

К читателю	3	Читать
НАЧАЛО ПУТИ		
Первые шаги.....	9	Читать
В школе.....	31	Читать
В поисках героя	46	Читать
В ТЕАТРЕ И В КИНО		
В театре и в кино	85	Читать
Актер и драматург	93	Читать
Актер и режиссер.....	107	Читать
Актер и образ	141	Читать
О технике актера в театре	185	Читать
Актер и художник-гример	210	Читать
О технике актера в кино.....	222	Читать
Актер и операторы.....	235	Читать
Актер на киносъемке.....	243	Читать
Актер и зритель.....	270	Читать
ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ		
Общественная жизнь	287	Читать
В борьбе за мир.....	307	Читать
Под руководством Коммунистической партии	375	Читать

К читателю

Почта часто доставляет мне письма, содержание которых я угадываю по неровному, еще не выработавшемуся почерку на конверте. Это письма молодых людей, вступающих на самостоятельный путь юношей и девушек. Мечтая посвятить себя театру, актерскому творчеству, они ищут совета, спрашивают, как проверить свои способности, чтобы не ошибиться в выборе профессии.

Письма подкупают непосредственностью и искренностью. Читая их, думая о тех широких возможностях, которые открыты перед нашей молодежью, я вижу ее горячее стремление продуманно, с наибольшей пользой найти применение своему труду, юным творческим силам. Невозможно оставлять такие письма без ответа.

Но кроме молодых людей, мечтающих посвятить себя искусству, многочисленные представители нашей советской молодежи, нашедшие свой путь в разнообразных отраслях науки и культуры, промышленности и техники, сельского хозяйства и спорта, проявляют живой интерес к развитию советского театра и кино, к различным вопросам творчества актера, ко всей технической стороне его работы на сцене и в кинематографии, к его общественной деятельности.

На творческих вечерах, на встречах и беседах со зрителями нам всегда задают много вопросов, пересылают записки разнообразного содержания, и я приведу лишь некоторые из числа тех, на которые чаще всего приходится давать ответы:

— Как вы стали актером? Что привело вас на сцену?

— Расскажите о своем творческом пути, о своих основных ролях.

— Что вы больше любите — театр или кино? В чем разница в условиях работы актера на сцене и на киносъемке?

— Как сказывается общественная деятельность актера на его творческой работе?

— Расскажите о вашем участии в борьбе за мир и дружбу между народами.

Беседуя со зрителями, читая письма моих юных корреспондентов, я решил ответить на их многочисленные вопросы популярной брошюрой, посвященной творческому труду советского актера.

Вначале я ограничился небольшим кругом вопросов, более всего интересующих массовую аудиторию. Отрывки из моей рукописи, отдельные ее главы появились в журналах, затем она была напечатана отдельным изданием под заглавием «Из записок актера». Эти первые опыты вызвали отклики читателей и были отмечены критиками. И те и другие высказывали пожелание расширить круг охваченных вопросов, более полно обрисовать труд советского актера, различные стороны его общественных, творческих и профессиональных интересов.

Прислушиваясь к этим пожеланиям, я все же опасался, не окажется ли такое ответственное выступление преждевременным. Мне казалось, что накопленный опыт может быть еще недостаточен, что новые образы, над которыми я работаю в театре и в кино, позволят привести интересные примеры, сделать более точные выводы.

Однако одновременно возникала другая мысль, — и она побудила меня попытаться осветить более широкий круг вопросов, связанных с профессией, с творческой деятельностью советского актера.

Люди обладают свойством не замечать своего возраста, не замечать приближения того переломного рубежа, за которым начинается старость.

Кажется, такое свойство особенно присуще актерам. Объясняется это, по-видимому, некоторыми особенностями нашей профессии. Многие из нас давно вышли из среднего возраста, между тем как нам все еще часто приходится играть пылких молодых людей.

Действительно, незаметно для себя мы взрослеем, и не только по годам, но и по накопленному жизненному опыту. Настает время, когда можно и должно внимательно разобраться в пройденном пути.

Чем больше мы сознаем свою профессиональную зрелость, накопление опыта и знаний в области актерского мастерства, сценической техники, тем справедливее требование обмениваться опытом с товарищами по профессии, а особенно с молодежью, идущей нам на смену.

Несомненно, что мы, представители первого поколения советских актеров, должны выполнить почетную задачу — осмыслить тот путь, который мы прошли вместе с народом, под руководством Коммунистической партии, раскрыть то новое, что рождалось в советском театре и кино, что формировало и видоизменяло наше художественное сознание, а вместе с ним и нашу актерскую технику.

В своих «Записках» мне хотелось попытаться на основе фактов и явлений, с которыми я сталкивался в различных жанрах советского театра и кино, на основе встреч с драматургами, режиссерами, актерами и зрителями рассказать широкому читателю о творческом труде советского актера, поделиться наблюдениями и выводами, приблизить читателя к творческим вопросам нашего искусства.

Вот почему я нередко прибегаю к популярному изложению основных процессов нашего творчества и к характеристике творческих и производственных отношений представителей различных художественных профессий в театре и в кино, пользуясь той терминологией, которая принята в нашей работе.

Мне хотелось показать, насколько сложен труд актера, тем более, что некоторые далеко стоящие от театра и кино люди полагают, будто актерский труд необычайно прост и легок. На различных примерах я стараюсь опровергнуть столь ошибочное мнение.

Особенно хотелось показать те широкие жизненные связи, на почве которых развивается творчество советского актера как патриота своей Родины, всей своей творческой деятельностью обязанного советской стране и

партии, нас воспитавшей.

«Записки» подразделяются на три части.

Первая часть служит введением, она посвящена начальному этапу моей актерской жизни — вступлению в театр, первым шагам на сцене, затем школьной учебе, наконец, ранним годам профессиональной актерской работы, и заканчивается рассказом о любимом мною образе профессора Полежаева в «Депутате Балтики», открывшем передо мной новые пути в искусстве.

Вторая часть посвящена ряду основных вопросов актерской профессии.

Не отделяя работу актера в театре от его работы в кинематографии, я объединяю в этом разделе вопросы взаимоотношений актера с драматургом и сценаристом, с режиссером, с партнерами по спектаклю и кино съемке, касаюсь вопросов актерской техники. Не будучи ни режиссером, ни педагогом, ни искусствоведам, я рассматриваю эти вопросы с точки зрения актера, с позиций актера, на основе практики, своего актерского опыта.

Третья часть — «Общественная жизнь» — посвящена мною многообразным общественным связям советского актера, его борьбе за мир и дружбу между народами, участию в социалистическом строительстве нашего государства, в жизни нашей партии.

Рассматривая все эти вопросы, я стремился так осветить их, чтобы из самого рассказа читателю стало ясно, как складывалось мировоззрение советского актера, на чем оно зиждется, каковы его важнейшие принципы.

Мы, представители первого поколения советских актеров, счастливы тем, что наша сознательная жизнь началась после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Для меня исторический выстрел крейсера «Аврора» является не только символом начала новой эры, но и непосредственно взволновавшим, запомнившимся мне событием, ибо я лично слышал этот выстрел в великий день революционного переворота, который открыл нам широкие пути труда и творчества в новой эре.

Окончательно избрав себе профессию в области художественного творчества, мы уже тогда, в юные наши годы, верили, что искусству в стране социализма будет уделено громадное внимание, что деятели искусства станут полноправными строителями нового общества.

Несмотря на трудности, которые вставали на нашем пути, мы глубоко верили в наше прекрасное будущее, и эта вера придавала нам силу в нашем творческом труде.

Мои товарищи по профессии, актеры моего поколения, могли бы рассказать много интересного, характеризующего рост прогрессивного советского искусства. Со своей стороны и я мог бы вспомнить и рассказать читателям много интересного о тридцати пяти годах жизни и свободного труда в советском государстве, но это отвлекло бы меня в сторону воспоминаний, чему, может быть, следует уделить особое время и место. В этой же работе мне хотелось поделиться с читателем мыслями о своей актерской профессии, рассказать, как я понимаю задачи, роль и место актера в советском театре и кино.

Свои «Записки» я не считаю законченными и полагаю вернуться к их совершенствованию в соответствии с той критикой, которую рассчитываю получить от широкого читателя, от товарищей по профессии, от всех, кому дорога судьба нашего советского театрального и кинематографического искусства.

Н. Черкасов
Ленинград, февраль 1953 г.

НАЧАЛО ПУТИ

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Каждый из нас, советских актеров, подходил к театру своим путем. Мне довелось вступить на этот путь в первые годы Октября, когда революция открыла народу широкий доступ к искусству. И так как к тому времени мои юношеские интересы более всего проявились в области музыки, то путь к профессии актера начался для меня на сцене музыкального театра.

К музыке я пристрастился еще в детстве.

Впервые я услышал и полюбил ее в кругу семьи. Мы жили в густо заселенном районе Петербурга, в Измайловских ротах, в большом темном доме. Семья наша занимала в этом доме скромную казенную квартиру, полагавшуюся отцу по должности железнодорожного служащего, дежурного по станции Петербург-Балтийский. По вечерам, на досуге, и по праздникам, в часы отдыха, мать играла на рояле, играла много, охотно, со вкусом. Отец разделял наши музыкальные увлечения, в меру возможностей старался поощрять их и со временем, когда я стал гимназистом, начал водить меня в оперу и на симфонические концерты.

Еще подростком я впервые услышал Ф. И. Шаляпина, — и образ его Бориса Годунова остро и сильно запечатлелся в моем сознании.

Хотя я был мало подготовлен к тому, что мне предстояло увидеть и услышать, тем не менее с первого выхода Шаляпина — Бориса в сцене венчания на царство я оказался во власти внезапно пробудившейся восприимчивости, большого, радостного, никогда ранее не испытанного подъема. Следующие сцены Ф. И. Шаляпина — допрос Шуйского об обстоятельствах кончины царевича Дмитрия и особенно сцена галлюцинации — захватили меня громадной силой переживаний. Предсмертный монолог Бориса произвел в полном смысле потрясающее впечатление. Отдельные шаляпинские фразы, даже слова, его настороженный вопрос: «Что это там в углу?» в начале сцены галлюцинации, его насыщенный внутренним трагизмом предсмертный выкрик: «Повремените, я царь еще!..» — с первого же раза оставили громадное, незабываемое по силе впечатление.

Впоследствии мне не раз случалось наблюдать Ф. И. Шаляпина в той же роли, чаще всего из-за кулис, и я постепенно научился разбираться в тонкостях его музыкальной декламации. В «Борисе Годунове» ее особенности раскрывались с большой полнотой потому, что монологи Бориса Ф. И. Шаляпин вел не как певец, а как трагический актер. Но эти последующие наблюдения, бесконечно обогащавшие мое юношеское сознание и всегда сопровождавшиеся большим эмоциональным подъемом, все же не заслонили воспоминаний о первом прослушанном мною исполнении Бориса Годунова Ф. И. Шаляпиным. После спектакля, читая и перечитывая пушкинскую трагедию, я неизменно

воспринимал слова Пушкина через музыкальную звукопись Мусоргского, раскрытую в шаляпинских интонациях, которые казались единственно возможными, непререкаемо верными по точности выражения.

Оперный театр Народного дома на Петербургской стороне, в котором накануне революции пел Ф. И. Шаляпин, летние симфонические концерты в Павловском вокзале, выступления частного симфонического оркестра графа Шереметева, утренники, дававшиеся в филармонии, все более привлекали меня, определяли круг моих первых художественных интересов. В то же время драма меня не интересовала. Первые спектакли, которые я увидел в Александринском театре, не произвели сколько-нибудь значительного впечатления и, в сущности, оставили меня равнодушным. Я считал, что музыканту или артисту оперного театра нужно много учиться, долго совершенствоваться, тогда как в драме, как мне казалось, играть слишком легко и просто, вполне доступно неискусственным. Словом, пробудившийся во мне юношеский интерес к искусству все сильнее сосредоточивался на музыке.

Природа содействовала такому увлечению. Она наделила меня слухом, острым чувством ритма и хорошей музыкальной памятью. Мне легко удавалось подбирать на рояле понравившиеся мне мелодии или музыкальные отрывки, и я испытывал наслаждение, извлекая из инструмента те сочетания звуков, которыми был насыщен мой внутренний слух. Еще не будучи вполне твердым в правописании, я разбирал ноты с листа, а со временем, в шестнадцать лет, играл отрывки из шестой симфонии Чайковского в четыре руки. Таким образом, наиболее сильные художественные впечатления юных лет, первые внутренние переживания, приоткрывшие передо мной громадный новый мир, были связаны с музыкой, с оперой и симфонией, и более всего — с Глинкой и Чайковским.

Великая Октябрьская революция раскрыла перед народом сокровищницы искусства, сделала их доступными для всех. Широко распахнулись двери театров и музеев, концертных залов и дворцов. Прежние считанные посещения спектаклей и концертов, из которых каждое становилось для меня праздником, сменились все более серьезным увлечением искусством, и прежде всего — музыкой. Она звучала кругом в самые суровые дни революционной ломки. Даже в Зимнем дворце, этой еще недавно неприступной твердыне самодержавия, в его Гербовом и Георгиевском залах, с весны 1918 года давались народные концерты бывшего придворного, затем первого коммунального оркестра. Попасть на них было легко и просто, особенно учащимся, для которых вход был бесплатным. Здесь, в торжественной дворцовой обстановке, я упивался Бетховеном и Чайковским, самозабвенно отдаваясь музыке. И даже первый театр Петербурга — прославленный Мариинский театр — сделался общедоступным в те же первые послереволюционные дни.

До революции он был, можно сказать, наиболее неприступным из всех петербургских театров. В сущности, он находился во владении небольшой касты, верхушки столичной знати — аристократии и буржуазии. Большинство спектаклей было распределено по абонеентам, которые чуть ли не переходили из поколения в поколение. Вне абонеента давался один, редко два спектакля в неделю. Хорошие, дорогие билеты доставались по знакомству либо скупались

барышниками и перепродавались с рук по повышенной цене. Попасты в этот театр было своего рода событием, и чтобы добыть дешевый билет на галерею, приходилось простаивать в очереди у дверей театра чуть ли не с полуночи.

Тем не менее родители, поощряя мое увлечение музыкой, все же свели меня в Мариинский театр. Давали «Руслана и Людмилу». Мы сидели на местах, откуда можно было видеть только часть сцены, где лучше всего представлялось возможным разглядеть живописный плафон зрительного зала с громадной хрустальной люстрой посредине. И все же общее впечатление от первого вечера в Мариинском театре, от его оркестра, от его певцов, его хора и кордебалета, от декораций и костюмов, от феерических эффектов — от битвы Руслана с головой и от разноцветных фонтанов, — было громадное, сказал бы — волшебное. В другой раз я слушал «Князя Игоря», один из лучших спектаклей театра, отличавшийся первоклассным составом солистов, превосходными декорациями, незабываемыми половецкими плясками и исключительным по совершенству исполнения хором поселян. И, наконец, я увидел прославленную балетную труппу театра сперва в «Спящей красавице», затем в «Лебедином озере», музыку которого я проигрывал на рояле и знал едва ли не на память.

Увлечение музыкой сочеталось с интересом к различного рода сценическим эффектам. Когда перед началом спектакля оркестр разыгрывался, музыканты пробовали инструменты, неслись нестройные звуки, я превращался в слух, предвкушая музыку, в звуки которой вот-вот будет погружен зрительный зал, но лишь только, по окончании увертюры, вспыхивала рампа, я по цвету ее отблеска рисовал в воображении картину утра или ночи, которая предстанет на сцене. Технические эффекты возбуждали самое острое любопытство и дополняли богатство, разнообразие впечатлений от оперно-балетной сцены.

Мариинский театр, самые очертания его здания, его оркестр, его сцена, его голубой зал, затянутый бархатом, сверкающий позолотой, — все это представлялось мне заветным кладезем искусства, недоступным, недостижимым, сладчайшим плодом, существующим лишь для избранных, для «хозяев жизни».

Но после Октября распахнулись двери и этого заветного дворца искусств.

В трудовой школе, в которую была преобразована гимназия, где я учился, раздавались бесплатные билеты в Мариинский театр, на специальные представления для учащихся. На этих спектаклях перед занавесом появлялся А. В. Луначарский и говорил вступительное слово — говорил увлеченно, как бы беседуя с молодежью. Он говорил, что советская власть ставит себе задачей сделать искусство доступным самым широким слоям трудового народа, что ради этой цели, несмотря на все тяготы переживаемого времени, старые театры будут бережно сохранены, что новый зритель, который заполнит их, вдохнет в них и новую жизнь. А затем он просто и доступно, но вместе с тем красноречиво объяснял нам сущность, идею, образы спектакля, который будет показан. В большинстве спектаклей выступал Ф. И. Шаляпин, возвратившийся в Мариинский театр, который он покинул незадолго до революции, и его участие придавало самим спектаклям приподнятый, неизменно праздничный характер.

Словом, заветный театр сделался доступным, и я зачастую в него, постепенно сделался его завсегдатаем. Разными путями, но все же мне удавалось

бывать в нем еженедельно, даже на таких спектаклях, на которые трудно было попасть и в то время, — в том числе на юбилейном спектакле Ф. И. Шаляпина ранней весной 1919 года, когда он выступил в «Демоне».

Оперу эту я хорошо знал, слышал ее шесть-семь раз, всегда с хорошими вокалистами, но то, чего достигал Ф. И. Шаляпин в партии Демона, опрокинуло все накопившиеся представления и понятия, до того это было неожиданно и смело, значительно и мощно.

Ф. И. Шаляпин уверенно лепил мужественную фигуру влюбленного Демона. Как певец он был величествен в своем лиризме, в полных страсти призывах и заклинаниях. Как актер он сочетал величавость образа с своеобразной зыбкостью, своего рода расплывчатостью его внешних очертаний: появлялся он как-то неожиданно, внезапно вырастая из тьмы и выпрямляясь в полный рост, а затем столь же неожиданно исчезал из поля зрения, как бы растворялся в пространстве. Такому впечатлению помогал длинный, широкий плащ, своего рода хитон из лиловато-серой кисеи, свободно облежавший его тело поверх панцирной кольчуги. Он столь искусно, с таким ощущением линий и форм драпировался в эту легкую материю, что достигал иллюзии зыбкости контуров самого образа, который то материализовался, приобретал реальную плоть, то расплывался, создавая иллюзию бестелесного существа, бесплотного видения. Едва ли не впервые я увидел, понял всю силу мастерства актера-певца, перевоплощающегося в гениально созданный, захватывающий образ.

Впоследствии, много лет спустя, когда я ехал к бойцам Дальневосточной армии, и по пути, из окна железнодорожного вагона, передо мной впервые открылся красавец Байкал, его величавые скалы, — в вагоне, который был радиофицирован, раздалась шаляпинская ария из «Демона» — «На воздушном океане, без руля и без ветрил...». И здесь, в сочетании с величественной природой, с чудесными пейзажами Байкала, тотчас воскресло воспоминание о Шаляпине — Демоне, которое именно в такой обстановке казалось особенно органичным, как нельзя более уместным.

Возможно, что шаляпинский юбилей так запомнился еще и потому, что спустя полторы-две недели я сам впервые очутился на подмостках сцены — и притом именно на подмостках Мариинского театра.

Такому обстоятельству содействовала случайная встреча с одним юношей, моим сверстником, подвизавшимся в качестве статиста. От него я узнал, что будет проводиться набор статистов для пополнения массовок, и, увлеченный мыслью оказаться ближе к любимому театру, обратился к «заведующему статистами», как его называли, — некоему Ермакову, от которого зависел подбор новичков.

В своем деле он был очень опытный, полезный для театра работник. Малограмотный, не получивший музыкального образования, он знал партитуры всех опер и балетов, входивших в репертуар Мариинского театра, помнил мизансцены массовок самых сложных спектаклей, мог группировать толпу или развести какое-либо шествие по некогда установленному режиссурой рисунку, безошибочно руководить действиями статистов. Он же и подбирал участников массовок, тех «разовиков», которые не входили в штат театра и получили за

кулисами кличку «ермаковцев».

Мое предложение оказалось кстати — по-видимому, приглянулся мой высокий рост. Мне было предложено явиться в театр на следующий день, на этот раз уже со служебного входа. Я должен был принять участие в инсценировке «Интернационала», а затем, по назначению режиссеров, ведущих спектакль, выходить в нескольких картинах «Бориса Годунова».

Спектакль был торжественный: он шел для первых призывников только что организованного Всевобуча, — и зал был набит молодежью, призванной проходить военную подготовку.

Пока военный комиссар произносил приветственную речь, а А. В. Луначарский говорил вступительное слово, я, одетый рабочим, в блузе с высоко засученными рукавами, в синем фартуке, с большим молотом в руке, по указанию помощника режиссера занял место на возвышении в центре сцены, вполоборота к зрительному залу. Мои худощавые руки были быстро и искусно разрисованы гримером, который подрисовал мне бицепсы, очертил и оттенил контуры якобы мощно развитой мускулатуры. Рядом со мной на помосте стоял мимист, одетый крестьянином, с серпом в руке. Нам показали, как стать, как соединить руки в крепком рукопожатии, как держать серп и молот в свободной руке. Вокруг нас разместились другие участники инсценировки: с одной стороны — вооруженные защитники революции, красногвардейцы с винтовками и матросы, опоясанные пулеметными лентами, с другой — мирные труженики, представители различных национальностей, некоторые из них с косами и граблями, а впереди — дети с флажками в руках.

Наконец в зрительном зале раздались шумные аплодисменты, и сбоку, у занавеса, мелькнула фигура уходившего со сцены А. В. Луначарского.

Мощно зазвучал «Интернационал» в исполнении хора и оркестра, сцена озарилась сильным светом, занавес поднялся над живой картиной, символизировавшей единение рабочих и крестьян, и прожектора высветили большой лепной герб РСФСР, установленный в глубине сцены. С последним тактом «Интернационала» занавес опустился под восторженные крики молодежи.

Антракт был недолгим, и я спешил подготовиться к выходу во второй картине пролога «Бориса Годунова».

Одетый в длинный тяжелый боярский костюм, тканый золотом и украшенный цветными камнями, с бородкой, наспех подклеенной гримером, я прохожу на сцену в ожидании выхода.

Первая картина пролога идет к концу.

С любопытством слежу за ходом действия из-за кулис. Но вот падает занавес, и почти в то же мгновение несколько навесных декораций уходят вверх, помост, близ которого я стою, выдвигается за кулисы, и что-то больно задевает меня по плечу.

— Ей, поберегись! Новичок, что ли?.. — раздается окрик пожилого рыжебородого плотника, и мимо меня ловко снуют рабочие сцены, перенося разъединенные части декораций, станки и бутафорию: сцену быстро обставляют для второй картины пролога. Теряю ориентировку и не сразу отхожу в сторону,

ошарашенный всем тем, что происходит кругом.

Вступает оркестр, начинается вторая картина пролога.

Меня, как высокого ростом, ставят в первой паре бояр, шествующих за Борисом Годуновым в сцене венчания. Моим соседом, также облаченным в боярский костюм, с точно такой же бородкой на лице, является высокий, стройный юноша, впоследствии один из моих ближайших друзей — Евгений Александрович Мравинский, в то время оканчивавший школу и подвизавшийся в Мариинском театре в массовках, а несколько лет спустя — дирижер этого же театра и затем главный дирижер симфонического оркестра Ленинградской филармонии.

Мы ждем выхода у приступочки, с которой, возвышаясь, тянется к рампе широкий помост, устланный красным сукном. Впереди нас, тесно прижавшись друг к другу, — боярские дети, рынды с золотыми топориками, бородатые стрельцы.

— Следуйте за Федором Ивановичем на шаг от него и прямо по помосту, — поясняет мне режиссер.

Режиссером этим был И. Г. Дворицин, пользовавшийся большим доверием Шаляпина и всегда руководивший ходом спектаклей с его участием.

— Только не наседайте на Федора Ивановича, держитесь позади, ровняйтесь на соседнего боярина... Затем переоденетесь, выйдете приставом в корчме... Мизансцену покажу в антракте...

Со сцены слышно, как князь Шуйский обращается к народу, — и из-за кулис легко движется, как бы выплывает величественная фигура Ф. И. Шаляпина в царском облачении.

Несется «Слава», в полную силу звучит хор, — и начинается торжественное шествие, венчание Бориса на царство. Ф. И. Шаляпин встает перед нами, шагает по красному помосту — и буря аплодисментов несется ему навстречу. Делаю еще шаг вперед, ровняясь по Е. А. Мравинскому, впервые вижу со сцены зрительный зал — и застываю около Шаляпина — Бориса в этой торжественной картине, которую я так хорошо знаю, так отчетливо себе представляю и которой не раз восторженно рукоплескал со всей силой юношеского энтузиазма.

Шаляпин — Борис широким жестом плавно отводит правую руку к груди, к сердцу, — жест, который я так часто наблюдал из зрительного зала и так хорошо знаю, вплоть до того, что ясно представляю себе, как играют и переливаются разноцветные перстни на его руке, — и задумчивым, полным тихой сосредоточенной грустью голосом сдержанно поет свои первые слова:

Скорбит душа... Какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием сковал мне сердце...

Свет ramпы и прожекторов режет глаза. Впереди, подернутый туманной дымкой, вырисовывается знакомый зрительный зал. На переднем плане, по линии центрального прохода, — как мне кажется, очень далеко, — колышется, трепещет что-то белое — не то платок, не то флажок. Силюсь понять, что я вижу, но не сразу соображаю, что «флажок» бьется не так уж далеко и что это белая

крахмальная манишка облаченного во фрак дирижера Э. А. Купера, хорошо мне известного по симфоническим концертам.

Ф. И. Шаляпин заканчивает свой монолог, свое обращение к народу, и порывисто, с той скульптурной величавостью, которой отличалась его пластика, движется в сторону левой кулисы — в Архангельский собор. Плышет колокольный звон, мощно несется славление хора, и шествие, с царем Борисом во главе, направляется обратно. Занавес снова и снова взвивается над этой картиной и, наконец, застывает на месте.

Спешу на четвертый этаж, в уборную статистов, чтобы вовремя быть готовым к выходу в сцене корчмы. Затем — выход в польском акте и, наконец, в сцене смерти Бориса. В общем все сходит благополучно, и мне дают вызов на завтрашний день, на этот раз уже на дневную репетицию.

Незабываемый 1919 год!.. Незабываемый в жизни страны, государства, забываемый для нас, граждан красного Петрограда, по героическим дням его революционной защиты, и в мельчайших своих подробностях забываемый для людей того поколения, чья самостоятельная жизнь начиналась как раз в это самое время.

Трудности поджидали нас на каждом шагу. Революционная ломка сказывалась везде и во всем, любого из нас ставила перед неожиданными по своей новизне задачами. Жизнь сделалась суровой. Мы прожили зиму в почти нетопленной квартире, стены которой покрывались инеем, все время недоедали, а с наступлением весны познали голод. Физическая слабость не покидала меня, хотелось есть как никогда в жизни, но настроение было изумительно бодрое и приподнятое: во-первых, всюду сказывался высокий революционный подъем народа, во-вторых, я мог считать себя приобщенным к искусству и мечту моей юности осуществленной, и, в-третьих, у меня, как и у моих сверстников, юношей моего поколения, все было впереди!

Майские и июньские дни 1919 года, дни фронтовых боев у стен Петрограда, стали горячими, напряженными днями также и для молодежи. Я оканчивал трудовую школу, сдавал выпускные экзамены и чуть ли не каждый вечер был занят в Мариинском театре, спектакли которого большею частью шли для бойцов, направлявшихся на фронт, для вновь мобилизованных моряков Балтики, для конференций и съездов деревенской бедноты. Едва окончив школу, я был досрочно мобилизован Всевобучем и отправлен в прифронтовую полосу для подготовки укреплений. Большой группой, состоявшей из юнцов моего возраста, мы рыли оборонительные окопы, набивали мешки землей, выкладывали брустверы, стараясь на совесть. Разумеется, это был самый скромный вклад в общенародное дело обороны города, но все же я был полон гордости.

Освобожденный из Всевобуча после разгрома белогвардейцев под Петроградом (освобожденный потому, что я был призван досрочно и мне еще не было полных шестнадцати лет), я, по совету школьных товарищей, подал заявление в Военно-медицинскую академию, хотя никакого интереса к профессии врача не испытывал. Одновременно, стремясь сохранить и упрочить связь с театром, я поступил на краткосрочные курсы мимистов, открытые при

Мариинском театре для подготовки новых кадров. Там нас обучали пластике и мимике, умению двигаться на сцене под музыку, учили выразительному жесту и, наконец, танцам — наиболее ходовым на оперной сцене танцам из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» и из других опер, включенных в репертуар Мариинского театра.

Учеба не отнимала много времени, давалась легко, и я совмещал ее с другими занятиями, то подвизаясь в качестве пианиста на молодежных вечеринках и исполняя танцевальную музыку, то участвуя в спектаклях Большого Драматического театра, куда я предложил свои услуги как статист: семье нашей жилось трудно, и надо было искать возможность приработка.

Большой Драматический театр был первым театром, созданным в Петрограде при советской власти, и среди молодежи он пользовался большой популярностью. Мы знали, что он возник по предложению А. М. Горького, что к его организации имел отношение также и Ф. И. Шаляпин, и были по-настоящему увлечены романтическим пафосом первой его постановки — шиллеровского «Дон Карлоса», одного из самых популярных спектаклей тех лет.

В то время Большой Драматический театр помещался напротив Мариинского театра — в оперном зале консерватории.

С первого же посещения Большого Драматического театра я почувствовал иную, не знакомую мне ранее обстановку, а точнее сказать — другую атмосферу. Мариинский театр отличался бюрократизмом внутреннего управления, в нем сильно сказывалась прежняя закваска, и прежде всего — кастовость. Мы, молодые сотрудники, на каждом шагу чувствовали себя случайными людьми, которых не замечают, которых сторонятся. В Большом Драматическом театре с первых репетиций и спектаклей, несмотря на всю скромность выпавшей на мою долю задачи, я ощущал себя одним из участников большого, тесно спаянного, дружного коллектива. Основу его творческого единения, его товарищеской сплоченности составляли убеждение в насущной необходимости героического репертуара, вера в те известные слова А. М. Горького, которые были сказаны им труппе театра в качестве напутствия, — слова о том, что «на сцене современного театра необходим герой в широком, истинном значении понятия». Эта вера вела театр вперед, она сказывалась во всей его внутренней жизни.

Меня заняли в двух новых постановках, осуществленных летом 1919 года, — в «Разрушителе Иерусалима», переводной пьесе финского драматурга Арвида Йернефельда, и в исторической драме Марии Левберг «Дантон». В первой пьесе я был занят в толпе и в двух картинах сопровождал Ю. М. Юрьева, игравшего заглавную роль. В «Дантоне», помимо участия в массовках, на мою долю выпал небольшой мимический эпизод, в котором я изображал одного из граждан революционного Парижа, режиссура обстоятельно разъяснила нам наши маленькие задачи и открыла доступ даже на те репетиции, в которых мы непосредственно не были заняты. Я смог присмотреться к репетициям шиллеровских «Разбойников», в которых не участвовал, наблюдать за работой режиссера Б. М. Сушкевича, ставившего спектакль, за исполнителями центральных ролей — В. В. Максимовым и Н. Ф. Монаховым. В

какой-то мере я впервые приобщился к драматическому искусству. Романтический репертуар, насыщенный пафосом борьбы страстей, возвеличивавший личность героя, пусть даже идеализированного, гораздо больше отвечал тогда мироощущению молодежи, нежели мелкая бытовая психологическая драма. Нравился он и мне. Но все же и в Большом Драматическом театре я продолжал мечтать об оперной сцене: как мне казалось, именно она сочетает все высшие проявления искусства, первое место среди которых я по-прежнему отдавал музыке.

Поэтому я не без волнений ожидал конкурса в штат мимистов Мариинского театра, где, как мне думалось, лежал ключ ко всему дальнейшему. Проба в открытом конкурсе, однако же, прошла удачно. Я выполнил предложенные мне этюды под музыку, был принят мимистом третьей категории и 23 июля 1919 года получил свой первый театральный контракт.

Мариинский театр жил большой, насыщенной, все более напряженной творческой жизнью. В сложной обстановке, в необыкновенных по своей трудности условиях он достойно выполнял выпавшую на его долю задачу. Он последовательно приобщал к русской классической музыке самые широкие слои народа и с новой силой ревностно боролся за качество, никогда не снижая его.

Революционная действительность настойчиво вторгалась на подмостки Мариинского театра, все больше и больше определяя его художественное творчество. Съезды и конференции, под которые часто предоставлялось помещение театра, заканчивались концертами или спектаклями с торжественными апофеозами и живыми картинами на революционные темы. Все спектакли были бесплатными, билеты распределялись среди рабочих, студенчества и школьников. Но больше всего спектаклей давалось для Красной Армии и Флота. Петроград продолжал жить фронтовой жизнью, и это накладывало свой отпечаток и на первый из петроградских театров: он был связан с армией крепкими узами, обслуживал ее выездными концертами, спектаклями на стационаре, и весь его состав вполне заслуженно получал красноармейские фронтовые или тыловые пайки от политотдела 7-й армии, оборонявшей город.

Прежний Мариинский театр в его старом составе не мог бы выдержать этого напора революционной жизни, ее условий и требований. К моменту моего вступления в штат театра его состав обновился едва ли не наполовину, что и обеспечило ему возможность новой творческой жизни. Еще в прошлом сезоне в театре сказывался известный упадок, и его репертуар стал чрезмерно узким, ограниченным по числу названий. Теперь он все более и более расширялся и к весне 1920 года достиг внушительной цифры в двадцать семь опер. Ставились все основные произведения русской оперной классики, гениальные произведения Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского, Бородина, Чайковского и Римского-Корсакова. И прежнее наименование по праву сменилось новым: бывший Мариинский театр стал именоваться Академическим театром оперы и балета.

Будучи принятым в штат театра, я с юношеским энтузиазмом отдавался тем маленьким задачам, которые выпадали на мою долю.

В те годы спектакли начинались в половине седьмого, а иногда и в шесть часов вечера. С того же времени прекращалось движение трамваев, ограниченное вынужденной жесточайшей экономией электроэнергии, — и уличная жизнь вскоре замирала.

В те дни, когда я не был занят на дневной репетиции, я являлся в театр за полтора часа до начала спектакля, в сладком упоении переступал его порог и подымался на четвертый этаж, в уборную мимистов. Здание отапливалось редко и мало, и в нашей общей уборной иногда бывало так холодно, что замерзала вода, налитая в блюдец или в стакан.

Согреваясь горячим морковным чаем, я принимался готовиться к спектаклю — одевался, старательно гримировался даже и в тех случаях, когда задача ограничивалась выходом в толпе. Каждый вечер, по ходу действия той или иной оперы, приходилось переодеваться по пяти-шести раз, и мне очень нравилось менять свое обличье, быстро готовиться к каждой следующей картине, заново гримироваться. Репертуар театра я изучил на практике, познал во всех, казалось мне, подробностях, сохраняя живой, острый интерес к музыке. Этот интерес и составлял для меня самое главное, ему подчинялось и из него вытекало все, что я делал в театре.

Спектакли заканчивались в одиннадцатом часу, а то и в десять часов вечера. В отдельные дни, по случаю тех или иных спектаклей целевого назначения, к зданию театра подавались трамвайные вагоны, о чем зрители оповещались заманчивым анонсом: «Трамвай обеспечен». В такие вечера и я торопился воспользоваться столь счастливой возможностью. Но большей частью я задерживался в театре по окончании спектакля и с ночным пропуском в кармане (особым документом комендатуры Петроградского укрепленного района, дававшим право хождения по улицам после одиннадцати часов ночи), гордый своим пропуском, как свидетельством участия в очень важном, признанном деле, шествовал по опустевшим кварталам города в Измайловские роты. Не забыть этих путешествий, прерывавшихся многочисленными окриками воинских патрулей, проверявших пропуска, не забыть весенние и летние месяцы 1919 года, когда линия фронта подходила к предместьям города, и на его улицах, да и в самом театре расклеивались памятные печатные листовки, подписанные В. И. Лениным, — обращения к питерским рабочим в связи с наступлением белогвардейцев на Петроград, в связи с мобилизацией коммунистов на восточный фронт и другими важнейшими событиями гражданской войны.

И я был горд своей, пусть скромной, долей участия в революционных празднествах — как в спектаклях театра, в различных аллегорических апофеозах, ставившихся на его сцене, так и особенно в массовых постановках на площадях города, осуществлявшихся в те годы в дни майских и октябрьских торжеств.

Не забыть инсценировки, осуществленной 1 мая 1920 года на ступенях Фондовой биржи, под ее порталом, перед зрителями, заполнившими громадное полукружие у Ростральных колонн: такого количества зрителей я никогда ранее не видел! В этой инсценировке мне довелось изображать американского капиталиста в высоком цилиндре, с большим мешком золота в руках, —

заклятого врага Советов, которого зрители встретили свистом.

В том же году, в грандиозной инсценировке «Взятие Зимнего дворца», разыгранной на Дворцовой площади в день третьей годовщины Октябрьской революции, я играл царского сановника, министра-бюрократа, в придворном мундире и треуголке, — коварного, но трусливого врага. Народ, запрудивший площадь, встретил моего «героя» шумным улюлюканьем, которое показалось мне слаще аплодисментов.

Театр, несмотря на мою занятость в его репертуаре, освобождал меня для участия в этих массовых празднествах, которые остались памятны своим размахом, своим масштабом и тем революционным энтузиазмом, который они вызывали у народа.

Но я должен возвратиться к театру, который целиком поглощал мои интересы.

Все привлекало мое внимание и живо интересовало меня в этом большом, сложном театральном организме.

Первое время я очень интересовался техникой сцены, не упускал случая проникнуть в трюм, чтобы самому увидеть, как совершается подъем и провал люка, с любопытством следил из-за кулис за разного рода волшебными полетами, за техникой движения панорамы в «Спящей красавице».

Еще более увлекало меня пение хора, исполнительская культура которого стояла на исключительной высоте. Я не упускал возможности еще и еще раз прослушать такие шедевры хорового пения, как женский хор в последней картине «Псковитянки», хор поселян из «Князя Игоря» и хор стрельцов из «Хованщины», всегда бисировавшийся по настойчивому требованию публики.

Но более всего я был увлечен первоклассным по своему составу оркестром, и как только представлялась малейшая возможность, старался не пропустить ни одной оркестровой репетиции. Совместно с Е. А. Мравинским я облюбовал себе место в нижней ложе, над группой ударных инструментов. Отсюда можно было хорошо наблюдать за оркестром, за самым расположением музыкантов по группам инструментов, а также следить за дирижером. Постепенно я настолько освоился, что вполне ясно стал понимать поправки, вносившиеся дирижером, безошибочно угадывал причины, по которым дирижер останавливал оркестр, и, можно сказать, искренне переживал те или иные временные неполадки, неизбежные в процессе оркестровой репетиции. Попутно не могу не отметить своеобразного явления, с которым в то время велась безуспешная борьба: из-за холода в малоотапливаемом театре (а температура на сцене и в зрительном зале редко превышала пять-шесть градусов) духовые деревянные, а особенно медные инструменты несколько «понижали», отчего временами стояла резь в ушах.

С первых дней работы в театре я настойчиво стремился найти свое скромное место в этом большом исполнительском коллективе, жившем напряженной творческой жизнью в исключительно трудных условиях, вызванных общей разрухой.

Выполняя весьма незначительные задания, я пытался решать их по-своему и, в меру своего умения, старался сделать это самым тщательным образом.

В «Садко» мне поручили изображать «водоросль» в сцене подводного

царства, и я старательно изгибался и извивался, как бы «колыхаясь» в воде. Вряд ли я был виден зрительному залу в столь большой массовой сцене. Такое обстоятельство, однако же, меня не смущало, и я довольствовался одобрением окружающих — мимистов и хористов, помощников режиссера, которые вели спектакль. И если подобные скромные задания выполнялись старательно, то с тем большим рвением я работал над маленькими эпизодами, в которых, в сущности, выполнял самостоятельную роль в развитии действия и тем самым приближался к профессии актера.

В «Сказке о царе Салтане» мне была дана небольшая мимическая роль дьяка, состоящего при ученой белке, которая, сидя в хрустальном домике, посвистывает и щелкает орешки. Этот миниатюрный эпизод я разработал в точном соответствии с музыкой и с помощью гримера искал выразительный внешний облик дьяка с заложенным за ухо гусиным пером, стараясь как можно ближе подойти к той характеристике, которой Н. А. Римский-Корсаков наделил дьяков в своем «Салтане».

В «Хованщине» мне поручили эпизод убийства князя Ивана Хованского, требовавший драматической выразительности: продолжаясь менее минуты, он должен был запомниться зрителю как один из переломных моментов в развитии действия. Князя Ивана Хованского, которого отлично играл В. С. Шаронов, вызывали из его терема якобы на совет к царевне Софье; сначала он отнекивался от нежданного приглашения, затем, поддавшись на лестные уговоры, приказывал подать свои лучшие одежды, наряжался под величальные песни сенных девушек и, наконец, поддерживаемый под руки, направлялся к выходу. В это мгновение я вырастал в дверях, задерживался на секунду и размашисто наносил ему удар кинжалом, от которого он замятво падал навзничь. Такие задания приучали к четкости сценического поведения, к пластической выразительности движения и жеста, а в то же время — к готовности действовать в точно установленный, определенный такт музыки.

В этих моих первых эпизодических ролях меня заметил и поддержал Исай Григорьевич Дворицин. Я уже упоминал его как первого режиссера, с которым мне довелось встретиться, как человека, внимательно напутствовавшего меня при первом выходе на сцену. Это был беззаветно преданный театру и несомненно талантливый, полезный для дела работник. В прошлом хорист, он пользовался любовью Ф. И. Шаляпина, имел на него влияние и по его поручению следил за всеми спектаклями, в которых пел Ф. И. Шаляпин, особенно же за теми сценами, в которых последний был занят. По желанию Ф. И. Шаляпина, И. Г. Дворицин исполнял партию Мисаила в сцене корчмы из «Бориса Годунова» в тех случаях, когда Варлаама пел Ф. И. Шаляпин, и надо сказать, что эту крохотную партию он вел превосходно. Чуткий, внимательный в отношении молодежи, И. Г. Дворицин в те трудные годы сыграл немалую роль в ее творческом росте.

В первом же сезоне меня стали занимать также и в балетах — сперва в толпе, в массовых сценах, а затем в отдельных эпизодах, в ролях мимического характера.

Одной из первых таких ролей была роль рыцаря, фигурировавшего на

первом плане в массовой сцене в «Раймонде» А. К. Глазунова — в балете, которым в первые послереволюционные годы обычно дирижировал автор, что придавало самому спектаклю неповторимое очарование.

Александр Константинович Глазунов любил дирижировать своими произведениями, тогда как публика любила видеть его за дирижерским пультом, чтобы чувствовать его как композитора. Лишь только он входил в оркестр театра, как оркестранты, встав со своих мест, шумно приветствовали его, ударяя смычками по декам инструментов. Праздничное настроение передавалось из оркестра в зрительный зал. Возникла овация, и А. К. Глазунов, стоя у дирижерского пульта, был вынужден долго раскланиваться. Зритель, не понявший, что таким путем чувствуется композитор, был бы вправе ожидать, что он станет свидетелем необычайных достижений дирижерского искусства. Но А. К. Глазунов, грузно опустившись на место, едва заметно, вяло принимался дирижировать своим балетом, изредка поглядывая на того или иного музыканта и слегка кивая ему головой в знак одобрения. Дирижировал он «Раймондой» ординарно, и тем не менее в театре всегда царило торжественное, приподнятое настроение, вызванное тем, что дирижирует автор, любимый, маститый композитор, уважаемый деятель русской музыкальной культуры. И на сцене, и в оркестре, и в зрительном зале все были рады гостью и, чувствуя его как композитора, как автора «Раймонды», тем самым определяли и его успех как дирижера.

После того как я сыграл рыцаря в «Раймонде», меня стали чаще занимать в балетных спектаклях. Как я был окрылен оказанным доверием, узнав, что в двух новых балетных постановках мне поручены две небольшие роли! Пусть роли были эпизодические, — я готовился к ним как к ответственнойшему выступлению. Это были роли тамбурмажора в «Петрушке» Игоря Стравинского и рыцаря Дня в его же «Жар-птице».

Не буду касаться самих этих произведений, декадентский характер которых достаточно известен. В те годы я не мог разобраться в их идейной сущности, да и скромные роли, которые я в них исполнял, не давали к тому оснований. В то время я смотрел на них только как на первые роли в балетных премьерах, как на дальнейшие испытания моих возможностей. А испытания были сложные, особенно в «Жар-птице». Здесь на мою долю выпала целая сцена, по ходу которой я убивал рыцаря Ночи и как рыцарь Дня вступал в свои права, давая новое направление развитию действия. Роль рыцаря Ночи исполнял Е. А. Мравинский, мой неразлучный спутник по работе в составе мимического ансамбля, и мы были счастливы тем, что нас заметили, выдвинули, а мы, в свою очередь, справились с новыми для нас трудными заданиями.

В последнем новом балете, в котором я был занят перед уходом из театра, — в «Сольвейг» Грига, — я вел небольшую, но заметную мимическую роль скрипача. Находясь на авансцене, с бутафорским инструментом в руках, я водил смычком по струнам, всеми своими движениями сливаясь с мелодией, звучащей в оркестре, и воплощая ее в пластике. Подобного рода задания приучали подчинять пластику музыке, добиваться точности и выразительности движения и жеста в их соотношении с музыкой.

Образцами для меня служили Иван Васильевич Ершов, а особенно Федор Иванович Шаляпин.

В свободные минуты, которые оставались между многократными переодеваниями, я не упускал случая наблюдать за ними из-за кулис. Скупая выразительность, лаконичность и в то же время насыщенность жеста были им свойственны в высшей степени. Они сказывались даже в партиях эпизодического плана. Не забыть облик И. В. Ершова в партии Финна в глинкинском «Руслане», где он достигал величавой эпичности образа. Не забыть монументальный облик Ф. И. Шаляпина в небольшой, ограниченной одним лишь выходом, партии варяжского гостя в «Садко». Опираясь на высокий тяжелый меч, он возвышался скульптурным изваянием, как бы высеченный из глыбы серого гранита, и только в начале песни, в точном соответствии с текстом и музыкой, с удивительной пластичностью широко отводил правую руку назад при словах: «О скалы грозные дробятся с ревом волны, и с белой пеною, крутятся, бегут назад». Жест приходился на слова «крутятся, бегут назад», после чего Ф. И. Шаляпин плавно опускал правую руку на рукоять меча и застывал в каменной неподвижности. Сила выразительности этой детали была необыкновенная.

И. В. Ершов по-настоящему увлекал и потрясал в партии юродивого Гришки Кутерьмы в «Сказании о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова. Образ этот — поистине гениальное творение нашего выдающегося певца-актера. В партии Гришки Кутерьмы гортанный тембр голоса И. В. Ершова органически входил в характеристику самого образа, который казался невысказанным вне свойственных этому певцу тембровых красок. «Китеж» был возобновлен по случаю юбилея И. В. Ершова и прошел с исключительным подъемом.

Мне представилась возможность особенно внимательно наблюдать за Ф. И. Шаляпиным в тех эпизодах, в которых я сам участвовал и по ходу действия был вовлечен в непосредственное с ним общение. А так как в те годы репертуар его был обширным и пел он очень много, сколько никогда не пел до революции, — по девяти-десяти, а то и по двенадцати спектаклей каждый месяц, — то такая возможность представлялась мне достаточно часто.

Так, с первых же дней, когда я еще служил на «разовых», я неизменно был занят в «Юдифи». Я маршировал правофланговым в том церемониальном шествии ассирийского войска, которое разворачивалось перед шатром Олоферна — Шаляпина. Он стоял величественный, страшный в своем затаенном необузданном гневе, и когда я приближался к нему — мурашки пробегали по телу. Но в следующем акте, в сцене опьянения, он был неистов в своем любовном исступлении, хотя величавость ни на миг не покидала его, и настоящая дрожь охватила меня, изображавшего одного из телохранителей, когда в конце этого эпизода он в изнеможении грохнулся к ногам Юдифи. Преодолев чувство страха, я вместе с пятью другими телохранителями бережно поднял неподвижное тело Олоферна, чтобы отнести его на ложе, стоявшее в глубине сцены, и не без удивления расслышал мягкий шаляпинский шепот: «Спасибо, товарищи! Спасибо, товарищи!..»

В те годы Ф. И. Шаляпин находился в зените расцвета, и творчество его являлось недостижимо высоким образцом актерского перевоплощения.

Особенно увлекали меня его выступления в ролях трагического плана, где он захватывал глубиной и цельностью замысла, выразительнейшей разработкой всех деталей и громадной силой переживания.

В «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова я выходил в толпе в первой картине, в эпизоде въезда Грозного в мятежный Псков. Нас теснила царская охрана — сначала конная, затем пешая, — и, наконец, на белой лошади, в величественной согбенной позе, низко пригнувшись к шее коня, въезжал Грозный — Шаляпин. Он обводил мятежную толпу тяжелым, суровым взглядом, и даже на близком расстоянии казалось, что его старческие веки наливаются кровью. Он не произносил ни слова, это была немая сцена, своего рода живая картина, но характер, образ героя был уже полностью обрисован.

В опере Массне «Дон-Кихот» мне пришлось дублировать Ф. И. Шаляпина: в эпизоде сражения с ветряными мельницами я выезжал на лошади, будучи одет и загримирован под Шаляпина. В роли Дон-Кихота он был необычайно легок и изящен, и я, хотя и появлялся на заднем плане сцены и очень недолго находился в поле зрения публики, всеми силами старался приблизиться к воплощенному им образу. Постепенно я начинал понимать шаляпинское искусство перевоплощения, и впоследствии в своей собственной работе над образами Ивана Грозного и Дон-Кихота не раз вспоминал отдельные подробности шаляпинской игры в этих ролях.

Довелось мне близко наблюдать Ф. И. Шаляпина и в партиях комического или, точнее, комедийно-характерного плана. В те годы он нередко пел Варлаама в сцене корчмы из «Бориса Годунова». Е. А. Мравинский и я были заняты в качестве приставов и по ходу действия хватили Варлаама за руки, «наседали» на него, а он, понатужившись, отбрасывал нас в стороны и принимался разбирать по складам царский указ о поимке Гришки Отрепьева. Общался я с Ф. И. Шаляпиным на сцене также в «Севильском цирюльнике», где мне приходилось завершать действие оперы: я играл нотариуса, оформлявшего брачный контракт между Розиной и Альмавивой. Стоя в кулисе с фонариком в руках, я поджидал Ф. И. Шаляпина «на выходе»; он всегда появлялся заблаговременно, здоровался со мной, здесь же обливал водой свою шляпу (предполагалось, что мы приходили во время сильного дождя) и со словами: «Ну, и погода в Севилье!..» — выходил на сцену, сопровождаемый мною. На спектаклях «Севильского цирюльника», одного из наиболее ходовых в те годы, Ф. И. Шаляпин всегда был очень весело настроен и в последней картине сыпал массу отсебятин, балагурил с публикой, позволял себе остро злободневные шутки, так что и нам на сцене трудно было удерживаться от смеха.

В середине сезона 1919 – 1920 годов Ф. И. Шаляпин ставил «Вражью силу». Оперу он знал наизусть, все партии наперечет, что делало его полным хозяином положения на репетициях. Он вызывался показывать певцам, как следует спеть ту или иную реплику или арию, и тут же, не заглядывая в ноты, принимался напевать соответствующие отрывки. Пел он вполголоса, но в остром, выразительном, характеризующем данного персонажа и данную ситуацию

интонационном ключе. Сила его вокальной звукописи, выразительность его тембров была исключительная, он отлично владел ею в качестве режиссера, как истолкователя всех партий и всей оперы в целом, и щедро делился со всеми участниками спектакля своим даром. Охотно показывал хористам и мимистам, как следует держаться на сцене, как встать, сесть, расположиться на завалинке. Превосходно группировал мизансцены, свободно лепил их из живых человеческих тел и, никогда не закрепляя намеченного, спешил перейти к новому эпизоду. Кто хотел и мог воспринимать его указания, получал великолепные практические уроки сценического искусства.

На одной из репетиций своих сцен Ф. И. Шаляпин обратился к дирижеру, напомнив ему, что в таком-то месте, после такой-то его реплики, ему нужна пауза. Дирижер настойчиво переспросил, какой длительности пауза необходима, собираясь в точности ее фиксировать.

— Ничего не надо фиксировать, — гневно вскипел Ф. И. Шаляпин.

Следите за мной, точнее — переживайте паузу вместе со мной — и вы сами поймете, когда пауза кончилась.

Он требовал переживания музыкального действия, требовал его от всех участников спектакля, в том числе и от дирижера, и в этом состоял один из незыблемых законов его творчества.

С «Вражьей силой» связан памятный мне эпизод. Я был занят в четвертом акте, в картине масленичного народного гулянья, происходившего у балаганов. По ходу действия необходимо было очистить авансцену от толпы, в то же время не убирая ее за кулисы, и дать место на переднем плане герою оперы Петру и кузнецу Еремке, которого пел Ф. И. Шаляпин. Задача эта была возложена на меня: я появлялся на балконе балагана в качестве комика, зазывалы, толпа оборачивалась к балагану и *густо* обступала его, освобождая первый план сцены, где тем временем шел полный драматизма диалог Петра и Еремки.

Я увлеченно отдался своей задаче. Моему самолюбию льстило, что на меня возложено выполнение заметной по ходу действия функции, а особенно, что для меня шьется сценический костюм, — да еще по эскизу Б. М. Кустодиева.

Борис Михайлович Кустодиев взял на себя оформление «Вражьей силы» по настойчивому желанию Ф. И. Шаляпина. В те годы Б. М. Кустодиев уже сильно страдал от своего недуга — паралича ног, и не вставал с кресла, передвигавшегося на колесах. В этом кресле он и появился в театре на одной из монтажных репетиций, и при примерке сценических костюмов высказал пожелание осмотреть костюм зазывалы. За мной послали, и я, в костюме и гриме, предстал перед Б. М. Кустодиевым.

Прикованный к креслу, Б. М. Кустодиев все же казался по-юношески молодым. Он свободно передвигался в кресле, вращая то одно, то другое его колесо, и весело обменивался репликами с работниками монтажной части, портными и костюмерами. Внимательно оглядев меня, он сказал, что мой грим удачен, хотя недостаточно тщательно наложен, и сделал несколько замечаний, касавшихся покроя костюма.

На генеральной репетиции «Вражьей силы» порученный мне эпизод прошел благополучно, но на премьере я дал волю дремавшему во мне комедийному

темпераменту, нарушив сценическое задание, которое было на меня возложено.

Появившись на балконе, я принялся смешить толпу различными ужимками, комическими фортелями, трюками эксцентрического порядка. В толпе возник смешок и перебросился в зрительный зал. В наступившей затем паузе Ф. И. Шаляпин, превосходно владевший сценой, дал знак за кулисы, который я заметил и тотчас же понял как приказание убрать меня. Почти одновременно режиссер М. С. Циммерман, подкравшись сзади, резко меня одернул. Я кубарем скатился по лесенке и побежал разгримировываться. Расстроенный случившимся, уверенный, что меня уволят из театра, я ранее обычного вернулся домой.

На следующий день, когда я проходил мимо режиссерской комнаты, дверь ее распахнулась, и на пороге показался М. С. Циммерман, так что я поневоле ускорил шаг.

— Вот вы как кстати!.. — окликнул он меня. — Федор Иванович только что вами интересовался, спрашивал, чем это вы так смешили вчера народ... Пожалуйте-ка сюда!..

И он потянул меня за руку в режиссерскую, которая в то время служила кабинетом Ф. И. Шаляпина, как заведующего художественной частью Академического театра оперы и балета — пост, который он официально занимал в те годы.

Полураскинувшись на банкетке, пластично-скульптурный даже в такой обыденной, непринужденной позе, неотразимо красивый, сидел Ф. И. Шаляпин. Мне бросились в глаза высокие белоснежные бурки со светло-желтой кожаной отделкой, мягкий пушистый синий свитер, свободно облежавший его мощный торс, и бриллиантовая булавка, воткнутая в галстук. Я сильно оробел в ожидании разноса, но едва лишь потупил глаза, как тотчас услышал шаляпинский голос:

— А ну, а ну!.. Здравствуйте, молодой человек!.. Покажите-ка мне, чем вы вчера развлекали народ!.. Это же очень интересно!..

Счастливый тем, что дело, как видно, обойдется без объяснений, которых я не только боялся, но стеснялся еще и потому, что довольно сильно заикался в те годы, — я охотно принялся показывать все то, что делал накануне на подмостках балагана.

Надо сказать, что еще в детские годы я был неравнодушен к пародии и к эксцентрике. Не помню в точности, с чего началось такое увлечение — вероятно, со школы, в кругу моих школьных товарищей, в часы гимназических «перемен». Во всяком случае, еще в школьные годы я любил имитировать знакомых, пародировать их, высмеивая смешные стороны их внешности и поведения, веселить моих одноклассников фокусами, затейливыми комическими фортелями. Я не был равнодушен к цирку, к его клоунам, а затем не без интереса присматривался к эстрадным эксцентрикам, которые выступали в дивертисментах садовых сцен и кинотеатров.

Так у меня сложился запас забавных эксцентрических трюков, которыми я и развлекал своих товарищей за кулисами театра. Играя мимическую роль зазывалы на балаганных подмостках, я несколько неожиданно для самого себя дал выход скопившимся во мне возможностям эксцентрика — и теперь должен

был расплачиваться за такой проступок.

Стоя перед Ф. И. Шаляпиным, я показал весь свой запас эксцентрических движений и трюков. Он поощрял меня все более громким раскатистым смехом. Я был настолько худощав, а руки мои были так длинны, что я легко обнимал самого себя, как бы здороваясь с самим собой в таком положении. Я складывался пополам, смешно жестикулировал, неожиданно принимался «вытягивать» руку из рукава, и она «вытягивалась» до невероятной, казалось бы, длины, потом вращал руками в локтях так, что они крутились как на шарнирах, наконец, «отрывал» пальцы на руке, сгибая их в суставах таким образом, что они не были видны, а затем «насаживал» их обратно по местам.

Ф. И. Шаляпин хохотал все громче, начал было мне подражать, заявил, что у него ничего не получается, но под конец, сменив шутливый тон на серьезный, заметил:

— Ну, спасибо!.. Только вот что, молодой человек, давайте условимся: вы мне, пожалуйста, не мешайте, и я вам не буду мешать!..

Случай этот послужил мне памятным предостережением, незабываемым уроком законов общения актеров на сцене, и я очень признателен Ф. И. Шаляпину за ту форму, в которой, по-видимому во внимание к моему юному возрасту, он преподавал мне такой урок.

Вспоминая свои первые шаги на сцене, сопоставляя их со следующими ступенями той крутой извилистой лестницы, по которой мне пришлось подниматься к профессии актера, я с благодарной памятью обращаюсь к этим дням и годам работы в Академическом театре оперы и балета.

В этот театр я вошел шестнадцатилетним юношей, провел в нем свыше четырех лет, и как бы ни было скромно мое место на его сцене, именно здесь получил свое актерское крещение.

Октябрьская революция открыла мне в него доступ, распахнула передо мной его двери — сперва как перед одним из его новых зрителей, затем как перед одним из его молодых сотрудников.

Новый зритель, жадно хлынувший в его зал, вдохнул в театр новую жизнь.

Не забыть многочисленных спектаклей для бойцов Красной Армии и моряков Балтийского флота, оборонявших революционный Петроград. Неизгладимое впечатление осталось в памяти от тех дней, когда нашими зрителями являлись одни лишь фронтовики, когда холодный, давно не топленный зал заполнялся матросами и красноармейцами в шинелях и буденовках, подчас с винтовками в руках, с примкнутыми штыками, когда в ложи, рассчитанные на шесть-семь человек, набивалось чуть ли не до двадцати зрителей, что вызывало серьезное беспокойство, так как ярусы театра могли не выдержать подобной нагрузки.

Не забыть наших выездных спектаклей и концертов в военных и флотских частях, наших выездов в рабочие районы. Особенно запомнился первый выездной спектакль на Путиловском заводе, где зимой 1920 года, в свой выходной день, театр играл «Бориса Годунова» при участии Ф. И. Шаляпина по случаю открытия заводского рабочего клуба. На этот спектакль вся труппа отправилась на паровой конке, специально поданной к Покровской площади, и

была встречена у ворот завода большой делегацией путиловских рабочих. Сцена тогдашнего заводского клуба была маленькой, тесной, закулисные помещения не были оборудованы, так что одеваться и гримироваться приходилось стоя, но все охотно мирилось с подобными неудобствами ради высокой цели этого первого в летописях нашего прославленного оперного театра выездного спектакля. А по его окончании все участники встретились с делегатами от зрителей в заводской столовой и, скромно ужиная отварной картошкой и пшенной кашей, обменивались речами с потомственными пролетариями «Красного путиловца». Так зародилась связь будущего Кировского театра с будущим Кировским заводом.

Не забыть и того, как в лютую стужу того же года в нашем театре лопнули трубы центрального отопления, и коридоры во многих местах покрылись льдом, так что в пору было кататься на коньках. В тот же день все молодые сотрудники театра вызвались ехать на лесозаготовки, чтобы обеспечить топливо. На глухой лесной делянке, отстоявшей на несколько километров от линии железной дороги, в суровую вьюгу мы дружно ворочали большие стволы деревьев, волоком тянули их к железнодорожной ветке, грузили на платформы, с песней везли в город.

Не забыть самый внешний вид театра и окружающей его площади с пустыми, наглухо заколоченными магазинами, с громадными сугробами небурного снега, которые надо было обходить по протоптанным пешеходами узеньким тропинкам, — когда все кругом будто бы свидетельствовало о запустении, между тем как театр жил полнокровной творческой жизнью, в полную меру развивавшихся сил.

Не забыть горячих юношеских споров, страстных мечтаний, которым мы предавались тогда с Е. А. Мравинским. Юношеские мечтания даже толкнули нас на невероятный, казалось бы, шаг: с ведома ночных пожарных, мы провели одну ночь в театре, чтобы спокойно и вдоволь насладиться его атмосферой. В ту ночь Е. А. Мравинский стал за пульт и дирижировал воображаемым оркестром, я же, находясь на авансцене, декламировал и напевал в полной тишине, но под звуки чудившейся нам прекрасной музыки... А на втором плане сцены, освещенной дежурными лампочками, высоко приподнятая, висела декоративная завеса, изображавшая горную возвышенность с полуразрушенным замком в отдалении, — и эта запомнившаяся нам подробность, в свою очередь, придавала фантастический отпечаток нашему импровизированному ночному выступлению, своеобразно отразившему мечты о будущем.

Возвращаясь мысленно к тем дням и годам, я ясно сознаю, как много дало мне мое скромное участие в жизни театра.

Вступив в него юношей, в том переломном возрасте, когда зреет сознание и формируется характер, я вышел из его стен возмужавшим и окрепшим, пройдя отличную подготовку.

Еще не став актером, я сделал первые решающие шаги к актерской профессии в творческой обстановке настоящего театра — театра с большой буквы, театра крупного масштаба, смелых дерзаний и высоких достижений. Со всей силой юношеской впечатлительности я жадно впитывал в себя образцы

русской классической оперы в исполнении выдающегося творческого коллектива, превосходных певцов-актеров, возглавленных Ф. И. Шаляпиным. Со всей энергией молодости я отдавался тем небольшим задачам, которые незаметно вели меня к будущей профессии, воспитывали в духе лучших традиций сценического реализма. Моя скромная работа на сцене, естественно, сочеталась с трудом актера-гражданина, которого требовала от нас революционная действительность. Мое сознание складывалось как сознание патриота советской страны, под влиянием революционной эпохи, открывшей мне путь к искусству, — и, как я теперь понимаю, в этом состоял главный итог четырех лет, прожитых в театре, ныне носящем имя С. М. Кирова.

В ШКОЛЕ

Время шло, годы гражданской войны остались позади. Страна вступила в восстановительный период. Совершенно по-иному начинала складываться жизнь. И перед каждым из нас, людей молодого поколения, все острее вставал вопрос о дальнейшем пути, о своей профессии.

Продолжая тщательно исполнять маленькие роли, по-прежнему выходя с Е. А. Мравинским в кавалергардских мундирах в сцене бала «Пиковой дамы» под пение хора «Славься сим...», мы все более и более горячо и страстно обсуждали в перерывах, что нам следует делать дальше, к чему себя готовить.

— С мимистами пора кончать, в нашем возрасте это уже не профессия!.. — убежденно твердили мы друг другу.

Пока что таков был единственный реальный вывод, к которому мы пришли. К чему же готовить себя? Где и как искать свое место в жизни?.. Вопросы эти вставали со всей остротой, но я долго не находил на них ответа.

Передо мной открылось заманчивое поле деятельности — театр, сцена, однако границы его были узкими и возможности мои в нем слишком скромными.

В пределах тех мимических ролей, в которых меня занимали, я пользовался в театре хорошей репутацией. Мне доверяли такие эпизоды, которые имели известное значение в развитии действия оперы. Режиссура выделяла меня как исполнителя подобных заданий. Когда В. А. Лосский ставил «Аиду», он поручил мне роль церемониймейстера, который, согласно режиссерскому замыслу, выходил на передний план и взмахом Руки давал сигнал к началу марша и шествия, а тем самым также и иное направление развитию сценического действия. На первой пробе, сделанной под оркестр и без подготовки, В. А. Лосский громко похвалил меня за четкое выполнение режиссерских заданий. Но неужели же удовлетвориться ими?

Меня манила профессия оперного актера, я мечтал о ней, но она осталась для меня недоступной, так как голос мой был слишком слаб для сцены. В оперном театре, который так сильно привлек меня, я легко мог найти место в составе хора, но неужели же ограничиться этой возможностью?

Оставался еще один путь, приоткрывшийся передо мной за время работы в театре, — путь к балетному спектаклю, а через него — к танцу.

Небольшие мимические эпизоды, исполнявшиеся мною в балетных и оперных спектаклях, привлекли ко мне внимание, и еще в 1920 году возникшая в Петрограде Студия молодого балета пригласила меня в свой состав.

Не порывая с Академическим театром оперы и балета, я стал участвовать в ансамбле Студии, выступавшей преимущественно в летних садах и рабочих клубах. Вначале я играл характерные мимические роли в классических балетах — такие роли, как отца Колэна в «Тщетной предосторожности», брамина в «Баядерке», злого гения в «Лебедином озере» Чайковского, наконец, роль Дон-Кихота в одноименном популярном балете. Затем я начал выступать в комических характерных танцах. Этот жанр заинтересовал меня. Балетмейстеры утверждали, что он мне удастся. В «Фее кукол» я исполнял полугротескового характера негритянскую пляску и всегда бисировал ее по настоянию зрителей. В последней постановке Студии, в которой мне пришлось участвовать, — в пантомимном обозрении «Неудачные похождения мистера Хьюза», поставленном уже в начале нэпа, я исполнял эксцентрического характера акробатический танец, занявший положение своего рода аттракциона.

Словом, эти пробы прошли успешно. И в пору начавшихся поисков своего дальнейшего места на сцене мне стали подсказывать, что возможности мои — в сфере пантомимы, танца, пляски, и притом преимущественно эксцентрического танца, который все больше начинал входить в моду. Не искать ли свое место в этой области?..

Как раз в то время, в начале нэпа, в Петрограде, при солидном, казалось бы, научном учреждении — при Институте истории искусств возник «Экспериментальный ансамбль». Его организаторы ставили себе целью экспериментировать в области «чистого выразительного движения и жеста». Их замыслы и планы были окружены ореолом новаторства, учености и вместе с тем некоторой таинственностью. Было известно лишь то, что в своей «лаборатории» ученые экспериментаторы стремятся воспитать «нового актера» и что основой для их опытов послужат последние модные новинки заграничной сцены — прежде всего оперетки и пантомимные балеты.

Прельщенный такой, хотя и туманной, но, казалось, многообещающей новаторской программой, а особенно тем обстоятельством, что даже ученые почтили меня своим вниманием, я с радостью согласился войти в состав ансамбля, в котором преобладала молодежь.

Для начала были поставлены отрывки из новейших западноевропейских оперетт, в одной из которых, под музыку Легара, костюмированный папуасом, в окружении «африканок», я плясал и пел какую-то нелепейшую «экзотическую» песенку, начинавшуюся словами:

В тропики укрыться —
Вот моя мечта...

Затем были поставлены две пантомимы — «Шарф Коломбины» и «Бык на крыше». В первой из них мне была поручена роль дирижера танцев — эксцентрика, который «вдохновенно» руководил танцами на сцене. Режиссура

требовала резкой эксцентричности, добивалась от меня крайней изломанности движений и жестов, и я послушно выполнял ее требования. В глупейшей по содержанию пантомиме «Бык на крыше» мне поручили роль долговязого придурковатого полисмена, попадавшего в самые невероятные положения. Как и вся постановка, моя роль изобиловала нелепейшими трюками. Так, например, в финале пантомимы полисмен получал от своих противников столь сильный удар по голове, что она тотчас же плавно уходила в воротник, тогда как обезглавленное туловище комически подрагивало под острую синкопическую музыку (автором последней был французский композитор Дариус Мильо, один из самых заядлых формалистов).

Мое юношеское увлечение пантомимой, движением и жестом, пародией и шуткой, гротеском и эксцентрикой использовалось в чисто формалистическом плане. Оно получало выход в форме внешнего выражения, из которого нарочито выхолащивалось не только содержание, но подчас и простой здравый смысл.

Спектакле «Экспериментального ансамбля», проходившие в научно-исследовательском учреждении и посещавшиеся широким кругом актеров и режиссеров, сразу привлекли ко мне внимание, выдвинули меня в качестве самостоятельного исполнителя, «почти готового актера», как обо мне отзывались. Фамилия моя впервые стала известна в более или менее широкой профессиональной среде, и я не без удовлетворения встретил ее в печати, на столбцах газет и журналов, в тех первых рецензиях, которые мне довелось прочесть о себе. Я жадно впитывал в себя эти отзывы, печатные и устные похвалы, прежде всего потому, что настойчиво, напряженно искал свое место в искусстве и нуждался в совете, в подсказке, способной направить меня по наиболее мне свойственному пути. И я прислушивался к голосу модных режиссеров, старавшихся использовать мои данные в плане чисто внешней буффонады, гротеска, эксцентрики, так что опасность соскользнуть на путь формализма сделалась для меня вполне реальной.

Понимал ли я это?

Нет, не понимал...

«Мода» — вот то слово, которое все чаще раздавалось кругом и приводилось в оправдание мнимого новаторства, различных формалистических и эстетских направлений в искусстве.

Не отдавая себе отчета в действительном смысле этой моды, и я стал приспособляться к ее требованиям.

Тяготение к моде казалось молодежи естественным, закономерным, прогрессивным, даже... революционным. Большинство из нас, представителей молодого поколения, не понимало истинного смысла этой погони за модой в искусстве, между тем как под ее прикрытием протаскивалось упадочное, растленное «искусство» буржуазии, подражание его новейшим образцам.

К счастью, «Экспериментальный ансамбль» вскоре распался, моя связь с ним оказалась недолгой. И снова передо мной встал вопрос о выборе профессии.

Проигрывая с Е. А. Мравинским в четыре руки отрывки из опер и симфонических произведений Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, мы в перерывах продолжали горячо обсуждать вопрос о

будущем, о нашем месте в искусстве и не раз взаимно приходили к предположению, что наше будущее — в сфере музыки.

Е. А. Мравинский к этому времени преодолел внутренние колебания в выборе профессии, отказался от мысли посвятить себя географическим наукам, подал заявление в консерваторию и убежденно уговаривал меня поступить туда же, поначалу — в класс пианистов. Одно время я был совсем близок к этому шагу и даже заполнил анкету для поступающих в консерваторию.

Но, продолжая размышлять над своим маленьким опытом, внимательно перебирать в памяти круг наблюдений прошедших четырех лет, я ясно сознавал свой интерес к искусству актерского перевоплощения. Он пробудился во мне под влиянием творчества Ф. И. Шаляпина, под впечатлением многообразия и завершенности его сценических образов. Именно шаляпинские образы произвели на меня наиболее сильное впечатление за все время моей работы в театре, именно они пробудили творческую фантазию. И я пришел к убеждению, что путь мой — на сцене, в театре, в его актерском составе.

Убеждение это, однако, было смутным, ибо я не мог более точно ответить себе на вопрос о том, в каком именно театре я вижу свое место. В то время я вообще плохо представлял себе театр без музыки. Мне казалось, что я лучше всего смог бы найти себя в острых характерных ролях в театре синтетического плана, в спектаклях которого звучит музыка, раздаётся пение, исполняются танцы. Мне думалось, что я смог бы найти место также и в кинематографии, в комических фильмах, где можно было бы использовать накопленную мною технику в области движения и пластики, от природы свойственный мне юмор. Но на худой конец, — как я тогда считал, — я мог бы найти себе применение и в драме, на драматической сцене.

Надо подчеркнуть, что в то время я не знал и не понимал драматического театра. Те драматические спектакли, которые я видел в ленинградских театрах, меня не заинтересовали (за исключением ранних постановок Большого Драматического театра), а другого драматического искусства я не знал. Если в ту пору я получил бы возможность увидеть Московский Художественный театр, ознакомиться с его высоким реалистическим искусством, я, вероятно, тогда же постучался бы в его двери. Но такой возможности у меня не было, подлинной реалистической драмы я не видел и уделял драматической сцене самое последнее место в своих планах на будущее.

Таким образом, решение посвятить себя профессии актера окрепло, взяло верх над моими сомнениями, и осенью 1923 года я поступил в Ленинградский институт сценических искусств, на драматическое отделение, а одновременно и в Институт экранного искусства, готовивший киноактеров. В последнем я пробыл две-три недели, совмещать учебу в двух местах не смог и всецело отдался занятиям в Институте сценических искусств.

Институт был молод и, в сущности, только начинал разворачивать свою работу. Он возник в первые годы революции в противовес старой школе, существовавшей при бывших императорских театрах, в противовес ее рутине и косности. Закономерность ломки старых, отживших традиций в деле обучения, воспитания молодых актеров была несомненна.

Как раз в эти годы большой авторитет в качестве педагога завоевывал Л. С. Вивьен. Он был одним из организаторов института и с первых лет вел свою мастерскую в реалистическом направлении. Некоторые из его учеников уже выдвинулись в то время на сцене, в их числе О. Г. Казико и Н. К. Симонов. Спектакли мастерской Л. С. Вивьена особенно привлекали к себе внимание. Какое свежее впечатление оставила учебная постановка комедии А. Н. Островского «Правда хорошо, а счастье лучше», где двадцатидвухлетний студент В. В. Меркурьев сыграл семидесятилетнего отставного унтер-офицера Силу Грознова, — сыграл ярко, сильно, сочно.

Однако в обстановке ломки старых, отживших традиций, мешавших Движению вперед, под видом революционных новаторов в институт проникли также представители различных формалистических и эстетских направлений в искусстве. Их псевдореволюционная фразеология сбивала с толку молодежь, жадно тянущуюся к искусству. И тотчас по вступлении в школу мне пришлось столкнуться с этими явлениями, в сущности которых в то время я не мог разобраться.

Эстеты и формалисты, прославившие новаторами и сумевшие проникнуть в институт, выхолащивали из искусства его идейность.

На моем курсе нас мало знакомили с русской классикой, с богатыми традициями нашего передового театрального искусства, с историей родной сцены. Нас прежде всего обучали ритмике и пластике, фехтованию и танцам, гимнастике и акробатике. Нас учили ходить, бегать, принимать всевозможные замысловатые позы, группироваться и танцевать на резко изломанных, наклонных сценических площадках, состоявших из нагромождения различных плоскостей, кубов, кругов и ступенчатых лесенок. На занятиях по акробатике нам предлагались хитроумные упражнения по выворотности рук и ног, всего корпуса, и я усиленно тренировался в таком плане, учась «складываться» на три части, что называется «в три погибели». Не скрою, первое время я увлеченно отдавался этим занятиям. Накопленный мною опыт в области сценического движения и жеста, развившийся на почве музыкального театра, явно перевешивал худосочные измышления формалистов-«новаторов», задававших тогда тон на моем курсе, и я всегда выделялся на занятиях.

Разумеется, театральная школа не делает, да и не может сделать из ученика законченного актера. Она только раскрывает и развивает индивидуальные способности ученика, его возможности, его актерский «материал», после чего передает его на профессиональную сцену, где с годами, по мере накопления опыта, в процессе практики из молодого актера постепенно вырабатывается мастер.

Однако модные «новаторы», засилье которых особенно сказывалось на моем курсе, развивали только наши внешние возможности, наши физические данные, или, как они любили говорить, — нашу «внешнюю фактуру», нашу «телесную выразительность».

Я отличался гибкостью тела в суставах, имел склонность к имитации, к подражательству, питал интерес к пародии, к гротеску, к буффонаде, — и эти мои данные, использованные в их чисто внешнем выражении, независимом от

содержания этюда или пьесы, в первую очередь развивались педагогами-формалистами. Они готовили меня в комики в самом внешнем смысле слова, так сказать, по последним иностранным образцам.

Характерна в этом отношении первая учебная постановка, в которой я оказался занят и где впервые получил комедийную роль в драматическом спектакле — постановке «Двенадцатой ночи».

Комедия Шекспира была поставлена в чисто пародийном плане, все усилия режиссуры были направлены к тому, чтобы ошеломить зрителя калейдоскопом самых экстравагантных, самых нелепых положений и трюков.

В начале спектакля на сцене появлялся молодой человек в толстовке, с папиросой в зубах, со свистком в руке и развязно заявлял публике, что Шекспир не имеет никакого отношения к тому, что будет показано, ибо комедия его, якобы совершенно устаревшая, служит предлогом для забавного представления... заезжей труппы цирковых артистов! Подобного рода замечания этот молодой человек делал перед началом каждого акта, появляясь в качестве своего рода конференсье, и затем давал пронзительный свисток, служивший сигналом к продолжению действия. Кстати сказать, роль конференсье исполнял М. В. Соколовский, один из наших студентов, а впоследствии руководитель ленинградского «Театра рабочей молодежи», или ТРАМа, как его было принято называть. Несомненно одаренный, он с юношеских лет был развращен тем наплевательским, нигилистическим отношением к культурному наследию прошлого, которое насаждалось Пролеткультом и различнейшими режиссерами-формалистами, вошедшими в моду в первые годы нэпа.

Наша постановка прежде всего имела целью ошарашить зрителя безудержным трюкачеством. Для этого действие «Двенадцатой ночи» было перенесено... в современный цирк. Всех действующих лиц играли... цирковые актеры. Независимо от образов, которые им следовало изображать, и независимо от текста, который они произносили, каждый из исполнителей играл роль циркового актера, представителя того или иного циркового ампула.

По замыслу формалистов-«новаторов» предполагалось, будто бы несоответствие текста с внешним обликом исполнителя, его костюмом и обстановкой неизбежно должно... усилить комизм пьесы, которая признавалась «устаревшей»!..

Роль герцога играл директор цирка, он же — укротитель хищников, появлявшийся в ярко-красной гусарке, с хлыстом в руках. Поэтичная Оливия превратилась в цирковую наездницу высшей школы верховой езды, шут — в циркового «рыжего», а сэр Эгчик, которого поручили играть мне, был представлен как шпагоглотатель. Моя роль оказалась особенно обильно насыщенной самыми невероятными трюками. Вся постановка представляла собой сплошную нелепицу, в которой попирался замысел драматурга, калечились способности студентов и где им прививались самые вредные навыки.

Я по-прежнему не понимал опасности, подстерегавшей меня — на этот раз в стенах учебного заведения. В печати я прочел лестные отзывы. Меня выделили на первое место среди исполнителей «Двенадцатой ночи», отметили как «вполне

готового актера-эксцентрика с большой техникой». Многие педагоги меня захваливали. За мной стала упрочиваться репутация гротескового, отчасти эксцентрического комедийного актера, причем и в моем классе и на старших курсах она расценивалась высоко. Не скрою, что это льстило моему юношескому самолюбию...

Впервые в стенах института я выслушал серьезное предостережение по этому поводу от В. В. Максимова, нового руководителя нашей студенческой учебной мастерской.

Хотя «Двенадцатая ночь» выпускалась уже в бытность его нашим руководителем и он нес за нее известную ответственность, все же именно В. В. Максимов через несколько дней после премьеры вызвал меня на большую беседу, в конце которой сделал предложение работать над отрывком из «Дяди Вани», работать в реалистическом, психологическом плане, в подлинном ключе чеховской драматургии. Предложение было до крайности неожиданным, оно шло вразрез со всем тем, чему меня учили.

К своему предложению В. В. Максимов в разговоре со мной подошел издали.

Вначале он похвалил меня, сказав, что мне удаются смешные движения и жесты, что я искренне, с увлечением отдаюсь юмору и эксцентрике, в чем он видит признаки несомненного дарования. Но выделив эту сторону как положительную, В. В. Максимов тут же принялся доказывать, что, посвятив себя творчеству драматического актера, недопустимо ограничиваться подобного рода мелочами. Он настойчиво советовал мне глубже взглянуть на свои задачи, на свое будущее место в искусстве, понять, что театр — не праздная забава, не шутовство, но школа чувств и мыслей, а актер — их выразитель, облакающий их в форму правдивых художественных образов. Он говорил со мной горячо, увлеченно, но в то же время осторожно, даже бережно, стараясь не задеть моего самолюбия и убедить в своей правоте. Он вполне достиг своей цели, и я с радостью согласился работать над небольшим отрывком из «Дяди Вани» — над диалогом Астрова с Соней.

Такое задание потребовало от меня немалых усилий. Но внутренне я был подготовлен к тому, к чему звал меня В. В. Максимов. Небольшой опыт, накопленный за четыре года работы в театре, впечатления от игры Ф. И. Шаляпина, крепко отложившиеся в памяти, воспитали во мне интерес к реалистическому творчеству актера, правильное понимание основ сценического реализма.

После долгих занятий под руководством Б. П. Петровых, ассистента В. В. Максимова, я добился успеха. Мои однокурсники были удивлены, услышав от меня *простую*, естественную речь и почувствовав ясную мысль, которой было подчинено все мое поведение на сцене. В свою очередь, и я убедился в том, что, исполняя отрывок из драмы, могу овладеть вниманием зрителей без всякого нарочитого трюкачества, навязывавшегося мне, но самыми обычными средствами реалистического искусства, в основе которого — жизненная правда.

С приходом В. В. Максимова в институт в качестве руководителя нашего

курса я стал *более* углубленно заниматься драматическим искусством и постепенно полюбил его. Со своей стороны В. В. Максимов продолжал следить за мной внимательно, чутко, с неизменным доброжелательством, почему я и считаю его моим первым учителем и наставником.

Владимир Васильевич Максимов принадлежал к числу тех людей, чье жизненное призвание всецело определяется искусством и которые отдают ему себя целиком.

Высокий, статный, с красивыми чертами лица, очень пластичный в движениях и жестах, он и в жизни и на сцене отличался редким обаянием. В свои молодые годы он был связан с Московским Художественным театром, входил в его состав в качестве сотрудника и не без успеха испытал свои силы в роли Треплева в чеховской «Чайке». Затем он перешел в Малый театр, где накануне революции выдвинулся на одно из первых мест. Он играл в нескольких спектаклях, в которых участвовала М. Н. Ермолова, и сохранил к ней трогательную привязанность, рассказывал нам о ней восторженно, с юношеской влюбленностью и вместе с тем с сыновней почтительностью, ставя нам в образец ее высокий моральный облик.

Имя В. В. Максимова стало особенно широко известно благодаря его участию в кинофильмах, в пору рождения русской кинематографии, в которой он занял ведущее положение. Эти выступления в кинофильмах дореволюционного выпуска, еще очень слабых в художественном отношении и большей частью пошловатых, не только принесли ему всероссийскую известность, но и создали неверное о нем представление как о художнике: в данном случае он оказался жертвой буржуазной кинематографии, так как сам стоял неизмеримо выше ее возможностей, а главное — ее требований.

После революции В. В. Максимов был приглашен в Петроград, в Большой Драматический театр, и вынес на своих плечах весь его романтический репертуар, начиная с «Дон Карлоса», в котором он с захватывающим подъемом играл заглавную роль. Пытливый, ищущий, страстно влюбленный в свое дело художник, он не уставал пробовать свои силы в различнейших областях. Он выступал в Народном доме и в Театре комедии, появлялся на концертной эстраде как чтец, мастер художественного слова, пробовал себя в сфере режиссуры и педагогики. В этом качестве он впервые начал работать у нас в институте, на том курсе, где я обучался.

Своим вдумчивым, чутким отношением к молодежи В. В. Максимов очень скоро привлек к себе горячие симпатии учащихся. Не решившись открыто вступить в бой с формалистами и «леваками», разного рода псевдоноваторами, он, по существу, стал бороться с ними изнутри, как руководитель нашей учебной мастерской. Он последовательно знакомил нас с драмой, с искусством драматического актера, с основами сценического реализма, и бережно воспитывал в нас сознание значительности, ответственности нашего творческого труда. На наших уроках и беседах, в частном общении с ним я ясно понял, что старые мастера, представители дореволюционной сцены, могут оказаться гораздо более надежными нашими наставниками, нежели многие молодые люди, которые, становясь в позу разоблачителей старого искусства, под

прикрытием мнимореволюционных фраз о своем новаторстве тянули нас к безыдейности, формализму, нелепому трюкачеству и кривлянию.

Вероятно, я мог бы выпрямить путь своей учебы, сократить все те ненужные блуждания, которыми сопровождался годы пребывания в школе, если бы смелее доверился своему наставнику. Но обстановка, сложившаяся в те годы в институте, засилье «леваков», прославивших передовыми, влияние отдельных студентов старших курсов, с которыми я общался в некоторых ученических спектаклях, наконец, особенности первых лет нэпа и той сложной идеологической борьбы, которая велась разного толка реакционерами под самым различным прикрытием, — все это вело к тому, что я оставался на распутье между здоровой реалистической почвой актерского творчества и всякими формалистическими вывертами, прикрытыми флагом мнимого новаторства.

Сегодня я в чисто реалистическом плане работал над ролью помещика Миловидова из комедии А. Н. Островского «На бойком месте», а назавтра мне поручали заглавную роль в «Наследниках Рабурдена» Эмиля Золя и требовали, чтобы я играл в приемах гротеска, с элементами эксцентрики, неуместными в подобном произведении.

Советская драматургия насчитывала в то время немного пьес, в большинстве довольно посредственных. В качестве учебного материала они не могли нам служить, и над современной советской темой мы не работали. Над русской классикой работали недостаточно. Чаще мне приходилось играть в переводных комедиях — в «Как важно быть серьезным» Оскара Уайльда, в «Копилке» и «Соломенной шляпке» Лабиша. При этом педагоги из числа мнимых новаторов, большинство студентов старших курсов, а особенно критики прежде всего выделяли меня именно в комедийных ролях, сыгранных в плане гротеска, буффонады, даже эксцентрики. В печати продолжали появляться похвальные отзывы в мой адрес, смысл которых неизменно сводился к тому, что я — гротесковый, буффонный комедийный актер, «готовый эксцентрик».

С целью дать студентам возможность производственной практики, институту было предоставлено небольшое театральное помещение на улице Некрасова, ныне занятое Театром кукол.

Наши ученические спектакли, отчетные постановки студентов различных курсов шли на сцене этого театра, собирая немногочисленную, но профессионально квалифицированную аудиторию. Преобладали представители театральной общественности — директора и художественные руководители театров, режиссеры, актеры, педагоги. Они знакомились с нами, критиковали нас. В свою очередь, и мы привыкали к общению со зрителем, учились любить профессию актера, ценить каждую возможность публичного выступления, извлекать из него уроки.

Наши студенческие выступления не ограничивались площадкой учебного театра: нам казалось, что учебный курс дает мало практики, и мы возмещали ее недостатку своей студенческой самодеятельностью.

По инициативе нашей комсомольской организации мы начали выступать на первомайских вечерах и в дни годовщины Великой Октябрьской

социалистической революции, — сперва в клубе Центрального (ныне Куйбышевского) райкома партии «Старая и молодая гвардия», затем в некоторых других молодежных клубах Ленинграда.

Такие выступления требовали злободневного агитационного репертуара, и на досуге мы с увлечением готовили различные сатирические сценки, одноактные пьесы, отдельные номера из живых газет. Была поставлена также «политоперетта» «Ванькина затея», веселый музыкальный спектакль, рисовавший разложение белогвардейской эмигрантщины. На мою долю выпала роль долговязого слабоумного великого князя Николая Николаевича, одного из тогдашних «претендентов» на «российский престол». Я не пожалел сатирических красок для его изображения, представив его в плане острой политической карикатуры. Молодежная аудитория Дружно принимала нас, мы сделались популярными участниками клубных вечеров.

Это подсказало нам мысль выехать во время каникул на практику, предпринять большую «гастрольную поездку» в Среднюю Азию и на Кавказ. Как раз незадолго до того были введены студенческие проездные литеры, предоставлявшие учащимся бесплатный проезд на транспорте. Мы облюбовали интересный маршрут, который начинался в Ташкенте, охватывал ряд городов Узбекистана и заканчивался в Баку. Руководство института поддержало нас, Главполитпросвет дал санкцию на поездку.

Нами был подготовлен специальный выпуск живой газеты, затрагивавший множество злободневных политических тем, но так как по своей длительности он все же оказался недостаточным для целого вечера, мы оказались вынужденными искать пополнения программы.

Надо сказать, что в перерывах между уроками и на досуге студенты собирались в одной из комнат у рояля и, как говорится, кто во что горазд, импровизировали шуточные сценки и пародии, пели сатирические куплеты и песенки, изошрялись в танцах. Мы шалили от души, с хорошим юмором, с молодым задором, столь свойственным советскому студенчеству.

В такой непринужденной обстановке и я веселил своих товарищей, придумывал разного рода забавные танцевальные фигуры, смешные по своей выразительности положения, комические танцы.

Два студента — Борис Чирков и Петр Березов — присоединились к моим импровизациям, и мы втроем взаимно старались «переплясать» друг друга.

