишь? Помнишь, мы отвечали на вопросы: как возникает характер, что человек любит, а что не любит? Вот ты сейчас пошёл по линии сегодняшнего представления о взаимоотношениях людей, по тому, что бытует сегодня в кино, театре, и пошёл по линии штампа, а не по линии характера своего героя, конкретного, неповторимого. Как ты прочитал роль — это штамп. Раз я говорю: «Отдай», — а ты мне не отдаёшь, значит, я вступаю в конфликт, значит: я хороший — ты плохой. А здесь всё не так. Если бы у них не было денег, ты чинил бы им обувь?

— Чинил.

— И ты бы взял молоко, хлеб, лук, что тебе дали бы за работу. Раз такое повальное бедствие — ни у кого из твоих заказчиков нет денег. Так ты сначала установи своё отношение к этим людям, заказчикам: действительно у них нет денег или они тебя за нос водят?

— Да... Семён, конечно, любит людей.

— Вспомни к этому толстовское: мы любим людей за то добро, которое мы им делаем, и ненавидим за то зло, которое им мы причиняем. Ты общиваешь людей, добро им делаешь? Так вот теперь как ты заговоришь о своих любимых людях?

— Без ненависти.

— Главная цель искусства — объединение людей, а не разъединение. К сожалению, некоторые вещи, идущие в театре или кино, разобщают людей, приводят их в состояние озлобленности. И хотя мы твердим, что

человек человеку — товарищ, друг, брат, но иногда делаем наоборот. Подозрительность вызываем, недоверие к человеку. Сеём не добрые семена, а злые. Не все, конечно, но есть такие, которые даже это облачают в «доказательную» теорию. И как только объявляется добро, которое всех радует, то говорят: «Ну, это уже старо, человек настолько сложен и нехорош, а вы тут сюсюкаете». Читай!

«Семён» читает:

— «Ну что на двугривенный сделаешь? Выпить — одно. Говорит: нужда. Тебе нужда, а мне не нужда? У тебя дом, и скотина, и всё, а я весь тут; у тебя свой хлеб, а я на покупном, — откуда хочешь, а три рубля в неделю на один хлеб подай».

— Неверно. Можно играть хуже или лучше, но нужно играть верно Семён добрый человек? Да.

— Добрый человек себя не жалеет?

— Конечно. Здесь у него нет жалости к себе ни вот на столечко. Это так уже сложилось. У мужиков в деревне и это есть, и то, а у меня ничего. Но это ещё не всё: они не дают мне денег. Это уже совсем в другом ряду лежит Убери жалость, что же останется? Вот и жалость убрали и озлобленность, что же остаётся?

— Мне кажется, он должен сердиться не на этих людей, а испытывать какое-то чувство несправедливости.

— Это вообще общие фразы. Вообще нельзя сыграть. Для артиста это бесполезно. Можно два часа, пять часом говорить вообще — и всё бесполезно, а можно два слова сказать, и всё будет понятно. Я тебе предложил: определить объект внимания.

— Жена.

— А жена что? Заругает. А чтобы смягчить её злость, что нужно? Поговори с женой...

— «Мне что? Я без шубы проживу. Мне её век не надо. Одно — баба заскучает».

— И тебе надо прийти домой и сделать так, чтобы она не заскучала. Что ты ей скажешь? «Обидно мне!» Ещё что? Как успокоишь?

— Ты на него работай, а он тебя водит...

— Вот, «второй раз я не напьюсь»... Понимаешь, какая штука? Это конкретно. «Я ж с чего выпил? Если бы он мне весь долг отдал, а то только двадцать копеек, как раз на выпивку». И мне хорошо. А ей? Плохо. Отсюда — заскучает. Это уже характер. И национальный, русски».

Дальше читай.

«Семён» читает:

— «Снял Семён картуз рваный, хотел на голого надеть, да холодно голове стадо, думает: «У меня лысина во всю голову, а у него виски курчавые, длинные». Надел опять. «Лучше сапоги ему обую».

— «Михайла»! Здесь ты увидел новое качество в людях. Он принимает участие в твоей судьбе. Какой твой главный объект внимания? — спрашиваю «Семёна».

— Шапка.

— У тебя, «Михайла», здесь возникает желание освоить речь, встать на ноги, не взлететь, а встать. Это очень трудно.

— Да. «Я нездешний».

— Попробуй в одной фразе пройти все звуковые регистры: высокие, средние и низкие. Ты должен потом войти в какой-то странный диапазон. — Обращаясь к «Семёну»: — Чем ты можешь оправдать его странность?

— Замёрз человек. Но всё равно какой-то диковинный. Как дитя.

— А чем дитя отличается от взрослого?

— Непосредственностью, доверчивостью.

— И у тебя должен быть рефрен. Помнишь: «Ты что же это, Семён, делаешь? Человек в беде помирает, а ты заробел...» А у тебя? Что?

— А у меня всё сегодня неладно, всё не так.

— Правильно. Если даже иногда этого нет в ткани произведения или в решении характера, а я от вас требую, казалось бы, несовместимого, то вы помните, что входит в процесс учёбы, тренажа. Потом в результате может возникнуть совсем другое. Или... сегодня я вам одно предлагаю, завтра — другое, послезавтра всё, что до этого сделали, отмечаем и начинаем заново.

У нас были упражнения — оправдать позу. Надо их возобновить. Они нам тут пригодятся. Когда предлагаю какую-либо вещь, нужно начинать с того, чтобы попробовать её осуществить с ходу. Может быть, «Михайла» у нас будет не говорить, а петь. И не надо стесняться делать, казалось бы, самые нелепые вещи. Наша профессия — не чистоплюйство. Это полёт фантазии, воображения, поиска, а не канцелярского поведения: не дай бог, я покажусь смешным.

«Михайла»! Какое у тебя развитие поступков в этой сцене?

— Вначале человек показался страшным. А затем добрым. Такая трансформация.

— Да, к этому новому качеству нужно прийти через трансформацию. Имейте в виду, что у киноактёра нет вот такого «застолья» и определённого количества репетиций, чтобы прийти к результату. Он прибегает к умозрительному движению и расстановке сил. Когда Род Стайгер в «Ватерлоо» пришёл играть прощание с гвардией, он уже знал, как будет

играть первый эпизод. Чтобы сделать два шага назад. Отказ на чём построен? Чтобы бросить камень, надо отвести руку назад. Он бросает камень в третьем эпизоде, а отказ играет в первом.

— А насколько актёр должен контролировать себя во время игры?

— Иной актёр настолько себя контролирует, что, по сути, себя режиссирует. Это беда. С другой стороны, великий французский актёр Тальма говорил, что был хозяином своего вдохновения и во время игры, самых страстных порывов, мог контролировать себя. Однако он же добавлял, что если бы в это время пришли и сказали, что горит его дом, он не смог бы прервать сцену.

— Значит, чем ближе актёр к вдохновению, тем меньше у него самоконтроля? И как только самоконтроль исчезает совсем, он может сойти с ума?

— Да. Отелло может задушить Дездемону. Интересный был случай с Сальвини. Не закрепили колонну, на которую он должен был опереться в самом эмоциональном месте. И вот — кульминация сцены, за кулисами тревога и напряжение — сейчас всё рухнет!.. Но в самый последний момент Сальвини почувствовал, что колонна не закреплена, и мягко на неё облокотился. Что это? Самоконтроль. А без него можно «завалить» и декорации, и спектакль, и даже зрителей.

— Самые большие актёрские озарения происходят на грани сумасшествия?

— Нет. Что такое радость вдохновения? Радость — это и есть тот самоконтроль. Радостное состояние от того, что я проник туда, в нечто неведомое. Поэтому состояние не мучительное, а радостное. И я в эти минуты чувствую, как воздействую на зрителя, что открыл истину и для себя, и для всех. С поэтом то же самое происходит. Если с ним этого не бывает, он не поэт. Поэтическая натура — человек, который наделён способностью к вдохновению, озарению!

В застольном периоде актёры должны уже знать текст. За столом можно не только общаться, но и действовать. Как ни странно, а сейчас мы упираемся в текст. У нас должны быть поиски по линии непрерывности, действия, логики поведения...

Студентки показали отрывок из сказки А. И. Островского «Снегурочка».

Начинаю издаലെка, потому что все в таком напряжённом ожидании, особенно «Весна» и «Снегурочка». Пусть они придут в себя и обретут способность воспринимать.

— Антон Павлович Чехов сказал, что искусство не исправляет порядки, оно исправляет людей, делающих эти порядки. Людей... Главное для актёра (объект его внимания) — это человек. Вот так.

Мы не первый раз обсуждаем ваши показы. Вы заметили, что мы не говорим об авторе, о произведении, об эпохе? Когда я учился, то в основном мы только этим и занимались — выслушивали литературоведческие экскурсии. Конечно, это нас образовывало, формировало вкус, это хорошо, но дело-то в другом. Художник идёт от частного к общему.

Возьмём «Снегурочку» Островского, отрывок из которой мы здесь видели. Я бы вам мог рассказать об Островском, об этой вещи, истории постановки... Конечно, у вас прибавились бы искусствоведческие знания. А к вашей профессии? Почти ничего.

Станиславский писал, что с актёром нельзя говорить сухим языком, да и я сам человек не от науки, а потому не смог бы взяться не за своё дело. Моя задача — говорить с актёром его языком. Не философствовать об искусстве, а открывать в простой, доступной актёру форме практически необходимые ему приёмы психотехники, главным образом из внутренней области артистического переживания и перевоплощения.

Есть в кино режиссёры с литературоведческими склонностями. Как правило, это говоруны. Столько экскурсов в историю, тут и эпоха и атмосфера... Режиссёр будет говорить часа три, и красиво, а актёру не поможет ни на грош. Кончается обычно вот чем: «Ваш выход справа!»

Островский, «Снегурочка», действие четвёртое, явление второе...

Вы были так зажаты, что это отразилось не только на физическом поведении, но даже и на голосах. Костюмы необжиты, венки, который не отделялся от волос, мешал. Вы, может быть, не осознали это? Естественное волнение не могли перевести на волнение по существу, что вам мешало?

— Я не чувствовала этого, — отвечает «Снегурочка».

— И так бывает.

— Да, я так играла, так играла!.. А на самом деле не то, — с улыбкой говорит Ирина Константиновна. — А иногда кажется, что ты плохо играла, а воздействие на зрителя сильное.

— А как партнёрша играла? — спрашиваю «Снегурочку».

— Мне было с ней хорошо.

— Как она играла? Расскажи, — просит Ирина Константиновна. — Только не выдумывай.

— Ну что рассказать? — растерянно недоумевает «Снегурочка».

— Трудно, да? — догадываюсь я о причине её растерянности. — Это

потому, что ты была настолько погружена в собственное переживание и в свою крайнюю возбуждённость, что ты и партнёра не очень-то замечала, плохо его видела, слышала.

— Ты же за чем-то пришла, ты же что-то от «Весны» хотела? — спрашивает «Снегурочку» Ирина Константиновна. — Она дала тебе это? Как? Легко, с неохотой?

— Если ты от неё что-то хотела, да ещё так сильно, то тебя совсем нет, ты вся в ней, для тебя есть только она, её лицо, глаза... — добавляю я.

— Мне кажется, я её видела, чувствовала, — горячо говорит «Снегурочка».

— Иногда можно даже «подставлять» партнёра. Героине, допустим, не нравится партнёр, который играет её любовника, она смотрит на него, а видит перед собой другого. Это плохо.

— Нет, мне с партнёром было хорошо.

— Я не говорю, что ты «подставляла» себе иного человека, но у тебя была такая предельная сосредоточенность в себе и эмоциональная наполненность, что это переросло во что-то противоположное, ты не общалась с партнёром.

— Твоя опора была лишена задачи, конкретности — что тебе от неё нужно, — снова возвращается к прежней мысли Ирина Константиновна. — Ты была сама по себе наполнена, вне партнёра. Представляешь, если бы твоя наполненность была по существу, во что она могла бы вылиться? А сегодня ты была одна всё время. Ты и от неё, своего партнёра, ничего не получила, и ей ничего не дала. Какой пришла, такой и ушла. А ты должна была уйти другой.

— И сколько было бы разнообразия в ваших отношениях... — с сожалением говорю я. — Теперь ты, «Весна», расскажи про своего партнёра.

— Со мной, очевидно, произошёл тот обман, о котором вы говорили. Меня куда-то понесло, я всё забыла. Это было, пожалуй, первый раз во время показа. У нас не было настоящего общения. Я чувствовала, что как только наступал такой момент: вот сейчас это произойдёт, цепляюсь, но раз! И ушло. Прямо в глазах это видишь. Мне хочется видеть её лицо, глаза, общаться, а это куда-то уходит. Почему так происходит?

— Потому что не было: зачем? что вы хотите? конкретно? Вся логика поведения должна быть подчинена этому. Если бы вы пошли по линии осуществления хотения, внимания, подлинного внимания к партнёру, знаете, куда бы вас это привело? О!..

— Там же борение есть, — напоминает Ирина Константиновна. — Ты

требуешь от матери любви, но она понимает, что любовь для Снегурочки — это смерть. Охотно ты на это шла, «Весна»?

— Нет.

— Мы хотели сделать так, что она на это идёт охотно, она такая щедрая... — говорит «Снегурочка».

— Охотно-то охотно, но у неё же есть моменты борьбы, когда она хочет тебя вразумить.

— Может ли быть действие вообще? — обращаюсь ко всем. — Нет! Был период, когда театры неправильно понимали сценическое действие. Помню, в Венгрии на каком-то спектакле на сцену выкатили мотоцикл, актёры играли сцену объяснения в любви, а по ходу собирали и разбирали мотоцикл. Это ничего общего не имеет с понятием «сценическое действие». Действовать на сцене надо обоснованно, целесообразно, продуктивно.

В кино есть режиссёры, которые подлинное действие заменяют вот чем: ушко, лоб потри, а здесь нос потри, полосы поправь, закури... Это действия вообще, и к подлинному сценическому они не имеют никакого отношения.

Что главное для актёра на сцене? Хотение! Хотение! Осуществление внутренних потребностей в действиях.

Хотение сначала, а потом действие. Или, точнее, потребность, которую ты должен осуществить. Должна быть потребность. В активном действии. Всегда!

Интереснее смотреть на активного или пассивного человека?

— На активного.

— Когда мы говорим о внутреннем действии, оно самое сложное. Вроде актёр ничего не делает, а внутри идёт такая борьба! Бучма играл в одной посредственной пьесе, находил в саду пиджак убитого сына... Паузу он играл пять минут! И как! От него нельзя было оторвать глаз. А в «Украденном счастье» он две минуты снимал валенки.

Какие стихи в «Снегурочке»? Ямб, хорей, гекзаметр?

Стихи — это почти пение. После стихов, дальше, уже опера. Пожалуйста, проиграйте начало, без костюмов, без венков.

— Стоп, стоп! Вы сейчас запомните, в каком состоянии у вас был речевой аппарат, — прошу студенток. — И как звучал голос. И мы запомним. Но главное, чтобы вы запомнили. Голос, голос... Возьмите два стула. Вдох через нос, закрепляйте, присядьте, встаньте, выдох, снова вдох, присядьте... Сделайте это упражнение три раза, и сразу же проиграем начало.

Студентки играют после упражнения.

Смех удовлетворения, восторга студентов.

— Видите, что произошло? Вот это упражнение, как туалет актёра.

— У тебя сейчас все тона и полтона, — говорит «Весне» Ирина Константиновна.

— Когда у меня были чтецкие номера, — вспоминаю я, — и если я перед этим не занимался голосом, то после выступления у меня кружилась голова. Глубокое дыхание было, а перед этим короткое. Должно быть ощущение столба, опоры. Вы же инструмент. Певец не выйдет на сцену, не разогревшись.

Однажды Станиславский спросил народного артиста СССР Соломона Михайловича Михоэлса: «Как вы думаете, с чего начинается полёт птицы?»

Михоэлс ответил, что птица сначала расправляет крылья.

«Ничего подобного, — сказал Станиславский, — птице для полёта прежде необходимо свободное дыхание. Птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать».

Так вот, от простого прочтения «Снегурочки», чтобы не пропускалось ни одного слова, я бы больше получил удовольствия. Вы не обижайтесь. Я имею в виду — на первых порах. «Снегурочка», прочти начало...

Студентка читает.

— Стихи — это прежде всего гласные, — объясняет Ирина Константиновна. — «Весна», как только ты захотела, чтоб тебя услышали, всё пошло другое: и дыхание, и грудные ноты, а то одни верхушки.

— Давайте попробуем почитать на сцене, — предлагаю я. — Не надо сложностей, переживаний, давайте попробуем услышать главное. Каждое слово. Пожалуйста.

Студентки играют.

— Стоп! Нос к носу это хорошо? Когда вы встретились с кинокамерой и режиссёр долго вам не говорил, а потом сказал, позвольте, нос видно или уши, затылок. Он что имел в виду? Расположите себя приличнее по отношению к камере. Или я так задумал — нос к носу? А он захотел, чтобы и глаза мои видно было?

Нос к носу — это не общение, а обозначение. Есть объекты внутренние, внешние. Вот общение. На сцене существует условность. Если я вот так стану, услышат меня? Нет. Я же должен заботиться о том, чтобы меня слышали зрители. Если мы стоим в левом углу сцены, какую ногу мы должны выставить? Правую. А в правом углу, наоборот, — левую. В Комсомольске-на-Амуре есть огромный зрительный зал. И в нём

играют драматические спектакли. Однако ведь актёры преодолевают звуковой барьер, иначе бы туда никто не ходил.

