

Легенды советской культуры

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

А что касается одиночества, то я могу вам рассказать просто притчу во языках.

Однажды в мои руки пришла погреться молодость в облике журнала «Искусство кино» за 1952 год. С покрытой благородной патиной белой обложки мне махал шляпой молодой Бондарчук, сыгравший только что Тараса Шевченко.

В номере, а это был апрель — боже, мне тогда не было и 25 лет! — литературный сценарий «Римский-Корсаков», кадры из фильмов, удостоенных Сталинских премий за 1951 год, и много Сережи — из «Тараса Шевченко», последней картины рано ушедшего из жизни Игоря Савченко, и из «Кавалера Золотой звезды» Юлия Райзмана.

Листаю, и вдруг, батюшки! Под рубрикой «Творческая трибуна» — критическое полотно Юлия Яковлевича Райзмана «О творческом росте молодых киноактеров», в котором Юлий Яковлевич, тогда «Народный артист Латвийской ССР», получивший это звание, вероятно, за фильм «Райнис», с высоты

«Войне и миру», к сцене в доме Ахросимовой, когда плененная Марья Дмитриевна и Соней Наташа, связанная уже словом с Болконским, бьется как птичка в клетке, не понимающая, что ее птицеловы удерживают ее от побега с красивым попугаем Анатоном Курагиным для ее же пользы.

Тут уместно вспомнить, что их и познакомила в ложе оперы и, по сути, свела моя героиня Элен Курагина. «Мысль свести брата с Наташей забавляла ее», — писал Толстой.

А как это у него в той сцене, подумала я и, открыв конец второго тома «Войны и мира», прочитала: «Уйдите, уйдите, вы все меня ненавидите, презираете!»

А что же я тогда бросала — в прошлом веке — в растерянное, но уже закипающее бешенством лицо Пьера, когда он чуть не убил Элен столешницей?.. «Извольте, вы дурак, и я вообще себя прекрасно вела, но кто бы вел себя так, имея такого мужа...»

У Толстого: «...извольте, только ежели вы далите мне состояние, — сказала Элен... — Расстаться, вот чем испугали!»

«Чайка» был на моих плечах, это были 70-е годы — самые выразительные, что ли, наши выпуски. Помню, тогда он мне прислал письмо. Ну я писала отчеты: как, что, как ребята сдают. Он отвечал: «Ты отметку ставь не по таланту, а по труду». Это — верное замечание. Талант — он... Чайковский, оставивший нам шедевры музыкальной классики, говорил про девяносто девять процентов труда и один процент таланта. Ну он есть и есть, богом данный



ПОДОЧКА

своих «Летчиков», «Последней ночи», «Машеньки» (не забыть и «Поезд идет на Восток»), с отеческой заботой «кует кадры» молодых киноактеров...

А вот: «С. Бондарчук пишет о чувстве одиночества, которое будто бы подчас испытывает актер в съемочном коллективе студии. Замечание С. Бондарчука было бы очень тревожным и опасным симптомом, если бы оно соответствовало действительности. Однако думаю, что наблюдательность изменила Бондарчуку: дело обстоит не так».

А как? — затрепетала я. — Скажи мне, друг мой Райзман, открой мне эту страшную тайну, я дорого тебе за нее заплачу!

И вот когда я уже приготовилась вкушать от божественного плода истины, меня постигло страшное разочарование. За строгим заключением «дело обстоит не так!» последовала непередаваемая игра слов... и «если он сам человек дисциплинированный, хороший товарищ, то такой актер никогда не почувствует себя в коллективе одиноким».

Крупная, ничего не скажешь, мысль. Я тут же вспомнила, как Сергей Федорович снимался у Райзмана и как его манера работы с актером Бондарчука не удовлетворяла. Он не исполнитель был. Ему не надо было говорить три слова: три шага вперед, повернуться направо, подумать о дереве, опустить глаза и вернуться на место.

Есть режиссеры-диктаторы и есть те, которые подводят тебя к тому, что начинает творить твоя природа, творить подсознание.