Постепенно у нас выработалось много различных забавных движений, смешных положений и танцевально-акробатических трюков. И когда выяснилась необходимость пополнить наш репертуар, мы втроем вызвались подготовить веселый танцевальный номер.

Предложение было принято. Мы стали обдумывать, как объединить в единую сценку все те разнообразные положения, движения, «колена» и танцы, которыми владел каждый из нас. Сперва мы хотели представить в нашем номере трех веселых матросов. Это нам не удалось, потому что танцевальная характерность, которой мы достигли, не очень соответствовала облику моряков. Тогда, за несколько дней до выезда, мы решили остановиться на трех популярных в те годы кинокомиках — на Чарли Чаплине и на Пате и Паташоне.

Имитируя облик каждого из них, но воплощая его в плане пародии, мы скомпоновали свой танец как их совместную пляску. В общем получилась шуточная пародия, и из нее возник, стал развиваться наш танцевально-акробатический номер «Пат, Паташон и Чарли Чаплин».

Трудно рассказать построение танца, его композицию, тем более в данном случае, когда самый танец со временем видоизменялся, совершенствовался и в конечном итоге разнился от того пробного черновика, который мы впервые показали на школьном просмотре.

Чарли Чаплина изображал Петр Березов, Паташона — Борис Чирков, роль Пата пришлась на мою долю. Я старался в пародийном плане передать все наиболее характерное в его облике и повадке. В танце я принимал типичные для Пата положения и позы, невероятно изгибался, обвивал одну ногу другой, сам с собой здоровался, соединяя руки за спиной, обнимал самого себя за спину и танцевал в таком положении якобы с дамой, небрежно и рассеянно перешагивая через головы моих партнеров. По мере того как они танцевали и показывали свои трюки, я все более мрачнел и затем, после паузы, в которой я крайне «нервно» реагировал на их успех, пускался в лихой эксцентрический танец, насыщенный акробатическими движениями.

Номер был просмотрен, принят и вошел в программу «гастрольной» поездки, в которую мы выехали веселой, дружной студенческой семьей летом 1926 года.

Никогда не забыть этой первой поездки по родной стране!

Многие из нас, — в их числе также и я, — впервые выехали за пределы Ленинграда и с юношеской пылкостью, со всей силой молодого восприятия жадно впитывали в себя многообразнейшие впечатления от раскрывшейся перед нами живой действительности.

Наш путь лежал на Ташкент, был долог, но мы сходили с поезда на каждой станции и даже бодрствовали по ночам. Мы были очарованы Ташкентом, его архитектурными памятниками, его старым городом, его только что начинавшим развертываться строительством. Приехав в Баку, мы всю ночь провели с песнями на его набережной, — правда, еще не слишком благоустроенной в те годы, — а наутро веселой гурьбой проехали в Сураханы, где, помнится, были удивлены размахом работ по механизации нефтедобычи. Словом, за полтора-два месяца, проведенных в поездке, мы сильно выросли: перед нами приоткрылась широкая картина жизни и труда людей нашей Родины.

В поездке мы встретились с широким массовым зрителем наших национальных республик. Мы играли не только в Ташкенте, но и в Андижане, в Фергане, в Самарканде, объезжали близлежащие селения, даже небольшие кишлаки. Сперва нам пришлось туговато: никто не приглашал нашу живую газету. Мы добились общественного просмотра в одном из центральных клубов Ташкента, и тут же получили несколько приглашений. Со своей стороны студенты внимательно следили за событиями, старались насыщать репертуар злободневной политической сатирой, черпая для нее материал в центральной и местной прессе.

Наш номер пользовался успехом, был отмечен печатью, и в течение поездки

мы отработывали его, добиваясь все большей четкости и динамичности в его исполнении. Молодость была в нас ключом, и участвуя в живой газете, мы в то же время увлеченно отдавались своим танцевальным выступлениям. А по возвращении в Ленинград мы стали получать множество приглашений и чуть ли не ежедневно начали появляться на различных клубных вечерах, а затем и на профессиональной эстраде, — подчас по три-четыре раза в день.

Узнав об этом, В. В. Максимов не замедлил вызвать меня к себе.

— Вот что, Черкасыч, — заявил он мне. — Если вы решаете идти по пути быстрого успеха, то, конечно, легко приобретете его на эстраде, в мюзик-холле или в цирке, в жанре эксцентрики, может быть даже клоунады... Место вам будет обеспечено... Но вы никогда не получите подлинного наслаждения, того творческого счастья, которое приобретается упорным трудом художника над настоящей значительной темой и ожидает вас в области больших форм драматического искусства!.. Истинный артист, художник по призванию стремится не рассмешить зрителя, не удивить его, а убедить — убедить в высокой правде, которую он провозглашает со сцены. Артист убеждает зрителя силой и глубиной мысли, он привлекает внимание и завоевывает признание значительностью тех целей, которым служит... Конечно, это куда более трудный путь, но именно этим путем шли лучшие представители нашей сцены!

Внимательно прислушиваясь к настойчивым советам В. В. Максимова, я все же не понимал, что мне следует делать. Голос моего наставника не встречал должного подтверждения.

Большинство педагогов, в числе которых было несколько режиссеров, практиков сцены, занимавших на ней видное место, ориентировало меня в другом направлении, восхваляло мои пробы и опыты в буффонадном, эксцентрическом жанре. Старшие товарищи по институту упорно держались того же мнения. Наш шуточный, пародийный танец нашел широкий спрос, сделался одним из ходовых аттракционов на эстраде. Что же, отказаться от него?.. С чего же тогда начинать?..

И мы продолжали шлифовать наш номер, который на несколько лет сделался нашим неразлучным спутником, — в частности моим.

С этим номером я выпускался из института, исполняя его при сдаче зачета по актерскому мастерству, в нем же я показался на конкурсной пробе, вступая в качестве актера на подмостки первого драматического театра, в котором мне довелось работать, — ленинградского Театра юных зрителей. С тем же номером я продолжал выступать на эстраде в первые годы моей работы в театре и в нем же я появился в одном из первых кинофильмов, в которых мне довелось сниматься, — в картине «Мой сын».

А десять лет спустя, после долгого перерыва, в течение которого номер уже более не исполнялся, нас попросили возобновить его для засъемки в картине «Киноконцерт», снимавшейся на «Ленфильме». Нам пришлось исполнить наш танец перед киноаппаратом в разных планах и в различных ракурсах свыше тридцати раз, считая репетиции, шедшие под фонограммную запись эстрадного оркестра.

Словом, юношеская шутка, номер, возникший в порядке студенческой

импровизации и затем прошедший длительную шлифовку, долго сопутствовал мне, как профессиональному актеру. Вот почему я задержался на нем, вот почему именно с него начинаются первые кадры того небольшого кинофильма, который демонстрируется, когда я — у нас или за рубежом, — выступаю с рассказом о своем актерском пути: первый ролик этого фильма воспроизводит отрывок из «Киноконцерта» — несколько положений нашего танца «Пат, Паташон и Чарли Чаплин».

Между этим отрывком, заснятым в кино в 1938 году, и первой пробой, сделанной в институте в 1925 году, лежит не только долгий срок. Постепенно изменялось и отношение к самой задаче. В ее исходной точке было еще немало внешней буффонады и эксцентрики. Затем внешние приемы все более подчинялись характеру того персонажа, которого я изображал в пародийном плане. Я высмеивал Пата, иронизировал по его адресу, тем самым как бы подчеркивая никчемность многих фильмов, поставленных с его участием. Это ироническое отношение к образу Пата особенно ясно сказывалось в том небольшом танце, который мы стали исполнять «на бис». «Бисовка» не оставляла никаких сомнений относительно замысла номера, отлично подчеркивала иронический характер нашей пародии. Так сказывалось мое все более критическое отношение к внешнему гротеску и пустой буффонаде: становилось все яснее, что любое умение в искусстве актера — не самоцель, а только средство для решения более широких задач, которые единственно могут диктовать актеру необходимость овладения теми или иными навыками.

Но до полного познания такой истины мне еще предстояло пройти немалый путь, сбиваться с него, порою утрачивать ясность ориентировки. Путь этот уже был путем профессионального актера. Как будет видно из следующей главы, он проходил в различных театрах, в разнообразных жанрах, вскоре сочетался с работой в кинематографии и все точнее определялся жизнью страны, нашим социалистическим строительством, теми задачами, которые выдвигались перед искусством народом и партией.

В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

Мой путь как профессионального актера драмы начался на сцене ленинградского Театра юных зрителей. Прежде чем стать его актером, я был его частым посетителем. Он заинтересовал, покорила меня своей молодостью, увлек затейливостью и красочностью спектаклей, их заразительной жизнерадостностью, а особенно горячей отзывчивостью восторженных зрителей.

В нем было весело на сцене и шумно в зрительном зале. В его спектаклях звучала музыка, было много пения и танцев. Он ближе всего подходил к тому типу синтетического театра, о котором я мечтал еще при поступлении в школу. Мне казалось, что именно в такой обстановке я найду применение своим возможностям, накопившимся у меня навыкам в области сложного пластического рисунка комедийно-характерных ролей, в области пения и танца, смогу попробовать свои силы в создании оригинальных образов, вероятнее всего

эксцентрических, которые смутно рисовались моему воображению.

Попасть в труппу Театра юных зрителей было нелегко. В конкурсном испытании участвовало около ста человек. Принято было всего семь, в их числе я и мой однокурсник по театральной школе Виталий Полицеймако. Другой мой товарищ по институту — Борис Чирков, окончивший его годом ранее, — уже входил в состав труппы.

Во главе театра стоял его организатор и бессменный руководитель Александр Александрович Брянцев. В прошлом актер и режиссер Передвижного театра П. П. Гайдебурова, обосновавшегося в Народном доме Паниной, он после революции целиком посвятил себя художественному воспитанию детей. Театр юных зрителей, как он не раз говорил, должен был объединить художников, умеющих мыслить как педагоги, с педагогами, способными чувствовать как художники. Деятельно подыскивая себе единомышленников, он любовно спланировал их в дружный театральный коллектив. Он смело выдвигал молодежь, доверяя ей ответственные задания. Авторитет его как главного режиссера труппы был очень высок в наших глазах, хотя многие из нас, быть может, и не понимали тех художественно-педагогических, воспитательных задач, о которых он мечтал, и шли в театр со своими устремлениями.

Для меня Театр юных зрителей явился продолжением, завершением школы. На его сцену я вступил еще будучи студентом, незадолго до официального выпуска, и, уже сыграв главную роль в его ближайшей премьере, участвовал в последних школьных выпускных спектаклях. Я прошел в нем ряд дисциплин, обязательных для каждого актера, тренирующих его тело, развивающих его музыкальность, обогащающих его профессиональные познания. В нем я прожил три года, прожил в буквальном смысле слова, отдавая ему даже редкие часы своего свободного времени и будучи ему по-юношески предан.

Одним из достоинств театра, его молодого коллектива и его опытного руководителя было стремление развивать в актере не только технические навыки, но и расширять кругозор и, прежде всего, воспитывать чувство ответственности перед зрителем, понимание значения актерской профессии. В театре еженедельно устраивались «четверги», на которых труппа в присутствии гостей, иногда с участием выборных делегатов от зрителей старших возрастов, обсуждала свои спектакли, свободно критиковала их. Затрагивались наиболее злободневные события в жизни советского искусства, обсуждались новые постановки других театров, гастрольные выступления москвичей, проходили встречи с мастерами Художественного театра, с артистами Театра имени Евг. Вахтангова.

Едва я вступил в труппу, как мне была поручена заглавная роль в новой постановке — в «Дон-Кихоте». День, в который это стало известно, запомнился мне как большой праздник.

Инсценировка «Дон-Кихота» была написана известным драматургом детского театра А. Я. Бруштейн совместно с режиссером Б. В. Зоном, который до начала репетиций, пользуясь макетом, пояснил нам весь ход спектакля. Нам было предложено расцветить начертанный режиссурой рисунок, дополнить его своими находками, развить и продолжить в подробностях его замысел. Роман

Сервантеса служил лишь поводом к созданию занимательного, веселого спектакля для детей, преимущественно среднего возраста.

Представления Театра юных зрителей по своей форме, по своему характеру не были похожи на обычные спектакли. Со своей стороны, этому способствовала своеобразная сценическая площадка, не отделенная, как обычно, от зрительного зала, не отгороженная от него рампой, но естественно сливающаяся с ним. Такое своеобразие нередко обыгрывалось в то время режиссурой, содействовало перенесению действия в различные места для публики и частому тесному общению актеров со зрителями.

Так же был поставлен и «Дон-Кихот».

Спектакль вели тюзовские «травести» — две девочки и два мальчика. Они носили одежды, характерные для детей испанских крестьян, но изъяснялись языком, типичным для нашей детворы, для советских школьников. Выполняя роль слуг просцениума, они вовлекали зрителей в действие, в ту условную театральную игру, которая развивалась под звонкую, жизнерадостную музыку Н. М. Стрельникова, чье композиторское дарование вскоре успешно раскрылось в жанре советской музыкальной комедии.

Действие попеременно переносилось в публику. Дон-Кихот, сопровождаемый Санчо Пансо, бегал среди зрителей в поисках ослика, украденного каторжниками. Здесь же Санчо Пансо прятался от своей свирепой жены Терезы. Слуги просцениума вызывались помочь ей в ее поисках и, при участии всех зрителей, затевали популярную детскую игру «холодно и жарко»; этими возгласами зрители сигнализировали местонахождение Санчо, который, прячась от Терезы, неожиданно появлялся среди них в разных местах. И когда Тереза, наконец, находила своего трусливого супруга и возвращалась с ним на сцену по проходам амфитеатра, детвора самым непосредственным образом реагировала на это происшествие.

В эпизоде битвы Дон-Кихота с великаном-волшебником Маламбруно цирюльник Николас выносил на сцену чудовищную голову злодея-великана. Когда Дон-Кихот пел перед балконом принцессы трогательный романс, то мнимую принцессу изображал священник Антонио, прикрывавшийся маской и разговаривавший тоненьким голоском. Сцена приготовления и заклипания целительного рыцарского бальзама, около которого долго хлопотал Дон-Кихот, разрослась до размера вставного номера — своего рода аттракциона, в который каждый из участников вносил смешные подробности.

Односельчане Дон-Кихота, его друзья маскировались то под герцогов и принцесс, то под различных чудовищ и, убеждая Дон-Кихота возвратиться домой, обступив его, пели хором:

Синьор, не огорчайтесь,
Скорее возвращайтесь, —
От странствий нет добра:
Домой, домой пора!

Пение заканчивалось всеобщим заключительным танцем, в котором

принимал участие и Дон-Кихот.

Образ Дон-Кихота развивался в том же плане гротеска и буффонады. Дон-Кихот был представлен как добрый чудак, попадающий в смешные положения вследствие своей доверчивости, своей возбужденной фантазии, но в нем не чувствовалось человека по-своему богатой умственной жизни, человека идеи и подвига.

Самая внешность Дон-Кихота была утрирована: он носил черную фуфайку, черное трико на ногах, коротенькие штаны из серебряной парчи и башмаки с ботфортами на высоких каблуках. Вместо лат, облегающих туловище, — небольшое корытце, вместо копья — длинная кочерга, вместо щита — большой противень, а на вытянутой яйцеобразной голове — медный тазик для варки варенья.

Всеми возможными средствами я старался сделаться еще длиннее и тоньше, преувеличенно гротесково выполнял каждое движение, стремясь поразить зрителей невообразимым поворотом головы, поклоном или прыжком, удивить его пляской, пением, буффонными трюками. Это удалось, я оказался в центре внимания, роль принесла мне признание в качестве профессионального актера, и притом еще до моего официального выпуска из института, до его окончания. Молодость, искренность, горячая увлеченность, которые я привносил в эту первую мою роль, в значительной степени определили мой успех, тогда как характер решения образа Дон-Кихота, самый стиль исполнения принес мне репутацию гротескового актера, комика-буфф, актера эксцентрического склада по преимуществу.

Несмотря на успех, многие из нас, и я в том числе, не считали себя вполне удовлетворенными.

Мы непомерно уставали от спектакля, который развивался очень динамично, во все более стремительно возрастающем темпе, и требовал от всех нас большого напряжения.

Хотя я обладал некоторыми сценическими навыками, но настоящей профессиональной актерской техники, конечно, у меня еще не могло быть, почему мне и приходилось затрачивать очень много физических усилий.

Мое трико всегда было изодрано от соприкосновения с «доспехами», которые я носил, тело покрывалось синяками и ссадинами, из царапин нередко сочилась кровь. Чисто физические действия отвлекали внимание, требовали усилий и утомляли меня, тем более, что в пылу азарта каторжники и колодники по ходу действия нередко по-настоящему колотили меня, и я испытывал боль от многочисленных тумачков. В столь же трудном положении бывал и мой товарищ Борис Чирков, игравший Санчо Пансо.

Происходило это потому, что у нас, молодых актеров, имелись только отдельные навыки, но отсутствовала профессиональная техника. При той затрате физических сил, которые мы вкладывали в спектакль, в нашей игре, естественно, не могло быть тонких оттенков.

Находясь на сцене, мы первое время более всего были озабочены тем, как сыграть тот или иной кусок, как сделать необычайный поклон, как поразить зрителей прыжком, как Дон-Кихоту сложиться «в три погибели», наподобие

перочинного ножика, в каком характере станцевать, чтобы вышло смешно, как более выразительно обыграть реквизит и бутафорию. В течение действия, улучив наиболее удобный момент, мы осторожно поглядывали на зрителей, проверяя, какое впечатление производят те или иные смешные подробности, которыми изобиловала постановка. Нас очень занимало, как наиболее эффектно донести их до наших юных зрителей.

Но по прошествии некоторого времени, когда мы сыграли десятки представлений, наш труд, наши чисто физические усилия постепенно облегчились, и стали появляться некоторые новые детали в движениях, последние стали мягче и пластичнее, возникли более тонкие интонации в речи и пении.

Одним из первых признаков наступившей перемены явилось все более спокойное творческое самочувствие, позволившее импровизировать, свободно преодолевать различные неожиданности, происходившие по ходу действия.

На одном из представлений, в эпизоде, когда Дон-Кихот приготавливал целительный рыцарский бальзам и, весело припевая, пускался в темпераментную, буйную пляску, у меня совершенно неожиданно отвалились усы. Я еще не успел этого заметить, как в переполненном зрительном зале раздался взрыв смеха, и мне оставалось найти выход из создавшегося положения.

— О проклятые волшебники! Они даже усы вырвали у меня с корнем!.. — воскликнул я под новый взрыв смеха детворы, так что положение было оправдано и зрители удовлетворены.

Постепенно роль развивалась все свободнее, расцветивалась разнообразными интонациями, прежний однотонный рисунок дополнялся новыми красками, нюансами, характеристика Дон-Кихота приобретала новые грани, в ней ясно зазвучали также и теплые лирические ноты. Незаметно для себя я шел от внешней обрисовки образа к внутреннему раскрытию характера. Все более удавалось донести до зрителя те светлые привлекательные черты, без которых невозможна характеристика образа Дон-Кихота. В лирическом плане, трогательно развивался эпизод, в котором я пел романс перед балконом принцессы —

О принцесса, почивайте
Без печали и забот,
Ничего не опасайтесь, —
Здесь на страже Дон-Кихот!..

Значительно осмысленнее, лиричнее стала исполняться мною сцена прощания Дон-Кихота со своим оружием, со своими доспехами. Постепенно мне удалось раскрыть ее основную идею, то отношение героя к оружию, которое можно было бы определить словами: «Всем делать добро — и никому не причинять зла».

Удалось тронуть, взволновать зрителей искренностью и глубиной переживаний Дон-Кихота. Зрительный зал замирал, воцарялась напряженная

тишина, и я с радостью убеждался, что могу привлекать внимание зрителя не только озорной буффонной шуткой, но и сердечностью внутренних переживаний.

Несомненно, что по замыслу, по многим существенным тенденциям спектакль являлся одним из выражений формализма. Но несомненно и то, что постепенно, в отдельных сценах и эпизодах, мы преодолевали ту внешнюю буффонаду и эксцентрику, которым вначале отдали дань в полную меру нашего юношеского увлечения. Этим и определяется мое отношение к спектаклю, к этой первой моей роли: не могу отрицать формалистической закваски, лежавшей в ее основе, но не могу не заметить и первых попыток ее преодоления, приоткрывших передо мной иные возможности ее трактовки и исполнения.

В течение трех лет я сыграл Дон-Кихота полтора раза, а после некоторого перерыва играл его еще в течение сезона. За это время, творчески работая над образом и обогащая его, я также накопил технику, необходимую для выступления в спектаклях синтетического характера, научился четкости движения и речи, пения и танца.

Театр юных зрителей воспитывал в актере серьезное, старательное отношение к самым маленьким эпизодическим ролям, даже к выступлениям в толпе без слов, и участие в таких эпизодах проходило с той же заинтересованностью, с тем же чувством ответственности перед зрителем, как и исполнение ведущих ролей. Играя Дон-Кихота, я изображал также стражника в «Принце и нищем» и, одетый в латы, с тяжелым шлемом на голове, чуть ли не в течение целого акта стоял с опущенным забралом, не шелохнувшись и не произнеся ни слова.

Практика давала все новые и новые уроки, которых не смогла, не сумела мне дать театральная школа.

Как-то, в порядке замены внезапно заболевшего основного исполнителя, я должен был спешно репетировать роль Сильвестра в мольеровских «Проделках Скапена». В три или четыре дня мне надлежало войти в этот веселый спектакль, поставленный А. А. Брянцевым в буффонном плане, изобиловавший остроумными сценическими положениями, затейливыми мизансценами и танцами.

В комедийных спектаклях подобного характера актер должен искренне, непоколебимо верить во все, даже самые невероятные, казалось бы, события, развивающиеся на сцене, и увлеченно, с полной серьезностью совершать довольно нелепые порою поступки.

В «Проделках Скапена» такое необходимое требование было выполнено.

В сцене, когда Скапен выманивал деньги у Органта, он со всей серьезностью говорил ему: «Сами посудите — ослик стоит шестьдесят пистолей, экипировка — двадцать пистолей... Вот и считайте: шестьдесят да двадцать — сто двадцать!..» На что Органт, скорбно кивая головой, столь же убежденно отвечал тоненьким голоском: «Да, да, — сто двадцать! Но у меня нет таких денег!..»

Пример этот я привел потому, что и мне надлежало как можно более непосредственно раскрывать подобные комедийные ситуации. На них я и

сосредоточил свое внимание, совершенно упустив из виду другую, чисто буффонную сторону роли.

Накопив к этому времени известный опыт в танце, в эксцентрике, в буффонаде, достаточно свободно владея своим телом, я на первой репетиции несколько неожиданно для самого себя не стал заниматься теми эпизодами, где преобладала буффонада. Как-то не хотелось репетировать многочисленные трюки, кувыркаться, пугать Органта огромным мечом, надевать громадного размера широкополую шляпу и преувеличенно большие медали. Я репетировал вяло, через силу, все время испытывал внутреннюю неловкость, стесняясь окружающих.

— В чем дело? Вы плохо себя чувствуете? Может быть, вы нездоровы?.. — спросил А. А. Брянцев.

Не зная, что ответить, я промолчал. Репетицию отменили. Возвращаясь домой, я понял, что не смог выполнить режиссерского задания потому, что у меня не было главного — твердо собранного внимания и веселого, радостного состояния, той творческой предрасположенности, при которой только и возможно творить на сцене.

На следующее утро я пришел на репетицию гораздо более собранным, обретя внутренний покой и должное творческое состояние, и уже с увлечением выполнял все задания режиссера. В назначенный срок я вошел в спектакль, и роль стала одной из наиболее любимых в ту пору. Урок не пропал даром: я убедился, насколько важно уметь вызывать в себе рабочее состояние задолго до начала репетиции или спектакля и приходить в театр в собранном состоянии, не впадая в самоуверенность, но в то же время будучи уверенным в себе.

В Театре юных зрителей я был занят в большом, разнообразном по характеру репертуаре.

Помимо «Дон-Кихота», который не сходил со сцены и где я не имел дублера, я играл в «Разбойниках», в «Тиле Уленшпигеле», в «Проделках Скапена», в «Принце и нищем», в «Хижине дяди Тома», в сказочном «Коньке-горбунке», в первых советских пьесах для детей — «Тимошкин рудник» и «Ундервуд», наконец, в не сходивших с репертуара первых постановках театра — в пьесах «Еремка-лодырь» и «Догоним солнце».

Спектакли театра заканчивались в девятом, редко в десятом часу, и по их окончании, так же как и в свободные дни, я спешил в рабочие клубы и на комсомольские вечера, чтобы принять участие в выступлениях живой газеты «Комсоглаз». Этот живгазетный коллектив сложился внутри театра по инициативе группы молодых актеров, к которым примкнули также Б. П. Чирков, В. П. Полицеймако и я. Коллектив стремился откликаться на разнообразные темы молодежного комсомольского быта. Репертуар затрагивал вопросы комсомольской учебы, участия молодежи в общественной жизни своего предприятия, вопросы фабрично-заводского ученичества, шефства над Красным Флотом и Красной Армией и нередко строился на материалах «Комсомольской правды». В начале и по окончании живой газеты все участники хором исполняли песенку, начинавшуюся словами:

Мы — спутник неизменный РЛКСМ!

Охотно, увлеченно отдаваясь этим выступлениям, в которых мне представлялась возможность касаться злободневных политических вопросов, я вместе с тем начинал ощущать и некоторую неудовлетворенность. Вызывалась она, насколько я мог понять, декларативностью, сухостью, недостаточной образностью наших выступлений — этими почти неизменными спутниками живгазетного жанра. Меня же по-прежнему манили сценические образы, привлекало мастерство актерского перевоплощения, которое почти не находило места в наших живгазетных программах. Вне образа я не ощущал себя на сцене.

Постепенно коллектив «Комсоглаза» перерос в своеобразный молодежный ансамбль советской оперетты, или Театр новой оперетты, как он стал именоваться. Мы стремились дать рабочему зрителю веселый, жизнерадостный музыкальный спектакль на современную советскую тему. Шли ощупью, нередко приспособливая старое на новый лад. Выручала нас молодость, искренность, сила увлечения, и наши незрелые опыты встречали поощрение в рабочих клубах, особенно на молодежных комсомольских вечерах.

Наибольший успех выпал на долю оперетты «В трех соснах». Сюжет ее был несложен. Герой, мечтательный рабфаковец, посвящавший досуги стихотворству, искал в окружающей жизни героиню для своей новой поэмы и наконец находил ее в лице молодой работницы Маши.

Автор сценария, артист Театра юных зрителей Л. С. Любашевский, выступивший под псевдонимом А. Жуленго, по моей просьбе и в расчете на мои исполнительские данные ввел в оперетту роль композитора Звонарева.

Это был композитор-неудачник, растерянный, меланхолический, не приспособленный к жизни человек, столь же робкий, сколь и нелепый, смешной в своем вечном стремлении замаскировать свою врожденную робость. По внешнему облику Звонарев необычайно походил на... Пата, так что в силу стечения ряда невероятных обстоятельств окружающие принимали его за приехавшего к нам в страну кинокомика. Попадая в смешные, хотя и мало правдоподобные положения, Звонарев оказывался вынужденным выдавать себя за Пата, петь и танцевать под видом подлинного Пата.

Так я пытался отойти от своего эстрадного номера, на его основе создать комедийный образ в оперетте, где все мое поведение мотивировалось необходимостью выдавать себя за популярного кинокомика. Так я пробовал отойти от маски, выработавшейся в аттракционе «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», и дать этой маске сценическую жизнь в драматургически мотивированном действии. Мне казалось, что именно на этих путях я смогу развивать найденную мною маску и на ее основе расширять свое актерское мастерство, тем более, что за мной широко упрочилась репутация актера-эксцентрика.

Несколько неожиданно для себя я получил в Театре юных зрителей роль Звездинцева в «Плодах просвещения» Льва Толстого. Роль требовала чисто реалистического решения. Необходимо было сосредоточить внимание на внутреннем содержании образа, на психологии, определяющей поступки героя,

на том жизненном, бытовом окружении, в котором он живет и мыслит, в котором он сложился во всей своей индивидуальной сущности. Такая задача была для меня новой, и роль Звездинцева в известном смысле оказалась этапной.

Надо напомнить, что несмотря на увлечение гротеском и эксцентрикой, я все же сыграл в театральной школе несколько реалистического плана ролей в учебных спектаклях.

В «Плодах просвещения» мне впервые пришлось воплощать психологический образ, чисто реалистический комедийный характер уже не в порядке учебно-подготовительной практики, а на профессиональной сцене, перед зрителями, которым мы должны были правильно раскрыть замысел Толстого. Такая задача была усвоена мною со всей серьезностью ее значения и приоткрыла передо мной новые возможности.

Мой Звездинцев представлял сочетание глупости с барственностью, самых вздорных суеверий под оболочкой мнимой культуры и внешней дворянской представительности. Это был глупый барин — человек благородной осанки и хороших светских манер, с благообразной бородкой, в элегантном сюртуке при синем бархатном жилете. Кстати сказать, я не сразу научился носить такой костюм, и пришлось приложить немало усилий, чтобы избавиться от привычных резких движений, в минимальной мере пользоваться средствами внешней характеристики.

И все же, несмотря на ясное, отчетливое стремление подойти к раскрытию образа с реалистических позиций, меня, в силу накопленных навыков, невольно прежде всего заботило, как сыграть то или иное положение, как закончить эпизод и пробежать по лестнице, как беседовать с мужиками, как вызвать спиритический дух Николая и как, в финале спектакля, будучи смущенным упреками своей супруги, быстро убежать по лестнице наверх.

Но хотя я сбивался на неверный путь, не раз уделял основное внимание вопросу «как?», все же по ходу развития роли у меня появились некоторые реалистически сыгранные, жизненно правдивые эпизоды, — и живой одобрительный отклик зрителей подтверждал мне правильность их решения.

Одним из таких дорогих мне эпизодов был диалог с горничной Таней в конце первого акта, в частности же, то место, когда Звездинцев с большим самодовольством, преисполненный чувства своего превосходства, говорил Тане о буфетном мужике Семене: «Я и прежде знал, что он медиум!..», — а затем финал той же сцены, когда Звездинцев восторженно и вместе с тем с глупой наивностью, слегка приплясывая, подбегал к камердинеру Федору и, дав ему распоряжение готовить все необходимое для спиритического сеанса, задорно восклицал:

— Пробный сеанс будет со своим медиумом!..

Камердинер Федор быстро набрасывал на меня меховую шинель, и я торопливо покидал сцену.

Необходимая для этих реплик интонация, сатирически вскрывавшая смысл всего эпизода и вместе с тем предвосхищавшая дальнейшее развитие действия, возникла у меня на премьере, и притом возникла неожиданно.

Предвкушая успех у зрителей, я рассчитывал блеснуть финалом сцены на

последующих спектаклях и старался намеренно повторить интонацию, произвольно, но столь кстати появившуюся на первом представлении. Однако это мне никак не удавалось. Ни походка вприпрыжку, ни фраза «Я и прежде знал, что он медиум!..», на которую я нажимал, ни заключительная фраза «Пробный сеанс будет со своим медиумом!..» не встретили отклика в зрительном зале: сцена кончилась, я вышел за кулисы, а ожидаемого одобрения зрителей не последовало.

Огорченный и, главным образом, озадаченный, я решил упорно добиваться интонационной краски, столь удачно найденной на премьере. Я тренировался дома, репетировал в театре, но и на следующих спектаклях нужная интонация не возникала. До мельчайших подробностей разработав ритм сцены, характер движений, я сотни раз на разные лады произносил те же фразы: «Я и прежде знал, что он медиум!..» и «Пробный сеанс будет со своим медиумом!..» И все-таки эти фразы не звучали как в первый раз, а вторая из них не завершала собою должным образом сцену. От спектакля к спектаклю она шла все хуже и хуже. Испытывая острую неудовлетворенность, я дошел до предположения, что реалистические роли с углубленной психологией не в моих средствах... Выбившись из сил, я примирился со своей неудачей. И когда я перестал думать об этой сцене, об этих фразах, они совершенно неожиданно в полную силу прозвучали на одном из рядовых представлений, вызвав в зрительном зале такой же отклик, как и на премьере.

В тот вечер, после долгих размышлений, я понял, что в реалистическом спектакле ни в коем случае нельзя думать о том, как сыграть тот или иной эпизод для того, чтобы он правдиво, с жизненной достоверностью зазвучал со сцены. Я понял, что самые тонкие реалистические краски возникают в результате верно направленной мысли, в процессе правильно решенного действия, в зависимости от развивающихся в пьесе событий, воспринятых соответственно психологии данного образа.

Вскоре я прочел обо всем этом в замечательной книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», которая бесконечно обогатила меня, опрокинула многие мои представления и прежде всего вызвала иное отношение к реалистическому искусству драматического актера.

Как раз в эти годы я познакомился с искусством Московского Художественного театра, с его старейшими мастерами, с творчеством К. С. Станиславского и, горячо увлеченный всем виденным и пережитым, тогда же прочел и перечел его незадолго до того вышедшую книгу.

О Художественном театре я, как и многие мои сверстники, имел самое неверное, искаженное представление. Оно начало складываться еще в школьные годы под воздействием различных «новаторов», модных режиссеров-формалистов, влияние которых особенно сказывалось тогда в Ленинграде.

Художественный театр находился у них не в фаворе. Более того — они считали его главным своим противником. Они обвиняли его в отсталости, в консерватизме, даже... в политической неблагонадежности. Когда были поставлены «Дни Турбиных», «левые» договорились до того, что предлагали

установить около Художественного театра пулеметы и «строчить» из них по зрителям, отправившимся смотреть подобную, якобы контрреволюционную пьесу. Политический смысл борьбы «леваков» со спектаклями Художественного театра, с гениальным творческим методом К. С. Станиславского в ту пору был для меня совершенно непонятен.

Первый спектакль Художественного театра, который мне удалось увидеть в Ленинграде в первый же его приезд на гастроли после революции — в мае 1927 года, — произвел на меня небывалое, незабываемое, неизгладимое впечатление.

Шел «Вишневый сад». Был занят основной состав: О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Коренева, А. К. Тарасова, М. П. Лилина, К. С. Станиславский, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, В. Ф. Грибунин, В. В. Лужский. Переполненный зрительный зал слушал внимательно, затаив дыхание. С первого акта и я был захвачен правдой переживаний, а по мере развития действия высокое реалистическое искусство Художественного театра все более покоряло меня.

Мельчайшие подробности запоминались, врезывались в память потому, что были искренне, правдиво пережиты, служили характеристике обстоятельств, в которых жили и действовали герои «Вишневого сада», верно и точно раскрывали индивидуальные особенности каждого из них.

— Дорогой, многоуважаемый шкап!.. Приветствую твое существование, которое вот уже более ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости... — говорил К. С. Станиславский — Гаев и в последующем монологе вскрывал наиболее существенные черты характера своего героя. Уже в этом небольшом эпизоде образ Гаева воспринимался во всей полноте его человеческого бытия, во всем своеобразии его мышления, его привычек и склонностей. В малом вскрывалось большое, образ вырастал в своем масштабе, и хотя К. С. Станиславский не прибегал к прямому осуждению своего героя, тем не менее зритель естественно приходил к выводу о социальной никчемности Гаева, о его обреченности, — или, иначе говоря, произносил над ним свой приговор.

Запомнился приезд К. С. Станиславского — Гаева после торгов, его походка при входе в зал, жест, с которым он протянул пакет с покупками, интонация, с которой он произнес слова: «Тут анчоусы, керченские сельди...», смахнув при этом слезу и все еще не решаясь сказать главное — что вишневый сад продан. Запомнились интонация, с которой О. Л. Книппер — Раневская спрашивала: «Продан вишневый сад?», и широкий жест Л. М. Леонидова — Лопахина при ответных словах: «Я купил!» Запомнился близорукий В. И. Качалов — Трофимов, долго разыскивавший свои калоши и, казалось бы, в полном несоответствии с подобными обстоятельствами, убежденно, с огромной верой в свою правоту, спокойно, гордо бросавший Лопахину:

— Я могу обходиться без вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, — и я в первых рядах!

Десятки таких драгоценных зерен реалистического искусства были

рассыпаны в спектакле, который прежде всего увлек меня своей жизненной правдой, до того неведомой мне в драме.

По окончании спектакля я находился среди молодежи, тесно столпившейся у сцены, густо облепившей ее и, отбивая ладони, дружно скандируя, вызывавшей К. С. Станиславского:

— Кон-стан-тин Сер-ге-е-вич!..

Он выходил около двадцати раз, сперва в общем составе участников, под конец один, несколько смущенно улыбаясь и мягким пластическим жестом обеих рук как бы пожимая нам руки.

Из театра я ушел одним из последних, ушел в состоянии громадной взволнованности. После неизгладимых впечатлений от игры Ф. И. Шаляпина я ни разу не испытывал ничего равного тому, что только что пережил при первом знакомстве с Московским Художественным театром, и прежде всего с К. С. Станиславским. Невольно возникало и крепло сравнение между ними. Мне казалось, что искусство К. С. Станиславского равнозначно и равносильно искусству Ф. И. Шаляпина, что оно растет от тех же корней и питается теми же высокими идеями, в одном случае — в опере, в другом — в драме.

Снова я был охвачен столь же волнующими переживаниями, увидев несколько дней спустя «На дне» — первую из горьковских пьес, с которой мне пришлось ознакомиться на сцене.

— Человек — свободен... человек — вот правда!.. Все в человеке, все для человека!.. Человек!.. Это — великолепно! Это звучит гордо! — убежденно, страстно и вместе с тем необыкновенно просто говорил К. С. Станиславский — Сатин, как бы делясь своими сокровенными мыслями с обитателями ночлежки. И снова характер героя ощущался во всей полноте его жизненного бытия, его благородной, духовно богатой личности, подавляемой социальным строем капиталистического общества, и снова создаваемый К. С. Станиславским образ чрезвычайно вырастал в своем масштабе, в своей внутренней значительности.

Революционный пафос драмы А. М. Горького великолепно звучал в спектакле, который мне посчастливилось увидеть в первом составе исполнителей: Настю играла О. Л. Книппер-Чехова, барона — В. И. Качалов, Луку — И. М. Москвин, Бубнова — В. В. Лужский, татарина — А. Л. Вишневский.

Как и в первый раз, я вышел из театра в состоянии большой приподнятости, необычайного подъема сил. Казалось, передо мной все шире раскрывается громадная, неведомая ранее область искусства. «Вот чего можно достичь напряженным творческим трудом», — твердил я себе, еще не совсем ясно понимая путь к такому искусству, к такому совершенству мастерства драматического актера.

Так я сделался частым посетителем гастрольных спектаклей Художественного театра в этот первый его приезд в Ленинград, а затем и в следующий — весной 1928 года. Я был восхищен его правдивым, реалистическим искусством и стал его горячим поклонником. «Вот бы и мне сделаться таким же артистом!» — мечтал я, но не видел под собой нужной для этого почвы.

Мне становилось ясно, что я оказался на пути искусства представления, а не искусства переживания (хотя в то время я, вероятно, и не пользовался такой терминологией, еще не владел ею). Тем не менее, недавно сделавшись профессиональным актером, я успел выдвинуться именно на этом пути. У меня сложилась репутация актера эксцентрической складки, я уже снимался в кино в ролях эксцентрического плана — в своих первых эпизодических ролях, как парикмахер Шарль в фильме «Поэт и царь», как клоун в картине «Его превосходительство» или Пат в «Моем сыне». В этом качестве меня знали. В этом качестве меня звали и в кино, и на эстраду, в мюзик-холл, на отдельные роли в спектаклях синтетического характера.

Как же преодолеть сложившуюся репутацию, каким образом искать другие, новые для себя пути в искусстве? И самое главное — как овладеть секретами реалистического мастерства, которое увлекло меня в спектаклях Художественного театра? Справлюсь ли я с такой задачей? Окажется ли она под силу?.. А если и удастся овладеть высоким реалистическим искусством драматического актера, то не придется ли долго искать случая заявить о себе, выдвинуться в новом качестве, тогда как на своем пути, сложившемся в силу определенных обстоятельств, я, совершенно молодой, начинающий актер, уже успел занять известное положение?..

В период таких острых, напряженных раздумий я получил предложение Ленинградского мюзик-холла вступить в его труппу. Казалось, что он ставит перед собой интересные новые задачи в области советской эстрады, в области синтетического спектакля, — и я поверил в такую возможность. Увлеченный желанием отдать свои силы поискам оригинального, свежего и яркого эстрадного представления, я, после долгих колебаний, все же решился двигаться дальше по уже сложившимся, выявившимся путям, на которых возможности мои, как казалось, были проверены. И я вступил в труппу мюзик-холла, рассчитывая найти на его сцене дальнейшее развитие своих данных в плане гротеска и эксцентрики.

Ниже я более подробно остановлюсь на моем понимании эксцентрики, коснусь того, какие цели я перед ней ставлю, какие возможности в ней вижу, пользуясь ею и теперь в некоторых своих ролях.

Здесь же отмечу только, что тот внешний, поверхностный эксцентризм, который насаждался в мюзик-холле в подражание буржуазному варьете, никак не мог меня удовлетворить. Более того — он противоречил моим намерениям, моему пониманию эксцентрического начала в искусстве актера. Ни те центральные роли, которые я исполнял в мюзик-холльных обзорах, как, например, в «Одиссее», ни вставные эпизодические роли, специально для меня введенные, вроде роли гарсона в постановке «С неба свалились», — меня не радовали. Я не находил своего места в этих пестрых эстрадных обзорах, обманулся в своих ожиданиях и в поисках выхода снова ухватился за наш танцевальный аттракцион «Пат, Паташон и Чарли Чаплин».

В этом аттракционе вместе со своими партнерами я появился в Москве на арене летнего цирка в Парке культуры и отдыха имени А. М. Горького, затем в цирках Поволжья — в Казани, Куйбышеве, Саратове, Сталинграде. Мы

выбегали по барьеру арены, где и начинали свой номер, а затем переходили на арену, на которой для нас были настланы большие квадратные деревянные щиты, какие устанавливаются в цирках для выступлений велосипедистов. Аттракцион по-прежнему пользовался успехом, но нас самих он все менее удовлетворял: незаметно для себя мы выросли из его тесных рамок.

Не могу не вспомнить, что приблизительно в это время, — или несколько ранее, в 1928 году, что не так уже существенно, — мы выступали в том же номере в Ленинграде, на эстраде Сада отдыха, в присутствии А. М. Горького. О том, что он находится в зале, нас предупредили перед началом концерта. Мы были настолько взволнованы, что, не щадя сил, старались как можно больше «выжать» из себя. Номер шел под непрерывные аплодисменты. И как только представлялась малейшая возможность, мы осторожно поглядывали на А. М. Горького, который в своей широкополой мягкой шляпе занимал место во втором ряду. Но он ни разу не улыбнулся, и на лице его нельзя было прочесть решительно ничего, что могло бы быть воспринято в качестве одобрения. Мог ли я думать в то время, что несколько лет спустя мне придется воплощать образ великого писателя на сцене и в кино и что такая задача, в свою очередь, будет служить укреплению и дальнейшему развитию моей внутренней творческой перестройки как актера?..

А между тем необходимость такой перестройки назревала, диктовалась общим развитием нашего искусства. Год великого перелома на всех фронтах социалистического строительства выдвинул новые, большие и чрезвычайно ответственные задачи решительно во всех областях нашей жизни.

Начало тридцатых годов, наряду с грандиозным размахом социалистического строительства, ознаменовалось решающими успехами социалистической культуры. В искусстве, в литературе и в театре мнимое новаторство терпело поражение за поражением. Реалистический метод становился основой дальнейшего развития советского театра, подлинных творческих достижений советского актера, призванного отражать образы своих современников, строителей социализма.

Испытывая все большую неудовлетворенность и не понимая, как ее преодолеть, как найти свое место в театре, в творческом актерском труде, я снова обратился к книге К. С. Станиславского.

Читая и перечитывая ее, я находил не замеченные ранее положения, которые как будто непосредственно относились ко многим из моих сверстников и, в частности, ко мне самому.

Касаясь молодого поколения актеров, выдвинувшегося в середине двадцатых годов, К. С. Станиславский писал: «В области чисто внешней актерской техники я также был искренно поражен многими большими достижениями. Несомненно, у нас явился новый актер, пока еще с маленькой буквы: актер-акробат, певец, танцор, декламатор, пластик, памфлетист, остряк, оратор, конференсье, политический агитатор — в одно и то же время. Новый актер умеет делать все: и спеть куплет или романс, и продеklamировать стихи, и проговорить текст роли или сыграть на фортепиано, на скрипке, и играть в футбол, и танцевать фокстрот, и кувыркаться, и стоять и ходить на руках...»

Отмечая «разносторонность выправки, подготовки тела, голоса и всего изобразительного аппарата», изобретательность «всех этих сценических новшеств и открытий», К. С. Станиславский продолжал: «До тех пор, пока физическая культура тела является в помощь главным творческим задачам искусства: *передаче в художественной форме жизни человеческого духа*, — я от всей души приветствую новые внешние достижения современного актера. Но с того момента, как физическая культура становится самоцелью в искусстве, с того момента, как она начинает насиловать творческий процесс и создавать вывих между стремлением духа и условностями внешней игры; с того момента, как она подавляет чувство, переживание, — я становлюсь ярким противником новых прекрасных достижений».

И подробно разобрав эти вопросы, К. С. Станиславский писал в заключение: «Необходимо в спешном порядке подогнать и поднять духовную культуру и технику артиста до такой же высоты, до какой доведена теперь его физическая культура. Только тогда новая форма получит необходимое внутреннее обоснование и оправдание, без которых внешне она остается безжизненной и теряет право на существование. Конечно, эта работа несравненно сложнее и длительнее. Обострять чувство, его переживание, куда труднее, чем обострять внешнюю форму воплощения. Но духовное творчество нужнее театру, и потому необходимо скорее браться за дело».

В сущности, эти положения не были для меня новыми. Приблизительно то же самое говорил мне В. В. Максимов еще в бытность мою в школе. И если теперь я со всей серьезностью обдумывал приведенные слова, критически пересматривал и переоценивал свой небольшой опыт, то объяснялось это влиянием времени, успехами нашего социалистического строительства, вызванным им общественно-политическим подъемом во всех областях жизни, резко возросшими требованиями, которые предъявлялись к искусству народом и партией.

Оказавшись замкнутым в кругу эстрады и цирка, я прежде всего принялся искать выхода за эти тесные рамки. Надо заметить, что за два года, прошедшие со времени моего перехода в Ленинградский мюзик-холл, прервалась не только связь с театром, но и связь с кино, в котором я уже успел сыграть первую значительную роль — роль Калугина в «Луне слева» — фильме, поставленном по одноименной пьесе В. Н. Билль-Белоцерковского. Я тяжело переживал отрыв от театра и кино. Последний год работы на сцене Московского мюзик-холла, куда я был переведен, оказался для меня внутренне особенно трудным. Хотя новые постановки мюзик-холла, в которых я участвовал, ставились крупными режиссерами — Н. М. Горчаковым, В. Я. Станицыным, М. М. Яншиным, — все же они не приносили творческого удовлетворения. Мне становилось ясно, что путь, на котором я нахожусь, не мой путь. Я начал искать возможности вернуться в театр, в любой драматический театр, в труппе которого я мог бы развивать свои силы в сфере драматического искусства.

Решение это было твердое, глубоко осознанное и обоснованное, требовался лишь повод для его осуществления.

Вскоре такая возможность представилась. Возникший в Ленинграде театр

«Комедия» сделал мне предложение вступить в его труппу. Режиссер Б. М. Дмоховский, настойчивый инициатор моего приглашения, при первой же нашей встрече выразил уверенность в том, что я со своими гротесковыми и эксцентрическими актерскими навыками вполне смогу найти себе место в области драмы. Я с радостью ухватился за это предложение и тотчас покинул Московский мюзик-холл. Это было весной 1931 года.

В театре «Комедия» я выступал уже как драматический актер и со всей настойчивостью ставил перед собой задачу внутреннего проникновения в образ, в характер изображаемого лица — именно такая задача с этого времени сделалась для меня основной.

В «Комедии» я сыграл несколько ролей в пьесах классического и советского репертуара, из которых наиболее значительной явилась для меня роль Байуотерса в антиклерикальной пьесе Вл. Градова и А. Орлова «Миллион Антониев».

Пьеса, при всех ее недостатках, обладала и несомненными достоинствами, поскольку в сюжетно острой, занимательной форме разоблачала лживость и продажность духовных пастырей, их тесную связь со всем капиталистическим строем. Обличительная тенденция была очень тщательно раскрыта в постановке. Играя Байуотерса, изобретательного, ловкого бандита, который, убив патера, похитив его одежду и присвоив себе его сан, постепенно достигал высшего положения в духовной иерархии, я всеми доступными мне средствами старался достичь реалистического воплощения образа. Задача затруднялась тем, что пьеса, — памфлетная, явно публицистическая в своей основе, — не была свободна от мелодраматических условностей, с одной стороны, а с другой — давала возможность трактовать ее как сатирическую буффонаду. Поэтому я попытался совместить поиски внутреннего содержания роли с острой внешней характерностью образа, что позволило мне прибегать к разнообразным, подчас неожиданным выразительным средствам. Агитационная сила спектакля обеспечила ему прочный успех, и за сравнительно короткий срок я сыграл роль Байуотерса более двухсот пятидесяти раз.

С большим удовлетворением вспоминаю о работе в составе труппы театра «Комедия».

В то время театр не имел стационарной площадки и выступал в качестве передвижного коллектива, главным образом во дворцах и домах культуры, в окраинных и пригородных рабочих клубах, в окрестностях города. Большинство зрителей, с которыми мы встречались, редко посещало центральные театры. Мы всегда общались со свежей и отзывчивой аудиторией, и в ее непосредственной, живой реакции ясно ощущали силу агитационного воздействия таких спектаклей, как «Миллион Антониев». Пожалуй, мне никогда еще не приходилось выполнять столь активных агитационно-пропагандистских функций на сцене, и я увлеченно отдавался такой задаче.

Характерно, что именно в этот период у меня пробудился живой интерес к общественной работе. Руководя работой местного комитета театра, часто выступая на многочисленных встречах и беседах со зрителями, налаживая шефство нашего коллектива над частями Красной Армии и Военно-Морского

Флота, я находил все более прочную жизненную опору своим интересам. Удалось выйти за пределы узкой профессиональной ограниченности, связывавшей меня в недавнем прошлом, что, в свою очередь, сильно содействовало моему росту, моей творческой перестройке. Уверенность в своих возможностях на драматической сцене крепла, и я ждал случая проверить себя в реалистической пьесе, в работе над глубоким, значительным, правдивым характером.

Поэтому я радостно, с затаенной надеждой откликнулся на предложение Б. М. Сушкевича встретиться и побеседовать с ним.

Борис Михайлович Сушкевич, незадолго до того возглавивший руководство Академическим театром драмы имени А. С. Пушкина, принял меня очень приветливо. Он долго беседовал со мной о своих намерениях и планах, а затем заявил, что подыскивает исполнителя на роль Варлаама в «Борисе Годунове» и предлагает ее мне, будучи убежденным, что она в моих силах и послужит хорошим началом при вступлении в труппу, в составе которой он хотел бы меня видеть. Разумеется, я тотчас ответил согласием.

Несмотря на поддержку Б. М. Сушкевича, в театре я был встречен недоверчиво. Сказалась моя репутация гротескового актера, недавняя связь с мюзик-холлом, наконец, юношеская маска эксцентрика Пата, многим знакомая по эстраде. Помнится, в первый же день, находясь в актерском фойе и расслышав за спиной свою фамилию, я смог прислушаться к не очень лестному для меня разговору, который, впрочем, велся в полный голос.

— Черкасов?.. — деланно протянул один из собеседников. — Из ТЮЗа?.. Ах, Дон-Кихот?.. И еще Пат?.. И в мюзик-холле?.. Зачем же он нам нужен?..

— Ну, наш театр имеет право и таких актеров держать, — раздалось в ответ, — может быть, пригодится...

Начало было не слишком обнадеживающим.

Не стоило бы о нем упоминать, если бы оно не сказалось на моих первых шагах в новом для меня театре.

Но именно репутация комика, комедийно-гротескового актера привела к тому, что первой ролью, которую мне пришлось играть в составе труппы Театра имени Пушкина, оказалась роль Сенечки Перчаткина в ходовом в те годы водевиле В. Шкваркина «Чужой ребенок». Роль, надуманная и неправдоподобная, была написана довольно вульгарным языком и не давала материала для той актерской работы, которую я искал.

Вскоре после премьеры я выступил в печати с критикой спектакля. «Никак не могу причислить роль Сенечки Перчаткина к своим актерским достижениям, — писал я в одной из ленинградских газет. — Слишком несерьезна и поверхностна ее драматургическая фактура. Молодой актер особенно нуждается в глубоком, умном и творчески ценном драматургическом материале. Иначе перед ним встает опасность обзавестись штампами и забыть об основном требовании, которое наша эпоха предъявляет к художникам сцены: высокая идейность, острота и свежесть мысли, богатство выразительных средств».

Мне казалось нужным открыто высказать свою точку зрения на постановку

пьесы, на сыгранную мною роль, которую я считал незначительной и неинтересной. Прошлое, от которого я всячески стремился освободиться, как бы преследовало меня, ограничивало тем кругом ролей, за который я во что бы то ни стало хотел выйти.

Преодолеть сложившуюся в прошлом репутацию, заставить поверить в иные мои возможности, найти им выход все же оказалось не так просто.

Возобновив связи с кинематографией, со студией «Ленфильм», я по-прежнему получал предложения играть роли остро характерного комедийного плана с элементами гротеска, чисто внешней эксцентрики. Между тем и в кинематографии меня теперь привлекали сложные человеческие характеры, чисто драматические роли, и я накапливал внутренние силы для решения таких задач.

В начале тридцатых годов советское кино быстро и успешно осваивало технику звуковой киносъемки. На экране, вызывая громадный интерес народа, появлялись первые звуковые кинофильмы. Помню, какое сильное впечатление произвел на меня один из них — «Путевка в жизнь». Фильм увлек не только своей техникой, но прежде всего идейным содержанием, раскрытию которого помогала техника. Значительность темы, посвященной вопросам воспитания и перестройки людей в советском обществе, острая драматическая ситуация, реалистическая убедительность образов, в особенности созданных Н. П. Баталовым и М. И. Жаровым, — все это по-новому заставило меня взглянуть на возможности актера в кинематографии. «Путевка в жизнь» возбудила во мне желание самому заговорить с экрана, вселила ощущение ответственности актера за такое могучее орудие, как живое слово в кино.

Первая относительно большая роль, которую мне пришлось играть в звуковом кино, была роль Коли Лошака в фильме «Горячие денечки».

Коля Лошак, ленивец и невежда, последний ученик в школе, недалекий и неудачливый ухажер, беспрерывно попадал в комедийные положения, не всегда правдоподобные, подчас нелепые. Роль изобиловала смешными подробностями, забавными трюками, но внутреннее ее содержание было незначительным. Задачи, вставшие передо мной, в общем ограничивались внешней комедийностью. Это было не то, что я искал, но все же участие в фильме принесло свою пользу.

После этого мне была предложена роль Паганеля в «Детях капитана Гранта» — фильме, поставленном по одноименному роману Жюль Верна.

Роль неутомимого путешественника, вдохновенного географа Жака Паганеля я играл с радостью не только потому, что меня покорила его восторженная влюбленность в свою профессию, но еще и потому, что во мне ожила давняя детская привязанность к Жюль Верну и к герою «Детей капитана Гранта».

Высокий, сухой и тощий, «он напоминал своей фигурой длинный гвоздь с большой шляпкой. Его лицо свидетельствовало об уме и веселости. Хотя он молчал, но легко было заметить, что он большой говорун и человек весьма и весьма рассеянный...» Кому не запомнились с детства эти строки, которыми сопровождается первое появление Жака Паганеля на страницах увлекательного

романа Жюль Верна!..

Стремясь по возможности полнее воспроизвести подлинный облик и характер жюльверновского героя, я позволил себе внешне несколько обострить его типические черты. При предварительной работе над образом и на съемках, подчас очень разобщенных по времени, я внимательно следил за тем, чтобы многочисленнейшие комедийные положения, в которые попадал Жак Паганель, не нарушали бы цельности его характеристики, но способствовали бы раскрытию его особенностей, его неповторимого индивидуального своеобразия.

Роль давала мне широкую возможность использовать в кино опыт синтетического актера, накопленный еще в юношеские годы, — в оперетте и в Театре юных зрителей, — и я с особым удовольствием исполнял песенку Паганеля «Капитан, капитан, — улыбнитесь!..».

На роль Паганеля ушел целый год работы. И все же я считал, что не совсем удачно сыграл Паганеля: почему-то сделал его пятидесятилетним, тогда как у Жюль Верна он моложе. Еще недостаточно свободно владея техникой перевоплощения, я был вынужден все время думать о возрасте моего героя, дабы не утратить приданную ему мной возрастную характеристику. Такая забота связывала меня и помешала до конца пронести на экран настоящую правду.

В театре я сыграл две роли в произведениях русской классики — Варлаама в «Борисе Годунове» и Осипа в «Ревизоре».

Оба спектакля ставил Б. М. Сушкевич, и, надо признать, они не были свободны от влияния вульгарного социологизма.

Однако на сцене корчмы из «Бориса Годунова», на трактовке роли Варлаама ошибочная, во многом ложная режиссерская концепция не сказалась. Роль родилась необыкновенно легко и естественно. Я играл ее охотно, увлеченно, успешно, и с того времени она надолго сохранилась в моем репертуаре без каких-либо существенных, принципиальных изменений.

Ролью Осипа в «Ревизоре» я не был удовлетворен. Я имел свое собственное представление об этом образе, навеянное известным рисунком художника П. М. Боклевского из его альбома иллюстраций к «Ревизору». Осип представлялся мне не слишком пожилым, высоким и сухощавым. Но на сцене Театра имени Пушкина в те годы еще живо помнили, как играл Осипа К. А. Варламов, и, в соответствии с варламовской традицией, хотели во что бы то ни стало видеть его полным, тучным, грузным. Пробы грима, которые я самостоятельно разработал, были отвергнуты, и мне было предложено следовать варламовским образцам. Я утопал в ватных толщинках, плохо чувствуя себя в таком искусственном, не по мне сделанном одеянии... Впоследствии я самостоятельно разрабатывал монолог Осипа, часто читая его на концертной эстраде, а затем, при постановке «Ревизора» в связи со столетием со дня смерти Н. В. Гоголя, совершенно заново работал над этим образом.

Все же, несмотря на те или иные недочеты, я не мог не видеть, насколько обогащает меня наша классика, насколько она приближает актера к глубоко реалистическому познанию и раскрытию образа.

В постановке «Норы» Ибсена мне поручили играть Крөгстедта. В этом образе я старался раскрыть тему поруганной личности, показать затравленного

человека, в свою очередь, вынужденного травить других. Той же теме разложения и распада буржуазной семьи была посвящена другая пьеса, в которой я был занят, — «Мольба о жизни», где я ставил себе задачей чисто реалистическими средствами разоблачить хищническую природу французского буржуа.

Обе роли были записаны мне в актив, несомненно расширили диапазон творческих возможностей, утвердили меня как актера реалистической школы, но полного удовлетворения все же не принесли.

Образы, которые дали выход накопившимся внутренним силам и вывели меня на широкий творческий путь, выпали на мою долю в кино.

Но прежде чем перейти к ним, следует напомнить, в какой обстановке они создавались.

В начале тридцатых годов советская кинематография добилась ряда успехов. Она ставила перед собой все более значительные идейные задачи и, овладевая методом социалистического реализма, достигала высокой выразительности в их решении. На первый план выдвигался образ нашего современника, положительного советского героя, активного участника революционной действительности.

Громадное значение в творческом подъеме нашей кинематографии сыграл «Чапаев», созданный братьями Васильевыми и Б. А. Бабочкиным, выпущенный студией «Ленфильм» в 1934 году.

Картина завоевала поистине всенародное признание.

Герой гражданской войны, беззаветно преданный делу народа, стал любимым героем нашего зрителя и тем самым указал путь развития советской кинематографии, которая с той же силой должна была показать образы положительных героев, строителей социалистического общества. Успешное решение такой задачи воодушевляло нас, открывая перед нами невиданные возможности.

В начале 1935 года партия и правительство широко отметили пятнадцатилетие советской кинематографии.

Два документа, опубликованные в день юбилея, придали ему особое значение, прозвучали как призыв к новому творческому подъему, к созданию кинопроизведений глубокой идейности и высокого художественного мастерства.

В своем обращении к работникам советской кинематографии ЦК ВКП (б) писал: «Усилиями лучших людей нашей кинематографии... созданы замечательные картины, одержаны первые победы в киноискусстве. ЦК ВКП (б) призывает работников кинематографии, не успокаиваясь на достигнутом, бороться за высокохудожественные кинокартины, воспитывающие массы в духе социализма, любимые массами и понятные им...»

Товарищ И. В. Сталин, приветствуя работников советского кино в связи с юбилеем, писал им: «Кино в руках Советской власти представляет огромную, неопределимую силу. Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм,

поднимать их культуру и политическую боеспособность. Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих подобно “Чапаеву” величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки. Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области “самого важного” (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Эти партийные документы мобилизовали творческих деятелей нашей кинематографии, указали им ясную перспективу движения вперед.

Вчитываясь и вдумываясь в них, я получал новую, вполне реальную опору в стремлении к большим, значительным положительным образам, которые по своему характеру, по своему месту, по роли, сыгранной ими в общественной жизни, по их освещению и истолкованию смогли бы заинтересовать широкие народные массы и послужить высоким целям их культурно-политического роста. Увлеченный такими возможностями, и я стал искать случая испробовать свои силы.

Как-то, говоря о творческих удачах актеров, В. И. Немирович-Данченко заметил, что в основном они определяются тремя предпосылками — талантом, работоспособностью и случаем. Действительно, в создании образов, которые тревожат воображение актера и отвечают его внутренним стремлениям, он немало зависит от внешних условий, от благоприятного случая. Прежде всего актеру необходима подходящая роль. Как правило, актер не может повлиять на появление такой роли. Но когда подходящая роль найдена, надо, чтобы она была доверена актеру, — притом, в иных случаях, может быть, даже вопреки его прошлому опыту, вопреки его сложившейся репутации. Когда эти не зависящие от актера препятствия обойдены, когда случай проявить свои стремления и возможности налицо, тогда исход задачи всецело определяется двумя предпосылками: работоспособностью и талантом.

Такой случай, как мне казалось, представился.

Как раз в эти годы в литературе привлек к себе внимание роман Алексея Николаевича Толстого о Петре I. Обладая выдающимися художественными достоинствами, роман отражал исторический процесс превращения России в могучую мировую державу, воссоздавал широкое эпическое полотно, в центре которого стоял героический образ крупного исторического деятеля. А. Н. Толстой по-новому, с прогрессивной точки зрения, освещал личность Петра, его место и значение в исторических судьбах русского государства, в прошлом нашей Родины.

Образ Петра, каким он представлен в романе, в высшей степени заинтересовал меня, когда мне стало известно, что А. Н. Толстой дал согласие на инсценировку романа в кино и почти одновременно написал на ту же тему драму «Петр Первый» (или, вернее, второй, новый вариант пьесы, появившейся несколько ранее). Пьеса была принята в Театре имени Пушкина, а сценарий — на студии «Ленфильм».

Я мечтал о роли Петра, но назвать свою кандидатуру в театре не решился, опасаясь недоверия и отказа, и обратился со своим предложением к

руководителям киностудии.

Когда мое желание стало известно постановщику фильма режиссеру В. М. Петрову, он не без юмора воскликнул:

— Ряшку для этого нужно иметь!

Что же, случай не состоялся?..

Однако вскоре В. М. Петров сделал мне предложение играть в «Петре Первом» иную, можно сказать, противоположную роль — роль главного противника петровских преобразований, царевича Алексея. Выбор В. М. Петрова был неожидан и для окружающих и для меня самого, — однако же я решился ответить согласием.

Не могу не вспомнить незначительный, но характерный эпизод.

Вскоре после того, как начались съемки фильма, ко мне на квартиру в мое отсутствие явился техник телефонной станции, вызванный с целью исправить аппарат. Выполнив работу, он спросил, какую роль я буду играть в ближайшее время. Ему ответили, что мне поручена роль царевича Алексея в «Петре Первом».

— Вот где посмеемся! — воскликнул техник, широко улыбаясь.

— Что вы, что вы! Да ведь это же трагическая роль!..

— Ничего!.. Мы Черкасова хорошо знаем, — обязательно посмеемся...

Этот эпизод запомнился мне. Узнав о нем, я понял, что мне предстоит переубедить не только театральную и кинематографическую среду, но и зрителей, привыкших видеть меня в ролях совершенно иного плана.

С большим увлечением отдался я решению выпавшей на мою долю новой творческой задачи.

Создавая образ царевича Алексея, я стремился, чтобы он предстал перед зрителями не только в своем ничтожестве и бессилии, но и как человек, не лишенный характера, активных волевых черт, старался представить его не только как слепое орудие, но и как сознательную силу в руках реакционных деятелей петровского времени.

Работая над образом, я воссоздал в своем представлении картину детства Алексея, низкие, темные, душные московские терема, мамок и нянек, первых учителей, попов и монахов, ворожей и знахарок, юродивых и «блаженных». Затем я мысленно возродил в памяти всю историю его жизни — изменническое, предательское бегство в Италию, попытку искать защиты за границей, возвращение в Россию, заключение в каземате, застенок, бесславную смерть. Таким образом, те эпизоды, те события из жизни Алексея, которые показывались в фильме, не были для меня чем-то изолированным, обособленным, а являлись составной частью всей его биографии, тесно сочетавшейся в моем сознании со всей предыдущей жизнью царевича.

Добиваясь большей глубины в разработке характера, я мысленно ставил своего героя в самые разнообразные положения, нередко не связанные с действием сценария. При работе над подлинным историческим образом такие поиски значительно облегчены. Не надо придумывать те или иные положения и ситуации, достаточно воспользоваться подлинными фактами истории, типичными подробностями биографии исторического лица, не нашедшими

отражения в пьесе или сценарии. В итоге такой работы актера характеристика героя неизбежно пополняется, органически впитывает в себя все наиболее существенные его черты.

При просмотре заснятого материала будущего фильма А. Н. Толстой отметил верность и, главным образом, полноту характеристики Алексея, тем самым укрепив во мне веру в свои силы.

Первая серия фильма была заснята, начались съемки второй серии, когда, казалось бы, представился счастливый случай сыграть давно облюбованную роль: Театр имени Пушкина, ставивший пьесу А. Н. Толстого в новой, третьей по счету, редакции, предложил мне играть Петра I.

Ниже я коснусь своего выступления, здесь же отмечу только, что по вечерам я играл в театре Петра I, а по утрам снимался в роли царевича Алексея, так что товарищи мои надо мной подтрунивали, сложив шутливое двустишие:

С утра и до утра —
То Алексея, то Петра.

Должен, однако, заметить, что именно одновременная работа над этими двумя противоположными по своему содержанию ролями помогла мне показать в слабосильном царевиче Алексее отдельные волевые черты характера его отца.

В качестве примера приведу один из наиболее существенных для характеристики царевича Алексея эпизодов — сцену подписания им призыва к восстанию против Петра.

Возвращенный после изменнического бегства и прощенный отцом, царевич находится в Москве. Он нервно расхаживает по кремлевской палате, слушая боярина Буйносова и пьяного попа. Алексей объят страхом: его любовница Евфросиния схвачена тайным советом, надо полагать, что она выдала имена сообщников царевича. В такой обстановке один из наиболее яростных реакционеров, группирующихся вокруг царевича, — Кикин предлагает ему подписать «универсал» — призыв к свержению Петра. Царевич в нерешительности, во власти страха. Кикин выводит его за дверь, и Алексей оказывается лицом к лицу с собравшимися у Кремля монахами, юродивыми, «блаженными», нищими. Он видит в них свою опору в борьбе с отцом. Он возвращается в палату, он чувствует себя царем. В нем просыпается волевой характер его отца. И твердыми, решительными шагами мой Алексей подходит к столу и властным, волевым жестом подписывает «универсал» о мятеже.

Работа над образом царевича Алексея открыла передо мной новые творческие перспективы. Она дала мне возможность приблизиться к драматическим характерам, к ролям, не лишенным трагического уклона, — а в данном случае к тому же и к отрицательному образу.

Фильм о Петре I явился для меня школой работы над серией исторических образов, школой работы над широкими, эпическими по замыслу фильмами, посвященными прошлому нашей Родины. Как бы далеко ни ушло развитие нашей кинематографии, «Петр Первый» сохраняет свое место у истоков возникновения советского исторического фильма, и я счастлив, что получил

возможность быть одним из его участников.

Что же касается роли Петра I, которая вначале особенно привлекла меня возможностью раскрыть образ положительного героя, то должен признать, что роль не удалась: она не лежала в границах моих данных. Театральный грим позволил округлить лицо (чего было бы невозможно достичь кинематографическими средствами), но уже на первых спектаклях мне стало ясно, что, может быть, я играю и сносно, а все-таки роль — не моя. И хотя А. Н. Толстой остался удовлетворен моим исполнением, я был далек от того, чтобы разделить его мнение.

Многие актеры, порой из самых добрых побуждений служения любимому искусству, переоценивают свои творческие силы. Как видно, и я не избежал такой переоценки. Мне иногда казалось и верилось, что я могу сыграть роли, которые, как я впоследствии убеждался, были мне противопоказаны.

Говоря о переоценке актером своих возможностей, я отнюдь не призываю товарищей по профессии, а тем более молодежь урезывать себя в творческих поисках и мечтаниях. Напротив, я всегда говорю молодежи дерзайте, добивайтесь ответственных, новых по заданию и характеру ролей, но только в том случае, когда эти роли отвечают вашим внутренним и внешним данным и если вы свои данные не переоценили. Как говорится в пословице — плох тот солдат, который не хочет стать генералом, применяя эту поговорку к актерам, я все же оговорил бы, что свои желания актер, для своей же пользы, должен научиться согласовывать со реальными возможностями. Осознать их — одна из задач актера, успешное решение которой, в свою очередь, свидетельствует о наступлении творческой зрелости.

Это мне стало ясно при работе над ролью, особенно мне близкой и дорогой — над образом профессора Полежаева.

Еще в то время, когда съемки «Петра Первого» были в полном разгаре, но результаты их уже были известны на киностудии, мне предложили ознакомиться с новым, намеченным к постановке сценарием. В самых общих чертах я уже слышал о нем ранее и знал, что герой его — пожилой ученый. Поглощенный работой над образом царевича Алексея, я без особого интереса отнесся к новому предложению, тем более, что высказано оно было вскользь, глуховато, и потому довольно равнодушно взял сценарий в руки. Это оказался сценарий Л. Рахманова и Л. Дэля «Депутат Балтики» (в то время он носил другое название).

Читая сценарий, я увлекся им с первых же страниц.

Передо мной предстала хорошо мне знакомая, любимая эпоха — первые годы революции, годы героической защиты завоеваний великого Октября. В это самое время и в том же красном Петрограде я делал первые самостоятельные шаги в жизни и горячо, крепко, со всей силой юношеского энтузиазма полюбил ее, в мельчайших подробностях запомнил, впитал в себя атмосферу ее революционной романтики. То, чему я был свидетелем, с чем сталкивался, о чем слышал, что я постигал со всей свежестью пробудившегося сознания, вновь оживало передо мной на страницах сценария, но оживало в законченной картине, взволновавшей меня своей глубокой жизненной правдой.

Все нравилось мне в сценарии — не только эпоха, которой он был посвящен, но и та среда, в которой развивалось действие, и самый образ его героя, профессора Полежаева. Я увлекся патриотической темой сценария, принципиальностью и страстностью Полежаева, его преданностью народу и революции, его верой в победу пролетариата, его мечтой о союзе науки и труда, его открытым характером, всем его обаятельным обликом. Я ясно видел его в обстановке первых лет революции, представлял себе его острую борьбу с саботажниками и контрреволюционерами в науке, его радость от общения с революционными моряками, его боевое выступление как депутата Балтики с трибуны Таврического дворца, на пленуме Петроградского Совета, перед уходившими на фронт красноармейцами. И в целом и в мельчайших подробностях его характеристики образ профессора Полежаева как нельзя лучше отвечал моим давним поискам положительного героя, так что, закончив чтение сценария, я уже пришел к твердому решению: хочу и могу, должен и буду играть эту роль!

Едва ли не каждый актер рано или поздно встречается в своей жизни с такой ролью, которая способна дать выход его невыявленным возможностям, накопившимся внутренним силам и тем самым открыть перед ним новые перспективы. Я был уверен, что в мои руки попала именно такая роль. Представился, наконец, случай, которого я так долго ждал!

Между тем киностудия пробовала на роль Полежаева различных актеров. Среди них были и маститые артисты с очень крупным именем. Надо было добиться того, чтобы роль осталась за мной.

Не помню, чтобы я когда-либо столь остро переживал стремление во что бы то ни стало добиться роли. Я не только открыто, не таясь, говорил о своем стремлении, но, — в чем и сейчас мне не стыдно признаться, не стеснялся навязывать свою кандидатуру. Какие только доводы я не приводил в оправдание! Мне не без оснований указывали, что профессору Полежаеву семьдесят пять лет, тогда как мне всего лишь тридцать два года, но я убежденно отвечал, что у этого замечательного старика душа настолько юная, что и играть его должен молодой актер... Словом, я, кажется, готов был требовать роль через народный суд, если бы только решение подобных вопросов входило в его полномочия.

Первая проба на роль Полежаева получилась неудачной. Я добился повторных проб. Они были признаны хорошими. С помощью режиссуры мне удалось завоевать право на роль. Она осталась за мной, вопреки недоверию некоторых руководителей студии «Ленфильм» и отдельных кинематографических деятелей. Окрыленный доверием, поддержкой режиссуры, я самозабвенно отдался работе над ролью.

Высокий идейный замысел «Депутата Балтики» увлек весь наш постановочный коллектив.

Ведущая мысль, основная тема была четко выражена в сценарии. Ее нетрудно было определить как тему о судьбах передовой демократической интеллигенции в условиях раннего этапа Октябрьской революции. Но эту тему предстояло расширить, дополнить другими темами, с нею связанными и из нее

вытекающими, — темой о творческом содружестве лучших людей науки с представителями народа, с массами, темой о роли и месте науки в революционном преобразовании общества, темой о науке и социализме. Без такого широкого охвата темы фильм ограничился бы частным случаем из жизни одного из революционно настроенных пожилых ученых, и значение его оказалось бы весьма скромным. Отразить центральную тему во всей ее полноте, всесторонне осветить ее следовало прежде всего в образе героя, в его личности и деятельности.

Ни на минуту не упуская из виду такой задачи, предстояло найти убедительную форму ее выражения в действиях и поступках Дмитрия Илларионовича Полежаева, в процессе его мышления, в мельчайших подробностях его поведения, — иначе говоря, в его характере. Образ должен был быть разработан как очень значительный, масштабный в своей внутренней сущности и очень обыденный по своей внешности.

Приступив к работе над ролью, я прежде всего обратился к истории Октябрьской революции, к самым различным источникам, освещавшим первый, ранний ее этап. События, развивавшиеся в квартире профессора Полежаева, за его письменным столом, на его лекциях, вокруг его рукописи, надо было понять и представить себе на широком историческом фоне революционного шторма. Только таким путем можно было раскрыть внутренний масштаб личности героя, как ученого-демократа, ученого-революционера, всей душой и всеми помыслами преданного делу пролетариата, и сделать его полноправным представителем лучшей части русской интеллигенции.

Образ профессора Полежаева, в сущности, был навеян образом нашего великого ученого К. А. Тимирязева, и я изучал его биографию, знакомился с его статьями и письмами, стремясь понять его внутренний мир, его психологию, определить конкретные черты его характера.

Статьи А. В. Луначарского о К. А. Тимирязеве, а особенно письма последнего к А. М. Горькому много дали мне для понимания образа профессора Полежаева. Незадолго до Октябрьской революции К. А. Тимирязев писал А. М. Горькому: «Когда же появится честная газета?! Если у меня, старика, чешется язык, то что же должны чувствовать люди молодые!..» Эти слова помогли глубже понять характер великого ученого как демократа, писавшего в предисловии к одной из своих книг: «С первых шагов своей умственной деятельности я поставил себе две параллельные задачи — работать для науки и писать для народа».

Очень обогатила меня характеристика, данная К. А. Тимирязеву М. И. Калининым. «Маститый ученый, — сказал М. И. Калинин в речи на похоронах К. А. Тимирязева, — как юноша бросился в борьбу вместе с пролетариатом, направляя смертельные стрелы во врагов рабочего класса». Слова М. И. Калинина прочно вошли в основу воплощения образа моего героя.

Общественно-политические идеалы профессора Полежаева, его отношение к революции, к победившему классу составляли сущность, внутреннюю движущую силу образа моего героя. Усвоив ее, надо было найти соответствующие внешние формы ее выражения, придать образу живые

типические черты, сделать его достоверным. Я искал эти типические черты в облике, в привычках, в индивидуальных особенностях характера наших ученых, наших писателей, выдающихся деятелей нашей культуры. Но мой герой являлся не только ученым, но пожилым ученым, который к тому же жил в обстановке, характерной для первых лет революции. Надо было привнести в фильм все эти немаловажные обстоятельства жизни героя, которыми ни в коем случае не следовало пренебрегать.

Заключительные кадры фильма приобретали историческую масштабность: провозглашался союз передовой науки с революционным народом в его великой битве за социализм. Тем самым фильм был обращен не в прошлое, а в будущее. Вот это сочетание индивидуального с общим составляло одну из трудностей в создании образа профессора Полежаева.

Постепенно в сознании возникал собирательный образ русского ученого-патриота, в котором были отдельные черты не только К. А. Тимирязева, Д. И. Менделеева или И. П. Павлова, но и Н. А. Римского-Корсакова и К. С. Станиславского. Хотелось заимствовать у С. М. Кирова остроту и твердость его интонаций для тех кадров, где Полежаев, выступая на пленуме Петроградского Совета, язвительно отзывался о саботаже представителей старой «академической науки», которые, выражаясь его словами, «сделали из своей учености забор, чтобы отгородиться от народа...» Хотелось заимствовать у В. И. Ленина его призывный жест руки, которым и воспользовался мой Полежаев, провожая уходящих на фронт бойцов словами: «Не сдавайте немецким белогвардейцам красный Петроград!..»

Играя Полежаева как мудрого старика, человека с глубоким, ясным умом и несколько «беспокойным» характером, я вместе с тем старался раскрыть его необычайную душевную молодость, показать его не свободным от чисто юношеских и даже эксцентрических повадок. Это дало возможность передать чудесное озорство Полежаева, индивидуальное своеобразие его натуры, представить живой, в высшей степени непосредственный характер ученого. Кстати добавить, как раз незадолго до того, на встрече с киноработниками, А. М. Горький отмечал, что героям советского кино не хватает характерности, а главное, — как он говорил, — «из них выпало смешное». И А. М. Горький подчеркивал, что в каждом человеке, как бы он ни был велик, есть смешное и что для полноты характеристики не надо бояться показывать такие смешные черты.

Постепенно я настолько сжился с образом профессора Полежаева, что естественно, непринужденно мог показать его в любой ситуации — показать, например, как он занимается гимнастикой или танцует мазурку в день своих именин, как ищет завалившуюся за шкаф книгу, как беседует с дворником у ворот своего дома...

Съемки «Депутата Балтики» продолжались около трех месяцев, и все это время я буквально прожил в квартире профессора Дмитрия Илларионовича Полежаева, — в трехкомнатной квартире, выстроенной в кинопавильоне, на студии «Ленфильм», на Кировском проспекте.

Я свыкся с этой квартирой как с родным домом, и помнится, чувствовал себя неловко, когда плотники начали разбирать «полежаевский павильон» и строить

на его месте новый.

1 января 1937 года «Депутат Балтики» был показан на общественном просмотре в Ленинградском Доме кино, а два с половиной месяца спустя вышел на экраны.

Картина получила широкий отклик.

На многочисленных встречах со зрителями, происходивших после ее показа в крупнейших кино, в домах культуры и рабочих клубах Ленинграда, я отвечал на самые разнообразные записки, свидетельствовавшие о живом интересе зрителей к тем вопросам, которые были подняты в нашем фильме, к его благородной теме о союзе науки и революции, а в заключение читал речь профессора Полежаева, которую он произносил с трибуны Таврического дворца, как член Петроградского Совета от моряков Балтфлота:

— Господа! Господа!.. Я не оговорился — нет... Я говорю вам «господа» — рабочим и работницам, крестьянам и крестьянкам, вам — красным солдатам и славным морякам... Вы — хозяева и подлинные господа на шестой части мира... Приветствую вас от лица науки, обязанной думать о вашем настоящем и о вашем будущем счастье!..

Работа над образом революционного ученого Полежаева стала для меня политической школой.

Эта школа дала мне возможность углубиться в историю борьбы нашего народа за революционный путь своего развития, еще глубже понять и полюбить наше советское настоящее, научиться видеть в нем ростки нашего будущего.

Из этой школы я вышел с ясным сознанием, что отныне любимым моим героем в театре и в кино явится тот, через образ которого полнее и глубже всего можно будет передать революционные идеи нашей великой эпохи.

В ТЕАТРЕ И В КИНО

В ТЕАТРЕ И В КИНО

Мне часто задают вопрос: «Что вы больше любите — театр или кино?» — и я обычно отвечаю: «И то и другое, но лишь в тех случаях, когда налицо — содержательная драматургия, значительная идея произведения, интересно выписанный драматургом образ и талантливый, увлекательный замысел режиссера».

Природа творчества в театре и в кино едина, но технология творческой работы актера в театре и в кино различна.

Театр предоставляет актеру большой подготовительный репетиционный период — сперва застольный, затем на сценической площадке, — в течение которого актер ищет и находит внутренний мир образа, его внутреннюю жизнь. И только много позже, на прогонных, а иногда и на генеральных репетициях, найденный и выявленный актером внутренний мир героя облекается в зримый внешний облик.

В театре первое представление нового спектакля — отнюдь не конец работы актера над ролью и даже не всегда ее зрелое завершение. Это скорее начало другого этапа творческой работы над спектаклем и над образом, того нового этапа, который протекает под контролем и воздействием зрителя. Последний является активным участником спектакля и своим отношением к нему, своим восприятием происходящего на сцене действия влияет на дальнейшую работу актера над образом.

На каждом представлении, в зависимости от состава зрительного зала, его восприимчивости, требовательности, культурных запросов, наконец, даже под влиянием тех или иных текущих событий, в процессе игры, подчас неожиданно для самого актера, у него возникают новые мысли и переживания, новые интонации и движения, — словом, новые выразительные краски, позволяющие уточнить характеристику образа, углубить его в тех или иных подробностях. Такие моменты доставляют актеру большое творческое наслаждение, пробуждают ответную инициативу партнеров и обогащают содержание спектакля, его художественное качество. Это те творческие находки, которые придают спектаклю новую жизнь.

Приведу два примера из моей практики, связанных с одной из любимых, свыше двухсот раз сыгранных ролей — с ролью Ивана Грозного в исторической драме Вл. Соловьева «Великий государь».

Репетируя эту пьесу в Театре имени Пушкина, мне совместно с режиссурой пришлось немало потрудиться над монологом Ивана Грозного у гроба царевича, нечаянно убитого им в порыве гнева.

Сцена эта представляет большие трудности. Она ограничена монологом, большим по масштабу — в нем свыше ста строк, — и очень многообразным по

содержанию, по внутреннему движению.

Мы тщательно прослеживали движение, развитие монолога и, как нам казалось правильным, разбили его на шесть кусков, в каждом из которых была ясно поставленная задача. Нам казалось, что длинный, чуть ли не десятиминутный, монолог развивается логично, действительно как по выражению мысли, по ее нарастанию, так и по смене внутреннего состояния героя, и притом в соответствующем пластическом решении.

На премьере, несмотря на естественное волнение, сцена прошла удачно. Кое-какие незначительные видеоизменения были внесены мною на ближайших спектаклях. Но окончательно я понял, что нужно играть в этой сцене, что нужно выявлять в каждой части данного монолога, только к памятного мне пятьдесят третьему представлению «Великого государя». Монолог более органично, более выигрышно для его восприятия подразделился на десять, а затем на двенадцать кусков, вместо прежних шести, и в то же время вся сцена стала развиваться более плавно и монолитно, в более сложном и насыщенном пластическом рисунке. Завершился процесс внутреннего творческого накопления, непрерывно развивавшийся после премьеры. Прийти к такому решению без многократной проверки спектакля на публике, под контролем зрителя, как мне кажется, было невозможно.

Как-то, уже после того, как я выступил в той же роли более ста раз, мне пришлось играть ее с большими голосовыми связками. Спектакль нельзя было заменить, следовало скрыть отсутствие голоса, и я решил строить исполнение на более обнаженной, подчеркнутой мысли и на обостренной смене ритмов, причем мой хрипловатый голос в данном случае должен был служить органической интонационной краской в общей характеристике Ивана Грозного. И в тот вечер неожиданно вскрылись новые, дополнившие характер Грозного черты, естественно породившие новые переживания, новые интонации и движения.

Чем это объяснить?

Поставленный в необходимость сосредоточить свое внимание на голосе, я поневоле ослабил контроль за внутренним развитием образа, за его внутренней жизнью. Тем самым я дал ей большую свободу, большой простор, потому что излишний контроль, как правило, почти всегда отражается на непосредственности творчества. Или, точнее сказать, чрезмерный контроль сковывает искренность переживаний актера.

Таким образом, случайное, привходящее обстоятельство, побудившее меня ослабить контроль за внутренним развитием образа, помогло естественному дополнению его характеристики. Эти новые подробности, дополнившие образ, были сохранены мною в последующих спектаклях еще и потому, что реакция зрительного зала подтвердила мне несомненную правильность, целесообразность некоторых, по необходимости внесенных мною изменений.

Следовательно, образы, создаваемые актером в театре, не застывают, а продолжают развиваться. Актер обязан на каждом спектакле творчески обогащать свою роль, иначе он пойдет назад, окажется обреченным на постепенное снижение художественного мастерства. Но актер всегда убежден, что он имеет возможность видеоизменить, дополнить, улучшить образ от

спектакля к спектаклю в процессе игры, и такое убеждение служит живительной силой, двигающей его творчество вперед.

Ни одной из этих предпосылок не существует для актера, когда он снимается в киностудии, когда он играет перед объективом киноаппарата.

В кино не существует большого предварительного репетиционного периода, да и трудно на нем настаивать, за редким исключением, когда снимаются камерные по своему характеру фильмы.

В кино, до начала съемок, исполнители главных ролей подробно обсуждают с режиссером образы будущего фильма, их характеристики, их развитие, узловые моменты в развитии действия. Актеру необходимо задолго до съемок всесторонне и глубоко изучить сценарий, определить в нем место воплощаемого им образа и представить в своем воображении все художественное произведение в целом запечатленным на пленке, дабы быть готовым в любое время встать перед киноаппаратом и с трех-четырех репетиций сыграть тот или иной эпизод. При каждой съемке актер должен не упускать из виду естественный, органический процесс развития характера, сохранять в своем сознании чувство преемственности кадров, зависимость содержания и ритма данной сцены от предыдущей и последующей, которые, почти как правило, снимаются с большими перерывами. Ограничусь двумя примерами из моей практики в кино.

При съемках кинофильма «Дети капитана Гранта» по ходу развития действия следовало показать, как четыре отважных путешественника совершают перевал через Кордильеры.

Подход к Кордильерам снимался на Северном Кавказе, в Чегемском ущелье, на фоне снежных вершин, в августе месяце. Проход по снежным вершинам снимался в феврале следующего года под Ленинградом, на Парголовских холмах, причем там же я, исполнитель роли Паганеля, проваливался в хижину, занесенную снегом. И только в мае, на этот раз уже в Москве, на студии «Мосфильм», снимался последующий эпизод, в котором я попадал внутрь самой хижины. Если бы во время этих съемок мне не удалось сохранить эмоциональную взаимосвязь трех кусков единой сцены, заснятых в разные сроки, эпизод было бы невозможно смонтировать. Другой, еще более наглядный, пример связан с киносъемками «Петра Первого».

В сцене ссоры и драки царевича Алексея с Евфросинией, достигавшей большого эмоционального напряжения, приходилось мучительно преодолевать трудности из-за дробления сцены на многочисленные кадры, которые, в свою очередь, делились на мельчайшие детали, снимавшиеся в разное время, с большими перерывами.

За пять дней января мы сняли сцену в спальне, раздробленную на мелкие кадры разных планов. Сцена кончалась тем, что Евфросиния вырывалась от Алексея и бежала через комнаты, и только тогда царевич понимал, что совершил недостойный поступок, ударив ее по лицу.

Пробег Алексея за Евфросинией по анфиладе комнат снимался два месяца спустя, в марте, когда соответственно плану, была отстроена декорация. Дальнейший пробег Евфросинии, а потом Алексея вдогонку за ней по мраморной лестнице снимался в августе в городе Пушкине, в Камероновой

галерее. Мы должны были «без разбега», «без трамплина» включиться в то эмоциональное состояние, в котором находились пять месяцев назад. Наконец, финал той же сцены, в котором Алексей, стоя на коленях, просит прощения у Евфросинии, снимался в павильоне значительно позже. Наша задача заключалась в том, чтобы привнести в эти финальные кадры то же самое состояние, в котором мы начали сцену восемь месяцев назад. Финал был очень трудный еще и потому, что в самых последних кадрах царевич Алексей впадал в истерическое состояние. В интересах композиции кадра кинооператор ставил меня порой в очень неудобное положение, которое мне надлежало оправдывать, и в таких условиях по требованию режиссера вызывать на глаза слезы.

Таким образом, при съемках одной и той же сцены, разобщенных длительными перерывами, нам необходимо было последовательно попадать в ту точку эмоционального подъема, в какой мы находились к концу предыдущей киносъемки, дабы кровеносные сосуды единых по содержанию, но разобщенных по времени съемки кинокадров могли соединиться в единое целое, представить собой живое гармоничное тело.