Голосом надо заниматься. Больше внимания технике речи, исправлению речевых дефектов, отработке дыхания. Мы так переживаем, разрываемся... и от того шепчем или многозначительно мычим что-то невнятное.

— Перестань страдать, — взглянув на студентку с постоянно печальным лицом, говорит вдруг Ирина Константиновна. — На уроках страдаешь, вышла заниматься — страдаешь. Все сидят радостные, весёлые, ты одна страдаешь. У тебя что, такой стереотип поведения: всё плохо, всё не так?

— Я так не думаю...

— Но впечатление складывается такое. Надо уметь находить радостные стороны жизни. Проснулась — солнце! Снег идёт — тоже хорошо. Получила тройку? Ничего, завтра получу пятёрку. Через пять лет у тебя могут появиться морщины... Расслабляйся, следи за собой всё время. А то так и будешь ущербных играть. Не хочется улыбаться, должна найти хорошее — и улыбнуться. Тебе легче жить будет.

— Вот я встречался с поразительными людьми — Орловой и Александровым, — вспоминаю я. — Чтоб Любовь Петровна появилась на людях грустной? Никогда. У неё на лице всегда была такая радость, улыбка, она всех зажигала этим.

— Особенно это важно сейчас, — подчёркивает Ирина Константиновна, — когда жизнь полна стрессов.

— Тут тебе и язва, и давление, и сердце, — продолжаю я, — а актёр должен иметь не просто здоровье, а железное здоровье.

Прочту вам отрывок из Достоевского. Он пишет: «Я думаю, что, когда человек смеётся, на него противно смотреть... Большинство людей не умеет смеяться... Смеяться — это дар... Но умение смеяться можно воспитать... Смехом человек выдаёт себя полностью. Смех требует прежде всего искренности».

Уже вам говорил, что содержание, форма очень важны для актёра. А как в людях проявляется искренность? В смехе. Смех-то прежде всего беззлобие. Радость творчества должна быть и у творца и у зрителя. Дальше Достоевский пишет: «...Если хотите рассмотреть человека и его душу, высмотрите, когда он смеётся. Хорошо смеётся — хороший человек, значит. Заметили глуповатость в смехе, значит, глупый человек. Если рассмеялся и стал вам смешон, значит, в нём нет собственного достоинства, если в смехе заметили пошловатость, то и человек сам пошл... Смех —

есть самая верная проба души... Вот дети! Смеющийся ребёнок — это лучшее из рая...»

Значит, будем смеяться, как дети!

Россыпь

Артистам. Против театральности. За натурализм поведения

Не за реализм, как ни странно, а за натурализм.

Имеется в виду, что актёр должен больше обращаться к физиологии, к психологии, к тем наукам, которые идут в глубь клетки.

Термин «натурализм» употребляю, может быть, не совсем точно. Просто мне хочется резче подчеркнуть свою мысль...

Думаю, что кинематографу вообще ближе это направление, а не что-то отстранённое, мозаика или акварель.

Поэтому извините за кровь в фильме «Они сражались за Родину», за операцию без наркоза, за девочку, которая тащит «борова» в несколько раз тяжелее себя. Но раз уж мы обращаемся к теме, когда человек убивает человека, то вы уж смотрите, а иначе я поступлюсь правдой и своей искренностью как художник. Не закрывайте глазки: «Ах, как он поступает с нами жестоко!» Выходит, что нельзя показывать и материнское горе, человека, всё потерявшего на войне. Соколова? Который и дом потерял, и жену, и детей, остался один, с сердцем, которое может скоро и не сработать. Да ещё Ванюшку берёт на воспитание.

Разве так не было, не может быть? Все эти чистюли меня всегда раздражают. Не ходи, не смотри, спрячь голову в песок. Но остальные люди, которые хотят проникнуться античеловечностью войны, чтобы это сегодня не повторилось, будут смотреть такие фильмы.

Американцы тоже обращаются к натурализму, но они ставят перед собой другие задачи — взбудоражить людей, вызвать шок, ударить по нервам.

Подсмотреть актёра

Мы как бы застаём его врасплох. Подслушиваем, например, разговор князя Андрея с Наташей. Сам выбор точки съёмки, ракурса предполагает, что мы невольные свидетели. Вам не навязывают: вот, смотрите! Нет, наоборот, мы вас как бы не допускаем. То, что у них происходит, это тайна. А вы счастливы, что можете подсмотреть, подслушать... Вам иногда даже неловко от того, что вы здесь.

Нужно поставить актёра в такие условия, чтобы он забыл про аппарат. Сегодня, как правило, на Западе любой эпизод снимают двумя камерами. Вторая, не главная камера, с трансфокатором, предназначена для того,

чтобы выхватить, зафиксировать что-то неожиданное. Я всегда могу отличить выстроенный план от подсмотренного. Это подсмотренное воспринимается глубже. Тут не нужно в чём-то убеждать зрителя, он живёт делами своих героев, их духовным миром.

Мизансцену надо находить на репетиции

Не предлагать её заранее, умозрительно найденную режиссёром и оператором, а естественно приходиться к ней. И только уже потом должна вторгаться камера.

Нередко же бывает так. Режиссёр приходит на площадку и не знает, что снимать и как снимать. В лучшем случае дома абстрактно что-нибудь придумает, а потом продиктует.

Лучший вариант, когда у тебя может быть своё режиссёрское решение, по к нему надо привести актёра, необходимо естественно прийти к этой мизансцене. А если она неверна, то разрушить её и начать с того малого, что образовалось вот сейчас, на съёмочной площадке.

Об общего к частному, от частного к общему

Что это значит? Допустим, в кадре двадцать тысяч человек, русская сторона и французская, как было на съёмках фильма «Война и мир». У меня есть топографическая карта, сценарий, по ним я и выстраиваю войска.

Вначале мне надо увидеть общую картину. Затем в этом общем выбираю частности. Например, на первом плане у меня проходит группа солдат. Подробно разрабатываю линию поведения в целом, поведение каждого солдата, и всё это вписываю в общее. Затем беру какую-нибудь другую частность... Так постепенно выстраивается организм из двадцати тысяч солдат, который приобретает единую энергию, общий смысл и содержит в себе достоверные подробности.

Подать общую команду, как это раньше делали многие режиссёры? Сейчас эти батальные сцены выглядят как в рисованных фильмах с замедленной съёмкой. Кстати, эти сцены снимали, как правило, не на двадцать четыре кадра, а на шестнадцать, на двенадцать, то есть придавали им большую энергию, чем она была в действительности. «Повернуть голову направо!» Все поворачивают голову направо. «Все устремляются слева направо. Бегут!» Куда бегут, это неважно. «От нас! На нас!» Потом склеивают плёнку, и создаётся как бы общее движение этих масс. Сейчас на это смотреть невозможно.

Многие планы в картинах, снятых подобным образом, не выдерживают времени. Они могут смотреться только два с половиной

метра, полтора, а продли этот план от метра до семи, и сразу обнаружится, что вся основа хлипкая.

Когда-то Довженко об этом сказал: «Опера днём!»

Опять время? Нет, метод. Один метод предполагает народные сцены, а другой массовки.

Актёр должен нести тайну

На это счёт есть хорошая французская поговорка: «Быть скучным — всё сказать».

Не играть общую интонацию

Я проверял. Проходя мимо летнего театра, по интонации (слов нельзя было разобрать) узнавал, кого играли: скажем, Чехова или Шекспира.

Чехов — полутона... И эта общая интонация возведена как бы в закон. В чём она выражается? Я жалуясь, я гневаюсь, а конкретности персонажа, его личной окраски, неповторимого проникновения в жизнь нет. Мне так жалко себя... И это вызывает сочувствие у зрителя. А если разобраться в характере персонажа, то в нём столько сложностей, что эта жалость может привести к желанию сделать зло. Играть общую интонацию — это самый лёгкий и неверный путь.

Диалог снимать на отражённых планах

Есть несколько форм записи режиссёрского сценария. Я слева записываю действие, справа диалог. Герой говорит, а в действенном ряду, на крупном, среднем плане он переходит в другую комнату. В это время камера переводится на другого человека или на какой-либо предмет. И весь этот изобразительный ряд согласуется с диалогом.

А обычно как делается? Персонаж говорит — крупный план. Действенного ряда нет. Если ему кто-то отвечает, снимают того. Иногда обоих в одном плане. В общем, идут за словесным рядом. Я иду за действенным, он у меня на первом месте, а на втором диалог.

По действенному ряду, например, герой отвернулся от говорящего, подошёл к окну, взял разрисованного конька из глины и отломил ножку. А в это время идёт диалог.

Во многих наших картинах акцептируется, как говорят, что говорят, кому говорят. А ведь главное, как действует человек, как проявляется тот или иной характер. Говорящий человек, но не действующий — это пустота, словоблудие или текст, заранее вложенный в уста персонажу для того, чтобы решить какую-нибудь проблему, которая и выеденного яйца не стоит.

Поэтому некоторый паши картины можно слушать, по радио передавать их фонограмму.

А где же могущественный арсенал средств кинематографа?
Он часто отсутствует.

Подлинное искание

Все толстовские герои проходят через него, вместе с ними мы тоже включаемся в поиск.

Шолоховский Григорий Мелехов так мучительно ищет истину и приходит к краху, а некоторые товарищи хотели привести его к заре. Аксинья... Это такой женский поиск, такие метанья! На уровне Шекспира. Всё её женское начало искало не применения, а своей истины, своей любви.

А что порой ищут наши современные герои в картинах? Они замыкаются, как правило, в псевдопроблемах или в проблемах-однодневках. Разве такие проблемы могут привести к истине? Никогда. Они только разъединяют людей. Одни с ними согласны, другие против. Раньше было безконфликтное искусство, сейчас «конфликтное». Если конфликта нет, он сочиняется. Без него нельзя. А если говорить по сути, конфликт — это же разобщение людей. Приход же к истине — всеобщее согласие.

Не быть «новатором»

Произведение, предназначенное для массового зрителя, должно быть понятно обыкновенному здравомыслящему человеку.

А что сейчас делают «новаторы»? Сознательно уходят от простоты и ясности. Только бы не так, как у всех: долой установившиеся традиции, у меня всё будет наоборот.

Почему в картине нужны простота и ясность? Потому что художник располагает «одним мгновением». Если я в первом кадре ничего не пойму, во втором, а повествование идёт дальше, то я начну воспринимать фильм как ребус и моего соучастия в событиях не будет. После такого просмотра я говорю: «Братцы, извините меня, я ничего не понял». Некоторые замечают в ответ: «Вот пройдёт лет сто, тогда зритель и поймёт нас, а сейчас он не дорос». Если бы режиссёр самовыражался подобным образом в своей семье, в кругу близких и не выкосил своё детище на обозрение миллионов людей, тогда другое дело.

Такой режиссёр любит себя в искусстве, а не искусство в себе.

Воля

Людей нужно судить не по знаниям, а по делам. Можно всё знать и ничего не сделать. А для того чтобы что-то сотворить, нужна воля. Воля — это переход от знания к делу. Она необходима любому художнику. Без неё он не может состояться.

Сила жизни

В романе Шолохова «Они сражались за Родину» и в одноимённой картине есть такой образ: опавшие прошлогодние листья придавили зелёный росточек, а он упрямо пробивается к свету. Мы видим, как зелёная игла проткнула истлевшее покрывало и потянулась к солнцу. Это образ силы жизни. Именно её торжество, победу над смертью мне хотелось воплотить в фильме от начала и до конца. Вспомните эпизод. Затих на передовой гул разрывов. Казалось бы, после такого жестокого огня уже не может остаться на земле ничего живого. И вдруг раздаётся кашель, кто-то поднимает голову, неожиданно возникает смех. Все хохочут. Бойцы бросают вызов смерти.

Неистребимость жизни. Это можно было бы выразить словами. Вышел бы герой и сказал: жизнь неистребима. А это выражается в фильме всеми средствами. В чувственном начале, подсознательной отдаче.

Искусство должно утверждать человеческое начало, любовь к жизни. Какое бы содержание ни было взято за основу. Конечная цель — утверждать жизнь, её силу. Не отвращение к жизни, а любовь.

Мудрость творца приходит не к каждому, а к людям, отмеченным высоким талантом. Высшая ступень художественной мудрости — прорыв в бесконечность, который связан с вдохновением, с подсознательным желанием увековечить себя. Прорыв в бесконечность — это прорыв в бессмертие, это соединение с космосом.

Орсон Уэллс в течение двух дней снимался в роли Людовика XVIII в «Ватерлоо». Особенно тщательно я готовился ко второму дню — съёмке эпизода отречения: были расставлены королевская гвардия, приближённые, родственники. Приехал Уэллс, загримировался (он сам это делает), посмотрел со стороны на образовавшуюся мизансцену и очень деликатно сказал:

— А что, если родственники будут стоять внизу, у кареты?

Мы ещё раз прорепетировали эту сцену.

Уэллс снова спрашивает:

— Кто это стоит слева и справа?

Говорю, что таков ритуал — приближённые короля провожают.

— А нельзя их убрать?

Можно, думаю, но куда же тогда вся красота моя денется? И всё-таки убрали.

И я увидел: идёт одинокий, никому не нужный человек. Совсем одни идёт в пустоту. Только стук палочки раздаётся. Уходит, пока его не поглощает пространство. Вот вам урок режиссуры в чистом виде. Орсон Уэллс сделал единственно точный уход.

Человек продолжает себя в детях. Оставляет свой след в надписи на скале, в архитектурном памятнике, запечатлевает своё изображение на фотографии, на плоском холсте. Инстинкт бессмертия заложен в человеке природой. Особенно остро он проявляется в искусстве.

Личность развивается гармонично только тогда, когда постигает окружающую действительность дополняющими друг друга путями научного и художественного, образного познания. Человек, ограничивающий себя чисто практической сферой, производственными, «деловыми» интересами, только рациональным подходом к жизни, считающий искусство «пустой тратой времени», незаметно обкрадывает себя, обедняет свой эмоциональный мир.

Можно было бы привести множество свидетельств крупных учёных, философов о том, какую важную роль играло в их жизни искусство. Вспомним Чарлза Дарвина, который писал, что утрата человеком эстетических вкусов равноценна утрате счастья и, может быть, вредно отражается на умственных способностях, а ещё вероятнее — на нравственных качествах, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы. Или слова великого физика Нильса Бора: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа».

Слово, не преобразованное в действие, мертво.

Кроме рассуждений об искусстве, надо уметь делать это искусство. Мастерство в нашей профессии слагается из простых истин: мировоззрение творца, знание жизни, людей и своей профессии.

Знать свою профессию — это умение...

Точно выбрать сценарий, то есть по этому замыслу я буду снимать фильм, а по этому не буду.

Собрать группу единомышленников, людей, взволнованных,

заинтересованных в создании такой картины.

Выбрать актёров.

Заразить весь съёмочный коллектив своим видением будущего фильма.

Снять его на уровне задуманного.

И наконец, умение смонтировать фильм. И конечно же, сдать.

Всему этому надо постоянно, всю жизнь учиться.

Однажды Александр Петрович Довженко рассказал такой эпизод... Гражданская война. На пассажирский поезд напала банда. Смертельно ранили машиниста. Из последних сил он притормозил поезд. Из головного вагона выскочили красноармейцы. Бандиты бросились наутёк. Надо ехать дальше, но кто поведёт состав? Долго ходили по вагонам и искали — никто не может управлять паровозом. Наконец объявился один, Петро.

— А ты водил паровоз? — спросили его.

— Нет...

— Так как же ты поведёшь?

— А давайте попробую...

Забрался на паровоз, покрутил рычаги, и поезд пошёл. Всё быстрее, быстрее, а впереди уклон. Мчится поезд на всех парах, а Петро мечется в отчаянии, все рычаги перепробовал, не знает, как затормозить...

Крушение. Стоны, крики, все вагоны разнесло в щепки, досталось и Петру. Глаз открыть не может, заплыли оба от удара. Потом кое-как приоткрыл один глаз, глянул на всё, что он натворил, и промолвил:

— Да... Буду учиться на машиниста.

На кинематографиста тоже надо учиться.

У кого?

У Феллини, Антониони, Копполы, Бертолуччи?

Да, и у них, по чему учиться?

Есть у нас известные советские режиссёры, успехи которых на западном рынке обозначаются не их именами, а соединением, скажем, творческих почерков Антониони и Бергмана. А где же они сами? Их собственное лицо художника?..

Есть у нас режиссёры, которые изучают мастерство корифеев на монтажном столе. Можно и так учиться. Но позволительно ли найденное кем-то выдавать в своих картинах за новации?

Разве нет у нас своего великого наследия?

Будем же сынами, а не пасынками нашего искусства.

День премьеры первых двух серий фильма «Война и мир» в кинотеатре «Россия»... Я благодарю высокие организации, главным

образом, тех людей, по чьей инициативе решено было сделать отечественную киноверсию романа Льва Николаевича Толстого «Война и мир».

Благодарю от имени съёмочного коллектива за доверие и долготерпение. Как хорошо, что плохое быстро забывается, а хорошее остаётся. Сегодня я радуюсь тому, что труд большого коллектива подходит к завершению.

Художник должен быть самостоятельным, со своим творческим видением, иначе его растащат по частям и не останется в его произведении ничего своего.

Но если ко мне во время съёмки подойдёт осветитель и скажет:

— Сергей Фёдорович, не кажется ли тебе, что артисты сегодня плохо сыграли в эпизоде?

Прислушаюсь к этим словам. Для меня важно замечание любого человека. Сразу ищу корни его недовольства.

Иногда предложение неверно, но в самом поводе его есть нечто заслуживающее внимания. Если постановщика раздражают советы, это никуда не годится. Или когда он, не выслушав собеседника, сразу отрицает: «Нет уж, позвольте мне знать!» Это неумно. И так в любом деле, я думаю.