Я думаю, что из 1952 года и вылетела первая ласточка неудовлетворенности Бондарчука актерской профессией в понимании актерского режиссера Райзмана. И вот почему, когда он прочел рассказ «Судьба человека» и испытал эмоциональное потрясение, он понял, что только он, во всей совокупности — и режиссеру, и актерского воплощения, — может оживить все страсти, все страдания и всю волю к жизни Андрея Соколова.

Да господа, похоже, только Райзману и было тогда неведомо, что одиночество в съемочном коллективе существует и распространяется не только на съемочный коллектив — оно распространяется на жизнь, на жизнь.

Творческий человек, вне зависимости актер он, композитор, скульптор, писатель, — он одинок. Он одинок в своем творчестве, а уж если говорить об актере, то это как бы даже эффект двойного одиночества.

Если виолончелист остается со своей виолончелью, то свое одиночество он может выразить через виолончель, если композитор остается с инструментом, то он его выражает через инструмент, скульптор — через глину, то есть у них есть предмет, с которым они разговаривают, которому они могут передать свои чувства. А актер, он же и инструмент. Он и создатель, он и инструмент. И только через хорошую роль человек нашей профессии становится не одинок. Если этот человек сам по себе представляет личность, личность!

«Я ненавижу вас, ненавижу, ненавижу!»

Этот крик отчаяния Люси Савельевой всякий раз оживает в моей душе, когда мысли возвращаются к

Меня почему-то сразу утешила мысль: и то правда, и это. Но она прозвучала во мне, как первый удар корабельного колокола нашего корабля «Война и мир», уходящего в море преданий. И молодые капитаны критики — и эта сказка может стать былью — начнут разделять этот несущий «Войну и мир» крейсер, как бог черепахе, как только последний матрос сойдет с его палубы. Так пусть лучше я, уже покрытый благородной патиной, но все-таки еще подающий сигналы первоисточник, скажу пару слов от лица матросов этого уходящего в предания корабля.

На «Войне и мире», как вам не покажется странным, Бондарчук не кричал: «Мотор!» Он как бы растворялся в группе.

На съемочной площадке у него всегда витала, как над морем витает чайка, дума об актере, дума об актере. И его Люся, которая играла такую сложную роль и не была актрисой, и дети, даже там Егорушка... как он подводил к тому, чтобы они себя комфортно чувствовали и входили в то естественное, нужное ему состояние, которое соответствовало его замыслу.

И вот битва за Наташу в доме Ахросимовой, еще до битвы с французами, — в высшем смысле классическая для его творчества.

Очень сложная, очень сложная сцена!

Сергей Федорович несколько раз репетировал, репетировал... Она стала сердиться на него, она стала нервничать. Сергей Федорович не доводил ее до этого состояния. Она входила в него... говорят, каж-

Жизнь всегда
причиняет боль
от власти несбывшегося.

дому свой ад, так вот она входила в него, как в свой ад!

И тут он подошел и шепнул ей одно заветное слово, которое она сразу поняла. Она поняла то единственно верное «фа», которое нужно было ей сыграть. Вот так скрипач играет-играет и вдруг извлекает из своей скрипки ту самую высокую, заветную, чистую ноту, без которой нет его музыки. Вот когда мы говорим, что актер сам себе инструмент! Он ей подкасал такую вещь, что она так отчетливо его поняла, что это и сыграла... Это никакими — глазки направо, глазки налево, взгляд на носик — не сыграть человек! Технически это невозможно. И так в любом, в любом случае. Мы же, ведь Мастерскую в течение 20 лет, и студентов учили самостоятельно работать так, чтобы в результате творила твоя природа. Вот это для Бондарчука было самое важное. А вообще, надо сказать, до перестройки у нас не было ни одного фильма, где бы не снимались наши актеры.

А если всмотреться в свою личную биографию... Я многим пожертвовала во имя этой Мастерской.

Сергей Федорович часто уезжал на съемки, и я оставалась со студентами. Дипломный спектакль

дар. А труд, то есть как студенты овладевают профессией, он очень это замечал!

Он был терпим, но гневался, когда, предположим, три месяца студентка по тетрадке читает роль. Он этого не понимал, гневался, когда студент приходил неподготовленным... Вообще, любил талантливых людей, когда студент подхватывает... восхищался, млея, растил...