Приведенный пример вскрывает одну из особенностей технологии работы актера в кино, совершенно незнакомую актеру драмы.

В театре процесс творчества актера протекает в условиях определившегося, точно установившегося режима, в привычные вечерние часы. Находясь на сцене, актер обретает творческий покой в общении со зрителем, и творческий труд актера размеренно развивается в последовательном движении действия, получая естественные перерывы в течение антрактов.

В кино съемки происходят в самое различное время суток, нередко ночью, причем актер, уже будучи в костюме и в гриме, в силу различных технических причин, вынужден по два-три часа ожидать начала съемок своей сцены, которая может потребовать до пяти-шести дублей, иначе сказать, шестикратного исполнения одного и того же эпизода, не считая репетиций, обычно непосредственно предшествующих съемке.

В театре актер действует прежде всего под контролем зрительного зала. Овладев им, актер приковывает внимание зрителей остротой мысли, богатством интонаций, неограниченными средствами свободно выдерживаемых пауз и ничем не стесненных движений. Он может действовать в том или ином случае сообразно своим индивидуальным художественным устремлениям и творческому состоянию.

В кино актер во многом, — я бы сказал, на девяносто процентов, — зависит от техники, которая связывает его. Действуя в образе перед аппаратом, актер выполняет и одновременно контролирует задание режиссера, кинооператора, звукооператора и свое собственное задание. Снимаясь в отдельном кадре, актер раскрывает образ на протяжении кратчайшего отрезка времени, соблюдая математическую точность в творческой работе.

В сложнейших условиях киносъемки, когда отсутствует зритель, помогающий актеру своим вниманием, когда творчество актера в течение каждой секунды находится под разнообразным и сложным техническим контролем, актеру необходимо выработать профессиональную выдержку,

мастерство и опыт, уметь сохранять собранность и покой, а главное — легкое, радостное состояние — единственное состояние, при котором возможно актерское творчество.

Если в театре, как отмечено и разъяснено выше, образ, создаваемый актером, развивается на протяжении ряда спектаклей, а иногда и ряда лет, то в кино, к сожалению, после последнего съемочного дня актер вынужден навсегда расстаться с созданным им в фильме образом.

Если в театре актер приходит к созданию внешнего облика своего героя в процессе репетиций, в результате большой подготовительной работы над образом сперва за столом, затем на сцене, тогда, когда он вполне определил и раскрыл внутренний мир героя, — то в кино работа актера над образом начинается в гримерной и костюмерной, где в тесном содружестве с режиссером, кинооператором и художником-гримером находится внешний облик героя. Эти пробы, запечатленные на пленку, и решают вопрос о пригодности актера для работы над той ролью, на которую он намечен.

Если в театре актер получает текст роли с первого дня работы над пьесой и изучает роль в течение многократных репетиций, то в кино окончательно отредактированный текст иногда вручается актеру незадолго до съемки.

Если в театре актер драмы имеет дело с плавным, последовательным развитием роли и, прежде чем подойти к монологу, получает предварительную сцену, подготавливающую его к этому монологу, если балетный артист имеет все предварительные условия для того, чтобы подойти к серии технически сложных движений, — столько-то тактов музыки и соответствующее количество секунд для разбега по сценической площадке, — если оперный певец постепенно доходит до кульминационных верхних нот, до «ля-бемоль» или «си», — то актер, который снимается в кино, лишен всех этих возможностей.

Несомненно, что творческая работа актера в кино, помимо актерского дарования и мастерства, помимо своеобразия актерской техники, требует еще особой склонности, и прежде всего готовности преодолевать многочисленные трудности: кино требует от актера нелегкого труда и великого терпения.

Но перечислив преимущества театра перед кино, следует выделить и преимущества кино перед театром.

Одним из них является возможность широкой свободы в выборе актеров, в подборе исполнительского состава для будущего фильма. На каждую из ролей может быть выдвинут и привлечен наиболее подходящий для нее исполнитель.

Встреча мастеров различных театров, подчас различных направлений, объединяемых в одной картине осознанным выбором режиссера и его руководством, создает между ними многостороннее широкое творческое общение.

Пользу такого общения я хорошо знаю по собственному опыту. Войдя в состав труппы Театра имени Пушкина, я проходил практическую школу актерской игры, выступая совместно с нашими старейшими мастерами — с Е. П. Корчагиной-Александровской и В. А. Мичуриной-Самойловой, с Ю. М. Юрьевым и Б. А. Горин-Горяиновым, с К. В. Скоробогатовым и Я. О. Малютиным, а также с рядом актеров моего поколения: Н. К. Симоновым,

А. Ф. Борисовым, Ю. В. Толубеевым, Б. Е. Жуковским, В. В. Меркурьевым. Но в то же время, снимаясь в кино, я творчески обогащался в общении со столь различными актерами других театров, как Б. В. Щукин, как М. М. Тарханов и А. М. Бучма, Н. П. Охлопков и Б. Н. Ливанов, В. О. Топорков и Л. Н. Свердлин, А. К. Тарасова и Л. П. Орлова, С. Г. Бирман и Ф. Г. Раневская.

Другим, вытекающим отсюда преимуществом кино является его возможность по-новому, шире и полнее раскрыть дарование актера, показать его с неизвестной еще стороны и тем самым предрешить его дальнейшее творческое развитие.

У советского кино в этом смысле немало заслуг. Оно помогло выявить ряд актерских дарований ранее, чем это сделал театр, и более полно, чем он мог это сделать.

Сошлюсь только на моих сверстников по труппе Театра имени Пушкина. Н. К. Симонов и А. Ф. Борисов, так же как и я сам, многим обязаны советскому кино, режиссура которого разгадала наши еще не выявленные в то время театром возможности и, поверив в нас, развила и укрепила их, смело выдвигая нас на решение новых творческих задач. Н. К. Симонов, будучи совсем молодым, играл в театре самые разнообразные роли, не всегда ему свойственные, когда кино раскрыло иные, более значительные, его возможности в двух сериях «Петра Первого» и выдвинуло его как сильного исполнителя заглавной роли. А. Ф. Борисов долгое время выступал в нашем театре преимущественно в небольших ролях и редко показывался в крупных ролях центрального положения, когда кино раскрыло его более широкие творческие возможности сперва в «Академике Иване Павлове», затем в «Мусоргском». В последнем случае кино счастливо использовало недостаточно раскрытую сторону дарования А. Ф. Борисова — его музыкальность. С большой убедительностью, тонко, проникновенно ему удалось показать нам Мусоргского как музыканта и певца, исполнителя — истолкователя своих сочинений.

Надо добавить еще одно преимущество кино — широчайший охват зрителя, позволяющий популяризировать достижения актера в таких масштабах, которые совершенно недоступны театру.

Но кино имеет и другие преимущества в том смысле, что оно может лучше, в более выгодном свете, более рельефно представить творчество актера. Кино, в силу специфических особенностей съемки и монтажа, может выделять и показывать крупным планом такие тонкие детали игры, такие тончайшие подробности переживаний, выражаемых в мимике, которые во многом увеличивают богатство актерской выразительности, сочность игры актера.

И все же, когда молодежь, стремящаяся найти свое место в искусстве, делится своими намерениями, выражает желание «идти в киноактеры», полагая, как это нередко бывает, что «так будет легче, проще и вернее», и спрашивает моего совета, — я неизменно отговариваю ее от такого ошибочного шага.

Самоограничение актера, посвятившего себя исключительно кинематографу, представляется мне ошибкой, особенно в условиях тех широких возможностей и требований, которые характерны для советского искусства. Актеру не следует ограничиваться игрой в киностудии, перед съемочным

аппаратом. Он неизбежно будет иметь длительные творческие перерывы между киносъёмками различных картин, а следовательно, и недостаточно интенсивную творческую практику, слишком редко будет играть. Напротив, ему пойдет на пользу, если он будет развиваться в самых различных областях и жанрах, тренировать свое воображение, весь свой исполнительский инструмент в различнейших творческих обстоятельствах и условиях, — и прежде всего в театре.

Театр является богатой лабораторией для творческого роста актера, в нем он накапливает мастерство, развивает свою эмоциональность, темперамент, культуру актерского мышления.

Кино оттачивает профессиональную технику актера, четкость рисунка, приучает быстро овладевать отдельными моментами роли, вызывать в себе творческое состояние в любое время, когда это окажется необходимым, пользоваться тонкими приемами выразительности, и тем самым развивает фантазию.

Творческая работа в театре и в кино дополняет и взаимно обогащает советского актера.

Для меня театр и кино — родные братья, и даже больше — близнецы.

АКТЕР И ДРАМАТУРГ

Никто, вероятно, так внимательно, с такой заинтересованностью и вместе с тем так строго и требовательно, не читает пьесу, как читает ее актер. Какую большую радость, какой прилив творческих сил испытывает актер, когда знакомится с новым драматическим произведением, сильно и ярко написанным, особенно если он находит себе место в пьесе, видит возможность применить в ней свои силы!

Современная драматургия, правдиво и разносторонне отражающая нашу социалистическую действительность, борьбу советских людей за новое, прогрессивное, развивающееся — вот основа творческого роста советского актера.

Советский театр не может развиваться, двигаться вперед без современной пьесы, без современной темы. Она является живительным источником, из которого соки жизни вливаются в наше искусство, обновляя и обогащая его, обеспечивая непосредственную связь с жизнью в широком смысле слова.

Разрабатывая значительную современную тему, отображая лучшие черты характера советских людей, воплощая художественно полноценные образы своих современников, актер призван наиболее ярко отразить существенные явления нашей действительности. Тем самым он не только обогащается идейно, полнее раскрывает свои творческие возможности, но и непосредственно участвует в деле коммунистического воспитания народа.

Такие ответственные задачи актер может успешно разрешать лишь в том случае, если он понимает закономерности развития нашего общества. Он должен быть вооружен знанием марксистско-ленинской теории, должен быть тесно связан с жизнью, изучать ее, наблюдать и хорошо знать как положительные

качества, так и недостатки советских людей, — их яркие, многообразные характеры. Он должен чутко руководствоваться принципами социалистического реализма, уметь видеть действительность в ее движении и развитии, в ее грядущем завтрашнем дне. Словом, он должен обладать сложившимся зрелым мировоззрением советского художника. Только при этом условии актер в состоянии правильно оценить многообразные явления нашей жизни, отраженные драматургом в пьесе, понять свое место в ней, верно осветить воплощаемый им характер, суметь проникнуть в его сущность. Советский актер хочет и обязан быть всесторонне подготовленным к успешному решению этих ответственных идейных задач.

Всякий раз, когда происходит очередная встреча с драматургом и с новым для меня героем, мною овладевает волнение, в котором радость смешивается с беспокойством.

Радость вызывается тем, что узнавание новых людей, проникновение в жизнь и постижение ее законов приносят художнику громадное удовлетворение.

Ведь по-настоящему узнать и раскрыть образ нового человека, воплощающего в себе типические черты наших современников, значит глубже и основательнее понять закономерности, которым подчиняется наша жизнь.

Если предлагаемая мне новая роль ничего в этом отношении не дает, ее незачем играть, потому что в таком случае можно уверенно сказать, что она ничего не даст и зрителям, не тронет их разума и сердца, оставит их равнодушными.

Но если пьеса значительна по теме, по идее, если предлагаемая мне роль позволяет раскрыть интересный и сложный характер, то одновременно с радостью возникает беспокойство, нередко смешанное с чувством тревоги.

Тревога возникает потому, что до тех пор, пока актер не освоился с характером героя, образ которого ему предстоит воплотить, его будет преследовать творческое волнение, беспокойство, порою даже неуверенность в себе, опасение недостаточно полно охватить жизненный материал, послуживший драматургу источником пьесы и роли.

Постичь новый характер, узнать все, что нужно, о воплощаемом человеческом образе — не так просто. Для этого мало одной любознательности. Необходим опыт общения с людьми, запас живых и острых наблюдений, наконец, зрелое мировоззрение, — иначе сказать, умение правильно разбираться в многообразии и богатстве накопленных жизненных впечатлений.

Сколько раз, получив пьесу или сценарий, я переживал это чувство медленного и трудного сближения с ролью, в котором подвергались испытанию моя настойчивость, воля и способность разбираться в людях, чьи образы предстояло воплотить. Но чем больший интерес я проявлял ко всему, что происходило вокруг, чем больше узнавал жизнь, активнее участвовал в ней, тем быстрее и легче находил те индивидуальные черты характера, ту живую сущность образа, без которой нет и не может быть настоящего человека.

Однако знание жизни — отнюдь не отвлеченное, раз навсегда определившееся качество художника. Невозможно знать и понимать жизнь, не обладая зрелым мировоззрением. Мировоззрение — единственная основа, на

которой могут развиваться наблюдательность художника, его интерес к людям, его способность проникать в глубину человеческих характеров. Именно мировоззрение властно руководит и восприимчивостью художника, и его памятью, и его творческим воображением. Актер, который видит свою задачу в том, чтобы служить своему народу — строителю коммунизма, должен быть человеком сложившихся убеждений, идейно целеустремленным в каждом своем решении и замысле. В творческой деятельности советского актера его мировоззрение играет ведущую, всеопределяющую роль, значение которой поистине невозможно переоценить.

Встречаются еще, к сожалению, актеры, которые находятся во власти опасного заблуждения: им кажется, что в любом трудном случае их сможет выручить присущее им «чувство правды», что актерский инстинкт способен предохранить от всякого рода идейных ошибок.

Но жизнь учит другому. Она не перестает напоминать о том, что разобраться в любом жизненном явлении или в любом человеческом характере, а тем более воплотить его в художественном образе можно только будучи политически мыслящим художником, страстным и непримиримым борцом за дело народа. Еще раз надо подчеркнуть, что невозможно знать жизнь, активно в ней не участвуя и лишь взирая на нее с холодным любопытством наблюдателя. Нельзя увидеть в человеке то, что в нем по-настоящему важно, что в полной мере способно его характеризовать, не оценив в целом места, занимаемого этим человеком в действительности, в ряду наших современников. Такому закону подчиняется творчество драматурга, дающего материал актеру, и творчество актера, призванного его раскрыть.

Если актер обязан встретить драматурга во всеоружии творческой готовности, то он имеет право и должен отнестись к драматическому произведению с большой взыскательностью, подлинно принципиальной требовательностью.

Глубоко ошибочно мнение, будто талантливые артисты могут «выручать», спасти неполноценные произведения драматургов. Гораздо вернее утверждать, что такие произведения портят талантливых актеров и отталкивают зрителя. Это хорошо понимают артисты, но не всегда понимают режиссеры. Некоторым из них порой кажется, что разного рода постановочными средствами они могут скрыть недостатки пьесы, затушевать ее идейную неполноценность. Таким режиссерам следовало бы запомнить слова К. С. Станиславского, который, говоря о драматургии как идейной *основе* нашей работы, писал: «Никогда не забывайте, что театр живет не блеском огней, роскошью декораций и костюмов, эффектными мизансценами, а идеями драматурга. Изъян в идее пьесы нельзя ничем закрыть. Никакая театральная мишура не поможет».

Актер безошибочно отдает себе отчет в том, питает ли драматург его творческую мысль и волю, или, напротив, ему, актеру, придется подкреплять и «подпирать» драматурга. Актер отлично понимает, какие возможности дает ему то или иное драматическое произведение, что стоит за хорошим сценарием или пьесой, что значит для него, когда налицо глубоко разработанный конфликт и четко очерченный характер, когда сверкает и запоминается художественное

слово драматурга, — и когда всех этих качеств нет!..

В драматическом произведении характеры героев раскрываются в конфликте и получают свое выражение в речи, в слове. Актер должен быть требовательным к этим первостепенным качествам драматического произведения, потому что они предрешают результаты его творческой работы.

Образы царевича Алексея в «Петре Первом» и профессора Полежаева в «Депутате Балтики» позволили мне раскрыть их индивидуальные характеры во всем их различии, потому что они были показаны в острых, напряженных конфликтах своего времени, своей исторической эпохи.

На примере «Депутата Балтики», в работе над образом Полежаева я впервые понял, что дает актеру настоящий, остро и правдиво, всесторонне очерченный жизненный конфликт. Если пьеса или сценарий отражает действительность в ее многообразии, если судьба героя раскрывается в жизненных столкновениях, выявляющих его характер, — актеру легко и радостно творить. Пьеса питает его воображение, вызывает стремление охватить многоплановость, многослойность тем, в ней затронутых, держит внимание актера в состоянии творческой взволнованности.

Талантливая, совершенная драматургия, — как в театре, так и в кино, — сразу возбуждает творческую мысль актера, и в таких случаях первая же читка пьесы или сценария раскрывает перед ним широкие возможности. Правдиво и сильно очерченный человеческий характер, раскрытый в процессе развития жизненных конфликтов, тотчас окрыляет творческую мысль актера, служит крепкой основой работы над ролью. Чем гуще образ пропитан соком жизни, чем богаче он наделен индивидуальными чертами характера, тем радостнее и плодотворнее труд актера, тем долговечнее его создание.

В свою очередь, драматург, встречаясь с полноценным актерским воплощением написанного им литературного образа, находит новые творческие стимулы для своего роста, для дальнейшего совершенствования мастерства.

Действительно, если вспомнить, как формировался образ советского человека на сцене наших театров и в кинофильмах, если вкратце проследить, какой огромный путь прошел за последние десятилетия положительный советский герой от образа Любви Яровой в пьесе К. А. Тренева или от образа сибирского партизана Никиты Вершинина в «Бронепоезде 14-69» Всеволода Иванова до более сложных по своему характеру положительных героев современных пьес и сценариев, нетрудно обнаружить, что в росте этого литературного героя немалое значение сыграло творчество актера.

Думая о Любви Яровой, мы вспоминаем В. Н. Пашенную, создавшую ее образ на сцене Малого театра. Думая о Вершинине, мы не можем не вспомнить В. И. Качалова как создателя этого образа в Художественном театре. Думая о сценическом портрете величайшего гения нашей эпохи В. И. Ленина, трудно забыть Б. В. Щукина, впервые воплотившего образ вождя на сцене Театра имени Вахтангова в «Человеке с ружьем» Н. Ф. Погодина.

То же сравнение можно провести и в кино, проследив, как формировался в нем образ положительного героя: говоря о молодом рабочем Максиме из киотрилогии, ему посвященной, зритель вспоминает Б. П. Чиркова, говоря о

кинофильме «Чапаев», зритель не может не вспомнить Б. А. Бабочкина, воплотившего вдохновенный образ героя гражданской войны, и, вероятно, вспоминая профессора Полежаева из «Депутата Балтики», зритель не забывает и меня.

Образы пьес и сценариев нередко сливаются в сознании зрителей с именами артистов, потому что в актерском исполнении замысел драматурга получает реальное, зримое воплощение и раскрывается с особо впечатляющей силой.

Как заметил еще В. Г. Белинский, актер «дополняет свою игрою идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество». В словах В. Г. Белинского справедливо определена особенность актерского творчества, его специфика, а вместе с тем и природа взаимоотношений актера и драматурга, характер их содружества.

В кино, в силу своеобразия кинодраматургии, актер бывает особенно активен и наряду с режиссером подсказывает автору характерные подробности, помогающие полнее раскрыть образ.

Порой, просмотрев фильм, даже сами его создатели затрудняются сказать, кто явился инициатором расширения той или иной мысли, автором того или другого положения и даже эпизода, сыгравшего не последнюю роль в раскрытии образа, — сценарист, режиссер или актер.

В процессе творческой работы в кино мне, как и другим актерам, доводилось находить отдельные положения, которые помогали раскрывать образ и затем включались в рабочий сценарий, входили в картину.

В «Депутате Балтики» в одном из диалогов профессора Полежаева с его ассистентом Воробьевым, перешедшим в лагерь контрреволюции, Полежаев ссылается на Дарвина, и тогда Воробьев резко, с целью задеть своего учителя, бросает в ответ:

— Дарвин этого не говорил!

Спокойно оглядев Воробьева, Полежаев отвечает:

— Да, вам он этого не говорил. Он это мне говорил!..

Эпизод возник импровизационно. Мы стремились выявить резкое идейное расхождение Полежаева с Воробьевым в научных вопросах, а тем самым подчеркнуть их разрыв. В поисках решения такой задачи я вспомнил действительный случай, происшедший на публичной лекции А. В. Луначарского в первые годы революции. По ходу лекции А. В. Луначарский сослался на одно из высказываний В. И. Ленина, в ответ на что сидевший в первом ряду развязный молодой человек позволил себе бросить с места:

— Ленин этого не говорил!

Наступила неловкая пауза, но А. В. Луначарский, мельком оглянув своего «оппонента», с тонким, характерным для него юмором ответил:

— Да, вам он этого не говорил. Он это мне говорил!..

Столкновение выразилось в двух репликах, кратко, но четко охарактеризовавших собеседников. По моему предложению эти реплики были введены в фильм, где помогли выявить отношения, складывавшиеся между Воробьевым и Полежаевым, а заодно подчеркнуть интеллектуальный характер полежаевского юмора.

В том же фильме разговор Полежаева с В. И. Лениным — кульминационный эпизод в развитии действия — получил окончательную литературную форму на одной из последних репетиций, в процессе импровизации.

Репетируя этот эпизод, я не мог освободиться от ощущения, что в силу предшествовавших событий — саботажа контрреволюционной интеллигенции, измены друзей, Полежаев находится в полном и совершенном одиночестве. Разговор его с В. И. Лениным по телефону, краткий и сухой, недостаточно ясный будущему зрителю, не определял необходимого переломного момента, не показывал с должной убедительностью, что Полежаев не одинок, что в трудный момент он находит поддержку великого вождя революции.

Текст беседы с В. И. Лениным был переработан. В новом варианте разговор с В. И. Лениным сразу вносил струю оптимизма в сознание моего героя, живое ощущение того, что он действительно не одинок, что на его стороне вождь Коммунистической партии. Так был поставлен нужный акцент в развитии действия, подчеркнут перелом, происшедший в положении и сознании героя.

В «Петре Первом», в очень ответственный момент движения драмы, я, как актер, чувствовал необходимость более точно охарактеризовать царевича Алексея, а тем самым дать более полную характеристику поступка Петра, обреченного сына на казнь. Надо было, чтобы зритель поверил в несправимость сына и тем самым оправдал суровый приговор отца.

Петр допрашивал Алексея в крепости. Алексей стоял перед ним без кафтана, в рубахе, свесив голову, сломленный, как будто покорившийся.

— Кому сенаторам писал? Назови имена!.. — приказывал Петр.

Алексей молчал.

— Назовешь? — грозно спрашивал Петр.

По сценарию мне следовало ответить молчанием. Но молчание могло быть понято по-разному. Оно могло быть проявлением упорной враждебности, но могло бы быть понято и так, что сломленному, раздавленному волей царя сыну нечего сказать или что он не в силах говорить после пытки. Между тем нельзя было оставлять никаких сомнений насчет истинной причины его молчания.

Я внес предложение дополнить сцену одной фразой, и после глубокой паузы яростно, с плохо скрываемой ненавистью бросал Петру в ответ:

— Нет! Ничего не скажу!

Такой возглас обнажал подлинную сущность изменника-царевича, до последнего дыхания враждебного идее русской государственности, представленной Петром, и затем, как естественный, неизбежный вывод, звучал приговор царя:

— Пусть возьмут...

В фильме «Счастливого плавания!», играя капитана Левашева, я стремился наглядно раскрыть подход этого воспитателя к своим питомцам и с этой целью предложил ввести сцену Левашева с задремавшим на посту нахимовцем.

Выйдя на палубу корабля и заметив дремлющего постового, я становился рядом, слегка одергивал его, кашлял, а когда постовой пробуждался и открывал глаза, спрашивал его:

— Спать не хочется?..

— Никак нет, товарищ капитан III ранга!

— Правильно! Спать на посту нельзя... За сон на посту — строгое взыскание!

И затем, поглядев на звезды, со словами: «Эх, ночь хороша!..», я выходил из кадра. Небольшой эпизод подчеркивал мягкость, тактичность воспитательских приемов Левашева.

И если режиссеры фильма «Александр Попов», вынужденные дорабатывать несовершенный сценарий в процессе съемок, придумывали отдельные сцены и эпизоды, то и я, как исполнитель заглавной роли, также вносил свои предложения.

К их числу относится кадр, в котором великий изобретатель стоит ночью у открытого окна с иностранным журналом в руках. Он видит схему своей радиоустановки, воровски заимствованную и опубликованную за границей за подписью Маркони. Отбросив журнал, Попов выходит на улицу и скрывается в тумане, окутавшем улицы Кронштадта.

По сценарию этот эпизод происходил в многолюдном обществе, на новогодней елке, где адмирал Макаров с возмущением показывал Попову тот же заграничный журнал. Но при характере Попова, отличавшемся замкнутостью, в подобной обстановке было трудно дать выход его переживаниям. Гораздо естественнее было предоставить ему возможность в одиночестве узнать и пережить тяжело поразившее его известие, эмоционально выявить его внутреннее состояние с тем, чтобы потом, уже в другой обстановке, на вопрос адмирала Макарова: «Читали?» — Попов мог бы спокойно ответить:

— Да, читал!

Каждый актер, творчески работавший в кино, мог бы привести такие же примеры из своей практики, даже при работе над вполне законченными, отличными по качеству сценариями. Активность творческой мысли актера, удача его находок вызвана тем, что он непрерывно ищет наиболее правдивые обстоятельства, чтобы как можно полнее, разностороннее показать жизнь своего героя. Создание современного кинофильма вне коллективного творчества, в котором активнейшая роль принадлежит актеру, не представляется мне возможным.

Касаясь творческого сотрудничества актера и режиссера со сценаристом и драматургом, хочу привести в пример работу Театра имени Пушкина над «Жизнью в цвету».

Начало этой работы положило следующее кратенькое письмо, полученное мною из Москвы от А. П. Довженко, автора сценария о великом преобразователе природы И. В. Мичурине: «Дорогой Николай! — писал А. П. Довженко. — Посылаю вам сценарий “Мичурина”. Очень буду рад, если вы прочтаете его утром. Еще более буду рад, если он вам понравится. И уже совсем буду рад и счастлив, если он зачарует вашу душу и вы скажете: “Пусть будет жизнь в цвету!..”»

Письмо не только порадовало, но и заинтриговало меня. Сценарист и режиссер искал сотрудничества актера, доверял ему раскрыть и воплотить свои

замыслы. Естественно, что я читал сценарий с особым вниманием.

Образ И. В. Мичурина был выписан любовно и значительно, как образ патриота и народного ученого, пытливого новатора, человека страстной воли и напряженного творческого труда. Характер последовательно раскрывался в остром конфликте с дореволюционным обществом, с различнейшими его представителями, и выявлялся в процессе жизненной борьбы, великого научного подвига. Словом, сценарий понравился, заинтересовал и увлек меня. Но «Мичурин» должен был сниматься в Москве, тогда как я был связан с Ленинградом работой в Театре имени Пушкина, съемками на студии «Ленфильм» и многими общественными обязанностями. От участия в картине пришлось отказаться.

Между тем желание работать над образом И. В. Мичурина меня не покидало. Общее впечатление от сценария было сильным, оно пробудило во мне фантазию, вызвало творческую активность. Я поделился своими впечатлениями с товарищами по труппе, с Л. С. Вивьеном, как нашим главным режиссером. Нам стало известно, что А. П. Довженко пишет пьесу на основе своего сценария. Мы запросили ее. Вскоре он прислал пьесу, причем заключительные слова его письма ко мне дали ей название — «Жизнь в цвету».

Строго говоря, пьеса, которую мы получили, представляла собой вариант киносценария. Драматургия ее скорее отвечала возможностям кинематографии, нежели требованиям сцены. Возник ряд серьезных трудностей, начиная от чрезмерного дробления пьесы на небольшие картины и кончая не всегда четко выявленными взаимоотношениями действующих лиц. На первых же читках трудности стали нам ясны и немало осложняли нашу работу.

Но в пьесе было главное, из-за чего стоило бороться с возникшими препятствиями. В ней была заключена большая идея, волнующая мысль о великом научном подвиге во имя народного блага, она затрагивала тему о материализме в биологической науке, о роли и месте передовой науки в строительстве социалистического общества.

Эти достоинства пьесы увлекли всех ее исполнителей во главе с режиссером спектакля Л. С. Вивьеном. В процессе репетиций мы охотно преодолевали различные трудности, в некоторых случаях обращаясь за советом к А. П. Довженко, который как раз в это время был занят съемками «Мичурина». Творческий коллектив театра оказал автору немалую помощь в доработке пьесы, и в итоге родился спектакль, который, при отдельных частных недочетах, вошел в наш актив.

Увлеченный своей удачей, театр задался целью устранить отмеченные критикой недостатки, и после того, как спектакль был сыгран десятки раз, подготовил вторую его редакцию. Она была разработана в тесном сотрудничестве с А. П. Довженко, который написал для нас новый, переработанный вариант «Жизни в цвету».

Приведенный пример может служить одним из образцов плодотворного сотрудничества театра с драматургом.

Почему оно оправдалось? Потому что пьеса, хотя и во многом недоработанная, заключала главное: целостность замысла и богатство

жизненного материала, за которым можно было увидеть правдивые черты образа И. В. Мичурина. На этой основе можно было успешно работать.

В таких случаях, которых я коснулся на примере нашей работы над «Жизнью в цвету», актер обязан приложить весь свой талант, все свое мастерство и умение, всю силу творческой заинтересованности советского художника, чтобы помочь автору довести его художественный замысел до совершенства.

Но здесь же следовало бы привести и другой пример, недавнюю мою работу в нашем театре — роль французского ученого Дюмон-Тери в пьесе Д. Я. Храбровицкого «Гражданин Франции».

В этой роли сделана попытка представить образ крупнейшего ученого Фредерика Жолио-Кюри, неутомимого борца за мир.

Мне не раз приходилось наблюдать за Жолио-Кюри в жизни, слышать его с трибуны Конгресса сторонников мира в Варшаве, встречаться с ним в обществе «Франция — СССР» в Париже. Словом, я накопил немало личных наблюдений от встреч и бесед с ним, что, казалось бы, должно было помочь мне в моей актерской работе. У меня не было подобного преимущества при создании образов И. В. Мичурина или К. А. Тимирязева, который, как известно, послужил прообразом профессора Полежаева. Но это преимущество не могло быть использовано в работе над ролью Дюмон-Тери: богатство жизненных впечатлений оказалось выше и полнее того материала, который был предоставлен актеру драматургом. Трудность раскрытия образа Дюмон-Тери усугублялась еще тем, что в пьесе ослаблен конфликт, и сам образ не наделен типическими и в то же время индивидуальными чертами, которые могли бы быть раскрыты актером в действии. Только благодаря тому, что коллектив нашего театра проделал большую работу за молодого драматурга, удалось создать спектакль, волнующий зрителя своей благородной идеей борьбы за мир.

Но театр не может трудиться за драматурга, прикрывать недочеты, изъяны недоработанной пьесы, — задача театра, задача актера в том, чтобы раскрывать идейные и художественные достоинства драматического произведения, воплощать его в ярких образах.

Бесспорно, театр должен любовно, вдумчиво и терпеливо работать с автором, однако же при условии, что он принес в театр не пробный черновик будущей драмы или комедии, не беглые ее наброски, а художественное произведение, — пусть с недостатками, пусть в чем-то еще недоработанное, но уже целостное, в котором чувствуются знание жизни, талант и художественный вкус автора. Если этих условий нет, невозможно говорить о творческом сотрудничестве.

Между тем некоторые авторы решаются предлагать театрам невыношенные ими самими замыслы будущей пьесы, даже наспех написанные ее наброски, рассчитывая, что театр придаст их неясным схемам необходимую художественную законченность, доработает пьесу на репетициях, когда особенно выявятся ее недостатки. Как стесняет творчество актера запоздалое вмешательство драматурга в пьесу: многочисленные доделки, переделки и новые варианты текста, которые поступают от автора во время репетиций!

В тех случаях, когда в театр или в киностудию попадает слабое, беспомощное драматическое произведение, я всегда склонен спросить автора: согласился ли бы он, чтобы главную роль в его пьесе или сценарии играл актер столь же беспомощный — с непоставленным голосом, с плохой дикцией, бесстрастный в своем творчестве, словом, актер-ремесленник?..

Одно из важнейших выразительных средств актера — слово; каждый герой пьесы прежде всего характеризуется в слове, в речи.

Великие русские драматурги оставили нам замечательные образцы того, как надо пользоваться основным оружием писателя — словом. Играя пьесы наших классиков, мы наслаждаемся точностью, меткой образностью их речи. Как легко и свободно играет актер, когда слово ясно определяет его поведение и текст является тем пластическим материалом, из которого естественно лепится образ!

В лучших произведениях советской драматургии развиты великие традиции русской сценической речи. Не говорю уже о последних пьесах А. М. Горького, — богатство горьковского языка поистине поразительно! Но и в пьесах А. Н. Толстого, К. А. Тренева, Л. М. Леонова и Н. Ф. Погодина, Всеволода Вишневского и Б. А. Лавренева актер находит характеристику героя в неповторимом своеобразии и вместе с тем жизненной достоверности его речи.

Помню, с какой полнотой, как живо и сильно раскрылась передо мной характеристика молодого Ивана Грозного, когда я слушал, как А. Н. Толстой читает свою историческую драму «Орел и орлица». Это было в годы войны, в эвакуации, в период моей работы над образом Грозного, когда я изучал его жизнь и деятельность по самым различным источникам. А. Н. Толстой пожелал прочесть только что законченную им пьесу, и она дала мне больше многих исторических исследований. А. Н. Толстой читал превосходно, тонко выделяя особенности речи, языка своих героев, и наше актерское воображение легко рисовало их характеры, получившие столь точную и крепкую опору в слове драматурга.

Актер особенно остро чувствует словарный состав речи, с помощью которой ему предстоит лепить образ, и всегда ощущает неудовлетворенность, творческую трудность, сталкиваясь с серой обезличенной речью своего героя.

В «Жизни в цвету» роль И. В. Мичурина написана лаконичным, сжатым, сказал бы, суровым языком, вся речь его дышит страстностью, пытливой направленностью мысли народного ученого, за каждым словом ощущается глубокий подтекст, точно выражающий характер героя. Актеру остается использовать все это речевое богатство. А в «Гражданине Франции» действующие лица разговаривают нарочито возвышенным, но по существу серым и вялым языком, в котором не чувствуется ни их индивидуальности, ни особенностей происходящих на сцене событий. И актер должен приложить много усилий, чтобы преодолеть подобную словесную риторику.

Нередко даже в хороших пьесах и сценариях отдельные места написаны трудно произносимым, невыразительным языком.

В пьесе Вл. Соловьева «Великий государь» немало метких, остро отточенных афористических реплик. Но наряду с ними встречаются отдельные неблагозвучные строки вроде следующей фразы, вложенной драматургом в уста

Ивана Грозного:

Опосля

Посла Баториева мы принять согласны.

Неблагозвучное сочетание слов «опосля посла» делает их совершенно невозможными к произношению со сцены и вынуждает актера добиваться изменения текста.

Тот же драматург поручает исполнителю роли Грозного произнести со сцены фразу:

... Людишек же его, что мнили тут князьями
Уже себя, — пытать железом и огнем...

Сочетание этих «же» и «уже» в двух соседствующих строках делает их трудно произносимыми и снова требует вмешательства актера в текст драматурга.

Работа над языком сценического произведения — святая обязанность драматурга. Точно так же, как всякий композитор прежде всего должен быть музыкантом, так же, как режиссер обязан знать и понимать природу актера, а художник-декоратор — не только мыслить в пространстве, но и быть живописцем, — так же и каждый драматург должен быть прежде всего мастером слова, свободно владеющим всеми богатствами своего родного языка.

Гениальный труд товарища И. В. Сталина по вопросам языкознания является путеводной звездой для всех ученых, писателей, актеров. Мы должны с особой требовательностью относиться к слову, произносимому со сцены, еще и потому, что театр является одной из школ, где наша прекрасная, могучая русская речь должна звучать во всей своей чистоте и силе.

Наша эпоха поставила перед драматургами особые, невиданные в истории театра задачи: раскрыть образ передового человека нашего времени, образ героя социалистического государства, образ строителя коммунизма.

Центральный Комитет нашей партии поставил перед драматургами и работниками театров задачу «создать яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества». Как сказано в постановлении ЦК, «драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрерывном движении вперед».

Советские драматурги с честью выполняют свою задачу. Советские актеры совершенствуют свое мастерство на лучших образцах их литературного творчества. За последние годы создано немало хороших пьес, посвященных образам наших современников. Много талантливо написанных сценариев на современную тему встретило признание народа. Большинство этих пьес и сценариев написано в ответ на исторические постановления Центрального Комитета Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства.

Но драматургия еще отстает от возросших требований, которые предъявляет ей наша действительность.

Ложная «теория» затухания конфликтов в нашей жизни не только обеднила

драматургию, но непосредственно сказалась и на творчестве актера, на его мастерстве как художника сцены.

Партия никогда не боялась открыто говорить о наших недостатках, всегда призывала бороться с ними средствами критики и самокритики.

Товарищ И. В. Сталин на XV съезде ВКП (б) говорил: «Всегда у нас что-либо отмирает в жизни. Но то, что отмирает, не хочет умирать просто, а борется за свое существование, отстаивает свое отжившее дело. Всегда у нас рождается что-либо новое в жизни. Но то, что рождается, рождается не просто, а пищит, кричит, отстаивая свое право на существование. Борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся, — вот основа нашего развития. Не отмечая и не выявляя открыто и честно, как это подобает большевикам, недочеты и ошибки в нашей работе, мы закрываем себе дорогу вперед. Ну, а мы хотим двигаться вперед».

Это положение полностью относится к искусству, к театру, к нашей драматургии, определяет ее задачи в деле художественного отображения борьбы старого и нового в нашем обществе. Отказ от этого положения, забвение его неизбежно приводит драматурга к лакировке действительности, к ослаблению реалистической силы его произведения и пагубно отражается на творчестве актера.

Вопрос о художественном образе в драматургии неразрывно связан с вопросом о конфликте. Неумение драматурга отразить правдивые и острые конфликты лишает актера возможности показать на сцене характер в его внутреннем движении и развитии. Естественно, что без конфликта и борьбы нет действия, и актер, имея гладенькую, схематичную роль, не в состоянии создать полноценный, подлинно художественный образ.

Конфликт в драме развивается в столкновении характеров, и ослабление его неизбежно ведет к ослаблению характеристики героев пьесы. Встречаются произведения, в которых конфликт в основном намечен, но не подкреплен, внутренне не обоснован развитием и столкновением глубоко и четко очерченных характеров. В таких случаях возникает видимость действия, лишённого глубокого, внутреннего оправдания, подлинной правды действительности.

Подобные произведения описывают внешнюю сторону явлений, не затрагивая их сущности, не раскрывают характеры действующих лиц, определяющие те или иные их поступки.

Другой нередко встречающийся недостаток в обрисовке характера заключается в отсутствии логической последовательности при переводе героя из одного состояния в другое. Драматурги нередко ставят актеров в затруднительное положение, лишая развитие образа обоснованных психологических мотивировок или — хуже того — наделяя его скачкообразным изменением поведения. Если в жизни, для того чтобы достать какой-либо предмет с антресолей, необходимо встать на стул, потом перешагнуть с него на стол, затем вытянуть руки и таким образом достичь искомой цели, то и на сцене актеру необходимы своеобразные логические ступени поведения. Между тем некоторые драматурги, забывая о логике развития образа, о последовательности

его внутреннего движения, предлагают актеру прыгнуть с «пола» прямо на «антресоли». Почему, например, автор «Зеленой улицы» заставляет героиню перестроиться в течение секунды, сразу изменить свое мировоззрение? Может ли справиться с подобной задачей актриса, и способен ли поверить ей зритель?

Наши драматурги не всегда умеют показать богатейший внутренний духовный мир советского человека.

Приходится сталкиваться с невероятным, но, к сожалению, еще не изжитым мнением некоторых драматургов, будто бы отрицательные персонажи дают больше материала, больше красок для их изображения, чем персонажи положительные. Такая «точка зрения» сказалась на целом ряде пьес. А в действительности положительный герой всегда ярче отрицательного, ибо духовный мир фальшивого человека ограничен, убог, а внутреннее содержание передового человека наших дней трудно исчерпать. Нужно лишь изображать этого человека не односторонне, не только, например, в моменты обсуждения производственных процессов или технических норм, а во всех проявлениях его кипучей, разносторонней жизни, во всей широте его интересов, стремлений, действий.

Раскрывая образы, драматург должен последовательно и закономерно развивать каждый характер через действие и поступки героя, не предрешая и уж ни в коем случае не показывая результат сразу же в первом акте. Надо заинтересовать зрителя и естественно подвести его к результату действия в заключительной сцене пьесы.

На качестве пьес сказывается и то, что некоторые драматурги примитивно понимают идейность художественного творчества и считают, что если герой произнес речь на тему, скажем, о критике и самокритике, то проблема этим и решена. Такое плоское понимание идейности — проявление недоверия драматурга к зрителю. Идея должна раскрываться в действии через поступки героев, а не выражаться в одних декларациях. Наш зритель тонко разбирается в художественных произведениях, он значительно умнее, чем полагают некоторые драматурги, когда стремятся непременно разжевать на сцене каждую мысль. Зритель сам сумеет сделать все необходимые выводы, если развитие действия будет логически обосновано.

Выступая с отчетным докладом на XIX съезде партии, товарищ Г. М. Маленков наметил ближайшие перспективы развития нашей литературы, нашего искусства, нашего театра и кино, дал подлинное марксистско-ленинское понимание типичности:

«Наши художники, литераторы, работники искусства в своей творческой работе по созданию художественных образов должны постоянно помнить, что типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным. Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее

раскрывает и подчеркивает ее. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая».

Марксистско-ленинское понимание типического, раскрытое в приведенных словах товарища Г. М. Маленкова, несомненно поможет нам преодолеть отставание нашей драматургии и таких видов искусства, как театр и кино.

Советский актер ждет от драматургов новых пьес и сценариев, отражающих все великолепное многообразие нашей прекрасной действительности. Показать передового советского рабочего как явление совершенно небывалое в истории; показать большого советского ученого, сближающего науку с производством; показать тружеников колхозных полей, замечательных советских людей, которые, страстно борясь со всем старым, отживающим, утверждают новое, передовое, коммунистическое; показать образ партийного руководителя, политического работника крупного масштаба, тесно связанного с массами и во многом приближающего своей политической и организационной работой переход к коммунизму, — вот о чем мечтает советский актер.

АКТЕР И РЕЖИССЕР

Лишь только возникает разговор о работе над новой ролью, я тотчас спрашиваю, кто ставит спектакль или фильм — кто режиссер? Потому что после первого знакомства с пьесой или сценарием актеру прежде всего необходимо встретиться с режиссером и узнать его постановочный замысел, чтобы затем в тесном содружестве с режиссером проявлять свою творческую инициативу.

Актер и режиссер должны увлечься идеей пьесы или сценария и поверить друг другу в процессе совместной работы, ибо только в итоге такого тесного союза возникнет полноценное произведение искусства.

Успех актера одновременно является и успехом режиссера. Успех же режиссера вне актерского успеха — ложный успех. Опыт такого «успеха» наглядно показал, что мнимые режиссерские таланты всегда оставались за пределами подлинного искусства, на знамени которого начертаны принципы социалистического реализма.

С первых лет своей актерской жизни я привык доверять авторитету режиссера. Считаю такое положение профессиональной обязанностью актера, тогда как профессиональная обязанность режиссера — уметь завоевать и оправдать такой авторитет.

Завоевывать и оправдывать его надо на деле, в дружной совместной работе с актером, в процессе репетиций.

К сожалению, все еще приходится встречаться с режиссерами, не способными разрешить свою задачу и пытающимися подойти к ней обходными, окольными путями.

Таких режиссеров можно подразделить на три категории.

К первой принадлежат режиссеры-«говоруны», мастера «разговорного жанра» в области режиссуры. Они много, долго, красноречиво говорят по поводу пьесы и в связи с ней, но не могут практически помочь актеру в его работе над

образом. Длинные разговоры на исторические, филологические или философские темы, уснащенные цитатами из различных сочинений, только утомляют актера на репетициях. Задача актера в его работе над ролью затемняется, путь к образу долго не может быть найден. В первые годы, будучи еще неопытным, я при встрече с режиссерами подобного толка совершенно терял веру в свои силы и даже приходил к предположению, что профессия актера мне не по плечу.

К другой категории относятся режиссеры-диктаторы: они не дают актеру сосредоточиться, накопить творческие силы и естественно подойти к возможности, к внутренней потребности играть.

Чтобы иметь право играть, актер должен многое накопить и последовательно развить, постепенно, как бы по ступеням, подходя к раскрытию образа. Нельзя насильно сокращать этот процесс внутреннего творческого накопления.

Режиссеры-диктаторы не считаются с таким положением. Под тем или иным предлогом они требуют от актера, чтобы он поскорее вошел в предложенную ими схему образа, которая часто не соответствует возможностям исполнителя, его индивидуальности. На первых же репетициях они добиваются от актера импровизаций, предлагая с их помощью нащупать решение того или иного эпизода. На последующих репетициях они нередко выбегают из зрительного зала на сцену и показывают актеру, как ему следует играть тот или иной кусок роли. Недостаточно подготовленный, не накопивший внутренних сил, единственно дающих право играть, актер ощущает непреодолимые трудности на пути к воплощению образа и поэтому впадает в тяжелое творческое самочувствие.

Наконец, к третьей категории относятся режиссеры-«молчальники», которые очень спокойно, не тревожа себя и не беспокоя актеров, без лишних слов отбывают режиссерскую повинность на каждой репетиции. Встречаются актеры, вполне довольные такими режиссерами, поскольку они ничего не требуют и ничего не мешают делать. Однако в процессе работы с подобным режиссером актер никогда не испытывает подлинного творческого удовлетворения.

Задерживаться более подробно на режиссерах этих трех категорий вряд ли целесообразно.

Задача режиссера — понять идею, мысль произведения, увидеть ее глазами советского художника, увлечься ею и помочь актерам наиболее ясно в художественных образах донести ее до сознания зрителя.

Задача режиссера не в том, чтобы подменять актера, показывать ему, как следует играть отдельные куски роли, а в том, чтобы поставить его на правильный путь истолкования образа во имя раскрытия основной идеи произведения. Режиссер должен четко определить задачу роли в целом и каждого ее куска в отдельности, не выпуская из поля зрения ни одной мелочи. Он должен помочь актеру естественно пройти через процесс внутреннего накопления сил, единственно дающих право играть, и, начиная репетиции с точным, четким планом, последовательно требовать от актера выполнения

определенных задач на каждом отдельном этапе совместной работы. Поставив себе единственной целью раскрыть идею произведения через посредство актера, режиссер должен учитывать его творческие особенности и помочь ему подойти к созданию образа своим индивидуальным путем. На этих принципах росло искусство режиссуры Московского Художественного театра, — умное и зрелое мастерство его руководителей, великих режиссеров русской сцены — К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Но творческая помощь режиссера может сказываться и вне непосредственной совместной работы с актером — в смысле его выдвижения на ту или иную роль.

Наблюдая актера со стороны, режиссер может увидеть в нем его еще не раскрытые возможности, предугадать его дремлющие способности и уверенно подсказать его кандидатуру на неожиданную, казалось бы, роль, тем самым предвещая дальнейший путь его развития.

Трудно переоценить значение такой помощи.

И, касаясь своих встреч с режиссерами, не могу не упомянуть тех из них, с которыми я хотя и не общался в совместной работе, но чьи советы имели для меня серьезное значение.

Мысль о том, что я смог бы сыграть профессора Полежаева, была подсказана режиссерами киностудии «Ленфильм» С. А. Герасимовым и М. Г. Шапиро. Все те роли, которые я перед этим играл в театре и в кино, как будто не давали оснований для такого предположения. Тем не менее С. А. Герасимов и М. Г. Шапиро зорким глазом разглядели во мне иные возможности и, не считаясь с распространенным мнением, которое основывалось на моем прошлом, убежденно отстаивали мою кандидатуру. Тем самым они двигали меня вперед, приоткрывали передо мной новые творческие области.

Мысль о том, что, только что сыграв профессора Полежаева и царевича Алексея, я мог бы найти себя в образе Александра Невского, была подсказана режиссером-педагогом Московского Художественного театра Е. С. Телешевой. Она уверенно держалась своего убеждения и высказала его С. М. Эйзенштейну. Получив предложение сниматься в «Александре Невском», я вначале колебался, не сразу ответил согласием. Но работа над ролью доказала, что я ошибался: фильм стал этапным событием на моем пути.

Умение режиссера уловить, рассмотреть, увидеть невыявленные стороны дарования актера, а тем более раскрыть их в условиях совместной с ним работы составляет одну из наиболее ценных особенностей подлинного режиссерского дарования.

И вспоминая свои юношеские годы, тот извилистый путь, каким мне довелось идти первое время, я проникаюсь глубокой благодарностью к чутким руководителям, к педагогам и режиссерам, которые за буффонадой, гротеском и эксцентрикой сумели увидеть иные мои возможности, решились испытать меня в работе над сложными человеческими характерами, над образами большой драматургии.

Тем не менее, как и у всякого актера, мои взаимоотношения с режиссурой

шли своеобразным путем, и я постараюсь вкратце осветить их, пользуясь некоторыми примерами из моей практики.

На академическую сцену, в состав труппы Театра имени Пушкина, меня ввел в 1933 году тогдашний его руководитель — Борис Михайлович Сушкевич.

Несомненно, что с первой же встречи он поверил в меня, как актера. Он держался радушно, приветливо, доброжелательная улыбка не покидала его в течение всей нашей беседы. Его безграничное доверие очень поддержало меня, тридцатилетнего, но, в сущности, начинающего актера, вступавшего на подмостки одного из лучших, старейших театров страны. Столь же доброжелательным, дружелюбным запомнился мне Б. М. Сушкевич и при дальнейшем общении с ним.

Несомненно, что он внимательно, заинтересованно относился к молодежи, заботился о том или ином актере, почему-либо не имеющем творческой работы, беспокоился о том, чтобы вся труппа была загружена в текущем репертуаре. Несомненно, что он был отличным актером и сочетал в себе качества, необходимые директору театра, главному режиссеру и педагогу-воспитателю. Как раз в те годы я пытливо, настойчиво стремился познать учение К. С. Станиславского, глубже освоить его творческие принципы, и именно Б. М. Сушкевич, в недавнем прошлом связанный с Московским Художественным театром, а особенно с его Первой студией, оказал мне в этом смысле серьезную помощь.

И все же творческие взаимоотношения молодого актера и опытного режиссера, самым благожелательным образом к нему расположенного, не привели к существенным результатам: мы не совпали по складу характера и темперамента, по кругу интересов, по своим устремлениям в искусстве.

Не могу сказать, чтобы я был недостаточно занят в репертуаре. Напротив, в первые три-четыре года, в бытность Б. М. Сушкевича руководителем Театра имени Пушкина, я сыграл немало ролей. Среди них были роли русского классического репертуара — Варлаам в «Борисе Годунове», Осип в «Ревизоре». Среди них были роли в пьесах современной советской драматургии — Сенечка Перчаткин в «Чужом ребенке» и небольшая роль советского патриота колхозника Бесштанько в «Банкире» А. Е. Корнейчука. Встречались и роли в переводном репертуаре, в том числе Кругстедт в ибсеновской «Норе». Но, строго говоря, ни одна из этих ролей, — за исключением Варлаама и отчасти Кругстедта, — не приоткрыла передо мной тех широких творческих горизонтов, к которым я стремился, не привела меня к задачам большого, значительного масштаба. Между тем в то время я проявлял неутолимую жажду играть, и, одновременно снимаясь в «Депутате Балтики» и «Петре Первом», в те же самые дни мог еще репетировать по две роли в театре. Однако Б. М. Сушкевичу, при всем его доброжелательстве и внимании, не удалось правильно понять мои устремления и возможности, помочь мне стать на те пути творчества, которые в те же самые годы раскрылись передо мной в кино в образах моих новых героев — царевича Алексея, профессора Полежаева, а вскоре затем Александра Невского.

Следовательно, совпадение или, во всяком случае, близость творческих

индивидуальностей режиссера и актера, или — что более широко — умение режиссера распознать и раскрыть еще не осознанную самим актером творческую индивидуальность — составляют необходимую предпосылку их взаимно плодотворного содружества.

В дальнейшем, работая в составе труппы Театра имени Пушкина, я наиболее тесно был связан с двумя его режиссерами — Л. С. Вивьеном и В. П. Кожичем.

Владимир Платонович Кожич увлекает актера своими экспериментаторскими наклонностями, смелыми поисками нового в актерском творчестве. Если в его режиссерской работе бывает немало спорного, то бесспорными являются самобытность творческой индивидуальности и особое умение создавать сценическую атмосферу, необходимую для того или иного куска, сцены, действия, наконец, спектакля в целом. Ему очень свойственно чувство главного, решающего, и он подчиняет ему все подробности, детали, отдельные находки, которыми всегда выделяются его постановки.

Вокруг новых спектаклей, которые начинает ставить В. П. Кожич, в труппе обычно возникает немало споров и в то же время рождается много надежд и ожиданий, радостных предвидений. Умение режиссера создать такую обстановку — ценное качество, в высшей степени способствующее творческому подъему коллектива. Репетируя с В. П. Кожичем, актеры увлекаются его темпераментом, пытливостью, изобретательностью, помогающими им глубоко проникать в духовный мир героев.

Мне удалось работать с В. П. Кожичем над несколькими ролями, но наиболее значительная из наших встреч связана с работой над инсценировкой «Дон-Кихота», сделанной драматургом М. А. Булгаковым.

Это было через много лет после того, как я сотни раз сыграл Дон-Кихота на сцене Театра юных зрителей. Приобретенный опыт и выросшее актерское сознание, совершенно новые задачи, которые ставила пьеса М. А. Булгакова, — все это рождало во мне не только чувство особой ответственности, но и выдвигало сложные требования, которые вне помощи режиссуры представлялись мне невыполнимыми. И не боясь впасть в преувеличение, могу сказать, что работа с В. П. Кожичем над «Дон-Кихотом» значительно обогатила меня.

Инсценировка М. А. Булгакова, очень точно, с необходимой полнотой и цельностью воспроизводившая избранные страницы романа Сервантеса, предоставляла актерам широкие творческие возможности.

При раскрытии основной идеи спектакля мы в значительной степени исходили из классической характеристики Дон-Кихота, данной В. Г. Белинским. «Дон-Кихот прежде всего прекраснейший и благороднейший человек, истинный рыцарь без страха и упрека, — писал В. Г. Белинский и заключал: — Несмотря на то, что он смешон с ног до головы, внутри и снаружи, — он не только не глуп, но, напротив, очень умен; мало этого: он истинный мудрец». Эти слова великого критика определили зерно образа, послужили лейтмотивом наиболее существенных мест роли — монолога Дон-Кихота о золотом веке на земле, его напутствий Санчо Пансо, в которых он говорит о справедливом и нелицеприятном суде над своими согражданами, или насыщенного внутренним

трагизмом обращения к Санчо, обращения, в котором ощущается предчувствие близкой смерти. Образ Дон-Кихота трактовался нами как образ трагикомический, но вместе с тем глубоко человеческий.

Одна из задач, выдвинутых режиссурой, заключалась в том, чтобы разграничить, по возможности более четко отделить реалистический образ оскудевшего испанского дворянина Алонсо Кихана от возникшего в его воображении фантастического образа «рыцаря без страха и упрека» Донкихота. Надо было показать, что, глубоко неудовлетворенный убогой Реальностью своей жизни, Алонсо Кихана, под влиянием чтения рыцарских романов, стремился найти свой идеал в вымышленном им образе Дон-Кихота.

С помощью В. П. Кожина удалось подробно, очень выразительно в сценическом отношении разработать ответственные эпизоды спектакля, и в их числе сцену нападения погонщиков, эпизод приготовления целительного бальзама на постоялом дворе, бой Дон-Кихота с бакалавром Сансоном Карраско и сцену смерти Дон-Кихота.

Сцена, в которой погонщики мулов нападают на Дон-Кихота и его верного оруженосца, была удачно поставлена режиссурой. Дон-Кихот и Санчо Пансо, роль которого играл Б. А. Горин-Горяинов, крепко прижавшись друг к другу, успешно отбивались от погонщиков, наседавших на них со всех сторон. Эти два старика — Дон-Кихот и Санчо, представляли собой своеобразную неприступную подвижную боевую единицу и метко разили противника. Сцена велась в быстром, можно сказать, буйном темпе, и к концу ее, когда погонщики убегали, мы падали в изнеможении, как это и требовалось по смыслу действия.

Эпизод приготовления чудодейственного рыцарского бальзама принадлежал к числу наиболее смешных, которых, как мне кажется, в нашей постановке все же было недостаточно. Дон-Кихот увлеченно готовил бальзам, маниакально отгоняя от него злых духов. Под конец он изгонял дух главного своего противника — волшебника Фристана, подозревая, что именно вмешательство Фристана может лишить бальзам чудодейственных качеств. Затем, с огромной верой в целительную силу рыцарского лекарства, Дон-Кихот выпивал его, стойко перенося все муки, которые приносило это страшное снадобье.

В бое с Сансоном Карраско Дон-Кихот вначале представал как сильный, мощный рыцарь. При первых схватках со своим противником он выходил победителем, нанося Сансону Карраско сильный удар по плечу. Удача рождалась в результате глубокой веры Дон-Кихота в правоту своего дела. Лишь затем, в процессе схватки, Сансон Карраско одерживал над ним победу. Сцена боя была отрепетирована настолько тщательно, что мы, кажется, столь же свободно могли бы вести ее даже с закрытыми глазами.

Хочется упомянуть об одной выразительной детали, нашедшей в спектакле естественное, органическое место, — о перекличке Дон-Кихота с Санчо Пансо.

Репетируя, мы пришли к мысли найти своего рода «рыцарские» позывные сигналы, при посредстве которых герои пьесы могли бы перекликаться между собой.

Вначале эти сигналы были нужны Дон-Кихоту и Санчо Пансо с целью

встретиться друг с другом без помех, так, чтобы их не заметила ключница, чтобы их встрече не помешали священник, цирюльник и другие местные горожане. С такой целью Дон-Кихот нежно, дружески ворковал по-голубиному, тогда как Санчо откликнулся тонким присвистом. Так они перекликались у себя в деревне, на задних дворах, встречаясь втайне от окружающих. Эта деталь удачно подчеркивала, что Дон-Кихот находится под наблюдением всего поселка, что за ним следят, как за чудаком, и что именно поэтому он прибегает к такого рода конспиративным позывным сигналам в своих сношениях с Санчо.

Затем те же «рыцарские» позывные сигналы были использованы как средство общения героев в самых различных ситуациях. Когда, отразив нападение четырнадцати погонщиков, герои, совершенно обессиленные, валились в изнеможении, Дон-Кихот, будучи не в силах поднять голову, тихо ворковал по-голубиному, как бы спрашивая: «Ты жив, Санчо?» — то в ответ ему Санчо издавал нежный, хотя и хрипловатый присвист. А когда в последней картине Дон-Кихот лежал мертвый, потрясенный Санчо любовно, но уже в трагическом плане обращался к нему с тем же дружеским позывным сигналом, как бы желая проверить, не последует ли привычного ответа.

Образы Дон-Кихота и Санчо Пансо относятся к числу сложнейших в мировой литературе и вряд ли могут быть полностью освоены актером в процессе репетиций. Необходимо играть их перед зрителем, дорабатывать на спектаклях. Нам не удалось накопить эту практику, в должной мере прислушаться к голосу зрителя, доделать то, чего мы не сумели достичь на репетициях. Премьера «Дон-Кихота» прошла за три месяца до начала Великой Отечественной войны, и спектакль был сыгран всего около двадцати раз. Последние представления шли в дни налетов немецко-фашистской авиации на Ленинград, когда ежеминутно можно было ждать воздушной тревоги, и наши спектакли заканчивались в десять часов вечера, давались без последнего акта. В годы войны спектакль выпал из репертуара.

Мечтаю снова встретиться с образом Дон-Кихота, более углубленно доработать его совместно с В. П. Кожичем. Надо признать, что наш спектакль все же получился несколько отяжеленным. В нем оказалось мало мощного, раскатистого смеха, в сочетании с которым глубокая философская сторона пьесы только бы выиграла. В то же время образ Дон-Кихота не удалось сделать в должной мере мечтательным, витающим в облаках фантазии.

Особенно тесно я был связан в нашем театре с его главным режиссером Л. С. Вивьеном.

Леонид Сергеевич Вивьен — разносторонний актер и выдающийся театральный педагог, воспитавший в Ленинградском институте сценических искусств немало превосходных деятелей советского искусства. В их числе актеры Н. К. Симонов, Ю. В. Толубеев, В. В. Меркурьев, Г. М. Мичурин, В. П. Полицеймако, О. Г. Казико и И. Г. Гошева, кинорежиссер И. А. Савченко и балетмейстер Р. В. Захаров. Около пятнадцати лет Л. С. Вивьен возглавляет художественное руководство Театром имени Пушкина, передавая артистам театра лучшие традиции русской реалистической актерской игры, воспринятые им от его учителя В. Н. Давыдова.

Хотя Леонид Сергеевич Вивьен знал меня еще со школьной скамьи, тем не менее впервые мне удалось встретиться с ним как с режиссером лишь спустя пять-шесть лет после вступления в труппу Театра имени Пушкина.

Одна из первых наших встреч живо запомнилась мне.

Репетировалась классическая комедия Карло Гольдони «Лгун». Я был занят в заглавной роли — играл Лелио, обольстительного любовника и отъявленного лгуна.

В сущности, это была не совсем моего плана роль. Лелио — комедийный герой-любовник, блестящий кавалер, быстрый, очень изящный в движениях молодой человек, темпераментный и легкий в диалогах собеседник. Мне следовало преодолеть привычную манеру держаться, овладеть пластическими особенностями костюмной роли. Заботясь о том, чтобы быть как можно более легким и изящным, естественно, пластично носить камзол и плащ, я настолько сильно контролировал внешнюю лепку образа, что поневоле упускал из виду внутреннее движение и развитие характера своего героя. Лелио как лгун, как сатирический комедийный образ недостаточно раскрывался мною.

Л. С. Вивьен не являлся постановщиком этого спектакля, но, присутствуя на репетициях в качестве главного режиссера, делал замечания, наглядно разъясняя мои ошибки. Он вовремя подсказывал не замеченные мною, но существенно важные переломные моменты в поведении моего героя, особенно в его монологах, и советовал делать небольшие паузы прежде чем соврать, как бы обдумывая, какой выход следует найти из создавшегося положения.

Я налету схватывал указания Л. С. Вивьена, убеждаясь, что с каждым его замечанием ощущаю все более твердую почву под ногами.

Застигнутый врасплох, мой Лелио, прежде чем придумать выход из затруднительного положения, глубоко вбирал в себя воздух и на мгновение задерживал дыхание, тем временем придумывая замысловатый ответ. Эти небольшие паузы, к которым я прибегал перед каждой очередной ложью Лелио, помогли его характеристике, усилили ее сатирический смысл, придали образу комедийный оттенок. В наиболее трудных для меня эпизодах Л. С. Вивьен старался особенно ясно раскрыть основную задачу, делая это во всеоружии своего громадного педагогического опыта, определяющего наиболее сильные стороны и даже самый стиль его работы как режиссера.

Впоследствии, уже в послевоенные годы, мне пришлось работать с Л. С. Вивьеном над двумя значительными, крупными ролями — над образом Ивана Грозного в «Великом государе» и над образом И. В. Мичурина в пьесе «Жизнь в цвету». Ниже, в главе «Актер и образ», я подробно остановлюсь на этих работах, в связи с чем вернусь к сотрудничеству с Л. С. Вивьеном. Здесь же отмечу, что в общении с ним я научился, — как он любит говорить, — «эмоционально мыслить на сцене», то есть контролировать эмоцию ясной, точно выраженной мыслью и согреть мысль живым эмоциональным переживанием.

К профессии режиссера Л. С. Вивьен подошел последовательно, на основе накопления актерского и педагогического опыта.

Вопросами педагогики он заинтересовался смолodu, еще будучи студентом драматических курсов петербургского Театрального училища. Занимаясь в

классе В. Н. Давыдова, ведя подробные записи его лекций и уроков, Л. С. Вивьен стремился усвоить самую систему его педагогической практики, методику обучения молодых актеров.

Окончив училище и вступив в Александринский театр, Л. С. Вивьен успешно выступил в качестве актера, играя в ансамбле таких крупных мастеров нашей сцены, как М. Г. Савина, В. Н. Давыдов и К. А. Варламов. Но интерес к педагогике не покидал его, он стал одним из ассистентов кафедры актерского мастерства Театрального училища, и незадолго до революции выступил с проектом реорганизации учебного процесса на драматических курсах. Проект показался слишком смелым и был отвергнут.

В первые годы революции, уже занимая ведущее положение в труппе нашего театра, Л. С. Вивьен нашел все более широкое применение своим педагогическим интересам и вскоре стал одним из руководителей вновь организованного Техникума сценических искусств. Здесь он впервые выступил как режиссер ряда спектаклей, поставленных силами студентов в учебном плане. Из числа его учеников сформировалась труппа молодежного Театра актерского мастерства, в котором начали свой творческий путь Ю. В. Толубеев и В. В. Меркурьев. Л. С. Вивьен возглавил Театр актерского мастерства в качестве его главного режиссера и осуществил в нем ряд интересных в актерском отношении спектаклей. В дальнейшем Театр актерского мастерства сделался филиалом Театра имени Пушкина, и Л. С. Вивьен все чаще стал выступать в качестве режиссера на основной сцене.

На репетициях Л. С. Вивьен неизменно покоен, уверен в правильности разработанного им режиссерского плана и тотчас замечает возможное отклонение от существенно важных особенностей режиссерской трактовки пьесы. Опытной рукой он четко расставляет акценты в развитии действия, вскрывает идейный замысел роли, точно подсказывает актеру, на что ему следует обратить внимание, что является главным, помогает ему своим ценным педагогическим опытом. Ясность его режиссерских заданий, его артистичность, легкость в работе, внимание к индивидуальности актера, знание природы и технологии его творчества, наконец, всестороннее понимание сложного театрального производства и педагогический опыт достойны высокой оценки.

В кинематографии я был наиболее тесно связан с режиссерами А. Г. Зархи и И. Е. Хейфицем — моими давними, неизменными друзьями, с режиссером В. М. Петровым и, наконец, с С. М. Эйзенштейном.

С А. Г. Зархи и И. Е. Хейфицем я впервые встретился на съемках фильма «Горячие денечки», в котором играл ленивого увальня Колю Лошака. Роль, построенная на остром гротесковом рисунке, прежде всего была рассчитана на то, чтобы вызвать смех неожиданностью положений и ситуаций. Гротесковая фигура Коли Лошака, все его поведение должны были вызывать у зрителей комедийные реакции: «Ах, какой он длинный! Ах, какая у него походка! Ах, как он едет на лошади и как слезает с нее! Ах, как он получает от Тони пощечину!...» Роль далась легко благодаря накопленному опыту в комедийно-гротесковом жанре — в танцевальном аттракционе «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», в советской оперетте и на музыкально-театральной эстраде.

Вскоре мне снова удалось встретиться с А. Г. Зархи и И. Е. Хейфицем в работе над «Депутатом Балтики».

Как в предварительной работе над сценарием, так и при съемках фильма был применен принятый в театре метод подготовки спектакля, что полностью себя оправдало.

Уже первые читки сценария, происходившие за столом, в Доме кино, вселили в нас уверенность в успешности совместной работы: разыгрывалась фантазия, придумывались новые положения, выразительные подробности, вскрывавшие психологию действующих лиц. Вся наша группа принимала участие в разборе сценария и ролей, сначала за столом, затем разыгрывая этюды на различные темы и, наконец, намечая предварительные мизансцены. Подготовительный период длился месяц, в течение которого у меня было около тридцати репетиций в костюме и гриме. Наша работа вылилась в подлинное творческое содружество драматургов, режиссеров и актеров.

Режиссура четко определила основную задачу нашего коллектива — создать реалистическое и вместе с тем монументальное, патетическое произведение, в каждом кадре которого звучало бы победоносное развитие революции, раскрыть образ профессора Полежаева как «депутата Балтики», выявив в его деятельности связь науки с народом, связь ученого с революцией, с коммунистической партией.

Одна из задач, вставших передо мной, заключалась в том, чтобы убедительно воспроизвести глубокую старость профессора Полежаева и в то же время за этой внешней оболочкой физиологической старости показать неувядающую молодость чувств и юность сердца моего героя, преодолевающего свою старость.

Профессору Полежаеву минуло семьдесят пять лет, тогда как нам троим вместе взятым — А. Г. Зархи, И. Е. Хейфицу и мне — было немногим больше. И со всей юношеской энергией мы принялись изучать психологию старости... Мы знакомились с различными источниками, характеризующими великих людей науки и искусства на склоне их дней. Мы интересовались последними годами жизни Л. Н. Толстого и К. А. Тимирязева, Дарвина и Вольтера, их многочисленными изображениями в преклонном возрасте, старались уловить особенности их поведения, привычек, появившихся к старости. Так постепенно удалось создать внешний облик профессора Полежаева, ни на минуту не упуская из виду внутреннюю сущность образа, о которой можно было кратко сказать словами Маяковского: «В душе — ни одного седого волоса!»

Революция помогла Полежаеву понять смысл и значение его научной работы, в силу чего он и выходил победителем в той борьбе, которая им велась. Режиссура вскрывала перед нами эту центральную идею фильма и тем самым помогала донести ее до зрителя.

Съемки «Депутата Балтики» шли последовательно, по ходу развития действия, — начали снимать фильм с первых кадров и кончили последними. В то время это немало облегчило мою задачу. И хотя, как мне кажется, я не совсем удачно играл в самом начале, но вскоре полностью вошел в роль, сжился с нею. В процессе работы я все яснее сознавал, что фильм рассказывает не только о

прошлом, но что образ моего героя устремлен в будущее. Эту тему я и развивал в заключительных кадрах, особенно в речи Полежаева на заседании Петроградского Совета, с трибуны Таврического дворца.

Не только на репетициях, но и на съемках режиссеры подробно вскрывали сущность взаимоотношений действующих лиц, ставили перед нами широкие задачи, разрабатывая множество вариантов. Когда задача была всесторонне отработана, она постепенно сужалась, сводилась к одной яркой, характерной, запоминающейся детали. Так, например, вначале профессор Полежаев иначе реагировал на беседу с В. И. Лениным — радостно пробегал по комнатам, даже забегал на кухню, возбужденно стучал по встречавшимся в пути предметам и т. п. Затем этот эпизод принял совершенно иную форму выражения и, в сущности, свелся к одной детали: во всех комнатах полежаевского дома, как бы отражая радостное настроение хозяина, поочередно вспыхивал включаемый им полный электрический свет.

При работе над образом Полежаева режиссеры подсказывали мне метко подмеченные подробности его характеристики как ученого, помогали мне подчеркнуть высокий интеллект моего героя. И если принято говорить, что режиссер должен раствориться в актере, то работа А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица со всем нашим коллективом и со мной может послужить одним из примеров такого творческого решения режиссерских задач.

Творческая дружба настолько сблизила нас, что мы взаимно стремимся к общению, и если в новых работах А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица не находилось подходящей для меня роли, я охотно выступал в эпизодах, как, например, в роли барона Унгерна в фильме производства Монгольской Народной Республики «Его зовут Сухэ-Батор» или в роли больничного швейцара в картине «Во имя жизни».

Переломной ролью на пути к драме и даже к трагедии явилась для меня роль царевича Алексея в «Петре Первом».

Глубокий художник, талантливый кинорежиссер В. М. Петров разгадал мои актерские устремления, поверил в меня как в трагического актера и помог мне найти себя в этой области.

Смело выдвинув меня на роль царевича Алексея, он дружелюбно, но вместе с тем крайне требовательно, даже не без придиричivosti следил за моей пробой. Возбужденный, приподнятый столь решающим испытанием, я на первой же пробе, выражаясь актерским языком, «вошел в состояние» и, как надлежало по ситуации, на большом эмоциональном напряжении заплакал настоящими слезами. Ситуация, которую мне предложили представить, была трагическая, фотоснимок получился отличный — правдивый по переживанию, скульптурный по форме его выражения, — и эта удачная проба имела основное значение в решении вопроса о моем назначении на роль царевича Алексея.

Владимир Михайлович Петров по методам работы близок к режиссерским традициям Московского Художественного театра, мастеров которого он обычно привлекает к участию в своих картинах.

Как режиссер он отличается глубиной и широтой мышления, стремлением к большим масштабам, желанием решать крупные, значительные задачи и

умением преодолевать всевозможные трудности во имя достижения высокого качества. Эти достоинства и помогли ему успешно справиться с таким ответственным начинанием, как две серии исторической эпопеи о Петре I. В. М. Петров уверенно повел творческий коллектив, и хотя как режиссер он тогда еще многому учился в совместной работе с нами, тем не менее немало давал и каждому из нас, ее участников.

При изображении исторического деятеля надо не только воплотить человечески правдивый образ, но и одновременно показать эпоху, отразить разворот социальной борьбы классов. Мало сыграть царевича Алексея предателем, надо его представить так, чтобы зритель увидел те реакционные социальные силы, которые стояли за ним и двигали его. Прогрессивность Петра и реакционность Алексея обусловлены не столько их индивидуальными данными, сколько борьбой различных социальных группировок, представителями которых они являлись. Режиссер должен помочь актеру показать не только человека, его место и роль в истории, но и самую историю, вскрыть глубокие социальные причины происходящих событий.

В. М. Петров умел решать такие широко взятые темы. Он всегда приходил на съемку подготовленным, с четкими, продуманными предложениями и ясно излагал актерам задачу. Он приучал меня к выразительной игре в пределах крупного плана, помог отточить технику актерской игры перед киноаппаратом и научил в лаконичных фразах и действиях передавать большие мысли. С его помощью мне удалось овладеть сложным характером царевича Алексея, раскрыть сочетание в нем звериной злобы и трусости, нерешительности и запальчивости, слабости и силы, порою даже некоторого величия. Не ограничиваясь предварительными репетициями, В. М. Петров нередко беседовал со мной перед самой съемкой кадра, и я с большой благодарностью вспоминаю его советы и напутствия.

Без малого трехлетняя работа с В. М. Петровым обогатила меня, укрепила веру в свои силы, в возможность воплощать большие сложные характеры и тем самым расширила мой диапазон, открыв передо мной новый круг исторических образов.

Из них два, особенно мне дорогих, возникли в совместной работе с С. М. Эйзенштейном.

Имя Сергея Михайловича Эйзенштейна было окружено в моих глазах ореолом славы его ранних картин, выпущенных в первые годы развития советской кинематографии, — «Стачки», «Октября», особенно «Броненосца «Потемкин»», который принес ему мировую известность. Его сила как мастера больших, монументальных картин историко-революционного содержания, эпических по своему складу, раскрылась во всей своей значительности. Однако в своих ранних созданиях С. М. Эйзенштейн несомненно подавлял индивидуальность актера, и это обстоятельство озадачивало, даже беспокоило меня, когда я получил от него предложение о совместной работе.

При первой же нашей встрече С. М. Эйзенштейн в несколько скупых, но точных выражениях ознакомил меня с замыслом новой картины, подчеркнув, что она будет военно-оборонной по содержанию, героической по духу,

партийной по направлению и эпической по стилю.

Речь шла об «Александре Невском».

Это было в начале 1938 года, когда международная обстановка становилась все более напряженной, и гитлеровский фашизм открыто шел к новой мировой войне. Позади было вторжение итало-немецких войск в Испанию, проникновение японских войск в глубь Китая, впереди назревали кровавые фашистские авантюры в Австрии и Чехословакии. В такой обстановке защита идеи суверенности народов, отпора захватчикам чужой земли приобретала особое значение. Возвеличение справедливой борьбы за свободу и независимость своей Родины, прославление народных вождей и героев, патриотов родной земли, подсказали мысль обратиться к историческому прошлому русского народа, к образу одного из первых его полководцев — Александра Ярославовича Невского.

— Его образ должен быть светлым, сильным и суровым!.. — подчеркнул С. М. Эйзенштейн, переходя от широких политических предпосылок, побудивших остановиться на данной теме, и обращаясь непосредственно к ее герою.

И он принялся доказывать, что прозвище «святого», с которым Александр Невский в свое время вошел в историю, необходимо раскрыть в качестве превосходной степени таких эпитетов, как «удалой», «храбрый», «мудрый».

— Вот задача для актера! — не раз повторял он при этом, и мне казалось, что он разгадал мои внутренние опасения, которые, конечно, я не решился ему высказать.

Не скрою, что в то время я колебался. Величественный эпический стиль картины, легендарность образа ее героя, глубокая отдаленность исторических событий, которые предстояло воскресить, — все это казалось мне трудно преодолимым препятствием.

Но постепенно, вчитываясь в сценарий, написанный П. А. Павленко с большой силой литературной выразительности, знакомясь с историческими материалами, с летописными сказаниями и новейшими исследованиями, я стал приближаться к образу моего будущего героя, который представлялся мне высоким, стройным, сильным юношей, ловким, веселым, вспыльчивым, наивным и грубоватым, страстным патриотом, беззаветно преданным идее защиты неприкосновенности родной земли.

Конечно, такой образ все больше привлекал меня, заполнял мое воображение, будил творческую фантазию, и тем не менее внутреннее мое самочувствие было не только приподнятое и торжественное, но в то же время беспокойное и тревожное.

Первые пробы оказались малоудачными. Внешний облик Александра Невского, его грим долго мне не давался. Наконец он был найден и определен, — и, надо сказать, при ближайшей помощи С. М. Эйзенштейна. Он удивлял своим вниманием к второстепенным, казалось бы, мелочам, которые затем, при съемках крупным планом, приобретали большое значение. Он достал в Эрмитаже подлинное вооружение XIII века и внимательно следил за изготовлением моих доспехов; при ответственных же съемках он всегда навещал

меня в костюмерной. Помнится, как-то, окруженный портными и костюмерами, он свыше часа прилаживал на мне какую-то деталь костюма, так что у меня уже стали подкашиваться ноги, тогда как он весело, с шутками, настойчиво продолжал добиваться наибольшей выразительности моего одеяния.

Но ведь не только из внешней характеристики рождается образ! Самыми интересными, хотя и наиболее трудными, были поиски внутренней характеристики героя. Как раскрыть все богатство этого характера — сложного, сильного, волевого, вобравшего в себя лучшие черты могучего русского народа? Как всесторонне обрисовать образ легендарного, до сих пор живущего в памяти народной победоносного полководца, разбившего «непобедимых» немецких «псов-рыцарей» и изгнавшего их за пределы родной земли?

Должен признать, что на первых съемках внутреннее беспокойство не покидало меня, и нередко я оставался неудовлетворенным. Мне хотелось, чтобы образ Александра Невского был бы представлен более богато в своей человеческой характеристике, в своей духовной сущности. Порою мне казалось, что образ Александра Невского предстает в картине несколько отвлеченно, что он недостаточно наделен той живой выразительной человеческой характерностью, которая складывается на почве глубокого внутреннего перевоплощения.

Своими сомнениями я делился с С. М. Эйзенштейном. Но он уверенно убеждал меня подчиниться общему эпическому стилю постановки, не детализировать образ, отдельные черты психологии героя, частности характера, а, напротив, стремиться к широкому обобщению. В актерском творчестве, как и во всяком искусстве, главенствующим должно быть чувство целого, чувство общего, чувство главного. С. М. Эйзенштейн настойчиво вел меня в таком направлении, приучая выполнять общие, широко понимаемые режиссерские задания, искать и находить свою творческую линию в строгих пределах намеченных стилевых задач, а в данном случае прежде всего — в эпическом плане.

Говоря о работе над образом Александра Невского, о том, как он развивался, как заполнялся все более ясным и точным содержанием, расскажу об одном памятном мне, примечательном обстоятельстве, самым тесным образом связанном с созданием фильма, с работой над образом его героя, как патриота своей отчизны.

Шли съемки основного эпизода картины — Ледового побоища.

Как известно, битва происходила суровой зимой, в лютую стужу, на Чудском озере, на дне которого нашли смерть псы-рыцари, разбитые Александром Невским.

Снимать подобный эпизод зимой было невозможно, и не столько из-за холода, сколько, главным образом, из-за слабости зимнего солнечного света. Поэтому сцены Ледового побоища, занимающие без малого двести кадров, снимались летом, на особо отделанной площадке, расположенной неподалеку от киностудии «Мосфильм», на Потылихе. Здесь на большом пространстве был сделан асфальтовый покров, посыпанный опилками, нафталином и солью, что создавало полную иллюзию снега.

Съемки шли летом 1938 года, в июле и первых числах августа, в жаркие дни, когда температура доходила до тридцати пяти градусов.

В одном из перерывов, когда я сидел рядом с С. М. Эйзенштейном, и здесь же, у «Чудского озера», отдыхали сотни участников картины, из рук в руки стали быстро переходить только что доставленные на Потылиху свежие листы «Правды».

Газета шла нарасхват.

В какие-нибудь пять-шесть минут наша «лагерная стоянка» пришла в движение. И «русские ратники», и «немецкие кнехты», «псы-рыцари» в касках с эмблемами, напоминавшими фашистские знаки, громким голосом зачитывали что-то вслух. Всеобщее внимание привлекло официальное сообщение ТАСС о том, что накануне японские фашисты вновь вторглись на нашу землю и в течение всего дня вели бой, пытаясь захватить высоту Заозерную в районе озера Хасан, но натолкнулись на мощный отпор Красной Армии. Все живо обсуждали неожиданное известие.

— Смотрите, как наша историческая тема непосредственно перекликается с сегодняшним днем, — невольно воскликнул я, прочтя вслух сообщение ТАСС.

Съемки возобновились с большим подъемом. Исторические события, отдаленные от нас веками, разгром интервентов и изгнание их за пределы родной земли, по-новому, с большой остротой воспринимались всеми участниками фильма в связи с последними политическими событиями, разыгравшимися на восточных рубежах нашей Родины. Историческая повесть о славе русского оружия заново осмысливалась и переживалась нами под непосредственным впечатлением сегодняшнего дня, и мы ясно понимали значение той великой, благородной патриотической темы, которой отдавали свой труд, которую раскрывали нашим будущим зрителям.

Впоследствии, пытаясь проследить, какие пути вели меня к историческим образам, что обеспечивало этим образам любовь народа, я всегда возвращался к описанному случаю, как к одному из наиболее наглядных примеров тесной связи художественного творчества с жизнью, с окружающей действительностью во всем многообразии ее явлений. Жизнь — первый, главный, великий наш учитель во всех областях художественного творчества, в том числе и посвященного далекой, казалось бы, исторической теме.

В ноябрьские дни 1938 года «Александр Невский» был показан на общественном просмотре в Московском Доме кино, а в первых числах декабря обошел экраны страны.

Выступая на просмотре в Доме кино, С. М. Эйзенштейн сказал о своей глубочайшей благодарности товарищу И. В. Сталину, который чутко откликнулся на его просьбу помочь создать патриотический фильм о мощи и доблести русского народа и нашел время лично просмотреть литературный сценарий «Александра Невского» перед тем, как составлялся рабочий сценарий.

Надо заметить, что кинематографический вариант сценария рознится от первоначального литературного варианта.

По литературному варианту сценария Александр Невский, одержав победу над немецкими интервентами, отправлялся в Золотую орду на поклон к хану с

целью «отмаливать люд от беды», то есть добиться различных налоговых льгот для народа. Затем, возвращаясь на Русь, Александр Невский погибал в пути, испив воды из отравленного источника. Народ нес на руках усопшего полководца, и это шествие как бы олицетворяло его легендарную посмертную славу. Потом, в качестве своего рода апофеоза, появлялось московское войско под знаменами Дмитрия Донского, внука Александра Невского, который в победоносном сражении с Мамаем завершал историческую миссию освобождения Руси от татарского ига.

В фильме не показаны ни трагический конец жизни Александра Невского, ни последующий апофеоз, не имеющий отношения к его славному подвигу и умаляющий его значение.

Картина завершается полным торжеством Александра Невского как народного героя, его величием, славой и следующими заключительными словами, обращенными им к народу:

— Ох, и бил бы я вас, хлестал нещадно, коли бы проболтали вы Ледову сечу!.. Не простила бы Русь ни вам, ни мне маломужества... Так про то и помните, детям и внукам накажите, а забудете — станете иудами русской земли... Слово мое твердо: найдет беда — всю Русь подниму. А отвалитесь на сторону — быть вам биты нещадно. Жив буду — сам побью, а помру — так сынам накажу.

А затем, обратившись к пленным, Александр Невский говорит:

— А вы идите и скажите всем в чужих краях, что Русь жива. Пусть без страха жалуют к нам в гости! А кто с мечом к нам войдет — от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская земля!..

Такой финал гораздо значительнее. Образ Александра Невского живет в памяти народной как образ великого патриота своей Родины, ее легендарного героя. Став свидетелями его ратных подвигов, зрители должны были расстаться с ним в момент его высшего торжества. Это несомненно усиливало идейно-художественное воздействие картины.

Мне представилась возможность проверить ее силу в дни Великой Отечественной войны. Встречаясь с моими фронтовыми зрителями, просматривая фильм в их кругу и отвечая на их вопросы, я каждый раз убеждался в том, что образ Александра Невского продолжает жить в сознании наших современников как образ одного из любимейших национальных героев. Как раз в годы Отечественной войны был учрежден орден Александра Невского, и гравированный на стали миниатюрный его портрет украсил грудь воинов Советской Армии, отличившихся в священной борьбе с немецко-фашистскими захватчиками. Общаясь с фронтовиками, я все глубже понимал ответственность актера-гражданина, актера-патриота, на долю которого выпало счастье воплотить на экране образ любимого народом героя.

Совместная работа с С. М. Эйзенштейном над «Александром Невским» сблизила нас.

С. М. Эйзенштейн был художником большого масштаба, нестигаемой воли, безграничной требовательности, но вместе с тем несколько замкнутым в себе человеком. Кажется, с первой же встречи он поверил в меня как в актера и, как

бы сделав для меня исключение, открыто, доверчиво, очень искренне общался со мной во время работы, в течение которой у нас сложились дружеские отношения.

С. М. Эйзенштейн не только убедил меня в своей правоте как режиссер, не только помог мне овладеть образом эпического характера. Он научил меня более совершенно владеть пространством и внутренне ощущать его, научил экономно распоряжаться жестами и движениями. Своей требовательностью он оттачивал мою технику игры перед киноаппаратом, добиваясь четкости рисунка и законченности формы. Он же приучил меня быть взыскательным ко всем сторонам актерского творчества, которые могут быть подвержены пристальному рассмотрению зрительным залом. Несомненно, что общение с С. М. Эйзенштейном не только расширило мой кругозор, но обогатило мои технические возможности как актера.

Поэтому я с громадным интересом узнал о возможности новой совместной работы. На этот раз предложение С. М. Эйзенштейна застало меня в Новосибирске, куда с первых дней Великой Отечественной войны была эвакуирована труппа Театра имени Пушкина. Разумеется, я тотчас ответил согласием.

Речь шла об «Иване Грозном».

Мысль о постановке этого фильма возникла в первые месяцы войны.

Личность и деятельность Ивана IV как гениального государственного деятеля, полководца, патриота своего времени, собирателя мощного централизованного русского государства привлекала внимание многих художников, начиная с А. Н. Толстого.

Вопрос о постановке фильма решался в начале 1942 года, в то самое время, когда немецко-фашистские захватчики еще стояли на подступах к Москве, а на необозримых просторах нашей Родины велись ожесточенные битвы с озверевшим врагом. Принятое в столь напряженной обстановке решение о выпуске грандиозной исторической киноэпопеи об Иване Грозном воодушевило и окрылило всех ее участников.

Съемки начались 1 февраля 1943 года в Алма-Ате. Правительство Казахской ССР предоставило нам недавно отстроенный, лучший в столице Дом культуры, зрительный зал и сцена которого служили нам в качестве кинопавильона. Мы встретили самое чуткое отношение со стороны казахского правительства, которое всегда охотно помогало во всех наших производственных и бытовых нуждах.

Киностудия, устроенная в Доме культуры, разумеется, не была подготовлена к сложным процессам кинопроизводства. Много пришлось потрудиться, чтобы наладить бесперебойное развитие съемок. Но несмотря на трудные обстоятельства военного времени, постановочный коллектив был обеспечен всем необходимым для создания монументальной картины в двух сериях, требовавшей бесконечной смены громоздких строенных декораций и громадного количества костюмов, от богатых царских облачений до сотен кольчуг для пушкарей и латников. Единственная организационная трудность, которую не удалось преодолеть, состояла в том, что нам пришлось вести все

съемки по ночам, так как днем не представлялось никакой возможности снабдить киностудию электроэнергией, всецело шедшей на нужды заводов, работавших для фронта.

Фильм об Иване Грозном должен был показать, как в долгой, тяжелой борьбе с внешним и внутренним врагом создавалось и крепло мощное русское государство. Нам надо было раскрыть суть исторической миссии Ивана Грозного, его внутреннюю и внешнюю политику, смелые реформы, показать его победоносный поход на Казань, полную глубокого государственного предвидения борьбу с ливонскими рыцарями за возврат исконных земель, за выход к Балтийскому морю, за свободные торговые пути с Западом, за новые рубежи государства.

Картина начиналась торжественной сценой венчания на царство семнадцатилетнего Ивана IV, провозгласившего себя первым «царем всея Руси», его речью о ее судьбах.

— Многовластию злокозненному боярскому отныне и навеки предел кладем! Дабы русскую землю в единой длани держать — сила нужна! А посему отныне учреждаем мы войско служилое, стрелецкое, постоянное... Кто же в войсках тех государевых не сражается, тому в великих походах царских деньгами участвовать... Нужна сильная власть, дабы выи гнуть тем, кто единству державы Российской противится! Ибо токмо при едином, сильном, слитном царстве внутри — твердым можно быть и во вне... Но что же наша Отчизна, как не тело, по локти и колени обрубленное? Верховья рек наших — Волги, Двины, Волхова — под нашей державой, а выход их к морю — в чужих руках... Приморские земли отцов и дедов наших — балтийские — от земли нашей отторгнуты... А посему в день сей венчаемся мы на владение и теми землями, что ныне — до времени — под другими государями находятся!