Помнится, у Лермонтова есть короткое стихотворение, где говорится, что ребёнку, пока он ещё в люльке, и она кажется просторной, а когда человек вырастает и становится мужем — тесным кажется ему весь мир. Мы выросли, но почему-то зачастую предпочитаем оставаться в люльке, правда, соответственно увеличенной по размерам. Кому-то в ней уютнее, кого-то она устраивает. Однако зритель над этой люлькой поёт нам неласковые колыбельные песни. И они тревожно отдаются в сердцах многих кинематографистов. Какими фильмами мы ответим на беспокойство зрителей, сейчас сказать трудно. Бесспорно одно — отвечать нужно не словами, а созданием подлинных правдивых произведений. Если мне удастся сделать это, буду рад. Сделает мой товарищ — будем радоваться вместе и учиться друг у друга. Важно сделать.

Торжественная премьера картины «Война и мир» в Париже. Наташу дублировала Марина Влади. Зрители хорошо принимали фильм, аплодировали много раз, и вот подходит финал... Застывает изображение Бородинской битвы, идёт монтажная фраза — лица героев, которые выиграла это сражение. За кадрам мой голос: «...Победа нравственная, та, которая убеждает противника в нравственном превосходстве своего врага и

в своём бессилии, была одержана русскими под Бородином».

И вдруг после того, как пошли субтитры перевода, в зале образовался угрожающий говор, потом раздались крики французских зрителей... Оказывается, переводчик умудрился перевести эту фразу так: «Победа, та, которая убеждает противника...» и т. д., а «нравственная» было пропущено.

А в это время во Франции тоже отмечали годовщину Бородинской битвы. У них она называется «московской битвой», и в пантеоне, где похоронен Наполеон, в перечне его побед числится и победа под Бородином. В Москву же вошли.

Вот такой парижский казус произошёл из-за неточного перевода.

Выступаю на обсуждении фильма «Война и мир» и говорю:

— Мы пытались передать, донести до сердца зрителя скрытую теплоту патриотизма, присущую и артиллерийскому капитану Тушину и главнокомандующему Кутузову...

Мне же в ответ назидательно:

— А зачем её скрывать? Не надо, не надо...

Чем больше сделал художник, тем обычно печальнее он. Печаль рождается от сознания того, что прошли годы, и он, анализируя свои произведения словно бы со стороны, как правило, разочаровывается во многом. Вот здесь бы я сделал иначе, а вот тут у меня не хватило времени для более точного монтажа, а вот там настойчивости в выборе актёра...

Случалось, что художник отказывался от того, что он сделал: это всё плохо и не в счёт, а вот новая задумка как раз и будет тем, что я хотел сказать, к чему шёл.

Наверное, в этом есть закономерность роста. Иначе было бы ещё печальнее: полное довольство собою, никакого движения... Суждение должно быть выше произведения.

Что такое слава? Непрерывный ряд усилий. Когда они прерываются, человек успокаивается, почит на лаврах.

Слава богу, постоянно ощущаю, что главное много ещё по сделано.

С годами требовательность к себе всё возрастает, хочется творить лучше и лучше, а возможностей осуществить задуманное всё меньше и меньше. Невозможность осуществить замысел, который тебя преследует много лет и который ты отбрасываешь, — это трагедия.

Печаль, ей сопутствующая, светла тем, что художественность произведений, их совершенство от неё возрастают.

Фантастика с её растущей популярностью у читающей публики

уверенно становится литературой, способной размышлять о самых больших и животрепещущих сторонах человеческой жизни.

Мне кажется, кинематограф до сих пор недооценивает новые и серьёзные возможности жанра фантастики.

Если бы Рэй Брэдбери дал согласие на экранизацию его великолепной книги «Марсианская хроника», я с увлечением поставил бы этот фильм.

Гарантией успеха фантастического фильма «Марсианская хроника» могла бы быть договорённость о совместной его постановке силами кинематографистов Франции, США и СССР.

Дух международной солидарности, который принесут художники и артисты трёх стран, высокий уровень комбинированных съёмок, которого достигло американское киноискусство, возможность натуральных съёмок на местах великих цивилизаций прошлого — это всё, чего только можно желать при постановке фантастического фильма.

...Вспомните просторные, вольные степи. В погожие дни, ранними зорями солнце поднимается здесь свежее и искристое, отражаясь в брызгах росы. На закате оно садится тихо и мудро и всегда неповторимо прекрасно.

Мне хочется сравнить путь художника с этим извечным круговоротом солнца. Приступая к воплощению своего творческого замысла, он с такой же солнечной радостью стремится создать прекрасное. И не нужно подгонять его на этом пути, иначе он не сможет двигаться по положенной орбите, той, что приведёт его к цели.

Когда думаешь о личности Толстого, невольно вспоминаются слова М. Горького:

— В нём есть буйное озорство Васьки Буслаева и кроткая вдумчивость Нестора-летописца, в нём горят фантазия Аввакума, он скептик, Как Чаадаев, поэт не менее, чем Пушкин, и умён, как Герцен, — Толстой — это целый мир.

Можно сделать фильм «Яснополянская трагедия», который рассказал бы об одном только годе жизни Льва Николаевича, последнем годе его жизни, о том, как Ясная Поляна стала своеобразным центром духовной жизни своего времени, местом паломничества не только крупнейших деятелей культуры начала XX века, но и простых людей, ищущих выхода из нестерпимых социальных противоречий кануна революции.

В этой картине можно раскрыть глубокий кризис внутренней, духовной жизни Толстого в Ясной Поляне. Непрестанная работа мысли Толстого и как высший последний её взлёт — уход из тесного мирка яснополянского дома. «Уход и смерть Толстого в глазах поражённых

современников, — писали очевидцы, — приобрели величие мифа».

Многие факты и страсти, возбуждённые им, до сего дня представляют большой идейный и художественный интерес.

Как известно, всемирное значение Льва Толстого В. И. Ленин видел в том, что благодаря его гению эпоха первой русской революции явилась шагом вперёд в художественном развитии всего человечества.

Говорят, что в искусстве есть люди, которым всё даётся легко. Великие и счастливые люди. Походя, играючи, этак между двумя весёлыми прогулками, создают они свои немеркнущие творения. Ни тебе тревог, ни волнений, ни мучительных раздумий, ни бессонных ночей, ни даже заботы о том, чтобы вовремя поспеть на службу. В итоге — нечто бессмертное. Есть такие «гении» и в кино. Встречаются. Особенно, если судить о них не по результатам работы, а по отношению к ней.

Я же причисляю себя к тому обычному большинству, для которого всё связано с трудом и ещё раз с трудом. Не поймите меня, что хвалю сам себя и горжусь: «Ах, какой я трудолюбивый!» Поверьте, за этой готовностью всё подчинять делу, всем жертвовать во имя работы, не считаясь ни с усталостью, ни с настроением, ни с какими-либо иными личными моментами, много и неприятного, сложного, грустного. Особенно, если речь идёт не только о тебе самом, твоём времени, твоих нервах, но и о самочувствии других людей, связанных с тобой по работе и в чём-то зависимых от тебя.

...«Божественная комедия» Данте. Чтобы её поставить, надо объединиться кинематографистам всего мира. Как объединяются, скажем, усилия разных стран в освоении космоса...

Отвечаю на вопросы

ВОПРОС. Когда произошла ваша первая встреча с Толстым?

ОТВЕТ. Таких первых встреч у меня было несколько. До постановки «Войны и мира» они были, главным образом, читательские. Я обратил внимание, что люди разного возраста читают Толстого, и в частности «Войну и мир», очень избирательно. В юности нас волнует судьба красивого князя Андрея в белом мундире. После сорока в равной или в большей степени философские отступления автора, изображение народности войны и многое другое. Вообще говоря, мне кажется, что полной духовной жизнью человек начинает жить после сорока.

ВОПРОС. Какое место занимает писатель в вашей жизни?

ОТВЕТ. На этот вопрос ответить непросто. Лев Толстой, 90-томное Полное собрание сочинений... Мои настольные книги... Они учат мудрости жизни, постижению сложности и красоты человеческой природы, помогают духовно расти.

Александр Блок, читая Льва Толстого, сравнивал охватившие его чувства с беспокойством, волнением моря. «Волнение идёт от «Войны и мира» (сейчас кончил II том), — пишет поэт, — потом распространяется вширь и захватывает всю мою жизнь и жизнь близких и близкого мне».

Хочется подписаться под словами поэта... Толстой охватывает и мою жизнь и всё, что мне близко. Стихия толстовского гения созвучна безбрежному морю. Читаешь его и погружаешься в такие глубины человеческой души, воедино слитой с природой, и ощущаешь волнение, идущее вширь, волнение чувств, подвластное расходящимся кругам толстовской мысли, её музыкальному ритму, образному строю.

Он, может быть, как никто из писателей, явился совестью нации. Каких бы сторон жизни ни касался этот поразительный художник, живописал он небывало глубоко, по-океански величаво, по-человечески мудро и просто. Грандиозные общественные катаклизмы, сражений, менявшие лицо мира, и факты малозначительные, эпизоды быстротекущего бытия; лица реальные и вымышленные; сияющая вечною красотою «равнодушная природа» и исторические документы, даты, хроника минувшего — буквально всё, что попадало в поле безмерного писательского видения, обретало новое, совершенно особое самостоятельное существование.

Обрести плоть и кровь произведениям искусства, по глубокому убеждению Толстого, дают возможность не разумные компромиссы и олимпийское спокойствие, а вечные тревоги и волнения, собственное кипение в горниле сомнений, борьбы, находок и потерь, открытий и утрат. Гладких, жуирующих и самодовольных мыслителей и художников не бывает, подчёркивал он.

Дерзкий новатор, служивший в литературе только истине, Толстой наделял нетленным дыханием десятки, сотни художественных образов, ничуть не сообразуясь с мнением власть имущих, чудовищным прессом самодержавия, окриками церковников. Он категорически отрицал суждения о том, что искусство — выражение высшего, духовного, божественного. Искусство, по его мнению, одно из средств общения людей между собой. Но, разумеется, общение это непростое.

Толстой признавался, что часто писал с натуры. Даже фамилии героев в черновых работах были настоящие, чтобы яснее представлять себе то лицо, с которого писал. Писатель изменял фамилии, уже заканчивая «отделку» рассказа. Тем не менее автор величайшего в мировой классике романа разъяснял, что стыдился бы печататься, если бы весь труд его состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить.

«В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти. Так вот вам... совершенно правдивое, хотя от этого самого и неясное, объяснение того, кто такой Болконский».

Пространный писательский комментарий проливает свет на динамику творческого вымысла, его реального воплощения, на понимание типического в искусстве, когда «нужно наблюдать много однородных людей, чтобы создать один определённый тип».

К мысли о создании «Войны и мира» писатель пришёл, работая над романом «Декабристы». «Я того мнения, — восклицал один из декабристов, — что сила России не в нас, а в народе...» «Война и мир» небывалое по художественной глубине, широте охвата воплощённо движения человечества во времени.

Для меня, как режиссёра многосерийного фильма «Война и мир» и исполнителя роли Пьера Безухова, важнее всего было показать, что в

Отечественной войне, по словам автора романа, решался вопрос о жизни и смерти отечества. Фильм этот видели не только в нашей стране, но и миллионы зрителей в Индии и Франции, Италии и Канаде, США и Австралии. Особое впечатление на меня произвели встречи в Японии, где к кинопремьере был издан роман «Война и мир», иллюстрированный кадрами из фильма.

Проявление глубокого знания творчества Толстого, любви к его произведениям наблюдал множество раз везде, где приходилось бывать. Всё, от бесед со зрителями до премии «Оскар», присуждённой «Войне и миру», убеждало в величайшей жизненности написанного Толстым, в преемственности искусства, когда созданные гением художественные образы принадлежат прошлому, настоящему и будущему.

К постановке «Войны и мира» я пришёл, имея за плечами опыт экранизации шолоховского рассказа «Судьба человека». Тут ведь тоже отдельная, конкретная судьба народная. Андрей Соколов побеждает, выживает всем смертям назло, берёт верх.

Попав в плен, он всем существом своим восстаёт против принципа «каждому своё», начертанного на воротах лагеря смерти, находит силы противостоять, бороться, верить в успех. И, выйдя победителем из страшной, кровопролитной битвы, человек этот опять борется за жизнь.

Снова надо выстоять, одолеть недуг, потому что собственная судьба — в прямой связи с маленьким беспризорным Ванюшкой, мгновенно поверившим, что произошло чудо — нашёлся отец. Как же опять не вспомнить Толстого, говорившего, что жизнь состоит только в движении к большему и большему совершенству. Вот мысли из его трактата «Что такое искусство?», книги, с которой не расстаюсь вот уже три десятилетия: «Назначение искусства в наше время — в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство Божие, т.е. любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества».

Думаю, и сегодня эти мысли Толстого дороги и близки всем людям доброй воли, где бы они ни жили, какой бы ни был у них цвет кожи, какую бы веру они ни исповедовали. Идея искусства, служащего единению людей, их счастьем, всеобъемлюща и непреходяща.

Когда обратился к экранизации «Войны и мира», думал именно об этом. Главной и единственной задачей было как можно ближе подойти к Толстому, передать его чувства, а через них его мысли, философию. Не «углублять» Толстого (он и так бесконечно клубок), не «расширять» его (он

и так подобен океану), не «осовременивать» (он и без того всегда современен и актуален), а передать средствами сегодняшнего кинематографа написанное Толстым на бумаге. Масштабность сама по себе, постановочные эффекты занимали меньше всего. Хотелось возвыситься до Толстого и тем самым попытаться возвыситься до его гения, приобщить к нему зрителей. Задача невероятной трудности, потребовавшая гигантских усилий, но в то же время вдохновляющая. Ведь мы шли во многом непроторённым путём...

ВОПРОС. Но и до этого были попытки экранизации «Войны и мира»?

ОТВЕТ. Безусловно. Ещё на заре кино русские режиссёры Владимир Гардин и Яков Протазанов пытались переложить для экрана эпопею Толстого. Но об этом знают, пожалуй, лишь специалисты. А вот двухсерийный фильм Кинга Видора вышел, когда кинематограф был во всеоружии изобразительно-выразительных средств современного киноязыка и экранизация эпопеи стала вполне возможной. Об этом я и думал, когда смотрел картину, а также о том, что в ней не получилось, несмотря на обаяние и талантливость режиссуры и актёров, искренне увлечённых Толстым.

Такая подробность: батальные сцены, в которых принимали участие четыре-пять тысяч человек, режиссёр снимал в Италии, ибо в США никто не рискнул взять на себя расходы по таким массовкам. Этот большой фильм снимался, что называется, «в темпе». Объясняется это не только финансовыми соображениями, но и, как это ни странно, боязнью постановщика, что кто-нибудь опередит его и сделает «Войну и мир» раньше.

Но в итало-американском фильме нет прежде всего ощущения русской народной жизни, её особенностей и закономерностей.

ВОПРОС. Интересно, как отнёсся Кинг Видор к вашей экранизации?

ОТВЕТ. Как и подобает истинному художнику, очень доброжелательно и с пониманием. Более того, он был в Америке настоящим пропагандистом нашей картины. Мы с ним встречались много раз. Я даже показывал ему в Москве часть отснятого материала. И он сетовал на то, что многое ему не удалось из-за недостаточной подготовки, ограниченных условий и жесточайшей, подгоняющей художника конкуренции.

Меня глубоко тронуло то особое уважение, с которым снят Кингом Видором фильм «Война и мир». Разумеется, трудно согласиться в этой картине с очень многим. Думаю, что для каждого из нас «Война и мир»

нечто значительно большее, чем то, что мы увидели в фильме. Но и режиссёрская работа, и трепетная игра Одри Хепбёрн, и умное, тонкое исполнение роли Пьера Безухова знаменитым актёром американского кино Генри Фонда, и сочувствие освободительной войне русского народа — всё это свидетельствует о том, что между искусствами, как и между народами, возможно самое глубокое и искреннее взаимопонимание.

ВОПРОС. Кинематографический мир высоко отозвался о вашей экранизации «Войны и мира». Французский режиссёр Клод Отан-Лара говорил, что подводный камень перенесения на экран великих произведений литературы состоит в том, что зримое изображение оказывается слабее сложившегося в воображении читателя. В данном случае этого не произошло. Он отметил особый приём, дополняющий общее впечатление, которое производит монументальное кинополотно, где каждый образ, план, жест, движение исполнены «сыновнего почитания оригинала и глубокого уважения к патриарху русской литературы». Отан-Лара имел в виду «изобразительные парафразы, которые сопровождают главное действие, время от времени перебивая, его медлительное течение картинками природы, блестящими с точки зрения операторского мастерства и являющимися предлогом для комментария, в котором мы узнали подлинный текст Толстого, воспевающий языком несравненной красоты почти романтическую любовь к природе и своей Родине. Этот приём придаёт произведению совершенно своеобразный стиль...»

ОТВЕТ. Да, всё взято «из Толстого», из его окружения, из его мира. Поэтому мы снимали многие сцены в Ясной Поляне, в усадьбе Толстого, в старой липовой аллее (разговор Пьера и Андрея), возле речки Воронки. Нам хотелось передать всё, что дышит подлинным Толстым. Хотелось показать Россию такой, какой её мог видеть писатель. А значит, увидеть природу надо было поэтически, взволнованно. Как говорил Гёте, надо было возвысить её до уровня поэзии. То есть чтобы природа представала перед вами дышащей, словно бы очеловеченной.