Но как бы они ни относились к своей профессии, мы не отчисляли. Отчисляла жизнь. За последние 15 лет они прошли суровую школу испытаний, разочарований, сознания ненужности зажженного в них огня, которым нечего светить, а по сути, краха нашей культуры.

Но наши советские фильмы, которые продолжают идти по телевидению, каждый раз демонстрируют, что лучше их у нас все равно ничего нет. И когда я смотрю их — вся душа моя там, вся молодость и вся любовь, все лучшее, что со мной произошло.

У меня до какого-то определенного периода, начало которому положили фильм «Отелло», экспедиция и все, что было, — как будто это произошло вчера. Это было, как будто произошло вчера! Даже когда был Сергей Федорович жив. Это было вот совсем недавно. Потом вдруг наступил такой момент, что это как бы не ушло, а стало воспоминанием, прекрасным воспоминанием! То вроде бы вот оно произошло вчера, все это, такое живое, теплое... и стало воспоминанием. Может быть, оттого, что постепенно ушли люди... Мы же встретились задолго до «Отелло», и я верю в то, что существует Провидение, которое тебя ведет, и его воля была направлена на то, что мы должны были с Сергеем Федоровичем встретиться. Все было как-то непонятно: и меня не на Дездемону вызвали... Я была студенткой театрального училища, и с нашего курса начинался театр «Современник», и все мы только об этом и думали. И тут, как снег, пришла ассистентка на наш дипломный спектакль, увидела, пригласила меня на Потылиху... Я даже не знала, где эта Потылиха, я не знала, где этот «Мосфильм»... первый раз я вообще очутилась в павильоне, первый раз меня сняли как Бьянку. Потом начались страсти вокруг Дездемоны то ли личного, то ли общественного характера... И так все складывалось, что я стала играть эту роль и мы встретились с Сергеем Федоровичем — и друг в друге себя узнали.

Художественный метод Льва Николаевича Толстого, если вдуматься и всмотреться в его Машину Времени, покоится на двух китах: это текучесть человеческого характера и это открытие характера. И вот применительно к нашей семье эта текучесть ха-

рактера всегда присутствовала и нередко переходила в открытие.

За Сергеем Федоровичем было интересно наблюдать. И никогда он не сидел, никогда он не сидел за столом вот так вот, как мы с вами... Он сидел за столом, только если ему там напечатать что-то нужно было. Он был вездесущ и работал везде. Он микроб, он микроб был, который размножался.

Все было подчинено ему. Я говорила ему: «Ты микроб!»... Самое главное, чтоб только не убирали все эти его листочки. Листочек тут, листочек там, и пошли листочки — ты-ты-ты-ты-ты-ты-ты... Много ли он успел? Через всю жизнь у него прошла мечта «Тараса Бульбы», мечта «Вишневого сада» и безумная мечта Данте «Божественная комедия».

И еще, что зажигает в моей душе огни уходящего корабля... Он сидел в Мексике, в роскошном отеле «Континенталь», и вдруг написал стихи о своем детстве. Как он ел черный кусок хлебца — маленький кусочек, жалкий довесок, там хлеба как такового было совсем немножко. Как он шел и во рту справа-влево перекачивал этот кусочек... дойдет ли до горла?..

Он родился в селе, где разметались до неба степные просторы, и говорил, что не очень любит лес, потому что там он чувствует себя в замкнутом пространстве. А вот степь, степной воздух, ковыль, скифские курганы, луга — он говорил: «Я степной человек, человек свободы...»

К статье, разросшейся в целую книгу, — «Так что же нам делать?» — учил нас Шкловский опыту Толстого, чтобы лучше чувствовать и чтобы лучше жить, — есть эпитафия. В нем написано про Христа: «И спрашивал Его народ: что же нам делать? И Он сказал в ответ: у кого есть две одежды, тот отдай нищему и у кого есть пища, делай то же».

Но это обращение к телесной субстанции человека. А какой урок мы извлечем из творческой или творимой нами истории, дабы не потерять нашу бессмертную душу? Мне думается, мы извлечем его из истории союза Скобцовой и Бондарчука, чтобы лучше чувствовать и чтобы лучше жить.

Юрий ПОЛЕНОВ-КОРШАК.