Молодой Иван IV ведет неустанную, непримиримую борьбу с косностью, с консерватизмом бояр-феодалов, с «боярской крамолой», с ее вдохновителями и вожаками — с боярским родом Старицких, с перебежавшим в лагерь врагов государства Андреем Курбским.

В обстановке борьбы с боярской оппозицией разворачиваются острые по своему напряжению драматические ситуации, гибнет от вражьей руки верная подруга и спутница Ивана IV — царица Анастасия.

В условиях все более обостряющейся внутренней борьбы Иван Грозный проводит реформы управления страной, сплачивает войско, возглавляет победоносный поход на Казань и Астрахань, добивается единоначалия государственной власти.

Вторая серия фильма, согласно первоначальному плану, была посвящена полному разгрому боярской оппозиции и заканчивалась высшим подъемом ратных подвигов Грозного, его походом против ливонских рыцарей, его победоносным выходом к водам Балтики.

— Отныне и до века да будут покорны державе Российской моря...

На морях стоим — и стоять будем! — такими словами Ивана Грозного завершалась вторая серия посвященной ему эпопеи.

Мужественный, величавый, волевой образ Ивана Грозного, бесстрашного в

борьбе за высшие интересы государства, насыщенный сложным психологическим содержанием, поставленный в острые по своему драматизму положения, в ситуации подлинно трагического характера, с первых же дней работы над ролью поглотил все мое внимание и силы.

На этот раз С. М. Эйзенштейн принял на себя многообразные функции: он выступил как сценарист, как режиссер и в какой-то мере как художник.

Художником фильма являлся И. А. Шпинель, но при разработке эскизов ему активно помогал С. М. Эйзенштейн. Как художник он был неотделим от режиссера. Он рисовал эскизы костюмов, добиваясь того, чтобы костюм подчеркивал характеристику действующего лица, выражал бы ее в пластических очертаниях, и достигал в этом смысле выдающихся художественных результатов. Он с неутомимым вниманием следил за второстепенными, казалось бы, аксессуарами — за утварью, за предметами культа, добиваясь выразительности мельчайших деталей, стилистического единства всех подробностей. Весь финал первой серии был зарисован им в последовательном развитии кадров, причем не эскизно набросан, как обычно у режиссеров, а подробно, обстоятельно разработан, — это была серия вполне законченных, завершенных рисунков. Он старался воспроизвести в кадре то, что было изображено им на бумаге. Он долго, тщательно устанавливал кадр и подолгу смотрел в глазок аппарата, прежде чем приступить к съемке, добиваясь того, чтобы каждый кадр в отдельности представлял собою законченную живописную картину. В фильме было немало блистательных по цельности замысла и единству их стилистического решения кадров, из которых к лучшим относились сцена венчания Ивана IV на царство и крестный ход в Александровскую слободу.

Как режиссер С. М. Эйзенштейн выдвинул передо мной сложные задачи. Он требовал, чтобы характеристика Грозного складывалась и раскрывалась перед зрителем в точном соответствии с развитием действия, между тем как действие охватывало свыше двадцати лет его жизни, разносторонней государственной деятельности. Предстояло показать последовательное нарастание борьбы крупного государственного деятеля за могущество страны — начиная от его венчания на царство и кончая победой над ливонцами и выходом к морю, которым первоначально завершалась вторая серия фильма. Предстояло показать сложный процесс развития характера большого исторического деятеля. Одни лишь многочисленные внешние перевоплощения, через которые проходил Грозный, от лучезарного юноши и до изнеможенного борьбой, но сильного, властного правителя государства, ставили ряд серьезных трудностей.

На репетициях и на съемках С. М. Эйзенштейн в свойственной ему индивидуальной творческой манере не уставал выдвигать трудные задания в сфере пластической выразительности. Так, например, в сцене Ивана Грозного у гроба Анастасии, сцене, требовавшей тончайших психологических переживаний, режиссер добивался не только их непосредственного, сильного, эмоционально насыщенного выражения, но и точно определенной внешней пластической формы, нередко сковывая меня жесткими рамками своего графического и живописного замысла.

Увлекаясь композицией кадра, С. М. Эйзенштейн лепил выразительные скульптурные мизансцены, но порою бывало трудно заполнить, оправдать содержанием ту форму, которой он добивался. В некоторых его мизансценах, предельно графичных по рисунку и композиции, мускульное напряжение актера подчас не соответствовало внутреннему состоянию, внутреннему его переживанию. В таких случаях перед актером возникала необычайная трудность оправдать предложенный ему режиссером внешний рисунок. С. М. Эйзенштейн настойчиво требовал от актеров неукоснительного выполнения своих требований. Он заражал своей настойчивой убежденностью, заставлял нас верить ему, — и мы нередко шли за ним, увлеченные его энтузиазмом.

Поглощенный своими задачами режиссера и художника, С. М. Эйзенштейн стал приносить им в жертву сюжетное развитие действия: известно, что как сценарист он не оказался на высоте стоявших перед ним требований.

Уже первая серия «Ивана Грозного» не достигала полноты исторической характеристики начального этапа царствования Ивана IV. Сильный, волевой характер Грозного остался недостаточно выявлен, в действие были введены ненужные проявления его сомнений, тяжелых внутренних переживаний. «Прав ли я в тяжелой борьбе своей?..» — спрашивал Иван Грозный, стоя у гроба Анастасии и всматриваясь в ее мертвый лик, и слова эти звучали как один из лейтмотивов в развитии его сложного характера.

Но выдающийся художественный уровень монументальной картины, созданной в условиях военного времени, обеспечил ей самое широкое внимание как у нас, где она была выпущена на экран в начале 1945 года, так и далеко за рубежами Советского Союза. Работа руководителей и ведущих участников фильма удостоилась высокой оценки, была отмечена Сталинской премией.

Просматривая и обсуждая фильм в своей среде, мы замечали его недостатки. Почти каждый кадр, взятый в отдельности, выделялся графической отточенностью рисунка, гармонией композиции. Но любуясь кадром в качестве художника, С. М. Эйзенштейн в качестве режиссера недостаточно контролировал временную длительность кадров, поставленных во взаимное сочетание, или, говоря профессиональным языком, — монтажное время. Поэтому, когда отдельные кадры были смонтированы, склеены между собой, в развитии сюжетного действия стала чувствоваться замедленность и известная монотонность. Отдельные отрезки действия, например, сцена отравления Анастасии боярыней Старицкой, тянулись чрезмерно и неестественно долго. Подробности, мелкие частности, любовно показанные режиссером, нередко выдвигались на первый план, занимая незаконмерно большое место.

Между тем в дальнейшей работе над второй частью фильма С. М. Эйзенштейн усугублял все эти ошибки.

Первая и едва ли не основная из них состояла в том, что он произвольно разбил надвое сценарий второй части «Ивана Грозного».

По первоначальному плану фильм должен был заканчиваться торжеством Ивана IV как военачальника, его выходом к берегам Балтики, и таким образом утвердить апофеоз его победы, взятой в ее широком международном значении.

По новому варианту вторая серия фильма заканчивалась задолго до

наступления этих событий. Заключительные ее кадры были посвящены убийству Старицкого, — иначе сказать, победе Ивана IV над внутренним врагом, над боярской оппозицией. Тем самым вторая серия не выполняла стоявшей перед ней задачи, не затрагивала основной темы, ради которой была задумана. Но не только сократился масштаб охватываемых ею исторических событий, а соответственно также место и роль Ивана Грозного в их развитии. В то же время за счет главного оказались затянутыми, удлинненными, чрезмерно подчеркнутыми такие эпизоды, которые должны были занять гораздо менее заметное, а то и совершенно второстепенное положение. Более значительное уступило место менее существенному, тому, что должно было стать проходным.

Утрачивая намеченную и выношенную мною внутреннюю линию развития образа в силу выявившегося в процессе съемок изменения сценария, я говорил С. М. Эйзенштейну о своем тяжелом творческом самочувствии. Дробление второй серии надвое, попытка дополнительно сделать третью серию — все это представлялось мне серьезнейшей, глубоко принципиальной ошибкой.

Мною овладевало чувство неуверенности, наконец, беспокойства. Просматривая на экране отснятый материал второй серии фильма, я стал критиковать отдельные куски. С. М. Эйзенштейн приписывал мою критику переутомлению, чрезмерной требовательности и перестал показывать смонтированные кадры. Но взаимоотношения актера и режиссера в процессе кинопроизводства таковы, что на последнем этапе работы актер не в состоянии влиять на режиссера, ибо только за последним — решающее слово!

С. М. Эйзенштейн снова увлекал меня преодолением сложнейших заданий, по преимуществу пластического характера. Так, например, в сцене с митрополитом Филиппом, произносился темпераментный монолог Ивана Грозного, я с общего плана подбегал на крупный план — на сорок пять сантиметров от объектива съемочного аппарата, — заботясь, чтобы мой подбородок, нос и затылок не вышли за рамки кадра, причем на крупном плане мне надлежало, гневно сверкнув глазами, произнести фразу, от которой должен был дрогнуть не только митрополит, но и мой будущий зритель. Однако зрители не увидели ни данного эпизода, ни всей второй серии фильма.

В течение съемок ее ошибки были резко усугублены исторически неверным изображением прогрессивного войска опричников и искажением образа самого Ивана IV, который был представлен человеком нерешительным, слабохарактерным, безвольным. Все эти недочеты второй серии «Ивана Грозного» получили справедливую принципиальную критику в историческом постановлении ЦК ВКП (б) о кинофильме «Большая жизнь», сыгравшем выдающуюся роль в дальнейшем творческом подъеме советской кинематографии.

Когда осенью 1946 года было опубликовано постановление ЦК ВКП (б) и стала известна суровая партийная критика нашей работы над второй серией «Ивана Грозного», я как актер, — хотя и ни в какой мере не будучи обвиняемым, — принял на себя ответственность наряду с режиссером. С. М. Эйзенштейн и я написали в ЦК партии письмо по поводу допущенных ошибок, с просьбой помочь нам исправить их дальнейшим творческим трудом.

Товарищ И. В. Сталин счел возможным принять нас.

Беседа товарища И. В. Сталина, товарищей В. М. Молотова и А. А. Жданова с С. М. Эйзенштейном и со мной касалась общих вопросов кинематографии и, в частности, нашей работы над второй серией «Ивана Грозного».

Мы получили полную возможность переработать вторую серию «Ивана Грозного», добиваться высокого идейно-художественного качества фильма, — мы не были связаны ни сроками, ни затратой средств. С. М. Эйзенштейн, по-настоящему окрыленный, не переставал думать о переработке второй серии фильма, которая показала бы Ивана IV в зрелом периоде его государственной деятельности. Преждевременная смерть С. М. Эйзенштейна помешала ему заняться этой работой.

Но все же хотелось решить ее с помощью достойного режиссера, дабы не оставить миллионы зрителей без окончательного решения темы, успешно поднятой в первой серии.

Некоторое время спустя, — однако же почти через три года после того, как вторая серия «Ивана Грозного» была отснята, — я смотрел фильм в просмотровом зале Министерства кинематографии СССР совместно с В. М. Петровым, надеясь на то, что он согласится доработать картину.

Входя в просмотровый зал, я надеялся, что заснятый нами материал все же увлечет, взволнует меня, что возникнет желание доработать его. Однако эти чувства не овладели мной. Я смотрел на экран как критик, как судья, и ошибки фильма все более и более становились мне ясными. Когда в зале вспыхнул свет и мы встретились глазами с В. М. Петровым, то с первого взгляда поняли друг друга: доработать материал было невозможно, надо было снимать вторую серию заново.

Заканчивая главу об актере и режиссере, хочу подчеркнуть, что актер всегда стремится верить режиссеру, в котором привык видеть верного, искреннего помощника, и, следовательно, ответственность режиссера за спектакль или кинофильм усугубляется тем, что в основном он несет ответственность за актеров, которые в них участвуют.

Поэтому режиссер должен заботливо отнестись к актеру даже тогда, когда актер недопонимает его задания, недостаточно четко выполняет его.

Между тем случается, что режиссер в состоянии раздражения возвышает голос, а то даже прибегает к окрику на репетициях или на киносъемках.

В театре, при большом подготовительном репетиционном периоде, который занимает до полугода, а то и больше, возникшие между режиссером и актером обострения сглаживаются легко. Но в кинопроизводстве, где постановочный коллектив связан жесткими сроками, где невыполнение однодневного плана может повлиять на месячный план, некоторая нервозность во взаимных отношениях возникает чаще и может принять более острые формы.

На своем опыте и на опыте своих товарищей мне не раз приходилось убеждаться, что громкий окрик режиссера, а тем более передразнивание неверно взятой актером интонации никогда не приводит к хорошим результатам. В таких случаях режиссеру лучше пересилить себя, сдержаться и улыбнуться, ибо улыбка — наиболее верный помощник во всех трудностях.

Тем же оружием может тактично воспользоваться и актер.

Как-то на одной из съемок «Петра Первого» режиссер В. М. Петров был необычайно раздражен многими неполадками и, не будучи творчески собранным, начал повышать голос, чем, разумеется, отнюдь не помогал исполнителям обрести должное творческое состояние.

Понимая создавшееся на съемке положение, мы в первый раз промолчали. Но режиссер снова не сдержался, и мы решили, что в случае повторения покинем павильон, однако не в подчеркнуто демонстративной форме, а под каким-либо шутливым предлогом. Незадолго до перерыва В. М. Петров повысил голос в третий раз, и мы решили действовать.

Будучи в петровских мундирах, при оружии, мы — Петр I — Н. К. Симонов, я — царевич Алексей и Меншиков — М. И. Жаров — с шутливо воинственным видом вытащили из портупей свои шпаги, бросили их на стол и направились к выходу. Затем мы сели в машину и проехали в гостиницу, где, оставаясь в костюмах и гримах, весело отобедали в номере М. И. Жарова.

Когда, к моменту окончания перерыва, мы снова вошли в павильон, режиссер встретил нас необычайно приветливо. Мы много смеялись, весело обсуждали «конфликт». И режиссер и исполнители легко вошли в собранное творческое состояние, и съемка закончилась весьма удачно.

Одним из бесспорных достоинств С. М. Эйзенштейна как режиссера было его умение общаться с актерами, вызывать и поддерживать в них творческое состояние. С этой целью С. М. Эйзенштейн большей частью прибегал к шутке, показывая себя во всем блеске свойственного ему остроумия, тем самым поддерживая в коллективе жизнерадостное настроение.

При создании картины «Александр Невский» мне однажды предстояла физически тяжелая съемка ответственных кадров эпизода Ледового побоища. Как я говорил, съемка происходила летом, в июльскую жару, когда нечем было дышать. Мое положение осложнялось тем, что в течение нескольких часов я без перерыва репетировал труднейшие по физическому напряжению сцены, которые затем были засняты на пленку. Я чувствовал, что если не найду сил для легкого, радостного состояния, то надлежащим образом не сумею выполнить предстоящее задание.

Съемки шли неподалеку от киностудии, и товарищи предложили мне проехать туда на машине, чтобы провести короткий перерыв в прохладном помещении.

Мы подъехали к служебному посту студии. Я вышел из «эмки» в полном облачении и в гриме Александра Невского. Дежурный настоятельно потребовал пропуск, который остался у меня в пиджаке на киностудии. Никакие доводы не помогали, охранник оказался настойчив и упрям. Когда стало ясно, что те пятнадцать-двадцать минут, которые я предполагал уделить отдыху, уходят на пререкания с дежурным, я выхватил из ножен огромный меч и закричал:

— Какой пропуск, кнехт? Перед тобой великий князь Александр Невский!.. Ступай сюда, сейчас я отрублю тебе голову!..

Смутившись, охранник стремительно отбежал и скрылся. Это настолько развеселило меня и моих товарищей, дало С. М. Эйзенштейну настолько

хороший повод для различных шуток, что мы, невзирая на переутомление, вполне успешно сняли труднейшую сцену.

Среди режиссеров особенно поражал меня своей выдержкой и самообладанием Г. В. Александров. Даже в трудные минуты ответственных съемок я никогда не слышал от него речи в повышенных тонах и всегда видел на его лице приветливую улыбку.

На одной из технически сложных съемок фильма «Весна» Л. П. Орлова и я отвлеклись посторонними разговорами, развеселились, не могли собраться и тем самым отнимали дорогое время.

Г. В. Александров, сидя неподалеку на стуле, держал в руках огромную толстую книгу. Взглянув на нас, он выронил ее из рук. Книга шумно грохнулась на пол, после чего он мягко произнес:

— Тихо!

Это была самая высокая нота, которую мне пришлось услышать от этого режиссера.

Нередко режиссеры добиваются участия известных мастеров в ролях эпизодического порядка. Эта традиция заимствована у Художественного театра и, как правило, повышает качество фильма.

Однако некоторые режиссеры недооценивают всей ответственности, которая встает перед актером, создавшим на экране значительные работы и согласившимся выступить в эпизоде.

Как-то один из уважаемых режиссеров убеждал меня согласиться сыграть в его фильме небольшой, но интересный эпизод.

— Вы же будете заняты всего два дня! — повторял он в качестве основного своего довода.

— Дорогой друг! Как вы, столь требовательный художник, забываете, что съемки, возможно, действительно займут всего два дня, но чтобы создать образ живого человека, да еще в эпизодическом плане, актеру необходимо работать не меньше месяца! Иначе придется прибегать к штампу, повторять один из типов человеческого характера, уже использованных в прежних ролях. Не забывайте, что в театре актер, играющий Гамлета, и актер, играющий могильщика, думают и работают над своими ролями с первой читки до премьеры!..

Мне не раз доводилось сниматься в эпизодах, и лишь в тех случаях, когда я продолжительно работал над ролью, я достигал успеха. Когда же я снимался без большой предварительной подготовки, то результаты меня никогда не удовлетворяли и оказывались ниже моих возможностей.

Актер не знает пределов овладения профессиональным мастерством, его художественный кругозор может расширяться безгранично. И если творчество его всегда протекает в коллективе, вырастая от общения со своими товарищами, то первое, самое почетное, но вместе с тем и решающее ответственное место среди них принадлежит режиссеру, которому никогда не следует забывать, что успех актера одновременно является успехом режиссера и что успех режиссера вне актерского успеха — ложный, мнимый успех.

АКТЕР И ОБРАЗ

Наш народ, наше советское правительство и наша коммунистическая партия поставили перед нами, работниками советского искусства, ответственные и увлекательные задачи.

Среди них — вдохновляющая своим величием задача: воспитывать любовь к нашей Родине, показать образы лучших сынов народа — рабочих и крестьян, солдат и матросов, нашу трудовую интеллигенцию, раскрыть их патриотизм, их достижения в социалистическом труде, в строительстве коммунизма, а также отразить историческое прошлое нашей Родины — ее выдающихся государственных деятелей, славных полководцев, крупнейших представителей науки, культуры и искусства.

И, наконец, перед советскими актерами поставлена труднейшая, но вместе с тем и почетнейшая задача — создать сценические образы величайших гениев человечества, гениев революции — Владимира Ильича Ленина и Иосифа Виссарионовича Сталина.

Эти задачи воодушевляют советских писателей и музыкантов, артистов и художников на создание больших художественных полотен.

Как и мои товарищи по профессии, при решении этих задач я исходил прежде всего из опыта жизни, из опыта нашей революционной действительности: без тесной связи актера с современностью не может быть подлинного художественного творчества.

Передовые мастера русского сценического искусства всегда учили актеров внимательно относиться к жизни, всматриваться в ее типические явления, изучать их. Но лишь нам, советским актерам, полностью обеспечена эта возможность: мы не сторонние наблюдатели, но равноправные, активные строители коммунистического общества.

Одно из самых замечательных завоеваний советского театра как раз и состоит в уничтожении каких бы то ни было признаков пресловутой актерской кастовости, в разрушении стен, отделявших актера от живой жизни, от трудового народа. Для советского актера работа в театре есть форма наиболее активного участия в общественной жизни, в объединенных усилиях народа, строящего коммунистическое будущее. «Экскурсии в жизнь» не нужны советским актерам, потому что вся жизнь советских людей во всем ее трудовом многообразии входит в круг их интересов, потому что за пределами этой жизни для них нет и никогда не может быть ни искусства, ни подлинной творческой радости, ни общественного признания.

Жизнь всегда учит актеров, и притом нередко в такие моменты, когда они менее всего этого ожидают. Однако в поисках жизненного материала для своих сценических образов актер, как и драматург, должен ясно представлять себе, что именно он ищет: если он этого не знает, он ничего не найдет, никогда не сможет воспользоваться богатством, которое жизнь предоставляет в его распоряжение. Умение усваивать уроки жизни — едва ли не самая драгоценная черта актерского таланта, в которой раскрываются широта мышления актера и сила его фантазии, а главное — зрелость его мировоззрения.

Разрешая вставшие перед нами почетные задачи, мы сталкивались с немалыми трудностями, вызванными новизной самих заданий, их значительностью, масштабом и огромной творческой ответственностью.

Б. В. Щукин рассказывал мне, что когда ему было сделано предложение играть роль Владимира Ильича Ленина в фильме «Ленин в Октябре», он — хотя и был внутренне подготовлен к такому ответственному заданию, творчески, по-настоящему увлечен им, — все же долго не решался, отказывался.

— У меня не хватит ни ума, ни сердца, ни таланта, ни работоспособности, чтобы подняться до этого образа... — говорил он.

Но Б. В. Щукин, как деятель ленинско-сталинской эпохи, выдающийся мастер советского театра, должен был проявить творческую смелость и первым взяться за решение вставшей перед советским искусством ответственной задачи. Он сделал первый шаг на пути к созданию сценического образа вождя, и творческая смелость его отлично себя оправдала. Создавая образ В. И. Ленина в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» и в пьесе Н. Ф. Погодина «Человек с ружьем», Б. В. Щукин вложил весь свой ум, все свое сердце, весь свой талант и опыт в эти работы и своим вдохновенным творческим трудом взволновал миллионы зрителей.

То же самое надо сказать и о дорогом, близком трудящимся всего мира образе нашего любимого вождя Иосифа Виссарионовича Сталина. Незабываемое впечатление осталось в сердцах нашего народа от кинокартин «Клятва» и «Падение Берлина», в которых образ великого вождя создан М. Г. Геловани, от фильма «Сталинградская битва», где образ вождя создан А. Д. Диким. Десятки миллионов простых людей во всем мире в живых образах увидели этапные моменты развития нашего социалистического государства, возглавляемого Иосифом Виссарионовичем Сталиным.

Мне посчастливилось принять участие в одном из первых фильмов, посвященных истории нашей революции, и впервые сыграть роль Алексея Максимовича Горького в картине «Ленин в 1918 году».

Творческое общение с Б. В. Щукиным не только доставляло громадное наслаждение, но и бесконечно обогащало меня, как актера.

Образ вождя, воплощенный Б. В. Щукиным в фильме «Ленин в 1918 году», как бы завершил его работу над портретом Владимира Ильича Ленина.

Наблюдавшие Б. В. Щукина на первых представлениях «Человека с ружьем» в Вахтанговском театре несомненно помнят, как создаваемый им образ постепенно освобождался от чрезмерной скованности, от той скульптурной статуарности, которая первоначально была ему свойственна. На первых представлениях, боясь разрушить иллюзию сходства, Б. В. Щукин часто переходил из одной статуарно-скульптурной позы в другую, стремясь создать непрерывную цепь внешних характерных штрихов. Но подчас он утрачивал линию внутреннего действия, заслоненную избыточностью этих внешних признаков ленинского облика. Характерно, что на тех представлениях, когда Б. В. Щукин менее настаивал на внешней скульптурной пластичности образа, внутренняя линия роли раскрывалась последовательнее, сильнее, убедительнее — и тогда возникало и усиливалось настоящее, подлинное

сходство.

В фильме «Ленин в 1918 году» Б. В. Щукин полностью обрел желанную свободу, подчинив задачу внешней портретности творческому началу, перейдя ту грань, когда актер способен воссоздать не только внешний облик героя, но и по-настоящему перевоплотиться в него, внеся, конечно, некоторые черты своей художественной индивидуальности.

Входя в павильон на студии «Мосфильм» и приближаясь к Б. В. Щукину, который уже находился в образе Ленина, я неизменно испытывал чувство громадного внутреннего волнения. Такое же чувство охватывало всех окружающих и помогало нам в нашей творческой работе, напоминая об ее общенародной значимости.

При работе над образом А. М. Горького в фильме «Ленин в 1918 году» передо мной встали новые творческие задачи.

Картина снималась в 1938 году, когда облик Алексея Максимовича, сравнительно недавно умершего, у многих еще был свеж в памяти.

А. М. Горький появлялся в фильме всего в двух эпизодах — в кабинете В. И. Ленина и у его кровати после ранения. Однако эпизодичность роли не умаляла ни ее значительности для зрителя, ни ее ответственности для актера. Более того: в краткости роли заключалась ее дополнительная трудность, поскольку она не давала возможности постепенного, последовательно развивающегося раскрытия образа, что единственно способно искупить недостаточно совершенное внешнее сходство. В таких условиях, как казалось, особое значение приобретала точность внешней характеристики — соответствие очертаний лица, общего облика, походки, манер, жестов.

Для того, чтобы правдиво сыграть любую роль, прежде всего нужно найти зерно художественного образа. Поэтому, готовясь к роли, я перечитывал бессмертные произведения писателя, его публицистические статьи, в которых передо мной раскрывались черты характера великого пролетарского гуманиста. Зная, насколько А. М. Горький любил книги, я, войдя в кабинет В. И. Ленина, задерживался у книжной полки и простым, привычным любовным движением опускал на нее руку, как бы ласково обнимая книги, тем самым стараясь вызвать в памяти зрителя ту огромную любовь к ним, которую столь точно выразил сам писатель, сказавший, что книги всегда казались ему чудом.

Но зерно образа можно найти также и в бытовых подробностях, даже в мелочах — в характере разговора, в походке, в движениях рук и т. п. От людей, общавшихся с А. М. Горьким, я узнал, что Алексей Максимович ходил немного сутулясь, при разговоре часто покашливал, приближая ладонь ко рту и нередко подергивая себя за ус, что он любил жечь бумагу в пепельнице и т. п. Все эти малозначащие на первый взгляд подробности также помогли мне в работе над образом.

Я приучил себя к жестам Алексея Максимовича, к несколько угловатой пластичности его физического облика, к его характерному, немного окающему волжскому говорку. Но увидя заснятые кадры на экране, я понял, что действовал резковато, слишком прямолинейно. Будучи в основном верно загримированным под Алексея Максимовича, воспроизводя характерную горьковскую речь, ее

своеобразную мелодику и ритм, я не сумел в должной мере передать живые, бесконечно дорогие советским людям черты Алексея Максимовича.

Всматриваясь в его облик на экране, я тотчас обратил внимание на то, что отдельные правильные частности все-таки не составляют столь же правильного целого. Я нигде не отклонился от того материала, который был в моем распоряжении, но в конечном счете все получилось не совсем таким, каким должно было быть. Произошло это, думается мне, из-за недоработанности роли А. М. Горького в сценарии и чрезмерного контролирования мною внешней лепки его образа. Мне стало очевидно, что образ нуждается в серьезной доработке, прежде всего в уточнении внутренней линии развития и в смягчении внешних очертаний. Необходимо было найти «добрую середину», в чем мне впоследствии помог театр, позволивший свыше ста раз сыграть роль А. М. Горького в пьесе «Ленин в 1918 году».

Пьеса, написанная на основе одноименного киносценария, представляла собой довольно полную и точную его инсценировку.

Приступая к репетициям, я поставил себе задачей расширить и, главным образом, уточнить текст диалога В. И. Ленина и А. М. Горького при их первой встрече, с которой начинается действие пьесы.

Как известно, в первые годы Октябрьской революции А. М. Горький временно занимал ошибочную позицию в вопросе о пролетарской диктатуре, — и именно это обстоятельство вскрывается в беседе В. И. Ленина с А. М. Горьким. Беседа их имеет существенное значение не только для их характеристики, но и для выявления ведущей идеи произведения, в основе которого — тема о пролетарской диктатуре и пролетарском гуманизме, о диктатуре как выражении пролетарского гуманизма, о политическом вреде отвлеченного «гуманизма» в обстановке обостренной классовой борьбы. Эта основная идея пьесы должна была быть четко выражена в беседе В. И. Ленина с А. М. Горьким, причем, несмотря на временные колебания последнего, надо было дать почувствовать в нем союзника советской власти, пламенного ее друга.

С первых репетиций внимание сосредоточилось на данной сцене. Текст ее был расширен, и именно в процессе работы в театре образ А. М. Горького был мною доработан, причем в финале беседы А. М. Горького с В. И. Лениным появилась заключительная фраза, логически завершавшая всю сцену.

В начале беседы с В. И. Лениным, упоминая И. П. Павлова и говоря о нуждах его лаборатории, А. М. Горький очень тепло, хотя и не без юмора, рассказывал об одном комическом случае из жизни ученого. Небольшой рассказ об И. П. Павлове не только оживлял сцену, но и дополнительно характеризовал А. М. Горького, его тесную связь с людьми науки, лучшими представителями старой интеллигенции.

Уже после этого развивалось столкновение двух точек зрения на вопрос о диктатуре пролетариата.

— Я понимаю, жестокость необходима, без нее старый мир не сломать, не переделать, — говорил А. М. Горький в ответ на убедительные доводы В. И. Ленина. — Но, может быть, у нас где-то есть жестокость излишняя, — вот что не нужно и страшно...

— А вот, представьте себе: дерутся два человека не на жизнь, а на смерть, — определите-ка, какой удар необходимый, а какой лишний?.. — спрашивал его В. И. Ленин.

Этот спор получал дальнейшее развитие в беседе с питерским рабочим Коробовым, вернувшимся из поездки на юг, куда он ездил за хлебом для красного Петрограда.

Коробов взволнованно говорил о кулацкой контрреволюции, о спекуляции хлебом, о необходимости беспощадной борьбы с кулачем, с саботажниками, с врагами советской власти.

— Так, так... — задумчиво произносил В. И. Ленин, возвращаясь к прерванному спору с Горьким, и затем с ноткой мнимого сомнения спрашивал Коробова:

— А вот говорят, что у нас есть жестокости излишние?..

Коробов горячился, негодовал на тех, кто упрекает большевиков в излишней жестокости к врагу, — ведь озверевший враг пытается задушить революцию костлявой рукой голода!.. И тогда, в ожидании поддержки, Коробов обращался к А. М. Горькому:

— Да что вы, Владимир Ильич! Спросите товарища Горького: он это хорошо понимает!.. Он хлебнул горькой жизни!

— А вы спросите, спросите! — оживленно говорил Владимир Ильич, бросая иронический взгляд в сторону смутившегося Горького.

— Что это вы, Владимир Ильич? — спрашивал Коробов. — Я что-нибудь не так сказал?

— Нет, нет... Все правильно. Но у нас тут был разговор с одним товарищем на эту тему, и он оказался в очень затруднительном положении, — отвечал В. И. Ленин, закрывая лицо обеими ладонями и заразительно заливаясь раскатистым смехом, в котором слышалось озорство удавшейся шутки, совершенно очевидно относившейся к А. М. Горькому.

— Я знаю этого товарища, я с ним переговорю... — несколько смущенно говорил в ответ А. М. Горький.

Произнося эту фразу, я всегда думал о будущей позиции А. М. Горького как автора статьи «Если враг не сдается — его уничтожают», что позволило внести в характеристику образа новую краску, осветить его под углом зрения будущего развития взглядов А. М. Горького и тем самым завершить ответственную сцену ясной, отчетливо поставленной точкой.

Константин Васильевич Скоробогатов явился первым исполнителем роли В. И. Ленина на ленинградской сцене. Еще в дни двадцатой годовщины Октябрьской революции, на премьере пьесы К. А. Тренева «На берегу Невы», К. В. Скоробогатов появился в Театре имени Пушкина в роли В. И. Ленина в двух картинах — по пути в Смольный и на II съезде Советов. Несмотря на ограниченные рамки роли, на отсутствие текста, сценический образ вождя получил убедительное, впечатляющее решение.

В спектакле «Ленин в 1918 году» К. В. Скоробогатову удалось выявить свойственный характеру В. И. Ленина темперамент, шедший от ощущения своей силы, уверенности в своей правоте и победе, ту особую складку ленинского

характера, которую А. М. Горький назвал «азартом юности». Именно в такой тональности артист изображал В. И. Ленина как человека, для которого существует одна цель — победа пролетарской революции. Эти качества ленинского облика особенно убедительно раскрывались в беседе с Коробовым, где К. В. Скоробогатов отлично передавал живость, непосредственность характера Владимира Ильича.

Пьеса сошла со сцены, но эпизод встречи В. И. Ленина с А. М. Горьким сохраняется в нашем концертном репертуаре. Ленинские мысли, ленинские определения и формулировки встречают горячий отклик зрителей в силу заключенного в них гениального предвидения перспективы развития революции. Так, например, с громадной силой звучит реплика В. И. Ленина, сказанная в ответ на просьбу А. М. Горького помочь ученым:

— Погодите, Алексей Максимович, дайте срок, — придет время, и наши писатели, наши ученые будут иметь все, им будет завидовать интеллигенция всего мира!

Реплика всегда покрывается аплодисментами, потому что правдиво характеризует наш сегодняшний день: время это настало, в нашей стране достигнут небывалый расцвет науки, культуры и искусства.

Участвуя в фильме и в спектакле «Ленин в 1918 году», я, будучи в образе А. М. Горького, беседовал с Владимиром Ильичей Лениным по вопросу о помощи ученым, и в частности — академику И. П. Павлову. Творчески фантазируя по ходу развития роли А. М. Горького, я представлял себе образ великого русского ученого-физиолога. А впоследствии, двенадцать лет спустя, также в образе А. М. Горького, я входил в кинопавильон к академику И. П. Павлову и беседовал с ним о В. И. Ленине, вызывая в своем воображении образ великого вождя трудящихся.

Сожалею, что во всех трех случаях роль А. М. Горького оказалась эпизодической, что действие ограничивалось начальным периодом Октябрьской революции, то есть тем временем, по которому нельзя ни судить обо всем творчестве А. М. Горького, ни достаточно полно отразить наиболее характерное и ценное в его деятельности. И все же многократное исполнение этой роли, сохраняющейся в моем концертном репертуаре, значительно обогатило меня, явилось своего рода творческой школой, приблизило меня к задаче сценического воплощения образов выдающихся деятелей русской культуры и науки. Вот почему я и задержался на этом образе, выделил его в ряду остальных.

Как и многим моим товарищам по профессии, мне также посчастливилось принять участие в решении больших творческих задач, выдвинутых перед нами, работниками советского искусства, народом и партией.

В ряду ролей, сыгранных мною в кино, мне удалось показать образы наших современников в фильмах «Друзья», «Шестьдесят дней», «Счастливого плавания!». «Друзья», поставленные по сценарию Николая Тихонова, были посвящены теме дружбы народов Кавказа, раскрепощенных Великой Октябрьской революцией. В этом фильме на мою долю выпала роль бедняка-крестьянина Беты, осетина по национальности, в прошлом забитого, темного батрака, возрожденного к новой жизни социалистической

действительностью. В картине «Шестьдесят дней» я играл молодого советского ученого Антонова, привыкшего к научной работе в лаборатории. Будучи призванным на краткосрочную военную переподготовку, он не сразу осваивался в обстановке лагерного сбора, поначалу даже оказывался неспособным шагнуть в ногу в строю, но затем, при проведении тактических маневров, очутившись в трудных и ответственных обстоятельствах, образцово выполнял сложное задание командования. В картине «Счастливого плавания!» я играл умного и тактичного педагога одного из Нахимовских училищ, капитана Левашева, воспитателя будущих командиров нашего Военно-Морского Флота.

В театре одной из первых моих ролей в советском репертуаре явилась роль председателя колхоза в «Банкире» Александра Корнейчука. Мой герой, носивший неблагозвучную фамилию Бесштанько, был выдвинут на пост руководителя колхоза-миллионера и вырос на этой работе в высокосоциально сознательного труженика советской деревни, страстного патриота нашей социалистической Родины. В спектакле «На берегу Невы» К. А. Тренева я играл рабочего Буранова, одного из руководителей великого революционного восстания, в образе которого стремился раскрыть типические черты большевика, политического организатора широких народных масс. В пьесе, одной из первых отразившей события Великой Отечественной войны, — в «Накануне» Александра Афиногенова, — я играл молодого ученого-агронома Завьялова, который под влиянием мощного патриотического подъема, охватившего советских людей, записывался в добровольцы и уходил на фронт защищать Родину. В этом образе я стремился раскрыть природу героизма нашей молодежи. Играл небольшую роль украинского солдата-гвардейца Остапенко в пьесе Александра Корнейчука «Фронт», я ставил себе целью показать глубокую веру простого советского человека в победу нашего народа, неиссякаемый оптимизм и крепкий народный юмор героя, его тесную дружбу с казаком Шаяметовым, грузином Гомелаури и другими боевыми товарищами.

Наконец, на экране и на сцене мне удалось воплотить ряд образов великих деятелей русской культуры. Помимо профессора Полежаева, прообразом которого послужил К. А. Тимирязев, я играл А. М. Горького в фильме и в пьесе «Ленин в 1918 году», И. В. Мичурин в спектакле «Жизнь в цвету», А. С. Попова в одноименной картине и В. В. Стасова в фильмах «Мусоргский» и «Римский-Корсаков». Играл также государственных деятелей нашего исторического прошлого, таких патриотов своего времени, как Александр Невский и Иван Грозный.

Что же общего у всех перечисленных образов, столь различных по времени их жизни, по их биографии, призванию, положению, по тому делу, которому служил каждый из них?

Общее у всех них — животворное чувство горячей любви к Родине, к русскому народу, к созидательному творческому труду во всех его проявлениях.

Действительно, в жизни, деятельности и творчестве каждого из этих героев особенно ярко сказываются национальные черты характера русского человека: ясный ум и горячее сердце, стойкость и терпение, великий гуманизм и любовь к Родине. В воплощении, в раскрытии национальных черт характера русского

человека, от отдаленного веками героя-полководца до рядового бойца-гвардейца, защищающего честь и независимость социалистической Родины, от величайшего пролетарского писателя-гуманиста до великого изобретателя радио, утвердившего приоритет русской технической мысли, — заключалась моя основная творческая задача, определившая идейную сущность моего творчества.

Всем нам, советским актерам, часто приходится сталкиваться с широкими массами на общественной работе, в студенческих аудиториях, в армейских частях, в рабочих клубах и отвечать на многочисленные вопросы зрителей.

В этих беседах нам обычно задаются вопросы о том, как мы подходим к созданию образа, каким путем овладеваем его внутренним содержанием и внешней характеристикой.

Постараюсь вкратце, в самых общих чертах, ответить на такие вопросы на основе своей практики. Хочу подчеркнуть, что я не ставлю перед собой задачу дать обобщенное научное объяснение природы актерского творчества. О творчестве актера, о его работе над образом К. С. Станиславским и его учениками написаны научные труды. Моя задача — рассказать широкому читателю о тех путях, которые ведут актера к созданию художественного образа, дать общее представление о том круге вопросов, с которым советский актер связан в своей творческой деятельности.

Начало работы над новой ролью — большой праздник для актера. Актер находится в радостном, приподнятом творческом состоянии, предвкушает сладостный, хотя и трудный, порою тернистый путь к осознанию, к рождению образа и уверен в том, что справится со своей задачей, выиграет бой, в который он вступает. Даже в том случае, если он не совсем в себе уверен, все же большое внутреннее желание справиться с выпавшей на его долю задачей порождает надежду на успех.

Первое прочтение пьесы режиссером перед ее будущими исполнителями сразу же пробуждает фантазию актеров, тогда как первая читка пьесы по ролям еще более обогащает ее. Читая текст роли, актер все глубже охватывает ее содержание, начинает устанавливать общение с партнером, уточняет свою задачу и ищет средства для ее выражения. При этом актер старается как можно полнее охватить произведение в целом, проверить его в тесном взаимоотношении со своими жизненными наблюдениями и мыслить не только в масштабе своей роли, но и в широком русле идей, выдвигаемых пьесой и ее постановкой. Исходя из этих общих задач, актер и уточняет те мысли, которые ему предстоит донести со сцены в зрительный зал.

В первый период работы над ролью происходит процесс накопления и утверждения веры актера в свои силы. Работая над образом, актер ни на минуту не расстаётся с ним. Он нередко засыпает с мыслью об образе, а порой видит его во сне и, просыпаясь, прежде всего возвращается к мысли о нем, фантазирует и развивает его. Образ живет в актере в непрерывном движении, обогащаясь, развиваясь и вырастая, и в процессе его роста отбрасывается все лишнее, наносное. В этот же период продолжается углубленное осмысление пьесы, точное определение ее основной идеи, выявление основной линии борьбы, или, — по

терминологии К. С. Станиславского, — сквозного действия пьесы, а также проникновение в особенности эпохи, в которой развивается действие.

Но вот, почти как правило, наступают такие репетиции, когда у актера вдруг возникают сомнения, разочарования, даже опасения за свои силы. В таких случаях чуткий режиссер будит творческую мысль актера, уточняет его задачи, подсказывает ему новые мотивировки, и тогда художественная фантазия актера оживает с новой силой, он еще больше начинает верить в себя, в свои возможности, в конечный успех общей работы и своей доли участия в ней.

В таких трудных творческих поисках иной раз даже малозначащие, на первый взгляд, частности способны приблизить актера к образу, способны помочь в процессе его освоения. Иной раз, когда образ остается недостаточно ясным актеру, режиссер предлагает ему надеть сценический костюм, загримироваться, взять в руки тот или иной предмет, которым ему придется пользоваться по ходу развития действия пьесы, и это нередко помогает актеру овладеть образом, — в том случае, разумеется, если он правильно определил его зерно.

В процессе работы над образом актер должен быть внутренне убежден, что каждое из принимаемых им решений — единственно возможное, и что, следовательно, каждое из используемых им наблюдений явилось результатом глубокого творческого проникновения в изображаемый характер и в точности соответствует опыту жизни, живой действительности.

Наконец настает период, когда актеру хочется поделиться своими накоплениями с друзьями, близкими и знакомыми, подчас даже со случайными людьми, с целью найти в них поддержку и утвердиться в понимании образа, который полностью осознается актером в своем сценическом развитии.

Если бы меня спросили, как я работаю над ролью вне театра, я бы ответил, что, прежде всего, много фантазирую о своем образе и в живом общении с различнейшими людьми проверяю то, что уже отстоялось в моей фантазии и в процессе репетиций.

Таких зрителей до выпуска каждой премьеры и кинокартины у меня бывают десятки.

Как-то после первого спектакля один из моих собеседников, которого я больше всего донимал своими предварительными рассказами об образе и пьесе, на мой вопрос о том, как ему понравился спектакль, ответил:

— Спектакль и вы в нем мне понравились, но от вас я ожидал большего, ибо в беседе со мной в прошлый раз вы, живя своим образом, казались интересней, то есть «сыграли» тогда лучше, нежели в спектакле...

Подобные указания обычно помогают в дальнейшей работе: актер старается проследить, почему его внутренние творческие накопления не в полную меру воспринимаются зрителем, стремится донести до него образ с большей полнотой и ясностью, с большей силой выразительности.

Актер не может и не должен сковывать развитие своего воображения, своей фантазии, не может не искать творческого выражения своих мыслей и чувств: он обычно находится в состоянии предрасположенности к творчеству, в состоянии легкой творческой возбудимости, на почве которой осознаются и возникают

отдельные очертания рождающегося нового образа.

Когда я получил предложение играть В. В. Стасова в фильме, посвященном М. П. Мусоргскому, я ежедневно был занят работой над образом А. С. Попова и заключительными съемками фильма «Счастливого плавания!» и в то же время часто играл в театре, выступая в ролях Ивана Грозного и И. В. Мичурина. Но несмотря на столь большую занятость, как раз в те дни в мое сознание настойчиво стал входить образ В. В. Стасова, и все чаще, в самые неожиданные, казалось бы, минуты я делал то или иное характерное для моего нового героя движение и тут же громко приговаривал:

— Стоп!.. А это — будущий Стасов!

Актеру достаточно остановить свое внимание на том или ином образе в пьесе или сценарии, заинтересоваться им, чтобы невольно начать накапливать творческие заготовки, — тем более, если актер увлечен желанием воплотить данный образ.

Так, например, в тот же период, о котором я говорил, возвращаясь из студии «Ленфильм» после двухсменных киносъемок, я мысленно обращался к образу Владимира Маяковского, которого мечтал играть на экране. Образ поэта все более и более занимал мое творческое воображение и сопутствовал мне в часы отдыха, перерывов в работе. Придя домой после ночных съемок «Александра Попова» или «Счастливого плавания!», я брал томик стихотворений Владимира Маяковского, — и образ его вставал передо мною, «как живой с живыми говоря». В эти же дни мне, как члену Советского Комитета защиты мира, пришлось выступать на многотысячном митинге ленинградцев на огромной Дворцовой площади. Когда я вышел на трибуну и начал свою речь, я вдруг на какую-то секунду ощутил себя Владимиром Маяковским, пламенные строки которого о мире, о дружбе народов, о заокеанских врагах демократии с большой остротой воскресли в памяти.

Привожу этот случай, чтобы подчеркнуть «одержимость», легкую творческую возбудимость актерской природы: достаточно актеру знать, что ему, возможно, предстоит воплотить тот или иной образ, чтобы тотчас же, при первом благоприятном поводе, стала проявляться творческая мысль, ведущая его по путям создания образа.

На одной из встреч со зрителями молодой, коренастый солдат спросил меня:

— Вот гляжу я на вас и вижу, что вы как будто здоровый мужчина, и вдруг в «Петре Первом» сыграли такого психа. Как это происходит?

Ответ может быть только один: существо нашей профессии и творческий интерес к ней состоят в том, чтобы уметь сыграть как необычайно мужественного, так и больного человека, и героя и врага, и молодого и старика, и человека высокого интеллектуального уровня и человека ограниченного сознания.

В театральной литературе такой метод принято называть методом актерского перевоплощения. Метод этот, сторонником которого я являюсь, неизменно способствовал моей работе в театре и в кино.

Должен подчеркнуть, что речь идет не о внешнем облике или сценическом рисунке создаваемого образа (наклеенная борода, парик, нос, костюм), но о

перевоплощении на основе творческого процесса переживания. Говоря о перевоплощении, я прежде всего подразумеваю реалистическое раскрытие внутреннего мира героя, то есть его отношений с окружающей средой и присущих ему неповторимых и вместе с тем типичных для окружающей его социальной среды качеств. Естественно, что внешняя характеристика может стать интересной и правдивой лишь при гармоническом ее сочетании с внутренним содержанием образа.

«Я» актера никогда не должно стоять на первом плане: актеру надо думать не о том, чтобы показать себя, но стараться наиболее полно и убедительно, с наибольшей внутренней и внешней правдой воплотить типические черты образа.

Когда я играл Полежаева, я на 43 года был моложе своего героя. У него, — среди прочих свойственных ему признаков, — должна была быть не только старческая, но и индивидуально-своеобразная, лично ему свойственная, чисто полежаевская легкая и быстрая походка. Зритель должен был увидеть не актера Черкасова, а пожилого ученого, почтенного профессора, — и после длительной тренировки я стал двигаться, жестикулировать, ходить по-полежаевски. Зрителю нет дела до того, сколько времени мне на это потребовалось, каким путем я достиг результата, зрителю не должна даже прийти мысль о том, что в жизни я хожу так-то, а в сюртуке Полежаева — совершенно иначе. Но зритель должен быть убежден в естественности полежаевской походки, в ее правдоподобии. Причем, само собою разумеется, такая походка вырабатывается не изолированно, а в тесном сочетании с характером всего поведения, с общим рисунком движений, жестов, даже с основной звуковой тональностью голоса пожилого ученого. Умение перевоплотиться в образ так, чтобы раствориться в нем самому, составляет профессиональную задачу актера и диктует ему необходимость овладения специфической актерской техникой, свойственной методу актерского перевоплощения.

Я старался скрыть свое лицо и привычные мне бытовые движения и жесты, защитить себя и спрятаться за бородкой и сюртуком ученого, под париком, латами и плащом князя XIII века, под бармами царя всея Руси, под широкополой шляпой и очками рассеянного географа. Мне казалось как-то неудобным выступать со своим, непретворенным лицом, в обычном современном житейском костюме.

Между тем, в нашей среде редко встречаются люди, типичность внешнего облика которых подкреплялась бы растительностью на лице, подчеркивающей профессию и характер.

И если в свои молодые годы я в основном играл стариков, людей с бородами, — а если и играл молодых людей, то всегда с явно выраженной характерностью, — то в последнее время мне пришлось встретиться с необходимостью играть на сцене и перед киноаппаратом в своем естественном виде. Вначале это было непривычно, трудно, и я чувствовал себя незащищенным.

Как-то, когда мне предложили играть подобную роль, один из режиссеров, моих творческих друзей, посоветовал мне не браться за нее и играть только роли с остро выраженными характерами, или, условно говоря, «роли с бородами»:

— Александра Степановича Попова — играйте, а от капитана Левашева откажитесь: роль не ваша, вряд ли вы достигнете в ней успеха...

Бояться подобных трудностей — значит малодушно бежать с поля боя, тем более, что, по-видимому, еще не раз придется встречаться с такого рода ролями в кино, а в особенности в театре. В этих случаях задача заключается в том, чтобы правильно нащупать зерно образа и найти соответствующие краски, обрисовывающие характер героя и его внутреннюю жизнь в произведении.

К ролям такого порядка, игранным мною, в частности, относятся Завьялов в «Накануне», кинорежиссер Громов в фильме «Весна», капитан Левашев в картине «Счастливого плавания!».

В названных ролях я не прибегаю к характерному гриму и к внешней характерности, поскольку в этом нет необходимости. Тем не менее и в данном случае я по существу не изменяю закону перевоплощения, потому что основное в этом законе — нахождение и раскрытие внутреннего мира, внутренней жизни героя — распространяется и на эти образы. И молодой ученый Завьялов, и кинорежиссер Громов, и капитан Левашев — современные нам, однако же совершенно различные люди и характеры.

Метод перевоплощения, к утверждению которого я пришел, присматриваясь к старейшим мастерам русской сцены и в результате личного опыта, — оправданный, очень плодотворный метод актерского творчества (надо заметить, что большие русские актеры всегда стремились к перевоплощению, что выгодно отличало их от зарубежных артистов).

Коснувшись процесса перевоплощения актера, хочу оговорить одно существенно важное положение.

Может показаться, что, играя Грозного в «Великом государе» или Варлаама в «Борисе Годунове», актер должен с головой уйти в прошлое и в какой-то степени отрешиться от самого себя. Утверждают даже, будто бы многие актеры дореволюционного театра при исполнении исторических ролей так «вживались» в прошедшую эпоху, что потом не без труда возвращались к своим нормальным, повседневным интересам.

Должен сказать про себя, что ничего подобного я никогда не испытывал. Более того: чем острее и напряженнее работала моя мысль — мысль советского человека, чем отчетливее в моем воображении вставали образы и картины окружающей меня реальной жизни, — тем увереннее я чувствовал себя в облачении Грозного или в доспехах Александра Невского.

Полагаю, что ни в коем случае нельзя отождествлять процесс перевоплощения с каким-то чудодейственным сеансом самовнушения. Сколько бы я ни уговаривал себя, будто я — это и есть Иван Грозный, мне не удастся убедить себя в этом. Процесс актерского перевоплощения гораздо сложнее, и основной движущей его силой является ясное и расчетливое актерское сознание. А раз так, то необходимо, чтобы это сознание стало как можно более полным и здоровым, чтобы не ослабевала присущая ему способность к анализу и обобщениям. Думаю, что можно сделать и другой вывод: чем всестороннее и глубже воспринимает актер нашу социалистическую действительность, тем скорее он сможет передать и исторически правдивые черты воплощаемого им

характера.

Для того чтобы убедиться в правильности этого вывода, достаточно вспомнить таких выдающихся советских актеров, как Б. В. Щукин и Б. Г. Добронравов.

В своем Егоре Булычове Б. В. Щукин великолепно передавал черты «цивилизованного купца» предреволюционной России. Все в этом образе было безукоризненно верно, и притом верно в чисто историческом плане. Щукинский Булычов — плоть от плоти своей эпохи и своего класса, он исторически портретен в самом высоком значении слова. И все же не только этим объясняется слава этого великолепного создания актера. Секрет успеха Б. В. Щукина заключается, по-моему, еще и в том, что, исполняя роль Булычова, он не боялся обнаруживать самого себя, — умного, наблюдательного, широко мыслящего советского человека. Пристальный и пронизательный взгляд нашего современника как бы освещал изнутри созданный Щукиным характер. И этим больше всего объясняется то широкое зрительское понимание, которым встретила его советская театральная аудитория.

Помнится, в свое время велись оживленные дискуссии о том, можно ли играть так называемое «отношение к образу». Ответ, — и притом самый категорический, — на этот вопрос дан всем опытом, всем существом нашего театрального искусства: ведь, в сущности говоря, именно отношение к образу и рождает самый образ, только активная позиция, занимаемая художником в жизни, и дает ему право творить жизнь в своих художественных созданиях!

Б. Г. Добронравов с огромной искренностью, с необычайной силой внутреннего перевоплощения исполнял роль Войницкого в «Дяде Ване». Как и Щукин в Булычове, он жил в своем Войницком всей полнотой внутренней жизни человека чеховской эпохи. И все же, несмотря на это, а скорее всего именно поэтому, зрители все время чувствовали, что душу чеховского героя открывает перед ними их современник, обогащенный опытом советской действительности, думающий точно так же, как думают они, живущий теми же, что и они, представлениями.

Мне было бы трудно объяснить, чем именно Б. В. Щукин, Н. П. Хмелев, Б. Г. Добронравов и многие другие советские актеры достигали такой силы воздействия на зрителей. Но я уверен, что зрители глубоко оценили в них не только их замечательную способность к внутреннему перевоплощению, но и их умение где-то и в чем-то оставаться собой. Да, собственно говоря, иначе и быть не может: в любом произведении искусства, в том числе и в произведении актерского искусства, зрители хотят увидеть и услышать самого художника. Вот почему советский актер, что бы он ни играл, каков бы ни был круг его образов, должен, не уставая, со всей настойчивостью учиться у жизни, все глубже проникать в характеры своих современников, все более совершенствовать свое мировоззрение. Нет и не может быть «особых» ролей, в которых такая работа актера над собой не принесла бы ощутимых творческих результатов!

Великие артисты К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко развили и углубили лучшие традиции русской реалистической школы актерской игры. Они разработали стройную систему воспитания актера-гражданина,

актера-художника, способного передать со сцены все богатство человеческих мыслей и чувств. Они содействовали коренной реформе всего театрального искусства, что не могло не оказать неопределимого влияния также на развитие художественной мысли и практики советской кинематографии.

Каждый творческий работник советского театра и кино ощущает на себе щедрое влияние Московского Художественного театра и благотворное воздействие заветов его основателей.

Я был счастлив поучительному содружеству по работе в кино с талантливыми мастерами Художественного театра А. К. Тарасовой, М. М. Тархановым, В. О. Топорковым, Б. Н. Ливановым, в творческом общении с которыми крепло, развивалось и утверждалось мое мастерство, его художественное направление.

С большой благодарностью вспоминаю совет Б. Н. Ливанова, данный мне на съемках «Депутата Балтики».

Репетировалась сцена собрания контрреволюционной интеллигенции. Бывший ученик профессора Полежаева и его ассистент Воробьев, перешедший в лагерь саботажников, порывистым жестом отбрасывал полежаевскую рукопись, похищенную им из типографии, швырял ее на пол, — и она рассыпалась на сотни листков, разлетавшихся в разные стороны.

Репетируя эту сцену, я вначале чуть ли не с рыданиями падал на пол. Полежаеву было жалко себя, глаза на его страдальческом лице наполнялись слезами, ему становилось дурно. Сцена не получалась, не удовлетворяла меня.

— Не жалея себя! Действуй, выполняй задачу! А уж пожалеет тебя зритель! — дружески крикнул мне Б. Н. Ливанов, участвовавший в съемке как исполнитель роли Бочарова, студента-большевика, любимого ученика Полежаева.

Прислушавшись к совету Б. Н. Ливанова, я повел ту же сцену с улыбкой, как бы извиняясь перед окружающими за то, что доставил им много хлопот, заставив поднять себя, усадить и принести стакан воды, причем мой Полежаев, виновато улыбаясь, приговаривал совершенно естественно возникшую фразу:

— Вот ведь какая произошла штука...

Таким образом, замечание Б. Н. Ливанова практически, в данной ситуации, натолкнуло меня на прием использования «обратной краски», установленный К. С. Станиславским. Если вырезать этот кусок из общей сцены и показать его отдельно, может создаться впечатление, что профессор Полежаев извиняется за какой-то совершенный им проступок, тогда как в монтаже сцена производит вполне оправданное сильное впечатление.

С великолепной убедительностью пользовался тем же приемом Б. В. Щукин в роли Егора Булычова.

Егора Булычова — человека, пораженного смертельной болезнью, Б. В. Щукин играл так, что нигде ни на одно мгновение не открывал зрителю признаков этой болезни. От этого в сценах, когда окружающие напоминали ему о болезни, ощущение обиды за него, такого полноценного, такого здорового, такого полнокровного, живого человека, становилось особенно острым. Нечего говорить о том, что весь последний акт, в особенности самая сцена смерти такого

Булычова, какого показывал Б. В. Щукин, воспринималась с необычайным трагическим напряжением.

Почти одновременно я имел возможность увидеть другого Булычова, которого играл тоже крупный актер — Н. Ф. Монахов. В своей трактовке образа он шел по противоположному пути. Н. Ф. Монахов все время напоминал зрителю о своей болезни, он играл самую болезнь, играл обреченность Булычова, а не борьбу с болезнью за свою жизнь, которую тот вел, и от этого зритель не столько волновался, сколько уставал. Помню, как артистично прикасался Монахов к больному месту. Но Щукин ни разу не делал этого. Он подходил к печке, обнимая ее широким жестом и грея больную часть тела, кричал здоровым сильным голосом: «Глафира!» Монахов играл болезнь, а Щукин — сопротивление болезни, Монахов играл тему, а Щукин — действие.

Тему играть нельзя, с этим мы иной раз не считаемся. Нельзя играть результат действия и с первой картины предвосхищать развязку пьесы. Напротив, чтобы полнокровно существовать в образе, в его движении и развитии, следует забыть о том, что произойдет, чем кончится пьеса, и по возможности воспринимать и переживать сценическое действие как незнакомое, ранее неизвестное развитие событий.

Нередко задается вопрос о том, какие роли актеру труднее играть — роли положительных или отрицательных героев?

Советская драматургия создала немало образов положительных героев. Тем не менее эти образы нередко получают у драматургов бледнее, схематичнее, нежели роли отрицательных персонажей. Поэтому играть положительные характеры, раскрыть их сущность, сделать их достоверными, соответствующими полноте и богатству живой действительности — особенно трудно, но, конечно, и особенно заманчиво.

В положительном образе почти всегда можно найти отдельные черточки многогранной характеристики, которые помогли бы выпуклее выявить основную положительную характеристику героя, освободить образ от схематичности, от односторонности его обрисовки.

Из ролей, сыгранных в послевоенные годы в театре, наиболее значительными считаю роли Ивана Грозного в «Великом государе» и И. В. Мичурина в «Жизни в цвету».

Образ Ивана Грозного сложен и противоречив. Возможность воплотить его на сцене необычайно заинтересовала меня, тем более, что она открылась передо мной в редких по своему сочетанию обстоятельствах: начало работы Пушкинского театра над «Великим государем» совпало со временем выхода на экран первой серии «Ивана Грозного» и с продолжением съемок второй серии фильма.

Действие пьесы Владимира Соловьева «Великий государь» начинается с того исторического рубежа, которым, по первоначальному плану, должна была заканчиваться вторая серия «Ивана Грозного», — с победоносного выхода Ивана IV к Балтийскому морю, стоя на берегу которого, он говорит Борису Годунову:

Се — день свершенья! Восходит
Над нашим морем солнце в первый раз...
Отселе начат великий водный путь Руси...

Владимир Соловьев задался целью представить дело и личность Ивана Грозного в наиболее трудный, наименее выигрышный период его многолетней государственной деятельности.

1577 год. Царь одерживает крупнейшую, однако недолговременную победу и выходит к берегам Балтики. В это самое время кучка родовитых бояр, феодальных князей, разворачивает широкий государственный заговор против правителя, против его прогрессивной политики и, вступив на путь измены, входит в тайные сношения со злейшим врагом государства — польским королем Баторием. Заговор раскрыт. Изменники казнены. Однако подстрекатель заговорщиков, главарь боярской оппозиции князь Василий Шуйский остается неразоблаченным.

1578 год. Польский король возобновляет войну с Русью, вскоре овладевает Полоцком и осаждает Псков, пытается провозгласить себя князем Псковским, Новгородским и Смоленским. Балтийским землям угрожают шведы, тогда как крымский хан Девлет-Гирей готовится к новому набегу на Москву. Затянувшаяся война подрывает жизнь страны: города разорены, крестьяне бегут в Поволжье, в придонские степи.

В такой обстановке развиваются три основные сюжетные линии пьесы: борьба Ивана IV за дальнейшее объединение сильного, мощного русского государства, борьба между царем и остатками феодальной боярской знати и борьба различных придворных клик между собой за власть.

Спектакль нашего театра выпускался в незабываемые майские дни 1945 года, в дни победоносного окончания Великой Отечественной войны советского народа за свободу и независимость Родины. К тому же это был первый крупный новый спектакль, подготовленный после возвращения труппы из эвакуации, и все единодушно горели желанием как можно лучше справиться со своей задачей. Между тем, в силу стечения ряда обстоятельств, мне предстояло войти в спектакль в исключительно краткие сроки: в моем распоряжении оказалось всего около месяца на репетиции.

Но будучи насыщенным впечатлениями от широкого обсуждения первой серии «Ивана Грозного», от незаконченных съемок второй части, продолжавшихся и после того, как премьера «Великого государя» была сыграна, наконец, от разнообразных исторических источников, которые я изучал в течение предшествующих двух лет с целью познать и представить себе эпоху Грозного, — я смог решиться на столь сжатые репетиционные сроки: работа над образом Ивана IV в театре явилась как бы продолжением работы, начатой в кино. Со своей стороны режиссер Л. С. Вивьен, постановщик «Великого государя», во многом облегчил мне столь необыкновенную по своим творческим предпосылкам подготовительную работу.

Готовясь к выступлению в «Великом государе», я прежде всего стремился снять с Ивана Грозного тот неврастенический налет, который допустил в

кино, — отчасти даже в первой серии фильма, и, не без острого чувства внутренней полемики с самим собою, продолжал допускать во второй его серии, снимавшейся по новому варианту сценария, разработанному С. М. Эйзенштейном.

В свое время В. Г. Белинский назвал Грозного «душой энергической, глубокой, гигантской», — и слова его явились основой для сценической характеристики Ивана IV, каким он представлен в «Великом государе».

Одна из моих основных задач заключалась в том, чтобы четко и убедительно раскрыть мужественность Ивана Грозного. Он стойко переносил все трудности и невзгоды своих последних лет: измену друзей юности, гибель ближайших соратников, убийство сына в порыве гнева, — однако же на почве политических разногласий, — он мужественно продолжал основную линию своей прогрессивной деятельности, последовательно проводил политику построения единого мощного русского государства в тяжелой борьбе с внешними и внутренними врагами. Именно мужественность становилась основной краской в сценическом портрете Ивана Грозного и придавала величие его образу, всем его поступкам и действиям в основе которых лежали высокопатриотические побуждения.

Поэтому, работая над сценическим вариантом образа Ивана Грозного я настойчиво искал в нем черты мужественного человека решительных действий, подчеркивал его волевое устремление в борьбе за движение России по пути прогресса.

— Как Русь оборонить, как оберечь державу! — говорит Грозный, и эта мысль не покидает его ни на одно мгновение, становится движущей силой в развитии его образа.

В монологе у гроба царевича автор подсказывает исполнителю сокровенные мысли и чаяния Грозного:

Как жадный муравей
Все, что ни видит, тащит в муравейник —
И хвою павшую и хлебное зерно,
Свой собирая дом помалу до велика, —
Вот так и я за тридцать лет
Из малых царств и неприметных княжеств
Державу русскую воздвиг,
Ее мечом и хитростью умножил,
Мечом и хитростью от гибели сберег.

В тексте пьесы раскрываются не только волевые качества великого государя, но и сознание тяжести обременяющих его государственных забот — ощущение огромных трудностей, стоящих перед царем, болеющим за свою отчизну:

— Ты часа на челе венца сдержать не мог, а я уж тридцать лет держу его, ни разу под тяжестью главы не преклонив! — гневно бросает он Чернецу, который является живым олицетворением реакционеров того времени.

В заключительной картине Иван Грозный, как прозорливый политик, в следующих словах оправдывает свои действия:

... Быть миру десять лет!
Хотя сей мир не принесет нам славы
В потомках наших, — Русь оберегли
Мы замиреньем сим от гибели возможной!
Сие уразуметь — не каждому дано.

Стремясь раскрыть историческую роль великого собирателя русских земель, я пытался проникнуть в психологическое содержание образа. Мне предстояло выявить прогрессивную созидательную деятельность великого русского государя, выдающегося стратега и политика, объяснить его «грозную» политическую линию как следствие государственной необходимости, противопоставив его мудрые поступки действиям консервативного боярства и интригам Василия Шуйского, возглавлявшего оппозиционные силы.

Основная задача исполнителей исторических образов — донести до зрителя историческую правду, почему работа над историческим образом представляет для актера особые трудности.

Каждый образ в спектакле и на экране должен быть типичным, так же как и в литературе.

Создание исторического образа еще более усложняет эту задачу.

Индивидуальные черты характера Петра I и Ивана Грозного на определенном отрезке времени в известной степени определяли ход исторических событий, но никогда не являлись ни решающей силой, ни тем более основной предпосылкой их государственной деятельности. Самый характер Грозного и Петра складывался не под влиянием случайных событий, но явился результатом той государственной системы, той борьбы за власть, в которую они были втянуты, и, главным образом, результатом объективной исторической необходимости, назревавшей в этих условиях. Играя Ивана Грозного или Петра I, надо показать не только человека, его место и роль в истории, но и самую историю, вскрыв истинные причины происходящих событий. Прогрессивность Ивана Грозного и реакционность царевича Ивана в «Великом государе» обусловлены не столько их индивидуальными данными, сколько борьбой различных социальных группировок за власть. И если при работе над образом Петра I мне многое не удалось раскрыть и воплотить, то в работе над Грозным я старался донести его любовь к Родине, непримиримость к врагам и предателям, показать в великом государе — при всей его, как мы говорим на нашем актерском языке, «человечности» — преданность интересам государства, которые стояли для него выше всех личных привязанностей.

Таким образом, основные мои устремления сводились к тому, чтобы соблюсти объективную историческую правду. То, что буржуазные историки пытались объяснить личными качествами Грозного, чуть ли не проявлением его жестокости, предстало передо мной как законное следствие его борьбы за интересы русского государства в сложной внутренней и внешней обстановке.

Грозный двигал историю России вперед — следовательно, историческая правда на его стороне. Реакционное боярство пыталось повернуть ход истории вспять, и непреклонный, волевой, мужественный царь сурово обошелся со своими врагами, потому что они были врагами государства:

Всех тех, кто мог своею волей
Препятствовать или грозить моей,
Казнил без жалости! Едины вес и мера,
А также и вера на Руси!..

Вот почему я особенно выделял монологи Грозного, посвященные России и ее судьбам, даже отдельные строки, касающиеся той же темы, стремился передать его боль за любимое государство, преданность Родине, служение ей и непримиримость к врагам. Последняя тема особенно полно раскрывается в сцене убийства сына Ивана, которая служит как бы преддверием к большому монологу у его гроба.

При работе над историческим образом особенно важно найти верную историческую концепцию, объективно справедливую оценку образа и его места в общем прогрессивном развитии государства в данной конкретной обстановке. Ошибиться в исторической оценке образа — значит допустить непоправимую ошибку, заранее обречь работу на неудачу. Известны случаи, когда крупные артисты, создавая исторические образы, пытались найти оправдание их поступков прежде всего в личных чертах характера. Эти актеры сбивались на узко субъективное решение, их образы переставали жить в конкретной исторической обстановке, и в результате идейная линия спектакля оказывалась резко искаженной. Успехи советской исторической науки, вооруженной марксистско-ленинским методом, очень значительны, и актер, воссоздающий образы исторических деятелей, всегда найдет авторитетную основу для их воплощения.

Как актера, меня также очень привлекала задача испробовать свои силы в роли, насыщенной большими трагическими страстями, в спектакле романтико-трагедийного характера, тем более, что это была первая роль такого плана, которая выпадала на мою долю в театре.

Надо сказать, что пьеса предоставляла возможность испытать свои силы, особенно в трех центральных сценах — в диалоге Ивана IV и Чернеца, в эпизоде приема польского посла и в сцене трагического убийства сына в порыве гнева, а всего более — в сцене у гроба царевича, технически, правда, очень трудной (что, однако, не может служить основанием к исключению самой сцены из спектакля, как это допускалось при постановке пьесы в ряде других театров). Эти обобщенные сценические картины, совершенно различные по содержанию, позволяли мне обогатить, развить свою технику в плане романтико-трагедийного спектакля большого психологического наполнения.

Разрабатывая образ Грозного, я, в соответствии с историческими источниками, стремился также раскрыть свойственные его характеру черты лукавства. Известно, что он не был свободен от лукавого притворства, особенно

в общении со своими недругами. Текст пьесы, ситуации, в ней представленные, давали основание к развитию этой краски в сценическом портрете Грозного: имею в виду посещение Грозным больного Бориса Годунова, которого он, по навету Нагого, заподозрил в притворстве, и особенно центральную часть сцены с Чернецом на заседании боярской думы. Здесь Грозный выступает как лукавый правитель, как политик-притворщик, в известном смысле — как актер, пытающийся таким путем выведать и утвердить правду. Он прикидывается жалким, немощным стариком, якобы сраженным доводами Чернеца, явно играет в начале беседы с ним, тем самым помогая его разоблачению, и, лишь полностью развенчав его, во всеоружии выявленной истины, вновь обретает царскую осанку. Тема «Иван — актер» естественно входила в характеристику многогранного духовного облика великого, но порой «лукавого» правителя.

Предоставленный мне краткий месячный репетиционный срок пролетел незаметно, и настал день премьеры, подготавливавшейся свыше полугода. Первая премьера театра после возвращения его в Ленинград ощущалась всеми ее участниками как большой творческий праздник и была отмечена рядом выдающихся актерских достижений. Трудная роль князя Василия Шуйского — хитрого, коварного интригана, циника и предателя, прикидывающегося верным слугой Ивана Грозного, — получила превосходного исполнителя в лице В. И. Янцата. Образ умного, благородного, хотя и честолюбивого Бориса Годунова был убедительно раскрыт Ю. В. Толубеевым. Очень выпукло была обрисована роль царевича Федора Иоанновича А. Ф. Борисовым, который, вразрез с общепринятой традицией, но в точном согласии с пьесой, изобразил его умным, настороженным человеком, надевшим маску тихони и святоши. Общее праздничное настроение, чувство несомненной творческой удачи театра не могли не увлечь, — и я вышел на сцену со страстным стремлением оказаться на высоте решения нашей общей задачи, несмотря на ощущавшуюся мною все еще недостаточную подготовленность к роли. Это волевое стремление не покидало меня на первых двадцати-тридцати спектаклях и поддерживало меня в актерской работе.

Но еще больше обогатило ее последовательное углубленное вживание в образ Ивана Грозного, каким он выведен в «Великом государе», а также те размышления, к которым я пришел в связи с опубликованием постановления ЦК партии о фильме «Большая жизнь», где были вскрыты принципиальные ошибки второй серии «Ивана Грозного». Образ Грозного во второй серии резко отличался от того, который с самого начала был намечен мною в спектакле.

Говоря об общности и различии работы актера в театре и в кино, я уже указывал, что только к памяtnому мне пятьдесят третьему представлению «Великого государя» я по-настоящему обрел подлинную творческую свободу в труднейшей сцене спектакля — в монологе у гроба царевича. Непрерывные внутренние накопления, обогащавшие мое актерское сознание на протяжении предшествующих спектаклей, естественно выявились в действии, трудная сцена сделалась совершенно ясной и логичной для меня и в то же время более впечатляющей для зрителей, и, ведя ее, я как по своему внутреннему состоянию, так и по реакции зала тотчас ощутил, что стою на правильном пути в смысле

более отчетливой и правильной ее трактовки.

Сохраняя общую идейную концепцию образа, я продолжал шлифовать отдельные его грани, и, как мне кажется, не было спектакля, который чем-нибудь не обогатил бы образ Грозного. «Великий государь» не сходит с репертуара вот уже седьмой год, я сыграл роль Грозного свыше двухсот пятидесяти раз, но до сих пор неизменно испытываю особое волнение, выходя на сцену в этой роли.

Одна из наиболее любимых моих работ над образом советского человека связана с жизнью и деятельностью Ивана Владимировича Мичурина.

В образе Мичурина меня привлекали его ни с чем несравнимая верность раз навсегда избранной жизненной задаче и то волнующее вдохновение, с которым он терпеливо и последовательно отдавался своим научным исканиям, стремясь проникнуть в тайны природы. День за днем, не зная отдыха, ни на минуту не позволяя себе отвлекаться в сторону, преодолевая труднейшие испытания, выпавшие на его долю, он выращивал на своих крохотных грядках урожай грядущего социалистического дня.

— Время мое кратко, и цветы зовут, — говорит Мичурин в пьесе, добавляя в другом месте: — Я служу дальним.

Душу неутомонную, полную неистощимой жизненной силы и страсти, душу человека, в котором пылкая юношеская мечтательность сочеталась с неутомимыми поисками во имя великих целей будущего, — вот что предстояло показать в образе Мичурина. Образ его раскрывался передо мной во всем его существе, в его подвижнической жизненной целеустремленности, в его отношениях с окружающими, начиная от прибывших из Америки дельцов, чьи предложения он гордо отклонял, и кончая его ближайшими помощниками и сотрудниками.

Когда начались репетиции, некоторые мои товарищи высказывали опасение, что в образе Мичурина я повторю образ профессора Полежаева, тем более, что оба они — люди одного круга научных интересов, естествоиспытатели, преобразователи природы.

Однако я не разделял таких опасений. Я оказался бы невежественным актером, если бы не сумел отличить зерно образа Полежаева от зерна образа Мичурина. Воинствующий ученый-демократ, профессор Московского и Петербургского университетов, почетный член Оксфордского и Кэмбриджского колледжей, профессор Полежаев, — как и послуживший ему прообразом К. А. Тимирязев, — использовал профессорскую кафедру как трибуну для пропаганды материалистических революционных научных теорий. Внешние обстоятельства жизни И. В. Мичурина, окружавшая его среда, самый характер его научных трудов значительно отличаются от условий жизни и деятельности Полежаева. Великий ученый-материалист, он, по его же словам, всю свою жизнь «прожил в жалком городе Козлове, сидя на грядке». В одной из картин «Жизни в цвету» Мичурин как нельзя более четко говорит об этом в следующих словах: «Не трибуна суждена мне, а грядка!..» Мичурин и Полежаев — люди разного характера, разных биографий, различных человеческих качеств, но их объединяет стремление приблизить науку к народу, сделать ее его достоянием.

Но правильно определить зерно образа — значит сделать лишь первый шаг

на пути к его раскрытию. Необходимо оправдать действия героя конкретными мотивировками, реальными и правдивыми побуждениями его натуры. Если они были мне вполне ясны во время послереволюционного, советского периода деятельности Мичурина, то многое оставалось мне неясным в первой части пьесы, охватывавшей дореволюционное время.

Но на помощь мне пришел А. П. Довженко. Работая над фильмом «Мичурин», он, как автор пьесы «Жизнь в цвету», нашел время приехать на наши репетиции, чтобы внести поправки в текст пьесы, которая дорабатывалась в соответствии с пожеланиями режиссуры и ведущих исполнителей, чтобы встретиться с ними.

Беседуя со мной, А. П. Довженко рассказал, что, подробно изучая жизнь И. В. Мичурина, расспрашивая о нем у старожилов города Козлова, он не без удивления узнал о том, что в обывательской среде своего родного городка, в свои молодые годы будущий великий преобразователь природы получил кличку «Иван-бешеный».

Определение «бешеный» в смысле «упорный», «одержимый», «истовый» стало для меня одним из важнейших для характеристики молодого Мичурина.

«Бешеным», «одержимым», «истовым» он был и в силу своей нищеты, сковывавшей все его начинания, и вследствие обывательской косности и поповского мракобесия окружавшей его среды, и вследствие отсутствия государственной поддержки, сколько-нибудь серьезного внимания к его трудам. Он был «одержим» мыслями великого естествоиспытателя-новатора и «бешеным» от сознания того, что опыты его, требующие длительного времени, рискуют остаться незавершенными. Эти мотивировки легли в основу характеристики образа И. В. Мичурина в дореволюционный период его деятельности, и я очень признателен А. П. Довженко за его своевременную счастливую подсказку.

Так как А. П. Довженко, стремясь охарактеризовать основные вехи жизни и борьбы Мичурина, представил его на протяжении пьесы в возрасте от сорока до восьмидесяти лет, то передо мной встала необыкновенная творческая задача: в течение четырех часов сценического действия мне надлежало прожить сорок лет из жизни моего героя.

Метод перевоплощения на основе творческого процесса переживания помог мне справиться с таким необычным заданием. Будучи занят в десяти картинах (из общего числа пятнадцати), я почти в каждой из них выходил в новом гриме и в ином внешнем облике, показывая образ в его движении, в его развитии.

Сорок лет — большой срок, в течение которого мысли, чувства, характер, все существо человека находятся в закономерном изменении, — тем более, что срок этот как бы разрезается надвое таким всемирно-историческим событием, как Великая Октябрьская социалистическая революция.

Эти изменения Ивана Владимировича Мичурина, и прежде всего — изменение его характера на протяжении сорока лет жизни и борьбы, — требовали от меня не только всестороннего знания жизни и деятельности ученого, но и сложных исполнительских приемов: великий ученый старел, седел, сгибался физически, но страстная вера в свою идею придавала ему

нравственные силы, поддерживала в нем воинственный дух жизнеутверждения.

В создании образа Мичурина мне много помогали режиссер Л. С. Вивьен и мои ближайшие партнеры — Н. С. Рашевская, А. Ф. Борисов, Б. Е. Жуковский и Ю. В. Толубеев, с которыми я особенно часто общался на сцене по ходу развития действия пьесы. С чудесной простотой и силой органического перевоплощения, очень поэтично играл Ю. В. Толубеев верного помощника Мичурина — Терентия, этого «неосуществленного русского ученого», как аттестовал его Мичурин. Дружбу Мичурина и Терентия мы показывали в контрастном плане, на постоянных ссорах и распрях, так что если вырвать отдельные сцены из спектакля, могло бы показаться, что Мичурин и Терентий ненавидят друг друга, тогда как на самом деле они спаяны общностью интересов и взаимной дружбой. С большой теплотой воплощал А. Ф. Борисов обаятельный образ Михаила Ивановича Калинина, который был представлен в пьесе не только как политический деятель, глава советского государства, но и как мечтатель о будущем, о грядущей счастливой жизни коммунистического общества.

После премьеры «Жизни в цвету», прошедшей в дни празднования тридцатой годовщины Октября, ко мне в актерскую уборную позвонили по телефону. Один из бывших ассистентов И. В. Мичурина выразил желание поделиться своими впечатлениями. Я опасался его суждений и, боясь потерять опору в только что «вылупившемся» образе, готов был уклониться от встречи. Но он вошел, и я первым начал бой, чтобы обеспечить себе «тыл», возможность отступления.

— Имейте в виду, что я не был лично знаком с Мичуриным, так же как не был знаком и с Александром Невским, царевичем Алексеем и Иваном Грозным, поэтому я не претендую на внешнюю достоверность образа, — заявил я ему, поспешно стирая грим.

— Нет, нет, — быстро подхватил мой гость, — этого быть не может! Я смотрел вас, и меня больше всего поразила точность, с которой вы воспроизводите некоторые характерные жесты Ивана Владимировича, — неустойчивый и резкий тон его обращений, весь его характер. Я был уверен, что вы его знали...

Мне пришлось разуверять моего собеседника, и он поверил мне, правда, с неохотой. Хорошо помня Мичурина, с которым он общался в течение ряда лет, мой собеседник выразил недоумение по поводу того, каким путем мне удалось добиться сходства. Тогда я, в свою очередь, спросил его, какая из сцен показалась ему наиболее убедительной. Он ответил, что сильнее всего его взволновала сцена, в которой Мичурин произносит слова великой веры в дело Ленина, в будущее своего народа, для счастья которого жил и боролся Владимир Ильич. В этой сцене не было и не могло быть так называемых характерных мичуринских интонаций и жестов, — в ней с наибольшей полнотой раскрывалась самая сущность Мичурина, его жизненные убеждения, его жизненная цель. Монолог о Ленине всегда волновал и меня, как актера. Вероятно, мое волнение передавалось в зрительный зал, и, заставив зрителей поверить в своего Мичурина в этой важнейшей сцене, я тем самым внушил им веру в подлинность всех внешних черт и особенностей представленного мною

характера. Становилось понятным, почему мне удалось внушить доверие к образу Мичурина, и притом даже человеку, отлично знавшему и хранившему в своей памяти живой его облик.

Мичурина я играл в зрелый период своей актерской биографии и, естественно, гораздо меньше заботился о частностях, о воспроизведении внешних черт великого ученого, нежели когда впервые работал над образом Горького в кино. Некоторые внешние черты характера Мичурина возникли в моем актерском сознании, в моем воображении художника, но важно, что они возникли естественно и органично, в результате размышлений над жизнью и судьбой Мичурина, в итоге влюбленности в его духовный облик. Этим и следует объяснить, что внешние черты характера, осознанные мною в процессе творческого мышления и воображения, оказались восприняты как точное воспроизведение живых черт Мичурина.

Я любил играть в «Жизни в цвету» и считал, что образ Мичурина — наиболее значительная моя работа в театре.

Из ролей, сыгранных в последние годы в кино, хотел бы остановиться на ролях капитана Левашева в фильме «Счастливого плавания!», А. С. Попова в одноименной картине и В. В. Стасова в фильме «Мусоргский».

Фильм «Счастливого плавания!» являлся одним из первых художественных произведений на тему о воспитании будущих офицеров нашего Военно-Морского Флота в незадолго до того созданных Нахимовских училищах.

Благородная идея фильма, в основном рассчитанного на юношество, увлекла меня возможностью посвятить свой труд нашему флоту и его замечательным людям, показать умного партийного работника-педагога, дисциплинированного офицера, выполняющего задание правительства в деле подготовки наших будущих командиров.

Но в сценарии «Счастливого плавания!» роль капитана Левашева не была наделена достаточно точной и ясной характеристикой, и чтобы оживить ее, придать ей правдоподобие, подлинную жизненную достоверность, прежде всего надлежало найти актерский «ключ» к образу, определить зерно роли.

У меня был немалый опыт общения с моряками Краснознаменного Балтийского флота, с которыми я многократно встречался с первых лет революции в процессе шефской работы. Со многими из них у меня установились дружеские отношения. Я обратился к накопившимся за ряд лет впечатлениям и наблюдениям, стараясь почерпнуть в них опору при создании образа моего будущего героя. Но ведь он прежде всего являлся педагогом, воспитателем Нахимовского училища, и мои наблюдения оказались недостаточными, они не затрагивали существа профессии, жизненного призвания Левашева. Тогда я обратился к литературе — к исследованиям, мемуарам, запискам. Все же и в них я не находил непосредственной внутренней опоры образа, хотя в своих поисках дошел до литературы о Цусиме, герои которой отличались большой выдержкой, смелостью и храбростью. Эти лучшие традиции русского флота, унаследованные советскими моряками, могли служить известным подспорьем в работе над образом, но не определяли его существа, — и я стал искать встреч с командирами, воспитателями-педагогами Нахимовского училища.

Еще в самом начале работы я, естественно, особенно задумывался над вопросом о характере взаимоотношений Левашева с воспитанниками, о его обращении с ними.

На первый взгляд могло показаться, что любовь к детям, а в данном случае к сиротам, родители которых погибли в Отечественной войне, должна выражаться в заботе и теплой улыбке, в особой отеческой ласке к ребятам. Однако встав на такой путь, почти неизбежно надо было прийти к сентиментальным и ложным интонациям вроде следующих: «Здравствуйте, мои дорогие ребяташки. Какие вы милые и как я всех вас люблю. Смирно! На-пра-во! Шагом марш! Раз-два, раз-два. Ах, какие вы замечательные!» Подобная трактовка лишила бы образ Левашева правдоподобия.

И я пришел к выводу, что правильнее играть Левашева человеком без улыбки, без внешней ласковости, сделав его несколько загадочным для зрителя и даже для окружающих его в фильме.

Как мне казалось, уже первая сцена знакомства ребят со своим новым воспитателем должна была заинтриговать зрителей, вызвать у них вопросы вроде следующих: «Почему он с ребятами так сух? Почему он так строг и требователен к своим воспитанникам? Может быть, он не любит детей? Может быть, он недоволен тем, что высшее командование поставило его на этот пост? Или, может быть, во время войны он потерял своих детей, и ему непомерно трудно все время находиться в окружении подростков, проявлять к ним заботу и ласку?»

Но Левашев любит детей, это видно по его поступкам в последующих сценах. Он четко выполняет задачу, поставленную перед ним в деле воспитания будущих военно-морских офицеров. И если на протяжении всего фильма Левашев будет серьезен и строг, улыбнется в присутствии своих воспитанников всего лишь несколько раз, то это, как мне казалось, позволит сделать образ более жизненным и правдоподобным.

Когда фильм начал сниматься, мне стало известно незадолго до того опубликованное в печати произведение, непосредственно посвященное той же теме, которая разрабатывалась в фильме, — «Записки офицера» Б. Изюмского.

Автор «Записок», воспитатель Суворовского училища, делился своим опытом и интересно рисовал жизнь суворовцев и их воспитателей. В ряду других лиц, представленных в «Записках», автор выводил двух офицеров, одинаково заслуживших хорошую репутацию, уважение коллег и любовь воспитанников, но придерживавшихся противоположных взглядов на методы воспитания. Один из них являлся сторонником безоговорочной требовательности, строгого, чисто воинского отношения к воспитанникам. Другой видел в суворовцах детей-сирот, лишенных родительской ласки и заслуживающих исключительно мягкого отношения. Автор «Записок офицера» приходил к выводу, что правильная система воспитания суворовцев должна сочетать в себе оба эти подхода, разумно соединяя строгую требовательность и волевою закалку характера с заботой о том, чтобы воспитанники не были лишены радостей детства, любовной родительской заботы.

Если автор «Записок офицера» пришел к такому выводу в результате

практической работы воспитателя, в итоге накопленного им педагогического опыта, то я, как актер, подошел к тому же взгляду на сущность образа моего героя, капитана Левашева, прежде всего в итоге проникновения в идейно-воспитательную функцию роли и был очень обрадован, получив подтверждение своим мыслям в записках воспитателя, в наблюдениях педагога и практика.

Именно поэтому образ капитана Левашева в известной мере явился воплощением типа воспитателя, которого автор «Записок офицера» считал идеальным.

На протяжении всей картины я стремился выявить в действии строгую требовательность офицера в теснейшем сочетании с большой и умной любовью к своим воспитанникам: Левашев хорошо понимает психологию ребенка и в каждом проявлении своей командирской власти руководится любовью к детям, которых страна доверила ему воспитать как достойных будущих командиров нашего флота. Горячий отклик на фильм, как в среде педагогов, так и особенно среди юных зрителей, подтвердил правильность трактовки образа капитана Левашева.

С особыми трудностями мне пришлось столкнуться в работе над фильмом «Александр Попов», который по своему характеру выходил за рамки обычного биографического фильма.

Перед нами стояла задача показать зрителям, как в конце прошлого столетия в Кронштадте, в офицерских минных классах А. С. Попов со своим помощником П. Н. Рыбкиным, решая чисто технические задачи и преодолевая специфические трудности, связанные с развитием его изобретения, добивался беспроводной связи от приемника к передатчику на расстоянии одного метра, затем пяти, десяти, ста метров, и как появилась первая в мире антенна, и как радио впервые было применено для спасения человеческих жизней. Гениальное изобретение творца радио должно было быть не только ясно зрителю в своей технической сущности, но по возможности разъяснено ему с точки зрения его природы, и, следовательно, перед нами вставала ответственная задача создания историко-научно-просветительного художественного фильма.

Работа над образом А. С. Попова — к тому же по далеко не совершенному сценарию — представлялась непомерно трудной. Стремясь наиболее полно и правдиво отобразить характер великого ученого, я обращался к самым различным источникам, расспрашивал о нем у близко знавших его современников.

— Каким же был Александр Степанович Попов? — настойчиво допытывался я у хорошо его знавшего старейшего ленинградского ученого, профессора М. А. Шателена.

— Да никаким...

— То есть как это?..

— Да самым что ни на есть обыкновенным человеком, — последовал ответ.

Чем ближе я знакомился с личностью А. С. Попова, тем более влюблялся в него, но вместе с тем убеждался, что это был необычайно скромный, деликатный, ничем не выделяющийся человек, лишенный каких-либо

примечательных особенностей. В его характере отсутствовали острые, резко индивидуальные черточки, — в отличие от «ершистого» характера академика И. П. Павлова или яркого темперамента демократа К. А. Тимирязева, — такие черточки, которые можно было бы развить в художественном образе.