И свою следующую картину, «Ватерлоо», я делал, находясь под сильнейшим обаянием поэтики Льва Толстого, его эстетических принципов. Более того, считал её продолжением толстовской темы. И Род Стайгер, снимавшийся в роли Наполеона, не раз вспоминал Толстого, «Войну и мир», пашу картину и прежде всего образы, созданные в ней актёрами.

Впрочем, и раньше, в шолоховской «Судьбе человека», и позднее, в экранизации романа «Они сражались за Родину», в чеховской повести

«Степь» я, словно камертоном, проверял себя Толстым, толстовской мудростью в понимании человека, его внутреннего мира, если так можно выразиться, музыки его души. Уже не говорю об одной из последних актёрских работ. В фильме «Отец Сергей» по повести Льва Толстого я играл отца Сергия.

Первую киноверсию знаменитой повести о блестящем князе Степане Касатском, неожиданно порвавшем с императорским двором и уехавшем в отдалённый монастырь, осуществил ещё в эпоху немого кино Яков Протазанов. Отца Сергия играл замечательный русский актёр Иван Мозжухин.

Толстой, как известно, много наблюдал жизнь монастырей, не раз бывал в Оптиной пустыни. «Горе их, — отзывался он об обитателях келий, — что они живут чужим трудом. Это святые, воспитанные рабством». Над своей сравнительно небольшой повестью писатель работал долго, откладывал и возвращался к ней вновь.

С первых же строк повести «Отец Сергей» очерчен конфликт между молодым князем и нравственно развенчанным в его глазах Николаем.

Ни монастырское отшельничество, длившееся девять лет, ни тринадцать лет, проведённых в уединении, не разрешили «проклятых» вопросов, мучивших отца Сергия. Роль эта сложна чрезвычайно тем, что при скудной внешними событиями жизни монаха в душе его непрерывно идёт разрушительная работа, растёт всё хуже и хуже скрываемая ненависть к отшельникам, архимандриту, игумену. «Насколько то, что я делаю, для бога и насколько для людей?!» — вот вопрос, который постоянно мучил его и на который он никогда не решался ответить себе. Он чувствовал в глубине души, что дьявол подменил всю его деятельность для бога деятельностью для людей.

Для меня важно было раскрыть необратимость поступков отца Сергия, обязательность, закономерность его разрыва с тем нереальным, ложным, во что он долгие годы тщетно пытался верить. И вот финал: совсем седой уже старец обстригает себе ножницами волосы и выходит по тропинке к реке, у которой не был несколько лет. Он, простой теперь на вид мужичок с котомкой и палкой, не спеша шагает берегом, чуть пригибаясь от холодного, предрассветного ветра. «Да, надо кончить. Нет бога...» Мысли обгоняют одна другую. «Хотел, как обыкновенно в минуты отчаяния, помолиться. Но молиться некому было. Бога не было».

Неужели, восклицал когда-то создатель «Отца Сергия», от того, что одна ласточка не делает весны, не летать той ласточке, которая уже чувствует весну, а дожидаться!

Конечно, в «Отце Сергии» проявились противоречия мировоззрения Толстого, но это произведение огромного нравственного пафоса, и поэтому в нём дана беспощадная критика церковного и мирского «высшего света».

Как и во время съёмок «Войны и мира», когда на какое-то время я стал чуть ли не специалистом-историком того периода, работая над ролью отца Сергия, перечитал немало книг по религии, философии. И всё это ради правды и заразительности чувств, через которые только и можно сказать с экрана то, «что нельзя не высказать». Это слова Толстого. Как получилась роль, мне говорить трудно.

Не проходит дня, чтобы я не думал о Льве Толстом, о его жизни, чувствах, мыслях, о грандиозности духовного мира его.

ВОПРОС. В ваших планах есть Толстой?

ОТВЕТ. Да, мечтаю снять картину «Жизнь Льва Толстого».

В исканиях Толстого, от детской игры в «зелёную палочку» до ухода из Ясной Поляны, центральная тема будущего фильма — тайна человеческого счастья. В чём оно? И подвиг и величие Толстого как художника-гуманиста видятся мне в том, что он стремился раскрыть тайну счастья и, не занимаясь рассуждениями о его природе, воспроизвести её во внутреннем состоянии «счастливого» человека. Вот почему всё творчество великого писателя воспринимаю как неохватный внутренний монолог о жажде счастья и единения народов, горячий монолог, обращённый через десятилетия, века к нам, к тем, кто будет после нас. И в этом бессмертие Льва Толстого!..

ВОПРОС. В феврале 1961 года ряд видных военных деятелей и работников литературы обратились в Министерство культуры СССР с письмом, в котором настоятельно просили создать фильм по величайшему произведению мировой классики — роману Л. Н. Толстого «Война и мир».

«Как известно, — было написано в письме, — американский фильм, созданный по этому роману, не передал ни художественных, ни национальных особенностей эпопеи Л. Н. Толстого, ни великого освободительного духа борьбы русского народа., чем вызвал справедливые претензии советского зрителя.

Русский фильм «Война и мир», — подчёркивалось далее, — может стать событием международного значения. К работе над ним должны быть привлечены крупнейшие драматурги и мастера кино. Постановкой фильма должен руководить кто-либо из лучших наших кинорежиссёров. Наиболее достойной кандидатурой нам представляется лауреат

Ленинской премии, народный артист. СССР С. Ф. Бондарчук».

Какие чувства испытали Вы, узнав об этом письме и предложении поставить фильм?

ОТВЕТ. Первое чувство — страх. Смогу ли? Слишком уж громадная ноша. Когда поделился своими сомнениями с Шолоховым, он после продолжительной паузы сказал: «Так эти тома (романа. — С. Б.) трудно даже с пола поднять».

Затем в памяти вдруг возникла амбразура, которую надо закрыть собой. И страх почему-то прошёл.

Конечно, я заранее представлял, какую ответственность беру на себя, но эта шапка Мономаха давила день и ночь, нервы не выдерживали, и мне грозил полный моральный износ. Потом приходили минуты творческого удовлетворения (не очень частые, кстати, минуты), и я забывал о проклятиях и начинал благословлять судьбу. В этой болезненной смене отчаяния и радости, удач и неудач, топтания на месте и стремительного бега прошли шесть лет.

Прелесть жизни, однако, в том, что плохое забывается прежде хорошего. Ещё недавно с ужасом вспоминал дни съёмок Бородинского сражения. Двенадцать тысяч статистов на протяжении двух месяцев вживались в образ. Каждое утро переодетые в форму тех времён солдаты строились и шли в атаку, до деталей имитируя сигналы, построения и все приёмы ведения боя наших прадедов.

Нужно было организовать всю эту гигантскую массу людей. Нужно было стараться избежать жертв, без которых редко обходятся большие батальные сцены, где участвует конница (у нас, к счастью, обошлось). Нужно было «перевосплотаться» из режиссёра в Пьера и думать о том, что делает и думает в это время Пьер. И вот в последнюю минуту, перед тем как мне войти в кадр, вдруг приходило известие, что на плёнке обнаружены засветки, фрикции, какие-то полосы, что светочувствительность её в три раза ниже положенной и что нужно переснимать все эпизоды, отснятые пять дней назад...

Но прошло время, и теперь мне чаще вспоминается другое, скорее забавное, чем драматическое. Солдаты воинских частей, участвовавших в съёмках, писали домой: «Сегодня был жаркий бой у Шевардинского редута...» В ответ приходили испуганно-удивлённые письма: «Как же это, милый, войны не объявляли, а ты где-то там сражаешься?»

Обращаясь к актёру Борису Захаве, солдаты говорили: «Товарищ Кутузов, ночью холодать стало, нельзя ли одеяльцев подбросить?»

Но как ни было трудно все эти годы, я счастлив своей причастностью к

большому делу.

ВОПРОС. Из всех многочисленных эпизодов киноэпопеи «Война и мир» назовите, если можете, только один, которому вы отдаёте большее предпочтение.

ОТВЕТ. Один... Мне очень нравится, например, эпизод «Костёр победы», вокруг которого собираются и победители и побеждённые. Это своеобразный финал, как бы завершающий тему войны.

Есть такие слова у Толстого: «Кутузов знал не умом или наукой, а всем русским существом своим знал и чувствовал то, что чувствовал каждый русский солдат, что французы побеждены, что враги бегут и надо выпроводить их... Но генералам, в особенности нерусским, желавшим отличиться, удивить кого-то, забрать в плен для чего-то какого-нибудь герцога или короля, — генералам этим казалось теперь, когда всякое сражение было и гадко и бессмысленно, им казалось, что теперь-то самое время давать сражения и побеждать кого-то... Источник этой необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его... И только это чувство поставило его на ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтоб убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их».

И вот в центре кадра огромный костёр, вокруг которого русские войска, партизаны и тут же французы, которые стекаются отовсюду к костру, чтобы согреться, медленно тянутся к теплу, к людям.

В этом плане было три тысячи солдат: пятьсот одетых в русскую форму, две с половиной тысячи — во французскую форму, тряпье, меха.

И, может быть, увидев всё это, камера с высоты начинает медленно приближаться к людям, к пламени костра.

ВОПРОС. Был ли какой-нибудь главный принцип, по которому Вы подбирали съёмочную группу фильма «Война и мир»?

ОТВЕТ. Мы брали людей по принципу «одержимости». Равнодушных, заранее уверенных в успехе не брали: за Толстого нельзя приниматься с холодным сердцем.

Снимать фильм по установившимся правилам, когда актёр учит роль прямо перед камерой, нельзя. Толстовские образы надо пережить, перечувствовать, выносить, иначе ничего не получится. Вот почему начали репетиции, когда сценарий ещё не был написан. В ходе их мы медленно приближались к цели, которую очень трудно осуществить в условиях

кинематографа, — к созданию единого актёрского ансамбля.

Много говорят о коллективном начале в кинематографе. Но ведь часто бывает и так. Режиссёр изучил все материалы к фильму, он один знает всё. Он — царь и бог. Группа же ничего не знает и поэтому слепо подчиняется его «таинственным» приказаниям. Разве можно было поставить «Войну и мир» таким методом?

Мы с Василием Ивановичем Соловьёвым выпустили даже обращение «К товарищам по работе...».

На нашу долю выпала величайшая честь, писали мы, воплотить на экране роман-эпопею «Война и мир». Не нужно думать, что величие этого произведения заранее обеспечит нам создание столь же великого кинематографического произведения, но и настраивать себя заранее на создание среднего, посредственного фильма (где уж каждому из нас тягаться с гением Л. Н. Толстого) мы не имеем права. Только творческая одержимость, а не паше ремесло, может родить великую энергию, необходимую для достижения результата, достойного великой книги. Чем больше творческой энергии удастся каждому из нас влить в будущий фильм, тем более мощным будет поток, который польётся с экрана в зрительный зал, а ведь зритель заранее будет ждать именно мощного потока впечатлений, и мы не имеем права разочаровывать его в этом.

Перед нами — экранизация. Роман разрушен. Перед нами отдельные действующие лица, эпизоды, сцены, сюжетные линии. И только от нас теперь зависит, какой единый поток действия, мыслей, сцеплений мы создадим из отобранного материала. Будет ли он волнующим и глубоким, вберёт ли он в себя поэтическую прелесть и философскую сложность романа, воссозданного средствами кинематографа? Всё это зависит от каждого из нас.

В нашем коллективном искусстве только творчество художников-единомышленников способно породить «согласованное согласие всех частей», из которых складывается фильм. В данном случае всем нам предстоит быть единомышленниками Л. Н. Толстого.

Что же требует Толстой от нас: сценаристов, режиссёров, операторов, художников, артистов, композиторов, звукооператоров, гримёров, костюмеров, декораторов, реквизиторов и всех остальных членов съёмочной группы?

Толстой требует от своих единомышленников, чтобы они больше всего любили правду жизни и стремились выразить эту любовь средствами своего искусства. Толстой требует, чтобы правду жизни не отождествляли с достоверностью и не думали, что правда жизни существует только

отдельно от так называемой типической правды.

Правда жизни сложнее и величавее. Она не терпит конъюнктуры, ханжества, приспособленчества, лакировки и натурализма. Давайте ни на секунду не забывать об этом в нашей работе.

ВОПРОС. Бывают ли мелкие и крупные темы?

ОТВЕТ. Самую важную, актуальную, значительную тему можно дискредитировать при поверхностном убогом воплощении. Но не могу припомнить ни одного выдающегося произведения литературы или искусства, о котором можно было бы сказать, что оно сделано на пустяковую тему. Как-то на совещании кинематографистов один оратор не без остроумия развивал такую мысль. «Зубная боль, — говорил он, — какая маленькая, незначительная тема. А вот взялся за неё такой большой мастер, как Чехов, и написал блестящие рассказы «Хирургия» и «Лошадиная фамилия». Значит, — утверждал оратор, — тема сама по себе ничего не решает, и нет маленьких тем, а есть маленькие писатели».

Чехов действительно писал рассказы, где фигурировала зубная боль, но я думаю, что не она была их темой. Ведь если согласиться, что зубная боль — тема «Хирургии» и «Лошадиной фамилии», то придётся сформулировать их идеи так: «При зубной боли следует обращаться только к врачу-специалисту». Чехов же, используя сюжетный мотив зубной боли, писал о другом: о произволе, идиотизме сельской жизни, мещанстве, обывательщине, тупости.

Зубная боль вряд ли может послужить проблемой художественного фильма, хотя она с успехом станет проблемой какой-нибудь научно-популярной картины. Точно так же темой, основной проблемой художественного фильма не может быть, скажем, вопрос об использовании химических удобрений в сельском хозяйстве. Вполне допустимо, что именно этот вопрос будут выяснять герои художественного фильма. Но допустимо лишь тогда, когда темой фильма послужат общественные, социальные, человеческие отношения, а отнюдь не узкоагрономические проблемы.

ВОПРОС. Что собой представляет так называемый поток сценариев?

ОТВЕТ. Мне приходилось читать много сценариев, написанных не профессиональными драматургами, а любителями кино. Отрадно, конечно, что интерес к кино возрастает и вызывает так много откликов. Но настаивают два обстоятельства. Люди, взявшиеся за перо, не всегда

ясно представляют свою задачу, не умеют соразмерить свои возможности. Ткачиха пишет о Гарибальди. Счетовод из Ейска — о бедной американской девушке, обманутой миллионером. Двадцатитрехлетний токарь — о приключениях разведчика во время войны. Беда этих авторов в том, что они игнорируют самое ценное из того, чем располагают, — свои наблюдения живой повседневной действительности, свой жизненный опыт, иногда, может быть, и небольшой, но глубоко индивидуальный. И вот, пренебрегая тем, в чём они сильны, эти люди эксплуатируют свою фантазию, насиляют воображение, недостаток мастерства селятся восполнить литературными реминисценциями. Это производит грустное впечатление, но вызывает желание помочь энтузиастам.

Нередко приходится испытывать и другие чувства — досаду и недоумение... Тоненькая тетрадка, исписанная торопливой рукой. В том же конверте письмо, аккуратно напечатанное на машинке: «При сём препровождаю сценарий на 12 страницах... Против любых доработок и переделок не возражаю, при условии сохранения в титрах моей фамилии как автора... Следующий мне гонорар прошу выслать по адресу...» Человек, положивший в конверт эту тетрадь и это письмо, имеет постоянную профессию. Но, мучаясь тщеславием и жаждой лёгких денег, он решил устроить себе отхожий промысел на Парнасе. И, получив вежливый, но категоричный ответ, что ни титров, ни денег не будет, так как присланная тетрадь не содержит ни сценария, ни чего-либо другого, имеющего отношение к литературе, он очень рассердился. Он исписал гораздо больше бумаги, чем пошло на его «творчество», требуя «справедливости» и «возмездия», жалуясь на интриги и равнодушие, негодуя, возмущаясь, угрожая.

Унылая фигура графомана или рвача не должна заслонять сотен и тысяч талантливых энтузиастов, которые хотят и могут помочь кинематографистам в создании интересных, волнующих фильмов.

ВОПРОС. Хотя бы коротко о взаимоотношениях литературы и кинематографа...

ОТВЕТ. Слово «кинематография» означает движение в рисунке. Великий немой был именно таким, а теперь прибавились звук (слово, шумы, музыка), цвет (он вбирает всё присущее живописи — свет, фактуру, материальность; но если в живописи всё это неподвижно, то в кино — в движении). И во всём арсенале средств современного кинематографа на первом месте сценарий, литература. Законы художественного творчества едины и для кино, и для литературы.

ВОПРОС. А какое, на ваш взгляд, принципиальное различие между ними?

ОТВЕТ. Гёте говорил, что драматург Шекспир оказывает совершенное воздействие, когда мы читаем его пьесы, потому что на первый план выходит не «как», а «что». Кинематограф же вбирает в себя и «как» и «что». Когда Гёте отставлял в сторону «как это сделано», он имел в виду воображение читателя. Любой из нас с этим знаком: читая книгу, можно отложить ее и поразмыслить над прочитанным, но остановить течение экранного времени нельзя. Вот почему для нас, зрителей, равно важно и как актер создает свою роль, и что собой представляют место действия и костюмы...

Мне вспоминается, как Шолохов, увидев глаза Соколова на экране, сказал: «Чтобы описать это, надо было несколько страниц текста, а в кино одним кадром все сказано».

Копировать жизнь — этим искусство никогда не занималось и заниматься не будет. Плеханов говорил, что в жизни совершается множество истинно драматических событий, однако русская литература имеет, по его мнению, только две истинно прекрасные трагедии — «Борис Годунов» и «Сцепы из рыцарских времен».

Нужен писатель, который уловит правду жизни, и нужен режиссер, который возведет эту правду жизни в правду искусства.

ВОПРОС. Во всех ваших фильмах авторами являются писатели: Л. Толстой, А. Чехов, М. Шолохов. И далее, уже в титрах, обозначается: «Экранизация С. Бондарчука». В киноэпопее «Война и мир» вы и В. Соловьев выступаете в той же роли, а не как авторы сценария. В чем разница между тем и другим и насколько она принципиальна?

ОТВЕТ. Как-то, проходя мимо Театра на Малой Бронной, я увидел театральную афишу. Крупными буквами было написано название пьесы: «Брат Алеша». Вверху тоже броско и значительно имя автора: «В. Розов». А под названием пьесы мелким шрифтом: по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». В общем, великий Достоевский здесь вроде бы и ни при чем, он не автор «Алеша», а вот В. Розов — автор. Его фамилия стоит над Достоевским?!

Это к вопросу об этической разнице «между тем и другим».

Существует и другое различие — в подходе к экранизации художественных произведений.

Некоторые утверждают, что нужно прочитать источник и по свежему

впечатлению написать сценарий, не обременяя себя изучением литературных документов, исторических материалов и мемуаров. По моему, это глубоко неверно.

Работая над сценарием картины «Война и мир», я проштудировал с карандашом в руках, делая выписки, десятки томов: литературоведческие исследования, переписку Толстого, военные источники — книги, известные только специалистам. И это все для того, чтобы понять, как, какими путями развивалась мысль Толстого.

Другие считают, что при экранизации любого произведения следует искать какие-то особые, «вторые пути», выдвигая на первый план факты и события, которым сам автор придавал второстепенное, подчиненное значение. Следуя этому принципу, мы должны были бы, например, опустить сцену пари Долохова с англичанином, так подробно выписанную Толстым и, напротив, дать, а по существу, придумать сцену с медведем и квартальным, о которой в романе мы узнаем только из разговоров. Подобное «переосмысливание» не всегда искажение идеи произведения, но почти всегда искажение художественного метода писателя.

Часто сценаристы, даже опытные, гонятся за ложной динамикой, считают себя вправе разрывать ткань повествования, во имя большей занимательности отходить от естественного и закономерного хода событий. Очевидно, нам надо было бы тогда начать с пожара Москвы, самого эффектного зрелища. Горящие дома, ветер, буря, разноязычный гомон, расстрел поджигателей, массивная фигура Пьера на фоне огня! Перед смертью Пьер вспоминает прошлое, и... фильм начался. Занимательно? Очень! Но и очень непохоже на Толстого.

Мы с В. Соловьевым не считаем себя авторами сценария, мы авторы экранизации, мы экранизируем «Войну и мир», но не сочиняем. Наша воля проявляется только в отборе событий, фактов, определенных сюжетных линий. Наша главная забота — сохранить дух романа и вместе с тем посмотреть на него глазами современности. Для себя мы условно обозначили, что «Война и мир» и есть «литературный сценарий». Поэтому на титульном листе сценария и в начальных титрах фильма автором значится Л. Толстой.

ВОПРОС. Каким образом у вас возникало решение играть главных героев в своих фильмах?

ОТВЕТ. Решив, например, ставить фильм по рассказу «Судьба человека», я долго искал актера на главную роль. Но потом почувствовал, что не сумею рассказать, объяснить исполнителю, заставить его

почувствовать то, что вижу сам, переживая историю Андрея Соколова. И тогда решил играть его.

Примерно то же и с Пьером Безуховым в «Войне и мире». Тоже искал исполнителя этой роли. Приглашал даже прославленного спортсмена Юрия Власова, человека тонкого, интеллигентного, внешним обликом очень напоминающего героя Толстого. Но тренер Власова отсоветовал ему менять профессию. И я решил сыграть Пьера.

Несколько актеров пробовал и за роль Ивана Звягинцева в фильме «Они сражались за Родину», а затем мне в группе сказали: «Попробуй ты...»

ВОПРОС. А каково было вам играть Пьера? Ведь у Толстого он неуклюжий, толстый, широкий, с огромными красными руками. Кроме того, он был рассеянным. Это далеко не ваш портрет.

ОТВЕТ. Еще задолго до съемок стараюсь выработать качества, присущие моему герою. Внешняя нескладность и чудачества Пьера стали моими спутниками на эти годы.

ВОПРОС. Качества героев потом, закрепляются в вас?

ОТВЕТ. Нет, ведь на смену одной роли приходят другие. Но то, что Пьер Безухов был «выражением добродушия, простоты и скромности», хочется оставить и себе навсегда.

ВОПРОС. Когда работаете над классической ролью, мешают ли вам прежние исполнители?

ОТВЕТ. У каждого спектакля, каждой роли классического репертуара есть своя сценическая история, которую необходимо знать. Ничто не возникает на пустом месте. Если ко всем Астровым, к примеру, которых играли многие наши великие актеры, я добавил хотя бы крупицу своего, это уже хорошо.

ВОПРОС. Во времена Пудовкина, Довженко система Станиславского имела широкое распространение?

ОТВЕТ. Нет, к сожалению, она его получила сначала в Америке. Там впервые вышла его книга, которую он посвятил своему сыну.

ВОПРОС. Поворот к системе Станиславского в кинематографе наметился давно?

ОТВЕТ. Сейчас кинематограф обращается, главным образом, к театральным актерам. А в театре она привита давно, и терминология и

школы есть, это ничем не вытравишь. Как правило, если режиссер кино берется за какую-нибудь серьезную работу, он обращается к театральным актерам. Многие берут актеров, увидев их на подмостках сцены, отметив качества, которые им необходимы для персонажа по сценарию. Это сокращает время, и в кино переносится уже созданный на сцене характер. В кинематографе нет времени на создание образа, поэтому они и используют созданное в театре.

ВОПРОС. Вы и актер и режиссер. Как они уживаются вместе?

ОТВЕТ. Вообще говоря, излишний самоконтроль очень сковывает актера школы переживания. По думаю, что режиссер обязательно должен побывать, так сказать, в шкуре актера. У нас это часто вызывает недоумение: был актером, стал режиссером. Но при этом забывают, что Станиславский, Вахтангов, Рубен Симонов, Завадский, Мейерхольд, Чарли Чаплин были актерами...

ВОПРОС. Сложно ли вам, режиссеру, сниматься в фильмах своих коллег?

ОТВЕТ. Если говорить правду, действительно сложно, и это послужило одной из причин, заставивших меня взяться в свое время за режиссуру. С хорошим режиссером, судя по моему актерскому опыту, договориться легко, с плохим — почти невозможно.

ВОПРОС. Идеальный режиссер с точки зрения актера?

ОТВЕТ. Режиссер, который знает, понимает, чувствует природу актерского творчества и исходит из нее. Задача воплощения человеческого характера возложена непосредственно на актера. Процесс рождения образа должен протекать так же естественно, как развивается растение из семени, из ростка. Режиссер, не посягающий на естественность этого процесса, но лишь направляющий его как хороший садовник, — это и есть мой идеал режиссера.

ВОПРОС. Идеальный актер с точки зрения режиссера?

ОТВЕТ. Актер-художник, а не актер-исполнитель. Тот, у кого есть своя позиция в искусстве, кого можно назвать личностью, а не лицедеем. Признаю только актеров школы переживания. Идеальным мне кажется мочаловское, шаляпинское начало. Верю в эмоциональную природу искусства и обращаюсь прежде всего к сердцу зрителя. Отсюда и мои требования к актеру: не изображать человека, а стать им. И еще одно качество чрезвычайно ценю — самобытность. Если же говорить об

идеальном актере, то мог бы назвать Бориса Добронравова, этого замечательного мхатовского артиста, роли которого — Войницкий в «Дяде Ване», царь Федор — остались в моей памяти.

ВОПРОС. Чем вас привлекла чеховская повесть «Степь»?

ОТВЕТ. Эта повесть очень дорога мне. Я же, можно сказать, степной человек: родился на Херсонщине, жил в юности в этих краях — в Таганроге, Ростове, Ейске. О Чехове написано много и, в частности, о «Степи». Ничего не могу прибавить к этому. Могу только признаться, что мне очень близко мироощущение и миропонимание Чехова, его доподлинная лиричность, утверждение добра и душевной красоты простого русского человека, близость к природе — все, чем примечательна повесть.

ВОПРОС. Существует мнение, что Чехова очень трудно экранизировать. Во всяком случае, «Степь» — случай, вероятно, не из легких?

ОТВЕТ. Безусловно. Порой кажется, что это у меня был, пожалуй, самый трудный фильм. Хотя легких в моей режиссерской практике вообще не было.

ВОПРОС. Еще бы! «Судьба человека», «Война и мир», «Ватерлоо», «Они сражались за Родину» — легкими их никак не назовешь. И после таких масштабных картин, после батальных полотен вдруг «Степь»...

ОТВЕТ. Ну, какое же это «вдруг», если мысль экранизировать «Степь» родилась очень давно, много лет назад. Сценарий был мной написан, принят студией «Мосфильм» и запущен в производство, но случилось так, что его пришлось отложить ради «Войны и мира». Затем наконец представилась возможность вернуться к прерванной в самом начале работе. Не переставал думать о ней все эти годы. И кроме того, разве «Судьба человека», «Война и мир», «Они сражались за Родину» — разве это «батальные полотна»? Нет, с этим никак не могу согласиться! Для меня в каждом фильме главное — человек, его душа, выраженные через неповторимые характеры.

ВОПРОС. А если вернуться к «Степи»?

ОТВЕТ. Что касается «Степи», то режиссер может и в малом, на первый взгляд будничном и неприметном, обнаружить самое большое и значительное. Искусство прежде всего должно раскрывать внутренний мир

человека, то самое, что Станиславский обозначил как «жизнь человеческого духа». Если удастся добиться этого, то воздействие такого искусства на человека оказывается очень глубоким и сложным. В той или иной степени его влияние на образ мыслей, на человеческие поступки бесспорно. И здесь очевидна прямая зависимость: чем глубже раскрыт внутренний мир героев, тем сильнее влияние искусства на зрителей, тем оно продолжительнее.

В этом смысле произведения Чехова и, в частности, его прекрасная «Степь» — настоящий клад для экрана. Здесь что ни характер, то открытие. У больших писателей, таких, как, например, Лев Толстой, Чехов или Шолохов, человеческие характеры неповторимы. Это не схемы, не перепевы, а нечто свое, особенное, принципиально новое, ни на кого не похожее. Каждый персонаж у Чехова несет в себе целый мир мыслей и чувств. На мой взгляд, задача режиссера состоит в том, чтобы вслед за автором, а вовсе не вопреки ему, как полагают некоторые экранизаторы Чехова, раскрыть этот сложный мир, рожденный писательским талантом, призвав на помощь весь арсенал кинематографических средств.

ВОПРОС. В повести много поэтических описаний природы, лирических отступлений, авторских раздумий и к тому же нет жесткого сюжета. Не затрудняло ли все это, с вашей точки зрения, экранизацию «Степи»?

ОТВЕТ. На это вам отвечу словами самого Чехова: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным». Современники нередко обвиняли Чехова в бессюжетности, но так могли думать только те, кто не понимал или не хотел понять чеховского своеобразия. В картине может быть много действия, а характеры тем не менее останутся статичными с самого начала и до конца. Обычно так и бывает в посредственных приключенческих и детективных лептах. Я понимаю сюжет не как обнаженное действие, а как движение и развитие характеров. Думается, такой подход к сюжету помогает сосредоточить основное внимание на «жизни человеческого духа», а не на событийной стороне. Признаюсь, воспрянул духом, прочитав у самого Чехова, что «никаких сюжетов не нужно», что «в жизни нет сюжетов». Я ведь и сам непрестанно думал об этом.

Есть такое слово «беспристрастность». Словарь объясняет его как способность к справедливой оценке, непредубежденность, чуждая какой бы то ни было предвзятости. Думаю, это характерно для творчества Чехова.

Однако беспристрастность отнюдь не означает равнодушие или отсутствие авторской позиции. Просто позиция автора не выпячивается, не навязывается читателю, она тщательно замаскирована.

Чехов говорил, что писатель не судья, а беспристрастный свидетель, что роль судьи принадлежит народу, то есть сегодняшнему и завтрашнему читателю. Но чтобы влиять на людей, искусство должно быть глубоким и сильным.

Чехов не раз повторял, что искусство не терпит лжи. Выше всего он ценил правду. Основываясь на этих позициях, я и работал над фильмом.

ВОПРОС. Какое качество необходимо, на ваш взгляд, современному режиссёру более всего? Талант подразумевается.

ОТВЕТ. Мировоззрение. Определённость. Ясность. Любовь к правде.

ВОПРОС. В какой степени предопределяет успех режиссёра опыт работы? Что вообще в этом деле оказывается решающим?

ОТВЕТ. Кажущиеся на первый взгляд дерзкими слова французского режиссёра Рене Клера: «Мой фильм уже готов, осталось только спясть его», — на самом деле выражают простую мысль: отличный режиссёрский сценарий — залог успеха задуманного фильма. Предельно требовательный к себе Довженко провозглашал: режиссёрский сценарий — «точный проект фильма, составленный так же, как составляются проекты мостов и больших строителей». На практике, конечно, далеко не всегда удаётся увидеть на ленте своего воображения весь фильм. Сколько изменений, и подчас существенных, претерпевает первоначальный сценарий на пути к экрану!

В кино режиссёр, посвящая актёра в свой замысел, делает его автором-единомышленником, всё же не умирает в киноактёре, если использовать формулировку Станиславского. Наступающий после съёмок драматический монтажно-тонировочный период полностью ложится на плечи режиссёра, который выступает не только как автор, кормчий, наставник, педагог и организатор, но и как редактор, безжалостно вырезающий при монтаже то, что на съёмках представлялось удачным и нужным. Режиссёр, мысля стратегически, обязан видеть весь фильм и довести его до конца. Актёр, как офицер в бою, решает свою задачу, «сверхзадачу» роли, но не картины.

Меня всегда радует сильный и самобытный первый фильм. По нему можно сразу определить, имеем ли мы дело с новой творческой индивидуальностью. Много раз приходилось убеждаться, что лучший фильм первый. Ибо в кино несказанно важны свежесть восприятия,

поистине детская непосредственность в восприятии мира, но, конечно же, в сочетании с зоркостью художнического взгляда, со зрелостью мысли. Если опыт не мешает режиссёру искать с энергией молодости, не заставляет повторяться, ему не придётся пересматривать свой профессиональный багаж. Штамп — враг любого искусства, а в кино он особенно въедлив.

Впечатления детства бесценны для кинорежиссёра. Кто ребёнком не вслушивался в пение птиц, не впитывал аромат полей и лесов, не переживал утреннего пробуждения природы, тому потом трудно поведать о мире чувств, жизни сердца и ума. Для людей моей профессии справедлив старый афоризм: «Талант должен родиться в деревне, а умереть в городе». И вообще талант — это величайшая требовательность к себе, органическое неприятие фальши, глубина мироощущения, принципиальность мышления. Без таких качеств, на мой взгляд, не может состояться режиссёр-художник.

ВОПРОС. Вы как-то обмолвились, что авторы некоторых статей вносят в сознание читателя-зрителя неверное представление о профессии кинорежиссёра. Что вы имели в виду?

ОТВЕТ. Вот что. Якобы режиссёр тот человек, который добивается интонации, жеста, взгляда, мимики, и чем лучше режиссёр, тем более совершенно он это делает. Разве так на самом деле?

Сценарий будущего фильма — это как бы партитура, которая для одного обернётся музыкой, а для другого останется набором нотных знаков. А режиссёра можно сравнить с дирижёром большого оркестра, где ведущий актёр — только первая скрипка, а ведь есть ещё гобои, флейты, виолончели, есть десятки инструментов, которые должны звучать в унисон. И режиссёр тот человек, который приводит все части к согласию. Это и сценарное искусство, и искусство актёра, и изображение, и музыка, и шумы... Как дирижёр на репетиции оркестра, он начинает создавать ансамбль, придя в съёмочный павильон.

ВОПРОС. Скажите, художественное видение будущего фильма совпадает у вас с конечным результатом?

ОТВЕТ. Я бы сказал, что фильм рождается трижды. Первый раз за столом сценариста, второй раз, когда идут съёмки. Третий раз во время монтажа.

ВОПРОС. Каким вы себе представляете политический фильм?

ОТВЕТ. Политическими фильмами иногда принято называть картины, говорящие напрямую о классовой борьбе в капиталистических странах. По

понятие «политический фильм», мне кажется, гораздо шире.

Долгое время во всём мире шли военные американские фильмы, где доказывалось, что американцы и только отчасти англичане в годы второй мировой войны освободили Европу и мир. Да это же самые настоящие политические фильмы! Стоит вспомнить «Битву в Арденнах», «Генерал Паттон» или хотя бы «Самый длинный день», где вообще не сказано о роли Советской Армии в победе над врагом.

Вот почему такое огромное значение имел выход на широкий экран фильма «Великая Отечественная» — исключительной в своём роде двадцатисерийной историко-публицистической киноэпопеи, являющей собой монументальное кинематографическое воплощение бессмертного подвига советского парода в годы второй мировой войны. Фильм, созданный советскими мастерами документального кино при участии их американских коллег, стал сенсацией на американском телевидении. Огромный интерес, проявленный американцами к картине, подтвердила статистика, отражающая сведения о количестве телезрителей, включающих ту или иную программу. Все двадцать фильмов с триумфом демонстрировались в социалистических странах, право на их показ приобрели телекомпании Франции, Италии, Швеции, Финляндии, Норвегии, Дании и других стран. Эта лента, названная в США «Неизвестная война», — свидетельство беспокойной человеческой памяти, обращённой к сердцам и умам наших современников.