Совместно с режиссерами я часто и много фантазировал на тему о том, какими же средствами характеризовать А. С. Попова, каким путем увлекательно рассказать о его жизни и творчестве.

В фильме должны были сниматься подлинные аппараты А. С. Попова, собственноручно им сделанные, и, внимательно осмотрев их, я понял, что у великого изобретателя должны были быть, как говорится, «золотые руки».

Действительно, А. С. Попов любил мастерить различные аппараты, технические приспособления, даже самодельные игрушки для своих детей — разного рода хлопушки, самодвижущиеся пушки, а в поисках нужных ему для его опытов металлических опилок сам спиливал алюминиевые кастрюли, пользуясь приспособлением особого устройства. Мне сперва захотелось показать в действии эти «золотые руки» А. С. Попова, которые всегда заняты, всегда что-то делают, — гибкие, пластичные руки ученого-изобретателя, лично мастерившего свои технические аппараты. Возникло даже предположение ввести в картину несколько кадров, посвященных этой страсти А. С. Попова, но мы отказались от такой мысли, дабы не заслонить величие его образа, который все более отчетливо представал в своей глубоко трагической сущности. Возможно, что мне, как исполнителю, не удалось показать в фильме «золотые руки» А. С. Попова как того бы хотелось, но несомненно, что самая мысль о его «золотых руках», не покидавшая меня, помогла мне представить себе и увидеть его образ и характер.

Играя А. С. Попова, я прежде всего стремился показать человека ясного, светлого ума и сильного, зоркого научного предвидения — светоча технического мышления, подарившего человечеству гениальное открытие и утвердившего приоритет нашей отечественной науки. Основной темой художественного образа А. С. Попова я считал его горячую веру в реальность применения электромагнитных волн, в их практическое использование на благо народа, вопреки недоверию многих скептиков, в том числе большинства специалистов и ученых Западной Европы. И вместе с тем я понимал, что Александр Степанович Попов был трагической фигурой, не только талантом, обворованным иностранным проходимцем, но и великим изобретателем, лишенным помощи и поддержки царского правительства.

Я полюбил Попова и свою работу над его художественным образом. И если во всех моих прошлых работах в театре и в кино я встречался с динамически развивающимися образами, с яркими, типически выраженными характерами, позволявшими широко пользоваться пластическими и интонационными средствами, то в работе над образом Попова я понял, что должен ограничить все свои возможности и строить образ на динамике мысли — и только мысли — великого ученого.

В период съемок «Александра Попова» я узнал, что мне предстоит работать над ролью В. В. Стасова в фильме о Мусоргском.

Скованный рамками характера А. С. Попова, скромного, малозаметного, сдержанного в своих внешних проявлениях человека, я радовался предстоящей работе над образом Стасова, чувствуя, что смогу использовать свои пластические и особенно голосовые возможности, ибо Владимира Васильевича называли «Владимиром громкогласным».

В колоритной фигуре Стасова, в его открытой общительной натуре, излучавшей необычайный оптимизм и веру в могущество русского национального искусства, в его непримиримой борьбе с западничеством, в его вдохновенной патриотической деятельности, посвященной сплочению талантливых русских музыкантов и художников, я увидел замечательные возможности для создания художественного образа и яркого характера.

Приступая к работе над ролью, я обратился к А. М. Горькому, и своими проникновенными высказываниями о Стасове он сразу раскрыл мне его образ: «Седой ребенок большого роста, с большим и чутким сердцем, он много видел, много знал, он любил жизнь и возбуждал любовь к ней... Его стихией, религией и богом было искусство, он всегда казался пьяным от любви к нему, и — бывало — слушая его торопливые, наскоро построенные речи, невольно думалось, что он предчувствует великие события в области творчества, что он стоит накануне создания каких-то крупных произведений литературы, музыки, живописи, всегда с трепетной радостью ребенка ждет светлого праздника». Ключом к роли послужили слова А. М. Горького, сказанные после смерти Стасова: «Вот человек, который делал все, что мог, и все, что мог, — сделал...» С именем А. М. Горького связано все наше искусство. Горький, как лучший друг советского писателя, художника и артиста, всегда помогает нам своими наблюдениями, своими высказываниями, из которых мы черпаем знания и мысли.

Прекрасный сценарий, талантливое исполнение заглавной роли артистом нашего театра А. Ф. Борисовым, наконец, интересное распределение остальных ролей знаменитой «могучей кучки» русских композиторов, — все это позволяло думать, что в результате совместной работы нашего творческого коллектива получится значительный фильм, посвященный страстной борьбе группы патриотов с космополитами того времени за русское национальное реалистическое искусство.

В дальнейшем, в последующих главах, я вернусь к образу Владимира Васильевича Стасова в «Мусоргском», к кульминационному моменту этой роли, и постараюсь показать работу актера над образом в условиях киносъемки, а также коснусь последующей работы над образом В. В. Стасова в кинофильме, посвященном Н. А. Римскому-Корсакову.

Заканчивая главу «Актер и образ» последними примерами из моей работы в кино, хочу коснуться непрекращающихся в актерской среде споров о том, как работать над образом — идти ли от внутреннего содержания к внешнему рисунку или наоборот.

Убежден, что каким бы из этих способов артист ни пользовался, он все равно, в силу характера и природы актерского творчества, мыслит образами, и поэтому внешнее выражение неизбежно связано у него с внутренним

содержанием.

Практически же мы можем уделять большее внимание одной из этих сторон, и лично я считаю оба пути в творчестве правомочными.

Технологически можно было бы условно определить смысл внутреннего содержания вопросом «что играть?» и смысл внешнего выражения — вопросом «как играть?».

В театре, при большой подготовительной работе, вопрос «что играть?» становится первоочередным и в результате застольных и сценических репетиций приводит к вопросу «как играть?».

В кино, где репетиции, как правило, происходят тут же, перед съемками, актер обязан с первых дней иметь ясное образное представление роли. Следовательно, в кино вопрос «как?» становится первоочередным и перед съемкой сливается с вопросом «что?».

Намеренно стараясь быть четким, я расчленил эти понятия и показал их изолированно друг от друга. При более глубоком анализе мы увидели бы, что накопление внутреннего содержания немислимо вне поисков его внешнего выражения. Поэтому актер и на репетициях в театре действует в конкретных внешних признаках образа, и, наоборот, актер в кино, начиная свою работу с поисков путей внешнего выражения, по существу в этом выражении раскрывает содержание.

И все же специфика работы в кино с первого дня требует от актера готовности к воплощению ясного, определенного, установившегося внешнего характера, тогда как условия театра требуют, чтобы актер не был поспешным в утверждении этого внешнего характера.

Пройдя большую школу жизни и большую школу мастерства, идейно выросший советский актер, опираясь на опыт и учась на своих ошибках, уверенно идет вперед, создавая все новые и новые, еще невиданные в истории мировой культуры художественные образы — образы вдохновенных положительных героев, борцов за светлые идеалы передового человечества.

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА В ТЕАТРЕ

Искусство не может существовать вне четко выраженной формы, тогда как форма, в свою очередь, совершенствуется только при посредстве техники.

Поэтому в искусстве актера, как и во всяком ином искусстве, техника приобретает первостепенное значение: она помогает облечь художественный образ в ясную, точную форму и, становясь верным помощником актера, выручает его во всех затруднительных случаях.

К. С. Станиславский учит нас пронести через весь спектакль основную мысль образа, так называемое его сквозное действие, сверхзадачу. Техника актерской игры, вся технология актерского творчества прежде всего должна быть подчинена этой важнейшей стороне создания художественного образа. Талант вне техники, вне мастерства, никогда не сможет раскрыться в полную меру таящихся в нем творческих возможностей.

Каждая разновидность театрального искусства, каждый отдельный его жанр

требует от актера соответствующей исполнительской техники.

Постараюсь вкратце, в самых общих чертах, коснуться основных вопросов актерской техники в различных жанрах, с которыми мне довелось встретиться, работая в разнообразных областях сценического искусства — от оперно-балетной сцены до эстрады и цирка, от пантомимы и оперетты до классической комедии, психологической драмы и исторической трагедии.

С целью пояснить различие встававших передо мною задач, приведу в пример четырех Дон-Кихотов, которых мне пришлось играть в моей жизни. Впервые я сыграл эту роль в эпизодическом плане в лирической опере Массне «Дон-Кихот», дублируя Ф. И. Шаляпина в сцене битвы Дон-Кихота с ветряными мельницами и проезжая в глубине сцены верхом на белом коне. Затем я исполнял партию Дон-Кихота в одноименном балете Минкуса, создавая образ в приемах условной балетной пантомимы. Позднее я играл Дон-Кихота в спектакле Театра юных зрителей, в постановке синтетического характера, насыщенной музыкой, пением и танцами. И, наконец, мне пришлось играть Дон-Кихота на сцене Театра имени Пушкина в инсценировке романа Сервантеса, написанной драматургом М. А. Булгаковым, где гротеск и некоторая эксцентричность сочетались с глубокой психологической разработкой характера. Следовательно, в каждом отдельном случае, в зависимости от жанра представления, вставала необходимость овладеть соответствующей техникой актерской игры.

С вопросами актерской техники мне впервые пришлось столкнуться на сцене бывшего Мариинского театра.

Самозабвенно отдаваясь музыке, я не обращал внимания на то, что в «Князе Игоре», в сцене объяснения в любви Владимира Игоревича и Кончаковны, актеры даже не смотрели друг на друга, хотя это было бы естественно в их положении, но не спускали глаз с дирижера, боясь выйти из-под его контроля и разойтись с оркестром, для чего время от времени подчеркивали ритм покачиванием головы, а то и всего корпуса.

Несомненно, свобода сценического поведения оперного артиста осложнена тем, что в опере главенствует музыкальная сторона спектакля, в силу чего артист подвластен палочке дирижера. Но дирижерская палочка грозит только тому певцу-актеру, который, недостаточно овладев сценической техникой, не в состоянии оторваться от указки дирижера и вести действие по законам подлинного высокого реализма.

Между тем наши великие певцы-актеры И. В. Ершов и Ф. И. Шаляпин не только в силу своего гениального дарования, но и при помощи накопленной ими техники преодолевали подобные условности музыкального театра и вели сложнейшие сцены в строгой реалистической форме.

В качестве одного из наиболее наглядных примеров свободы сценического поведения Ф. И. Шаляпина можно указать на его уход со сцены в третьем акте «Хованщины».

Стоя неподалеку от рампы, Ф. И. Шаляпин — Досифей красивым широким жестом отечески обнимал Н. М. Калинину — Марфу, после чего, повернувшись спиной к оркестру и дирижеру, медленно, плавно удалялся с ней в глубину

сцены и в таком положении, на ходу, проникновенно, с сердечной добротой пел заключительные слова, завершавшие его предшествующий диалог с Марфой:

— Терпи, голубушка! Люби, как ты любила, — и все пройденное пройдет!..

Фраза эта, расцвеченная тончайшими нюансами, была одинаково хорошо слышна в любой кулисе, густо заполненной слушателями, и в любой точке переполненного зрительного зала, хотя Ф. И. Шаляпин — Досифей допевал ее уже почти в глубине сцены на легчайшем, тенорового тембра, пианиссимо, причем ни о каком расхождении с оркестром, разумеется, не могло быть и речи.

Впечатление было очень сильным не только в силу тонкости, насыщенности переживания, не только в силу выразительности произношения фразы, не только в силу скульптурности внешней лепки образа, той изумительной пластичности, с которой Ф. И. Шаляпин носил своеобразную, широкою, всю в складках, раскольничью рясу, но главным образом вследствие глубокого реализма сценической ситуации, свободной от подчинения дирижеру, — иначе говоря, благодаря полной свободе сценического поведения артиста.

Такого незабываемого по силе воздействия ухода со сцены Ф. И. Шаляпин мог достичь лишь потому, что находился во всеоружии овладения сценической техникой оперного певца-актера.

Техника служит актеру опорой, можно сказать, воодушевляет его, помогает создавать художественные образы, и если для актера-ремесленника техника — тяжелые путы, тяжкие оковы, то для актера талантливом — это крылья горного орла.

Но, как сказано, каждый отдельный жанр театрального искусства, выдвигая свои особенности в смысле сценической выразительности, требует от актера соответствующей техники.

И, не упуская случая наблюдать из-за кулис высокое реалистическое мастерство Ф. И. Шаляпина, я в те же годы постигал технику игры в приемах условной балетной пантомимы. Образцом для меня служили выдающиеся мастера пантомимы петроградского балета Н. А. Соляников, П. М. Бакланов, А. И. Чекрыгин и Л. С. Леонтьев.

Язык балетной пантомимы, выработанный в прошлом различными балетмейстерами и выраженный в условных балетных жестах, не доносил до зрителей подробностей мысли.

В отдельных случаях, правда, он все-таки отличался логикой жеста. Так, например, чтобы сказать «ты», следовало, откинув корпус несколько назад, опустить руку сверху вниз с протянутым пальцем, указывающим на партнера, тогда как, чтобы сказать «вы», надлежало сделать тот же самый жест, но только снизу вверх и несколько почтительно склонившись к партнеру. При четкой исполнительской технике разница этих обращений становилась совершенно наглядной.

Но в целом язык балетной пантомимы представлял собой какой-то архаический курьез.

Предположим, по ходу действия балета надлежало сказать фразу: «Я видел вас вчера во сне». Для этого исполнителю следовало продемонстрировать нижеследующую серию жестов: сперва указать рукой на себя, что значило «я»,

затем поочередно обвести пальцем оба глаза, что значило «видел», потом приподнять руку с открытым указательным пальцем снизу вверх, почтительно склоняясь корпусом, что означало «вас», потом указать большим пальцем через правое плечо мимо уха, что должно значить «вчера», и, наконец, сложив руки ладонями друг к другу, приложить их к склоненной левой щеке и опустить веки, что должно значить «во сне». Условность и устарелость такого языка «классической» балетной пантомимы была очевидной. Он вряд ли был понятен даже балетоманам и уже никак не мог стать доступным широким массам. Он суживал выразительные возможности балетного актера, стоял препятствием на пути к созданию советского балета и требовал обновления. Со всей силой юношеской пылкости мы, молодые сотрудники Мариинского театра, беспощадно критиковали эту каноническую, совершенно обветшалую традицию и в меру наших сил добивались убедительной выразительности жеста. Не берусь утверждать, что это нам удалось, но хорошо помню, как сильно мы к этому стремились...

Современные режиссеры-балетмейстеры отказались от такого условного языка. Советский балетный театр решительно преодолел систему условных жестов и приблизил пантомимические диалоги к подлинно реалистической выразительности, достигнув выдающихся результатов и выработав новую технику балетной пантомимы.

В соответствии с давним обычаем ленинградского балета, привлекающего драматических актеров для исполнения ряда пантомимических ролей в торжественных спектаклях, и мне довелось выступать в балетных постановках Кировского театра. На юбилее балерины Е. М. Люком я исполнял роль Дон-Кихота в одноименном балете, а впоследствии в спектакле, посвященном памяти выдающегося балетмейстера М. И. Петипа, — роль короля Флорестана в «Спящей красавице», по ходу действия общаясь с прославленными питомицами ленинградской балетной школы — Г. С. Улановой и М. Т. Семеновой. В этих случаях я действовал скупым реалистическим жестом, наделенным необходимой пластичностью и согласованным с музыкой.

Как я отмечал, в юношеские годы я стремился овладеть техникой игры в приемах острой, психологически насыщенной пантомимы, гротесковой по своему характеру, граничившей с эксцентризмом.

Слово «эксцентрический» означает — лишенный единого, общего центра. Слово это содержит в себе и понятие алогичности, в смысле нарушения обычной, привычной логики поступков и действий, и понятие асимметричности, в смысле особой пластической формы их выражения.

Эксцентрика, взятая в своем абстрактном, самодовлеющем значении, неизбежно влечет к формализму, но эксцентрика, поставленная на службу раскрытия той или иной значительной образотворческой задачи, несомненно может помочь более глубокому и выразительному ее решению и более типическому, более характерному ее выражению.

Элементы эксцентрики нередко находят свое применение в классической комедии, в драме и даже в трагедии, преимущественно при таких сценических положениях, когда герой впадает в неуравновешенное состояние, в силу чего

внешний образ лепится не в симметричном, а в асимметричном рисунке.

В комедии, — в том числе классической, — примеры использования эксцентрической выразительности очень многочисленны, вряд ли есть необходимость их приводить, поскольку они у всех перед глазами и в памяти.

Но они находят свое применение и в драме, в том числе и в исторической драме, в эпизодах, насыщенных сложными психологическими переживаниями.

К. В. Скоробогатов в одной из лучших своих ролей — в роли полководца Суворова — прибегает к легкой эксцентрической раскраске образа не только в бытовых сценах с солдатами, в лагерной обстановке, что, как известно, было свойственно поведению его героя, но и в некоторых сценах, требующих обостренной психологической выразительности. Так, например, на балу у Потемкина, когда генерал Клейнрогге представляет Суворову своего племянника Фогеля с просьбой взять его к себе в секретари, К. В. Скоробогатов — Суворов, насмешливо оглядывая Фогеля, отвечает:

— Племянника твоего? В секретари?! Помилуй бог! — и при последних словах делает резкое эксцентрическое движение всем корпусом, свойственное акробату-эксцентрику, перед тем как пуститься «колесом». Эта эксцентрическая деталь вполне в характере сценического образа Суворова и завершает весь эпизод весьма кстати поставленной точкой.

В качестве примера смелого и вместе с тем тонкого использования элементов эксцентрики в развитии трагического образа большого масштаба можно указать на трактовку Ю. М. Юрьевым сцены сумасшествия Арбенина в последней картине «Маскарада».

Потрясенный переживаниями, вызванными смертью Нины, Ю. М. Юрьев — Арбенин появлялся в глубине сцены со свечой в руках и, после небольшого монолога, замечал Неизвестного и Звездича. По мере того, как они произносили свой гневный приговор, Ю. М. Юрьев — Арбенин менялся в лице, и затем, выражая бурное душевное смятение, но еще стараясь скрыть его от окружающих, он внезапно, в полном, казалось бы, противоречии со всей предшествовавшей линией лепки образа, на короткий срок переходил к резко асимметричной, эксцентрической по своему характеру в его обрисовке.

Он стоял с согнутыми, сведенными вместе коленями, с внезапно обозначившейся старческой сутуловатостью, весь какой-то угловатый, и прихлопывая себя по коленям, которые то сходились, то расходились в стороны, в неуклюжей, но отлично выразившей начинающееся помешательство позы, — будучи и жалким, и смешным, и страшным, — на высоких нотах бросал своим преследователям:

А! Заговор?.. Прекрасно... Я у вас
В руках... Вам помешать кто смеет?

Да, сцена хорошо придумана... Но вы
Не отгадали заключение!..

И когда Неизвестный, насладившись мщением, но утратив возможность

объясняться с потерявшим рассудок Арбениным, указывая на него, говорил: «И этот гордый ум сегодня изнемог!» — трагическая развязка была полностью подготовлена и совершенно оправдана предшествующим поведением Ю. М. Юрьева — Арбенина, всей внешней лепкой его образа, начиная с первого столкновения с Неизвестным.

Сцену эту Юрий Михайлович Юрьев проводил как крупный актер, не побоявшийся в стихотворной драме и во «фрачной» роли, в окружении декораций А. Я. Головина, прибегнуть к, казалось бы, малоуместным в подобной обстановке резким выразительным средствам эксцентрического характера.

Профессия эстрадного актера-эксцентрика давно перестала быть моей профессией, но некоторые ее навыки, технические приемы эксцентрического порядка продолжали и продолжают выполнять функцию отдельных элементов моего актерского мастерства.

К элементам эксцентрической раскраски образа я прибегаю не только в таких ролях комедийного плана, как Варлаам в пушкинском «Борисе Годунове» или Дон-Кихот во всех его вариантах, вплоть до инсценировки романа Сервантеса, сделанной М. А. Булгаковым.

В отдельных случаях, в ситуациях, насыщенных глубоким психологическим содержанием, даже трагических по характеру, я также прибегаю к эксцентрической лепке тех или иных кусков роли.

В «Великом государе», в сцене у гроба царевича, мой Грозный, расслышав пение хора за кулисами и под этим впечатлением снова утрачивая внутреннее равновесие, прислушивается к напеву, переходя из пластической позы в резко асимметричное, угловатое, неуклюжее положение. В какие-то секунды положение коленапреклоненного тела может даже показаться смешным, тем не менее в зрительном зале никогда не раздастся хотя бы самого легкого смешка, напротив, ощущается возросшее в своем напряжении внимание.

В образе И. В. Мичурина я не раз прибегал к отдельным приемам эксцентрического характера.

Эти приемы, в частности, помогли мне подчеркнуть старческую дряхлость моего героя, характерные особенности его походки и жестов.

Как-то, после премьеры «Жизни в цвету», один из знакомых скульпторов в беседе со мной отметил выразительность лица и рта Мичурина в последних картинах пьесы и задал мне вопрос, касавшийся пластики лица. В точности ответить я не смог, потому что старческие очертания лица не явились результатом какого-либо особого замысла. Они естественно возникли в соответствии с общим обликом, с резко угловатой походкой на согнутых ногах, с ссутулившейся спиной и несколько опущенной головой сильно состарившегося Мичурина, каким он был показан в конце пьесы. Элементы эксцентрики в походке, в движениях и жестах, в внезапных поворотах головы, в отдельных интонациях дополняли облик моего героя, потому что подчеркивали его внутреннюю сущность, внезапные проявления свойственной ему неуравновешенности.

Прошлый опыт работы в спектаклях синтетического плана — на сцене

Театра юных зрителей, в живой газете «Комсоглаз», в театре оперетты и на музыкальной эстраде — несомненно помогал мне в дальнейшем справляться со всевозможными музыкальными, вокальными и танцевально-пластическими заданиями.

Техника игры в оперетте определяется тем, что опереточный актер мыслит не только драматургическими, но и музыкальными образами. Вот почему перед актером оперетты стоят те же задачи, что и перед драматическим актером, но осложненные певческой, музыкальной и танцевальной сторонами роли.

Драматический актер встречается с пьесами различных жанров, каждый из которых требует своей особой техники и навыков, а они, в свою очередь, приходят со временем, по мере накопления опыта, в результате многократного исполнения той или иной роли.

Когда я пришел на сцену Театра имени Пушкина, в основу моей актерской работы все прочнее ложилась техника, основанная на учении К. С. Станиславского. Помогали мне в этом режиссеры, мастера старшего поколения, а особенно мхатовцы, с которыми я встречался по работе в советской кинематографии, — А. К. Тарасова, М. М. Тарханов, Б. Н. Ливанов.

Прежде у меня почти всегда превалировала внешняя выразительность. И это неизбежно приводило к переигрыванию, к желанию во что бы то ни стало вызвать в зрительном зале лишний взрыв смеха, так «необходимого» комикам и комедийным актерам.

Комедийный спектакль требует от актера особой техники. Комедия, как и всякое представление, должна быть построена на ясной мысли, — напомнить об этом надо потому, что так не всегда бывает в практике наших комедийных спектаклей.

Комедийное всегда возникает во взаимодействии характера с положением вещей на сцене. Но в комедии, как ни в каком другом жанре, актер должен свято верить во все, даже и в невероятные события, происходящие на сцене, причем самые нелепые поступки должен совершать сосредоточенно, увлеченно, с полной серьезностью.

Из комедийных ролей, сыгранных в зрелый период творчества, мне особенно понравилась заглавная роль в классической комедии Карло Гольдони «Лгун».

Лелио — лгун, «блистательный любовник», как определил его Гольдони, наделен автором разнообразными и яркими красками. Ослепительная фантазия, решительность, смелость, граничащая с авантюризмом, жизнерадостность, легкая возбудимость, поразительная изворотливость — такова пестрая гамма красок, характеризующих Лелио.

В работе над пьесой наш театр стремился прежде всего опереться на реформаторские устремления итальянского драматурга. Я ознакомился с мемуарами Гольдони, излагающими его борьбу за народный театр, с программной пьесой «Комический театр», требующей от актеров правдоподобия.

Одна из технических трудностей работы над образом Лелио заключалась и в том, что мне следовало несколько «сократить» свой рост и «собрать» жесты.

Лелио должен быть ловок и подвижен. Игра с плащом, бой на шпагах, замысловатые поклоны требовали искусной пластической выразительности. Достичь ее удалось не сразу. На первых спектаклях приходилось усиленно контролировать себя в ущерб четкости внутреннего рисунка. Но когда выработалась внешняя характеристика роли, я обрел собранность и почувствовал естественное течение развития образа, начал говорить искренне и глубоко веря в поступки моего героя.

Мне удалось разработать такой интонационный строй речи, при котором хвастливые монологи и реплики Лелио звучали на уверенных, приподнятых, звонких нотах. При работе над ролью как в процессе репетиций, так и на спектаклях и концертах, мне очень помогло творческое общение с моим ближайшим партнером — Я. О. Малютиным.

В комедиях такого плана, как «Лгун», актеру в некоторых ситуациях приходится вступать в прямое общение со зрителем: тут и жалоба на судьбу, и поиски помощи, и разоблачение секрета, и введение зрителей в дальнейший ход событий. В этих случаях я всегда старался выбирать в зале конкретные объекты. Разговаривать со зрителем в таких случаях надлежит с большой искренностью и простотой, так, как это делают лучшие мастера конферанса на эстраде. Благодаря многочисленным репетициям и спектаклям «Лгуна», а также неоднократным выступлениям с отрывками на концертной эстраде мне, в конце концов, как будто удалось достичь легкости диалога и внешнего движения, которой требует стиль драматургии той эпохи.

Комедийно-бытовой образ Осипа в гоголевском «Ревизоре», естественно, потребовал совершенно иной техники исполнения, — в частности, замедленных жестов и ритмов.

Осип — смысленный, но жуликоватый крепостной, испорченный столичной петербургской жизнью. В сущности, он не меньший жулик, чем его господин, и злится на Хлестакова главным образом потому, что голоден. Больше всего он присматривается к тем проделкам своего барина, которые угрожают бедой им обоим.

Особую трудность для актера представляет монолог Осипа, в котором драматург рисует Хлестакова непосредственно перед его появлением на сцене; монолог Осипа — визитная карточка Хлестакова.

При чтении монолога, в интересах его большей действенности, необходимо найти «партнера». В качестве такого «партнера» можно избрать самого себя, воображаемого собеседника, даже какой-либо предмет.

Монолог Осипа позволяет ему жаловаться на судьбу воображаемому партнеру, позволяет ему спорить с самим собой, мечтать вслух и, наконец, как бы увидев в каком-либо неодушевленном предмете своего барина, — распекать его.

В начале монолога, со слов «Черт побери, есть так хочется», Осип жалуется воображаемому собеседнику на свою судьбу:

— Надоела такая жизнь. Право, на деревне лучше...

Но тут же, как бы полемизируя с самим собой, он отвечает:

— Но кто же спорит... Жизнь в Питере лучше всего...

Затем Осип мечтательно предается воспоминаниям о столичной жизни, — и этот отрывок его монолога можно определить словами — «мечта вслух»:

— Старуха-офицерша забредет... Не захочешь идти пешком, берешь извозчика и сидишь себе, как барин...

И, наконец, обращаясь к табурету, Осип кричит как бы на самого Хлестакова:

— Ежели бы узнал старый барин, он не посмотрел бы, что ты чиновник...

К этим строго разграниченным кускам я пришел на практике работы в спектакле и в концертах и тем самым добился действенности этого трудного, но чрезвычайно важного для общего развития пьесы монолога.

Беда многих комедийных актеров заключается в том, что иной раз, в ущерб характеру произведения, мысли и действию, стилю эпохи, правдоподобию и необходимости, с единственной целью лишней раз вызвать в зрительном зале смех, они «нажимают» на отдельные места. Не избежал этих недостатков и я, ибо смех зрителей так пьянит нас, актеров, что мы, осуждая себя, нередко попадаем в плен этого опьянения.

Психологические роли в основном строятся на внутренней технике: сложный пластический и интонационный рисунок в данном случае уже не может служить сколько-нибудь прочной опорой.

Психологические роли прежде всего требуют внутренней сосредоточенности. В ролях такого характера актер пользуется минимальной затратой физической энергии, и даже гомерический хохот в зрительном зале может быть вызван незначительной, на первый взгляд, паузой с последующим движением плеч, выражающим недоумение, или легким покачиванием головы вслед за завершением сцены.

В работе над психологическим образом актер должен добиваться предельной простоты и органически, внутренне сливаться с образом воплощаемого им героя.

Овладеть внутренней техникой игры необходимо не только актерам психологического репертуара. Внутренняя техника и психологические приемы игры необходимы в любом жанре драматического театра.

Актер, в каком бы жанре он ни выступал, обязан внимательно слушать и пристально наблюдать за развивающимися на сцене событиями, что создает живую напряженную сценическую атмосферу и обеспечивает внутреннюю связь партнеров между собой.

Искусство актера основано на внимании, и уметь слушать на сцене не менее важно, чем говорить и действовать.

В постановке «Ревизора» на сцене Пушкинского театра в сцене Хлестакова с купцами режиссер Б. М. Сушкевич предложил, чтобы помимо сахарной головы, хлеба, кульков и прочей снеди один из купцов держал в руках двух общипанных жирных гусей, головы которых болтались на длинных обвислых шеях. Исполняя роль Осипа, я при появлении купцов особенно заинтересовывался гусями. Глаза Осипа, не отрываясь, следили за битой птицей. Осип твердо решил, что гуси должны попасть ему. На протяжении длинной сцены Хлестакова с купцами Осип, стоя у входа без единого движения, не шелохнувшись, впивался глазами в

намеченную жертву. Казалось бы, это не могло помешать сцене Хлестакова, между тем на премьере в зрительном зале возник все усиливавшийся смех. Я был вынужден до минимума смягчить игру, а когда подошла сцена Осипа, решительно схватил за шею одного и другого гуся, а затем веревочку и вместе с ней бросил их в мешок со словами:

— И веревочка в дороге пригодится!

Этот случай лишний раз доказал мне, как иногда неожиданно можно завладеть зрительным залом и как в то же время не надо злоупотреблять такой возможностью.

Сожалею об ошибках, допущенных мною в этой роли. Одна из них относилась к внешнему облику. По варламовской традиции принято изображать Осипа толстым, с большим животом. Следуя этой традиции, я делал грим под К. А. Варламова и надевал толщинки, тем самым сковывая свои движения. Толщинки и грим не позволяли мне играть соответственно моим данным, и внешний облик Осипа получился надуманным. Постепенно, одну за другой, я стал снимать толщинки, но правильное самочувствие все же не возникало.

Впоследствии, в 1952 году, — в дни, когда вся страна отмечала столетие со дня смерти Н. В. Гоголя и наш театр осуществил новую постановку «Ревизора», я увлеченно и совершенно заново работал над ролью Осипа. С наслаждением вспоминаю репетиции Л. С. Вивьена и мои основные сцены с Ю. В. Толубеевым — городничим и Б. А. Фрейндлихом — Хлестаковым.

По совету старших мастеров, я, находясь на сцене, всегда стараюсь забыть сюжетную развязку спектакля, и не только спектакля в целом, но и по возможности каждого действия, каждого отдельного эпизода. Любую фразу партнера я стараюсь воспринять как неожиданность, дающую естественное развитие диалога и наиболее правдивое рождение ответной реплики. В некоторых случаях, для еще большей убедительности восприятия, я повторяю про себя слова партнера, как бы впервые мною услышанные.

Чтобы овладеть вниманием зрительного зала, передать зрителю мысль, состояние, чувство своего героя, актер пользуется многообразными средствами — и прежде всего словом, речью во всем богатстве ее интонаций, жестом и пластикой всего тела, наконец, ритмом и паузами.

Работая над мыслью и словом, актер прежде всего заботится о четкости произнесения текста. Мне, заикавшемуся в детстве и по сей день не до конца преодолевшему серьезный дефект речи, приходится уделять много внимания работе над словом. Порой я повторяю дома сотни раз слово или фразу с наиболее трудно произносимыми сочетаниями гласных и согласных.

Приятно слушать актера, в устах которого слово сверкает, как драгоценный камень.

Это, однако, не значит, что актеру следует выделять, интонационно раскрашивать каждое слово в произносимой им фразе: выделяться, сверкать должны слова ударные, подчеркивающие мысль или как бы ставящие точку. Раскрашивание и обыгрывание отдельных, особенно неударных слов приведет актера к затемнению основной мысли, заключенной в той или иной фразе. Подчас актера очень тянет на такое раскрашивание отдельных слов, возникает

большой соблазн прибегнуть к нему, чаще всего при произнесении особо выразительных слов. Актеру следует преодолевать такой соблазн во имя четкого выявления основной мысли каждого данного отрезка текста.

В пьесе «Великий государь» автор прибегнул к белому стиху, чтобы избежать ненужных подробностей и мелких бытовых характеристик. Пьеса содержит огромные монологи Ивана Грозного, в которых встречается немало отживших слов XVI века. Мне надлежало соразмерить свои силы, голосовые средства, найти места максимальной тональности и наибольшего эмоционального звучания для того, чтобы на профессиональном уровне суметь сыграть этот продолжительный спектакль.

Надо сказать, что белый стих невольно толкает актера на декламационную напевность, которая мешает донести смысл, и мне пришлось приложить немало усилий, чтобы преодолеть эту опасность.

Для того чтобы текст звучал выразительно, я прежде всего добивался рельефной подачи мысли, активного, действенного звучания речи героя в соответствии с его характером.

В финале пятой картины, заканчивая сцену с Чернецом, я двигаюсь к трону и, находясь спиной к Чернецу, после заполненных движением пауз, едва взглянув на него вполоборота, бросаю последнюю фразу монолога:

Нет, ты умрешь не как судья, не с честью,
Нет, ты умрешь как трус, нет, ты умрешь как раб... —

и только тут порывисто оборачиваюсь к нему, делая уничтожающий жест.

Перемена сценической атмосферы, смещение общих ритмов подчиняют себе ритм актера, заставляют изменять речевое и музыкальное звучание роли. Исчезает металл в голосе, появляется мягкость и задушевность, в интимных сценах слышится приглушенный шепот. И всюду актер должен заботиться о четкости произнесения.

Отрадно слушать актера, когда он чистым, открытым звуком ведет свою роль. Но если он не меняет тембра голоса в зависимости от сценических положений, если он не прибегает к тонким нюансам, вплоть до хрипоты, когда этого требует характер роли, — исполнение становится однообразным, монотонным.

В каждом образе необходимо найти его основную звуковую тональность, пользуясь мельчайшими модуляциями и оттенками, помогающими выпукло и рельефно донести мысль, заключенную в тексте.

Иначе говоря, каждому образу присущ основной регистр тональности музыкального звучания: Полежаеву свойствен высокий регистр, иногда переходящий в фальцет, Варлааму — грубый, металлический, открытый, сочный звук, Дон-Кихоту — плавные, мягкие, бархатные напевные интонации, а Ивану Грозному — открытые грудные басовые ноты, не свободные от некоторой хрипловатости.

Совершенно особые задачи встали передо мной при работе над образом И. В. Мичурина. Поскольку в пьесе он был представлен на протяжении сорока

лет своей жизни, пришлось искать не только основную тональность, типичную для его характера, но и показать ее в движении в зависимости от изменения возраста и развития характера. К концу спектакля, когда Мичурин показывался в преклонном возрасте, в его голосе появлялось больше высоких нот, тогда как сила звука притухала.

Жест во многом решает творческую удачу актера.

В трагических ролях актеру обычно грозит злоупотребление жестом. В трагедии жест допустим лишь в тех случаях, когда необходимо подчеркнуть мысль в центральном месте сцены (не касаюсь ритуальных жестов, которые занимают особое место в исторических пьесах). Но как бывает соблазнительно актеру в репетиционном периоде во всех случаях, где нужно и где не нужно, пользоваться жестом, полагая, что это может подменить актерскую мысль и эмоциональность!..

Артист, владеющий скульптурностью рисунка, убеждает зрителя даже в статике, тогда как актер, который не экономит движений, мельчит движения и жесты (или, как мы говорим, — мельтешит), тем самым снижает образ, теряет сценическую выразительность и расхолаживает зрителя.

По рассказам старых мастеров, ряд актеров и среди них — Н. Ф. Монахов, приучая себя к экономии жеста, на первых репетициях пришивали низ рукава к пиджаку.

Какое сильное впечатление оставлял Н. П. Хмелев, великолепно владевший скульптурным рисунком роли! Стоит вспомнить, как умеет Б. Н. Ливанов скупым жестом приковать внимание зрителей к загадочному образу Соленого в «Трех сестрах».

Особой пластической выразительности требуют образы трагедийного плана — широкого, экономного жеста, насыщенных пауз, скульптурных мизансцен, некоторой приподнятости образа, отказа от излишней бытовой характеристики.

Благородные стремления «рыцаря печального образа», его костюм и доспехи, — щит, копьё и шлем, — во многом определили характер жеста. Длинное худое тело Дон-Кихота должно было быть необычайно пластичным и вместе с тем нелепым и смешным в тех случаях, когда он попадал в трудное положение. На репетициях в ряде монологов, например в рассказе о золотом веке, у меня невольно действовала то одна, то другая рука. Этим самым я мельчил характер. Конечно, режиссер меня останавливал, и мне пришлось много работать, чтобы сдерживать произвольные жесты, которые загрязняли рисунок образа.

Характер жестов Грозного во многом определялся стилем эпохи, точнее — одеждой той эпохи. Костюм Грозного — бармы, скипетр, держава, посох, — золотые и серебряные кубки, грамоты и тому подобное, естественно, обуславливают стилевой характер жеста. Мужественность и величавость государя требуют жеста скупого, но широкого. Во многих сценах я как бы приковываю себя к трону и, замирая в статике, стремлюсь подчеркнуть скульптурность образа. Не скрою, что в ролях трагедийного плана я многое воспринял от Ф. И. Шаляпина, чье вдохновенное мастерство оставило в моей

памяти неизгладимое, на всю жизнь незабываемое впечатление.

Итак, жесты должны соответствовать стилю эпохи, и актер обязан изучать характер жеста по картинам выдающихся художников, по скульптурным памятникам и иконографическим материалам.

Если, играя Петра I в театре, я не раз разрешал себе положить ногу на ногу, то при исполнении роли Ивана Грозного такая поза ни в коем случае не могла возникнуть.

Если руки профессора Полежаева, привычные к книгам, к письменному столу, к лабораторным препаратам, должны были быть мягкими и пластичными, то руки ученого-практика Мичурина, неотрывно связанные с землей, должны быть гораздо более жесткими, даже грубыми.

Еще со школьной скамьи каждый актер знает, как важно уметь четко и правдиво владеть сценическими предметами — бутафорией и реквизитом.

Когда мы говорим о физических действиях, об актерских приспособлениях, об обращении с предметами и вещами, мы понимаем, что тем самым мы только ищем более выразительные пути в своем творчестве.

Обращение с предметами на сцене, а тем более с предметами ритуального порядка во многом определяет характер сценического поведения актера. Не говорю уже о том, что носить по сцене предметы, изготовленные бутафорски, из легкого материала, следует так, чтобы казалось, что они имеют натуральный вес, или о том, что на сцене следует пить из пустых кубков, ощущая терпкое вино и хмельной мед.

В данном случае речь идет о сценической правде в работе с предметом: актер обязан убедить зрителя в том, что в его руках находится тяжелый или легкий предмет, горячий или холодный, скользкий или колючий и т. п.

Но есть такие предметы, обращение с которыми определяет характер образа, — говорю о державе и посохе, о полицейской дубинке и стеке, о четках и наручниках.

Актеру на сцене порой приходится совершать поединки на мечах, шпагах, рапирах и эспадронах, на ручных пистолетах и т. п. В каждом отдельном случае от актера требуется совершенное владение техникой боя, поединка, необходимость которого должна вытекать из всего развития действия.

Чтобы посох Ивана Грозного, бросаемый мною в спектакле на небольшое расстояние от мамки Кирилловны, вонзился бы около нее не далее чем на три-четыре вершка, мне пришлось долго и упорно потрудиться. В результате достигается впечатление, что посох попадает в лежащую на полу Кирилловну. Артистка А. Я. Козлова обычно зажмуривается, испытывая физическое чувство страха, боясь как бы брошенный посох не задел ее...

Некоторая характеристика образа может быть дана даже в обращении актера с незначительными, на первый взгляд, бытовыми предметами. По тому, как человек обращается с портсигаром, папиросой и спичками, с деньгами, бумажником и кошельком, с книгой и карандашом, с пером и бумагой, можно увидеть отдельные черты его характера.

Правдоподобное и четкое выполнение задач, поставленных перед актером в работе с предметами, помогает раскрывать и характеризовать образ.

Смена внутреннего ритма не должна подчеркиваться статикой или динамикой в действии. Внутренний быстрый ритм не означает, что следует начать говорить скороговоркой. Быстрый ритм может быть передан в замедленной речи, и, наоборот, ритм покоя может проходить с убыстренными движениями и убыстренной речью.

Отличающиеся друг от друга внутренний и внешний ритмы могут сосуществовать, острее выявляя смысл сцены и вызывая напряженное внимание. Например, Кругстедт, которого я играл в «Норе», заканчивая диалог с героиней пьесы, поднимался с кресла и, протягивая вексель, спрашивал ее: «Так это действительно ваш отец подписал этот вексель?» Наступала большая пауза, после чего Нора, которую играла Е. П. Карякина, медленно проходила вдоль авансцены, столь же медленно оборачивалась и с гордым, несколько вызывающим кивком головы отвечала: «Нет, это не он, это я подписала». И если внутренний ритм, условно говоря, доходил до девяноста градусов, то внешний ритм не поднимался и до двадцати.

Аналогичный пример — в спектакле «Великий государь». В сцене приема польского посла, наносящего нестерпимые оскорбления русскому государству и царю Ивану, атмосфера заседания боярской думы все более накаляется. Внешний ритм поведения Грозного по-прежнему покоен, внешний ритм поведения всех присутствующих предельно убыстрен. Тем точнее передается внутреннее кипение Грозного.

И в последующей сцене с царевичем Иваном, опутанным заговорщиком Василием Шуйским, сыноубийство оправдывается не только всем ходом интриг и заговора, но и эмоциональным состоянием Ивана Грозного, вызванным внешнеполитическим положением государства. Таким образом, внешний ритм поведения Грозного стал соответствовать внутреннему в кульминационный момент роли.

Пауза является одним из наиболее сильных средств актерского воздействия на зрителя.

Паузы бывают двоякие: паузы действенные, игровые, которые могут длиться до двух-трех минут и более, и паузы короткие, разрезающие отдельные куски пьесы, в зависимости от хода действия, от развития конфликта.

Пример продолжительной паузы может быть приведен из той же сцены с польским послом в «Великом государе». Посол уходит, наступает тишина, все ждут решения Грозного. Царь медленно вручает скипетр рядом сидящему царевичу, несколько погодя передает ему державу и шапку Мономаха, поворачивается в кресле, несколько секунд сидит согбенно, потом стремительно встает, пытается сделать шаг вперед, но хватается за сердце. Царевич поддерживает отца. На несколько секунд Грозный застывает в таком положении, жестом отказываясь от помощи царевича, затем медленно спускается по ступеням трона и идет по палате вдоль рампы. При виде приближающихся бояр Грозный останавливается, отстраняет их жестом и направляется в противоположную сторону, но вдруг хватается обеими руками за голову и, медленно опустившись на скамью, застывает в таком состоянии, — и тогда начинается монолог одного из бояр. Пауза эта, сложившаяся в результате

репетиционных поисков и сценической жизни спектакля, закономерно вытекает из центральной задачи всего данного отрезка пьесы и творческого общения исполнителя ведущей роли со своими партнерами.

Вот другая, более короткая пауза из того же спектакля. После слов Василия Шуйского о зачинщиках заговора, Грозный, до того как бы застывший в суровом молчании, отводит свой взгляд влево, затем поворачивает голову, наконец, весь корпус и вновь застывает в таком положении. Пауза заканчивается жестом, как бы дающим сигнал к началу новой мысли.

— Что ж, не без разума догадка у тебя, — тихо и глухо произносит Грозный.

Паузы эти, как короткие, так и продолжительные, будучи насыщены действием, передают внутреннее напряжение сцены, раскрывают душевное состояние героя и вызывают сосредоточенное внимание зрительного зала.

Когда в «Борисе Годунове», в корчме на Литовской границе, Гришка Отрепьев заканчивает чтение царского указа, взоры всех устремлены на Варлаама. Он робко и пугливо озирается на приставов, поворачивает голову в угол избы, с деланным безразличием разглядывает стены, потолок, затем резко поворачивается к застывшей группе своих преследователей, осторожно вбирает в себя живот, подтягивает ноги, весь как-то собирается в комок, будто решаясь на гигантский бросок, потом неожиданно протягивает руки со скрюченными пальцами, издавая непонятный шипящий звук, как бы стремясь напугать всех присутствующих. Тут онемевшие приставы по приказу главного из них кидаются к Варлааму:

— Держи, хватай его!

Эта большая действенная пауза к концу вызывает в напряженном зрительном зале комедийную разрядку.

Овладевая зрительным залом, актер получает творческое наслаждение. Являясь хозяином положения на сцене, он может заставить зрителя огорчаться, веселиться, пристально вслушиваться, приподниматься с мест.

В сцене у гроба Иван Грозный в помрачении ума разговаривает с убитым им сыном, как с живым. Находясь в глубине сцены, я всегда чувствую напряженную тишину зрительного зала. После фразы, произносимой полусшепотом:

Сколь тяжко было мне, когда, себя не помня,
Тебя я посохом-то, а? Убил?.. —

я медленно опускаю руку, прикладывая ладонь ко лбу мертвого царевича, резко отрываю ее и стремительно бегу на авансцену с утвердительным возгласом:

— Убил!

Еще на первых спектаклях я обратил внимание на какой-то странный треск, раздававшийся в зрительном зале, когда я подбегал к рампе. Сцена в полумраке, зрительный зал в темноте, и я не сразу догадался, в чем дело. Но один из сотрудников театра, смотревший спектакль из зала, пояснил мне причину: оказывается, интимные реплики в глубине сцены настораживали зрителей, которые невольно тянулись вперед, тогда как внезапный стремительный рывок Грозного к рампе заставлял их рефлекторно откидываться к спинкам кресел, что

и производило загадочный треск.

Полное, всестороннее овладение техникой находит свое выражение в творческом покое актера, так что творческий покой актера, как правило, венчает его труд как мастера.

Еще при первых моих шагах на сцене, не догадываясь о всех технических требованиях актерской профессии, я невольно обращал внимание на тот творческий покой, которым всегда так необыкновенно свободно владел Ф. И. Шаляпин.

Помнится, на одном из представлений «Руслана и Людмилы» перед началом спектакля, или, точнее, сразу после начала увертюры, на сцену вышел Ф. И. Шаляпин — Фарлаф, но не дойдя до своего места за столом, заметил неполадку в костюме: ремни, придерживавшие его обувь, будучи слабо закреплены, начали сползать. Ф. И. Шаляпин опустился на табурет и принялся подтягивать ремни, но они сползли, и он отправился за кулисы в поисках костюмера. Заняв свое место за креслом Людмилы и держа в руках шест с закрепленным на нем большим фонарем, я по неопытности волновался из-за отсутствия главного героя спектакля — Шаляпина. Увертюра подходила к концу, и волнение мое усиливалось, когда едва ли не на последнем ее такте Фарлаф — Шаляпин совершенно спокойно вошел на сцену и занял свое место за столом непосредственно перед тем, как взвился занавес. Случай этот, как я понял впоследствии, свидетельствовал о необыкновенном творческом покое артиста.

В противовес этому примеру приведу другой случай из моей практики, связанный с постановкой «Дяди Вани».

Я уже упоминал, что впервые встретился с реалистическим образом в бытность мою студентом, репетируя отрывок из «Дяди Вани», в котором играл Астрова. И когда «Дядя Ваня» ставился в Театре имени Пушкина, я решил, что поскольку еще юношей, не имея опыта и не владея необходимой техникой, я при помощи В. В. Максимова успешно справился с небольшим эпизодом, то теперь вполне располагаю навыками для того, чтобы сыграть Астрова на академической сцене.

Я стал репетировать во втором составе, и в течение полугода с большим увлечением работал над ролью. Однако, в силу сложившихся обстоятельств, второй состав не получил должного количества сценических репетиций. Костюм, грим, реквизит, свет, полный прогон спектакля — со всем этим второй состав столкнулся на единственной монтировочной репетиции. И когда я вышел на сцену, то сразу потерял внутреннюю опору. От волнения не по существу я настолько перестал владеть собой, что смог успокоиться и собраться лишь к четвертому действию, которое, кажется, единственно и сыграл в должном творческом покое.

Психологические роли построены на внутреннем движении и поэтому требуют собранности актера, которая приходит с долгими, последовательными репетициями и постепенным овладением технической стороной роли.

Творческий покой, как состояние наиболее благоприятной предрасположенности актера к творчеству, возникает на основе всестороннего овладения техникой и доставляет актеру большое наслаждение.

В искусстве театра, так же как и во всяком другом искусстве, главенствующим чувством актера должно быть чувство целого, общего: актер всегда, каждую минуту, должен знать, для чего он находится на сцене, ибо основная его задача — вместе со всем творческим коллективом донести идею спектакля до зрителей.

Пожалуй, будет уместно сравнение нашего актерского ощущения с ощущением шахматиста, который играет тем лучше, чем сильнее его партнер. Величайший предрассудок состоит в том, будто актеру, играющему главную роль, выгоден серый и бесцветный фон, выгодны слабые партнеры. Руководители театров иногда считают, что если в спектакле заняты один-два ведущих артиста труппы, то в остальных ролях можно занять второстепенных исполнителей. Между тем истинный мастер всегда получает поддержку в сильных партнерах и в творческом общении с ними обретает новые силы.

Следует сказать несколько слов о широко распространенном у нас в стране жанре — о «театре у микрофона».

Так же как и кино, «театр у микрофона» охватывает сотни тысяч слушателей. Лучшие драматические спектакли, как правило, передаются в эфир. В таких случаях на авансцене театра на время спектакля устанавливаются два микрофона, через посредство которых спектакль транслируется по радио. Случается, что актеры, исполнители спектакля, не знают о том, что он транслируется, и поэтому не несут особой ответственности за успешность радиопередачи.

Но чаще всего отрывки из спектаклей либо композиции по спектаклям (с предварительными репетициями) передаются из студии радиокомитета. И все же в основном, за исключением отдельных случаев, громкая фраза произносится актером с некоторым поворотом головы от микрофона, и, наоборот, тихая произносится с приближением к микрофону, — артисты в радиопередачах пользуются приемами, найденными для театральных спектаклей. Это представляется мне принципиально неверным. Искусство актера, выступающего перед микрофоном, подчиняется особым законам. Композиции по спектаклям, сцены, отрывки из пьес и инсценировки по литературным произведениям, отрепетированные специально для радиопередачи под руководством режиссера, специалиста радио, всегда звучат художественно убедительнее и доходят до слушателей значительно лучше, нежели механически перенесенные со сцены театра в условия радио.

Особенно это касается монологов. Здесь задача актера состоит не только в том, чтобы логически и эмоционально правильно донести содержание до слушателей, но и прежде всего вскрыть монолог как «мысли вслух».

Актер у микрофона в своей первой передаче из радиостудии с трудом обретает творческий покой, ибо его творчество стеснено своеобразными условиями, требующими особой техники. Сама по себе обстановка — микрофоны, заглушённые стены, мягкие ковры, вспыхивающие световые сигналы, а главное, ощущение миллионов невидимых слушателей — с непривычки выбивает актера из состояния творческого покоя.

Казалось бы, нетрудно прочитать свою роль, имея текст перед глазами, но

порой от отсутствия творческого покоя артист произносит не то, что написано, не говоря уже о том, что допущенные им оговорки еще больше усиливают его напряжение и волнение.

Мне и моим товарищам при работе над рядом спектаклей, записанных для архивов Центральной студии звукозаписи, пришлось приложить много труда, чтобы освободиться от театральных штампов и добиться художественной правды в исполнении по радио диалогов и особенно монологов. Этому способствовала взыскательность и требовательность талантливых режиссеров-специалистов.

Ошибки, которых мы не замечали при исполнении и о которых нам говорил режиссер радиопередачи, тотчас же подтверждались при прослушивании отдельных кусков.

Специфика «театра у микрофона» позволяет актеру играть роли, на которые он не имеет права в театре. Так, например, актер небольшого роста, но с низким, убедительным волевым голосом может сыграть перед микрофоном Петра I, тогда как актер крупного сложения и высокого роста при определенных голосовых средствах и эмоциональных данных может сыграть Санчо Пансо или Хлестакова.

Из моих выступлений перед микрофоном особенно запомнилось мне участие в одноактной пьесе И. С. Тургенева «На большой дороге». Я играл хлюпика, человека небольшого роста, хилого сложения, с тоненьким сипловатым голоском. Мне удалось достигнуть естественности тонального звучания этого образа в результате помощи радиорежиссера, большого количества репетиций и неоднократного прослушивания записей черновых и генеральных репетиций.

Наконец, артисты всех жанров тесно связаны с концертной эстрадой и должны владеть свойственной ей исполнительской техникой.

Как правило, актер выступает на концертной эстраде без грима и сценического костюма. Читая политический фельетон или сатирический монолог, исполняя шутку или пародию, он обязан за десять-пятнадцать минут передать содержание законченного произведения, вложив в него все свое мастерство, используя самые различные средства выразительности: ведь артист на эстраде обычно выступает один, без партнеров и без художественного оформления, которое значительно помогает его работе в театре.

Драматический актер не должен механически переносить на эстраду тот или иной отрывок из спектакля. Перенесение всей системы и приемов игры из театра на эстраду неизбежно приведет к ошибкам, потому что театр и эстрада живут разными законами.

Если в театре тот или иной отрывок из пьесы является определенным компонентом развития идеи спектакля и его сквозного действия в целом, то на эстраде избранный отрывок должен прозвучать композиционно целым, как бы законченным, самостоятельным небольшим художественным произведением. Вот почему актер, прежде всего, обязан выбирать из спектакля такие сцены, которые имеют самостоятельное драматургическое значение.

Отсутствие костюма, грима, декораций на эстраде требует от актера особо

острой выразительности. В этих условиях следует подчеркивать или, наоборот, сглаживать жест и движение во имя большей рельефности основной мысли.

Экспозиция образа в театре обычно проходит в первом акте, тогда как при показе с эстрады отрывка из спектакля актеру надлежит предельно лаконично экспонировать образ в начале сцены.

На больших, так называемых смешанных концертах с разнообразной программой драматическому актеру часто приходится представлять перед зрителем после пышного впечатляющего балетного номера или после первоклассного музыкального выступления, а порой — после яркого эстрадно-циркового аттракциона. Стало быть, какими средствами выразительности и каким мастерством должен обладать драматический актер, выступающий с отрывком из спектакля, чтобы не оказаться чужеродным телом среди различных концертных номеров, отмеченных печатью исполнительской виртуозности!

Значительно выгоднее драматическому актеру выступать в концерте с законченным драматургическим произведением малых форм — инсценированным рассказом, шуткой, сценкой, водевилем, — порой в костюмах и гримах.

Не касаюсь жанра художественного чтения, который имеет свои законы. Наряду с профессионалами, мастерами художественного слова, как Д. Н. Журавлев, Э. И. Каминка, Т. А. Давыдова, А. И. Шварц, в этом жанре с успехом выступают артисты, совмещающие концертную эстраду с работой в театре: Р. Н. Симонов, Д. Н. Орлов, И. В. Ильинский, Е. И. Тиме, Л. Н. Колесов и многие другие.

Для великого артиста современности В. И. Качалова выступление на эстраде сделалось второй профессией. Он покорял своим художественным мастерством в монологах и диалогах, в отрывках из произведений русской классики и советской литературы. Мне посчастливилось совместно с ним выступать на концертной эстраде и выслушать ряд полезных советов, данных мне этим прекрасным мастером на основе своего многолетнего опыта.

Этот необычайно интересный и своеобразный жанр всегда привлекал меня. Мне приходилось выступать в качестве чтеца со стихами А. С. Пушкина и баснями И. А. Крылова с эстрады в творческих вечерах и, главным образом, перед микрофоном радиостудий.

Готовясь к работе над образом Владимира Маяковского, я попросил писателя В. А. Катаняна написать для меня серию небольших рассказов о великом поэте. Эти рассказы рисуют Владимира Маяковского в кругу своих читателей и слушателей, беседующим с ними, читающим свои стихи. Маяковский делится своими планами, рассказывает о своих поездках, в частности в Америку. Эти рассказы, записанные на магнитофоне Центральной студией звукозаписи, были переданы по радио. В увлекательной работе над серией рассказов о Владимире Маяковском, учась читать его стихи, я ищу путь к воплощению образа поэта в театре или в кино.

Я люблю выступать на эстраде, потому что в этих выступлениях получаю возможность особенно близкого общения со зрителем.

Читая с эстрады сцену прощания Дон-Кихота с Санчо Пансо, я должен убедить зрителей, что стою рядом со своим оруженосцем, вижу его глаза, волосы, фигуру, даже его костюм. Ощущать невидимого партнера во многом помогает мне работа в кино над крупным планом, когда приходится вести диалог с отсутствующим собеседником.

Прощание Дон-Кихота, его сердечные советы и наставления своему оруженосцу, которому предстоит стать губернатором, внимательно выслушиваются зрителем в тех случаях, когда я стараюсь играть с наибольшей искренностью, на обостренном внимании к незримому партнеру. Мне всегда хочется, чтобы зритель не только «увидел» несуществующего на сцене Санчо Пансо, но и представил себе его жесты, движения.

Я прислушиваюсь к воображаемым мыслям и чувствам моего оруженосца и, как бы в ответ на них, спрашиваю Санчо Пансо:

— Как ты должен поступить в таком случае?

И, якобы выслушав его ответ, продолжаю свой монолог...

Актер обязан заставить зрителей волноваться, внимательно слушать, смеяться и плакать, радоваться и негодовать в различной обстановке — в условиях спектакля, в результате окончательного монтажа картины, на концертной эстраде, в цеху завода, при встречах с красноармейским зрителем на лужайке, в блиндаже, на полигоне, — словом в самых разнообразных условиях.

Если способности и талант даются природой, то техника актера достигается неустанным ежедневным трудом, опытом и глубоким его осознанием. Так же как музыкант должен ежедневно трудиться, чтобы расширять рамки своего мастерства, так и драматический актер обязан неустанно оттачивать технику своего искусства. Всю свою технику, все свое мастерство актер должен вложить в спектакль во имя раскрытия художественного образа, во имя идеи произведения, во имя достижения общей гармонической задачи. Выступая в большой или маленькой роли и даже в эпизоде, каждый актер использует свою технику во имя донесения идеи произведения до зрителя. Для этого актер учится, трудится, развивает свое мастерство: современный актер должен владеть техникой сценической игры в различных драматических жанрах, техникой выступления перед микрофоном, специфической эстрадной техникой и, наконец, техникой игры перед киноаппаратом.

... Ежедневно в восьмом часу вечера несколько сотен театров нашей необъятной Родины широко открывают свои двери для народа. Зритель заполняет залы театров — начиная от столичных, старейших, прославленных во всем мире, от крупнейших театров, созданных Великим Октябрем, и вплоть до небольших театров районных центров, — от больших столичных дворцов культуры до заводских клубов рабочих поселков, — вплоть до передвижных театров, разъезжающих по стране на грузовиках. Сотни тысяч зрителей, горячо любящих искусство, отдаются заслуженному культурному отдыху, — и для советского актера начинается большой праздник. Актер сознает, что во время встречи со зрителем, в момент спектакля он подымает культуру своего народа, воспитывает его художественные вкусы, прививает ему любовь к родному языку, что он призван выполнять общественно значительную, важную задачу —

содействовать при помощи искусства воспитанию советских людей в духе коммунизма. Трудно передать все мысли, чувства, переживания, которые испытывает советский актер, общаясь со зрителем. Когда кончается спектакль, а тем самым и трудовой день, актер-гражданин, художник-воспитатель подводит итог своего творческого труда, отмечает свои ошибки, радуется своим новым находкам, разбирает прошедший спектакль, подробно вспоминает реакцию зрителя и думает о следующей встрече с ним. У нас в стране сотни театров и десятки тысяч актеров, но их будет еще больше, ибо мы живем в эпоху, когда наша страна идет к полному расцвету своих сил и возможностей.

АКТЕР И ХУДОЖНИК-ГРИМЕР

Ежедневная творческая работа актера, его подготовка к предстоящему выступлению, — как в театре, так и в киностудии, — одинаково начинается в примерной. Здесь актер приближается к перевоплощению в создаваемый образ, с помощью художника-гримера делает первый шаг на пути к нему. И на страницах моих «Записок» я хотел бы коснуться вопросов грима, его места и значения в творческой жизни актера.

Интерес к гриму, как средству перевоплощения, рано пробудился во мне. В детстве я любил наблюдать за бродячими певцами и музыкантами, за сопровождавшими их шарманщиками, у которых нередко на носу виднелись какие-то черные наклейки из неведомой мне массы. Эти наклейки меняли форму лица, придавали человеку юмористический вид, подчас даже создавали своеобразную характерность, поскольку малейшее изменение носа, бровей тотчас же меняет и выражение лица.

У меня была склонность к лицедейству, и поэтому, забавляя своих товарищей, я нередко имитировал бродячих певцов и музыкантов, удлиняя или расширяя свой нос при помощи хлебного мякиша и рисуя смешные очертания бровей.

С профессиональным мастерством гримировки я впервые встретился в бывшем Мариинском театре.

В день моего «дебюта» на его сцене я впервые очутился в кресле перед зеркалом, за которым быстро, уверенно, мастерски работал пожилой опытный гример. Наблюдая в зеркале, как непрерывно преобразается мой облик, я восхищался мастерством гримера.

Через день я был занят в «Юдифи» и предвкушал удовольствие снова очутиться в кресле перед зеркалом гримера, надеясь более внимательно проследить за его работой.

Но сцена, в которой меня заняли, была массовой, в ней участвовало шестьдесят человек. Мы изображали ассирийских воинов в церемониальном марше, проходившем на заднем плане сцены. Всем воинам полагалось выглядеть на одно лицо, как на ассирийских барельефах. Поэтому нас гримировали коллективно.

Собрав нас в четвертом этаже в большой гардеробной, нам предложили надеть коричневое трико, такие же фуфайки, своеобразное одеяние вроде

короткой юбочки и, — что показалось мне тогда особенно заманчивым, — металлические доспехи, состоявшие из небольших квадратиков панцирной чешуи. Затем всех нас, в совершенно одинаковом сценическом облачении, провели строем в гримерную, выстроили в шеренгу, — и гримировка началась.

Первый гример шел вдоль строя с большой железной банкой коричневой пудры и одним движением руки огромной пуховкой поочередно пудрил наши лица, которые становились одинаково смуглыми. Следом за ним шел второй гример. В правой руке у него была большая растушевка, в левой — банка с черным гримом, похожим на гуталин. Двумя резкими, четкими движениями он вырисовывал каждому из нас усы: раз-два — следующий, раз-два — следующий.

Рядом с третьим гримером шел мальчик-подмастерье с огромной картонкой, в которой были сложены совершенно одинаковые ассирийские бородки из блестящего черного конского волоса. Он, не торопясь, подавал по одной бородке мастеру-гримеру, и последний поочередно надевал каждому из нас по такой бородке, закрепляя ее за уши на тоненьких проволочках. Мальчик-подмастерье, помогавший тогда в столь несложной операции, — В. П. Ульянов, вырос впоследствии в замечательного мастера своего дела, выдающегося художника-гримера киностудии «Ленфильм», создавшего великолепные портретные гримы в картинах «Академик Иван Павлов» и «Мусоргский». И я с удовольствием пользовался его помощью, снимаясь в последней из этих картин в роли В. В. Стасова, и нередко вспоминал о нашей первой встрече тридцать лет назад на коллективной гримировке в Мариинском театре.

Гримировка по конвейеру, потребовавшая семь-восемь минут для полной готовности шестидесяти статистов, очень меня разочаровала. Хотелось поскорее проникнуть в тайны мастерства художников-гримеров, понять, как им удастся двумя-тремя штрихами видоизменить выражение глаз, линии губ, очертания лица. Коллективная гримировка, применявшаяся для таких массовых сцен, как шествие ассирийского войска в «Юдифи», с этой точки зрения ничему научить не могла. Но индивидуальная гримировка художников-гримеров, опытных мастеров своего дела, приоткрыла передо мною профессиональные секреты искусства гримирования.

С первых же дней работы на сцене я проникся уважением к труду художника-гримера, к его профессии.

С интересом отправлялся я ежедневно в гримерную, мастера и подмастерья которой почему-то разговаривали тихо, неторопливо и работали мягко, как бы в лаборатории.

Как интригующе звучали для меня тогда те краткие распоряжения, которые мастер-гример бросал на ходу тому или иному из своих учеников:

— Ваня! Поддай паричок пейзажный, блондин, который ходит в «Борисе Годунове»!

И ученик с полуслова понимал, о каком парике идет речь, в каком акте «Бориса Годунова» он «ходит» на голове одного из участников массовых сцен, — и тотчас безошибочно подавал потребовавшийся мастеру паричок.

Впоследствии, продолжая работать в том же театре в качестве мимиста, я

сам попытался делать для себя грим — мастерил и наклеивал себе носы из гуммозного пластыря, придумывал остро характерные детали в очертаниях лица, старался подчеркнуть, выявить их посредством гримировальных карандашей и красок.

Внимательное отношение к гриму было очень распространено среди мимистов, гримировка считалась интересным, важным делом. Некоторые, — а в их числе и я, — увлекались гримом как одним из средств внешнего перевоплощения. Нам казалось, что, выходя на сцену, мы попадаем в поле внимания зрителей наравне с исполнителями центральных ролей. И хотя в зрительном зале никто особенно не разглядывал мимистов, все же и у нас сыскались свои ценители и критики: хористы, помощники режиссеров, которые вели спектакль, и некоторые солисты, по ходу действия наиболее близко общавшиеся с нами.

Образцом для всех нас служили гримы Ф. И. Шаляпина, а отчасти, в некоторых ролях, также гримы И. В. Ершова. Это были подлинные шедевры театрального грима. Как бы ни ушла вперед техника гримировки, какими бы новыми средствами выразительности она ни овладевала, какие бы изощренные гримы мне ни приходилось встречать в театре, все же гримы Ф. И. Шаляпина в моем представлении остаются никем не превзойденными по точности и тонкости выражения внутреннего содержания образа, по силе зрительного воздействия.

Один из секретов Ф. И. Шаляпина в этой области состоял в том, что он являлся художником и скульптором, много, охотно, всегда очень выразительно рисовал и лепил. Эта сторона творческой личности актера не может не сказаться на овладении им мастерством гримировки. В прошлом русской сцены можно найти немало примеров, подтверждающих такую связь, начиная с В. В. Самойлова, Ф. И. Стравинского, непосредственного предшественника Ф. И. Шаляпина на оперной сцене, и с А. П. Ленского, выдающегося реформатора нашей драматической сцены, — все они являлись художниками и сами разрабатывали свои гримы.

Ф. И. Шаляпин, находясь в своей артистической уборной, в свободное от выступлений время любил рисовать себя, делать наброски своих автопортретов в той или иной роли, нередко пользуясь при этом гримировальными карандашами. Он рисовал на первых подвернувшихся под руку клочках бумаги, обрывках картона, даже на папиросных коробках, а иногда и на стене или на двери своей уборной. В Театре имени С. М. Кирова, в бывшей артистической уборной Ф. И. Шаляпина, под зеркальным стеклом сохраняется его автопортрет в роли Досифея в «Хованщине» М. П. Мусоргского. В одной из соседних артистических уборных, служившей И. В. Ершову, также под зеркальным стеклом висит его автопортрет в роли Гришки Кутерьмы из «Сказания о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова. И Ф. И. Шаляпин и И. В. Ершов легко и свободно рисовали свои сценические образы, безупречно воссоздавая их в основных, наиболее типических очертаниях И, увлекаясь их гримом, мы, молодые сотрудники театра, не раз заходили в их актерские уборные, чтобы еще раз взглянуть на эти автопортреты, неповторимое

очарование которых состояло в том, что они были нарисованы «лейхнеровским гримом», то есть при помощи набора цветных гримировальных карандашей фабрики Лейхнера.

При входе в гримерную мною всегда овладевает некоторое волнение.

Я люблю первое прикосновение гримировального карандаша к лицу в день так называемой первой репетиции в костюмах и гримах. Лишь только художник-гример прикасается к лицу, как постепенно начинает внешне оживать подготовленный к рождению новый художественный образ, который развивается и утверждается в процессе генеральных репетиций, а затем на спектаклях, достигая все большей точности и совершенства.

Я люблю находиться в гримерной, ценю тружеников этого своеобразного искусства, которые кропотливо изготавливают различнейшие пластические наклейки для лица, подготавливают для актеров парики и бороды, бакенбарды, усы и брови.

Художники-гримеры — мастера грима и их ученики — живут своей творческой жизнью. Так же как и мы, актеры, они черпают материал для творчества прежде всего в жизни, в окружающей действительности. Они изучают законы анатомии, знакомятся с живописью и скульптурой. У них всегда припасено множество репродукций работ крупнейших мастеров живописи, большое количество фотографий, вырезок из всевозможных изданий, подчас даже карикатур и шаржей. Они неустанно ищут новое в технологии своей профессии, обмениваются опытом и изобретают различные приемы, позволяющие им расширять рамки своего мастерства и создавать все более правдивые и типичные художественные портреты.

Советский театр имеет ряд первоклассных художников-гримеров, выдающихся мастеров своего дела. Прежде всего следует назвать имена Я. И. Гремиславского, М. Г. Фалеева, С. М. Маковецкого, С. В. Алексева, А. А. Берсенева. Их талантливая работа во многом помогает актеру, содействует высокому качественному уровню спектаклей лучших наших театров.

Безграничны возможности создания внешнего облика человеческого лица как в театре, так и особенно в кино.

В обоих случаях задача грима общая — выявить и воплотить в зримом образе самое характерное, наиболее типическое для его внутренней сущности. Внутренний мир героя должен быть естественно и гармонично слит с его внешним обликом. Неосторожное, непродуманное, немотивированное изменение линий лица может столь же непоправимо исказить образ, как и малейшее отклонение мысли актера в сторону от тех внутренних переживаний, которые составляют идейное содержание образа.

Если задача художника-гримера в театре и в кино едина, то гримировка актера в кино значительно отличается по своим приемам и технике от театральной гримировки.

В театре лицо актера, как правило, дальше десятого-двенадцатого ряда плохо различимо, тогда как в кино лицо актера, заснятое крупным планом, увеличивается во много раз и во всех своих особенностях отчетливо видно всем в зрительном зале.

В театре гример успеваеет загримировать всех основных персонажей за час, между тем как в кино технический процесс наложения грима, требующий тонкой, ювелирной отделки, отнимает неизмеримо больше времени. Здесь для пробы каждого персонажа требуются часы, а на поиски грима — даже недели, прежде чем актер предстанет перед киноаппаратом.

В ранние годы советской кинематографии некоторые режиссеры увлекались «типажами» — специально разысканными и подобранными людьми остро характерной, запоминающейся, или, как говорили, впечатляющей внешности. Не доверяя актерам и художникам-гримерам, они недооценивали возможностей актерского перевоплощения и забывали о том, что внешняя «похожесть» образа, лишенная внутреннего соответствия с его содержанием, ничего общего с искусством не имеет.

Тем не менее в немом кинематографе придавалось настолько большое значение типажности и естественной, натуральной фотогеничности, что подчас даже ведущие роли исполнялись не актерами, а типажами. Иной раз типажам приходилось попадать в неловкие положения. Так, например, гример мог подойти к типажу с целью подклеить его собственный ус, а после съемки по профессиональной привычке дернуть за настоящую бороду, полагая, что она является принадлежностью гримерного цеха киностудии и должна быть сдана ему по окончании съемки...

Естественность, натуральность морщинистого, старческого лица, лысины, бороды по-прежнему привлекает внимание кинорежиссеров, особенно для тех кадров, которые снимаются средним или крупным планом. Несомненно, типажи могут оказаться полезными, в частности, в тех случаях, когда их внешние данные по своим качествам помогают естественно охарактеризовать людей той или иной среды. Но в общем их место — все же в эпизодах, за пределами которых их теперь редко приходится видеть.

За последние десятилетия советские художники-гримеры в тесном сотрудничестве с крупнейшими артистами, создавшими выдающиеся художественные образы в звуковом кино, достигли значительных высот в своем творчестве.

Нахождение внешнего облика героя является одной из существенных предпосылок творческой работы актера над новой ролью в кино.

Помню, как в начале моего пути, когда мы приступали к съемкам фильма «Друзья», в котором мне предстояло играть осетинского крестьянина-бедняка Бету, я не мог продолжать начатую работу над образом до тех пор, пока не был найден подходящий грим. При помощи художника-гримера А. О. Анджана я испробовал более десятка различных вариантов. Наконец был найден удовлетворивший нас вариант, на котором мы и остановились. Густые волосы, облепившие все лицо чуть ли не до глаз, щетинистые усы, сливавшиеся с плотной, беспорядочно разросшейся бородой, надвинутая на брови папаха — все это определило внешний облик Беты, а вместе с тем помогло мне глубже войти в существо образа.

Многие часы своей актерской жизни я провел вместе с замечательным мастером грима А. О. Анджаном, который иной раз весьма вольно обращался с

моим лбом, носом, подбородком. После того как я получал новую роль, мы встречались, я садился в кресло перед зеркалом, и А. О. Анджан принимался пристально меня разглядывать, изучая линии моего лица и ощупывая руками отдельные его части. Наконец он объявлял, что для новой роли его совершенно не устраивает мой подбородок, что его придется «убрать». Такие же замечания он делал то по поводу моих щек, то по поводу линии лба, нередко заключая свою экспертизу сообщением о том, что ему основательно придется поработать над всей моей головой.

С чувством теплой признательности вспоминаю неоценимую помощь, оказанную мне А. О. Анджаном в работе над историческими образами, при воплощении которых портретное сходство является одним из неизменных условий успеха. Но тут же должен подчеркнуть, что как ни существенно внешнее сходство, все же само по себе оно еще ничего не решает. Хотя по условиям кинопроизводства та или иная роль окончательно закрепляется за актером после представления пробных снимков в гриме и, следовательно, с этой обязательной предпосылки начинается его более углубленная работа над образом, все же одно лишь внешнее сходство ни при каких условиях не может заменить того трудно определяемого сходства внутреннего, которое единственно способно вызвать в зрителе доверие к воплощенному актером характеру.

Работа актера в том или ином кинофильме в значительной мере предпрещается в гримерной, в процессе поисков и лепки внешнего облика, порой в сочетании с труднейшей задачей достичь портретного сходства. Однако следует отметить, что это еще не определяет творческого успеха актера. Необходимо одухотворить и озарить грим внутренним светом образа — осветить его взглядом глаз, выражением лица, словом, дать жить той маске, которая нанесена на лицо посредством грима. Это — творческая задача актера, которому предварительно помогает художник-гример.

Не могу не добавить, что гримы А. О. Анджана отличаются столь тонкой отделкой, что даже на близком расстоянии утрачивают специфические особенности грима, свойственную ему нарочитость.

Помнится, как с целью проверить грим профессора Полежаева, его жизненную достоверность, я решился выйти на улицу и смешаться с толпой. Я шел размеренной старческой походкой, в гриме, под шляпой, и меня явно принимали за пожилого прохожего. Прогуливаясь по улице в таком виде, я зашел к своему другу, дирижеру Е. А. Мравинскому. Его мать, знающая меня с юных лет, приоткрыв дверь, не узнала меня и кратко ответила, что Е. А. Мравинского нет дома. Я был не опознан, а потому вполне удовлетворился таким ответом. Должен, однако, заметить, что грим профессора Полежаева отнимал у меня и А. О. Анджана много времени, и в общем за четыре месяца съемок «Депутата Балтики» я провел в кресле гримера более трехсот часов.

Но в горячие дни масштабных съемок массовых сцен оперативно быстрая работа мастеров, их помощников и учеников обеспечивает коллективную гримировку в относительно короткие сроки.

В «Петре Первом», при съемках эпизода Полтавского боя, надо было

загримировать около полутора тысяч участников массовок, изображавших русских и шведских солдат. Происходила процедура, отдаленно напоминавшая мне процесс нашей коллективной гримировки по конвейеру для участия в «Юдифи»: так же несколько учеников поочередно вынимали из картонок усы и подавали их мастерам. Но в силу требования киносъемки задача коллективной гримировки значительно осложнялась. Каждому «солдату» надлежало надеть парик, причесать его и завить, подклеить усы и загримировать так, чтобы он выглядел вполне достоверным даже в том случае, если он попадет в кадр крупным планом.

Бывают случаи, когда технические требования киносъемки вызывают необходимость идти на некоторые «жертвы» ради достижения художественно правдивого и исторически достоверного грима.

Таких жертв, в частности, потребовал от нас «Петр Первый».

Судя по портретам и гравюрам, сохранившимся от петровских времен, у царевича Алексея был большой, приподнятый и удлиненный дегенеративный лоб. В театрах в таких случаях применяется так называемый «парик со лбом». Искусственный лоб сливается со лбом артиста как его естественное продолжение, и линия «шва» покрывается общим тоном гримерной краски, что при соответствующем сценическом освещении дает должный эффект. Грим, как таковой, становится незаметным. При киносъемках, сделанных крупным планом, лицо актера многократно увеличивается против натуральной величины, и в таких условиях театральный «парик со лбом» совершенно непригоден. Поэтому режиссер и художник-гример предложили мне выбрить ото лба одну треть волос, а поверх надевать паричок царевича Алексея. Так я и поступил.

Но одновременно со съемками «Петра Первого» мне пришлось приступить к съемкам «Депутата Балтики», к работе над образом профессора Полежаева. Режиссеры, художник-гример и я пришли к совместному выводу, что мои волосы следует несколько отрастить сзади с таким расчетом, чтобы у шеи оставались собственные волосы, которые на каждой съемке красились бы под седину, в соответствии с париком. Когда я заходил в обычную парикмахерскую, на меня смотрели как на чудака, который почему-то выбривает голову у лба и в то же время отращивает волосы сзади.

Исполнителю роли Петра I, артисту Н. К. Симонову, также пришлось побрить лоб и виски. А когда снимались сцены Полтавского боя, Н. К. Симонов, как того требовало действие, ходил небритый (создать впечатление невыбритого лица с помощью грима очень сложно), но вынужден был выбрить усы, так как на их место наклеивались другие, петровские, приготовленные гримером. Не без законного недоумения встречные обращали особое внимание на человека, отращающего бороду и почему-то выбривающего усы.

Портретно-исторические роли нередко вынуждают актера на такие поступки, и, встречая человека с несуразной растительностью на голове и лице, можно почти безошибочно предположить, что это артист, приносящий себя в жертву искусству кино.

Очень ответственные, трудные и сложные задачи встали перед советскими художниками-гримерами в связи с показом в кино образов наших вождей

В. И. Ленина и И. В. Сталина и их ближайших соратников.

Помню, с каким творческим беспокойством художник-гример А. Н. Ермолов совместно с артистом Б. В. Щукиным приступил к поискам грима образа В. И. Ленина на киностудии «Мосфильм» в 1936 году, в связи со съемками кинофильма «Ленин в Октябре». Много недель вдохновенного творческого труда посвятил тот же художник-гример в поисках портретного грима для исполнителя роли И. В. Сталина. С большим искусством гримировал он актеров, игравших роли А. М. Горького и Ф. Э. Дзержинского.

Когда передо мной встала задача играть роль А. М. Горького в фильме «Ленин в 1918 году», я в течение трех недель ежедневно по пяти часов просиживал с А. Н. Ермоловым в гримерной киностудии «Мосфильм». Часами мы искали линии расширенных скул, которые накладывались из гуммозного пластыря, линии волевого, выдающегося вперед подбородка, очертания усов и бровей, контуры головы. Хотя весь этот кропотливый процесс поисков внешнего облика великого писателя отнимал у нас много времени и сил, мы не останавливались перед трудностями, искали нужные нам новые и новые черты.

Долго не давался мне грим Александра Невского. Первые пробы вышли неудачно, я походил на хориста из оперы «Князь Игорь». Постановщик фильма С. М. Эйзенштейн, уделявший исключительное внимание гриму и лично делавший его предварительные наброски, часами просиживал со мной в гримерной. Наконец был найден мужественный и вместе с тем юный грим Александра Невского, которому ко времени Ледового побоища шел двадцать первый год.

Много усилий потребовал грим Ивана Грозного в фильме того же названия. Перед началом съемок С. М. Эйзенштейн, художник-гример В. В. Горюнов и я в поисках грима потратили почти шесть недель ежедневного труда. В данном случае задача осложнялась тем, что Иван Грозный показан в фильме в возрасте от семнадцати до пятидесяти трех лет, на шестнадцати этапах своей жизни, своей государственной деятельности. Каждому из этих этапов соответствовал свой грим. Всего было разработано шестнадцать гримов, которые, в целях простоты и удобства, сокращенно именовались соответствующими номерами: «грим номер первый», «грим номер второй» и т. д.

Наиболее для меня сложным оказался «грим номер первый» — грим семнадцатилетнего Ивана в сцене его венчания на царство. Помимо наклейки носа, ресниц, бровей и парика, мне пришлось сглаживать морщины на лице. Это достигалось путем наклейки легчайших газовых ленточек на висках и под ушами, причем концы ленточек, оттягивавших кожу лица и расправлявших ее, накрепко завязывались на шее и на затылке. Прием этот хотя и не делал меня семнадцатилетним, но все же значительно приближал мою наружность к изображению молодого Ивана IV. Не могу не заметить, что когда по окончании съемок лицо мое освобождали от натяжек, то на нем становилось еще больше морщин и они делались глубже, так что я стал опасаться, как бы мое кинематографическое омоложение не привело бы к преждевременному внешнему постарению.

Снимаясь в кинофильме, посвященном великому изобретателю радио

А. С. Попову, я с увлечением работал над его гримом в тесном сотрудничестве с художником-гримером В. Соколовым. Много было им потрачено труда для достижения художественной правды, жизненной достоверности и возможно более точного портретного совпадения. Какие-нибудь три-четыре лишних волоска в бороде или усах либо, наоборот, отсутствие их заметно видоизменяли внешний облик задуманного образа.

Творческая роль и ответственность художника-гримера в кино очень значительны, работа его приобретает самостоятельное значение. Вот почему перед началом съемки режиссер поочередно опрашивает всех главных участников творческого процесса об их готовности к съемке, — опрашивает оператора, актеров, звукооператора и художника-гримера, который нередко в последнюю минуту перед съемкой поправляет грим актера.

Со своей стороны актер должен беречь нелегкий труд художника-гримера, особенно в условиях длительных киносъемок и при применении сложного грима с наклейками из гуммозы или резины. В перерывах между съемками, в своих бытовых движениях и жестах, актеру следует меньше разговаривать, осторожно двигать лицевыми мускулами — осторожно есть, пить и курить. Неосторожные движения могут нарушить гармоничность грима, что потребует его поправки и тем самым удлинит паузу перед съемкой следующего кадра.

Художник-гример — искренний друг и помощник актера, творческий работник нашего искусства, полноправный участник каждого спектакля и кинофильма. Успехи наших художников-гримеров, которые по точности, тонкости и выразительности достигнутых ими результатов значительно опередили своих зарубежных коллег, очень значительны, — и лучшие наши художники-гримеры по заслугам удостоены правительством высокого звания лауреатов Сталинской премии.

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА В КИНО

Экран учит многому и, позволяя актеру взглянуть на свое творчество со стороны, безошибочно выявляет все его недостатки. Вот почему, когда на киносъемке актер не верит в допущенную им ошибку, режиссер обычно говорит ему:

— Проверим на экране!

Вы можете увидеть себя на фотографии, в зеркале, наконец, с разных сторон через отражение зеркал, и все же это не даст вам полного и точного представления о ваших внешних данных.

Когда актер впервые видит себя на экране без характерного грима, он обыкновенно бывает крайне в себе разочарован. Открываются какие-то новые, неведомые ему до сих пор черты в отдельных ракурсах и положениях его лица, фигуры, а главное — он обычно не узнает своего голоса. В итоге первая встреча с самим собой на экране нередко производит на актера удручающее впечатление. Может быть, поэтому и бывают редко утешительны просмотры материала.

Впервые увидев себя на экране, я ужаснулся своему росту, а потом задумался, почему я такой худой. Мне казалось, что у меня меньше недостатков,

нежели я увидел, наблюдая свое изображение на экране.

Еще больше разочарования принесла мне запись моего голоса. Это разочарование долго преследовало меня в дальнейших наблюдениях за самим собой при просмотре отснятого материала, и прошло много времени, пока я постепенно привык видеть себя со стороны, — привык видеть себя таким, каков я есть.

Тем не менее и по сей день в просмотрном зале я впиваюсь в экран, подмечаю свои недостатки, как фактические, так и, вероятно, кажущиеся, которые пытаюсь преодолеть в процессе съемок.

На киносъемках режиссер часто обращается к актеру с вопросами вроде следующих:

— Покажите, как вы будете вести эту сцену. Покажите, как вы будете вставать. Покажите, как вы будете подходить к аппарату. Покажите, как вы будете выходить из кадра...

Слово «как» преобладает над словом «что», — в полную противоположность театру, где, проверяя готовность актера к решению поставленной перед ним творческой задачи, режиссер прежде всего спрашивает актера, что он будет играть в данной сцене.

Отчего это происходит и насколько закономерно такое положение?

Вопрос «что?» или «во имя чего?» возникает, ставится и решается в кино на первых репетициях, когда обговаривается, обсуждается сценарий, все произведение в целом.

Уже с первых дней работы над сценарием вопросы «что?» и «во имя чего?» должны быть совершенно ясны актеру, настолько осознаны и усвоены им, в такой степени войти в его сознание, чтобы можно было к ним не возвращаться, чтобы, исходя из них, в каждом отдельном случае сосредоточиваться на вопросах «как?», «каким образом?».

В столь зависимом от техники искусстве, как кино, актер не имеет права не только изменять мизансцену, но не может нарушить положение тела, головы, руки, того или иного движения, уточненного на репетиции, и тем самым выйти за рамки тех технических предпосылок — оптических, световых и т. д., — которые строжайшим образом установлены для него техникой фиксации изображения на пленке. В противном случае актер, может быть, и сыграет тот или иной эпизод талантливо, однако приведет к браку кадра и порче пленки, поскольку он нарушит строго продуманную техническую опору, предусмотренную режиссером и оператором. Поэтому, обращаясь к актеру с просьбой действовать в образе и в конкретных предлагаемых обстоятельствах, и режиссер, и операторы, прильнув к глазку аппарата, неизменно спрашивают:

— Покажите, как вы будете действовать...

К. С. Станиславский учит, что мускульное напряжение актера должно соответствовать его внутреннему состоянию. В кино при съемке средних и крупных планов эмоционально насыщенных кусков в интересах композиции кадра нередко нарушается это справедливое требование. Актер вынужден преодолевать неправду личного самочувствия во имя великой правды, которая раскроется перед зрителем на экране в результате монтажа.

Чтобы четко выдержать пластический рисунок роли, актер должен уметь владеть пространством. Режиссер нередко предлагает актеру подбежать с общего плана на крупный, — предположим, на полметра от объектива киноаппарата, — но если актер подбежит на 45 или на 55 сантиметров, сцена окажется снятой не в фокусе.

На съемках одной из сцен «Петра Первого» режиссер В. М. Петров и оператор В. В. Гарданов поставили передо мною трудную задачу.

Царевич Алексей обсуждал с приближенными боярами исход болезни своего отца, когда неожиданно открывалась дверь и появлялся Меншиков. Царевич Алексей вставал, подходил к нему и спрашивал: «Умер?»

Кадр снимался, как говорят на профессиональном языке, — «с точки зрения» Меншикова. Аппарат был установлен у дверей, из которых должен появиться Меншиков. Таким образом, киноаппарат являлся как бы «глазом» Меншикова, и в кадре должно было запечатлеться то, что мог увидеть Меншиков, перешагнув порог двери. Я должен был подойти от общего плана на крупный, на точно установленное оператором расстояние от кинообъектива. Глядя несколько правее съемочного аппарата и якобы увидев Меншикова, я должен был в слове «умер» выразить сокровенные мысли Алексея, которые приблизительно можно было определить словами: «Ты пришел ко мне, чтобы меня порадовать?! Ты пришел, чтобы сообщить мне, что мой отец-изверг умер и я, наконец, вступлю на царский престол?! Это ли ты пришел мне сказать?»

После многократных репетиций мне удалось более или менее удовлетворительно выполнить эту задачу при первых трех съемках, или, говоря профессиональным языком, в первых трех дублях. Но при съемке последнего, четвертого по счету, дубля, когда, после дополнительных советов и наставлений режиссера, кинооператора и партнеров, наконец-то настал срок произнести надлежащее слово, я от волнения и огромного напряжения, не успев вовремя сосредоточиться, вместо слова «умер» сказал «помер». Четвертый дубль оказался испорченным.

Практика убедила меня в том, что усиленный контроль над заданием режиссера и операторов нередко приводит актера к тому, что он от утомления начинает терять творческий покой и искажать текст своих реплик.

Не забуду, как в одной из картин известный актер должен был произнести слова: «До весеннего ледохода», но дорепетировался до того, что в одном дубле сказал: «До весеннего ледостава», а в другом — «До весеннего сева».

Привожу эти примеры с целью еще раз подчеркнуть, насколько необходима актеру собранность на киносъемке, как важно беречь и разумно расходовать энергию, ни на секунду не теряя самообладания и чувства ответственности.

Случаи, когда кадр снимается в единственном дубле, чрезвычайно редки и вызываются особыми обстоятельствами.

Отдельные эпизоды в «Детях капитана Гранта» нам пришлось снимать на природе, на Северном Кавказе, в Чегемском ущелье. Альпинисты в течение недели выстроили висячий мост над пропастью, и коллектив приступил к сложной съемке. Сначала должны были снимать поджог моста бандитом Айртоном, затем аппарат панорамировал и переносился на другую сторону

пропасти, куда подбегали Паганель, Роберт Грант и другие путешественники. Горящий мост должен был рухнуть перед глазами подбежавших, а кинообъектив — проводить его падение в пропасть.