Бывая за границей, каждый раз обнаруживаю повышенный интерес и неизменно усиливающуюся тягу ко всему русскому. Русская история, русские традиции, русский язык... Этим часто пользуются дельцы, в том числе и дельцы от кино, подсовывая публике чудовищную «клюкву». Кому, как не нам самим, рассказать миру о русском народе, своей стране, нашем сегодняшнем дне и русской старине? Но пока мы бездействуем, интерес удовлетворяется весьма односторонне и часто тенденциозно. Подавайте нам Распутина да княжну Тараканову — знаем, мол, что у вас там интереснее всего.

Кстати, французский фильм «Я убил Распутина» мне привелось увидеть. Поразительная смесь незнания и легкомыслия! Умирает мрачный проходимец Распутин, а поют «Мы жертвою пали». По-моему, это кощунство. По подобным работам у зрителей складывается самое превратное впечатление о том, что нам дорого и свято.

И каждый наш фильм для зарубежного зрителя — это глоток свежего воздуха.

Один из видных аргентинских режиссёров Уго дель Карриль сказал:

— Советские фильмы мне нравятся прежде всего тем, что в них с экрана на нас смотрят умные лица. Эти фильмы не только доставляют удовольствие, но и многому учат. Заставляют зрителя думать. Можно построить грандиозные декорация, — сказал он далее, — можно снять грандиозные массовки, где будут участвовать тысячи людей, но это не главное. А вот умение показать ум, благородство души и богатый внутренний мир человека — в этом одно из преимуществ именно советского киноискусства.

Я видел настоящий политический фильм этого режиссёра «Текут мутные воды», рассказывающий о подневольном труде сборщиков мате (парагвайского чая), который произвёл на меня сильное впечатление. Главную роль в фильме исполняет сам Уго дель Каррпл. Он известен в Аргентине и как замечательный исполнитель народных песен. Именно песнями режиссёр зарабатывает средства для постановки своих картин. Перед съёмкой каждого фильма он отправляется в гастрольное турне, после чего на заработанные деньги начинает ставить картину. Таких фильмов, как «Текут мутные воды», создаётся немного.

Кино — это величайшее оружие культуры. Оно может возвышать человека и опустошать душу, калечить его психику.

Мы хорошо помним, как созданные в «третьем рейхе» картины толкали людей на преступление. Но мы также знаем, как, посмотрев мятежный «Броненосец «Потёмкин», голландские матросы поднимались на восстание.

ВОПРОС. Ни для кого не является секретом, что наши кинематографисты давно стремятся к широкому выходу советских фильмов на мировой экран. Что вы об этом думаете?

ОТВЕТ. Когда наши фильмы стали завоёвывать на международных кинофестивалях призы, это вызвало только радости и восторги. Об этом широко сообщалось и печати, что, в свою очередь, влияло на массовый прокат фильмов.

Потом призадумались: позвольте, но ведь Каннский фестиваль, к примеру, буржуазный. Значит, мы своим фильмом угодили его идеологической направленности? И в этом смысле мы можем рассматривать спой успех как неуспех и неуспех как успех?

Отбор фильмов и присуждение премии на буржуазных кинофестивалях, как правило, продиктован их идеологией.

Один пример. Однажды я был членом жюри международного фестиваля в Венеции. Лукино Висконти показал свой фильм «Рокко и его

братья». Несомненно, он заслуживал первой премии. Однако высшая награда «Золотой лев» была присуждена фильму «Дорога через Рейн». Что это за лента? Представьте такую ситуацию: француз военнопленный прислан работать батраком в поместье немецкого бюргера. Когда немца призывают в армию, он передаёт во временное пользование пленному и свою жену, и хозяйство. Француз продолжает старательно работать на своего «хозяина», хотя тот в это время, может быть, топчет его родную землю, убивает его соотечественников. Всё это омерзительное зрелище фильм оправдывает концепцией «личной свободы».

В «Дороге через Рейн» преданы забвению страдания, перенесённые человечеством во время войны, чудовищные преступления фашизма, национальная гордость. К тому же фильм отличается и низкими художественными качествами.

Каково же было удивление итальянской общественности, когда именно этому фильму жюри фестиваля присудило «Золотого льва»! Как член жюри был вынужден заявить протест против этого решения, унижающего киноискусство.

В своём протесте я не был одинок. Посмотрели бы, в какой обстановке вручалась высшая премия фильму «Дорога через Рейн»! Поставивший эту картину французский режиссёр Андре Кайят, бледный, растерянный, дрожащими руками принимал «Золотого льва» под оглушительный свист и негодующие возгласы аудитории.

Когда мы создаём фильмы, надо заботиться о том, чтобы удовлетворить запросы трудящихся людей. Наши фильмы должны быть рассчитаны на широкий круг зрителей.

ВОПРОС. Каким главным художественным достоинством должен обладать фильм, претендующий на выход на мировой экран?

ОТВЕТ. Совершенным воздействием, о котором уже говорил. На Западе часто раздаются голоса, что массовый характер кинематографа становится для него помехой, что нужно «кино для масс» и «кино для элиты».

ВОПРОС. Можно ли сказать, что история мирового кинематографа свидетельствует: лучшие его фильмы всегда имели одинаковый успех в массовой аудитории и у избранных зрителей?

ОТВЕТ. Вы же сами хорошо ответили на свой вопрос.

ВОПРОС. Бывая за рубежом, вам, очевидно, не раз приходилось

отвечать на каверзные вопросы. Какова была их подоплёка?

ОТВЕТ. «Можете ли вы взять за основу ставящегося вами фильма сюжет, построенный на «жёстком» сексе?» — спрашивали меня, к примеру, скептически улыбаясь, некоторые западные интервьюеры.

Я видел на Западе фильмы, где экран заливают потоки грязи. Копание в грязи становится самозабвенным, исступлением. Чтобы произвести впечатление, перещеголять других, приходится изощряться всё больше и больше. Начинается какое-то чудовищное состязание — кто эффектнее отличится в выкапывании отталкивающего, отвратительного, гнусного, кто вытащит самое дикое, безобразное, жестокое.

Целиком согласен с теми, кто считает неумеренное увлечение эротикой в искусстве признаком творческого бессилия, способом подхлестнуть увядшие эмоции, взвинтить притупившиеся нервы. Это старость искусства, его нравственное одряхление.

Аморальность и жестокость выискиваются в характерах людей, их выдают за нечто неотъемлемое в человеческой природе, врождённое и неискоренимое.

Вот девочка двенадцати лет — это фурия, исчадие ада. Вот двадцатилетний парень — никаких представлений о моральных нормах, всё дозволено, что помогает развлечься, убить время. Кино вводит зло в моду, развращает злом, сеет жестокость и человеконенавистничество. Это путь, ведущий к катастрофе.

Добра стали стесняться. В ходу насмешки: сосунки, вы показываете жизнь в розовых красках, это же младенчество. И неустойчивые пугаются, спешат доказать свою «зрелость», включаясь в соревнование в жестокости. Это похоже на засасывающую трясину.

И когда кино, либо идя на поводу у тех, кому это на руку, либо в силу бездумного подражания, погружается в стихию зла, на все лады его смакуя, зло в мире увеличивается.

С радостью думаю о том, что советские люди ограждены законом, Конституцией от подобного рода «искусства». Вот и получается, что законы моего государства — это законы моей собственной совести.

Ещё один эпизод. В Америке существует специальная ассоциация кинорежиссёров, куда входят наиболее видные постановщики кинокартин. С её главными представителями у нас, делегации советских кинематографистов, была однажды беседа. Назову некоторых: Джордж Сидней, Стенли Крамер, Джордж Стивенс и другие. Разговор шёл о судьбах американского и советского кино. Не обошлось без острой полемики. Вдруг кто-то из присутствующих спросил:

— Скажите, если у вас появляется талантливый режиссёр, ни на кого не похожий по своей творческой индивидуальности, имеет он право свободно творить в вашей стране?

Нам пришлось разъяснить, что у каждого художника может быть своё видение материала, над которым он работает, свои приёмы и методы решения творческой задачи. Важно, чтобы искусство служило развитию эстетического вкуса зрителя, поднимало его культурный уровень, делало его благороднее, чище, духовно богаче. В качестве наиболее ярких примеров мы назвали имена С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко и многих других мастеров кино, маститых и молодых.

В свою очередь, мы поинтересовались, почему в Америке до сих пор ради неприкрытого бизнеса делаются пошлые картины, развращающие зрителя и оскорбляющие человеческое достоинство.

На этот вопрос последовал ответ:

— Мы делаем то, что нравится зрителю. В Америке бытует даже такое выражение, что с глупцом надо разговаривать языком глупого.

Конечно, подобные «принципы» никак не отражают мнений и взглядов всех американских кинодеятелей.

В разговоре с нами одна актриса сказала, что с нетерпением ждёт того времени, когда в кинофильмах будут обращать внимание на душу, а не на... бёдра.

Кстати, у некоторых зарубежных критиков есть излюбленный приём. Он заключается в том, чтобы объявлять каждый советский фильм, добившийся международного признания, стоящим якобы вне основной магистрали советского искусства, вне метода социалистического реализма. Так поступили с фильмом «Летят журавли», когда он удостоился «Золотой пальмовой ветви» в Канне, с картиной «Дом, в котором я живу», получившей почётный приз в Брюсселе, с фильмом «Тихий Дон». Подобную же «пристрелку» пришлось перенести мне во время Недели советского фильма во Франции, когда картина «Судьба человека» была названа неореалистической, натуралистической, романтической, словом, как угодно, только не произведением социалистического реализма.

ВОПРОС. Мексика. Она давно интересует советских кинематографистов. С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ снимали картину «Да здравствует Мексика!». Теперь она вышла на экраны. Для художественного прочтения текста в этой картине режиссёр Г. А. Александров пригласил именно вас. Первый совместный советско-мексиканский фильм о Джоне Риде ставите вы... Всё это не случайно. Чем

же эта страна и её люди привлекают вас?

ОТВЕТ. Расскажу о самой позабываемой первой встрече с Мексикой... Я был на «фестивале фестивалей». На этом смотре мировой кинематографии показывались фильмы, получившие главные призы на международных кинофестивалях 1959 года. В их числе была «Судьба человека»:

Празднество проходило в курортном городе Акапулько, одном из красивейших мест Мексики.

Представленные на фестивале фильмы демонстрировались на открытой площадке старинной средневековой крепости Сан-Диего. Зрители проходили через висячий мост. Всюду пылали факелы, ещё более усиливая сказочную таинственность обстановки. На площадке замка была устроена огромная сцена. Ряды стульев амфитеатром уходили ввысь.

Участников фестиваля, приехавших из многих стран, встречали и приветствовали мексиканцы в живописных национальных костюмах. Всё было очень торжественно.

Программа была обширной. Мы смотрели итальянские фильмы «Мировая война», «Генерал Делла Ровере», французские «Четыреста ударов», «Хиросима, любовь моя», франко-бразильский «Чёрный Орфей», болгаро-немецкий «Звёзды», западногерманский «Мы — вундеркинды», польский «Орёл» и другие.

Премьера «Судьбы человека» прошла удачно. Если просмотры других фильмов собирали сравнительно мало зрителей, то во время демонстрации нашего фильма свободных мест не было. Огромный амфитеатр, вмещающий около трёх тысяч зрителей, был переполнен. Думаю, это объясняется прежде всего огромным интересом мексиканцев к Советской стране и её искусству. Билеты на фестивальные просмотры стоили дорого. Тем более приятно было видеть среди зрителей простых, очень скромно одетых людей.

Признаюсь, что перед показом нашего фильма у меня и некоторых моих друзей, советских кинематографистов, прибывших в Мексику, были некоторые опасения. В самом деле, дойдёт ли «Судьба человека» до сердец здешних зрителей? Ведь фестиваль проходил в центре модного, фешенебельного курорта, заполненного людьми, вряд ли разделяющими наши взгляды и убеждения. Да и сама Мексика не знала ужасов минувшей войны.

Опасения оказались напрасными. Так же, как в Москве, Венеции, Канне, зрители долго не расходились после просмотра, многократно вызывали нас, участников фильма. Мексиканская пресса писала о

триумфальном успехе советского фильма.

«Фестиваль фестивалей» в Акапулько совпал по времени с двумя крупными событиями. В те дни в Мексике открывалась советская выставка. Тогда же широко отмечался большой национальный праздник — День мексиканской революции. Мы присутствовали на праздничных торжествах в столице страны городе Мехико.

Мы побывали в гостях у крупнейшего мексиканского актёра и режиссёра Эмилио Фернандеса. Советский зритель знает его фильмы «Мексиканская девушка», «Мария Канделярия», «Рио Эскондидо». На материале о мексиканской революции с участием Фернандеса в качестве актёра создана картина «Ля Кукарача».

В доме Фернандеса всё подчёркнуто национальное — оружие, костюмы, обычаи. Сам он великолепный наездник и отличный стрелок. Это типичный мексиканец, самозабвенно любящий свою страну, свой народ. Он большой знаток мексиканского фольклора. Вот почему в своих картинах с такой любовью показывает он славное прошлое своей страны, её пейзажи, народный быт.

Эмилио Фернандес самый популярный в Мексике актёр и режиссёр. Недаром его считают основоположником мексиканской кинематографии. Он начал работать в кино ещё в те далёкие годы, когда С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ снимали на его родине картину «Да здравствует Мексика!».

В Мексике создаётся довольно мало крупных, серьёзных картин. Чаще выпускаются фильмы, построенные на экзотике и рассчитанные на кассовые сборы. Экраны страны наводняют картины голливудского происхождения. Всё это никак не может вдохновить большого художника на творчество.

Эмилио Фернандес считает себя другом Советского Союза, очень любит наше искусство, наши фильмы. Было приятно узнать от него, что он три раза смотрел «Судьбу человека».

Фернандес пригласил к себе видных кинематографистов, устроив своеобразный концерт с участием марьячи (так называются в Мексике народные ансамбли музыкантов и певцов). В концерте участвовала и дочь Фернандеса.

Нас покорило яркое искусство мексиканского народа. Оно чарует своим национальным своеобразием.

Марьячи в Мексике всюду. Нельзя представить эту страну без их музыки и песен. В Мехико марьячи собираются по вечерам на площади Гарибальди и развлекают многочисленных туристов. Такие концерты,

показываемые чаще всего богатым иностранцам, очень красивы и поэтичны.

Как и другие кинематографисты Мексики, с которыми приходилось беседовать, Фернандес считает крайне важным наладить совместные советско-мексиканские кинопостановки. Обсуждались конкретные темы. Например, постановка фильма об участнике мексиканской революции 1910 года и очевидце революции 1917 года в России Джоне Риде.

В 1974 году между Мексикой и Советским Союзом было заключено соглашение о совместной постановке этого фильма. Были высказаны также пожелания закончить незавершённую в своё время картину «Да здравствует Мексика!». Эту картину Г. Александров завершил, и зрители её уже видели. Память об Эйзенштейне, увидевшем Мексику глазами большого художника, до сих пор живёт в сердцах мексиканских кинематографистов.

Программа нашего пребывания в Мексике была обширной и разнообразной. С большим удовольствием вспоминаю дни, проведённые в этой прекрасной стране, народ которой не раз поднимался на борьбу за свою независимость. Всюду, где бы ни пришлось побывать, мы становились свидетелями проявления искренних симпатий к Советскому Союзу.

На улицах, в кинотеатрах — везде, где мы появлялись, нас тепло приветствовали как представителей великой социалистической державы.

ВОПРОС. Вас как режиссёра привлекают многие темы. А что в первую очередь вы хотели бы поставить?

ОТВЕТ. «Тараса Бульбу» и сыграть роль Тараса. Всё у меня уже для этого готово. Готово настолько, что завтра мог бы приступить к съёмкам любого эпизода этой картины. Ведь задумался я над «Тарасом» давно, в сороковые годы.

ВОПРОС. В чём вы видите основную причину неудач некоторых наших фильмов, рассказывающих о сегодняшнем дне, о современнике?

ОТВЕТ. Наверное, здесь мало одних красивых и правильных слов и проверенных временем схем. Здесь важно, чтобы всё было одухотворено, согрето дыханием художника, чтобы всё было сделано с вдохновением и поэтической искренностью. Как хорошо сказал Ф. Тютчев:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —

В Россию можно только верить.

Мы должны мерить современность не «общим аршином», а по-своему, в меру своего таланта очеловечивать её.

ВОПРОС. Современность в искусстве. Как вы её понимаете?

ОТВЕТ. Многие упрекают меня в том, что ухожу от современной тематики, углубляюсь в историю, в классику...

Эти упрёки кажутся более чем странными. Неужели современность определяется только годом, когда происходит действие фильма, костюмами и языком героев? Мы ставили «Войну и мир», потому что нам близки огромная человечность Толстого, его вера в торжество жизни над смертью, победу добра над злом, мира над войной, его мечты о единении людей доброй воли.

У каждого художника свой путь, и смешно было бы советовать всем идти одной дорогой. Самые сложные пути творчества должны заканчиваться одним — художественным постижением явлений человеческой жизни, которое продолжается в сердце и разуме зрителя, читателя, слушателя. Если это достигнуто, значит, создано произведение, которое по праву может считаться произведением о современности, к какой бы эпохе ни принадлежали его герои. Именно поэтому, работая над экранизацией романа, наша группа старалась продолжить их поиски в сегодняшнем дне, чувствах моих современников. Если бы нас они не волновали именно так, если бы сегодня мы не жили вместе с ними, то никогда не принялись бы за эту грандиозную, необычайно дорогую нам работу, не завершили бы её.