Кинооператор поймал в объектив Айртон в ту минуту, когда он поджег мост. Затем аппарат поймал в объектив нашу четверку, но совершенно неожиданно в этот самый момент пылающий мост, не дождавшись, пока мы подбежим к нему, рухнул. Наступила большая пауза, после которой большинство из нас с досады чертыхнулось. Мы вынуждены были сидеть еще неделю, пока трудолюбивые альпинисты не установили новый висячий мост и мы не засняли ту же сцену в единственном, разумеется, экземпляре.

Самые значительные трудности возникают перед актером в тех случаях, когда единый продолжительный по протяжению и эмоционально на одном дыхании построенный эпизод не может быть заснят одним куском, но дробится режиссурой на небольшие сцены, съемки которых отделены недельными, а то и месячными перерывами.

Как я указывал, сцена ссоры Алексея с Евфросинией из «Петра Первого», единая по своему внутреннему действию, в силу технических причин была раздроблена на множество мелких кадров, съемка которых растянулась на несколько месяцев. Трудная для исполнителя сцена тяжелой болезни Ивана Грозного, обращающегося к боярам с заклинанием присягнуть младенцу Дмитрию, также была раздроблена на ряд мелких эпизодов, снимавшихся в разное время. Задание, которое следует выполнить в едином эмоциональном порыве, до крайности затрудняется при дроблении на мелкие составные части, сквозь которые необходимо провести единую линию жизни и развития образа.

В обоих приведенных случаях съемки хотя и производились с большими, иногда месячными интервалами, однако же последовательно, по ходу развития сценария. Но часто бывают и такие случаи, когда кадры снимаются в обратной последовательности, то есть — сперва финал, потом — середина сцены и под конец — ее начало. Не исключено и такое положение, когда, в силу стечения обстоятельств, в зависимости от условий производства натуральных и павильонных съемок, кадры одной и той же сцены снимаются вперемежку. Все это, несомненно, усложняет задачу актера, снимающегося в кино, и требует от него особых навыков.

Актер привязан к кадру. Если, допустим, укрупняется какая-либо часть общего плана, а актер находится где-то позади, то и он обязан «входить» в кадр до самых больших укрупнений, вплоть до того, что в кадре может фотографироваться одно лишь его плечо, рука или часть головы. Конечно, это обременительно для актера, которому в течение долгих часов приходится присутствовать, а не действовать, и также требует выработки определенных исполнительских навыков.

Иногда спрашивают, не отражается ли на здоровье актера и на его нервной системе игра в театре и в кино, причем обычно при этом имеют в виду трагические роли с большими внутренними переживаниями.

Если бы мы в самом деле переживали чувства своих героев, то, естественно, после одного из первых спектаклей мы не смогли бы миновать психиатрической

лечебницы.

Исполняя роль Ивана Грозного в первой серии одноименного фильма, я десять или двенадцать раз (не считая репетиций) переживал тяжелую болезнь и смерть своей верной подруги, царицы Анастасии. А играя ту же роль в театре, в «Великом государе», я около трехсот раз (также не считая репетиций) в припадке гнева убивал посохом своего любимого сына от брака с Анастасией — царевича Ивана. Нетрудно представить себе, что случилось бы со мной, если бы я переживал эти сцены подлинными чувствами, в полную силу настоящих человеческих эмоций!..

Все дело в том, что, творчески переживая любое чувство, мы не ощущаем ни горечи, ни отчаяния, ни счастья, ни восторга. Мы не ощущаем боли от ножа, воткнутого в спину, нас не сражает пуля, направленная в сердце.

Находясь в радостном состоянии творческого процесса, мы, в силу природной склонности к артистической профессии, в меру своего дарования и профессионального умения, творчески переживаем эти чувства, создавая у зрителей иллюзию подлинной достоверности наших переживаний.

Следовательно, сценические переживания есть творческие переживания, не отражающиеся на нервной системе.

Тем не менее, труд актера и в кино и в театре — труд необычайно напряженный по своей природе, и это напряжение не может, конечно, не отражаться на нервной системе. Вероятно, поэтому актер, в силу своей профессии, особенно чувствителен.

Иное дело, когда актеру в кино приходится совершать действия, которые связаны с конкретным физическим состоянием.

Представьте себе съемку, где в нескольких дублях актера обливают водой или подвергают другим физически ущербным действиям, где приходится пить, есть или, — что могло бы показаться проще всего, — курить. При пятикратном дублировании сцены с курением актер накачивается буквально до одури, что, конечно, отражается на здоровье и нервах.

В фильме «Подруги», играя белогвардейского офицера, я по ходу действия отнимал у своей жертвы жареную курицу. Жадно и грубо разрывая ее на части, я тут же, с помощью своего партнера, должен был ее съесть. Если в первом дубле курица была съедена с хорошим аппетитом, а во втором все же не без некоторого удовольствия, то в третьем дубле мы испытывали вполне понятную тягость, для характеристики же нашего самочувствия в пятом дубле у меня не хватает подходящих слов.

Во второй серии «Петра Первого», в сцене удушения царевича Алексея министрами в каземате Петропавловской крепости, на меня накидывали черный плащ и по ходу действия душили и избивали. Сцена была короткой и не очень трудной, но режиссер увлекся количеством дублей. В съемках было занято несколько московских актеров, которые спешили в тот же вечер выехать в Москву и торопились на вокзал к отходу поезда. Время было на исходе. Однако режиссер решил снять еще один дубль.

Все пошли навстречу желанию режиссера, все постарались возможно лучше выполнить его задание.

Когда, набросив на меня плащ, меня снова принялись душить, я получил настолько сильный удар, что невольно вскрикнул, — но с большим напряжением преодолев боль, все же доиграл сцену до конца.

Разумеется, никто из участников данного эпизода не хотел причинить мне вреда, — я стал случайной жертвой в той бурной схватке, которая должна была быть убедительно показана в фильме как суровая расправа с Алексеем. На подобных примерах можно было бы, вероятно, и не останавливаться. Но, приводя их, мне хотелось подчеркнуть, что актер в любых, порой в очень трудных условиях, должен уметь владеть собой и не выходить из образа.

Не раз мне приходилось выслушивать мнение, будто некоторые актеры и в личной жизни почему-то стараются играть. Думаю, что это неверно. Правда, в дореволюционное время нередко бывало, что герой-любовник ходил «героем-любовником» и на сцене и в жизни. Он своеобразно надевал особую шляпу, бросающийся в глаза яркий галстук, принимал живописные позы, несколько нарочито разговаривал, форсируя звук.

Мне кажется, что это не только обедняет актера, но, прежде всего, говорит о его ограниченных профессиональных интересах и весьма непритязательных интеллектуальных возможностях.

Актер в жизни не должен подчеркивать ту или другую особенность своего артистического дарования, хотя бы только потому, что он тем самым утомляет и расходует себя. Надо сохранить возможность вспыхнуть артистическому дарованию в момент, когда поднимается театральная занавес или начинает вертеться ручка киноаппарата.

Палитра красок человеческих характеров не имеет границ. Есть люди добрые и злые, храбрые и трусливые, умные и недалекие, красивые и уроды, здоровые и больные, веселые и угрюмые, старые и молодые, прямые и скрытные, откровенные и хитрые...

Но ведь характер возникает в зависимости от исторически сложившейся обстановки, от условий жизни, учебы и труда, от социальных условий и во многом определяется профессией человека.

Лично мне довелось играть в театре и в кино рабочих и крестьян, солдат и матросов, офицеров армии и флота, выдающихся ученых и писателей, государственных деятелей. Но если профессия человека во многом определяет его характер, то это не значит, что актер должен изучать профессию своего героя.

Не надо быть писателем, чтобы сыграть писателя, не надо быть ботаником, чтобы сыграть ботаника, не надо быть хирургом, чтобы стать им на сцене. Надо только вникнуть в существо профессии, в ее отражение на характере человека и, главным образом, узнать устремления героя.

Один из ассистентов режиссера картины «Александр Попов» предложил мне для большей убедительности создаваемого образа выучить наизусть азбуку Морзе, причем не только письменно, но и на слух, и даже порекомендовал мне самому построить детекторный радиоприемник. По аналогии можно было бы предложить артисту К. В. Скоробогатову, игравшему в кино великого русского хирурга Н. И. Пирогова, проанатомировать кошку, петуха или кролика с целью

большого проникновения в образ. Все это, разумеется, актеру не нужно.

Однако актеру, играющему хирурга, необходимо научиться профессиональному обращению с хирургическим ножом в том случае, если он с ним связан в сценическом действии, или, исполняя роль инженера-конструктора, научиться владеть чертежными приспособлениями в том случае, если он оперирует ими по ходу действия. Нередко актеру приходится овладевать различными навыками, свойственными профессии его героев.

Все же не следует переоценивать эту сторону творчества актера, которому нередко приходит на помощь техника съемки и монтажа.

Мы восхищаемся на экране актерами, их высоким мастерством летчиков, кавалеристов, спортсменов, акробатов и т. п. Мы не знаем, а порой, зная, забываем, когда смотрим на экран, что в таких случаях актеру приходят на помощь подменяющие его в соответствующих кадрах профессионалы. Я всегда был в некотором смущении, когда зрители начинали восхищаться моим поединком с немецким псом-рыцарем в фильме «Александр Невский». В таких случаях после некоторой паузы я старался разъяснить зрителю, что если на крупном или на среднем плане с открытым лицом на коне находился я, то в массовых батальных сценах и в эпизоде поединка, где лицо Александра Невского закрыто опущенным забралом, снимался опытный профессиональный кавалерист в моем облачении, который своим умением, ловкостью и сноровкой создал мне незаслуженную репутацию смелого всадника.

В отдельных случаях, при необходимости выделить и подчеркнуть выразительную деталь в кадре, снимаемом крупным планом, приходится прибегать к подменам. По ходу действия фильма «Остров сокровищ», в котором я играл Билли Бонса, мне надлежало в состоянии сильного гнева ухватиться рукой за край стола и опрокинуть его на себя. Но узкая, длинная кисть моей руки, заснятая крупным планом, не соответствовала характеристике Билли Бонса, всему его образу. Поэтому режиссура прибегла к подмене. На крупном плане была заснята грубая, мозолистая, заскорузлая рука одного из статистов, хватавшая край стола и опрокидывавшая его, что органически дополнило кадры, в которых я снимался.

Следовательно, художественная жизнь, правдиво показанная на экране, часто не соответствует фактическому положению вещей. Актер не может великолепно петь, будучи в жизни абсолютно немзыкальным, лишенным слуха и голоса. Как догадывается читатель, вокальные куски роли этого актера озвучены вокалистом. Тем не менее, по возможности актер в кино стремится все положенное по роли выполнить лично. А. Ф. Борисов, снимаясь в «Мусоргском», сам озвучивал вокальную сторону роли.

В немом кинематографе придавали огромное значение типажности и фотогеничности, так же как и монтажу. Поэтому в тех случаях, когда в отдельных кадрах режиссера не удовлетворял исполнитель-типаж, он выходил из положения путем ловкого режиссерского монтажа.

В звуковом же кино роль актера настолько повисилась, что к типажам стали обращаться только в маленьких статических ролях, главным же образом в так называемых портретах.

Помню, как мучился С. М. Эйзенштейн, сколько он потратил времени и дорогостоящей пленки в финале фильма «Александр Невский» с типажом старичком, которому надлежало подать чашу вина великому князю. После того как князь осушал чашу до дна, старику следовало причмокнуть губами, лихо провести пальцем по усам и восторженно воскликнуть:

— Гу-у-у-ляй!!!

Столь несложная задача, легко выполняемая любым артистом, была не под силу случайному в актерской профессии человеку.

В «Петре Первом» роль патриарха исполнял типаж — старик с длинной седой бородой. Этот старик причинил немало огорчений режиссеру и коллективу. На одной из съемок звукооператор обратил внимание на странный посторонний звук, назойливо сопровождавший все репетиции кадра. Выяснилось, что «патриарх» страдал астматическим дыханием. Так как кадр был короткий по времени, то ассистент режиссера тактично попросил старика перед самой съемкой глубоко вдохнуть в себя воздух и в течение съемки, на протяжении тридцати-сорока секунд, постараться не дышать. Старик не соразмерил время и в середине съемки выдохнул воздух еще более звучно, чем прежде.

В том же фильме два дряхлых старика в боярских костюмах и высоких шапках должны были при проходе царевича опуститься на колени и затем прильнуть лбами к полу. На съемке они сделали это превосходно, но мы обратили внимание, что почему-то в перерывах между съемками второй части того же кадра они не поднимались с колен. На вопрос помощника режиссера, почему они не встают, они ответили, что им легче обождать в коленопреклоненном положении, нежели вставать и снова опускаться на колени. Старики были профессионально не тренированы и к тому же настолько дряхлы, что тяжесть парчовых костюмов обременяла их свыше сил, между тем как сами по себе они были поистине блестящими типажам.

Техника съемки и монтажа позволяет создавать впечатление общения партнеров, которые на самом деле ни разу не встречались в совместной сцене.

В фильме «Его превосходительство» имеется ответственный для развития сюжета эпизод, в котором два клоуна — М. А. Ростовцев и я — дают представление для губернатора, роль которого исполняет Л. М. Леонидов. Однако на съемках этого фильма мне ни разу не довелось встретиться с Л. М. Леонидовым.

Более того — бывают случаи, когда два актера ведут диалог, заснятый крупным планом и развивающийся попеременно то с точки местонахождения одного, то с точки местонахождения другого участника беседы. У зрителя создается впечатление дружеского общения собеседников, между тем как они никогда не видели друг друга в глаза.

Едва ли не впервые я встретился с таким положением, снимаясь в фильме «Женитьба Яна Кнукке», где в приемах гротеска, почти в эксцентрическом плане играл роль капитана Пфааля. В дальнейшем я настойчиво осваивал специфическую технику общения с отсутствующим партнером, овладение которой совершенно обязательно для актера, работающего в кино.

Особенно ответственны сцены, в которых герой находится в одиночестве. Тут актер должен забыть о киноаппарате, о том, что за ним кто-то наблюдает, и до конца погрузиться в мысли и чувства, в состояние и действие воплощаемого образа.

Некоторые «кинозвезды», играя такие интимные сцены, сплошь и рядом не могут «забыть» о киноаппарате (или, другими словами, о своем будущем зрителе). Исполняя даже самую трагическую сцену в одиночестве, они как будто говорят вам:

— Посмотрите, какая я бедная! Какая я несчастная! Как мне тяжело! Но все же посмотрите, какой у меня рот, ресницы, какое у меня прелестное лицо. Даже в горе я очаровательна и неотразима...

Рассчитывая на личный успех, они забывают о правде образа.

Я всегда аплодирую актрисам, которые порой в ущерб такому внешнему успеху стремятся правдиво передать переживания своих героинь.

Многих зрителей интересует, каким образом актер вызывает у себя слезы, снимаясь крупным планом. Искусственные это слезы или настоящие, то есть те, которыми мы плачем в жизни?

В немом кино место актера было менее значительно, чем в звуковом. В процессе монтажа его работа часто подвергалась обработке ножниц, находящихся в руках режиссера. В немом кино съемка крупных планов, как правило, откладывалась на конец. Актер менял на этих съемках костюмы и шляпы, изменял и выражение лица. Когда нужно было снять плачущее лицо, актер перед съемкой подносил луковицу к глазам, либо нюхал нашатырный спирт, либо капал на щеку несколько капелек глицерина. Иногда, чтобы вызвать у актера настоящие слезы, играли трогательную музыку.

В звуковом кино, где роль актера выросла и углубилась и вопросы художественной правды выдвинулись на первый план, желательно, чтобы актер по ходу переживаемых им событий смог вызвать у себя подлинные слезы. Эти подлинные слезы, однако, имеют под собой творческую почву и, конечно же, отличны от тех слез, которыми мы искренне плачем в жизни и которые отражаются на нашей психике и организме.

Некоторые актеры, сосредоточиваясь перед съемкой, вспоминают самые горестные минуты жизни, стремясь тем самым разжалобить себя. Ощущая подступающие слезы, они дают сигнал к съемке. Слезы действительно появляются, но так как вызваны они не содержанием сцены, то и передать это содержание не могут. Такой путь представляется мне порочным.

Мне лично удавалось вызывать слезы по существу состояния образа, когда я проникался его внутренней жизнью. В «Петре Первом» царь отечески отчитывал Алексея за совершенные им ошибки. В этой сцене, стараясь войти в должное состояние, я мял воск от свечки, стоявшей на конторке, делая из него какие-то фигурки, и, как провинившийся человек, желающий раскаяться, вызывал в себе настоящие слезы.

Но ведь каждый кадр снимается по несколько раз, и трудно рассчитывать на то, чтобы при каждом дубле могли выступать естественные слезы. Это удается далеко не всегда. Восхищала нас А. К. Тарасова, которая, играя роль Екатерины,

в течение одной съёмочной смены одинаково хорошо и убедительно плакала в пяти дублях.

Вспоминаю сцену из «Депутата Балтики». Полежаев оскорблен своими коллегами, не пришедшими к нему в день рождения. Он остается со своей женой. Ему хочется плакать. Скрывая подступающие слезы, он ищет повода уйти в соседнюю комнату и говорит жене:

— Тебе холодно, я тебе сейчас принесу шаль.

И он уходит в свой кабинет. Там он плачет, перебирая какие-то приборы и пробирки.

Мне надлежало передать гордые слезы. Съёмка была ночная, и смена подходила к концу. Было уже около шести часов утра. Я никак не мог вызвать слезы и попросил пригласить для меня пианиста, чтобы он облегчил задачу. Вскоре прибыл пианист. Он проиграл много фрагментов из различных произведений, я с удовольствием слушал его, но так как относительно хорошо знаю музыкальную литературу, все сыгранное пианистом оказалось знакомым и не смогло растрогать меня «до слез». Наконец он заиграл неизвестный мне прелюд Лядова. Я ощутил в этюде огромную ширь нашей русской природы, ее лиризм. Сразу же став перед киноаппаратом (кадр был немой, без звука), я под лядовскую музыку обрел внутреннее ощущение своего героя и сыграл на крупном плане сцену слез. Ощувив их появление, я быстро вошел в состояние сцены, нашел путь к ее оправданию.

В «Иване Грозном», в сцене венчания на царство, юный царь произносит монолог об отчизне, в котором, между прочим, есть и такие слова:

— ... Но что же наша отчизна, как не тело, по локти и колена обрубленное? Верховья рек наших — Волги, Двины, Волхова — под нашей державой, а выход их к морю — в чужих руках...

Мне надлежало передать глубоко затаенную боль Грозного за родину, за государство, у которого отняты его исконные родные земли, в связи с чем глаза Ивана Грозного должны были увлажняться и наполняться слезами.

Я увидел в своем актерском воображении Волхов, Двину, Волгу, представил себе советских людей, сражающихся у этих рек с фашистами, и почувствовал, что у меня начинают увлажняться глаза. Быстро войдя в состояние, я постарался передать патриотические переживания молодого Ивана IV.

В финале фильма «Александр Попов», когда Александр Степанович произносит свою последнюю речь на заседании Русского физико-химического общества, я от огромной боли за жизнь этого замечательного русского человека, зная о том, что он через два дня после этого выступления умер, решил вызвать у себя слезы, хотя такая задача передо мной и не ставилась. Может быть, я поступил неправильно. Но получилось это у меня органически: на протяжении всего фильма мне хотелось показать судьбу гениального изобретателя, трагически сложившуюся в условиях царской России.

Привожу эти факты из своей практики, чтобы подчеркнуть простую мысль: жизнь актера вне сцены и экрана многообразно обогащает его творчество, но не подменяет его, ибо творчество актера имеет свою природу и свои законы.

Советское кино, любимое народом, стало ведущим, самым прогрессивным

искусством мира. Почетнейшая роль отведена в нашей кинематографии актерам, и они выполняют ее с честью, с волнением играя перед киноаппаратом, с гордостью сознавая, что их творчество проникнет во все уголки земного шара, прославляя идеи Ленина — Сталина, воспевая великие дела советского народа — строителя коммунизма.

Средствами кино можно показать зрителю все, что он не может увидеть в жизни, начиная от широкого отображения различных стран мира во всем многообразии развивающейся в них жизни и борьбы и кончая научными фильмами, раскрывающими тайны живой природы вплоть до жизни мельчайших существ. Но средствами киноискусства мы прежде всего показываем жизнь и борьбу людей, их мысли, побуждения и страсти, их устремления к свету и счастью.

Громадных успехов достигло наше советское киноискусство. Несомненно, оно достигнет новых высот. Возможности его неограниченны, и когда представляешь их себе, порою кажется, что ничто не сможет быть противопоставлено произведениям гигантского масштаба, таким, как «Юность мира» или фильм, посвященный Берлинскому фестивалю молодежи, в которых участвуют десятки тысяч людей, устремленных в едином порыве борьбы за счастье молодого поколения на земле.

Не погибнет ли в этих количественных и качественных масштабах индивидуальность актера, его мастерство, его искусство? Ни в коем случае! Будущее нашего киноискусства — будущее искусства актера, раскрывающего облик человека в его страстях и борьбе. Наряду с монументальными фильмами будут существовать и фильмы камерные, обставленные скромными декорациями, ограниченные по месту действия небольшими комнатами, пределами скромной квартиры, где актеры в живых образах воплотят движение больших человеческих страстей и характеров, передавая в них внутреннюю жизнь и дыханье целой эпохи.

АКТЕР И ОПЕРАТОРЫ

В театре и в кино все основные творческие профессии едины по своему назначению: как в театре, так и в кино в общем содружестве встречаются драматург, режиссер, актер, художник, композитор, художник-гример.

Но в силу специфики кино, заключающейся в необходимости фиксировать игру актера на пленку, сложилась особая, одному лишь кинематографу присущая творческая профессия — профессия кинооператора.

Поэтому я назвал бы кинооператора наиболее кинематографической фигурой в самом точном смысле этого слова.

Зритель, не посвященный в творческие и производственные процессы художественной кинематографии, вряд ли представляет себе, насколько значительна и ответственна роль кинооператора в создании фильма.

Профессия кинооператора не ограничивается знанием киноаппарата и производства съемки. Она не только требует знания законов живописной композиции, цветной фотографии, точного знания природы естественного и

искусственного света, но прежде всего — глубокого, серьезного проникновения в идейно-художественное содержание фильма. Круг вопросов, занимающих кинооператора, очень широк. В него входят вопросы композиции кадра, его светового и тонального решения, его эмоциональной выразительности, нахождения точек зрения аппарата на кадр и ракурсов съемки актера, общее стилизованное решение фотографии фильма. Творческие задачи, решаемые советским кинооператором, ставят его рядом с драматургом и режиссером.

Между актером и кинооператором сложились особенно тесные творческие отношения, поскольку удача и успех актера не только зависят от оператора, но во многом непосредственно определяются им.

Эта взаимозависимость сказывается уже в начальном периоде пробных съемок, когда идут поиски внешнего облика героя. В этот период кинооператор устанавливает фотографический «портрет образа», то есть находит наиболее выигрышный ракурс и освещение лица героя. Пробы, заснятые кинооператором, рассматриваются художественными советами студий, и именно на их основе решается вопрос об утверждении актера на данную роль.

Во время съемочного периода кинооператор является не только свидетелем, но порой даже и участником творческого процесса актера.

Мне посчастливилось работать с крупнейшими мастерами советского кино, обогатившими культуру и технику операторского искусства, — Э. К. Тиссе, А. Н. Москвиным, В. В. Гардановым, В. Т. Яковлевым, А. М. Назаровым, Е. В. Шапиро, М. Ш. Магидом, Л. Е. Сокольским и другими, — они во многом способствовали успеху фотографических и пластических характеристик воплощенных мною образов.

Практика моей работы в кино дает немало интересных примеров, — и не только примеров, но и общих закономерных положений, — касающихся принципов взаимоотношения актера и кинооператора.

Но прежде чем перейти к этим примерам, необходимо сказать несколько слов о подробностях съемки.

Метод съемки общим планом — наиболее удобный для актера. Снимаясь в кадре вместе с партнером, актер видит, физически ощущает его, непосредственно общается с ним. В таких условиях, близких к условиям театрального спектакля, актер легче всего может решить задачи, выдвигаемые режиссером и оператором. Как правило, общие планы — наименее сложные для актера.

При съемке кадра средним планом нередко возникают серьезные трудности. Ведя диалог, актер, естественно, стремится видеть лицо партнера, чтобы лучше, полнее донести свои мысли и ощутить ответную реакцию. Но кинооператор, исходя из интересов композиции кадра, нередко просит актера повернуть голову несколько правее или левее партнера. Непосредственное общение нарушается, и перед актером возникают дополнительные сложности. На экране же, в силу смещения перспективы, складывается впечатление, будто актер видит партнера. Такой ракурс называется обманым ракурсом.

Наибольшие трудности, с моей точки зрения, возникают при съемке крупным планом.

Кинооператор определяет ракурс лица актера, наиболее выгодное его положение для фотографии крупным планом, причем актер, приближенный к аппарату, снимается без партнера. Актер выбирает ту или иную точку в верхнем или нижнем углу аппарата, либо несколько в стороне от него, — точку, подразумевающую и заменяющую глаза воображаемого партнера, — и согласовывает эту точку с кинооператором. Актер старается оправдать для себя отсутствие партнера, непрерывно представляя его в своем воображении, как бы читая его мысли. Реплики за партнера, по обыкновению, подает из-за кадра режиссер, который не всегда может занять положение предполагаемого партнера, почему реплики его иногда слышатся с противоположной стороны. При режиссерском монтаже сцены создается полное впечатление жизни, динамики движения мыслей, действия персонажей в их тесном взаимном общении.

Но трудности при съемках кадра крупным планом возникают еще и по многим другим техническим причинам.

На съемках одного из эпизодов «Ивана Грозного» С. М. Эйзенштейн и оператор А. Н. Москвин предложили мне подняться из-за гроба Анастасии и, взглядываясь в ее лицо, задать вопрос: «Прав ли я?..» Не получив ответа, Я должен был тяжело опустить голову и затем припасть лбом к Кромке дубового гроба.

Предложение С. М. Эйзенштейна показалось мне интересным, и мы тотчас же принялись репетировать эту сцену.

Но чтобы правильно ее сыграть, мне следовало расслабить мышцы и естественно расположить тело, между тем как декорация не позволяла этого сделать: она была построена неудобно, мне едва хватало места, чтобы кое-как поместиться у гроба. Перестройка декорации требовала времени и средств, которые не хотелось расходовать. Поэтому я играл данную сцену в исключительно неудобном положении и на многочисленных репетициях и съемках, отдаваясь тяжелым переживаниям Грозного, все же ни разу не смог освободиться от ощущения физической скованности, которая порою мне в высшей степени мешала как актеру. К счастью, это мое состояние не отразилось в кадре, вошедшем в фильм.

Во всех этих случаях кинооператор нередко служит причиной творческих трудностей актера, так как во имя композиции кадра он ставит актера в неудобное положение и порой заставляет его репетировать чуть ли не часами перед самой съемкой.

Когда актер снимается в движении, он должен как можно меньше задерживаться на противоположенных ракурсах и фиксировать основные моменты на более характерных. Для каждого отдельного образа ракурсы выясняются заранее, и то, что было противопоказано актеру в одной роли, может стать наиболее выгодным в другой.

Режиссер С. М. Эйзенштейн и оператор А. Н. Москвин считали, что в роли Ивана Грозного у меня наиболее выразительные ракурсы — правый и, главным образом, левый профиль, а также повороты в три четверти; фасы были мне совершенно противопоказаны, тогда как исполнителю роли Басманова, артисту

М. Кузнецову, оказались противопоказаны профильные планы, а наиболее выгоден фас.

Нам часто задают вопрос: каким образом актер, играя одновременно две роли, сам с собой разговаривает на экране?

Этот технический прием, именуемый кашировкой, предъявляет кинооператору особые требования.

В таких случаях треножник киноаппарата, во избежание малейших колебаний, привинчивается к полу особыми винтами. Одна из половин кадра затемняется, а на вторую половину кадра снимается актер, после чего он перегримировывается для исполнения другой роли, тогда как кинооператор закручивает отснятую ленту в обратную сторону, затемняет другую половину кадра, а на ту, которая вначале была затемнена, снимается актер во втором гриме. Это сложный и трудоемкий процесс, требующий абсолютной точности как от оператора, так и от актера.

В кинофильме «Весна» мне пришлось сниматься в кадре вместе с «двумя» Орловыми, причем оператор ограничил меня крайне узкими рамками пространства.

После того как на одну половину кадра была снята Л. П. Орлова в роли ученого, я с Л. П. Орловой в роли опереточной артистки снимался на второй половине кадра.

Слева от меня находилась Любовь Петровна Орлова в образе опереточной актрисы, справа я должен был представить в своем воображении и вступить в общение с ранее отснятой на другую половину кадра той же Л. П. Орловой, но в роли ученого.

Мне было очень тесно. Кинооператор меткой на полу, сделанной справа от меня, указал, где кадр разрезается пополам. Малейшее мое колебание в правую сторону, за границы половины кадра, срезало бы часть моего тела, что на одном из четырех дублей и получилось и было обнаружено при просмотре отснятого материала. В этом дубле я несколько свободней раздвинул локти и остался в кадре без правой руки, что даже на нас, профессионалов, произвело удручающее впечатление.

Кинооператор, тесно связанный с лабораторией, с печатанием позитива и негатива, первым знакомится с материалом в просмотровом зале. И когда после этого просмотра он появляется в съемочной группе — наступает тревожная пауза. Взоры всех присутствующих устремляются к кинооператору, который обычно томительно молчит, потом подходит к режиссеру, берет его под руку, отводит в другую комнату, после чего, наконец, оба возвращаются и начинают делиться впечатлениями с актерами. После этого вся съемочная группа получает возможность посмотреть материал последней съемки.

Лучший дубль отбирает режиссер с кинооператором при просмотре отснятого материала. Лично мне кажется, что в картину, как правило, должен входить первый дубль, если только он был хорошо отрепетирован и подготовлен: в первом дубле актер меньше отдает сил контролю различным техническим заданиям. Во втором дубле актер начинает усиленнее контролировать себя, и поэтому сцена может получиться более логичной и

правильной, но зато несколько схематичной, так что в ней не будет должного художественного вдохновения, творческого накала.

В фильме «Александр Попов» есть сцена Попова в каюте корабля. Когда снимался финал этой сцены, мне никак не удавалось сосредоточиться и войти в должное состояние. Первый дубль прошел удовлетворительно, второй — хуже, а на третьем дубле я был так обессилен, что съемку пришлось отложить. Назавтра я был «в форме». Все три дубля, снятые в тот день, оказались хорошими, однако после просмотра в картину все же был отобран первоначальный дубль, снятый накануне, как наиболее органичный по актерскому исполнению.

Бывают и такие случаи, когда при просмотре отвергаются все дубли отдельного кадра и возникает необходимость пересъемки. Но при несовершенном сценарии случается, что приходится переснимать не только отдельные кадры, но и целые части.

Увидев себя при просмотре заснятого материала в отдельных удачных кадрах, актер начинает верить в успех фильма. Однако судить по отдельным кускам о конечном результате — преждевременно. Иной раз блистательно отснятый кинооператором материал, то есть кадры в отдельности, позволяет съемочной группе рассчитывать на удачу картины, но после монтажа картина, сверх ожидания, может получиться скучной, художественно неинтересной. И, наоборот, иногда материал, не представляющий интереса на просмотре, после монтажа, талантливо предусмотренного режиссером в процессе съемки, приобретает великолепное композиционное воплощение.

Кинооператор — первый помощник режиссера. Он ближайший, после режиссера, руководитель и друг актера. Успех кинокартины настолько зависит от кинооператора, что переоценить его роль невозможно.

Когда «великий немой» заговорил, возникла чрезвычайно важная и ответственная профессия звукооператора.

Между актером и звукооператором за долгие годы сложились особые творческие взаимоотношения, потому что работа звукооператора отнюдь не ограничивается технической стороной записи звука. Звукооператор заботится не только о тональной стороне актерских образов, но и о всех звуковых художественных образах фильма, в силу чего профессия его носит глубоко творческий характер.

Законы словопроизношения, законы звучания художественного слова, техника актерской речи — вот что прежде всего определяет круг творческих вопросов, волнующих звукооператора, который помогает актеру выявить и запечатлеть характер образа, а в конечном итоге — донести до зрителя идею произведения.

В круг обязанностей звукооператора входит также фиксация на пленку всевозможных звуковых элементов фильма, начиная от имитации природных звуков и кончая записью музыки, исполняемой симфоническим оркестром.

По возможности операторы снимают все кадры синхронно, то есть одновременно фиксируя изображение и звук. Но удается это далеко не всегда. Часто при съемках на натуре — на улице, на море, в лесу — невозможно одновременно записывать звук, потому что мешают посторонние шумы: гул

толпы, движение транспорта и т. д. Звукооператоры нередко пытаются записывать звук и в этих условиях, но чаще всего такие кадры приходится переозвучивать.

Переозвучивание — сложный технический процесс.

Актер находится в затемненном просмотрном зале, тогда как на экране бесконечно проектируется склеенная в кольцо лента — смонтированная из отдельных кадров сцена. Актер всматривается в движение мышц своего лица, в движение губ и, соответственно артикуляции, зафиксированной на пленке, должен произносить текст роли. Освоив эту задачу на репетициях, актер должен четко вложить живое слово в запечатленную на экране свою артикуляцию, добиваясь точного совпадения в развитии мысли и действия, — и тогда живое звучащее слово тут же записывается через микрофон, стоящий рядом с актером.

Иногда приходится озвучивать большие сцены. Так, в «Счастливым плавании» была озвучена беседа командира Левашева с учеником Лавровым, снятая у моря. Это по существу длинный монолог Левашева с короткими репликами воспитанника. В кинофильме «Мусоргский» мне пришлось дополнительно озвучивать один из монологов только потому, что в день съемки, которую невозможно было отменить, я снимался с большими голосовыми связками и не смог говорить в низкой тональности, свойственной Стасову.

Известны случаи переозвучивания ради большей художественной выразительности. В «Депутате Балтики» роль революционного матроса превосходно исполнял артист Мельников, но его высокий теноровый голос не удовлетворял режиссуру. Постановщики фильма считали, что маленький приземистый матрос должен говорить басом. Когда фильм был заснят, артист Ю. В. Толубеев озвучил роль моряка своим густым сочным басом.

На озвучивании актер обязан быть максимально собранным и сосредоточенным. Если, перенапрягая силы, актер выбивается из должной «формы», брак неизбежен. Поэтому многократно прорепетировав сцену, подлежащую озвучиванию, актер нередко зажмуривает глаза и всецело доверяется внутреннему ощущению, боясь допустить ошибку при чрезмерном вглядывании на экран. Как это ни парадоксально, в таких случаях актера выручает профессиональная привычка к органическому внутреннему расчету ритма во времени.

Бывает и так, что сначала записывается пение и музыка, а уже затем снимается изображение. Объясняется это тем, что в силу дробления кинокадров актер не может сниматься одновременно с записью оркестра. В таких случаях сначала записывается музыкальная фонограмма, а под ее проекцию снимаются отрывки и куски сцены, фиксируемые на пленку.

Велико значение озвучивания как средства популяризации картин иностранного производства, а также показа советских фильмов за рубежом.

Трудно передать ощущение актера, который видит созданный им художественный образ переозвученным на иностранный язык.

Едва ли не впервые я встретился с таким случаем, когда смотрел картину «Его зовут Сухэ-Батор» в варианте, озвученном на монгольский язык. Увидев себя в роли барона Унгерна произносящим текст роли тоненьким голоском на

монгольском языке, я вначале был обескуражен, потом это вызвало у меня улыбку, и лишь затем я обнаружил новые художественные краски, внесенные монгольским артистом в интонационный строй речи барона Унгерна.

Находясь в Индии, я смотрел «Александра Невского» переозвученным на английский язык. Фильм — эпического склада, звучащая речь в нем лишена тонких психологических нюансов, озвучивать такой фильм сравнительно нетрудно, и просмотренный мною вариант показался мне вполне удовлетворительным. Помнится, однако же, как я невольно расхохотался, услышав с экрана в устах новгородца XIII века неожиданное слово «Music!», которое заменило отсутствующее в английской речи русское народное выражение «Гуляй!».

Выступая в Париже на своем творческом вечере, я был по-настоящему взволнован, увидев — или, точнее, услышав «Депутата Балтики» превосходно озвученным на французский язык. Актер, озвучивший по-французски роль Полежаева, несомненно всесторонне изучил его образ, его психологию и характер, мельчайшие подробности его поведения и вложил в речь Полежаева такие тонкие, правдивые интонации, которые как нельзя лучше доносили идею фильма до французских зрителей. Восхищенный столь образцовым примером озвучивания, я в своем выступлении поблагодарил актера, вложившего много труда в эту работу.

Искусство советского кино достигло своих высот прежде всего благодаря высокоидейной художественной драматургии. Заслуги артистов и режиссеров советского кино известны. Но чрезвычайно значительна также роль кинооператоров и звукооператоров, в творческой работе которых высокий уровень технического мастерства и знание сокровенных тайн физики сочетаются со специфической художественно-изобразительной культурой, с умением, — конечно, в тесном сотрудничестве с режиссером, — соразмерять отдельные части единого по композиции целого. Игра актера и движение массы, сложные объемные декорации и тончайшие пейзажи, и свет, и цвет, и музыка, и голоса природы, и даже мельчайшие детали реквизита, выявляющие среду и эпоху, — все эти краски неисчерпаемой палитры искусства кино, расчетливо использованные операторами, дополняют, углубляют и помогают донести до зрителя основу любого советского фильма — его идею, а следовательно, наиболее полноценно показать и самое творчество актера.

АКТЕР НА КИНОСЪЕМКЕ

Вкратце коснувшись некоторых вопросов работы актера в кино, — тех технических требований, которые предъявляет ему кинематография, той помощи, которую оказывают ему операторы, — хочу перейти к самому съемочному процессу, попытаться обрисовать работу актера на киностудии, в течение киносъемки.

В предшествующих главах, затрагивая те или иные вопросы, я старался осветить их различнейшими примерами из моей практики.

В данном случае полагаю лучшим ограничиться одним, но по возможности

широко, всесторонне рассмотренным примером, и с этой целью остановиться на съемках центрального эпизода роли Владимира Васильевича Стасова в фильме «Мусоргский».

Кульминационный момент роли — речь В. В. Стасова на суде. Великий критик-демократ, обвиненный в «оскорблении» группы критиков-космополитов, хулителей русского реалистического искусства, великолепно использует затеянный против него процесс и из обвиняемого превращается в обвинителя. В своей страстной, исполненной сарказма речи он гневно обрушивается на «западников», космополитов своего времени, горячо говорит о народности русского искусства, о его высоком назначении, о его светлом будущем. Для характеристики В. В. Стасова его речь в суде приобретает решающее значение.

Съемки сцены суда должны были начаться со дня на день, но по техническим причинам уже дважды переносились на другие сроки. Наконец мне позвонили из студии «Ленфильм» и, предупредив, что съемки назначены на десять часов утра следующего дня, попросили быть в костюмерной и гримерной за два часа до их начала.

Как актер, я предвкушал удовольствие от съемок этих кадров, в которых можно было выявить страстную натуру Стасова, его темперамент критика-публициста, его могучую веру в передовые силы русского демократического искусства, в его глубокую народность. Сцена в суде была подробно разобрана в предварительных беседах с постановщиком фильма, а затем самостоятельно разработана мною и даже ритмически размечена по отдельным кускам. Теперь наступало время, когда предстояло претворить в действие все, что было накоплено в течение предварительной подготовки.

Взяв сценарий, я внимательно перечел сцену в суде, возродил в своем воображении величавый, несколько массивный облик Стасова, его широкий сюртук, пышную копну волос, густую бороду, его внушительную осанку, глубокий грудной голос и страстную внутреннюю убежденность речи, а затем еще раз повторил про себя полный текст всего эпизода, в котором мне предстояло сниматься.

Перечитывая сценарий, я вспомнил, что один из моих приятелей давно высказывал желание побывать на какой-либо киносъемке.

Как раз недавно я рассказывал ему о съемках «Мусоргского», показывая фотографии отдельных съемочных моментов тех кадров, в которых действовал В. В. Стасов. Но все это были сцены камерные, «сольные»: Стасов в рабочем кабинете у книжной полки, Стасов за письменным столом, с лупой в руках, за чтением древних рукописей.

Предстоящая съемка казалась мне значительно интереснее с точки зрения ознакомления с работой актера на киностудии, — и я созвонился со своим приятелем. Он находился в отпуску, с большой охотой согласился сопутствовать мне, и мы условились встретиться в восемь утра на Кировском проспекте, у входа на киностудию «Ленфильм».

Мой приятель был инженером-конструктором, но сблизилась мы на охоте и рыбной ловле, которым я посвящаю свои краткие досуги. Охота и рыбная ловля

связаны с живописными местами природы, и, отдаваясь своему увлечению, я наслаждаюсь полным физическим и моральным отдыхом, тем самым накапливая силы для актерской работы. В эти счастливые, хотя и редкие часы я встречаюсь с самыми различными людьми — с рабочими и студентами, с инженерами и педагогами, с писателями и врачами, со спортсменами и служащими, — страстными охотниками и рыболовами. Общность интересов содействует сближению, и на этой почве у меня сложились приятельские отношения с инженером-конструктором, который с первой же встречи привлек внимание метким выстрелом «навскидку», находчивостью и техникой стрелка, а на рыбной ловле — красивым и ловким «забросом» спиннинга в то самое место, где только что «взметнулась» рыба. Встречаясь на рыбной ловле, мы неоднократно увлеченно беседовали об искусстве, о работе актера в театре и в кино, и мой приятель не раз просил дать ему возможность более подробно ознакомиться с процессом кино съемки.

Мы встретились в условленный час, я достал своему приятелю пропуск, и мы прошли в гримерную. Ровно в десять часов я был одет и загримирован и пригласил своего гостя, терпеливо сидевшего возле меня, спуститься в павильон.

У входа в павильон, беседуя со своим ассистентом, стоял постановщик фильма Г. Л. Рошаль.

Григорий Львович Рошаль всегда относится к актеру с подкупающим доверием, окружает его особенно внимательным, бережным отношением. Ему удается распознавать, предугадывать невыявленные возможности актера, правильно направлять его по новым творческим путям. Актер чувствует, насколько верит в него режиссер, и легко входит в должное творческое состояние. Сочетая глубокое, можно сказать, всестороннее знание темы, над которой он работает, с богатой творческой фантазией, Г. Л. Рошаль подсказывает актеру ясные и убедительные мотивировки, раскрывает перед ним сущность, природу поступков его героя.

Если творческий успех режиссера, как я отмечал, неразрывно связан с успехом актеров, с которыми он работает, то деятельность режиссера отнюдь не ограничивается его работой с актером. Функции режиссера, — особенно в кино, — значительно многообразнее. Для наибольшего успеха результатов актерской работы от режиссера требуется еще очень много других умений и знаний. В кино режиссер в известной мере выступает как архитектор большого сооружения; он должен уметь сопоставлять и взвешивать отдельные его части во имя гармонии целого и, будучи первым в творческом коллективе, создающем фильм, должен дать простор (и в то же время указать границы) всем многообразнейшим слагаемым синтетического искусства кинематографии. В лучших своих работах Г. Л. Рошаль показал свое умение полноценно решать все эти задачи.

Как обычно, режиссер весело, с радостью встретил меня. Представив ему своего гостя, я попросил разрешить ему присутствовать на нашей съемке, и мы вдвоем вошли в «зал суда», выстроенный декораторами. В самой глубине павильона, на небольшом возвышении, стоял длинный стол, покрытый зеленым сукном, за ним были расставлены кресла для судей и прокурора. На стене висел

большой портрет Александра II в полный рост, справа от судейского стола находились многочисленные скамьи для «пострадавших» критиков-космополитов, слева — отдельная скамья для В. В. Стасова, как обвиняемого. Невысокий парапет отделял расположенные амфитеатром места для публики, в довольно большом количестве собравшейся в зале суда.

Один из актеров, изображавших судей, в щеголеватом зеленом вицмундире, сидя на парапете и сильно жестикулируя, громко беседовал с группой актеров, изображавших присутствовавшую на заседании суда публику и соответственно одетых в характерные для конца семидесятых годов цветные костюмы, тогда как остальные многочисленные участники съемки располагались во всех свободных местах павильона.

— Декорация недостроена? — спросил мой гость. — Ведь над залом еще нет потолка...

Пришлось пояснить, что потолок не нужен, потому что при съемке он не войдет в кадр, и указать на осветительную аппаратуру, обильно размещенную на специально выстроенных лесах: через полое верхнее пространство павильона свет должен был заливать всех сидящих в зале — от судей до последних участников массовки, размещенных в местах для публики. «Мусоргский» — цветной фильм, и съемки в цвете, естественно, увеличивали количество света, электроэнергии, а тем самым и обилие аппаратуры.

К нам подошел А. Ф. Борисов.

Он только что приехал на студию и зашел в павильон по пути в гримерную. От всего его облика веяло свежестью, здоровьем, энергией. Основные эпизоды с его участием были отсняты, просмотрены, и все мы искренне радовались его успеху в работе над образом Мусоргского. Сознание громадной творческой удачи А. Ф. Борисова воодушевило всех участников фильма, и каждый из нас со своей стороны стремился содействовать успеху картины.

— Вот письмо, о котором я говорил, — сказал А. Ф. Борисов, передавая мне небольшую, вчетверо сложенную бумажку.

Это был текст письма, адресованного М. П. Мусоргским горячо любимому им В. В. Стасову, — письма, которого я не знал и о котором накануне, в театре, мне рассказал А. Ф. Борисов: «А любы вы мне, — писал М. П. Мусоргский, — что горазды толкать всероссийских сурков, не вовремя спящих и не вовремя бодрствующих... Без вас я пропал бы на $\frac{3}{4}$ пробы! Лучше вас никто не видит, куда я бреду... Никто жарче вас не грел меня во всех отношениях, никто проще и, следовательно, глубже не заглядывал в мое нутро, никто не указывал мне путь-дороженьку...»

Я с интересом прочел эти строки — свидетельство глубокого взаимопонимания великого композитора и выдающегося критика в их общей борьбе за народность музыки.

Отведя своего спутника в сторону, я усадил его поудобнее, так, чтобы он мог хорошо наблюдать за всем происходящим в павильоне.

— Не хотите ли просмотреть рабочий сценарий? — спросил я его. — Было бы лучше, если бы вы предварительно ознакомились с теми кадрами, в которых я буду сниматься...

Приятель мой охотно согласился, но увидев в моих руках довольно объемистую тетрадь альбомного формата и бросив взгляд на ее разграфленные, похожие на таблицы, листы, стал отказываться, утверждая, что он будет внимательно следить за съемкой и легко разберется во всех ее подробностях.

— Ведь мы же смотрим и понимаем фильм, не читая сценария, — заметил он в свое оправдание.

Однако я настоял, чтобы он просмотрел основной рабочий документ, который определял весь производственный труд нашего коллектива от режиссера до подсобных рабочих, занятых перестановкой многочисленной аппаратуры.

И снова взяв в руки рабочий сценарий «Мусоргского», я раскрыл его на соответствующей странице, расправил объемистую тетрадь и затем положил ее на колени моего гостя вот так:

№ кадра	Объект	План	С или Т и метр.	Содержание кадра и текст	Музыка и шумы (озвучание)	Цветовая характеристика	Примечание
178	Зал и кулуары суда (павильон)	Общ.	С-5	Из затемнения. Зал окружного суда. Он переполнен. Сегодня здесь необычайная публика: известные ученые, общественные деятели, артисты, музыканты, певцы. Здесь Осип Петров и Платонова, художники-передвижники во главе с Репиным, профессора, студенты, курсистки. Задние ряды заняты молодежью, разночинцами, учащимися «Бесплатной школы» Раздается скрипучий голос судейского секретаря, читающего обвинительный акт: —... Обвиняется Стасов, Владимир Васильевич, в клевете в печати, в газете «Санкт-Петербургские ведомости» за номером сто пятьдесят четыре...	В продолжение всей сцены суда — шум публики, иногда смех и аплодисменты	Серо-зеленый колорит, подчеркивающий официальный характер помещения. Черные и коричневые цвета штатских. Зеленые мундиры, светлые тона женских платьев	
179	То же	Средн.	Н-2	... В статье «Музыкальные лгуны» господин Стасов утверждает... Стасов сидит массивный, величественный. Его монументальное лицо строго, брови нахмурены	Голос секретаря за кадром		
180	То же	Средн. панор.	Н-6	Секретарь продолжает читать:... что группа критиков газеты «Голос» злонамеренно травит композиторов так называемой «могучей кучки», а это, по мнению			Панорама по лицам критиков

				истцов, является клеветой Элегантный Гагин, шурясь оглядывает публику. Лицо Ржевского непроницаемо. Фон Мец нахохлен			
181	То же	Общ.	С-4	За судейским столом маленький лысый судья. Из-под седеющих колючих бровей он поглядывает на Стасова Секретарь читает: ... В той же статье господин Стасов угрожает неминуемым и полным уничтожением всем своим противникам			Боковая точка на зал. Судья на первом плане
182	То же	То же		Смех в зале Илья Репин с места: — Спасибо, Стасов! Реплика вызывает еще большее оживление в зале. Судья звонит в колокольчик	Звонок судьи		Точка на зал. Репин на первом плане
183	То же	Средн.		Мусоргский, негромко аплодируя Репину, наклонился к Александре: — Молодец Репин! — шепнул он ей Опоздавшие Надежда и Корсаков садятся возле Мусоргского	Секретарь заканчивает: «На основании вышеизложенного Стасов В. В. привлекается судебной ответственности»		Точка на зал. Мусоргский и Александра на первом плане
184	То же	Общ.		Судья: — Господин потерпевший, слово предоставляется вам			Точка через зал на судейский стол
185	То же	То же		— Видите ли... я... — начал слабым голосом фон Мец, поднявшись с места. — «Музыкальные лгуны»... — Фон Мец, вытирая платком разгоряченное лицо: — Это позорящее меня пятно...			
186	То же	Средн.		— Какова фигура! — покачал головой Мусоргский. Веселый огонек зажегся в его глазах. — Тяжко раненный младенец! — проговорил он и быстро достал из кармана записную книжку и карандаш Александра с любопытством взглянула на Мусоргского. Он начал что-то записывать в своей тетрадке Голос судьи: — Господин Ржевский, что вы желаете сообщить суду?	Голос судьи за кадром		
187	То же	Общ.	С-10	Ржевский сменил своего незадачливого партнера. В его позе и откинутой назад шевелюре — вызов			Точка через публику в сторону судейского

				и высокомерие — Господа судьи! Вина обвиняемого очевидна, — начал он, — защищая своих «подопечных», с трогательным простодушием уверовав в каждого из них, господин Стасов пришел в полное иступление. Он тащит их так называемую «русскую музыку» на первое место в Европе			стола
188	То же	Средн.	С-9	— Но, увы, и к прискорбию, господа, к этому нет еще оснований, — продолжал Ржевский. — Мы можем оказаться посмешищем в глазах той же Европы!.. Тщетно пытались мы их урезонить! Тщетно! И за это, — закончил он с пафосом, — обозвать нас лгунами мог только клеветник!			
189	То же	То же	С-2, 5	В зале возмущенный гул — Негодяи! — проговорил сквозь зубы Корсаков — Ужасные, — шепнула Надежда	Шум в зале Звонок судьи		Точка на зал Корсаков и Надежда на первом плане
190	То же	То же	С-4, 5	Гагин в ажиотаже: — Изгнание Балакирева из императорского Музыкального общества показывает нашу правоту! И все согласятся с этим!	Шум в зале		Точка на зал
191	То же	Общ.	С-7, 5	— Что? — вне себя от гнева проговорил Бородин. — Вот, из Москвы, — показывал он газету студентам, — композитор Чайковский пишет: «Как Ломоносова не удалось в свое время отставить от Российской Академии наук, — так и Балакирева от русской музыки отставить нельзя!»			Точка на зал. Бородин на первом плане
192	То же	Средн.	С-3	Мусоргский отложил на минуту ноты и карандаш — Почему Милий не пришел? — с досадой шепнул он Корсакову — Понять не могу, — ответил встревоженно Корсаков В зале не прекращался шум	Шум в зале. Звонок судьи		
193	То же	Общ.	С-5, 5	Маленький судья, грозно хмурия брови, звонил в колокольчик — Прошу успокоиться, иначе мне придется очистить зал от публики!.. В зале наступила тишина — Ваше слово, господин			Точка из зала на судейский стол

				обвиняемый, — провозгласил судья			
194	То же	Общ. панор. Средн.	С-14, 5	Стасов, едва сдерживая ярость, начал негромко: — Господа судьи... почему ни так вопят? — указал он в сторону критиков. — Они чувят в „могучей кучке новую поднявшуюся силу, которая раздавит их всех вместе сложенных!.. В этом смысле и упоминал я об их уничтожении, — он слегка поклонился судьям. — Прошу принять во внимание, а в смысле физического воздействия, — глаза его блеснули, — не властен, хотя, быть может, и сожалею об этом... В зале оживление. Стасов повысил голос: — А что касается главного, скажу: они были лгуны, есть лгуны и пребудут лгунами!..			Наезд от общего плана через публику до середины плана Стасова Наезд от общего плана через публику до середины плана Стасова Наезд до крупного плана
195	То же	Средн.	С-2, 5	—... как бы они сейчас ни корчились от этих слов! Возмущенные Гагин и фон Мен, что-то шептали Ржевскому	Голос Стасова за кадром		
196	То же	Общ.	С-10	Стасов продолжал, указывая на кипы газет: — «Урезонить»!.. Ложь!! Каждая их статья, каждая строчка — вещественное доказательство их травли. Они улюлюкают, они обливают грязью Балакирева, его учеников и нашу «Бесплатную школу» для народа! Стасов в упор обернулся к Ржевскому — Ржевский! Мне стыдно за вас! — прогремел он			Точка из зала на судейский стол
197	То же	Средн.	Н-3, 5	Ржевский вздрогнул от неожиданности Стасов: — Ведь вы же все-таки русский композитор! И у вас есть и сила и воля!			
198	То же	То же	С-5	— Это явствует из вашего выступления, — продолжал Стасов с иронией, — вы так воинственно тянули Россию назад, на задворки!			Боковая точка на зал. Стасов на первом плане
199	То же	То же	С-3	— Не выйдет, господа Ржевские! — громко вырвалось у Платоновой — Bravo, Юлия Федоровна! — шепнул ей Цезарь Кюи			
200	То же	Общ.	С-8	— А что вы увидели в			Точка из зала

				Европе, Ржевский? — спрашивал Стасов с горьким сожалением. — Вы вместе с теми, — продолжал он, — кто сходит с ума от мармеладных трелей, кто расслюнявился перед итальянскими примадоннами, — повернулся он в упор к критику Гагину, — и вопит коленопреклоненно: «божественная Патти!»			через публику
201	То же	Средн.	С-5	— О, Патти, Патти! — почти вслух запел Мусоргский, увлеченный своей работой Голос Стасова гудел органом: — Что им наши народные таланты?!.	Голос Стасова за кадром		
202	То же	Общ.	С-4	— А они растут. К примеру, Мельников, — продолжал Стасов. — Ныне солист Мариинского театра, недавний ученик «Бесплатной школы!»..			Боковая точка на зал
203	То же	Средн.	С-2	Осип Петров с отеческой нежностью похлопал смутившегося Мельникова по плечу: — Ну-с, смелей, наш будущий Борис!..			
204	То же	Средн.	С-2	— Чего мы хотим? — Стасов говорил теперь неожиданно мягко и проникновенно. — Самобытного, русского реалистического искусства!.. Русский народ испокон веку любит песню, — широкую и мудрую, как сама природа нашей бескрайней земли! Негоже наследникам Глинки и Даргомыжского бить поклоны у чужих порогов! Мы ввели нашу правдивую русскую песню в светлую горницу искусства!..			
205	То же	Общ.	С-4, 5	... Мы удесятерим свои силы, постигнув ее. Она уже звучит в наших операх и симфониях. Мы оснастим ее новыми крыльями С напряженным вниманием слушает весь зал			Общий план публики
206	То же	Средн.	С-8	Стасов заканчивает: — Лети вперед! Зови вперед! К тем неминуемым временам, когда в раздольи и счастья запоет наш народ! И услышат его во всех			

				отдаленных уголках земли и возрадуются!..			
207	То же	Общ.	С-3	Аплодисменты покрывают заключительные слова Стасова			

Между тем режиссер-постановщик фильма посвятил своих ближайших сотрудников в основной замысел и общую планировку сцены суда.

Кинооператоры внесли свои предложения, которые тут же были дополнены соображениями звукооператора.

После этого режиссер стал планировать мизансцены, наиболее удобные для меня, как основного исполнителя данной сцены, и в то же время наиболее выгодные для фиксирования изображения и звука на пленке, — словом, наилучшие как с идейно-художественных позиций, так и с точки зрения тонального, светового, цветового и иного технического решения кадра.

Наконец все внесенные предложения были проверены в их взаимосочетании и в действии: установив окончательную планировку мизансцен, режиссер без остановок провел прогонную репетицию эпизода в суде от начала до конца — от зачитывания судебного обвинения до заключительных слов речи Стасова, — после чего уступил место кинооператору, звукооператору и их многочисленным помощникам.

Тотчас же возникла обычная в таких случаях производственная сутолока: переставлялись приборы, устанавливались аппараты, раздавались указания операторов, звучали сигналы, которые бригадир осветителей подавал своим помощникам, находившимся в разных местах павильона. Воспользовавшись перерывом, в свободной части павильона шумно застучали молотками плотники, достраивавшие декорацию для следующего объекта нашей картины. Естественно, что при общем шуме, царившем в павильоне, в обстановке технической подготовки предстоящей съемки все ее участники были вынуждены говорить громче обычного, форсировать голос, в результате чего шум все усиливался, переходил в непрерывный гул.

Я подошел к своему гостю.

— Какой оглушительный шум, — заметил он, напрягая голос. — Как вы можете сосредоточиться в подобной обстановке? Мне это представляется чрезвычайно трудным...

— Съемка — наиболее ответственный момент работы актера в кино: это сражение, которое актер во что бы то ни стало должен выиграть в результате глубокой предварительной подготовки, выдержки и самообладания, — ответил я своему приятелю.

Кажется, его более всего удивило мое самочувствие — мое свободное, веселое, радостное настроение. Пришлось разъяснить, что происходит техническая подготовка к съемке, что самая съемка начнется много позже и что творчески сосредоточиваться мне, как исполнителю роли Стасова, еще рано. И я рассказал моему гостю об одной крупной драматической актрисе, привыкшей к условиям работы на академической сцене и давшей согласие сниматься в кино, не будучи знакомой с особенностями киносъемки. Эта актриса стала внутренне

собираться уже с утра, задолго до съемки начала входить в образ, в таком состоянии часа полтора провела в гримерной, наконец, пришла в павильон, усилием воли преодолевая непривычные ей условия, упорно стараясь не замечать шума и возгласов технического персонала. К концу съемочной смены она оказалась настолько обессиленной, что не смогла выполнить поставленного перед ней режиссером задания. Опытная актриса, привыкшая к условиям работы в театре, на своей первой съемке не учла, что в кино актер ни в коем случае не должен растрчивать себя преждевременно, а обязан беречь свои силы до того решающего момента, когда, пройдя через все предварительные технические этапы, он непосредственно окажется в кинопавильоне перед объективом съемочного аппарата.

Короткий перерыв закончился.

Режиссер фильма предложил повторить сцену при свете. Выяснились некоторые технические неполадки, ранее не предусмотренные. Снова начались поправки, посыпались всевозможные технические предложения, началась дальнейшая доработка сцены. По ее окончании режиссер объявил новый получасовой перерыв, и мы получили возможность пройти в буфет, чтобы выпить по стакану чая. Разговаривая со своим приятелем, я предупредил его, что сейчас будет сниматься общий план сцены в суде — общий вид зала в момент заседания и те кадры, где я, как исполнитель роли Владимира Васильевича Стасова, буду заснят на общем плане.

К концу перерыва художник-гример поправил мне грим, тщательно проверил парик, усы и бороду, тогда как костюмер снова осмотрел костюм и поправил какую-то его деталь.

Режиссер вновь объявил репетицию, на этот раз уже включая всю технику: это и была генеральная репетиция тех кадров, которые предстояло снимать.

Наконец режиссер объявил съемку, и только после этого я начал полностью входить в должную атмосферу сцены.

Прозвучал сигнал. Все смолкло, в павильоне наступила абсолютная тишина. Помощник режиссера встал перед киноаппаратом с синхронизационной хлопушкой в руках¹.

Режиссер поочередно обратился к кинооператорам, к звукооператору, к артистам, проверяя готовность каждого из них к съемке, после чего дал сигнал:

— Моторы!

— Есть моторы! — ответил звукооператор.

— Есть моторы! — ответил кинооператор. Съемка началась.

Помощник режиссера хлопнул в хлопушку — и я начал действовать.

¹ Синхронизационная хлопушка — несложный аппаратик из двух плоских дощечек. На хлопушке имеется номер кадра. Перед каждой съемкой хлопушка подносится к объективу аппарата. Помощник режиссера хлопает ею, дощечки ударяются одна о другую. На пленке фиксируется удар. Одновременно фиксируется на записи звука тот же номер кадра и звук от удара. Центр звука на звуковой пленке и центр соприкосновения дощечек на кинопленке служат ориентирами для синхронизации изображения и звука.

Снимался кадр сцены суда. Аппараты фиксировали Стасова. Он сидел на скамье подсудимых уязвленный, но гордый и вместе с тем как-то по-особому веселый, предвкушая свою страстную обличительную речь.

Кадр закончился, и, как обычно, предстояло снимать дубли, то есть повторно фиксировать действие на киноплёнке во избежание брака или возможной неполноценности заснятого кадра.

Началась проверка и поправка света, режиссер сделал дополнительные указания, звукооператор также внес свои предложения, художник-гример поправил грим, — и снова раздалась команда:

— Мотор! Начали!

Мы засняли второй дубль.

Но каждому хотелось еще лучше и острее отточить сцену — и режиссеру, и операторам, и осветителям, почему третий дубль было решено снимать с несколько иной точки нахождения киноаппарата, и это отняло у нас немало времени.

Закончив все приготовления, мы приступили к съемке последнего дубля. Съемка прошла настолько гладко, что третий дубль, по общему мнению, должен был оказаться наиболее удачным.

Я не был занят в дальнейших съемках, назначенных по плану на сегодняшний день, и, пользуясь наступившим перерывом, подошел к режиссеру.

— Завтра будем снимать речь Стасова, — весело, как бы предвкушая удовольствие от предстоящей съемки, сказал он мне. — Удалось ли вам поработать над монологом после нашей последней беседы?..

При последней встрече мы подробно говорили о том, как вести речь Стасова, чтобы представить его горячим трибуном и избежать опасности впасть в резонерский тон. Отстаивая прогрессивные принципы, Стасов не умел быть безразличным и, насколько можно понять из воспоминаний современников, всегда говорил так, точно его опровергали и ему следовало что-то доказать.

Поэтому к обычной для него эмоциональной возбужденности присоединялась еще известная полемическая заостренность его «торопливой, наскоро построенной речи», как писал о нем А. М. Горький. И продолжая работать над монологом Стасова, я старался овладеть этой своеобразной особенностью его ораторского дарования.

Утвердительно ответив режиссеру на заданный им вопрос, я поспешил подняться в гримерную, сопровождаемый моим спутником, которому хотелось во что бы то ни стало во всех подробностях проследить мой день на киносъемке.

— Сегодняшний день не очень характерен, — заметил я ему, отвечая на его вопросы.

Когда я разгримировался, мы с приятелем снова зашли в павильон, где к тому времени режиссер репетировал сцену чтения приговора.

— Как же это?.. — удивленно спросил мой спутник. — Уже готовятся снимать сцену оглашения приговора?.. А ведь вы еще не произнесли своей речи...

— Мы с вами находимся на киносъемке, дорогой друг, — заметил я ему, — и последовательность съемки отдельных кадров целиком определяется

техническими причинами...

Рабочие принялись переставлять аппаратуру, устанавливая местоположение киноаппаратов для съемки других кадров той же сцены в суде, то есть отдельных кадров, в которых снимались судьи и истцы.

— Все это очень интересно, — сказал мой приятель. — Но, как мне кажется, я попал не на слишком удачную съемку: ведь вы совсем мало работали, вы же почти весь день примерялись...

— Киносъемка как раз и состоит из непрерывных «примерок» технического назначения, после которых на пленку фиксируется та или иная сцена, тот или иной кадр, — ответил я ему. — Сегодняшняя съемка прошла по плану, нет никаких оснований считать ее неудачной... Бывают такие съемочные дни, когда снимается всего тридцать-сорок метров пленки, и в нескольких дублях, разумеется... А бывают дни и совершенно неплодотворные... Человек любой профессии, закончив свой рабочий день, всегда сможет ответить на вопрос о том, что он сегодня сделал. Токарь-стахановец с гордостью может сказать, что он выработал столько-то деталей, врач — что он сделал такое-то число операций, инженер-конструктор, вероятно, сможет сказать, что он закончил такие-то детали проекта, над которым работает. Но на тот же вопрос, обращенный к актеру, снимающемуся в кино, нередко можно услышать грустный ответ, что за сегодняшний день он ровно ничего не смог сделать...

— Почему же?..

— В силу непредвиденных обстоятельств... Особенно часто они возникают при съемках на природе, то есть в естественной природной обстановке... Сколько раз съемочной группе и загримированным актерам приходилось ждать на природе появления солнца! Едва появится первый его проблеск, как группа уже готова приступить к съемкам, но солнце выглядывает лишь на десять-пятнадцать минут — и снова заволакивается облаками... И группа ждет «у моря погоды»... Вспоминаю, как на съемках «Александра Попова», частично происходивших в Кронштадте, я и А. Ф. Борисов чуть ли не в течение целой недели томительно сидели в костюмах и гримах на берегу моря в ожидании солнца, сопровождаемые нашими операторами с немалым штатом технических помощников. Еще более сложный случай произошел на одной из съемок фильма «Горячие денечки», где мы, несмотря на все усилия, оказались вынужденными провести два дня совершенно бесплодно...

— По каким же причинам?

— Точнее будет сказать — по стечению целого ряда причин... Снималась длинная, технически сложная сцена любовного объяснения Коли Лошака и Тони, происходившая на качелях... Мне нужно было выполнить следующее задание: подъехать на лошади, по-особому с нее слезть, ухватившись руками за сук дерева, подойти к качелям, усесться рядом с Тоней, начать объяснение в любви (сцена снималась синхронно), обнять Тоню, получить от нее пощечину, скатиться с качелей и уйти с таким расчетом, чтобы в финале кадра качели, продолжая раскачиваться, подтолкнули бы меня в нужном направлении. Сцена была отрепетирована хорошо, и, установив подсветки, мы приступили к съемке. Но во время съемки над нами появился и стал кружить самолет. Его шум мешал,

так что съемку пришлось остановить. Когда самолет удалился, мы начали снимать второй дубль, но в середине съемки в воздухе появились два самолета. Побежали к телефону, пытаясь созвониться с близлежащим аэродромом. Тем временем на солнце нашло большое облако и исчезло только через полчаса. Пришлось изменить планировку мизансцены и, соответственно этому, композицию кадра, поскольку за это время положение солнца несколько изменилось. Передвинули кадр, наскоро отрепетировали, принялись снимать. Все шло благополучно. Незадолго до конца кадра в аппарате кончилась пленка, дубль оказался неполноценным. Перезарядили аппарат, начали снимать следующий дубль, но вскоре съемка была остановлена звукооператором, который уловил посторонний шум. Шума никто не слышал. Оказывается, над самым микрофоном летал шмель, и его жужжание, произведя непонятный шум в микрофоне, запечатлелось на звуковой пленке. И этот дубль оказался неполноценным... Между тем время приближалось к шести часам вечера, и солнце значительно сместилось. Когда начали снимать следующий дубль, солнце зашло за огромный тополь, образовалась тень... Предложили срубить тополь, но режиссер дал распоряжение набросить на него канат и несколько оттянуть его крону в сторону. Оттянули... Однако нисходящие облака снова окутали солнце... В общем плохая, бессолнечная погода держалась двое суток, и за это время нам так и не удалось снять ни одного полноценного кадра. В кино нет трудных и легких кадров: каждая сцена, каждый кадр труден — будь то общий, будь то средний или крупный план. На съемку каждого кадра приходится затрачивать много сил, воли и творческой инициативы, а подчас и очень много времени! О нашей сегодняшней съемке этого никак нельзя сказать: еще раз повторяю, она прошла вполне успешно...

Был уже седьмой час, за мной пришла машина, чтобы везти в Театр имени Пушкина, где в тот вечер я играл Ивана Грозного в «Великом государе», и я попрощался со своим приятелем, который высказал желание присутствовать на завтрашней съемке, хотя уже и не в столь ранний час, а несколько позже, с полудня.

На следующий день сначала шли съемки монолога Стасова, точнее — тех его отрывков, которые снимались общим планом.

Съемки начались с того момента, когда Стасов уже произносил первые фразы монолога. Меня снимали общим планом, — снимали из глубины зала, так сказать, через спины и затылки многочисленных посетителей, заполнивших места для публики.

Я стоял, повернувшись лицом к судейскому столу, и, повышая голос, произносил фразу: «А что касается главного, скажу: они были лгуны, есть лгуны и пребудут лгунами...» — после чего должен был перевести взгляд на своих «обвинителей», в частности на композитора и критика Ржевского, на словах: «... как бы они сейчас ни корчились от этих слов!»

Сняли несколько дублей, затем аппарат приблизили ко мне и сняли этот же отрывок крупнее. Режиссер объявил небольшой перерыв, и, воспользовавшись им, я подошел к своему приятелю, с которым еще не встречался в тот день.

— А почему, когда вы обращались к судьям и Ржевскому с гневными

словами, их не оказалось на месте? — спросил он.

— В кадре снимался я один, и должен был увидеть их в своем творческом воображении. Сегодня же будут снимать и их, но уже без меня, хотя как бы слушающими мою речь. А на экране, в результате монтажа, у зрителей создается впечатление, что мы действовали одновременно, видя и слушая друг друга...

— Отсутствие партнера, к которому вы обращаетесь, вам не мешает?

— Снимаясь в кино, актер обязан привыкнуть к таким условиям. Кстати, должен заметить, что именно в силу возможностей режиссерского монтажа, почти неограниченных в кинематографии, существует теория, будто бы искусство кино есть искусство режиссера, или, иначе говоря, чисто режиссерское искусство. Никак не согласен с такой точкой зрения! Искусство кино — прежде всего искусство сценариста, актера и режиссера, плод их совместного равноправного творческого сотрудничества.

Съемки возобновились.

Снимался финал монолога Стасова с той же точки нахождения киноаппарата, то есть со стороны парапета, отделявшего места для публики от возвышенной площадки для судей, истцов и подсудимого.

Мне надлежало произнести заключительную часть монолога:

— Мы ввели нашу правдивую русскую песню в светлую горницу искусства! Мы удесятим свои силы, постигнув ее. Она уже звучит в наших операх и симфониях. Мы оснастим ее новыми крыльями... Лети вперед! Зови вперед! К тем неминуемым временам, когда в раздольи и счастья запоет наш народ! И услышат его во всех отдаленных уголках земли и возрадуются!..

При последних словах я должен был сделать жест по направлению к сидящим в зале суда и, постояв немного, вернуться и сесть на скамью подсудимых.

Перед тем как действовать соответственно содержанию снимаемого кадра, актер обязан на протяжении нескольких секунд выполнить действие, непосредственно предшествующее данному кадру. Оно также снимается на пленку и называется «захлестом». «Захлест» необходим при монтаже картины для воссоединения отдельных ее кусочков. В тех случаях, когда актер успешно проводит эту предыгру и «захлесты» получаются удачными — они обычно включаются в окончательный вариант кинофильма.

Как и накануне, весь съемочный коллектив потратил много усилий, и в результате, после многократных «примерок», мы сравнительно быстро, а главное — удачно сняли несколько дублей.

— Да... — несколько неопределенно протянул мой приятель. — Как много времени тратится на съемку двух небольших, в сущности, кусочков...

Разгримировываясь, я объяснил своему собеседнику, что на подготовку киносъемки уходит так много времени потому, что, помимо творческих, чисто актерских, задач, приходится одновременно решать целый ряд сложных, самых различных по характеру технических заданий. Однако как бы ни была усложнена киносъемка разнообразнейшими требованиями технического порядка, разного рода предложениями оператора и звукооператора, актер обязан в нужную минуту выполнить любые задания, сохраняя основное — авторский,

режиссерский и свой актерский художественный замысел, — суметь раскрыть образ и его действенную функцию в конкретных условиях данного кадра.

— Как много усилий приходится вложить, чтобы выполнить требования, предъявляемые к актеру сложной техникой съемки, — сказал мой товарищ. — Как же в таких условиях вам удастся сохранять творческое состояние?

— Дело в том, что на протяжении всего времени работы над картиной актер думает о своем художественном образе, живет им, фантазирует, импровизирует, ставит его в различные обстоятельства, порой даже не относящиеся к сценарию. Тем самым он подготавливает себя к киносъемке, к выполнению самой неожиданной задачи, которая может быть поставлена перед ним кинопроизводством в любое время суток.

— Скажите, вас не раздражают технические замечания режиссера, кинооператора, звукооператора, даваемые в последнюю минуту, перед самой съемкой, когда вы, насколько я понимаю, уже вошли в должное творческое состояние?

— Нет, не раздражают. Для актера, снимающегося в кино, это привычно. Но вот если после того, как все выслушано и дан сигнал к съемке, вдруг возникают какие-то новые поправки и замечания, актер легко выбивается из должного состояния. В этих случаях кадр получается менее удачным.

— Когда же актер начинает входить в должное состояние?

— Точных правил не существует. Я лично начинаю сосредоточиваться за несколько секунд до хлопушки, а в особо трудных сценах — значительно раньше. Заметили ли вы, что перед началом последней съемки режиссер давал мне свои указания? Знаете, какие? Он напоминал мне предшествующий ход развития действия, еще не заснятый на пленку, и тем самым помогал мне войти в должное состояние той сцены, точнее — того отрывка, который мне непосредственно предстояло играть. Видя в своем воображении всю картину в целом, режиссер напоминает актеру о предшествующем и последующем развитии действия и тем самым контролирует творческое состояние актера, помогает ему войти в образ на данном отрезке его развития.

— Да, насколько я понимаю, процесс создания художественного фильма напоминает работу живописца над сложной многофигурной композицией, когда вначале возникает идея, основной замысел произведения, затем уточняется общая его композиция, потом разрабатываются и отделяются детали, которые в конечном итоге складываются в единое целое. Не так ли? — спросил мой собеседник.

— Совершенно верно. Только живописец в момент творчества находится в уединении, тогда как актер — в зависимом положении от различных компонентов: художественных, технических, музыкальных.

— Что же больше всего мешает актеру на киносъемке?

— Неподготовленность. Горе актеру, если, придя в павильон на съемку, он услышит от режиссера такую фразу: «Мы тут придумали одну сценку — текст небольшой, поэтому решили снимать ее сегодня же сверх намеченных кадров». В подобных случаях актеру приходится преодолевать большие трудности. Обычно мы избегаем такой импровизации, особенно когда работаем по

талантливому, литературно и режиссерски отредактированному, «железному» сценарию. Правда, я вспоминаю случай, когда на одной из съемок «Ивана Грозного» режиссер обратился ко мне и в обычном шутовском тоне заявил: «Дорогой царь, мы решили записать одну новую фразу!» Для непосвященного в процесс кинопроизводства это звучит примерно так: «Подойти к столу, взять карандаш, клочок бумаги и записать пять-шесть слов». В переводе же на язык кинопрактики это означало, что я должен был произнести текст большого монолога, который я, естественно, не успевал выучить, тем более, что я срочно был направлен для регимирования в другой возрастной грим Ивана. Поэтому текст был крупно написан мелом на доске, и я, поглядывая на него одним глазом, должен был выполнить трудное действенное задание, сохранив атмосферу сцены. Съемка прошла творчески малопродуктивно, хотя все же при монтаже этот кадр улучшил содержание целого эпизода. В подобного рода случаях режиссер рассчитывает на мастерство актера, забывая, что, не будучи согрето подлинным переживанием, подлинным художественным творчеством, оно не в состоянии подняться до уровня искусства.

— Да, — подчеркнул я, стараясь выделить это положение, — именно незнание текста нарушает творческий покой. Актер начинает терять под собой почву, как бы проваливается в какую-то пропасть, путается и сбивается. В результате съемка останавливается. Режиссер кричит: «Стоп!» и успокаивающе обращается к актеру: «Ничего, ничего, не волнуйтесь, снимем еще раз». Бывает и так: как-то на одной съемке, где текст был дан слишком поздно, а сцена оказалась сложной, артист, непривычный к работе в кино, начал теряться и делать ошибки. Раздраженный режиссер сделал ему замечание в несколько резком тоне. Наступила длительная пауза, после чего артист взволнованно ответил: «Если б я только знал, что это так трудно, я бы на тысячу шагов не подошел к этой работе!» Действительно, у него было тяжелое внутреннее состояние. И все же, как опытный профессионал, он взял себя в руки и выполнил задание, произнес текст со сложной технической терминологией. Не забывайте, что актер переживает каждую ошибку, зная, что она влечет за собой затрату усилий большого коллектива и немалый материальный ущерб — лишние расходы киноплёнки и огромного количества электроэнергии.

Увлеченный нашей беседой, мой приятель выразил желание прийти завтра на очередную съемку, хотя я и предупреждал его, что вначале будет сниматься тот же монолог Стасова на среднем плане с панорамой, с движениями аппарата от начала и до конца кадра.

На этот раз актеры, игравшие судей, обвинителей и других присутствующих на суде, были вызваны на съемку позже. Вначале снимали меня одного. Мне следовало представить в своем воображении отсутствующих партнеров и мысленно общаться с ними.

Снова произносил монолог, я на этот раз должен был двигаться и останавливаться по меткам, отмеченным на полу павильона мелом.

При некоторых поворотах у меня появлялось желание поднять руку, а на словах: «Лети вперед! Зови вперед!» возникало естественное стремление поднять голову. Однако я должен был подчиниться требованию кинооператора:

руку не разрешалось поднимать высоко, иначе она выходила из кадра, поднимать голову также запрещалось, потому что большая окладистая борода отходила от туловища, что, в свою очередь, нарушало композицию кадра. Съемка осложнялась еще тем, что по просьбе звукооператора мне приходилось подавать отдельные фразы, несколько форсируя звук, так как иначе микрофон, по техническим причинам расположенный в некотором отдалении от меня, не мог уловить моего голоса на должной силе звучания.

Но за всеми этими техническими условиями, — или, точнее говоря, ограничениями, — стояла основная задача: войти в творческое состояние, в богатый внутренний мир моего героя и правильно сыграть ответственный эпизод.

Режиссер Г. Л. Рошаль провел со мной две репетиции, после чего объявил съемку. К этому времени я уже полностью сосредоточился и, как актер, внутренне был готов к действию. Я строго придерживался намеченных мизансцен и, не глядя под ноги, все время представлял себе сделанные на полу метки. Преодолевая стремление поднять голову, я старался ощущать свою седую окладистую бороду как тяжесть или, можно сказать, как гирию, привязанную к подбородку.

Съемка закончилась. Я был обрадован, что правильно выполнил все технические задания сложного двадцатиметрового куска. Однако, к моему разочарованию, режиссер сказал:

— Сыграли вы все правильно, но несколько холодновато... Это одна из темпераментных сцен Стасова. Он обращается к Ржевскому с уничтожающим гневом и сарказмом, и вместе с тем он полон вдохновенья и веры в русский народ. Мало этого, вы должны представить себе наш нынешний день, — к примеру, скажем, борющийся Вьетнам, — когда вы говорите о русской песне, что услышат ее в самых отдаленных уголках земли и возрадуются.

Начались съемки второго дубля. Но я опоздал сосредоточиться и вместо слов «господа судьи» поспешно сказал «граждане судьи». Я тотчас заметил ошибку и понял, что с дублем неладно. Так и случилось: я допустил вторую ошибку в движении, затем снова в тексте, так что режиссер остановил съемку.

В павильоне стояла невыносимая жара, а у меня на груди, на плечах, на ногах — словом, на всем теле были размещены ватные толщинки, сделанные для укрупнения фигуры Стасова. Я утомился. После небольшого отдыха, поправив грим, мы продолжали съемку.

— Делайте жесты плавнее, — напоминал мне режиссер. — Они у вас слишком резки и не соответствуют общему облику, самим габаритам фигуры Стасова! Еще раз повторяю: мягче, закругленнее...

Микрофон по-прежнему не мог быть установлен ближе, и звукооператор продолжал делать свои замечания. Кинооператоры просили меня несколько изменить ракурс головы, когда я стою в профиль и обращаюсь в сторону Ржевского.

Благодаря большим усилиям и выдержке всего съемочного коллектива последний дубль был снят благополучно, и можно было рассчитывать на его высокое качество.

После перерыва предстояло снимать присутствовавших на заседании суда — отдельные кадры, посвященные М. П. Мусоргскому, Н. А. Римскому-Корсакову, А. П. Бородину и т. д. — словом, другие компоненты все той же самой сцены суда.

— Как видите, терпение и выдержка совершенно обязательны для актера, работающего в кино, и актер должен их развивать в себе, — заметил я своему гостю. — Труд актера в кино — труд тяжелый. Как и многим другим актерам, мне не раз приходилось сниматься полуобнаженным в холоде и, наоборот, в тяжелом облачении ждать съемки в нестерпимо жаркие летние дни. Так, например, в течение нескольких дней в сложном гриме, в толщинках, облепивших плечи и грудь, в полном облачении, к тому же еще и в металлических латах, при сорокаградусной жаре я ежедневно ждал появления облаков, без которых невозможно было снимать выход Ивана Грозного из царской палатки в эпизоде «Взятие Казани». И когда, наконец, наступил час съемки, я должен был действовать в образе, совершенно не замечая всех технических трудностей. В фильме «Александр Попов» есть сцена, где устанавливается радиомачта для спасения рыбаков, унесенных в море на оторвавшейся льдине. Сцену эту снимали в морозные дни на открытой для холодного ветра натуре. Меня обдували два «ветродуя» (они разносили дым, изображавший метель), и слепил глаза бутафорский снег, который подбрасывали на искусственный ветер. Если напомнить, что грим Полежаева отнимал ежедневно перед съемкой от двух до трех часов, а грим Горького — более четырех часов, что ночные съемки в кино вызываются, главным образом, тем, что артисты утрами заняты на репетициях, а вечерами — в спектаклях, станет понятно, ценой каких усилий и дисциплины дается актеру его труд в кино, его бережное отношение к создаваемому образу. Вот почему съемочный коллектив с особой теплотой и вниманием относится у нас к актеру, оберегая его покой и силы, не высказывая раздражения даже в тех случаях, когда актер допускает ошибку. Особенное творческое наслаждение актер испытывает в часы ночной съемки, когда вся съемочная группа стремится помочь ему, когда каждый электроприбор, управляемый осветителем, «согревает» его, когда все окружающие пытаются через актера донести свои мысли, основное содержание произведения. Зритель не ощущает того, что за актером, когда он находится один в кадре, стоит целая армия помощников: партнеры, гримеры и костюмеры, художники и осветители, кино- и звукооператоры, ассистенты, помрежи, дежурные рабочие, без которых актер беспомощен. Вот почему при всякой удаче актер благодарен за помощь не только основному исполнительскому коллективу, но и тем, кто остается за экраном: художнику-гримеру, костюмеру, осветителю, плотнику, который строил удобную декорацию, всей съемочной группе, а главное — автору сценария, режиссеру и художнику фильма: образ, созданный актером на экране, — воплощение всех творческих усилий большого коллектива...

Так, оживленно разговаривая, мы вышли из киностудии и, прогуливаясь, незаметно дошли до гранитной набережной Невы.

Была вечерняя заря, и мы, как страстные рыболовы, направились к группе

спиннингистов, которые ловко забрасывали в воду свои блесны на большое расстояние.

Любуясь картиной рыбной ловли, мы с нетерпением ожидали чьей-нибудь удачи.

Случай не заставил долго ждать.

— Рыба! — вскрикнул один из счастливцев. Спиннинг его изогнулся, и он медленно вращал катушку, подтягивая добычу к гранитному парапету набережной.

Вскоре в его руках трепетал двухкилограммовый голавль. К счастливицу подошли остальные рыбаки, оценивали добычу и с большим азартом начали как можно дальше забрасывать свои спиннинги.

— Вот бы в кино заснять этот эпизод, — заявил мой приятель, как бы предвкушая наслаждение от такой съемки.

— Достаточно ли у вас терпенья? — переспросил я его. — Ведь то, что вам так понравилось, что совершилось у вас на глазах в течение минуты, потребует у вас целого съемочного дня...

— Неужели?

— Ну, как же, посудите сами! — ответил я ему, быстро прикидывая в уме, сколько кадров надо было бы заснять, начиная от «заброса» спиннинга до попадания рыбы в руки ловца, — и насчитал двенадцать кадров.

— Двенадцать кадров? — недоверчиво переспросил мой собеседник.

— Пересчитаем! — предложил я ему. — Итак, начнем: 1) Средний план: рыболов делает взмах спиннингом и забрасывает блесну; 2) Общий план: блесна летит и падает на гладкую поверхность Невы; 3) Крупный план: блесна плюхается в воду и на ее поверхности образуются круги; 4) Крупный план: блесна под водой играет как живая рыба; 5) Крупный план: руки спиннингиста, вращающего катушку; 6) Средний план: окунь, застывший возле камня и наблюдающий приближающуюся блесну; 7) Крупный план: окунь заглатывает блесну и засекается; 8) Крупный план: радостное лицо рыболова; 9) Средний план: изогнутый спиннинг. Рыболов подводит рыбу к берегу; 10) Средний план: он подсачивает рыбу; рыба трепыхается в сачке; 11) Крупный план: улыбающееся лицо спиннингиста; 12) Средний план: спиннингист держит рыбу за жабры, прикидывая вес.

— Действительно, двенадцать, — меньше не обойтись... Сколько же времени необходимо потратить на подобную киносъемку?

— При условии хорошей погоды — не меньше одного съемочного дня, если учесть особую сложность подводных съемок живой рыбы и блесны и некоторые добавочные трудности...

— Какие же?

— А где же вы достанете прирученного окуня? Причем учтите: одним окунем не обойтись... Для съемки потребуется два-три окуня, да еще одинакового размера... Вы совсем не представляете себе, с какими трудностями можно встретиться при киносъемке простого, казалось бы, эпизода ужения рыбы... Вот тут же, на Неве, на гранитных ступенях набережной у здания Академии художеств, снимался кадр фильма «Александр Попов», — тот самый

кадр, где Попов подходит к мальчику, который удит рыбу... Знаю хотя бы по этому опыту, как много времени придется потратить при киносъемке эпизода, связанного с рыбной ловлей, да еще в наших северных условиях, при нашем солнце...

Дав волю фантазии, мы много шутили и смеялись и, наконец, разошлись по домам, условившись встретиться на следующее утро у входа в здание «Ленфильма».

Кажется, несмотря на все уроки предшествующих дней, мой гость все же был несколько разочарован, убедившись, что мы будем снимать все тот же монолог Стасова.

На этот раз мы снимали монолог с некоторыми купюрами. В процессе съемок режиссер-постановщик пришел к убеждению, что для монтажа всю сцену снимать не нужно. Опыт предыдущих съемок помог мне провести сцену наиболее правдиво, как это потом показал экран.

Было снято четыре дубля, в которых я должен был посмотреть в глаза судьям, повернуться к залу, ощутить его реакцию, аплодисменты, выкрики и снова повторить фразу о нашей «правдивой русской песне», которую «могучая кучка» композиторов «ввела в светлую горницу искусства».

— Вот видите, — заметил я своему гостю, — монолог Стасова на суде, который пройдет на экране в течение пяти-шести минут, потребовал от меня четырех дней большого напряжения, не считая всей предшествующей, без малого трехмесячной подготовки...

— Рад, что вы помогли мне познакомиться с вашей работой, — ответил мой собеседник.

— Я также, ибо многие имеют о ней совершенно неверное представление. Кстати, сегодня у нас счастливый день: режиссер так построил мизансцену, что мы перевыполнили план, — то, что было намечено доснимать позже, мы отсняли сегодня...

— Убеждаюсь, насколько нелегко труд актера на киносъемке, — заявил на прощание мой собеседник. — Но когда же вы, как актер, получаете творческое наслаждение? Очевидно, играть в театре все же легче, интереснее? Не так ли? Там наслаждение возникает в тот момент, когда вы действуете перед зрителем...

— Совершенно верно, мы создаем на сцене атмосферу, которая передается в зрительный зал, и реакция зрителя помогает нам. Каждый спектакль — своеобразный праздник для актера. В кино мы получаем творческое наслаждение на съемках, когда кадр хорошо отрепетирован и технически подготовлен к съемке. В кино мы получаем большое творческое наслаждение, когда находим в снятом материале хорошее качество. Наконец, мы получаем особое удовлетворение, когда на смонтированный материал накладывается музыка: она как-то обновляет и заставляет по-особому воспринимать этот материал. Но ни с чем несравнимое и поистине огромное удовлетворение от работы в кино возникает тогда, когда картина находит признание народа!

АКТЕР И ЗРИТЕЛЬ

Одна из особенностей творческой жизни советского актера заключается в частом общении со зрителями, связь с которыми помогает актеру критически оценивать свою работу. Эта связь наметилась еще в самом начале революции, но особенно она упрочилась в годы пятилеток, в обстановке быстрого подъема культуры в нашей стране, когда вместе с ростом требований зрителя выросло самосознание актера как художника и гражданина своей Родины. Только в социалистическом обществе могло развиваться столь плодотворное для актера сближение со своим зрителем, способствовавшее росту советского актера как деятеля искусства особой формации.