Моё понимание современности не слепое следование материальным приметам сегодняшнего дня, а в первую очередь раскрытие глубины народных характеров. И Пьер Безухов со своими чрезвычайно сложными поисками смысла жизни, назначения человека, и Андрей Болконский с его размышлениями о вечных категориях рождения и смерти, и любовь каждого из них к земле русской мне дороги, потому что отражают моё волнение, мои раздумья, мои и людей, живущих со мною рядом. Скажу больше. Бывает, что они мне кажутся больше современниками, чем те, с которыми порой встречаюсь в плохих фильмах о нашем сегодняшнем дне. В этих фильмах, кажется, есть всё: и высоковольтные электролинии, и гигантские башенные краны, и высокие проценты на доске показателей. Тем не менее не нахожу здесь своего современника, живого человека с

живой судьбой. Грандиозная масштабность предстаёт в этих фильмах не масштабностью людей, а... масштабностью вещей.

Как и всякий художник, мечтаю о создании яркого фильма о современнике. Сколько прочитано книг, сценариев, где есть все современные приметы, но отсутствует сама современность в её глубинном, социальном и нравственном философском содержании, отсутствует та высочайшая температура «человеческих эмоций», характеров, которая бы позволила совершить открытие истины. Знаю, что многие мои коллеги по киноискусству тоже мучаются в поиске своей темы, своего автора.

Мне кажется, очень сложно снять хороший фильм о современнике: ведь он должен быть современным по всем своим качествам — от художественного уровня сценария до воплощения на экране. Есть актёры, режиссёры, готовые легко взяться за любую работу. На обсуждениях они ещё и поигрывают этим — тема, мол, современна. Будто это даёт право на снисхождение. Начало всякого художника в приверженности к своей теме, невозможности не делать то единственное, ради чего ты пришёл в искусство.

Много читаю, стараюсь ничего не пропускать о сегодняшнем дне. По-моему, произведение, по которому нужно сделать фильм, должно заставлять всё время к себе возвращаться. Как, например, было у меня с «Тарасом Бульбой». Пусть меня извинят писатели, но пока я такого произведения о современнике не встретил.

ВОПРОС. Ваше главное положительное качество?

ОТВЕТ. Трудоспособность. Мне ничто не даётся легко.

ВОПРОС. Какую человеческую слабость вы менее всего склонны прощать?

ОТВЕТ. Непостоянство. И более всего мелкое непостоянство.

ВОПРОС. В какое время суток вам лучше всего работается?

ОТВЕТ. Ночью. Для людей нашей профессии очень важна сосредоточенность. Но она наступает, когда ты один на один с собой.

ВОПРОС. Кто ваш самый любимый художник?

ОТВЕТ. Суриков, Крамской, Микеланджело, Гойя.

ВОПРОС. А композитор?

ОТВЕТ. Чайковский, Бетховен.

ВОПРОС. А писатель?

ОТВЕТ. Для меня: Александр Сергеевич Пушкин, Лев Николаевич Толстой, Фёдор Михайлович Достоевский, Антон Павлович Чехов, Николай Васильевич Гоголь, Михаил Александрович Шолохов.

ВОПРОС. Ваше самое любимое время года?

ОТВЕТ. Осень. Осенью всегда хорошо себя чувствуешь и духовно и физически. Это даже странно: в природе увядание, а у тебя какой-то подъём, расцвет. Даже самый воздух осенью особенный. Прозрачный, ясный. Эта любовь к осени, может быть, связана с тем, что в сентябре ты шёл в школу и у тебя начиналась новая, непохожая на прежнюю, жизнь. А может быть, потому, что осенью твой день рождения.

ВОПРОС. Ваше любимое занятие?

ОТВЕТ. Я неисправимый дилетант. Немного рисую, немного пишу маслом, режу по дереву, снимаю фильмы (для домашнего потребления). А больше всего люблю рыбалку. Рыбачил почти всюду, куда ездил. В Канаде, Югославии, на Кубе.

ВОПРОС. Что из задуманного вами сбылось, что пока нет, а что, вероятно, уже не сбудется?

ОТВЕТ. Никогда уже не сыграю Гамлета. Много лет назад у меня была интересная встреча с Лоуренсом Оливье. Во время беседы он сказал, что Гамлета можно играть только до сорока лет. Согласен с ним. Не подумайте только, что жалею о тех ролях, исполнение которых уже невозможно с возрастом. Нет, жалею лишь о тех, которые могли бы потребовать от меня полной отдачи сил.

ВОПРОС. Если бы не кинематограф, то какая область искусства могла бы вас привлечь, кем бы вы стали?

ОТВЕТ. Иногда жаль, что я не живописец, не скульптор. Был бы тогда менее зависим: там всё под рукой — краски, мрамор, глина, кисти... Кино — наполовину искусство, наполовину производство. Организационные неполадки порой отнимают много времени и сил. Сложно снимать такие фильмы, как «Война и мир» или «Ватерлоо».

ВОПРОС. Как вы расшифровываете слово «жизнь»? Какой смысл вкладываете в это древнее и вечно новое понятие?

ОТВЕТ. По этому поводу множество людей высказывалось и в шутку и всерьёз. Одни говорили, что жизнь есть борьба, другие — жизнь есть игра. Я придерживаюсь того взгляда, что жизнь — это работа. И чем больше работы, тем интереснее жизнь. Важно лишь, чтобы работа тебе правилась и чтобы она была необходима людям.

Фотографии



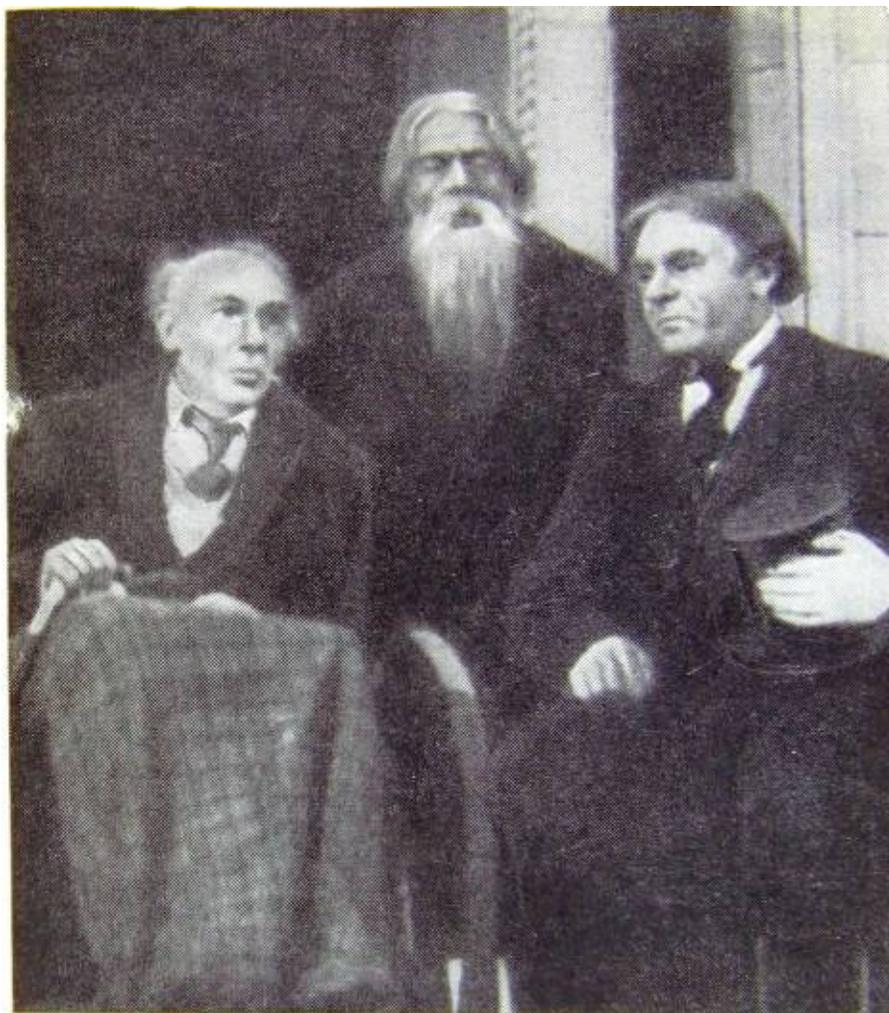
Сергей Бондарчук в годы учёбы в Ростовском театральном училище



Сергей Бондарчук в гостях у первого учителя Алексея Матвеевича Максимова. Львов



Сергей Бондарчук, студент III курса актёрского факультета ВГИКа, в роли Челкаша в инсценировке одноимённого рассказа М.Горького.



Сергей Бондарчук в роли Нила в пьесе М.Горького «Мещане». Работа студентов Ростовского театрального училища



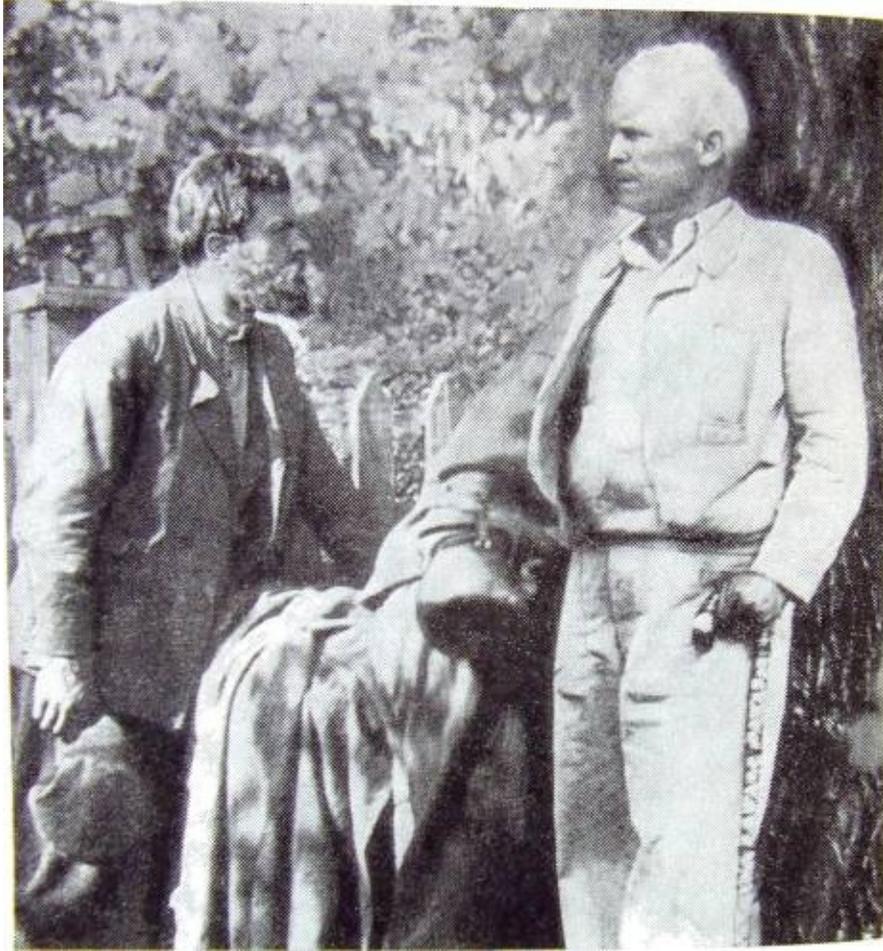
Проба на роль Овода в одноимённом фильме киностудии «Ленфильм»



Сергей Бондарчук в роли Валько в спектакле «Молодая гвардия». Театр-студия киноактёра. Москва



Кадр из фильма «Кавалер Золотой Звезды». Сергей Тутаринов —
Сергей Бондарчук, Семен Гончаренко — А.Чемодуров



Сергей Бондарчук и кинорежиссёр Александр Петрович Довженко во время съёмок фильма «Мичурин»



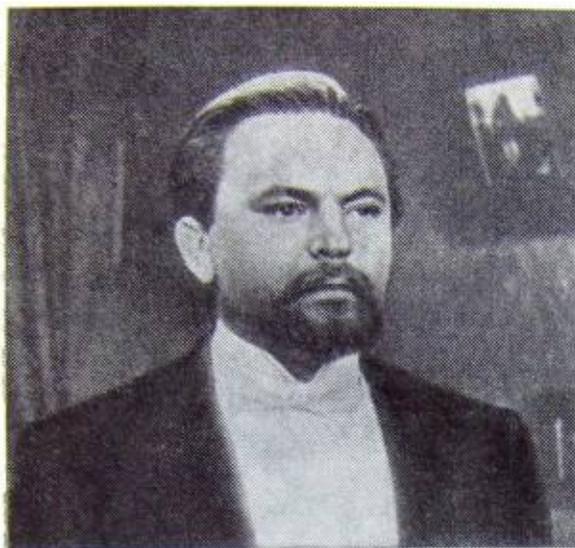
Сергей Бондарчук в роли Шевченко в фильме «Тарас Шевченко»



Игорь Андреевич Савченко, режиссёр-постановщик фильма «Тарас Шевченко»



Сергей Бондарчук в роли Отелло в одноимённом фильме С.Юткевича



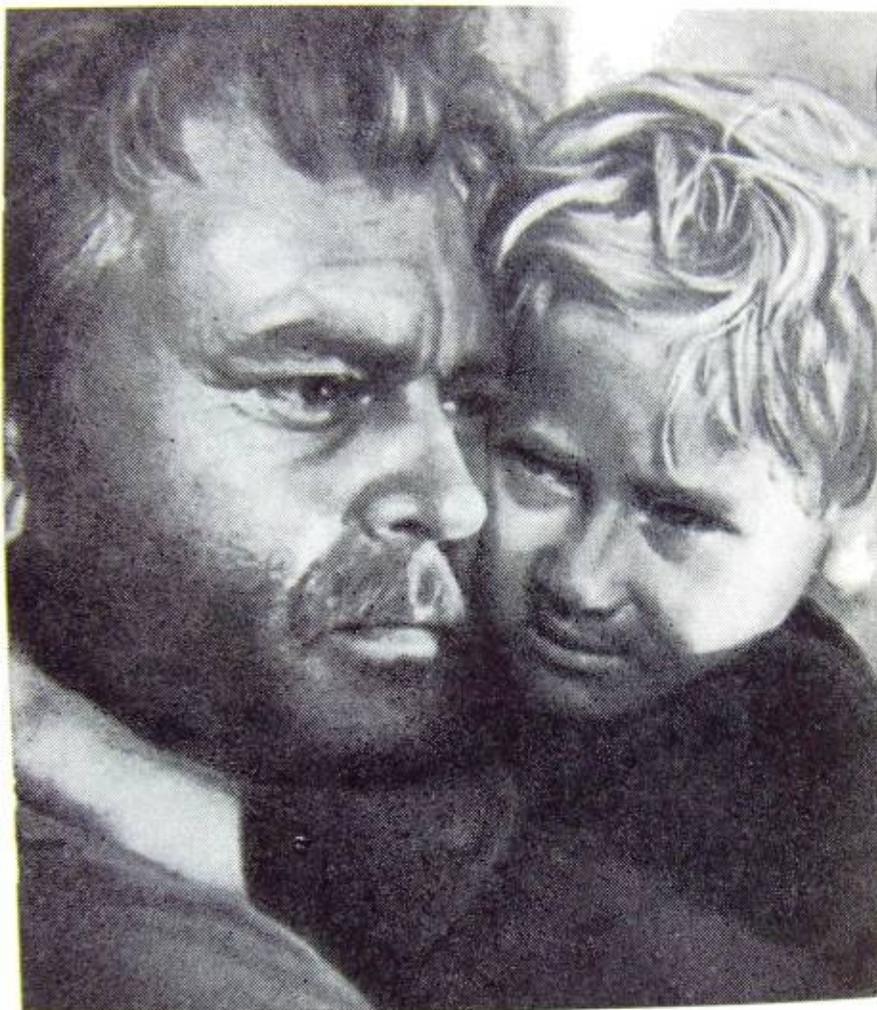
Кадр из фильма «Попрыгунья». Дымов — Сергей Бондарчук



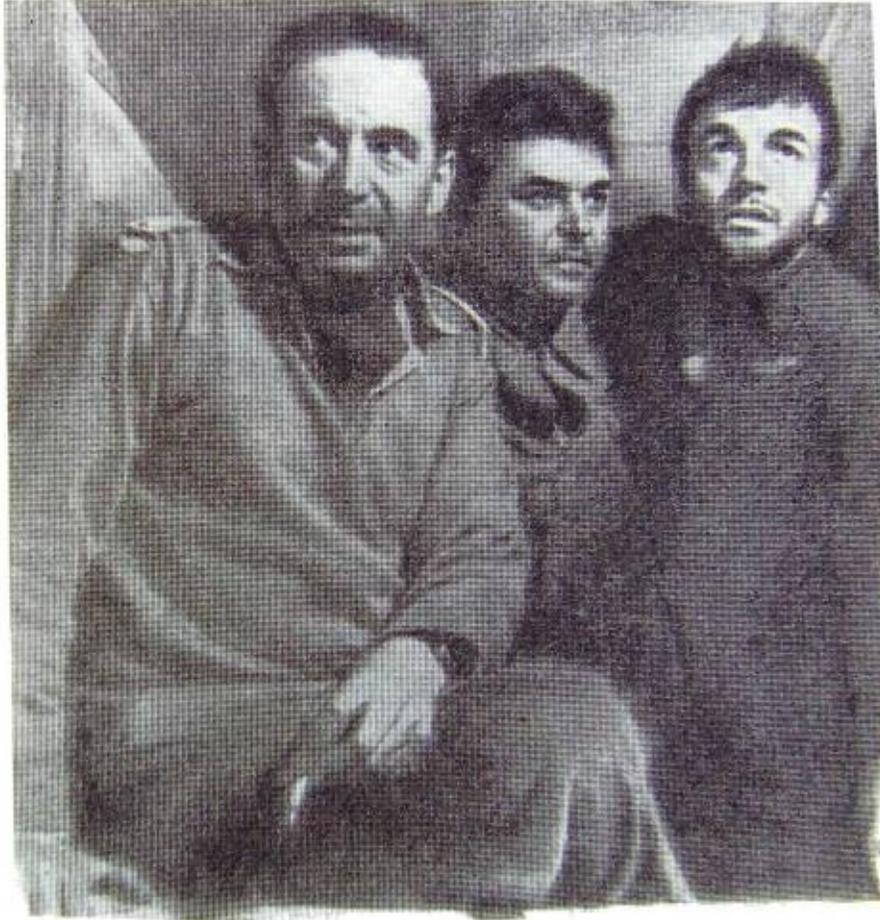
Кадр из фильма «Дядя Ваня». Астров — Сергей Бондарчук