Оглядываясь назад, мысленно перебирая в памяти основные вехи пройденного пути, я всегда стараюсь проследить то влияние, которое оказало на меня сближение со зрителем, но вместе с тем как характерную приметку вспоминаю, насколько отличалась природа взаимоотношений со зрителем, сложившаяся у мастеров предшествующего поколения.

Когда я вступил на сцену бывшего Мариинского театра, в его зрительный зал густым потоком хлынул новый зритель, главным образом рабочий и красноармейский. Маститые артисты, в их числе даже самые передовые, с большой симпатией относившиеся к новому зрителю, например, И. В. Ершов, не понимали, как подойти к нему вне спасительной защиты рампы, в прежнее время прочно отгораживавшей актера от зрителя.

Впоследствии, войдя в труппу Театра имени Пушкина, я столкнулся с одним давним, но до того мне неведомым актерским обычаем.

На просмотрах и на премьерах, стремясь узнать мнение зрителя по поводу только что прошедшего спектакля, по поводу впервые сыгранной новой роли, старые маститые актеры прибегали к своеобразному посредничеству: они выслушивали билетеров, которые подробно доносили им отзывы зрителей о пьесе, о спектакле, об отдельных его исполнителях.

У каждого крупного, с большим стажем актера находился свой дружок, своя «разведка», среди обслуживающего персонала, связанного с публикой, — преимущественно среди билетеров и гардеробщиков, — и этот дружок торопился сообщить опекаемому им актеру самые разнообразные оценки, услышанные им в антрактах и по окончании спектакля.

Конечно, билетеры и гардеробщики первыми слышали мнение зрителей о новом спектакле, впитывали в себя «стоустую молву», оценку актерского творчества. Несомненно, что среди давних сотрудников театра, привыкших обслуживать его зрителей, встречаются и такие, которые способны подметить и выделить типичное, характерное в услышанных отзывах и оценках, даже предостеречь актера от той или иной частности, по-своему воспринятой зрительным залом и невыгодной для общей оценки актерской игры. Нельзя отрицать известной пользы этих замечаний, сделанных под свежим впечатлением только что сыгранной премьеры. Но невозможно, как это делали мастера старшего поколения, ограничиваться этой косвенной формой посредничества, подменять ею многообразные формы широкого общения актера

со зрителем, составляющие отличительную особенность роста и развития советского театра, его тесной, крепкой связи с народом.

Впервые, вместе с группой товарищей, окончивших Театральный институт, я вплотную столкнулся со зрителем, окунувшись в новую, свойственную советской сцене природу взаимоотношений с ним, вступив в труппу Театра юных зрителей. Театр был создан для детей и подростков, стремился жить их интересами, искал общения с ними, старался в их оценках почерпнуть ответ на самые насущные творческие вопросы. На делегатских собраниях актеры встречались лицом к лицу с юным зрителем, выслушивали его критику, его желания, чутко прислушивались к ним. Это была отличная школа общения актеров со зрителем, хотя, естественно, и ограниченная его юным возрастом. Тем не менее я всегда вспоминаю о ней с благодарностью, как о первой ступени моего общения со зрителем в новых общественных условиях роста и развития советского актера.

Утрата такого тесного общения со зрителем остро ощущалась мною, когда я на время оказался ограниченным узкими рамками мюзик-холла, где господствовала совершенно иная природа отношений со зрителем, точнее сказать — с публикой в прежнем понимании этого слова.

Вот почему я с повышенной активностью отнесся к работе в передвижном театре «Комедия». Выступая преимущественно в домах культуры и окраинных рабочих клубах Ленинграда, наш коллектив вплотную сталкивался с массовым зрителем на творческих беседах, на обсуждениях наших спектаклей. Ежедневное общение с широкой аудиторией помогло мне глубже осознать задачи советского актера в решающий переломный момент жизни страны, определившийся в годы первой пятилетки. И, вступив в труппу Театра имени Пушкина, я пришел туда с внутренним убеждением в необходимости укреплять и развивать связь со зрителями, искать общения с ними, прислушиваться к их критике, находить ответ на их пожелания, — словом, учиться у народа и черпать в общении с ним новые силы.

У каждого советского актера было множество интересных встреч и бесед со своими зрителями. Каждый советский актер мог бы привести также немало писем и записок, полученных от зрителей, которые чутко подмечали те или иные недостатки, помогали своими замечаниями и советами. Не ставя себе задачей охватить эту тему в ее полноте, я коснусь своего личного опыта, остановлюсь на отдельных запомнившихся мне фактах, связанных с моей работой в театре и в кино.

Особенно плодотворными явились для меня выступления в кино: охватывая громадные массы, кино необычайно расширяет взаимосвязи актера со зрителями.

Едва только «Депутат Балтики» вышел на экраны, как ко мне стали поступать многочисленные письма и телеграммы. Один из зрителей молниировал: «Ваш Тимирязев разоблачил двурушников. Здорово рад. Федор Кондратов». Среди наиболее памятных откликов, полученных в то время, была следующая телеграмма из Сталино: «Зрители Донбасса восхищены фильмом “Депутат Балтики”». Редакция газеты “Комсомолец Донбасса” просит прислать подробное письмо, как коллектив работал над “Депутатом Балтики” и вы над

ролью Полежаева». С комсомольцами Донбасса у меня установилась дружеская переписка, и я подробно отвечал на интересовавшие их вопросы.

В связи с выпуском «Депутата Балтики» я получил возможность выступить более чем в пятидесяти кинотеатрах и заводских клубах. Совместно со сценаристами и режиссерами мы рассказывали о нашей работе, отвечали на вопросы, выслушивали критические замечания, в большинстве случаев очень верные. Мы убеждались, как горячо воспринимает массовый зритель благородную патриотическую тему фильма, как чутко он реагирует на отдельные моменты, частности, тонкости, и незаметно для себя вырастали в этом плодотворном общении с народом.

Партия поставила перед искусством ответственные задачи, и только предъявляя к себе высокую требовательность, вырастая вместе со своим зрителем, прислушиваясь к нему, передовые советские художники смогли правильно решать такие задачи.

Это положение было убедительно раскрыто А. Н. Толстым на примере «Депутата Балтики». Весной 1937 года, выступая в Лондоне на Конгрессе мира и дружбы с СССР, А. Н. Толстой заявил: «Перед моим отъездом я видел только что оконченный фильм “Депутат Балтики”. Это — эпизод из жизни русского ученого, ботаника и агротехника Тимирязева. Герою фильма 75 лет. Казалось бы, не слишком захватывающий сюжет о ботанике 75 лет. Но когда на полотне экрана перед вами бьется благородное человеческое сердце, когда мужество, честность, благородство и любовь к человечеству разворачиваются как широкая сюита, когда у зрителя закипают слезы благодарности к этому высокому, юному душой старику-ученому, — уверяю вас, никакие штыковые атаки и военные марши, никакая самая горячая перестрелка между гангстерами и полицейскими сыщиками не увлекут и не захватят вашу душу, как фильм, подобный “Депутату Балтики”. Героика, добрые чувства и оптимизм — вот потребности массового зрителя. Характерно и знаменательно, что героика, еще не так давно бывшая внешним содержанием картин, теперь, силой выросших потребностей зрителя, переключается на глубину психологических переживаний. Путь нашего киноискусства — от внешнего движения к внутреннему движению, от вещи, которую созерцают, к вещи, которую переживают, то есть к искусству. Чем выше искусство, чем оно правдивее, утонченнее, — тем сильнее на него отклик в массах». Нам, — всему постановочному коллективу «Депутата Балтики», было очень радостно убедиться, что такова не только оценка нашего зрителя, от передового рабочего до крупнейшего писателя, но что той же точки зрения придерживаются и наши зарубежные друзья. Так, датский писатель Мартин Андерсен Нексе, просмотрев эту картину, переслал режиссерам небольшую записку, в которой писал: «“Депутат Балтики” — один из прекраснейших фильмов, когда-либо виденных мною: человечный, простой, задушевный, глубоко захватывающий и волнующий. Убежден, что этот фильм окажет огромное воздействие на интеллигенцию старого мира». Режиссеры фильма получили также следующий отклик Романа Роллана: «Ваш “Депутат Балтики” меня очень увлек как своей техникой, так и своей психологической и эмоциональной ценностью. Это один из первых фильмов, где внутренняя жизнь

героя сливается с бурным действием масс. Продолжайте работу в этом смысле! Взрывайте почву! Вникайте душой в необычную динамику советского кинематографического искусства».

В единодушии зрительских отзывов мы черпали вдохновение для дальнейшей работы, осознавали те ее качества, те ее особенности, которые обеспечили признание нашего труда не только у нас на Родине, но и далеко за ее пределами.

Не могу не вспомнить в этой связи один незначительный, но врезающийся мне в память бытовой эпизод.

Прошло без малого десять лет после выпуска «Депутата Балтики». В составе небольшой группы, возглавленной режиссером Г. В. Александровым, я выехал в Чехословакию, где предстояло заснять несколько эпизодов для кинофильма «Весна». Во время автомобильной поездки в окрестностях Праги наша машина столкнулась с встречным транспортом. Произошла авария, в результате которой мне пришлось провести некоторое время в пражской больнице.

И вот как-то в приемный день на пороге моей палаты появилась невысокого роста старушка и, распахнув слегка приоткрытую дверь, с улыбкой спросила: «Не здесь ли лежит профессор Полежаев?» Отвлеченный мыслями, я не сразу ответил на это непривычное обращение, но едва лишь утвердительно кивнул ей головой, как она направилась к моей кровати и протянула мне букет цветов, перевязанный ленточкой, к которой был привязан небольшой пряник в форме сердца, завернутый в целлофан. Во внимании, проявленном этой неизвестной мне зрительницей, я увидел знак любви и уважения к себе как к одному из представителей советского искусства, передового искусства мира.

«Депутат Балтики» открыл передо мной возможность широкого общения со зрителями, и я не упускал случая, чтобы встретиться с ними, узнать их мнение о новых ролях, иггранных в кино. Иногда такая возможность представлялась мне не только после выпуска новой картины, но и в период работы над нею, в течение съемок будущего фильма.

Хочу остановиться на последней памятной мне встрече такого рода, связанной с последней по времени моей работой в кино.

На «Ленфильме» шла напряженная работа над картиной «Римский-Корсаков», в которой я вторично снимался в роли В. В. Стасова.

На этот раз передо мной вставали иные задачи, нежели при исполнении той же роли в «Мусоргском». Фильм о Н. А. Римском-Корсакове затрагивает революционные события 1905 года, травлю великого композитора царскими чиновниками и его увольнение из состава профессуры Петербургской консерватории, вызвавшее общественный протест всех прогрессивных сил, и в частности В. В. Стасова. Мне предстояло показать маститого критика на склоне его дней, но в обстановке нарастающих революционных событий, отразить свойственное ему чувство нового, веру в приближение светлого будущего, которая столь ясно сказалась в известных его словах, написанных в 1906 году в письме к Л. Н. Толстому: «... весь пролетариат русский, как я его нынче узнал и полюбил и боготворю — первый и лучший, совершеннейший, возвышеннейший пролетариат во всей Европе».

Мне оставалось сняться в нескольких сценах, в том числе в одной натурной съемке на Кировских островах.

Дело было в сентябре, стояли теплые осенние дни. Погода была солнечная, но по-ленинградски неустойчивая. Солнце, ослепительное в ранние часы, еще до полудня обволакивалось дымкой, которая, как бы растекаясь под действием его тепла, постепенно затягивала его сияющий диск густой молочной пеленой. Будучи в состоянии полной производственной готовности, — то есть в сложных гримах и плотных костюмах, — мы, в ожидании возможного прояснения, вот уже третий день томительно разгуливали по аллеям Кировских островов.

Вынужденная задержка съемки позволяла мне выполнить давно данное обещание и я созвонился с одной из крупнейших ленинградских типографий, с рабочими и служащими которой обещал встретиться во время их обеденного перерыва, чтобы рассказать о своей работе в театре и в кино, а также о своей поездке в Индию.

Товарищи подтвердили возможность встречи, и, не теряя времени, я как был, — в гриме и костюме Владимира Васильевича Стасова, — выехал на машине в типографию, расположенную совсем в другом конце нашего города.

Наша встреча прошла очень оживленно. Вкратце рассказав содержание картины, я остановился на роли В. В. Стасова, особенно на тех эпизодах, в которых мне предстояло сниматься.

Среди них был небольшой, но ответственный эпизод, важный для характеристики моего героя. После увольнения Н. А. Римского-Корсакова из консерватории в 1905 году, на его имя стало поступать множество писем с выражением сочувствия и возмущения действиями царских сатрапов. Пришло также письмо от группы крестьян Юрьевского уезда Владимирской губернии, в котором они, между прочим, писали: «Поняли мы, что потерпели вы за правду, за то, что не хотели идти заодно с полицией. Правильно вы поступили! Предъявляем вам свое сочувствие за постигший вас инцидент». А к письму своему крестьяне приложили собранные ими в пользу Н. А. Римского-Корсакова деньги — 2 рубля 17 копеек.

— Кланяюсь вам, — говорил В. В. Стасов композитору, узнав об его увольнении, — это же слава от царственной нечисти претерпеть! Они вот Горького в крепость засадили, Толстого анафеме предали, а вас — уволили!.. Гордитесь!

И после чтения письма крестьян В. В. Стасов добавлял:

— Вот она, всегда неожиданная наша Рассеюшка! В какой тьме какой огонь пламенеет... Нет, это надо положить на музыку, Корсинька! Это же оратория — и притом героическая... Вот Бетховен, Моцарт, Лист — могучие гении, а такого триумфа, радости у них не было, это уже наша российская слава!

Этот эпизод должен был показать, что лучшие представители прогрессивной русской интеллигенции — кость от кости и плоть от плоти народа, всегда вместе с ним, и что народ это чувствует, знает и ценит.

Встречи и беседы с будущими зрителями, их интерес к патриотической идее фильма, их оживленные расспросы, реплики, которые я слышал по пути к выходу из типографии, — все это обновило мои творческие силы и помогло

успешно, в отличном творческом самочувствии, завершить работу над ролью, которую в ближайшие же дни удалось полностью заснять на пленку.

Говоря о зрителе, должен отметить, что едва ли не наибольшее количество встреч и бесед было у меня на утренних и дневных киносеансах с детьми, которые особенно пытливы, активны, энергичны. Эти шумные встречи, наперебой задаваемые вопросы, подчас удивляющие своей неожиданностью, запомнились мне своей оживленной, радостной обстановкой.

Как-то, когда я находился на Кавказе, пионеры одной из местных организаций, отдохавшие в большом пионерском лагере, веселой гурьбой окружили меня на шоссе в тот момент, когда вследствие какой-то неисправности моя машина неожиданно остановилась в пути. Пока шофер возился с машиной и чинил мотор, мы оживленно беседовали, расположившись на лужайке. Мы обменялись вопросами, посвятили друг друга в свои дела и планы, а в заключение спели хором песенку Паганеля из фильма «Дети капитана Гранта».

Под впечатлением этой встречи я не раз возвращался к мысли сыграть роль в каком-нибудь фильме, рассчитанном на юного зрителя, отвечающем его интересам и запросам, и впоследствии получил такую возможность, сыграв капитана Левашева в фильме «Счастливого плавания!».

Едва этот фильм появился на экранах, как в адрес нашего постановочного коллектива стали поступать сотни писем от ребят, всесторонне обсуждавших нашу работу.

Юных зрителей, писавших письма героям фильма, интересовали самые различные подробности жизни и быта нахимовцев, но прежде всего те вопросы товарищества и дружбы, которые стояли в центре сюжета.

Позволяю себе привести типичное в этом смысле письмо, полученное от воспитанника одного из Суворовских училищ: «Уважаемый товарищ Черкасов! Очень понравилась мне картина “Счастливого плавания!”. Если бы не Левашев, все могло быть по-другому. Могли бы не узнать, кто объявил тревогу, не узнали бы ребята Сергея Столицына. Капитан Левашев помог Борису сказать о своем проступке, он по-настоящему воспитывает будущих морских офицеров и адмиралов. Мне очень понравился Левашев в вашем исполнении. И хотя я не нахимовец (я учусь в Суворовском училище) и не совершал героических дел, я непременно хочу стать таким же смелым, умным, симпатичным офицером, как офицер Левашев. Скоро мы будем сдавать экзамены на аттестат зрелости. Я приложу все усилия к тому, чтобы сдать их хорошо и быть похожим на Сережу. Это — замечательная кинокартина. Начну делать что-нибудь не так, а вспомнишь Сергея Столицына, ребят, и подумаешь: “А ведь Сергей так бы не сделал” — и стыдно становится. Думаешь, а что бы сказал Левашев? Великое спасибо от нас, суворовцев. С горячим комсомольским приветом Юрий Дзалаев».

Особенно приятно было убедиться, что многие юные зрители восприняли нашу картину как подлинную действительность, считали капитана Левашева реально существующим педагогом, воспитателем Нахимовского училища. В адрес последнего пришло кратенькое, но характерное письмо: «Ленинград. Нахимовское училище. Капитану III ранга Левашеву. Прошу принять меня в

вашу роту. Когда я стану моряком, то буду честно служить и защищать свою Родину». Восприятие образа, творчески созданного актером, в качестве реально существующего лица является для актера лучшим признанием его работы.

Зрители помогают не только обрести веру в успех новых замыслов, но и дают интересные, глубокие, неожиданные и, что нередко бывает, ценные советы.

Так, один из зрителей, узнав о нашей работе в кино над образом А. С. Попова, сообщил мне в письме, что А. С. Попов очень любил музыку, что «Руслан и Людмила» была его любимой оперой, и добавлял, что будет чрезвычайно обрадован, если эта подробность пригодится мне в работе над образом великого ученого.

В этих же письмах мы находим и дружескую критику отдельных сторон нашего творчества. Так, по прочтении одного письма по поводу исполнения мною роли Рузвельта в кинофильме «Сталинградская битва», мне пришлось краснеть. Один из зрителей писал: «Вы допустили элементарную неграмотность: вы громогласно вещаете с экрана, что “русские борются с двухсот сорока дивизиями немцев”, когда до сих пор по-русски говорилось: “борются с двумястами сорока дивизиями”. Стыдно, что в таком виде картина обойдет всю страну!» Ошибку эту я допустил во время ночной съемки, будучи нездоровым, что, разумеется, не касается зрителя. Меня не поправил ни режиссер, ни художественный совет студии, ни художественный совет Министерства кинематографии, но меня поправил зритель. Однако, к сожалению, он поправил меня поздно, так как фильм, отпечатанный в сотнях экземпляров, демонстрировался многомиллионному зрителю. Спрашивается: что же делать в таких случаях? Да, бывают непоправимые ошибки, и, конечно, мы не имеем права их совершать. И мы, актеры, и наши руководители должны об этом ежеминутно помнить.

В нашей стране сложились особые дружественные отношения между советскими людьми. И если в капиталистическом обществе не всегда считается удобным заговорить с незнакомым человеком, то в нашей трудовой среде в этом нет никакого неудобства.

Нам нередко приходится выслушивать критические замечания своих зрителей в неожиданной, казалось бы, обстановке — на улице, в поезде, в вагоне трамвая, в автобусе, и я всегда прислушиваюсь к замечаниям моих «встречных», неизвестных мне критиков.

Как-то в трамвае мое внимание привлек человек средних лет, который с улыбкой, несколько смущаясь, поглядывал на меня. Проходя мимо меня, он кивнул в мою сторону, сказал на ходу: «Маловато играете в театре, товарищ Черкасов!», и с этими словами торопливо вышел на площадку вагона.

Вскоре после премьеры «Петра Первого» в Театре имени Пушкина мне довелось поехать в Колпино, чтобы выступить в концерте для рабочих Ижорского завода.

Войдя в вагон со своими товарищами, я привлек к себе внимание пассажиров своим высоким ростом. Группа мужчин, среди которых находились и пожилые рабочие, предложила мне место, потеснилась и, по-видимому, узнав меня, сразу же завязала беседу по вопросам театра и кино.

Один из моих спутников одобрительно сказал несколько слов относительно исполнения мною роли царевича Алексея. Его поддержали остальные.

Когда наша беседа, вращавшаяся вокруг «Петра Первого», приняла несколько благодушный характер, пожилой рабочий с седыми усами, до того не проронивший ни слова, дружески заметил:

— Это верно, что товарищ Черкасов хорошо играет царевича Алексея в кино. Тут нечего спорить... Но вот смотрели мы вас, товарищ Черкасов, в театре в роли самого Петра I... Простите за откровенность — не получилась у вас эта роль. И уж совсем не удалась та сцена, когда вы выходите из кузницы... Смотрел я вас и про себя решил, что вы — и не царь Петр, и уж совсем не кузнец...

Завязалась откровенная беседа, которая прервалась только с приходом поезда в Колпино. Когда мы выходили из вагона, один из пассажиров объяснил мне, что со мной беседовали кузнецы Ижорского завода. И таких бесед в жизни советского актера немало. Можно было бы привести целый ряд примеров справедливой критики простых советских людей, с которыми нам, актерам, приходится повседневно встречаться.

В последнее время, — начиная с сезона 1952 – 1953 годов, — ленинградский Академический театр драмы имени Пушкина систематически проводит встречи актеров со зрителями непосредственно по окончании спектакля.

По воскресеньям, на утренниках, перед их началом, когда зрительный зал понемногу затемняется и затихает, со сцены объявляют о том, что по окончании спектакля состоится его обсуждение:

— Просьба к зрителям — не расходиться. Просьба к желающим — подготовиться. Просьба к выступающим — говорить с места...

Тотчас после конца спектакля на авансцене выстраивается длинный ряд стульев. Актеры, успевшие разгримироваться, первыми занимают места, затем к ним присоединяются их товарищи, игравшие в последней картине и задержавшиеся за кулисами. Тем временем берет слово режиссер. Он вкратце определяет задачи, стоящие перед драматургом и театром, и открывает обмен мнений.

— Ваша фамилия, товарищ? Необходимо для стенограммы... — спрашивают со сцены, когда оратор, закончив речь, садится на место.

И лишь тогда вы замечаете стенографисток: сидя в боковой ложе и опустив свои тетрадки на красный бархатный барьер, они неприметно для зрителей записывают их выступления.

Театр имени Пушкина удачно использовал преимущества воскресных утренников, — наличие некоторого свободного времени после спектакля, — для организации таких бесед со зрителями.

Инициатива театра встречена хорошо. Обсуждения проходят при многолюдной аудитории и отличной ее активности, порою в атмосфере подлинной взволнованности; за час удается выслушать десять-двенадцать зрителей.

Несомненно, что подобного рода обсуждения, проведенные под впечатлением только что сыгранного спектакля, перед лицом актеров и режиссуры, особенно плодотворны и, можно сказать, обоюдно полезны: они не

только служат хорошей проверкой работы театра, но и серьезной школой воспитания зрителей.

Как правило, вскоре после обсуждения в театре на имя актеров приходят письма зрителей, не успевших выступить в прениях или пожелавших более систематизированно изложить свои впечатления, — и я позволю себе привести одно из таких писем, связанное с последней по времени моей работой в театре:

«Обсуждение спектакля “Гражданин Франции”, состоявшееся тотчас по его окончании, не могло, конечно, дать возможность высказаться всем желающим, почему я и хотел бы обратиться к вам с этим письмом, уважаемый товарищ Черкасов.

На мой взгляд, пьеса “Гражданин Франции” — произведение весьма слабое. Основной конфликт разработан настолько бледно и вяло, без естественного, изнутри идущего, нарастания действия, что зритель готов воспринять в качестве финала не действительное окончание пьесы (выступление профессора Дюмона с трибуны международного конгресса борцов за мир), а несколько предшествующих картин. Одно это характеризует рыхлость драматургической композиции. Если прибавить к сказанному, что характеристика большинства действующих лиц разработана совсем слабо (Ирен Дюмон-Тери, член Политбюро французской компартии, ассистенты профессора Дюмона), то остаются всего два действующих лица — профессор Дюмон и особенно сторож института папаша Эмэ, в образы которых автор в какой-то степени вдохнул жизнь.

И если из такой композиционно слабой пьесы театру тем не менее удалось создать временами интересный, а в некоторых сценах даже волнующий спектакль, — то это несомненная творческая победа коллектива, объясняемая не только значительностью животрепещущей темы борьбы за мир, но и мастерством актеров.

Но тут же хочется добавить несколько критических строк о вашей игре, уважаемый товарищ Черкасов.

На обсуждении вы сказали, что отнюдь не копировали хорошо известного вам Жолио-Кюри, но старались создать обобщенный тип ученого, профессора, борца за мир. Но разве такой обобщенный тип ученого, пламенного борца за дело мира между народами, мыслим вне своей национальности? Разве Дюмон-Тери не является плотью от плоти французом?

Несомненно, и под пером драматурга, и в исполнении актера Дюмон-Тери должен быть показан таким, чтобы, увидев его, зритель мог бы сразу сказать: он — француз! Не швед, не англичанин, не немец, а именно француз!

Национальными чертами французов, между прочим, являются темперамент, непосредственность, экспрессивность, некоторая горячность, подчас экзальтированность. И если вы играете ученого-француза, то не должны лишать его этих национальных черт. Недопустимо, чтобы принадлежность Дюмон-Тери к французской нации проявлялась только в его высказываниях. Надо, чтобы в манере говорить, в движениях, даже во внешнем облике зритель видел не поляка, не финна, а именно француза, и к тому же парижанина.

Удалось же вам создать образ профессора Полежаева, который при всей его

художественной обобщенности все-таки безусловно совсем, совсем русский человек, к тому же, как по всему видно, живущий в специфических условиях, в своеобразной обстановке первых месяцев Октябрьской революции. Таким он должен был быть, — и таким вы его нам показали. Очень хотелось бы, чтобы Дюмон-Тери был французским Полежаевым! Нет ведь никакого сомнения, что если бы Полежаев дожил до наших дней, он был бы в рядах первых борцов за мир — не так ли?

Таким же, только выросшим на французской почве, должен бы стать и Дюмон-Тери! Вспомните образ профессора Дюма из “Девятого вала” Ильи Эренбурга — ведь вы никогда не скажете, что Дюма англичанин, немец или датчанин!.. Нет, Дюма — истинный француз! Таким же должен быть и ваш Дюмон-Тери!..

Конечно, автор “Гражданина Франции” — не Эренбург, и Дюмон выписан отнюдь не так тщательно, как Дюма, что, разумеется, делает вашу задачу неизмеримо более трудной, нежели задачу актера, которому пришлось бы играть Дюма. Но нет ведь никакого сомнения, что такая задача для вас посильна, несмотря на все сопротивление материала, над которым вы в данном случае работаете...

Прошу извинить и правильно понять это письмо, продиктованное единственно желанием помочь вашей дальнейшей работе над ролью. Борис Быховский, инженер (Кировский пр., 55, кв. 61)». Несомненно, что такого рода отклики в высшей степени помогают нам в творческой работе и держат в высоком напряжении чувство нашей ответственности перед советским зрителем.

Всякое развитие в любой отрасли творческой деятельности советского человека немислимо вне критики и самокритики. И, как правило, актера далеко не вполне устраивают газетные рецензии на новый спектакль или кинокартину. Обычно актер находит в них две-три строчки, а в лучшем случае — пятнадцать-двадцать строк, несомненно дающих ориентировку читателям, но не способных удовлетворить ни одного артиста в положительной или отрицательной оценке его работы. В этом смысле отзывы зрителей бывают и смелее, и конкретнее, и интереснее, нежели высказывания профессиональных критиков, публикуемые в печати.

К нам часто обращаются с просьбой выступить с творческим отчетом. Когда позволяет время, я охотно соглашаюсь. На таких вечерах я не только выступаю со сценами и монологами своего репертуара, но и беседую о своей работе и планах, отвечаю на вопросы и записки зрителей. Создается особая дружественная атмосфера, в высшей степени содействующая сближению актера со зрителем.

Учась у народа и черпая в общении с ним творческие силы, воплощая созданные драматургом образы, актер является народным воспитателем, учителем жизни. И это налагает на актера особую ответственность, ибо малейший промах, малейшая ошибка, малейшее отклонение от жизненной правды могут исказить образ и идею произведения.

Наш выросший и требовательный зритель — народ — подсказывает и направляет нас на спектаклях, на творческих вечерах, на зрительских

конференциях, в своих выступлениях в городской и заводской печати.

Советский народ — главный судья нашего искусства, кровно заинтересованный в его судьбе.

Подробнейший разбор, критические и самокритические выступления самих исполнителей на производственных совещаниях, в творческих клубах, на открытых партийных собраниях способствуют росту и развитию искусства.

Глубоко принципиальную, неизменно направляющую критику нам дает наша партия и ее Центральный Комитет в своих постановлениях по вопросам литературы, театра, кино и музыки.

В этих исторических решениях по отдельным вопросам искусства каждый из нас видит справедливую критику, и она во всех случаях помогает движению искусства вперед, открывает каждому из нас ясные творческие перспективы.

В свете исторических постановлений, подвергавших критике отдельные произведения литературы и искусства, каждый из нас хочет рассмотреть и свою деятельность, свои ошибки и недостатки, разобраться в них и увидеть перспективу своего творческого роста.

Постановления ЦК партии стали путеводной звездой в работе каждого режиссера, музыканта, артиста. Советский актер с радостью отвечает на решения ЦК созданием высокохудожественных образов в театре и в кино, воплощающих положительные качества советских людей — трудолюбие и мужество, храбрость и стойкость, сердечную доброту и горячее сердце, сатирически обличающих пережитки капитализма в сознании людей.

Советское искусство достигло огромных успехов, высоко оцененных не только нашим народом, но и далеко за рубежом.

Фестивали советского искусства, показы советских кинофильмов за границей получают высокую оценку десятков тысяч зрителей.

В июне 1946 года в Чехословакии состоялся первый советский кинофестиваль, в связи с которым нам, советским делегатам, довелось выступать перед зрителями в различных городах республики.

Одним из крупнейших мероприятий фестиваля был показ фильмов в парке культуры города Праги перед тридцатитысячной аудиторией. Под открытым небом, на гигантском экране с усиленной киноустановкой демонстрировались советские кинокартины, после показа которых мы, актеры, выступали перед зрителями.

Трудно описать нашу встречу с зарубежными друзьями: сколько восторженных улыбок, сколько шумных аплодисментов, сколько протянутых рук...

Успехов нашего искусства не могут отрицать и наши враги.

Я был свидетелем, как на одном из международных кинофестивалей после демонстрации советского художественного фильма, прошедшего с большим успехом, из кинозала вышли две зрительницы, две экзальтированные буржуазные дамы, и между ними произошел следующий диалог:

— Как я их ненавижу! — прошипела одна.

— Но все же они замечательные артисты, — возразила другая. Ненавидят, но признают!

И когда работники искусства капиталистических государств подходили к нашим товарищам и спрашивали их, каким образом они создают произведения небывалой художественной правды и необычайной заражающей искренности, советские артисты гордо отвечали:

— Мы учимся у своего народа, нас воспитывает Коммунистическая партия!..

Летом 1949 года, во время гастролей Театра имени Пушкина в столице, в помещении Московского Художественного театра, на спектакле «Великий государь» присутствовала группа деятелей чехословацкой кинематографии. Как почетные гости, они сидели в первых рядах. После окончания спектакля, выходя раскланиваться перед зрителями, благодаря за теплый прием, я отдельно поклонился нашим гостям, хорошо мне знакомым по международному кинофестивалю в Чехословакии. В ответ на это один из гостей, профессор-искусствовед М. А. Броусил, ректор Пражской академии искусств, перелез через священную для нас рампу Художественного театра, взобрался на сцену и под аплодисменты зала обнял меня. Я жестом остановил аплодисменты зрителей и объяснил им, что в лице профессора приветствую дружественный нам чехословацкий народ, после чего обнял и расцеловал М. А. Броусила.

Деятели советского искусства счастливы тем, что своим скромным трудом они помогают народу выполнять задачи, поставленные партией и правительством. Успех в любой области искусства, наряду с успехами и достижениями рабочих, колхозников, ученых, является всеобщим народным праздником. Советские деятели искусства с гордостью могут сказать словами талантливейшего поэта революционной эпохи:

Радуюсь я —
 это
 мой труд
Вливается
 в труд
 моей республики.

Выполняя задания народа и партии, мы, советские актеры, находим в своем труде огромное творческое наслаждение. Мы окружены народным вниманием, любовью зрителя, которому служим. Нам с полным основанием завидуют прогрессивные деятели искусства капиталистических стран, которые лишены возможности такого свободного служения своему народу.

Советское искусство — лучшее искусство в мире, самое передовое и самое правдивое, потому что оно несет в широкие народные массы величественные прогрессивные идеи нашей партии. Все наши труды и искания направлены на создание правдивых жизненных образов, понятных и близких советскому человеку. И когда эти образы овладевают умом и сердцем зрителя, когда они находят признание народа, — это является самой большой наградой для актера и залогом плодотворности его дальнейшего творческого труда.

В театре и в кино актер и зритель связаны у нас взаимным, нерушимым

доверием, великой советской общностью — одним из могучих источников силы и славы советского искусства.

ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Весной 1937 года, вручая ордена группе командиров и бойцов, работникам «Правды» и Московского Художественного театра, М. И. Калинин говорил в своей речи: «Тех отношений, какие установились между советским обществом, между советским правительством и театром, — таких отношений никогда раньше не было и не могло быть».

Несомненно, одно из самых значительных завоеваний советского театра состоит в уничтожении каких бы то ни было признаков пресловутой «актерской корпорации», в разрушении стен, отделявших актера от трудового народа, от живой жизни, от общественной деятельности. У нас сформировалось поколение актеров, для которых работа в театре есть форма активного участия в общественной жизни, форма участия в огромной созидательной деятельности нашего народа, строящего коммунистическое общество.

Жизнь советских людей во всем ее многообразии входит в круг неотъемлемых интересов советских актеров, и за пределами этой многообразной жизни для них нет и не может быть ни искусства, ни радости, ни творческого успеха.

Перед советским актером открыты пути к различным областям общественной и государственной деятельности, начиная от работы в своем профессиональном союзе, в районных и городских советах и кончая участием в высших органах государственной власти — в Верховных Советах союзных республик, в Верховном Совете СССР.

Многие советские актеры могли бы рассказать о том, как тесно сплетается их творческая работа с их общественной деятельностью, вне которой немислим труд советского художника.

О себе же могу сказать, что чем старше я становлюсь как актер, тем мне труднее отделить общественную деятельность от непосредственно профессиональной работы. Я уже не могу представить себя «только актером», и прежде всего потому, что, репетируя, снимаясь, играя в спектаклях, я ни на минуту не перестаю ощущать себя человеком, тысячью нитей связанным с многообразной созидательной жизнью своей страны.

Вот почему я вправе сказать, что мой профессиональный творческий рост явился результатом общественного, политического воспитания.

Этот рост начался с познания и осмысления грандиозных процессов переустройства жизни, которыми ознаменовались годы первой пятилетки.

Познание революционной действительности, закономерностей ее развития побуждало нас активно включаться в жизнь, искать в ней правильный путь развития своих творческих возможностей.

Работа в местном комитете театра «Комедия», участие в различных органах

Союза работников искусства, особенно же в его военно-шефской комиссии — таковы были первые ступени той общественной школы, которую, так же как и многие мои товарищи по профессии, я начал проходить в эти годы.

Трудно было бы установить с точностью, когда же и с чего именно началось наше обучение в этой великой школе советской общественной жизни.

В то время, о котором идет речь, — то есть в самом начале тридцатых годов, — все мы, молодые актеры, учились выступать на общих собраниях, на производственных совещаниях и в различных кружках, на разного рода заседаниях, посвященных текущим политическим кампаниям, на встречах с рабочими-ударниками, передовыми колхозниками и делегатами подшефных воинских частей. Нередко могло казаться, что все это как будто и не имеет прямого отношения к искусству, к театру, к кругу творческих интересов актера. А на самом деле вот именно здесь, в обстановке этих подчас весьма обыденных явлений общественной жизни, властно врывавшейся в театр, мы постепенно выработывали в себе новое мироощущение советского актера — гражданина своей великой героической Родины.

Увлечшись военно-шефской работой, я отдавал ей все досуги. Играя перед армейской и флотской аудиторией, беседуя с ее представителями, с бойцами и командирами, отвечая на их вопросы, я старался понять, чего они ждут от театра и как оправдать почетное положение актера. Не пройдя такой школы, не участь у жизни, невозможно было стать на плодотворный путь поисков образа положительного героя, мысль о котором всецело завладела мною.

Дружба деятелей советского искусства с бойцами возникла еще в первые годы революции и явилась прямым выражением любовной заботы народа о своей армии, о своем флоте. С тех пор эта дружба крепла с каждым годом. Беспрецедентная в истории мировой культуры связь работников искусства с армией и флотом послужила школой общественной деятельности для советских актеров разных поколений. И я, как и мои товарищи по профессии, с чувством большого удовлетворения должен упомянуть о шефской работе в частях армии и флота, значительно обогатившей меня как актера и гражданина.

Советская Конституция 1936 года закрепила решающую победу социализма в нашей стране.

В соответствии с Конституцией в начале 1937 года были объявлены первые выборы в высший орган государственной власти — в Верховный Совет СССР.

По всей стране создавались избирательные комиссии по выборам — органы, созванные с целью обеспечить каждому избирателю его закрепленные Конституцией права. Это была почетная и ответственная задача, и поручена она была тем, кого народ считал достойным такой чести и доверия. Сотни, если не тысячи работников искусства стали членами участковых и окружных избирательных комиссий.

Мне также было оказано высокое доверие, и с октября 1937 года до окончания выборов в Верховный Совет СССР первого созыва я работал в Свердловской окружной избирательной комиссии города Ленина.

Вряд ли надо напоминать, что выборы в Верховный Совет страны подняли на более высокую ступень политическую активность избирателей. Такою же

роль сыграли они и для тех, на кого возложена была задача организации выборов, — для участников избирательных комиссий. Именно такое значение имело для меня участие в работе окружной комиссии по выборам, та ответственная государственная деятельность, которая обогащала каждого из нас опытом политической работы, а вместе с тем сказывалась и на нашем творческом труде.

Естественно может возникнуть желание, чтобы актеры моего поколения ответили на вопрос о том, в чем же именно выражалась связь их общественной деятельности с их творческими достижениями в искусстве.

Вопрос закономерный. Вопрос большой и сложный. Но в то же время вопрос в высшей степени «персональный», потому что каждый актер ответит на него по-своему.

Несомненно, многие мои сверстники, товарищи по профессии, смогут дать самые различные, всегда интересные и поучительные ответы, исходя из личного опыта, своего пути в общественной жизни, взятого во взаимодействие с кругом созданных ими образов, со своей творческой темой в искусстве. Я же остановлюсь на одном примере, связанном с поисками образа моего героя, с исходным моментом моего пути в искусстве и в общественной жизни. Еще в свое время я старался разобраться в данном примере, глубже осознать его, в чем мне, между прочим, помогли памятные беседы с Б. В. Щукиным во время съемок фильма «Ленин в 1918 году».

В этой картине Б. В. Щукин снимался, уже будучи неизлечимо больным, быстро утомлялся на съемках и пользовался малейшим перерывом для отдыха. Оберегая его покой, администрация «Мосфильма» оборудовала для него небольшой уголок в помещении съемочного павильона. Здесь стоял диванчик, кресло, зеркало и столик. Разрешили даже провести электропроводку и держать электрический чайник, дабы не заставлять Б. В. Щукина лишний раз подниматься в актерский буфет.

В перерывах между съемками Б. В. Щукин часто приглашал меня выпить стакан чаю, и здесь, в его уголке, сидя у уютно кипевшего чайника, мы оживленно беседовали на различные темы.

Как известно, Б. В. Щукина особенно занимал вопрос о влиянии нашей социалистической действительности на творческое формирование советского актера. В заметках, сделанных во время работы над образом В. И. Ленина, в различных записях, опубликованных после кончины артиста отразилась неотступно преследовавшая Б. В. Щукина пытливая мысль о связи творчества художника с его общественной деятельностью как гражданина и патриота своей страны. В то время эти творческие документы Б. В. Щукина, разумеется, не были мне известны. Но нетрудно было понять его интерес к такого рода вопросам, тем более, что почти ежедневно он затрагивал их в беседе со мной.

— Так все-таки, как же это вы подошли к вашему Полежаеву?.. — спросил он как-то, пристально оглядывая меня.

Вопрос этот не застал меня неподготовленным, так как после выхода «Депутата Балтики» на экран я неоднократно возвращался к нему, стараясь проследить и осознать различные этапы работы над образом профессора

Полежаева.

Выше, в конце главы «В поисках героя» я остановился на внутренних побуждениях, в силу которых еще при первом чтении сценария влюбился в образ его героя и стал добиваться, чтобы мне доверили его воплощение. Но я не упомянул одного обстоятельства, которое сыграло немалую роль в успешном решении взятой мною на себя задачи, между тем как это обстоятельство связано с пробудившимся интересом к общественной деятельности и непосредственным участием в ней.

Дело в том, что в заключительных кадрах фильма, которые, обобщая его содержание, собственно, и обеспечили ему долгую жизнь, Дмитрий Илларионович Полежаев смело выходит на арену общественной жизни. Именно в этих кадрах в его лице рождается ученый нового типа, порвавший с прошлым, соединивший свою судьбу с судьбой революционного народа и увидевший цель своей жизни в служении социалистической революции. Доктор естественных наук и профессор ботаники, исследователь и искатель, человек книги, лабораторного опыта и университетской кафедры, он выходит на широкие просторы советской общественной деятельности. Глубокий старик, он, став выборным народным депутатом, делается молодым и раскрывается во всем обаянии своей душевной красоты, во всем своем великолепном нравственном величии.

С трибуны Таврического дворца, как член Петроградского Совета от моряков Балтфлота, он следующими словами начинает свою заключительную речь:

— Господа! Господа!.. Я не оговорился — нет... Я говорю вам «господа» — рабочим и работницам, крестьянам и крестьянкам, вам, — красным солдатам и славным морякам... Вы — хозяева и подлинные господа на шестой части мира... Приветствую вас от лица науки, обязанной думать о вашем настоящем и о вашем будущем счастье!.. Очень мало людей нашей науки присутствуют здесь... Забыли, что воспитывались на народные средства... Платят черной неблагодарностью, хотят сделать из своей учености забор, чтобы отгородиться от народа...

И далее, тепло напутствуя членов Петроградского Совета, уходящих из зала заседания на фронт («Будьте как можно целеустремленнее, идите прямо, не останавливайтесь ни на минуту!» — до слов: «До свидания, красные воины!..»), Полежаев следующим образом заканчивает свою речь:

— С этой трибуны, много ли, мало ли здесь сидящих в зале, я все равно разговариваю со всем миром... И я обязан сказать... С тех пор, как на почте кончился саботаж, я получаю пачки писем из Англии, Франции, Швейцарии... Мне сулят кучу денег, виллы и лаборатории, лишь бы я бросил свою «варварскую» страну и приехал к ним... Но знайте: я останусь здесь, с моим народом, с моим правительством, с моим, пусть и нетопленным, университетом, так как честь участия в священной революции я не уступлю никому ни за какие подачки!.. Вот это я и хотел сказать... за этим, собственно, и пришел сюда!..

Здесь на первый план выдвигается тема общественного долга ученого, тема его общественного служения революционному народу. Вот эта генеральная тема

заключительных кадров, которую в свое время, снимаясь в картине, я определял для себя словами: «Полежаев — общественный деятель», никак не могла быть раскрыта без понимания природы и сущности революционной общественной деятельности советского человека, без веры в ее преобразующую силу, без личного в ней участия. Ничто не могло заменить личного опыта актера как гражданина и общественника, — сама тема для своего воплощения должна была органически возникнуть в сознании актера как живое отражение опыта жизни.

Мои соображения показали убедительными Б. В. Щукину, и, пользуясь затянувшимся перерывом, я продолжал развивать затронутую тему, рассказывая о своей общественной работе после вступления в труппу Театра имени Пушкина и после выпуска первых фильмов с моим участием, — иначе говоря, непосредственно перед съемками «Депутата Балтики».

— Вы, конечно, заметите, Борис Васильевич, теснейшую внутреннюю связь между творчеством актера и его общественной деятельностью хотя бы на примере следующего факта... Год спустя после окончания съемок «Депутата Балтики», которые впервые привели меня в Таврический дворец и поставили на его трибуну в качестве политического оратора в костюме и гриме Полежаева, я вторично взойшел на ту же трибуну уже как гражданин, как член окружной избирательной комиссии по первым выборам в Верховный Совет СССР, как один из представителей художественной интеллигенции города Ленина, призывавший собравшихся голосовать за кандидата блока коммунистов и беспартийных. На собрании присутствовал М. И. Калинин, — и вы легко представите себе, как я волновался... Однако же, взойдя на трибуну, я почувствовал себя совершенно свободно, можно сказать, как вполне опытный оратор... А ведь пять-шесть лет назад, будучи председателем местного комитета передвижного театра «Комедия», я еще учился умению обобщать и правильно выражать свои мысли на наших скромных производственных совещаниях... Вот так, крупница за крупницей, мы накапливали уроки общественной жизни, общественной деятельности, и постепенно сознавали, как они сказываются на решении наших творческих задач в искусстве, на результатах нашего актерского труда...

Но я возвращаюсь к тому кандидату, за которого при первых выборах в Верховный Совет СССР в декабре 1937 года я призывал голосовать в своем выступлении на собрании интеллигенции Ленинграда в Таврическом дворце, — к Е. П. Корчагиной-Александровской.

Е. П. Корчагина-Александровская явилась достойной избранницей народа, всей своей жизнью оправдавшей его доверие. И говоря о связях советского актера с общественной жизнью страны, о той творческой силе, которую он черпал в своем новом общественном положении, я хочу, в качестве примера, остановиться на этой замечательной актрисе и крупной общественной деятельнице.

Екатерина Павловна Корчагина-Александровская была большим художником сцены, и тем не менее до революции ее дарование оставалось крайне ограниченным условиями жизни старого общества, всем строем буржуазного театра.

В молодом возрасте, в период назревания первой русской революции, входя в состав труппы театра В. Ф. Комиссаржевской и выступая в окраинных театрах Петербурга, Е. П. Корчагина-Александровская примыкала к передовой, революционно настроенной части актерской интеллигенции. Но в долгие тяжелые годы реакции она оказалась замкнутой в узких рамках ампулы комических старух и играла преимущественно эпизодические роли, к тому же большей частью в бессодержательных обывательских пьесах. Демократка по взглядам и убеждениям, скромная труженица сцены, она не смогла найти себе места вне театра, который и поглощал и, вместе с тем, ограничивал ее интересы, ее возможности.

В годы революции ее выдающийся талант, ее прямая, цельная, внутренне неисчерпаемо богатая натура раскрылись с новой стороны с тех пор, когда с подкупающей искренностью и теплотой Е. П. Корчагина-Александровская стала играть образы героического характера.

Неизгладимое впечатление оставляла она в пьесе «Иван Каляев». Сама по себе пьеса была довольно посредственная, но Е. П. Корчагина-Александровская создала в ней цельный и правдивый, бесконечно привлекательный облик матери героя-революционера. Простотой и страстностью, убежденностью и силой веры она захватывала зрителя, покоряла его сильным духовным обликом своей героини.

Наиболее значительный образ был создан ею в «Страхе» А. Н. Афиногенова, где она играла роль большевички Клары, в прошлом — профессионального революционера, в настоящем — руководящего партийного работника. Это был образ женщины из рабочего класса, убежденного борца за дело народа, величественный и, вместе с тем, душевный, лирический, удивительно простой и жизненно достоверный.

Сыграв Клару в «Страхе», Е. П. Корчагина-Александровская привлекла к себе внимание советской общественности. Богатство ее духовного мира, его соответствие мыслям и чувствам простых советских людей, его связь с высокими идеалами рабочего класса, совершившего революцию и строящего социализм, — вот что выдвинуло ее как общественного деятеля. Она доказала, что ей под силу воплощение образов больших людей, наших современников, строителей социалистического общества, что она сама нашла среди них свое место.

Е. П. Корчагина-Александровская была избрана депутатом Ленинградского Совета и начала вести в нем разнообразную работу. Она никогда не отказывалась от участия в различных общественных начинаниях, от выступлений на митингах и в шефских концертах, сделалась частым гостем в рабочих клубах, в кружках художественной самодеятельности. Как депутат городского совета она снискала симпатии своей активностью и доступностью, и в силу своей необыкновенной сердечности стала именоваться в народе «тетей Катей».

Простота, благожелательное отношение к людям, вдумчивость были органически свойственны ей. Екатерина Павловна была исключительно содержательным человеком, интересовалась всем, что происходило в стране, дружила с писателями и учеными, за творчеством которых внимательно следила,

всей своей жизнью оправдывала положение любимицы народа. И когда в 1936 году было установлено высокое звание народного артиста Советского Союза, Е. П. Корчагина-Александровская оказалась в ряду первых деятелей сцены, по заслугам получивших эту награду.

С этого времени Е. П. Корчагина-Александровская по праву заняла ведущее положение в труппе нашего театра, стала в центре внимания его зрителей. Она играла современных женщин, в том числе санитарку в «Платоне Кречете» А. Е. Корнейчука, беспощадно разоблачала отрицательных персонажей комедий А. Н. Островского — Домну Пантелеевну, Кукушкину, Улиту, — и искусство ее все зрело и крепло, овладевало высотами сценического реализма. Она была так велика в своей художественной правде, что, казалось, вокруг нее на сцене все оживало — и декорации, и бутафорские предметы, — все озарялось правдой жизни.

В 1936 году Е. П. Корчагина-Александровская была избрана делегатом на исторический Чрезвычайный VIII Всесоюзный съезд Советов. Она участвовала в работе редакционной комиссии съезда, принявшего новую Конституцию. С трибуны съезда, приветствуя его делегатов от имени работников искусства страны, она в следующих словах верно выразила наши общие мысли и чувства: «Настоящий художник должен жить передовыми идеями своей эпохи, только тогда его искусство будет жизненно и ценно. Эти передовые идеи нашей эпохи закреплены в новой Конституции — вот почему этот исторический документ для нас дорог и велик».

Как депутат Верховного Совета СССР Е. П. Корчагина-Александровская также была очень популярной. Она поддерживала тесную связь со своими избирателями, с какой-то особой заинтересованностью беседовала с ними, внимательно выслушивала их просьбы, вникала в их повседневные нужды, и было видно, как она искренне радуется, когда ей удастся прийти им на помощь. Она не раз говорила, насколько обогащает ее депутатская деятельность, насколько она помогает ей в творчестве, насколько она обновляет и поддерживает ее силы, и достойно несла свое высокое звание депутата.

При первых выборах в Верховный Совет Российской Федерации и передо мной открылась возможность участвовать в высшем органе управления нашей республики: летом 1938 года избирательная комиссия Куйбышевского избирательного округа города Ленина зарегистрировала мою кандидатуру в депутаты Верховного Совета Российской Федерации.

Когда это решение было опубликовано, оно вызвало неожиданный для меня широкий отклик. Первый из них исходил от одного из крупнейших передовых предприятий Ленинграда — завода «Электросила», коллектив которого прислал мне в избирательную комиссию телеграмму: «Нигде искусство и люди искусства так высоко не ценятся, как в нашей стране, как нашим великим народом. Уверены, что вам, представителю молодого артистического поколения, высоко поднявшего славные традиции русского театра, обеспечена единоклубная поддержка избирателей». Множество таких откликов приходило в те дни в адрес избирательной комиссии. Среди них запомнился отклик личного состава ледокола «Ермак», находившегося в плавании. Избиратели «Ермака» голосовали

по тому округу, где баллотировалась моя кандидатура, и, обсуждая ее, писали в своей газете «Сквозь льды»: «Кому, как не нам, ценить культурную и агитационную силу кино! В полярную ночь, на арктических зимовках, на плавающих судах кино является лучшим другом моряка. Мы хорошо знаем нашего кандидата как одного из молодых представителей советской кинематографии. Он отдает весь свой талант искусству, народу, Родине, и можно быть уверенным, что он с честью сумеет нести высокое депутатское звание, еще лучше будет служить делу социализма. Пусть же создатель образа профессора Полежаева, депутата Балтики, будет нашим депутатом в Верховном Совете РСФСР».

Доверие народа окрылило меня, придало огромные силы. Но когда в газетах, среди выдвигаемых народом кандидатов, я увидел свою фамилию рядом с именами руководителей партии и правительства, меня охватило чувство громадной ответственности. И на первой встрече со своими избирателями, поднявшись на трибуну, я от волнения не смог начать речь: произошла довольно длительная пауза, прерванная ободряющими аплодисментами собравшихся.

Избрание меня депутатом Верховного Совета Российской Федерации стало важнейшей вехой на моем жизненном и творческом пути. Я с гордостью принял доверие, выраженное советским народом мне, как одному из представителей многотысячной армии советских актеров. Только потому, что в нашей стране актер стал по самому существу и духу своего труда слугой народа, сделалось возможным участие актеров в качестве избранников народа в высших органах государственной власти.

Встречаясь с широким кругом советских людей уже не в качестве актера, а как депутат, облеченный народным доверием, я нашел новую опору в этих встречах, почувствовал, как много дают они для понимания сущности советского человека, его интересов и стремлений, его несравненной душевной красоты.

Несмотря на загруженность, я старался укреплять свои шефские связи с армией и флотом.

Летом 1939 года, вскоре после окончания съемок фильма «Ленин в 1918 году», я получил предложение поехать на Дальний Восток, обслужить бойцов и командиров краснознаменных армий в связи с годовщиной разгрома японских войск в районе озера Хасан, у сопки Заозерной.

Речь шла о длительной поездке. Надо было обслужить несколько десятков точек, после чего выступить во Владивостоке перед моряками Тихоокеанского флота. Приближался летний перерыв в работе театра, наступало время отпуска, и я охотно согласился выехать к нашим славным бойцам-дальневосточникам.

На Ленинградской киностудии был изготовлен небольшой документальный фильм, посвященный основным этапам моей актерской работы. Фильм начинался танцем Пата, Паташона и Чарли Чаплина, после которого шел дуэт Дон-Кихота и Санчо Пансо из тюзовского спектакля, несколько кадров из «Горячих денечков», «Детей капитана Гранта» и «Острова сокровищ», отрывки из «Депутата Балтики», «Петра Первого», «Александра Невского» и из картины «Ленин в 1918 году».

Я подготовил вступительное слово, в котором касался основных задач советского искусства, советского актера, делился планами работы в театре и в кино, раскрывал некоторые технические «секреты» киносъемок. Совместно с женой, артисткой Театра имени Пушкина Н. Н. Вейтбрехт, мы подготовили инсценированные рассказы А. П. Чехова и веселую одноактную комедию «Первый случай». В заключение вечера я решил читать монологи профессора Полежаева и Александра Невского.

Однако жизнь внесла существенную поправку в эти предварительные наброски. На каждом выступлении мне присылались записки самого различного содержания. Бойцы просили рассказать о депутатской деятельности, задавали вопросы, касавшиеся литературы и драматургии, армейской художественной самодеятельности.

Поездка была исключительной по свежести и силе впечатлений. За неполных три месяца мы дали девяносто концертов. Мы выступали и перед многотысячной аудиторией, и перед небольшими группами бойцов, — случалось, что на отдельных пограничных заставах нас смотрело всего несколько человек, но и для них мы давали полную программу. Почти все наши выступления заканчивались теплой, дружеской и обычно очень длительной беседой.

Особенно запомнилось выступление на сопке Заозерной, на историческом месте боев с японскими захватчиками, совпавшее с первой годовщиной славной победы. На естественном зеленом амфитеатре у озера Хасан, вокруг импровизированной сцены, искусно сделанной из досок и брезента, собрались бойцы в полном боевом снаряжении. После митинга состоялось наше выступление, перешедшее в дружескую беседу с доблестными героями Хасана.

Трехмесячное пребывание в среде бойцов, ежедневное общение с ними очень помогли моему развитию как актера, гражданина, депутата и коммуниста, вызвали высокий творческий подъем.

Утро первого дня войны застало меня в Ленинграде.

Гнев и ненависть к врагу с громадной силой вспыхнули в сердцах миллионов советских людей. Захваченный мощным общенародным патриотическим движением, я стал искать применения своим силам в стремительно развивавшихся событиях. 3 июля 1941 года, в ответ на историческую речь товарища Сталина по радио, я вступил в народное ополчение, которое должно было помогать армии и флоту защищать город.

По предложению командования было создано особое формирование бойцов — театр народного ополчения. Соединив в своих рядах писателей, актеров, режиссеров, музыкантов, художников, вступивших в ополчение, театр должен был ставить злободневный репертуар, откликаться на последние события. Мне выпала честь стать организатором и первым художественным руководителем этого театра, вскоре получившего наименование агитвзвода.

Мы целиком отдались нашей новой задаче, ежедневно встречались с писателями, помогавшими нам в работе. Шли поиски наиболее острых, доходчивых форм политической сатиры, спешно создавался репертуар, дружно велись репетиции. В конце июля мы показали свою первую концертную

программу «Прямой наводкой». Она состояла из серии политических сценок остро злободневного характера. Сатирическая картинка «Сон в руку» рисовала встречу Гитлера с историческими личностями — полководцами, пытавшимися покорить Россию, но нашедшими в ней гибель. Пародийная сценка «Случай в сумасшедшем доме», посвященная разоблачению расовой теории фашизма, продолжала боевое направление всей программы. Особенно большой успех имел сатирический дуэт Адольфа Гитлера и Германа Геринга. Комический конференс удачно проводился двумя персонажами — ополченцами Тетеркиным (Н. Корн) и Петеркиным (М. Иванов). В качестве вступления к программе я читал монолог профессора Полежаева, а в отдельных случаях — заключительную речь Александра Невского.

Мы выступали перед бойцами, отправлявшимися на фронт, на вокзалах и в призывных участках, у моряков и у летчиков, оборонявших Ленинград.

В десятых числах августа мы начали готовить новую программу. В нее вошел хор веселых бойцов с сатирическими песенками, политический памфлет «Антонеску и Маннергейм», частушки о комических похождениях двух друзей — ротного повара и батальонного парикмахера, хор гусяров, «раешник» на злободневные темы (исполнявшийся двумя «балаганными дедами») и большая литературно-музыкальная композиция героико-патетического характера «Александр Невский, Суворов, Кутузов».

Однако мне не удалось принять участие в этой программе, так как положение Ленинграда осложнялось, и было принято решение эвакуировать художественные коллективы города, в их числе и Академический театр драмы имени Пушкина.

Об этом решении правительства мы узнали 16 августа в Смольном.

Пять дней спустя театр выехал в Новосибирск. Железнодорожные пути находились под обстрелом фашистской авиации, и некоторое время наш поезд шел в сопровождении советских самолетов. Нас обгоняли эшелоны крупнейших промышленных предприятий, направлявшихся на Восток.

Новосибирск встретил нас сердечно. Нам было предоставлено здание театра «Красный факел», коллектив которого, уступив нам свое помещение, временно переехал на работу в Кемерово. Нам заботливо было приготовлено жилье, на каждом шагу мы чувствовали внимание и стремились по возможности оправдать его.

Отечественная война требовала от каждого из нас высшего напряжения сил, самого деятельного участия в общенародной борьбе за свободу и независимость Родины.

Надо было найти свое место на своем участке в условиях военного времени. Нельзя было ограничиваться узкопрофессиональными задачами, одной лишь работой в театре, хотя она и была непосредственно связана с военной тематикой. В первые же месяцы по приезде в Новосибирск мне удалось участвовать в новой постановке, посвященной событиям военного времени, — в «Накануне» Александра Афиногенова.

Театр прежде всего стремился ответить на переживаемые события своими новыми постановками, их высоким качеством. У него были выдающиеся

творческие успехи. К их числу надо отнести постановку пьесы Александра Корнейчука «Фронт», в которой образы Ивана и Мирона Горловых были очень убедительно воплощены Б. Е. Жуковским и Ю. В. Толубеевым. К числу творческих удач театра следует отнести постановку пьесы Константина Симонова «Русские люди», и особенно пьесы Леонида Леонова «Нашествие». В постановке «Нашествия» нашему коллективу, его лучшим мастерам во главе с Е. П. Корчагиной-Александровской, Н. С. Рашевской, К. В. Скоробогатовым, Ю. В. Толубеевым, В. И. Янцатом и В. И. Вороновым удалось с большой впечатляющей силой раскрыть патриотическую тему.

С первых же дней мы выступали в лазаретах и госпиталях перед бойцами, подчас в отдельных палатах перед шестью-восемью ранеными. Наши концерты обычно завершались дружескими беседами с бойцами, которые делились своими фронтовыми впечатлениями. Вера в победу крепко спаивала людей фронта и тыла.

Е. П. Корчагина-Александровская с большой готовностью участвовала в этой работе и, будучи награждена Сталинской премией первой степени за многолетние достижения в области искусства, перечислила полученную ею стотысячную премию в фонд обороны. В телеграмме на имя товарища Сталина она просила принять этот дар для приобретения самолета-истребителя и назвать его «За Ленинград!». Просьба ее была удовлетворена, и вскоре Е. П. Корчагина-Александровская получила рапорт одного из наших авиасоединений, в котором ей сообщалось о количестве вражеских самолетов, сбитых истребителем «За Ленинград!».

В условиях эвакуации наша депутатская работа не прекращалась ни на один день. К нам в театр поступали многочисленные телеграммы ленинградцев. Это были просьбы эвакуированных помочь им в их бытовом устройстве на новом месте, это были просьбы ускорить эвакуацию членов семей, оставшихся в Ленинграде, наконец, те или иные просьбы наших избирателей, продолжавших работать в блокированном городе-герое. Мы старались внимательно отнестись ко всем обращениям, тотчас откликались на них и всегда с радостью узнавали, что наши ходатайства увенчались успехом.

Каждому из нас хотелось оказаться ближе к нашим бойцам, все стремились выехать на обслуживание фронта.

У нашего театра сложились славные традиции военно-шефской работы. С 1940 года наш коллектив держал знамя Наркомата обороны, полученное за шефскую работу, а в 1943 году завоевал переходящий кубок Центрального Комитета Союза работников искусств. Естественно, что в условиях военного времени военно-шефская работа становилась одним из главных звеньев нашей общественной деятельности. Она приняла широкий размах: за время войны артисты нашего театра дали свыше 2500 шефских спектаклей и концертов, из которых около 2000 — в Новосибирске и свыше 500 — в районах действий армии и флота.

По инициативе актеров летом 1943 года сформировался фронтовой филиал театра, который с первых дней его организации возглавила Е. П. Карякина, уже до того участвовавшая во многих фронтовых поездках.

Первый выезд в действующую армию состоялся еще летом 1942 года, когда на Северо-западный фронт выехала большая бригада во главе с К. В. Скоробогатовым. Обслуживая войска на передовой линии, выступая на лесных опушках и в окопах, в землянках и блиндажах, бригада дала за месяц свыше 60 концертов. Особым успехом пользовались отрывки из пьесы И. Бахтерева и А. Разумовского «Полководец Суворов», не сходящей с репертуара нашего театра.

В праздничные ноябрьские дни 1942 года я получил разрешение выехать на Западный фронт с бригадой в составе Н. Н. Вейтбрехт, Ф. В. Горохова, Г. Н. Осипенко, Ю. М. Свирина, В. Л. Клейнера и Л. В. Городецкого.

Репертуар фронтовой поездки был у нас подготовлен, и мы уехали из Новосибирска 19 ноября 1942 года — в день, когда распространились первые известия о нашем контрнаступлении под Сталинградом. По мере приближения к Москве мы узнавали волнующие вести об окружении фашистских войск в районе Сталинграда, об успешном наступлении на Центральном фронте, в районе Ржева и Великих Лук. Москва была охвачена этими известиями, во всем чувствовался высокий патриотический подъем, господствовало приподнятое настроение.

В Москве первоначальный маршрут поездки был изменен, и, к величайшей нашей радости, нам было разрешено вылететь в Ленинград.

Перед отъездом мне удалось выступить на антифашистском митинге советской интеллигенции. Он состоялся в Колонном зале Дома Союзов. Его открыл А. Н. Толстой, речь которого дышала страстной верой в близкую победу. Свое выступление я посвятил теме дружбы работников искусства с бойцами Советской Армии. Зная, что участники агитвзвода Ленинградского фронта безусловно будут слушать трансляцию митинга по радио, я рассказал и о них — работниках искусства, в первые дни войны вступивших добровольцами в ряды народного ополчения. Свою речь я закончил последними строками монолога Александра Невского, дополнив их, как и всегда в дни войны, заключительными словами: «Кто с мечом к нам придет, тот от меча и погибнет — на том стояла и стоять будет Русская, — Советская земля!»

Увлеченные московскими встречами, вдохновленные всем виденным и пережитым в течение недели, проведенной в столице, мы вылетели в Ленинград на военном самолете. Нас сопровождали истребители. Пролетая линию фронта, мы летели на бреющем полете.

Как выразить чувство волнения и радости, охватившее нас, когда мы вступили на ленинградскую землю, встретились с защитниками города-героя!.. Принимали нас с распростертыми объятиями, — случалось, что незнакомые люди останавливали нас на улице, радостно жали руки.

На другой день по приезде мы дали первое представление для моряков Краснознаменного Балтийского флота. Говоря вступительное слово, я от волнения не раз запинаясь и останавливаясь. Принимали нас с громадным воодушевлением, долго не отпускали со сцены.

На следующее утро мы выехали на одну из окраин города, где в течение нескольких дней обслуживали летный состав Балтийского флота, после чего

свыше недели выступали на кораблях — больших и малых, начиная с линкора «Октябрьская революция» и кончая подводными лодками. Все концерты открывались моим вступительным словом и завершались дружеской беседой с бойцами и командирами. Высокий боевой дух города-героя укреплял в нас веру в близкое его освобождение от вражеской блокады, хотя Ленинград еще находился в тяжелом положении, продолжал подвергаться артиллерийским обстрелам, испытывал продовольственные трудности.

Помимо выступлений перед бойцами, для которых в течение месяца мы дали тридцать два концерта, наша бригада дала также концерт в Выборгском доме культуры для рабочих Выборгской стороны. Это была незабываемая встреча друзей, временно разъединенных суровыми условиями военного времени.

Наступающий новый 1943 год мы встречали на двух кораблях Балтфлота, где выступали перед немногочисленной, но крепко спаянной семьей военморов, а затем, в полночь, — в школе военных командиров. Царило праздничное настроение. Встреча затянулась далеко за полночь.

Срок командировки истек, наши выступления закончились. Стали готовиться в обратный путь. Тяжело было снова расставаться с Ленинградом. Но радостные впечатления от встреч и бесед с его защитниками смягчали горечь новой и, — как мы были уверены, — кратковременной разлуки.

3 января 1943 года мы вылетели на военном самолете. Погода была нелетная, пилотам приходилось трудно. Приземлились в Тихвине, где нас радушно встретили. Здесь состоялось последнее выступление нашей фронтовой бригады. Насыщенные впечатлениями от поездки, мы выехали в Новосибирск. Мужественный, величественный образ города-героя воодушевлял нас, вызывал новый подъем сил, вел нас вперед в наших творческих делах и стремлениях. Едва мы успели вернуться в Новосибирск, как пришло известие о первом прорыве блокады Ленинграда войсками Ленинградского и Волховского фронтов.

Говоря о своей депутатской работе и ее связи с профессиональной деятельностью, не могу не привести в качестве одного из примеров следующий случай.

Когда я вернулся из Ленинграда в Новосибирск, мне, среди других моих дел, предстояло сниматься в первой серии «Ивана Грозного», а также в фильме «Его зовут Сухэ-Батор», посвященном любимому герою монгольского народа. Из-за условий военного времени съемки несколько затянулись и теперь подходили к концу. Откликнувшись на обращение Монгольской Республики, я в свое время дал согласие участвовать в фильме в роли белогвардейского генерала барона Унгерна, и теперь мне предстояло выехать к месту съемок, в один из городов Средней Азии.

Из-за весеннего разлива рек поезд, которым я ехал, был вынужден на два дня задержаться в Семипалатинске. Мастера коллектива Киевского театра имени Ивана Франко, в начале войны эвакуированного в Семипалатинск, дружески встретились со мной. В свое время, когда я баллотировался в депутаты Верховного Совета РСФСР, коллектив этого театра, находившийся тогда в

Ленинграде на гастролях, был приписан к тому избирательному участку, который голосовал за меня. Теперь коллектив потребовал, чтобы я, как депутат, отчитался перед ним. На следующий день я встретился с работниками театра, сделал доклад о депутатской работе, о профессиональной и общественной деятельности в дни войны и поделился впечатлениями о поездке в Ленинград. Коллектив Театра имени Ивана Франко, его талантливые мастера Н. М. Ужвий, Г. П. Юра и А. М. Бучма, вся его труппа, не раз гастролировавшая в Ленинграде, проявили живейший интерес к моему рассказу и забросали меня многочисленными вопросами. Общность задач и интересов прочно объединила, тесно спаяла нас.

Когда съемки фильма «Его зовут Сухэ-Батор» закончились, молодые кинематографисты Монгольской Народной Республики пригласили меня приехать в Монголию на отдых. Занятый съемками первой серии «Ивана Грозного», я не смог воспользоваться предложением, о чем сообщил в Улан-Батор. Вскоре в Алма-Ату, где снимался «Иван Грозный», пришло письмо маршала Чойбалсана, который желал мне успеха в работе над ролью Грозного, повторял приглашение приехать в Монголию и прислал в подарок охотничье ружье, как видно, узнав о моей страсти к охоте.

Летом 1944 года Театр имени Пушкина возвратился в Ленинград, а вскоре, по окончании съемок «Ивана Грозного», и мне удалось вернуться в свой родной дом, в свой любимый город.

С новой энергией я занялся депутатской работой, с новыми силами стал участвовать в общественной жизни нашего города.

Первые встречи с избирателями проходили в волнующей обстановке. Надо было помогать своим избирателям в розыске пропавших без вести сыновей, мужей и отцов, в улучшении быта их матерей, жен и детей, в оказании им помощи. Вопросы демобилизации и реэвакуации, вопросы жилищные, вопросы социально-бытового характера на время сделались основными при встречах и беседах с избирателями.

Театральная общественность нашего города выразила мне большое доверие, избрав меня председателем Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества.

Послевоенный период жизни страны, исторические решения ЦК партии по идеологическим вопросам, необходимость перестройки работы художественно-творческих организаций нашего города, длительное время находившихся в эвакуации, — вот что определяло тогда новую обстановку и выдвигало перед работниками искусства новые задачи. В их решении в качестве общественной организации должно было принять участие и Театральное общество, его многочисленные творческие секции. Это также один из видов общественной деятельности советских актеров, объединившихся в рядах Театрального общества как творческой организации. Широкое обсуждение спектаклей на современную тему, творческие дискуссии, лекции и семинары по марксистско-ленинской эстетике, по пропаганде творческого метода К. С. Станиславского, помощь отдельным театрам в осуществлении их новых постановок, вопросы выдвижения молодежи и шефства работников искусства

над коллективами художественной самодеятельности — таков далеко не полный круг вопросов, стоящих в центре внимания Театрального общества.

При выборах в депутаты Верховного Совета Российской Федерации второго созыва ленинградцы выразили мне большое доверие, вторично выдвинув мою кандидатуру, а вскоре оказали мне высокую честь, выбрав меня депутатом высшего органа управления государства — Верховного Совета Союза ССР. К этой работе, в которой я встретился с товарищами по профессии, избранными народом, — с А. К. Тарасовой и Л. П. Александровской, с А. А. Хорава и Б. П. Чирковым, — я пришел с двенадцатилетним опытом депутатской деятельности, со свежими силами, со стремлением как можно достойнее оправдать доверие народа.

Когда один человек доверяет другому — это ценно, когда десятки тысяч людей доверяют одному — это величественно, но когда десятки тысяч людей вторично доверяют тому же человеку — это безгранично ответственно. Я старался оправдать высокое доверие народа на каждом шагу моей депутатской деятельности, при каждой встрече со своими избирателями, никогда не разделяя моей гражданской, общественной деятельности от моей творческой работы в театре и в кино.

Велики успехи нашей страны, велики успехи и нашего советского искусства. Мы, советские актеры, работаем и творим для всего нашего народа, у него же мы и учимся.

За многие годы, в течение которых рос, формировался и мужал советский актер, ясно определялись новые черты, характеризующие его облик: идейная целеустремленность, активное отношение к жизни, к великому историческому творчеству своего народа.

Запас многообразных наблюдений и личный жизненный опыт участия в строительстве социалистического государства делают советского актера не только исполнителем в узкоограниченном смысле слова, но, прежде всего, носителем коммунистических идей.

Советский актер никогда не перестает изучать действительность, искать в ней черты нового, видеть в ней черты будущего: в них заключен живительный источник творческой силы.

Работа актера — художественный, творческий акт, который всем своим содержанием, всей своей идейной направленностью связан с политикой партии и государства, как жизненной основой нашего строя.

Советский актер выполняет высокие задачи, поставленные перед народом Коммунистической партией и советским правительством: средствами своего искусства он борется за коммунизм.

Именно потому, что советский актер стал подлинным общественным деятелем, невозможно представить себе жизненные дела, заботы и интересы его современников, которые были бы ему чужды.

На первый взгляд может показаться, будто бы сказанное не касается круга исторических образов, над которыми, в частности, мне пришлось немало поработать. Но именно на основе своего опыта должен решительно опровергнуть подобные предположения. На мою долю выпала задача воплотить

галерею исторических характеров, людей научного, творческого и общественного подвига, беззаветно служивших народу. После профессора Полежаева, — или, иначе говоря, нашего великого ученого К. А. Тимирязева, — я воплотил на сцене и в кино образы А. М. Горького, И. В. Мичурина, А. С. Попова и В. В. Стасова, а также образы Александра Невского, Ивана Грозного, Петра I и царевича Алексея. Однако я ни в коем случае не назвал бы себя актером с «историческим уклоном», потому что какой бы из этих образов я ни воплощал, — я всегда ставил себе задачей представить каждый из них таким, каким он существует в сознании советского народа, в сознании моих современников. Общение с ними, активное участие в жизни советского общества — вот что двигало мной и помогало решению самой задачи.

Если так обстоит дело с историческими образами, воплощаемыми советским актером, то в еще большей степени это касается его работы над образами советских людей.

Имел ли я право изображать своих современников, если бы не умел, не старался разобраться в том, чем они живут, о чем думают, чему отдают свои душевные силы?! Какая цена была бы мне, как актеру, если бы я не стремился при изображении советских людей сделать зримыми именно те черты и особенности их психологии, именно те их нравственные качества, которые сформировались под прямым воздействием социалистической действительности, в результате последовательного и победоносного движения советского народа к коммунизму?! Ни при каких условиях актер не выполнит своего общественного долга, если в своей повседневной творческой работе не будет опираться на живой опыт передовых советских людей!..

В газетах, журналах и книгах мы ежедневно встречаем имена людей, инициатива и труд которых приносят новые успехи и завоевания советскому народу. Этим имен становится все больше и больше, и это означает, что за каждым из них стоят сотни и тысячи, что творческие силы нашего народа поистине неисчислимы и что качества, прославившие отдельных людей, в нашем советском обществе становятся свойствами миллионов. Невозможно переоценить в этих условиях творческую ответственность, которая ложится на советских актеров. Каждый из нас должен сделать все, что в его силах, чтобы великая правда нашей социалистической действительности, правда нашей борьбы и наших побед получила возможно более полное и сильное отражение в искусстве. Каждый из нас должен сделать все для того, чтобы духовный облик нового, социалистического человека был раскрыт в созданиях актерского искусства во всем своем нравственном богатстве и величии. В решении этой большой и почетной задачи у нас есть могучий союзник, великий мастер — сама социалистическая жизнь: она ведет нас вперед, учит, поддерживает, но и беспощадно требует, чтобы всегда и во всем мы были верны правде жизни.

В БОРЬБЕ ЗА МИР

В борьбе за мир, которая объединяет различные народы и возглавляется Советским Союзом, — деятели культуры и искусства призваны сыграть

активнейшую роль.

Все наши мечты, помыслы и дела направлены к тому, что выражено в одном коротком, но сильном и многозначительном слове — мир.

Все советское искусство одухотворено идеями мирного созидательного труда на благо народа. Ими живет каждый советский художник — и как гражданин своей Родины, один из ее общественных деятелей, и как создатель художественных ценностей, представитель искусства.

Идейная сущность творчества советского актера заключена в высоких жизнеутверждающих принципах, определяющих развитие всего советского общества.

Не только произведения, непосредственно посвященные теме борьбы за мир, но и каждая театральная постановка, каждая кинокартина, правдиво рассказывающая о нашей жизни, о труде и творчестве советских людей, тем самым отстаивает дело мира. Воспевая трудовую доблесть советских людей, строящих новое, коммунистическое общество, советский художник тем самым наносит удар по человеконенавистническим замыслам подготовки новой войны, служит делу пропаганды прогрессивных идей, делу мира, делу укрепления дружбы между народами. Несокрушимой силой и оптимистической верой в светлое будущее нашего народа и всего прогрессивного человечества веет от советского искусства.

Ни одному из нас, советских актеров, ни разу в жизни не пришлось подстрекать зрителей со сцены или с экрана к кражам, насилиям, убийствам, к изменам, предательствам, к подлым преступным делам.

В наши дни бесконечно возрастает ответственность советского художника за пропаганду идей мира и дружбы между народами. Эта благородная задача является одной из основных в жизненном и творческом призвании советского художника, и мы, советские актеры, не должны жалеть сил для ее достижения.

Несомненно, что каждый спектакль и кинофильм, посвященный творческому труду советских людей, в самом своем существе несет идею мира. Но советский актер не ограничивается этим. Он вкладывает свой творческий труд в спектакли и фильмы, непосредственно затрагивающие тему борьбы за мир в условиях современной международной обстановки. Такие пьесы, как «Русский вопрос» Константина Симонова, «Заговор обреченных» Николая Вирты, «За вторым фронтом» Вадима Собко, завоевали широчайшую популярность у советского зрителя. Такие фильмы, как «Русский вопрос» режиссера А. М. Рома или «Встреча на Эльбе» Г. В. Александрова, получили признание не только у народов Советского Союза, но и далеко за его рубежами.

Советский театр с величайшим вниманием относится ко всякому произведению, позволяющему откликнуться на тему борьбы за мир. Наши театры не останавливаются даже перед несовершенной драматургией, если она затрагивает эту общественно значительную тему, и не жалеют сил, чтобы донести ее благородные идеи до зрителя.

Театр имени Пушкина получил от начинающего драматурга Д. Я. Храбровицкого во многом незрелую пьесу «Гражданин Франции», посвященную крупнейшему французскому ученому, неумолимому борцу за мир

Фредерику Жолио-Кюри. Идея пьесы решила ее судьбу. Коллектив театра взялся за постановку, несмотря на значительные трудности, которые пьеса предъявляла исполнителям. Что же привлекло нас? Возможность показать патриотические чувства ученого в его неустанной борьбе за использование своего изобретения на пользу человечества. Возможность показать, как один из лучших представителей передовой интеллигенции становится сознательным и страстным борцом за мир во всем мире. Возможность показать, как лучшие люди встают на путь борьбы за мир, мобилизуя всех честных прогрессивных деятелей культуры, науки и искусства для отпора агрессорам.

Несмотря на недостатки пьесы, которые нам далеко не везде удалось преодолеть в нашем спектакле, все же всегда было радостно слышать, когда зрители аплодировали благородным поступкам героев, их страстным речам в защиту мира или гневному разоблачению подстрекателей новой войны.

Но деятельность советских актеров в защиту мира не ограничивается их участием в спектаклях и кинофильмах, — она значительно шире.

Советский актер выступает как агитатор борьбы за мир с трибуны различнейших съездов и конференций — и в своем родном городе, и на всесоюзных съездах, и на международных конгрессах. Советский актер все чаще и активнее участвует в разного рода делегациях, выезжающих за границу с целью популяризации достижений советского искусства, с целью укрепления взаимопонимания и дружбы между народами.

Эти почетные обязанности советского актера приобрели особенно большое значение в условиях послевоенной международной обстановки, и я счастлив, что мне также удалось внести свой вклад в дело популяризации советского искусства за рубежами нашей Родины.

Через год после окончания войны в Европе — весной 1946 года — в Чехословакии состоялся фестиваль советских фильмов, и тогда же я впервые выехал в Прагу в составе делегации деятелей советской кинематографии, которую возглавил режиссер Г. В. Александров.

Когда самолет приземлился на пражском аэродроме и мы вышли из кабины, нас встретили представители общественности столицы, деятели чехословацкого театра и кино. Выдающийся ученый и общественный деятель, академик Зденек Неedly обратился к нам с теплым приветственным словом, — и все мы почувствовали себя в кругу друзей.

Три часа спустя, стоя у подъезда кинотеатра «Москва», мы встречали приглашенных на открытие фестиваля. Господствовало приподнятое праздничное настроение. Мы обменялись речами с деятелями чехословацкой кинематографии, и фестиваль начался показом фильма «Великий перелом», который демонстрировался под непрерывные аплодисменты собравшихся — представителей дипломатического корпуса, деятелей науки и культуры, общественности и прессы.

А со следующего дня члены нашей делегации стали ежедневно встречаться со зрителями, выступая в различных кинотеатрах на просмотрах советских фильмов и давая самостоятельные творческие вечера. Мною был привезен небольшой документальный фильм, посвященный основным этапам моего

актерского пути, и впервые за рубежом я сделал свой доклад о работе советского актера в театре и в кино.

Фестиваль проходил не только в кинотеатрах, но и под открытым небом, перед десятками тысяч зрителей.

Выступая перед ними, мы рассказывали о жизни и созидательном труде советских людей, о работе деятелей советского искусства, о наших творческих замыслах, — и всегда встречали горячий прием. Где бы мы ни выступали, самые широкие круги зрителей неизменно относились к нам исключительно радушно, с искренним гостеприимством. В этом сказывалось и глубокое ощущение общности культуры чехословацкого и русского народов, и, главным образом, восхищение подвигом Советской Армии, освободившей Чехословакию от фашистского порабощения.

Незабываемое впечатление осталось у нас от просмотра советских фильмов в пражском парке культуры перед тридцатитысячной аудиторией.

Когда началась демонстрация фильма «Здравствуй, Москва», который отнюдь нельзя считать шедевром нашей кинематографии, но просто хорошей работой творческого коллектива, — успех картины определился с первых же ее кадров: фильм шел под сплошные аплодисменты, которые, прежде всего, служили выражением любви к советскому народу и проявлением горячей симпатии к стране победившего социализма.

Советский кинофестиваль одновременно проходил в различных городах Чехословакии.

Мне удалось посетить один из них — город Злин, крупнейший в Европе центр обувной промышленности, впоследствии переименованный в город Готвальдов в честь вождя Коммунистической партии и трудящихся Чехословакии Клемента Готвальда.

В живописной холмистой местности широко раскинулся большой промышленный город, в наиболее оживленной части которого высятся многоэтажные корпуса известных обувных предприятий «Свит», до войны принадлежавших фирме «Батя».

Мне была предоставлена возможность ознакомиться с этой грандиозной фабрикой, беседовать с ее знатными людьми, передовиками производства, и выступить в Злине на нескольких творческих вечерах, сопровождавшихся демонстрацией кинофильмов, в которых я снимался.

Переезжая из города в город, встречаясь с лучшими людьми чехословацкого народа, подолгу беседуя с ними, мы были увлечены размахом и пафосом строительства новой жизни, развернувшегося на основе подлинной народной демократии. В такой незабываемой обстановке началось знакомство представителей советской кинематографии с народом дружественной Чехословацкой Республики, с деятелями ее культуры и искусства, и нам стало ясно, что в их лице мы нашли верных единомышленников и приобрели искреннейших друзей.

Вскоре после окончания советского кинофестиваля правительство Чехословацкой Республики организовало I Международный кинофестиваль, имевший целью популяризировать достижения прогрессивной кинематографии

мира.

Фестиваль, открывшийся в курортном городе Марианске-Лазне, положил начало традиционным ежегодным фестивалям, которым была суждена большая будущность.

Наша делегация приняла участие в этом прекрасном, хотя в то время еще скромном по своим масштабам начинании и в ряду других советских фильмов показала кинофильм «Клятва», который произвел исключительное по силе впечатление.

Некоторые делегаты, — и я в их числе, — задержались в Праге, где под руководством режиссера Г. В. Александрова предстояло заснять отдельные эпизоды кинофильма «Весна».

За время пребывания в Праге мы подробно ознакомились с чехословацкой столицей, с памятниками ее древней архитектуры, с ее картинными галереями, музеями и театрами, с ее научными учреждениями. Прага, — красивейший старинный город Европы, — произвела на нас чарующее впечатление, и, покидая столицу свободного чешского народа, все мы чувствовали себя на всю жизнь влюбленными в нее.

Вторично мне удалось посетить Чехословацкую Республику летом 1948 года, когда в составе делегации деятелей советского кино, возглавленной режиссером И. А. Пырьевым, я выехал в Марианске-Лазне на открытие III Международного кинофестиваля.

Фестиваль носил широко международный характер и проходил под девизом: «За нового человека, за лучшее человечество и светлую будущность». Наряду с главной премией были установлены «Премия мира» и «Премия труда», которые подчеркивали смысл и задачи фестиваля. Эти премии были единодушно присуждены советским кинофильмам, получившим также ряд других призов и дипломов.

III Международный кинофестиваль проводился одновременно по всей стране. Гигантские экраны и усиленные звуковые установки позволяли демонстрировать фильмы перед громадными аудиториями. Во время показа картины И. А. Пырьева «Сказание о земле Сибирской» на открытом воздухе я встал с места, поднялся по одной из аллей, и на расстоянии примерно в полкилометра любовался изображением, которое проецировалось на экран, восхищался звуком, растекавшимся по всей прилегающей местности.

Фестиваль привлек внимание широчайших слоев населения, так что оценку привезенным фильмам давали не одни лишь специалисты и критики, члены жюри, но и сотни тысяч трудящихся. В связи с этим членам нашей делегации приходилось встречаться не только с сравнительно небольшим числом деятелей кинематографии, но и с самыми широкими массами народа.

Международные кинофестивали, организованные чехословацким правительством, стали своего рода смотрами мировой кинематографии, борющейся за мир, за прогресс и дружбу народов, и успех их возрастал с каждым годом.

Несколько лет спустя, присутствуя на VII Международном кинофестивале, который открылся летом 1952 года в красивейшем городе-курорте Карловы

Вары, мы смогли убедиться, насколько укрепилось значение этих творческих смотров, охватывающих все большее количество участников.

Высшую награду VII Международного фестиваля — «Большую премию» — получил фильм режиссера М. Э. Чиаурели «Незабываемый 1919 год». «Премия мира» была присуждена фильму «Мы за мир», созданному советскими и германскими кинематографистами на материале Третьего Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине. Премиями и дипломами были отмечены также советские кинофильмы «Тарас Шевченко», «Первое Мая 1952 года в Москве», «Вселенная», «Советская Грузия», «Сармико».

Показанные на фестивале произведения китайской кинематографии пронизаны пафосом борьбы за свободу и независимость своей родины, против американских империалистов и врагов демократии. Китайский фильм «Народные бойцы», наряду с корейским фильмом «Снова на фронт», получили «Премии борьбы за свободу». Высокой оценки удостоились также документальные картины «Поддерживайте Корею!» и «Борющийся Вьетнам». Коллективы, создававшие эти фильмы, находились в рядах войск действующей армии, преодолевая все трудности боевых походов. О совершенствовании мастерства китайских кинематографистов свидетельствовали еще две премии: за сценарий фильма «Сын степей» и за съемку фильма «Красное знамя над Зеленой скалой».

Радостно было отметить успехи кинематографии организаторов фестиваля — деятелей искусства народной Чехословакии, которые представили ряд значительных работ.

Итоги VII Международного кинофестиваля еще раз показали, что наибольшего успеха достигает искусство, доступное и понятное народу, вдохновляющее его на трудовые подвиги, на борьбу за дело мира, и что ряды деятелей передовой прогрессивной кинематографии, возглавленные творческими работниками советского кино, умножаются с каждым годом.

Стремление народов Чехословакии и чехословацкого правительства к миру и дружбе не раз находило свое выражение в той неоценимой помощи, которую борцы за мир находили в Чехословацкой Республике.

Весной 1949 года, в дни созыва Первого Всемирного конгресса сторонников мира в Париже, когда правительство Франции не разрешило въезд в страну большому числу делегатов, — чехословацкое правительство гостеприимно приняло их, обеспечив им возможность свободного выступления, так что конгресс состоялся одновременно и в Париже и в Праге.

Осенью 1950 года, в дни созыва Второго Всемирного конгресса сторонников мира, когда правительство Великобритании стало чинить препятствия приезду делегатов в Англию, в Шеффилд, и конгресс был спешно перенесен в Варшаву, — Чехословакия оказала дружескую помощь варшавянам в деле организации конгресса и через свою страну переправила в Варшаву множество делегатов, борцов за мир.

Весной 1951 года, возвращаясь из Парижа в Москву в составе делегации деятелей советской кинематографии, я получил возможность задержаться на несколько дней в Праге и присутствовать на первомайской демонстрации

трудящихся чехословацкой столицы. Размах этого общенародного праздника, проходившего под лозунгом дружбы с Советским Союзом и укрепления мира во всем мире, искреннее выражение благодарности советскому народу и Советской Армии, избавившей страну от гитлеровской тирании, вызвали у всех нас волнующий подъем и самые теплые ответные дружеские чувства.

Мне посчастливилось встретиться и беседовать с вождем чехословацкого народа Клементом Готвальдом, чей светлый образ навсегда сохранится в памяти народов Советского Союза.

Неоднократно выезжая за пределы нашей Родины, я исколесил немало стран, причем нередко мой путь лежал через Прагу. Приезжая или прилетая в нее, я всегда радовался предстоящим встречам с многочисленными пражскими друзьями. И кратко упомянув о поездках в Чехословакию, я хотел бы вложить в эти заключительные строки много сердечности, ответив нашим друзьям на радушное гостеприимство, с которым они неизменно встречают нас, советских деятелей искусства, стремясь сделать наше пребывание в Чехословацкой Республике как можно более плодотворным для развития дружественных отношений между нашими странами, а тем самым и для укрепления дела мира.