Кадр из фильма «Серёжа»



Сергей Бондарчук в роли Андрея Соколова в фильме «Судьба человека»



Кадр из итальянского фильма «В Риме была ночь» режиссёра Роберто Росселлини



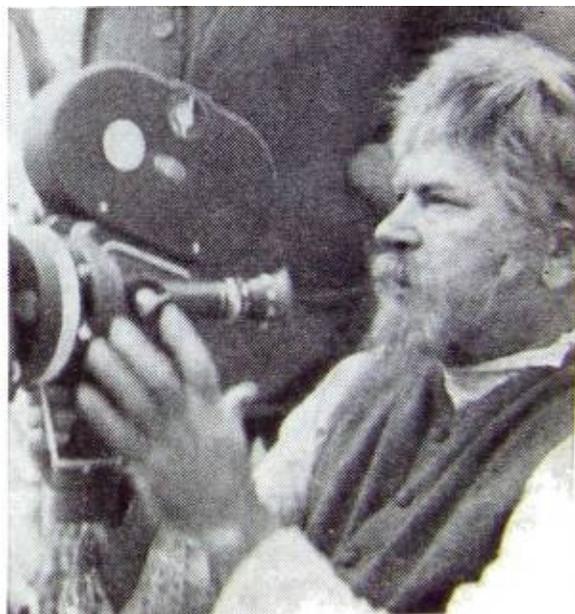
Василий Шукшин



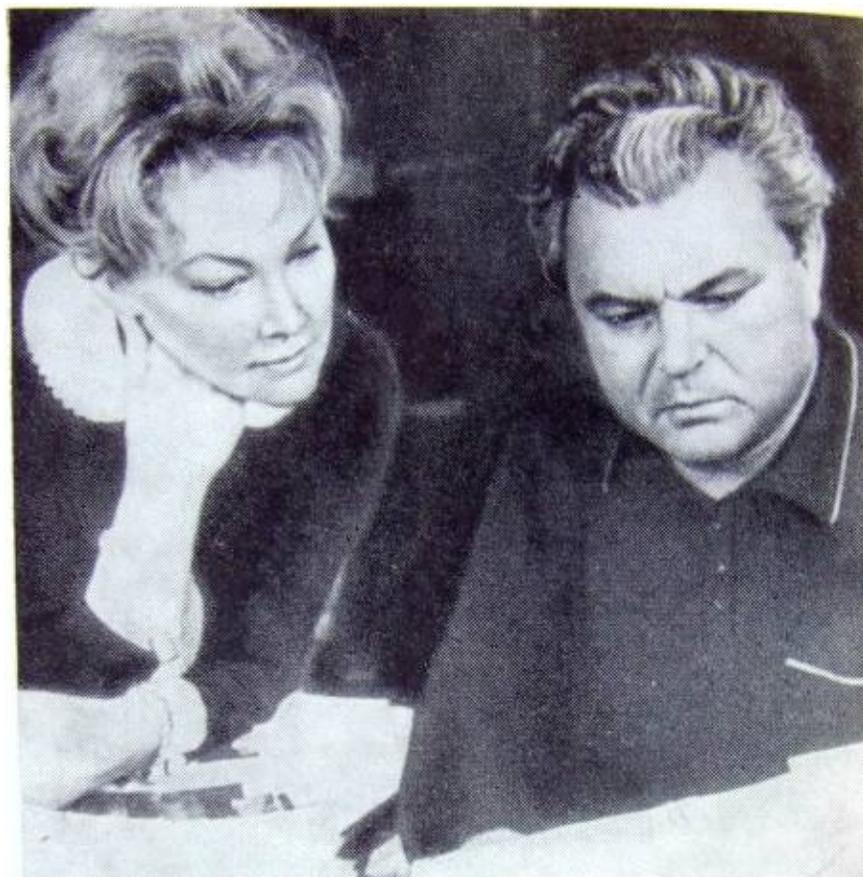
Сергей Бондарчук и Василий Шукшин во время съёмок фильма «Они сражались за Родину»



Ученица Сергея Бондарчука — молодая актриса Наталия Андрейченко в фильме «Степь»



Сергей Бондарчук во время работы над фильмом «Степь»



Сергей Бондарчук и Ирина Скобцева



Народный артист СССР Сергей Фёдорович Бондарчук



Автор музыки к фильму «Война и мир» композитор Вячеслав

Овчинников



Сергей Бондарчук в кабинете Льва Толстого в Ясной Поляне



Рабочий момент съёмки фильма «Война и мир»



Кадр из фильма «Война и мир». Первый бал Наташи Ростовцевой



Кадр из фильма «Война и мир». Людмила Савельева в роли Наташи

Ростовцевой



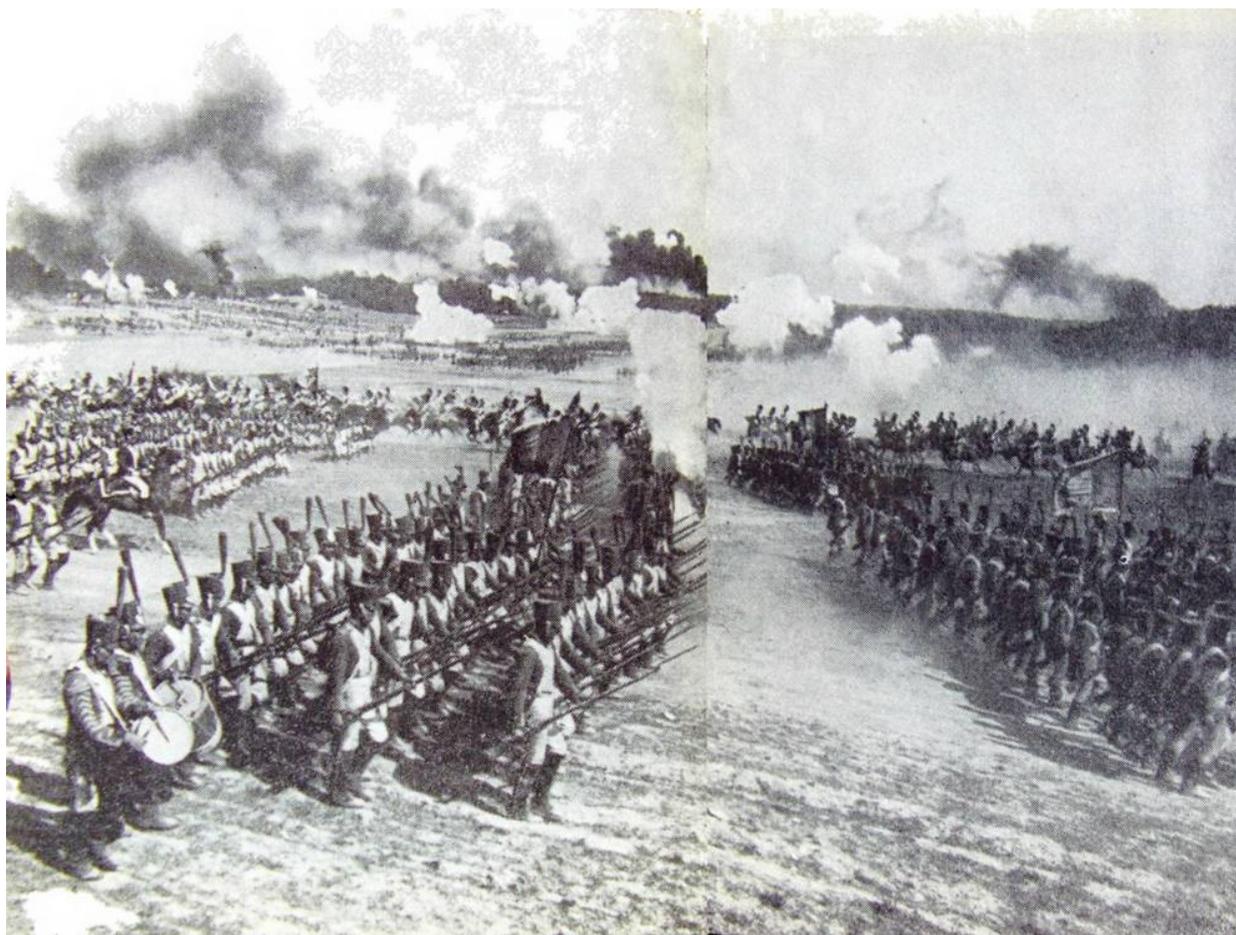
Ирина Скобцева в роли Элен Курагиной в фильме «Война и мир»



Кадр из фильма «Война и мир». Вячеслав Тихонов в роли князя Андрея Болконского



Кадр из фильма «Война и мир». Сцена охоты



Кадр из фильма «Война и мир». Бородинское сражение



Сергей Бондарчук в роли Пьера Безухова в фильме «Война и мир»



Премьера фильма «Война и мир» в Японии



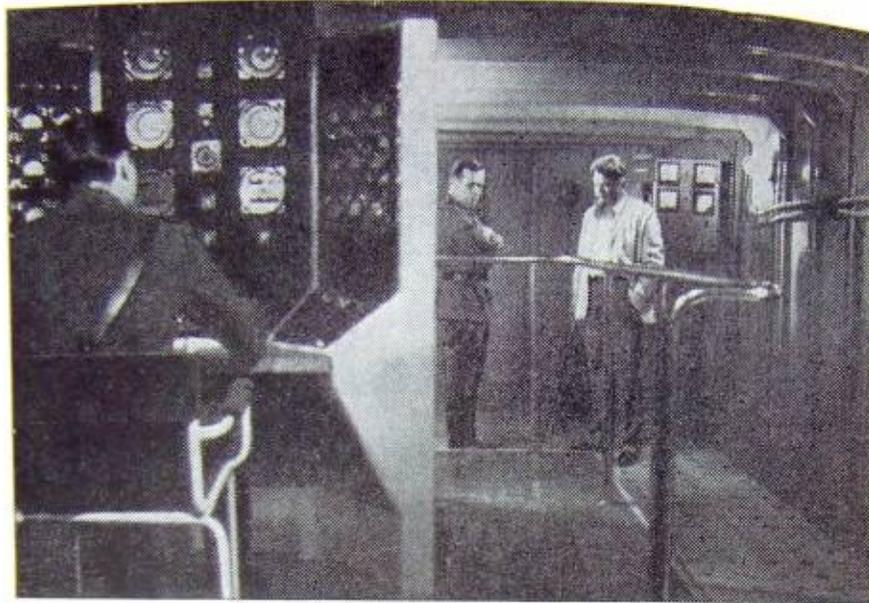
Кадр из фильма «Ватерлоо»



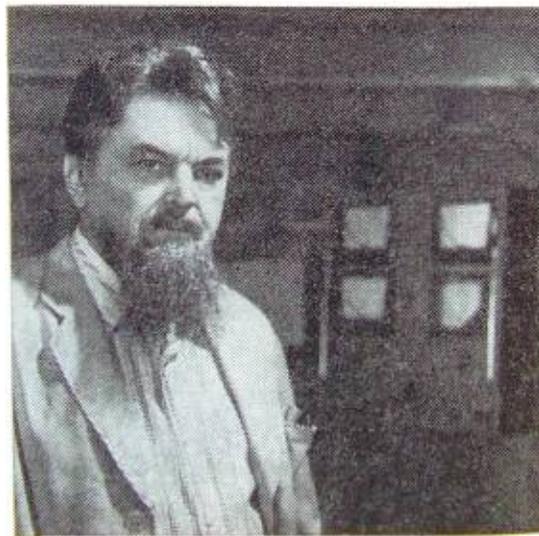
Рабочий момент съёмки фильма «Ватерлоо». Режиссёр Сергей Бондарчук



Сергей Бондарчук и итальянский актёр Франко Неро в югославском фильме «Битва на Неретве»



Кадр из фильма «Выбор цели»



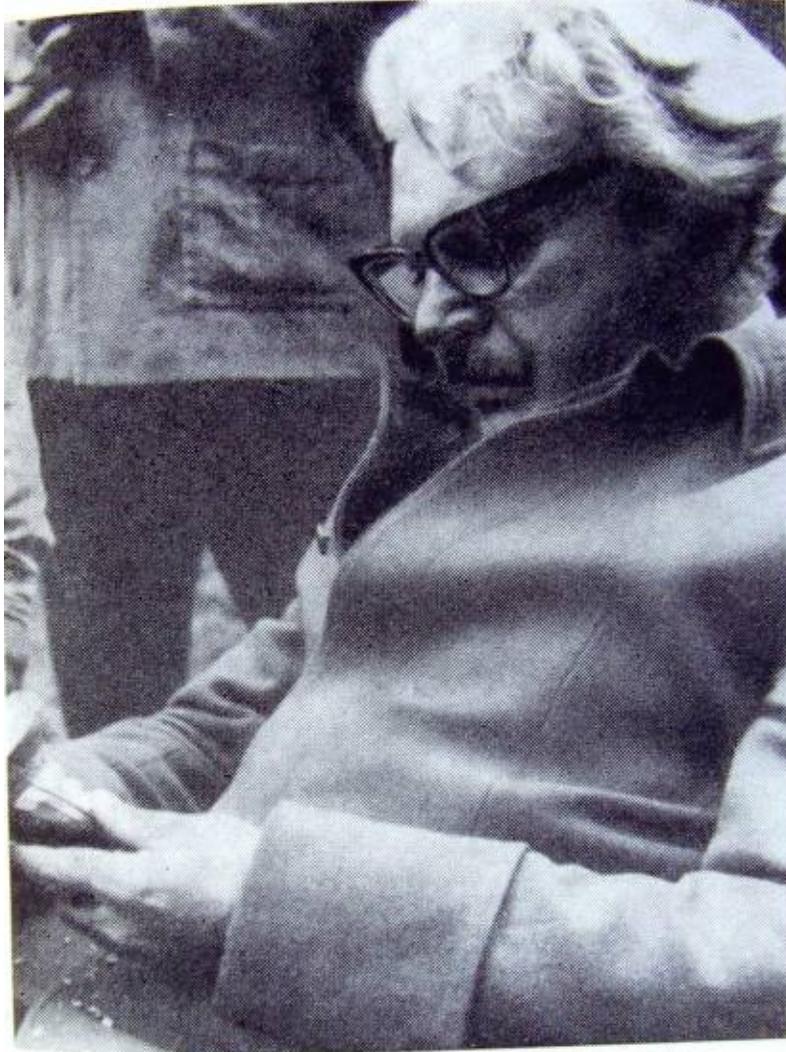
Сергей Бондарчук в роли Курчатова в фильме «Выбор цели»



Сергей Бондарчук в роли отца Сергия в одноимённом фильме режиссёра Игоря Таланкина



Сергей Бондарчук в роли кардинала Монтанелли в телевизионном фильме «Овод». Киевская киностудия имени А.Довженко



В свободное время Сергей Бондарчук увлекается резьбой по дереву



Студенты-вгиковцы репетируют пьесу Чехова «Чайка»



Актёрская мастерская Сергея Фёдоровича Бондарчука и Ирины Константиновны Скобцовой во ВГИКе



Перед началом занятий в мастерской



Сергей Бондарчук беседует с итальянским сценаристом Тонино Гуэрра



Сергей Бондарчук и итальянская актриса Джованна Ралли после показа фильма «В Риме была ночь» на Международном кинофестивале в Карловых Варах



Встреча с Михаилом Александровичем Шолоховым во время съёмок фильма «Они сражались за Родину»



Сергей Бондарчук в группе советских и американских актеров. США



Сергей Бондарчук и американский певец Поль Робсон. Прага



Мексиканский кинорежиссёр и актер Эмилио Фернандес: «Сергею с братской любовью»



Итальянский кинорежиссёр Роберто Росселлини: «Сергею и Ирине с большой любовью и в знак дружбы»



Итальянский кинорежиссёр Витторио де Сика: «Ирине Скобцовой и Сергею Бондарчуку в знак дружбы»



Сергей Бондарчук и американская киноактриса Ширли Маклейн на Международном кинофестивале в Канне



Сергей Бондарчук с воинами Советской Армии, принимавшими участие в съёмках массовых сцен в фильме «Война и мир»



Сергей Бондарчук и народный поэт Дагестана Расул Гамзатов



Сергей Бондарчук и лётчик-космонавт СССР Алексей Леонов



Сергей Бондарчук и Иннокентий Смоктуновский во время съёмок фильма «Дядя Ваня»



Московский международный кинофестиваль. 1979 год. Сергей Бондарчук, американский кинорежиссер Фрэнсис Форд Коппола (в центре) и колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес



На съемках фильма «Взлёт». Сергей Бондарчук и поэт Евгений Евтушенко, исполняющий роль Циолковского



Кремлёвский Дворец съездов. Слева направо: Сергей Бондарчук, английский писатель Джеймс Олдридж, Л.М.Замятин, Георгий Жжёнов

55 коп.

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