Как и многие советские актеры, я встал в ряды борцов за мир с самого начала развития этого мощного народного движения.

Из героев, которых мне пришлось воплощать в театре и в кино, наиболее мне близкими были те, кто добывал человечеству счастье, кто был неутомимым строителем будущего, — борцом, преобразователем, революционером. Но между внутренним миром актера и внутренним миром близких ему по духу героев нет и не может быть большого водораздела. И круг наиболее любимых образов, определивший мою творческую программу в искусстве, вместе с тем помогал мне, как бы сопутствовал мне в моей общественной деятельности борца за мир и дружбу между народами, за светлые идеалы передового человечества.

В августе 1949 года, когда на Первой Всесоюзной конференции сторонников мира в Москве был избран Советский Комитет защиты мира, я был избран в его состав и, выполняя его поручения, выезжал в различные страны в качестве участника советских делегаций.

Впервые мне довелось выехать с такой целью за границу осенью 1950 года в составе делегации, направлявшейся в Хельсинки для участия в работе Второго Финского национального конгресса сторонников мира.

Наша делегация, в которую входили академик А. Н. Несмеянов, писатель А. В. Софронов и я, по прибытии на хельсинкский аэродром, была встречена представителями различных организаций сторонников мира во главе с председателем Финского Комитета защиты мира, губернатором Хельсинки Вайно Мелтти.

Накануне открытия конгресса мне пришлось выступить на многолюдном митинге, устроенном на площади Сууртори.

Был вечер, стояла прохладная, ветреная осенняя погода. Вокруг грузовой автомашины, украшенной флагами и служившей трибуной для ораторов, собрались представители Финского Комитета защиты мира. На площади, вмещавшей свыше пятнадцати тысяч человек, выстроились жители столицы,

пионеры в зеленых рубашках и красных галстуках, девушки и юноши — члены молодежных организаций. Яркое пламя многочисленных факелов освещало лица собравшихся и придавало праздничный вид красивой площади Сууртори.

В те дни в Хельсинки проходил Международный конгресс журналистов, делегаты которого также явились на митинг. Среди них была представительница Индии; накинув на плечи пальто, она присела на стоявшую близ грузовика скамью, укрыв от ветра лапами своего пальто двух финских пионеров. Рядом с ней стояли журналист из Африки, работники печати Франции, Норвегии, Швейцарии, Италии.

Первым на трибуну поднялся депутат сейма Эйно Кильпи, который произнес короткую, но страстную призывную речь в защиту мира и провозгласил здравицу в честь бескорыстных борцов за мир во всем мире.

Гул аплодисментов прокатился по площади. Председательствующий объявил мое выступление. Тысячи борцов за мир, граждан столицы, бурной овацией встретили представителя великого советского народа — народа, стоящего в первых рядах борцов за мир.

— Дорогие товарищи и друзья, — начал я, — разрешите от имени Советского Комитета защиты мира, от имени всего миролюбивого советского народа передать вам сердечный привет и горячие пожелания новых успехов в деле благородной борьбы за мир!..

Прежде чем переводчик начал переводить эти слова, площадь загудела возгласами одобрения и аплодисментами: стало очевидно, что граждане финской столицы понимают русский язык.

Я старался говорить медленно, короткими фразами, и эхо гулко разносило каждое заключительное слово по площади. Эхо заполняло каждую паузу и, замирая, тем самым служило мне сигналом к продолжению речи.

Я говорил о советских людях, занятых созидательным трудом, о том, что народы Советского Союза питают чувство доверия и дружбы к финскому народу, что финский народ — народ трудолюбивый, что для каждого советского человека труд также является смыслом его жизни, что трудовые люди всегда поймут друг друга, что в общей благородной борьбе за мир советский и финский народы добьются новых, еще больших успехов, и им будут вечно благодарны будущие поколения.

— Честь и почет защитникам мира, прогрессивным людям Финляндии, — воскликнул я. — Да здравствует мир во всем мире!..

И площадь тотчас загудела громкими возгласами и шумными рукоплесканиями...

На следующий день в помещении оперного театра столицы открылся Второй Финский национальный конгресс сторонников мира.

Когда занавес раздвинулся, мы увидели на сцене крупное изображение белого голубя — символ мира, — окруженного транспарантами с призывами к борьбе против войны.

Первыми приветствовали конгресс финские дети. Их было человек десять — один другого меньше. От их имени говорила десятилетняя девочка-сирота, собравшая более 300 подписей под Стокгольмским Воззванием.

Начались выступления делегатов конгресса и многочисленных гостей, в ряду которых особенно внимательно и дружески было встречено выступление главы советской делегации академика А. Н. Несмеянова.

Когда председательствующий Вайно Мелтти объявил, что конгресс будут приветствовать «тысячники» — сборщики подписей под Стокгольмским Воззванием, собравшие под этим документом по тысяче и более подписей, — зал ответил на это сообщение овацией.

Волнующе прозвучали с трибуны конгресса слова 17-летнего юноши, собравшего более трех тысяч подписей. «Я молодой человек, — сказал он, — я хочу жить в мире, у меня все впереди. Некоторые считают, что сбор подписей — пропаганда коммунистов, но ведь это благородная пропаганда за мир против войны, за жизнь против смерти!» Один из финских учителей заявил: «Когда горит школа — пожар тушат все: и учителя и школьники. Когда в мире разгорается пожар новой войны — тушить его должно все человечество!» Делегат инвалидов мировой войны сказал: «Некоторые думают, что наша организация слишком малочисленна, что надо увеличить количество инвалидов. Но мы отвечаем: не допустим, чтобы новые жертвы увеличили число искалеченных войною! Мы будем в первых рядах борцов за мир!» Это был подлинный голос финского народа, который хочет жить в мире и дружбе со всеми народами земного шара, и прежде всего — с народами Советского Союза.

Огромное впечатление произвели наши выступления о развитии советской науки, культуры и искусства.

Нас забрасывали разнообразнейшими вопросами. Простые люди Финляндии проявляли живейший интерес к тому, как живет и трудится наша великая держава — надежный оплот мира и безопасности всех народов.

После окончания конгресса мне представилась возможность проехать по стране, встретиться с финскими деятелями искусства, людьми различных профессий — работниками науки и культуры, рабочими, спортсменами, молодежью. Я дал около двадцати творческих вечеров, которые заканчивались ответами на вопросы.

Всюду, где мы побывали, нас встречал горячий прием, и мы смогли убедиться, что люди, стоящие за мир, легко находят общую речь, на каком бы языке они ни говорили.

Вскоре после возвращения из Финляндии трудящиеся города Ленина избрали меня своим делегатом на Вторую Всесоюзную конференцию сторонников мира, созванную в Москве в октябре 1950 года.

Подымаясь на трибуну конференции, каждый из нас чувствовал ответственность за свое место в рядах борцов за мир, одушевленных словами великого знаменосца мира товарища Сталина: «Мир будет сохранен и упрочен, если народы возьмут дело сохранения мира в свои руки и будут отстаивать его до конца».

Выступая с трибуны конференции как представитель нашей художественной интеллигенции, как советский актер, я говорил о жизнеутверждающем, созидательном, оптимистическом содержании советского искусства, противопоставляя ему преступную пропаганду

человеконенавистничества, разнузданную пропаганду войны, которая ведется в капиталистических странах. Свое выступление я заключил чтением стихотворения австралийского поэта Врепонта «Кто хочет мира?»:

Кто хочет мира? Он, и ты, и я, —
Простые люди всех оттенков кожи.
Кто хочет мира? Каждая семья,
Где каждый день в труде суровом прожит.

Кто жаждет войн? Не он, не я, не ты, —
Не мы, простые люди всей планеты.
Кто жаждет войн? Двуногие скоты,
На кровь и смерть составившие сметы.

Кто хочет мира? Я, и ты и он, —
Любой из нас, на чьих руках мозоли
На языках всех наций и племен
Мы говорим войне: мы не позволим!

Мы не позволим: он, и ты, и я, —
Простые люди всех оттенков кожи:
Возьмемся ж крепче за руки, друзья,
И нашу цепь война прорвать не сможет!

В наказе своим делегатам на Второй Всемирный конгресс сторонников мира участники конференции выразили неуклонное стремление советских людей к миру. Конференция единогласно поддержала призыв Постоянного Комитета запретить атомную бомбу, сократить все виды вооружения, потребовать прекращения пропаганды войны и наказания инициаторов агрессии.

В числе других участников конференции и я был избран делегатом Второго Всемирного конгресса, который должен был собраться в Англии. Однако созыв конгресса в Шеффилде был запрещен, в ответ на что правительство демократической Польской Народной Республики гостеприимно предложило собрать конгресс в Варшаве, и в середине ноября делегаты восьмидесяти стран стали съезжаться в польскую столицу.

Еще до открытия конгресса, — по пути в Варшаву и в первый же день пребывания в ней, — мы смогли убедиться в необыкновенном гостеприимстве польского народа и в его глубокой преданности делу мира. На первой станции на польской территории к приходу нашего поезда собралось огромное количество людей, встретивших нас возгласами: «Мир! Да здравствует мир!» По прибытии поезда в Варшаву на вокзале состоялся грандиозный митинг, на котором делегатов конгресса приветствовали представители трудящихся польской столицы.

За полчаса до открытия конгресса советская делегация вошла в просторное

помещение самой большой типографии в Европе — «Дома слова польского». Проходя по длинному залу, мы шли мимо людей различных наций, рас, цвета кожи. Все раскладывали свои блокноты и примеряли радионаушники, через которые каждый делегат мог слушать любое выступление в переводе на свой родной язык. Пройдя не менее двухсот метров вдоль этих столов, мы подошли к местам советской делегации.

Наступила минута открытия конгресса, и все делегаты стоя приветствовали его председателя, мужественного борца за мир, крупнейшего французского ученого Фредерика Жолио-Кюри.

Начались напряженные дни работы конгресса, определявшего пути дальнейшей борьбы за мир во всем мире.

Принятый конгрессом Манифест к народам мира указывал, что человечеству угрожает война, что Организация Объединенных Наций не оправдывает надежды народов на сохранение мира, что жизнь людей и достижения человеческой культуры в опасности. С новой силой конгресс подчеркнул необходимость решительной, самоотверженной борьбы за мир, провозгласив лозунг: «Мира не ждут — мир завоевывают!». Вместе с пятьюстами миллионами людей, подписавших Стокгольмское Воззвание, конгресс потребовал запрещения атомного оружия.

Конгресс обратился к великим державам с призывом провести сокращение всех вооруженных сил в пределах от одной трети до половины. Это предложение было выдвинуто советской делегацией и произвело громадное впечатление.

Конгресс подчеркнул, что переход ряда стран на военную экономику все сильнее нарушает нормальные экономические связи, препятствует деловому сотрудничеству народов и служит источником конфликтов, представляющих угрозу делу мира. Поэтому конгресс предложил восстановить нормальные торговые отношения между различными странами на условиях, исключающих экономическую дискриминацию и обеспечивающих развитие национальной экономики больших и малых государств.

Нарушение культурных связей между народами также усиливает их разобщение, обостряет взаимное недоверие и тем самым способствует военной пропаганде, тогда как укрепление культурных связей между народами создает условия для взаимного понимания и доверия в общей борьбе за мир. Поэтому конгресс обратился ко всем правительствам с призывом содействовать расширению культурных связей между народами.

В перерывах между заседаниями, перед их началом и после их окончания делегаты встречались и знакомились друг с другом, обменивались впечатлениями, делились мыслями о своих ближайших задачах.

Народы всего мира с великой надеждой следили за работой конгресса. Его решения определили дальнейшее развитие движения за мир, которое вступило в новый этап борьбы против агрессоров, за дружбу между народами. Каждый из нас покидал Варшаву с глубоко осознанным чувством ответственности за свое место в рядах борцов, облеченных высоким доверием народов.

Вскоре по возвращении из Варшавы, в декабре 1950 года я получил приглашение приехать в Индию на фестиваль советских кинофильмов.

Советскую кинематографию на этом фестивале должны были представлять Всеволод Илларионович Пудовкин и я; в качестве секретаря нас сопровождал Н. П. Кулебякин. Мы являлись первыми посланцами советского искусства в Индии, на нас ложилась задача содействовать сближению наших народов путем установления культурных связей.

Декабрь близился к концу, и выяснилось, что в это время года лететь ближним путем, через Афганистан, — затруднительно. Поэтому пришлось лететь дальним маршрутом по линии Москва — Прага — Рим — Каир — Бомбей.

Поездка была нелегкой, особенно на последнем перегоне: от Каира до Бомбея мы летели восемнадцать часов без посадки.

Мы приземлились в Бомбее 31 декабря. Стояла жаркая летняя погода. Нас встретили представители организаций прогрессивной молодежи, Общества друзей Советского Союза, деятели индийской кинематографии. «Да здравствует Советский Союз!» — воскликнул кто-то, и все подхватили это приветствие. По индийскому обычаю принято подносить гостям огромные гирлянды из роз, которые надеваются на шею и свисают до пояса. Мы, конечно, подчинились обычаю и, украшенные гирляндами ярких душистых цветов, провожаемые приветственными возгласами, двинулись на машине в Бомбей, отстоящий в нескольких милях от аэропорта.

Новогодний вечер мы провели в квартире уполномоченного «Совэкспортфильма». В 12 часов ночи встретили Новый год. За столом собралось несколько советских людей, — и мы провозгласили тост за далекую любимую Родину, за родных, близких и друзей. На следующее утро мы вылетели в Калькутту, бывшую столицу Индии, центр наиболее развитой индийской провинции — Бенгалии.

В Калькутте мы были встречены множеством людей. В приветственных речах, в крепких рукопожатиях чувствовалась искренняя радость: нас встречали как посланцев великой Советской страны, которую здесь любят и с которой у индийцев связаны все надежды на лучшее будущее.

Вечером мы встретились с членами Комитета по проведению фестиваля советских фильмов в Калькутте. В небольшом саду собрались представители различных киноорганизаций, писатели, художники, театральные деятели. Женщины в сари — яркой одежде, украшенной цветистыми узорами, сидели с левой стороны, мужчины тоже в национальных костюмах — с правой. Дружеская беседа была настолько оживленной, что переводчица едва успевала переводить вопросы и ответы. Нам приходилось больше отвечать, чем спрашивать. Тем не менее мы узнали интересные подробности, связанные с организацией фестиваля советских фильмов. Когда возникло предложение провести советский кинофестиваль и в ряде городов были созданы специальные комитеты, враждебные круги, обеспокоенные ростом популярности советского искусства, забили тревогу. Члены комитетов стали получать письма, в которых их предостерегали от участия в организации фестиваля, даже угрожали им неприятными последствиями. Голливудские киномонополисты и представители компаний, владеющих лучшими кинотеатрами страны, со своей стороны

пытались помешать проведению фестиваля. Несмотря на все это, фестиваль все же состоялся и вызвал громадный интерес индийской общественности. Успех советских кинофильмов пробудил к ним особое внимание со стороны индийских кинорежиссеров. Вокруг этих вопросов и развивалась наша дружеская беседа, продолжавшаяся несколько часов.

Затем мы были приглашены на концерт известного индийского танцовщика Удау Шанкара.

Мы залюбовались высоким мастерством самого Шанкара и его небольшой труппы. Искусство индийского танца уходит своими корнями в глубокую древность. В нем сохранились элементы старинных религиозных обрядов, и в то же время многое привнесено из трудовых процессов, охоты на зверей, воинских походов и т. д. Хотя искусство Шанкара несколько стилизовано, все же в основе своей оно глубоко народно. Налет стилизации, по-видимому, вызван требованиями зарубежных антрепренеров и вкусами буржуазной публики, перед которой артисту приходится выступать во время гастрольных поездок по различным странам мира.

На следующий день была назначена встреча с работниками бенгальской кинопромышленности. Она состоялась на киностудии «Рупарски», в небольшом павильоне на фоне декорации, изображавшей индийскую деревню с глиняными домиками, покрытыми соломенными крышами. Собралось свыше пятисот работников кино.

Мой доклад о работе советского актера в театре и в кино был выслушан с глубоким вниманием и сопровождался многочисленными вопросами, оживленным обменом мнений.

Затем на импровизированную сцену вышла группа молодых людей во главе с композитором Салил Чоудхури, автором многих современных индийских песен. Песни Салил Чоудхури написаны в мажорных тонах, отличаются четким ритмом. Строфы песен заканчиваются припевами, которые так и хочется подхватить каждому слушателю. Чоудхури запевал каждый куплет, а хор, состоявший из молодежи, с воодушевлением подхватывал песню. На прощание Чоудхури вместе с хором исполнил песню, посвященную борьбе за мир во всем мире. Текст песни написал сам Чоудхури. Содержание ее таково: «Мы люди разных мнений, разных групп. Но мы сливаемся в один океан. В пути мы поднимаем слабых. Все наши мечты — о счастье нашей освобожденной матери-Родины. Вот почему мы все соединяем свои руки». И хор подхватывал: «Когда должен быть сделан выбор между разрушением и созиданием — наши голоса выражают решимость. В один голос мы отвечаем: созидание, созидание и созидание! Когда должен быть сделан выбор между войной и миром — не может быть сомнений, что мы изберем. Все как один мы ответим: мир, мир, мир!» Аудитория восторженно аплодировала песне, в которой отражена воля миллионов простых людей Индии.

В заключение нам показали отрывки из индийских фильмов, и в том числе две части фильма, посвященного восстанию в Бенгальской провинции, происходившему в 1942 году. Даже по тем частям, которые нам показали, было очевидно, насколько сильно и правдиво сделано это произведение на острую

социальную тему.

В тот же день мы посетили известного бенгальского художника Джамини Роя. В своем творчестве он следует образцам народного искусства, хотя и привносит в них элементы своей собственной индивидуальности. Его индийские пейзажи и рисунки на бытовые темы из жизни индийских крестьян и ремесленников написаны удивительно чистыми, яркими красками.

На третий день нашего пребывания в Калькутте состоялось чествование советской делегации.

В актовом зале Калькуттского университета собралось более двух тысяч человек. Нас встретили возгласами: «Да здравствует Советский Союз!», которые были подхвачены всем залом.

От имени Индийского киноинститута был зачитан адрес, в котором говорилось: «С сердцем, полным радости, уважения и благоговения, мы приветствуем вас в нашей исторической древней стране. Вы прибыли к нам в момент, когда наше искусство находится в состоянии кризиса, когда кинопромышленность Бенгалии с катастрофической быстротой идет ко дну. Может быть, вы поможете нашей кинопромышленности возродиться! Ваше радостное для нас прибытие возвещает нам восход новой эры — эры сотрудничества и содружества между нашими великими нациями».

Вечером мы были приглашены в Общество друзей Советского Союза. В небольшом зале, сидя на коврах, расположилось более двухсот человек. Вечер прошел в очень дружественной атмосфере, В. И. Пудовкину и мне пришлось отвечать на самые разнообразные вопросы.

Мы посетили один из местных театров, руководимый актером и режиссером Бхадури. Играли пьесу «Сароши», исполняя ее на языке хинди. Нам трудно было следить за спектаклем при двойном переводе с хинди на английский и с английского на русский язык, но превосходная игра помогла понять все, происходящее на сцене. В пьесе рассказывалось о помещике, который вел разгульный образ жизни и всячески притеснял крестьян. Роль помещика исполнял Бхадури. Это большой мастер, играющий в реалистической манере. Спектакль перемежался интермедиями. Они проходили на авансцене, в них действовали то нищие, направлявшиеся в храм бога Шивы, то служители храма — брамины. Молящиеся исполняли песнь, посвященную богу, в которой позволяли себе немного покритиковать его, что вызывало в зрительном зале веселый отклик.

В Калькутте пять драматических театров, работающих круглый год, тогда как в других городах Индии постоянных театров не существует. Но и эти пять театров не имеют поддержки государства и, несмотря на энтузиазм режиссеров, актеров и художников, влачат довольно жалкое существование.

Полнее всего мы, естественно, познакомились с кинематографией Индии.

Большинство индийских фильмов чрезмерно затянуто и демонстрация их порой продолжается три часа. Почти в каждом фильме герой и героиня исполняют не менее пятнадцати-шестнадцати вокально-танцевальных номеров. Реалистическое киноискусство только начинает отвоевывать свои позиции, но уже достигло значительных результатов. Прогрессивный кинорежиссер Нимай

Гхош пригласил нас на просмотр фильма «Обездоленные», впоследствии шедшего на экранах Советского Союза.

На приеме в «Индианфильминституте», где собрались ведущие актеры и режиссеры, а также владельцы крупнейших студий, прогрессивные кино-деятели откровенно признавали, что киноискусство Индии находится в тупике. Многие индийские владельцы студий разоряются в непосильной конкуренции с иностранными кинофирмами. Низкое качество большинства индийских кинокартин объясняется невероятной спешкой в их создании.

Мы с удивлением узнали, что даже ведущие киноактеры нередко впервые знакомятся со своей ролью в день съемки фильма, часа за два-три до того, как нужно появиться в студии перед киноаппаратом... Это показалось нам невероятным. Тогда нам показали номер «Фри Пресс Джорнал», в котором был напечатан протест известной индийской киноактрисы Налини Джейвант против подобных порядков.

Бичом индийского кинопроизводства является нехватка квалифицированных киноартистов и острый недостаток киноплёнки. Плёнку приходится привозить из Англии и США, и иностранные фирмы, таким образом, получают возможность «регулировать» и производство, и прокат индийских фильмов. К чести прогрессивных деятелей индийской кинематографии надо сказать, что они отдают себе ясный отчет в положении дела и исполнены желания бороться за расцвет своего национального киноискусства на высокой реалистической основе.

Из Калькутты мы вылетели в Бомбей, где снова было много встречающих, и в их числе — представители четырнадцати прогрессивных творческих организаций города. Повторился трогательный обычай подношения и надевания цветочных гирлянд — и на этот раз на каждого из нас надели по четырнадцать ожерелий из роз. Утопая в них, мы отвечали на приветствия. Было душно, и аромат чудесных свежих роз кружил голову...

В лучшем кинотеатре города «Эксельсиор» был назначен митинг, на который прибыл премьер-министр Индии Джавахарлал Неру в сопровождении своих ближайших сотрудников.

Председатель комитета фестиваля судья Чагла представил нас собравшимся.

— Советским людям, — сказал я, — чужды чувства ненависти, расовой или религиозной нетерпимости. Наши народы живут благородными идеями мира, дружбы и глубокого уважения ко всем нациям — большим и малым.

По окончании митинга были показаны отрывки из советских кинофильмов, в частности отрывки из картин, в которых я снимался за последние двадцать лет. Вечер прошел в торжественной и дружеской обстановке.

Местная пресса широко откликнулась на наш приезд.

Впоследствии наши индийские друзья переслали нам небольшую книжечку «Индия приветствует советских артистов», в которой собраны высказывания печати и общественности в связи с советским кинофестивалем и нашим приездом в Индию. В предисловии говорится: «Мы издаем эту книжечку в целях еще более широкого распространения правды о СССР, потому что, по нашему мнению, дружба между Индией и Советским Союзом является жизненно

необходимой не только для наших стран, но и для мира во всем мире».

Дни пребывания в Бомбее проходили в ежедневных встречах с представителями общественности и искусства: нам приходилось выступать перед большими и малыми аудиториями, участвовать в пресс-конференциях, говорить по радио, отвечать на бесчисленные вопросы.

Одна из крупнейших индийских кинофирм — «Даймонд пикчерс» устроила прием, на котором присутствовало около двух тысяч работников кинопромышленности и деятелей искусства. С большой речью выступил известный индийский артист Притхви Радж, после которого на трибуну поднялся писатель Мулк Радж Ананд, автор хорошо известного советскому читателю романа «Кули», зачитавший адрес от имени четырнадцати творческих организаций Бомбея. «Ваша страна показала, — говорилось в адресе, — как люди могут преобразить свою землю правильным применением науки. В область искусства и культуры ваша страна внесла огромный вклад и доказала, что книги, картины, статуи, фильмы и театральные постановки могут стать мощным средством воспитания народа. Мы приложим большие усилия, чтобы впитать в себя пример героических народов СССР. Горячо верим, что результатом личного контакта между нами явится крепнущая дружба между нашими народами!»

Среди многочисленных впечатлений от встреч и бесед с деятелями искусства, от просмотра различных постановок, концертных номеров и кинофильмов особенно запомнился просмотр фильма «Афсар-ревизор», сделанного по комедии Гоголя «Ревизор».

Хотя пьеса Гоголя подверглась несколько вольной трактовке, все же тема его бессмертной комедии в самом существенном и основном правильно раскрыта в картине, и я был в восторге от того, как современно звучат мотивы гоголевского творчества в Индии.

Действие фильма происходит в 1949 году, в одном из маленьких провинциальных индийских городков. Все персонажи — в современных национальных индийских костюмах.

Вот городничий, одетый в белые шаровары и курточку. Судья также в национальном костюме. Земляника — в европейском пиджачке и брюках, почтмейстер — в сюртучке и тюрбане.

С нетерпением ждем выхода Добчинского и Бобчинского. И вот стремительно влетают два актера: один маленький, другой — невероятно длинный. Оба в тюрбанах и с нарочито густыми, завитыми кверху усами. Кинорежиссер не отступил от неписанного закона индийского кинопроизводства и поручил Добчинскому и Бобчинскому исполнить обязательные в индийском кино вокально-танцевальные номера. По окончании каждого эпизода они увлеченно пели и танцевали... С первых же эпизодов в зрительном зале стоял гомерический хохот.

Ждем появления Осипа и Хлестакова. Осипу сценарист уделил мало места, и его характер не раскрыт, но зато какой был Хлестаков! Играет его великолепный актер Девананд. Он одет в европейский костюм, в руках у него пишущая машинка, в кармане — вечное перо «Паркер». Он удивительно напоминает

маклеров, различных дельцов, которых мы часто встречали в Индии. Превосходно проводит Девананд сцену получения Хлестаковым взяток от купцов. И то, что он в европейском, а они в национальных костюмах, придает всей сцене особый смысл.

Гоголевский текст почти всюду сохранен, и несмотря на то, что некоторые эпизоды видоизменены, в общем от фильма веет духом гоголевской сатиры.

С большим удовольствием я познакомился и беседовал с Деванандом, обаятельным актером, своеобразнейшим исполнителем роли Хлестакова, которого я приветствовал как исполнитель роли Осипа в той же бессмертной русской комедии.

После поездки в княжество Хайдерабад, куда мы отправились с целью ознакомиться с древнейшими памятниками индийского архитектурного искусства — пещерными храмами Эллары и Аджанты, — мы вылетели из Бомбея на юг страны — в Мадрас.

За время пребывания в Индии мы уже успели привыкнуть к тому, что представители индийской общественности встречали нас как дорогих гостей. И тем не менее мы каждый раз с радостью видели, насколько велика здесь любовь к советскому государству, как много надежд связано с Советским Союзом! Чтобы полнее выразить свое дружелюбие, индийцы прибегали к своим древним торжественным обычаям, различным в каждой провинции по своему церемониалу, но одинаковым по выражению самого сердечного доброжелательства. И по прибытии в Мадрас мы оказались в центре большого торжества, связанного с митингом, посвященным чествованию нашей делегации.

Толпы индийцев спешат к месту митинга, собравшему свыше десяти тысяч человек.

Проходим по дорожке, которую, расступившись, образовал народ, и вступаем в искусно сделанный тоннель из живых роз. Впереди нас девушки в национальных костюмах несут большие серебряные блюда, наполненные розами, и бросают нам под ноги цветы.

Нас встречают танцовщицы с разноцветными маленькими тамбуринами, и когда они опускают свои тамбурины, мы видим, что на них написано: «Добро пожаловать!».

Представитель студенчества города Мадраса обратился к нам с большой приветственной речью, которую начал словами: «Свобода! Мир! Прогресс! В то время как над человечеством нависла угроза новой войны и мир переживает страх перед неизвестностью, мы, миролюбивые студенты, горды тем, что народы наших двух стран объединились в своем стремлении бороться за мир, за полное освобождение и независимость всех поработанных народов, за равенство всех наций. Мы глубоко признательны советскому народу за то, что он всегда был с нами и со всеми другими угнетенными народами в борьбе за свободу и демократию». Указав на подавление национальной культуры индийского народа, на забвение ее великих древних традиций, оратор подчеркнул, что молодое поколение преисполнено решимости «добиться того, чтобы Индия вновь заняла полагающееся ей по праву место как крепость мира и свободы, как

святыня искусства и культуры».

Вслед за студентом выступил местный судья Айяр. «Что нам дали колонизаторы?! — заявил он. — Они угнетают нашу страну, они заставили нас забыть свой родной язык томилли! Я твердо уверен, что счастливое будущее на земле создадут народы, которые с уважением относятся к чужим нациям. Тем, которые поработают нации и обрекают их на нищету, не может принадлежать будущее!» Десятитысячный митинг бурными аплодисментами встретил речь судьи, покрыл его заключительные слова горячими приветствиями Советскому Союзу.

Будучи в Мадрасе, мы посетили выдающегося художника и скульптора Чаудри Роя, руководителя местной школы живописи и ваяния. Его живописные и скульптурные работы реалистичны, естественны и в высшей степени правдиво показывают жизнь и быт народа, придавленного колониальным гнетом. Мы выразили художнику наше искреннее восхищение его творчеством.

В час нашего отлета из Мадраса, несмотря на позднее время, на аэродроме собралось очень много народа. В букетах, которые нам преподнесли, красовалась сделанная из цветов родная эмблема — серп и молот.

В столицу Индии, Дели, мы прилетели вечером. Здесь, на севере страны, было прохладно. На улицах старого города бездомные полуголые люди сгребали руками мусор и зажигали его, чтобы немного согреться. И здесь та же нищета, те же лохмотья, те же спящие на панелях люди, которых мы встречали во всех индийских городах.

Во время пребывания в Дели состоялось несколько наших встреч с представителями индийского правительства и дипломатического корпуса, со студентами русского факультета Делийского университета. На встрече в университете присутствовало свыше полутора тысяч студентов. После приветствий, произнесенных на родном нам русском языке, мы рассказывали о жизни нашего народа, о его мирном созидательном труде, о работе советского актера в театре и в кино. В заключение демонстрировались советские кинофильмы.

Путешествуя по Индии, мы воочию убедились в том, что колонизаторы задержали ее развитие и сохранили средневековье во всех областях жизни. Проехав на автомобиле тысячи миль по Индии, мы видели строительство шоссейных дорог и ирригационных систем. Но ни разу в поле нашего зрения не попала ни одна машина, ни один агрегат, который облегчал бы труд людей. Да и к чему это угнетателям, когда человеческий труд в Индии стоит гроши! Проще нагнать на стройку тысячи женщин, подростков и детей, которые ради куска хлеба поднесут в корзинах на своих головах различные стройматериалы.

Положительно повсюду, где нам приходилось бывать, встречаться и беседовать с представителями художественной интеллигенции, со студентами, со служащими различных контор и теми немногочисленными рабочими, которых мы видели, — мы неизменно убеждались в решимости представителей индийского народа активно бороться за мир и дружбу народов. Национальное самосознание народных масс Индии развито очень сильно, и это впечатление было главным, которое мы вынесли из нашей поездки.

Возвращаясь из Индии в середине февраля 1951 года, мы приземлились на Римском аэродроме.

Во время наших встреч с деятелями искусства и кинематографии Италии в первую очередь звучали слова: «Мир и дружба между народами». Трудящиеся Италии мечтают воспитать своих детей для творчества, а не для войны. Об этом нам говорили крупнейшие режиссеры страны, славящиеся своим мастерством.

Прогрессивные деятели итальянского киноискусства с большим трудом отстаивают свою национальную кинематографию, и некоторым из них удается создавать фильмы, правдиво, без прикрас показывающие тяжелую жизнь своего народа. И эти режиссеры говорили, что завидуют нам, завидуют тем условиям, которые предоставлены страной и правительством для творчества работникам искусства.

Пользуясь пребыванием в Риме, мы посетили его музеи и картинные галереи и с той же целью выехали на один день во Флоренцию, где осмотрели бессмертные произведения Рафаэля, Микельанджело и других классиков итальянского искусства.

Интересные впечатления были связаны с участием в IV Международном кинофестивале, состоявшемся весной 1951 года во Франции, в курортном городе Канне. Советский Союз отказался участвовать в предыдущих международных кинофестивалях вследствие того, что их оргкомитеты умышленно сокращали количество мест, предоставляемых советским кинофильмам. На IV фестивале советская кинематография получила возможность представить намеченное число кинокартин, и наша делегация в составе Н. К. Семенова, режиссера В. И. Пудовкина и автора этих строк привезла в Канн цветные художественные фильмы «Мусоргский», «Кавалер Золотой Звезды», «Освобожденный Китай» и документальные картины, посвященные Украинской, Азербайджанской, Эстонской и Латвийской ССР. Всего для демонстрации на фестивале двадцать три страны прислали тридцать шесть художественных и сорок два документальных фильма.

Торжественное открытие фестиваля состоялось на крыше большого кинотеатра на полторы тысячи мест — так называемого Дворца фестиваля, украшенного флагами двадцати трех государств, участников международного смотра кинематографии.

На следующий день начался показ фильмов. Первым показали французский документальный цветной фильм о водолазах. С кислородным прибором у рта, на особых плавниках, привязанных к рукам и ногам, водолазы опускаются на небольшую глубину и проводят свою работу. Затем водолазы завоняют большие косяки рыбы в сети, а рыбаки вылавливают их большими черпаками. Цвет фильма был невысокого качества, но подводные съемки выполнены хорошо. Далее шел канадский фильм из истории завоевания Канады англичанами, и перед зрителями проходили картины боев завоевателей с индейским населением, сделанные по принципу «оживления» старинных гравюр.

В заключение демонстрировался американский фильм «Место под солнцем» по роману Т. Драйзера «Американская трагедия». Как выхолощен этот глубокий социальный роман, гневно обличающий «американский образ жизни»! Все его

содержание свелось к любовным приключениям, к показу низменных инстинктов людей и прежде всего — их сексуальных наклонностей. «Переживания» Клайда смакуются, он снят в омерзительном, отталкивающем виде, с потным лбом, безумным взглядом. Предел убожества — финал фильма: убийца Клайд засыпает в своей тюремной камере, во сне к нему приходит Сондра Финчли и целует его. Фильм произвел на нас гнетущее впечатление. От замечательного романа Драйзера не осталось и следа.

Две другие американские картины, показанные на фестивале, — «Новая заря» и «Голос, который вы услышите», — также не представляли никакого интереса. Это пошлые фальшивые произведения, рассчитанные на так называемого «среднего американца». Пожалуй, один только фильм «Все об Еве», рассказывавший о тяжелой жизни американских киноактеров, заслуживал известного внимания.

Английская кинематография была представлена фильмами «Сказки Гофмана» (по одноименной опере Оффенбаха) и «История мистера Браунинга» — о судьбе одного учителя, который бездумно и бесцельно прожил свою жизнь и лишь к концу ее с горечью осознал ее полнейшую бесплодность. Фильм, проникнутый пессимизмом, ничем не обогащающий сознание, показался нам совершенно никчемным.

Каждый день по утрам и вечерам мы смотрели километры однообразных фильмов. За редкими исключениями, мы не видели ничего нового ни в актерской игре, ни в режиссерской трактовке фильмов и уставали от этого однообразия.

Незабываемые впечатления остались у меня от встречи с простыми людьми Франции, друзьями Советского Союза, предложившими устроить мой творческий вечер в кинотеатре «Лидо».

Когда мы вошли в зал, зрители поднялись с мест и дружными возгласами приветствовали нашу делегацию и в ее лице — советский народ. Представитель Общества друзей Советского Союза произнес краткое вступительное слово, после чего демонстрировался советский цветной документальный фильм «Обновленная земля». Он шел под бурные аплодисменты зрителей, увидевших на экране грандиозные по своему размаху работы по преобразованию советской земли.

В перерыве я подробно рассказал собравшимся о советском искусстве и советских актерах. Многих из них народ Франции любит и знает. Мои слова встречались тепло. Трудно было пройти обратно со сцены в зрительный зал, — множество рук тянулось навстречу, раздавались приветливые слова.

Снова погас свет, и началась демонстрация фильма «Депутат Балтики». Мы были взволнованы уже тем обстоятельством, что фильм, над которым мы работали пятнадцать лет назад, по сей день живет и пользуется успехом у французского народа.

При выходе из кинотеатра нас надолго задержала большая оживленная толпа. Многие высказывали оценку картины, благодарили за встречу. Мы были счастливы, что советское кино создает произведения, которые понятны самым широким народным массам не только нашей страны, но и за ее рубежом.

В очередной программе фестиваля — демонстрация швейцарского фильма

«Четверо в одном джипе», изготовленного по «испытанным» образцам голливудской кинематографии. Действие происходит в Вене и рисует комендантский патруль четырех держав. Все в этом фильме, начиная с облика русского солдата, вызывает в нас чувство настороженности. Сценарист и режиссер порочат советского воина, показывают его мрачным, неуклюжим солдафоном.

Мы возмущены этой антисоветской стряпней. К нам присоединяются представители прогрессивных организаций, иностранные творческие работники. Мы пишем протест, требуя его опубликования в печати.

На следующий день назначена демонстрация первого советского фильма — «Мусоргский». К 12 часам дня на кассах появляются аншлаги: «Все билеты проданы».

Вечером — показ фильма. Зрители смотрят внимательно. Перевод на французский язык вначале несколько мешает восприятию. Гопак, колыбельная и рождение темы юродивого из оперы «Борис Годунов» идут под аплодисменты. И когда Мусоргский — артист А. Ф. Борисов — отрывает руки от клавиатуры, гремят аплодисменты. Так же принимает зрительный зал сцену исполнения арии Варлаама и, наконец, особенно горячо реагирует на исполнение арии Бориса Годунова.

По окончании картины зрители стоя, долго и шумно выражают одобрение. Подходят режиссеры, музыканты, художники. Они с восхищением говорят, что наконец-то увидели настоящий фильм, подлинное произведение большого искусства. Раздаются похвалы по адресу постановщика фильма, отмечается блестящая игра А. Ф. Борисова и высокое качество цвета.

Воспользовавшись перерывом, мы выехали в окрестности Канна, в живописный городок Валлорис, с целью посетить всемирно известного художника Пабло Пикассо, страстного борца за мир. Пабло Пикассо радушно встретил нас, показал нам свои последние работы, очень интересно и живо рассказывал о своих творческих планах. Нарисованный им белый голубь мира стал символом борьбы людей доброй воли на всем земном шаре, — и Пикассо очень гордится этим рисунком, и особенно тем, что он приобрел всемирную популярность. Несколько часов, проведенных в гостях у Пабло Пикассо, запомнились нам в числе самых приятных воспоминаний.

Мы часто встречались с прогрессивными политическими деятелями Франции, с режиссерами и художниками. Навещали нас и наши друзья — польские, чешские и венгерские кинематографисты. Первые привезли фильм «Непокоренный город», чехи — картину «Западня», венгры — «Странный брак». На последний обрушилась католическая пресса, так как в нем правдиво показаны похождения «святых отцов». Все три фильма стран народной демократии прошли с успехом.

Настал день показа второго советского художественного фильма — «Кавалер Золотой Звезды». Зрительный зал снова был переполнен. Картины труда советских людей и их взаимоотношений, а также пейзажи, прекрасно снятые операторами, неоднократно вызывали восторженные аплодисменты.

Из фильмов, представленных итальянской кинематографией, запомнилась

картина режиссера Витторио дель Сика «Чудо в Милане». Советские зрители знают этого режиссера по его фильму «Похитители велосипедов», рассказывающему о жизни итальянских безработных, о беспросветной нужде народа, на которую он обречен своими правителями. В. И. Пудовкин и я впервые видели «Чудо в Милане» в бытность нашу в Риме, при возвращении из Индии, и с удовольствием вторично просмотрели его на фестивале. И хотя фильм не подсказывает бедноте выхода из тяжелого положения, все же он проникнут несомненной любовью к простому народу и ненавистью к его эксплуататорам.

В ряду французских фильмов высокой оценки заслуживала кинокомедия «Эдуард и Каролина» режиссера Жана Беккера. Это острая карикатура на представителей буржуазного общества, на «высший свет» Франции. Игра актеров и работа режиссеров достойна высокой похвалы. И хотя зрители встретили фильм очень приветливо, все же жюри не отметило его.

Мы с интересом ждали демонстрации фильма режиссера Марселя Карне «Жульетта, или Ключ к снам». Нам довелось видеть несколько фильмов этого мастера, и, в частности, популярнейшую картину «Дети райка». И мы ожидали, что Карне снова порадует нас фильмом, достойным его таланта. Однако же нас, как и всех прогрессивных деятелей кино, ожидало разочарование. Все происходящее подается как сон преступника, заточенного в тюрьму за кражу. Преступник видит во сне своих бывших друзей и недругов, ставших в фильме какими-то потусторонними личностями. Фильм отмечен печатью мистики и не раз вызывал в зале иронические замечания.

Не порадовал и другой французский фильм — «Судебный розыск» режиссера Эрве Бромберже. И здесь героем является преступник. Две женщины и девушка оказываются жертвами таинственного садиста. Две умерли, третья отказывается давать показания. У полиции нет никаких данных о личности преступника. И вот, на потребу пресыщенной буржуазной публики, режиссер начинает показывать, как инспектор полиции производит расследование. При этом с особенным удовольствием он демонстрирует различные сексуальные сцены.

С большим удовольствием мы приняли предложение приехать в Марсель, встретиться с местными зрителями. Отправились туда на машине в сопровождении прогрессивного кинорежиссера Луи Дакена, который вызвался быть нашим переводчиком.

По приезде в Марсель мы участвовали в пресс-конференции, рассказали о советском искусстве и отвечали на многочисленные вопросы, после чего отправились в кинотеатр. Для начала был показан цветной мультипликационный детский фильм «Федя Зайцев». После этого Луи Дакен сделал доклад о советской кинематографии, а я дополнил его небольшим сообщением о работе советского актера в театре и в кино. В заключение был показан фильм «Кавалер Золотой Звезды». Встреча со зрителями Марселя прошла в обстановке большого интереса и симпатии к советскому искусству и его представителям.

Последние дни фестиваля были ознаменованы острой борьбой вокруг демонстрации фильма «Освобожденный Китай». По плану фильм должен был идти в день закрытия фестиваля, но еще накануне стало известно, что

оргкомитет запретил показывать картину.

Это известие почти совпало с показом шведского фильма «Мадемуазель Жюли», который поразил и оттолкнул нас своим убожеством. Это фильм о распаде дворянской семьи, построенный на нагромождении серии любовных походов и садистских извращений Жюли, дочери дворянина. Эта девица становится любовницей своего лакея, хочет бежать с ним из замка, но зная, что отец не переживет такого позора, перерезает себе горло бритвой. Приезжает отец и, потрясенный смертью дочери, кончает жизнь самоубийством. Два самоубийства и наворот садистских извращений в одном фильме, представленном на международном фестивале! К тому же стало известно, что жюри выдвигает этот фильм на премию... И действительно, «Главная премия фестиваля» была поделена между постановщиком фильма «Чудо в Милане» и автором грубого, пошлого фильма «Мадемуазель Жюли»...

Официально нам стало известно о запрещении фильма «Освобожденный Китай» от председателя оргкомитета фестиваля, который, посетив нас в гостинице, не без смущения сообщил нам об этом решении.

Весть о запрещении фильма быстро распространилась по Франции. Общество друзей Советского Союза, прогрессивные организации города Канна выпустили десятки тысяч листовок с заявлениями протеста. Все иностранные журналисты подписали петицию, требуя от комитета фестиваля показать фильм.

В день предполагавшегося просмотра картины «Освобожденный Китай» нас посетила делегация французских патриотов. Нам подарили платок с эмблемой съезда борцов за мир. На этом съезде присутствовало сорок тысяч женщин Парижа, поклявшихся не пускать своих сыновей на войну. Эта делегация, как и многие другие, выразила свое возмущение по поводу запрещения выдающегося фильма, созданного в результате сотрудничества работников советской и китайской кинематографии.

На пресс-конференцию, устроенную советской делегацией, пришло около ста пятидесяти журналистов. Зал был набит битком. Глава советской делегации Н. К. Семенов указал, что швейцарский пасквильный фильм «Четверо в одном джипе» показывался на фестивале, несмотря на протесты. Он подчеркнул, что в то же время фильм «Освобожденный Китай» запрещается без всякого основания.

Уступая нажиму прогрессивных организаций, власти вынуждены были снять запрет и назначили просмотр.

На следующий день после закрытия фестиваля в зал, под строгим контролем, пропускались журналисты, члены комитета и жюри.

Демонстрация фильма «Освобожденный Китай» прошла с большим успехом. После ее окончания в зале долго аплодировали. Журналисты высоко оценивали картину. «Мы не видим ничего такого, что дало бы основание запрещать этот фильм», — говорили они. И только один член жюри сказал мне: «Может быть, из фильма следовало бы вырезать эпизод бомбежки Шанхая чанкайшистской авиацией? Он сопровождается дикторским текстом с очень некрасивыми выражениями». Я ответил: «Факт остается фактом. Бомбежка мирного населения не может не вызвать негодования всех честных людей мира.

Поэтому и определить это иначе, как бандитский налет, нельзя...»

Кинофестиваль закончен. Наступает день отъезда. На прощальном приеме мы слышим много сердечных, задушевных слов.

Когда мы уезжали из Канна, на перроне вокзала нас провожала большая толпа. Цветы, подарки, рукопожатия. Входим в вагон. Толпа все увеличивается, и за минуту до отъезда поезда провожающие начинают петь «Интернационал». К поющим присоединяются носильщики. Поет почти весь вокзал. Под возгласы: «Да здравствует Советский Союз! Да здравствует дружба между народами!» поезд отходит в Париж.

На следующий день по приезде в Париж наша делегация выступила на пресс-конференции.

Происходила она в небольшом кинотеатре, где нас ждали журналисты, деятели искусства. Глава делегации Н. К. Семенов сделал доклад о советской кинематографии, об ее участии в фестивале, разоблачил попытки дискриминировать советские фильмы. «Мы с удовольствием можем отметить, что во Франции друзей у нас во много раз больше, чем врагов», — заявил он. Эти слова аудитория покрыла аплодисментами.

Вечером состоялся показ фильмов, поставленных В. И. Пудовкиным. В большом зале кинотеатра, вмещающем две с половиной тысячи человек, собрались парижане, чтобы приветствовать советского кинорежиссера и просмотреть отрывки из его картин.

О творчестве В. И. Пудовкина говорил французский писатель Леон Муссиак. Затем Пудовкин коротко рассказал о своей деятельности и творческих планах. Были показаны отрывки из фильмов «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», две последние части картины «Буря над Азией» («Потомок Чингис-хана») и основные эпизоды из фильма «Жуковский».

На следующий день отправляемся в кинотеатр «Кардине», над которым шефствует прогрессивный киножурнал «Экран Франции». Здесь третью неделю идет фильм «Александр Невский».

Этого фильма я не видел лет восемь. И опять-таки меня взволновало, что он живет, имеет успех и поныне не только на моей Родине, но и во Франции. Зрители с глубоким вниманием просмотрели фильм, в кадрах которого были впечатаны надписи на французском языке. Из ложи кинотеатра я поблагодарил присутствующих за сердечный прием, сказал, что мы, советские актеры, всегда помним, что нас будут смотреть не только наши соотечественники, но и друзья за рубежом, и поэтому стараемся, чтобы каждый наш фильм был понятен народам всех стран.

На следующий день меня пригласили на утренний спектакль «Независимого театра». Шла «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского. Этот просмотр был устроен для деятелей искусства Парижа. С большим интересом смотрелась знакомая пьеса. У строгих и взыскательных зрителей — деятелей парижской сцены — она имела шумный успех.

Вечером в кинотеатре парижского предместья Иври (того округа, который голосовал за Мориса Тореза) при переполненном зале советскую делегацию приветствовал мэр предместья Маран. Потом начался просмотр фильма

«Кавалер Золотой Звезды». Зрители выражали восхищение мирным созидательным трудом советского народа, многие пожимали нам руки.

На другой день мы были приглашены в гости видным прогрессивным режиссером Луи Дакеном. На завтраке, устроенном им, присутствовал один из самых популярных молодых французских артистов Жерар Филипп. Вечером он должен был представить меня парижской публике на моем творческом вечере в кинотеатре «Аломбра». Жерар Филипп прославился во Франции участием во многих фильмах. Мы познакомились еще в Канне, а в Париже встретились как добрые друзья.

В кинотеатре «Аломбра» собралось две тысячи парижан. Меня знакомят со старейшей французской артисткой театра и кино Франсуазой Розе. Жерар Филипп, Франсуаза Розе и я прошли на сцену кинотеатра. Когда были объявлены имена представлявших меня Франсуазы Розе и Жерара Филипп, весь зал загудел, приветствуя своих любимцев. Франсуаза Розе и я сели за стол, а Жерар Филипп подошел к микрофону и очень живо рассказал о моем актерском пути.

Затем слово было предоставлено мне. Поблагодарив за горячий прием, который в моем лице был оказан советским актерам, я говорил о почетной миссии советского искусства. Наш актер стремится к тому, чтобы фильм способствовал сближению народов, содействовал их дружбе и укреплению мира.

Когда я говорил о тех жертвах, которые понес советский народ, освобождая человечество от ига фашизма, и о том, что если бы кто-нибудь в Советском Союзе заявил, что он мечтает о войне, то его сочли бы сумасшедшим, — зал бурно аплодировал. В заключение я пожелал многих лет жизни и плодотворной работы неутомимому борцу за мир, великому ученому Фредерику Жолио-Кюри.

Начался просмотр отрывков из фильмов «Академик Иван Павлов», «Во имя жизни», «Депутат Балтики», а затем полностью был показан «Мусоргский». Зрители долго не расходились под впечатлением этой картины.

В Париже мы были приглашены в гости заместителем председателя Комитета Международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами», выдающимся французским писателем Луи Арагоном. Нас тепло приняла хозяйка дома, известная французская прогрессивная писательница Эльза Триоле, награжденная премией Гонкуров за книгу о движении Сопротивления, одной из участниц которого она являлась. И Луи Арагон, и Эльза Триоле, наши искренние друзья, активно работающие в интересах укрепления мира, присутствовали на наших творческих вечерах и беседах.

За день до отъезда из Парижа мы были приглашены в Общество «Франция — СССР» на прощальный вечер. Приехал и Фредерик Жолио-Кюри. Советская делегация горячо поздравила его с присуждением Международной Сталинской премии мира.

Членам советской киноделегации — Н. К. Семенову, В. И. Пудовкину и мне были вручены подарки. Я увлекаюсь охотой и рыбной ловлей, и Жолио-Кюри подарил мне спиннинг. Оказывается, он тоже рыбак и спиннингист. Передавая подарок от имени Общества «Франция — СССР», Жолио-Кюри пожелал мне успеха не только как деятелю искусства, но и как рыболову. Он взял с меня

слово, что я сфотографирую первую же рыбу, которую поймаю этим спиннингом, и фотографию пришлю ему. Тут Жолио-Кюри вынул из кармана фотографию, где была изображена недавно пойманная им громадная щука. Для того чтобы подчеркнуть размер рыбы, рядом с ней была посажена кошка. Щука, действительно, была огромная, килограммов на семь-восемь.

С чувством искренней симпатии покинули мы здание Общества «Франция — СССР». За несколько дней мы полюбили деятельных работников этого Общества, истинных друзей Советского Союза, которые делают так много, чтобы упрочить дружбу между нашими народами.

Наутро советская киноделегация улетела на Родину, преисполненная впечатлениями от встречи с простыми людьми Франции, с деятелями ее культуры и искусства.

Вскоре после возвращения из Франции мне представилась возможность посетить Румынскую Народную Республику в составе делегации, приглашенной Обществом советско-румынской дружбы «Арлюс». Наша делегация включала представителей самых разнообразных профессий. Возглавлял делегацию академик В. Никитин. Среди делегатов были: писатель С. Бабаевский, доктор педагогических наук Н. Гончаров, инженер-нефтяник С. Кафаров, член Всесоюзной Академии сельскохозяйственных наук имени Ленина Е. Ушакова, Герои Социалистического Труда инженер-железнодорожник Б. Осипов, председатель колхоза «Победа» Московской области И. Егоров, агроном П. Сергеев и автор этих строк.

Пребывание наше в Румынии было исключительно интересным. Члены делегации встречались с деятелями науки, искусства, посещали заводы, научные и культурные учреждения, нефтяные промыслы, выезжали в деревню.

Неиссякаемой энергией кипит созидательная жизнь румынского народа. Талантливые, трудолюбивые люди, став свободными хозяевами, своей жизни, чувствуют громадный прилив творческих сил, видят, как в стране, ставшей на путь социализма, сбываются их планы и мечты. Повсюду в небывалых масштабах ведется строительство заводов, школ, клубов, сооружаются жилые дома для рабочих и служащих, строятся железные дороги и огромные плотины.

Незабываемое впечатление произвело на нас знакомство с великими стройками социализма — трассой будущего канала Дунай — Черное море и гидроэлектростанцией имени В. И. Ленина в Биказе.

Наши делегаты-специалисты делились своим опытом с румынскими инженерами, геологами, педагогами, работниками сельского хозяйства, дружески консультировали их. Каждый делегат в отдельности имел свою программу встреч и бесед и выезжал в различные районы.

Кроме поездок на стройки и осмотра передовых промышленных предприятий, мы познакомились с румынским искусством.

Нам показали несколько художественных фильмов, созданных молодыми румынскими кинематографистами. В разных городах страны мы просмотрели ряд спектаклей. Попутно у нас проходили встречи со старейшими деятелями искусства, с ведущими актерами и режиссерами.

Эти встречи произвели на меня самое благоприятное впечатление. И старые

мастера, и талантливая молодежь прекрасно понимают большую и почетную задачу, которую возложил на них свободный народ Румынии. Для народа после освобождения страны открылись двери многих новых театров, кино и концертных залов. Если в боярско-фашистской Румынии было всего четыре оперных и драматических театра, то сейчас в стране более тридцати театров, две консерватории, два театральные институты, несколько театральных школ и студий, много ансамблей песни и танца. В искусство приходят новые кадры артистов и певцов из народа, и они с увлечением служат своей родине.

Большинство спектаклей румынских театров посвящено актуальным темам современности, глубоко волнующим зрителей. Пьесы показывают борьбу нового со старым, рисуют образы положительных героев, строителей социализма. Публика горячо принимает эти спектакли, видя в них отражение своей жизни, видя на сцене простых людей, которых она встречает и на производстве, и на стройках, и в быту.

Театральная жизнь столицы Бухареста богата и содержательна. Здесь работают шесть больших театров в центре и несколько районных, сорок четыре кинотеатра. Всегда полны концертные залы филармонии, обладающей отличным симфоническим оркестром и солистами. В клубах выступают ансамбли песни и танца.

В Бухарестском государственном муниципальном драматическом театре мы смотрели «Лес» А. Н. Островского. Этот спектакль поставлен в лучших реалистических традициях, режиссура и артисты правильно поняли и раскрыли смысл произведения и тонко воссоздали атмосферу эпохи. Руководит этим театром старейшая артистка Румынской Республики Лучия Стурза-Буландра, создавшая в «Лесе» очень интересный, глубоко типичный образ Гурмыжской.

В Бухарестском театре музыкальной комедии мы смотрели оперетту «Краше свадьбы не бывало» композитора Н. Киркулеску, драматургов Х. Николаиде и Х. Негрин. Это искрящаяся весельем пьеса, построенная на очень злободневном для Румынии материале. В ней показана трудовая деревенская молодежь, активно борющаяся с кулаком-эксплуататором. Оперетта очень мелодична, в ней много хороших арий, танцев, которые с подъемом исполняются артистами.

Тот же театр готовил к постановке две советские музыкальные комедии — «Вольный ветер» и «Табачный капитан». Вообще в Румынии народ проявляет большой интерес к творчеству советских драматургов. Во многих театрах идут пьесы «Калиновая роща», «Джон — солдат мира», «Заговор обреченных», «Голос Америки» и другие. Произведения русских классиков ставят оперные театры страны.

Новой формой в румынском искусстве являются ансамбли песни и танца. Крупнейшие музыкальные деятели говорили нам, что создание подобных коллективов им подсказали опыт и успех советских ансамблей, не раз гастролировавших в Румынии.

Сейчас в стране пять больших государственных ансамблей и множество профсоюзных в разных городах. В этих ансамблях наряду с молодежью, окончившей музыкальные школы, немало талантливых самородков, вышедших из недр трудового народа. Румынский народ — талантлив, музыкален, его

фольклор богат яркими, зажигательными песнями и танцами. Публика с восторгом встречает выступления и государственных и профсоюзных ансамблей, рукоплещет певцам и танцорам.

После исполнения одного хорового произведения кто-то из присутствовавших в зале выкрикнул: «Да здравствуют артисты, которые поют для своего народа!» Буря оваций покрыла эти слова, и зрители стоя приветствовали артистов ансамбля.

В старой Румынии между народами, населяющими страну, существовала национальная вражда. Ее сеяли и разжигали представители правящих классов, которым выгодно было славить людей разных национальностей. Ничего подобного нет и в помине в нынешней свободной Румынии.

Нам пришлось побывать в городе Клуже, в Трансильвании. Эта область была насильственно отторгнута от Румынии и теперь возвращена ей. В Клуже живут румыны и венгры. Раньше они враждовали. Между ними часто вспыхивала резня, в результате которой погибало много невинных людей. Политика дружбы народов, последовательно проводимая Румынской рабочей партией и правительством, привела народы к взаимному уважению.

В Клуже свыше ста тысяч жителей. В городе университет и школы, где дети учатся на своем родном языке, два оперно-драматических театра — венгерский и румынский. Театры пользуются большой любовью жителей, и достать билеты на спектакли довольно трудно.

Во время пребывания в Клуже я ознакомился с румынским театром оперы и драмы, беседовал с ведущими артистами, ответил на многие их вопросы, связанные с постановкой оперы «Молодая гвардия».

В венгерском театре оперы и драмы меня пригласили на репетицию «Чио-Чио-Сан». В небольшом зале репетировался первый акт. На стенах зала — фотографии певцов Большого театра и других музыкальных деятелей нашей страны. Режиссер Синбергер предложил послушать отрывок из оперы Пинкертон пел артист Калоши, обладатель сильного и красивого голоса (драматический тенор). Чио-Чио-Сан репетировала певица Шалай, Сузуки — артистка Вилькович. Прекрасно звучали голоса певцов, вкладывавших в свое исполнение много чувства.

Перед отъездом из Клужа советские делегаты присутствовали на спектакле румынского драматического театра. Шла пьеса М. Давидоглу «Огненная крепость». Действие происходит в центре румынской промышленности цветных металлов — в Решице. Герои пьесы — рабочие и инженеры — борются за выполнение государственного плана. Драматург рисует рабочего нового типа, сознающего, что он является хозяином своей жизни, как и все люди, освобожденные от цепей капиталистического рабства. Пьеса воспитывает трудящихся в духе политической бдительности, зовет к борьбе за новые методы производства. Воспитательное значение спектакля трудно переоценить. Переполненный зрительный зал бурно аплодировал артистам Доминику Станка, Георге Косма, создавшим подкупающие своей простотой образы сталеваров завода, и режиссеру Василе Дан, отлично поставившему спектакль.

Когда мы были в городе Яссы, нам удалось посмотреть пьесу румынских

драматургов Николаи Морару и Аурела Баранга «За счастье народа». В этом волнующем произведении рассказывается о сравнительно еще недавних эпизодах из жизни и славной подпольной борьбы коммунистов Румынии за лучшую жизнь своего народа. Многочисленные зрители аплодировали героям пьесы — борцам за народное счастье.

Театральная жизнь провинции, так же как и столицы, необычайно интенсивна, артисты и режиссеры стремятся ответить на запросы своих новых зрителей, большинство из которых впервые соприкоснулось с профессиональным искусством. Этим и объясняется создание новых, молодых театров, жадное желание актеров узнать о многих сторонах деятельности своих советских коллег, о сценических заветах К. С. Станиславского, о работе театра с драматургом и т. д. Актеры старшего поколения передают молодежи свой опыт и сами стремятся воспринять и глубоко осмыслить то новое, что приносит им жизнь нашей страны.

Киноискусство Румынии совсем молодо. Если румынская кинохроника насчитывает все же несколько лет жизни, то художественная кинематография родилась совсем недавно. Но студия уже выпустила немало художественных фильмов. Основное их достоинство в том, что они построены на современном материале. Фильм «Звенит долина» режиссера Пауля Калинеску посвящен строительству в горах железной дороги Бумбешть — Ливезень, связавшей два прежде глухих района. Картина «Жизнь побеждает» режиссера Дину Негряню посвящена показу роли интеллигенции в борьбе за построение социализма. Фильм «У нас на селе» режиссеров Жана Жоржеску и Виктора Илиу рассказывает о борьбе трудового крестьянства Румынии за преобразование сельского хозяйства, о переходе к коллективной обработке земли. Все это — реалистические произведения. Румынские режиссеры учатся правильно обрисовывать образы положительных героев, показывать характерных представителей старого общества, тормозящих движение румынского народа вперед, к построению социализма. В художественных фильмах снимаются и молодые актеры, подготавливаемые киноинститутом, и известные театральные артисты страны.

Румынская кинематография раньше не имела собственной технической базы. И если первые фильмы создавались в маленьких, плохо оборудованных павильонах, а большие сцены приходилось снимать в Праге, в киностудии «Барандов», то сейчас положение изменилось. Румынское правительство и его рабочая партия создают все условия для развития киноискусства. В Бухаресте закончилось строительство студии художественных фильмов. Но этой студии недостаточно для развивающейся кинематографии Румынии. В шестнадцати километрах от города, в местечке Буфтя, строится большой киноплощадка. В громадном парке, прилегающем к бывшему дворцу принца Штирбея, сооружается киностудия с несколькими первоклассно оборудованными павильонами. Вокруг студии раскинулись и дремучий лес, и поля, и луга, и красивое озеро. Не выезжая в экспедиции, всю натуру можно будет снимать в киноплощадке. Трудно было выбрать лучшее по красоте и в то же время близкое к столице место для создания центра румынского кинопроизводства.

В Бухаресте в киностудии документальных фильмов мы просмотрели несколько хороших картин. Румынские мастера кинохроники стремятся не отставать от жизни и показывают своим зрителям то новое, что происходит в стране. На экранах кинотеатров, кроме хроникальных журналов, демонстрируются фильмы: о строительстве канала Дунай — Черное море, об успехах новых коллективных хозяйств в деревне, о социалистической индустриализации, о Дворце пионеров и т. д. Эти фильмы хорошо сняты, умело смонтированы и пользуются успехом.

Правительство народной Румынии уделяет большое внимание развитию всех отраслей искусства. Лучшие представители художественной интеллигенции все больше начинают отвечать на запросы народа, создавая произведения, близкие и понятные широким массам.

Особо хочется отметить плодотворную деятельность «Арлюс» — Общества румыно-советской дружбы. За последние годы Общество превратилось в крупнейшую массовую организацию, насчитывающую свыше четырех миллионов членов. В городах и селах Румынии более двадцати тысяч кружков Общества, ведущих работу по ознакомлению румынских граждан с великими достижениями строителей коммунизма, освоению советского опыта в различных областях культуры, народного хозяйства и экономики.

Месяц мы провели в Румынии. Посещение ее строек, заводов, различных культурных организаций показало нам, что культура и народное хозяйство этой страны находятся на большом подъеме. Колоссальные перемены произошли в этой стране, твердо вставшей на путь социализма.

В конце 1951 года, в связи с месячником польско-советской дружбы, Театр имени Пушкина был приглашен на гастроли в демократическую Польшу.

Коллектив театра с большой ответственностью отнесся к этой задаче. Советские артисты неоднократно выезжали в Польшу и небольшими концертными бригадами, и крупными ансамблями, и целыми театрами. Мы знали об успехе наших концертантов в Варшаве, о приеме, оказанном Польшей Ансамблю народного танца Союза ССР и Ансамблю Советской Армии, о гастрольных поездках Московского драматического театра под руководством Н. П. Охлопкова и Киевского драматического театра имени Ивана Франко. И мы ставили своей целью как можно лучше подготовить и наиболее всесторонне использовать предстоящие встречи с представителями дружественного польского народа.

Варшава приняла нас очень радушно.

Гастроли открылись спектаклем «Незабываемый 1919».

Зрительный зал был переполнен представителями общественности: присутствовали члены правительства во главе с Болеславом Берутом, деятели культуры, науки и искусства, знатные люди из среды рабочего класса, члены дипломатического корпуса.

«Незабываемый 1919» был принят очень хорошо, можно даже сказать — блестяще.

Ободренный теплым отношением, наш театр показал два спектакля русской классики — «Горячее сердце» и «Живой труп», а также организовал несколько

встреч с представителями общественности польской столицы.

Одна из них была посвящена творческой беседе с актерами и работниками варшавских театров. Происходила она в большом помещении, где собралось около восьмисот человек. Старейший мастер польской сцены А. А. Зильверович приветствовал наш коллектив от имени варшавских артистов. Речь его дышала большой искренностью. Он говорил об ответственности художника как гражданина и патриота своей родины, о его месте в борьбе своего народа за лучшее будущее. После этого мастера нашего театра выступили с рядом кратких сообщений об опыте своей работы.

Коллектив театра выразил желание встретиться также с представителями героического рабочего класса демократической Польши.

Первая из этих встреч произошла на варшавском автомобильном заводе.

Надо заметить, что в Польше выезды артистов на фабрики и заводы еще не вошли в обычай, и поначалу мы ощущали некоторую непривычность обстановки, в которой нам предстояло давать концерт. Но это состояние известного недоумения собравшихся рабочих вскоре сменилось полным взаимопониманием. Рабочие тепло приветствовали и щедро награждали аплодисментами каждого из выступавших. Концерт закончился единодушными приветственными возгласами в честь польско-советской дружбы.

Другая интересная встреча была посвящена сравнительно узкой теме: техника работы актера в кино. А. Ф. Борисов и я, как основные докладчики, рассчитывали встретить небольшую аудиторию, но наше сообщение привлекло также и актеров, не связанных с кинематографией, в зале собралось более трехсот человек. Мы поделились опытом работы в советском кино, отвечали на вопросы, касавшиеся взаимоотношений актера с режиссером и сценаристом, говорили об этике современного актера, об ответственности художника и его месте в борьбе за мир и дружбу народов.

Не имея возможности, по техническим причинам, привезти в Польшу некоторые наши постановки, но желая ознакомить с ними зрителя и более полно показать ведущих мастеров труппы, мы подготовили концертную программу. В нее входил монолог Бориса Годунова (Н. К. Симонов) и сцена в корчме (Н. К. Черкасов, А. Ф. Борисов) из пушкинской трагедии, монолог Грозного (Н. К. Черкасов) из «Великого государя», сцены из «Леса» — эпизод встречи Несчастливцева и Счастливецва (Ю. В. Толубеев, А. Ф. Борисов), эпизод объяснения Аксюши и Петра (Г. И. Инютина, К. С. Калинин), отрывок из «Человека с ружьем» (Шадрин — В. В. Меркурьев), диалог В. И. Ленина и А. М. Горького из пьесы «Ленин в 1918 году» (К. В. Скоробогатов, Н. К. Черкасов) и сцена из инсценировки романа П. А. Павленко «Счастье» (Ю. В. Толубеев, А. Н. Киреев). Отрывки должны были исполняться без декораций, но в костюмах и гримах.

Товарищи из Общества польско-советской дружбы несколько недоверчиво отнеслись к такой форме показа, полагая, что впечатление может оказаться неполноценным. Однако наша концертная программа привлекла особое внимание, и зрительный зал был переполнен. Как и на открытии гастролей, на концерте присутствовал Болеслав Берут и члены польского правительства.

Концерт прошел с большим подъемом. Пресса отметила многообразие творческих возможностей мастеров театра, выступивших в один вечер в ролях противоположного склада и характера. Очень хорошо была встречена также постановка пьесы Бориса Лавренева «Голос Америки».

Театр играл не только по вечерам, но давал и утренние спектакли, и театральная общественность столицы получила возможность посмотреть все наши постановки.

Со своей стороны и мы старались использовать каждый свободный час, чтобы ознакомиться с достопримечательностями Варшавы, с окрестностями города, а также посмотреть постановки столичных театров.

Первый спектакль, который нам удалось увидеть, — «Мещане» М. Горького. Игра актеров отличалась большой простотой и искренностью. В постановке сказывались лучшие традиции Московского Художественного театра.

Запомнилось скупое, но выразительное сценическое оформление, отмеченное рядом тонких, хорошо найденных деталей. «Мещане» идут в одной декорации, которая, не являясь натуралистической, давала очень правдивое ощущение среды и эпохи.

Затем мы смотрели «Грех» Жеромского, пьесу из жизни разорившейся мелкопоместной польской семьи. К сожалению, пьеса грешит мелодраматизмом. Однако спектакль был сыгран на очень высоком уровне. Режиссерский план отличался единством замысла, игра актеров была насыщена тонкими психологическими подробностями.

Нам удалось также посмотреть драму литовского драматурга Ж. Болтушица «Поют петухи». Пьеса рисует моральное разложение и распад кулацкой семьи. Игра актеров потрясла нас. В каждом акте были найдены отличные по выразительности, правдивые и остро запоминающиеся детали, помогавшие созданию нужной психологической атмосферы всей сцены. Каждый образ, резко вычерченный, производил сильнейшее впечатление.

В последние дни нашего пребывания в Варшаве для нас был устроен просмотр постановки «Горя от ума». Мы с волнением смотрели этот спектакль, отлично поставленный талантливым режиссером Домбровским.

Прервав на время гастроли в Варшаве, коллектив театра выехал в город Вроцлав. Разрушения в нем огромные. Если Варшава производит впечатление города, в котором еще немало развалин, то Вроцлав скорее оставляет впечатление грандиозных развалин, среди которых уцелели кварталы бывшего города. Но театр сохранился, и в нем шли спектакли. Интересна была встреча нашего коллектива с рабочими вагоноремонтного завода. Как выяснилось из беседы, большинство из них знало ведущих мастеров нашего театра по их выступлениям в кино, так что, представляя актеров, я называл фильмы, в которых они участвовали, и каждое из моих сообщений покрывалось гулом аплодисментов.

После Вроцлава мы дали несколько спектаклей в Катовицах.

Катовицы — промышленный район, цепь городков, соединенных трамваями, автобусами и поездами. Разрушений нет. Радостно кипит жизнь. Мы

встречались с местными шахтерами и присутствовали на торжественном заседании, посвященном дню горняка, где министр горного дела, бывший забойщик, вручал ордена знатным шахтерам.

По окончании гастролей в Катовицах нас пригласили посетить и осмотреть Краков. Мы были очарованы красотой этого древнего польского города, его старинным королевским замком, его музеями и картинными галереями.

Старейший мастер польской сцены, великий польский артист Людвиг Сольский выразил желание сыграть для нас одну из лучших своих ролей — роль польского национального героя Тадеуша Костюшко в одноименной пьесе Теодора Дубовского.

Нам было известно, что Людвиг Сольский родился в 1855 году и что, следовательно, ему шел 97-й год. Мы думали увидеть на сцене глубокого, дряхлого старца, и были совершенно поражены, когда на сцену вышел человек со стройной фигурой, живым взглядом, ясной речью и четким жестом. Когда стихла овация и началось действие, мы наслаждались тончайшим мастерством этого художника.

Когда опустился занавес, К. В. Скоробогатов и я прошли на сцену, чтобы приветствовать Людвиг Сольского. Мы, между прочим, обратили внимание на то обстоятельство, что руки его были подгримированы, что с помощью грима им был придан старческий вид. Мы не ошиблись. Оказалось, что Сольский, не доверяя естественному виду своих рук, искусственно придавал им более старческий характер (хотя Костюшко, которого он играл, был на тридцать с лишним лет моложе актера, который воплощал его образ).

Вечером в Краковском театре шли «Таланты и поклонники» А. Н. Островского, и, таким образом, нам удалось в третий раз увидеть русскую классику на польской сцене. Все исполнители нам очень понравились, и по окончании спектакля мы дружески встретились и беседовали с ними за кулисами.

По возвращении в Варшаву наш коллектив сыграл последнюю премьеру — «Двенадцатую ночь» Шекспира.

По предложению Общества польско-советской дружбы я выехал на день в Лодзь для встречи с деятелями польской кинематографии, основная производственная база которой временно сосредоточена в этом городе.

В помещении Института кинематографии я сделал доклад о работе советского актера в кино и ответил на вопросы молодых польских кинематографистов, после чего мы просмотрели и обсудили три фильма, изготовленные студентами с большим вкусом и знанием дела.

Нас провели затем на съемки кинофильма, посвященного революции 1905 года в Варшаве, а вечером мы встретились с деятелями кино в просмотровом зале и, дружески беседуя, просмотрели смонтированные отрывки из готовящихся фильмов. Глядя на экран, мы попали на площадь Варшавы 1905 года, где рука об руку действовали польские и русские рабочие. С большим интересом мы просмотрели также отрывки из других фильмов. Польская кинематография прочно встала на путь социалистического реализма и больших социальных обобщений, выросли ее мастера, завоевавшие известность у

миллионов зрителей.

Предельно используя все возможности, наш театр за двадцать дней пребывания в Польской Народной Республике дал тридцать три утренних и вечерних спектакля, а члены коллектива провели восемнадцать бесед и конференций и двенадцать творческих концертов-отчетов, большей частью на фабриках и заводах.

В день отъезда из Варшавы коллектив нашего театра с интересом ознакомился со статьей, появившейся в еженедельном журнале «Шпильки» и как бы подводившей итог нашей работе в Польше. В статье говорилось: «Едва ли не самым большим политическим событием, какое пережила Варшава за последнее время, были гастроли Ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Люди, которым удалось видеть спектакли ленинградцев, надолго остались под их громадным впечатлением. Каждый, кому удалось попасть в театр, приобрел там своих любимых актеров и говорит о них, как о близких друзьях.

Почему же можно назвать наши переживания на спектаклях ленинградского театра переживаниями политическими? Не потому ли, что в «Незабываемом 1919», в отрывках из других советских пьес мы увидели волнующие картины Октябрьской революции, образы ее борцов, солдат, моряков, рабочих и крестьян, образы ее великих руководителей Ленина и Сталина? Не потому ли, что благородная тема борьбы за мир — великая задача нашей жизни, гордо звучит в этих спектаклях? Конечно, поэтому.

Мы узнали, как сильно, как неразрывно переживание артистическое может быть соединено с задачами политическими.

Эти же большие, незабываемые политические переживания дали нам не только современные советские пьесы, но и Островский и Толстой, просмотренные нами в истолковании советских актеров.

Спектакли советских артистов облагораживают, наполняют сердца гордостью и верой в человечество. Помочь человеку осознать свое величие, развить его, сделать его лучше, более сильным, внутренне более богатым — вот задача, которую успешно решают советские артисты. Сегодня это нам нужно более чем когда-либо.

Величие артистического переживания дает нам политическую силу, уверенность, что не может наемный солдат победить передового художника, потому что тем самым он победил бы человечество, вернул бы человека в эпоху тьмы, из которой он в непрерывной жестокой борьбе через десятки тысяч лет поднялся так высоко, как велико его творчество. Нет! Мы не вернемся в пещеры, выстроенные под руинами наших домов, не вернемся к темноте разума и сердца, человек стал собою в борьбе со зверем, останется собою — наперекор озверелым людям!»

В день отъезда руководство театра было принято премьер-министром, который от имени правительства поблагодарил коллектив за проведенную работу. Вечером состоялся прощальный прием, на котором присутствовало более 400 деятелей польского искусства и общественности. Мы обменялись последними дружескими приветствиями.

Мы уезжали из Варшавы с глубоким ощущением того, что польская столица живет идеями Второго Всемирного конгресса сторонников мира. Во множестве окон жилых домов и общественных зданий, в витринах, магазинов все еще красовались белые, словно парящие в воздухе, голуби. В магазинах продавались красные и синие шелковые платки с изображением голубей и словом «Мир» на различных иностранных языках.

Коллектив Театра имени Пушкина сохранил теплую память о поездке в Польшу, глубоко удовлетворенный тем, что и ему удалось внести свой вклад в дело культурного сближения наших народов, укрепления их дружбы, а тем самым и их борьбы за мир.

И, наконец, уже совсем недавно — в конце 1952 года — мне посчастливилось побывать в Китайской Народной Республике, встретиться с ее руководителями, с ее общественными деятелями, представителями искусства, с десятками тысяч простых людей, в едином трудовом порыве строящих новую свободную жизнь.

Приближалась XXXV годовщина Великой Октябрьской социалистической революции, и к этой дате в Пекине было приурочено открытие месячника китайско-советской дружбы, который, по замыслу его организаторов, должен был охватить всю страну.

Для участия в месячнике в Китай выезжали три делегации.

Одна, возглавленная Н. С. Тихоновым, состояла из деятелей науки и культуры.

Другая, руководимая М. И. Чулаки, объединяла представителей советского театра.

Третья состояла из деятелей кинематографии. В ее состав вошли народные артисты СССР М. А. Ладынина, Б. П. Чирков и режиссер В. М. Петров, киносценарист М. Н. Смирнова, заслуженный деятель искусств кинооператор В. А. Павлов и я; делегацию возглавил А. С. Федоров. Одновременно для участия в месячнике дружбы выезжал Краснознаменный Ансамбль песни и пляски Советской Армии.

Наша делегация вылетела в первых числах ноября, когда в Москве стояла нелетная погода, так что нам дважды пришлось возвращаться с аэропорта, и лишь на третий день самолет поднялся в воздух. Возникло опасение малейшей непредвиденной задержки в пути, которая помешала бы нашему приезду к сроку, — в канун Октябрьского праздника. Но когда, своевременно прибыв в Иркутск, мы пересели на другой самолет и взяли курс на Улан-Батор, — всякие опасения отпали, и мы с нетерпением стали отсчитывать часы, оставшиеся до прибытия в Пекин.

Вскоре после того, как мы перелетели границу Китайской Народной Республики, пилоты, по обычаю, предупредили, что самолет приближается к Великой Китайской стене.

Через несколько минут вдали уже можно было различить каменную ленту, которая, извиваясь среди ущелий и круто взбираясь на вершины, тянулась по горам и уходила за горизонт. Отчетливо виднелись квадратные сторожевые башни, соединенные массивной крепостной стеной, по широкому, как шоссе,

верху которой некогда мчались конные воины, защищавшие границы родной земли от набегов. Наконец самолет поравнялся с величественным сооружением, пролетел над ним, глаза скользнули по его древним камням, — и воображению представились живые картины великого исторического прошлого китайского народа — народа древнейшей культуры и цивилизации.

Пилоты предупреждают о приближении к Пекину. Вдали вырисовываются очертания аэропорта, здания вокзала, уже можно различить многочисленные разноцветные флаги. Самолет разворачивается, идет на посадку, и, наконец, его колеса касаются земли.

Выходим из кабины. Девушки в светлых платьях, с большими букетами в руках, подбегают к нам, и китайские товарищи на отличном русском языке приветствуют нас с благополучным прибытием в срок.

Открывается многолюдный митинг. Министр культуры Шэнь Янь-бин говорит о дружбе наших народов, о бескорыстной помощи Советского Союза новому народному Китаю. А. С. Федоров благодарит за прием и представляет нас. При упоминании каждой новой фамилии раздаются рукоплескания: всех нас знают по советским кинофильмам, пользующимся в Китае большой популярностью.

Митинг окончен. Проходим в помещение аэровокзала, оживленно беседуем, пьем светлый душистый чай. К каждому из нас подходит юноша или девушка и на чистом русском языке сообщает:

— Я ваш переводчик! Буду сопровождать вас в течение вашей поездки...

Садимся на машины и направляемся в столицу.

Въезжаем на окраину, минуем ряды складских и торговых помещений, видим красивые просторные улицы с новыми двухэтажными зданиями. Навстречу мчатся машины, улицы становятся все оживленнее. Руководители уличного движения, в костюмах защитного цвета, в белых гамашах и с обшитыми белоснежной материей рукавами, красивым пластичным жестом, широко распахивая руки, как бы с распростертыми объятиями, пропускают нас вперед.

Канун годовщины Октябрьской революции ощущается в жизни китайской столицы как канун народного праздника. Всюду лозунги и плакаты, выпущенные в ознаменование XXXV годовщины Октября, все дома украшены разноцветными флагами и флажками, которые плещутся и трепещут на ветру. Полотнища флагов окрашены в светлые, нежные тона, что придает им какую-то особую воздушную легкость.

Проезжаем под большой, воздвигнутой по случаю праздника, аркой, на которой золотом, по-китайски и по-русски, начертано: «Приветствуем XXXV годовщину Великой Октябрьской социалистической революции!»

Въезжаем на площадь Тяньаньмынь, «Красную площадь» китайской столицы. На этой величественной и торжественной площади с правительственной трибуны Мао Цзэ-дун провозгласил 1 октября 1949 года Китайскую Народную Республику. С тех пор ежегодно 1 мая и в день национального праздника 1 октября на площади Тяньаньмынь происходят парады и народные гулянья, хорошо известные нашему зрителю по

документальным фильмам китайской кинематографии.

Сворачиваем в людный, оживленный, густо населенный квартал. В витринах — лозунги в честь нерушимой дружбы советского и китайского народов, приветственные надписи на китайском и русском языках в честь наших делегаций. И всюду — белоснежные голуби мира! В окнах магазинов, на флажках у подъездов домов, на балконах реет крылатый вестник мира: совсем недавно в Пекине закончилась Конференция сторонников мира стран Азии и Тихого океана.

Останавливаемся у Северной гостиницы, расходимся по своим номерам, обмениваемся первыми впечатлениями, готовимся ехать на торжественное заседание в честь годовщины Октября, которое должно состояться в правительственном дворце, но нас извещают, что до этого руководители и некоторые члены наших делегаций будут приняты Мао Цзэ-дуном.

Глубоко взволнованные таким вниманием, отправляемся в правительственный дворец.

Нас проводят в один из залов, где мы встречаемся с великим вождем китайского народа и его ближайшими соратниками — заместителями председателя Центрального Народного правительства Чжу Дэ, Сун Цин-лин, Гао Ганом и премьером Чжоу Энь-лаем.

Н. С. Тихонов представляет каждого из нас.

Мао Цзэ-дун здоровается, необыкновенно просто и приветливо беседует с нами. Он расспрашивает о нашем перелете, говорит о строительстве нового Китая, о его культуре и искусстве, о той помощи, которую китайский народ получает от своих советских друзей, чей творческий опыт он хочет перенять, у которых он намерен неустанно учиться. В этой связи Мао Цзэ-дун касается месячника китайско-советской дружбы и его задач в области культурного сближения наших народов. Завязывается оживленная беседа, продолжающаяся около часа. Высказываем горячее стремление всеми силами помочь успешному проведению месячника и, воодушевленные незабываемой встречей, прощаемся с вождем китайского народа и его соратниками.

Вечером в большом зале дворца состоялось торжественное заседание, посвященное XXXV годовщине Октябрьской революции и месячнику дружбы.

На сцене, среди зелени и разноцветных хризантем — государственные флаги Союза Советских Социалистических Республик и Китайской Народной Республики, портреты В. И. Ленина и И. В. Сталина, Мао Цзэ-дуна и Сунь Ят-сена.

Появление Мао Цзэ-дуна встречается аплодисментами, возникает овация в честь нерушимой дружбы народов Советского Союза и Китайской Народной Республики.

Слово предоставляется Сун Цин-лин, вдове Сунь Ят-сена, видному государственному и общественному деятелю нового Китая. Приветствуя советские делегации, Сун Цин-лин подчеркивает огромное значение месячника дружбы. «Празднуя годовщину Великой Октябрьской революции, — говорит она, — мы проводим по всей стране широкую воспитательную работу, имеющую целью объяснить нашему народу прекрасное социалистическое

будущее, которое его ожидает!..»

Ответное слово говорил Н. С. Тихонов, после чего выступил премьер Чжоу Энь-лай, охарактеризовавший значение китайско-советской дружбы для укрепления мира.

С единомышленным воодушевлением участники заседания спели популярную в Китае песню «Единство народов мира».

В заключение состоялся концерт. Выступили все участники делегации деятелей советского театра во главе с народными артистами Союза ССР Г. С. Улановой, Зоей Гайдай, Халимой Насыровой и М. Д. Михайловым, а также Ансамбль песни и пляски Советской Армии.

По окончании концерта в одном из прилегающих залов Чжоу Энь-лай устроил прием в честь наших делегаций. Радостно было беседовать с рядом товарищей, знакомых по встречам в Москве и Ленинграде, по работе Второго Всемирного конгресса сторонников мира в Варшаве, — с писателем Эми Сяо, выдающимся мастером китайского театра Мэй Лань-фаном, с деятелями китайской кинематографии. Все мы чувствовали себя в среде верных единомышленников и искреннейших друзей.

На следующий день — 7 ноября — в театре «Столица» было назначено открытие фестиваля советских фильмов.

Входим в переполненный театр, в глаза бросается крупно начертанный лозунг: «Для наилучшего служения народу изучаем передовой опыт советской кинематографии!»

Под аплодисменты присутствующих в президиуме появляются Чжоу Энь-лай и члены нашей делегации. Торжественное заседание открывает министр культуры Шэнь Янь-бин. С вступительным словом выступает Го Мо-жо, известный писатель и ученый, президент Академии наук, заместитель председателя Общества китайско-советской дружбы.

— Советские фильмы играют выдающуюся роль в культурной жизни нашего народа, — говорит он, — так как, знакомя нас с опытом борьбы и труда советских людей, показывая их животворный патриотизм, великую созидательную силу социализма, — они тем самым учат нас, вселяя уверенность в том, что мы сможем превратить нашу Родину в такую же цветущую страну, как Советский Союз!

Го Мо-жо сообщает, что с сегодняшнего дня в Пекине и 66 городах республики начинается смотр советских кинофильмов и что в течение месяца около 700 городских театров и без малого 1000 кинопередвижек будут демонстрировать только советские картины, и в их числе впервые выпускаемые на экраны Китая цветные фильмы «Незабываемый 1919 год», «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры» и «Мы за мир», наряду с которыми будут повторно показаны трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Сельская учительница», «Кубанские казаки», «Александр Попов», а также десятки документальных советских фильмов. Фонды кинопроката Китайской Народной Республики насчитывают свыше 160 названий советских фильмов, из которых 146 дублировано на китайском языке.

Мы восхищены размахом фестиваля, подлинно народной популярностью

наших кинофильмов в Китае.

С ответным словом выступают А. С. Федоров и М. А. Ладынина, после чего министр Шэнь Янь-бин объявляет фестиваль открытым и приглашает посмотреть «Незабываемый 1919 год».

Поднимаемся в бельэтаж театра «Столица», смотрим хорошо нам знакомую картину, переозвученную на китайский язык.

Сначала несколько трудно было свыкнуться с тем, что герои фильма, заснятые на набережной Невы, на фоне Петропавловской крепости, заговорили на китайском языке о защите красного Питера. Однако вскоре мы не только привыкли к особенностям звучания этой картины на китайском языке, но начали разбираться в мастерстве артистов, переозвучивших фильм, и оценили точность, с которой они донесли до своего зрителя благородные идеи картины.

С этого дня мы ежедневно стали общаться с нашими зрителями, с разнообразнейшими представителями китайского народа — лучшими людьми рабочего класса, интеллигенции, студенчества, Народно-освободительной армии, с мастерами искусства и литературы, театра и кинематографии.

Китайская кинематография родилась сравнительно недавно. Частные киностудии, ранее контролировавшиеся бюрократическим капиталом, перешли в руки народа, а сеть кинотеатров быстро расширяется. В Китае работают три государственные киностудии, успешно ведется подготовка молодых кадров в государственном киноинституте.

Начав с производства документальных фильмов, отобразивших героическую борьбу народа за освобождение, за строительство нового Китая, китайские кинематографисты переходят к созданию художественных фильмов.

За последнее время в Китае наибольший успех имели такие фильмы, как «Седая девушка», «Стальной солдат», «Лагерь в Шанжо», «Победа народов Внутренней Монголии», «Боевые друзья» и другие картины, рассказывающие о патриотизме Народно-освободительной армии. Сейчас китайские кинематографисты работают над темами мирного созидательного труда, над многообразной тематикой, интересующей широчайшие массы трудового народа, успешно строящего новое свободное государство.

Первая же встреча нашей делегации с деятелями китайской кинематографии собрала многочисленную аудиторию.

Руководитель нашей делегации А. С. Федоров, коснувшись сотрудничества китайских и советских кинематографистов, отметил значение кинематографии Советского Союза, Китая и стран народной демократии в борьбе за мир. М. А. Ладынина, Б. П. Чирков, В. М. Петров, М. Н. Смирнова и В. А. Павлов поделились опытом своей работы. С ответным словом выступил Цай Чу-шен, глава китайской делегации на VII Международном кинофестивале в Карловых Варах, подчеркнувший, что киноработники Китая хотят учиться у своих советских товарищей.

Моя беседа с актерами, режиссерами и журналистами продолжалась без малого шесть часов и тесно сблизила меня с китайскими товарищами, с их делами и творческими замыслами.

Когда я вошел в зал, предоставленный администрацией Северной гостиницы

для нашей встречи, меня пригласили к столу, на котором стояла банка с тушью, лежали кисточки и были разостланы два розовых шелковых платка, и попросили расписаться на обоих платках, уже заполненных автографами присутствующих. Таков один из обычаев местного гостеприимства, с которым впоследствии мне пришлось встречаться в различных городах. И теперь, держа в руках один из этих платков, врученный мне китайскими товарищами после встречи, я с удовольствием вспоминаю ее подробности.

Среди присутствующих преобладали студенты Пекинского киноинститута, молодые сотрудники Пекинской киностудии, преподаватели актерского мастерства и актеры Пекинского молодежного театра. Это были молодые люди, преимущественно в возрасте от 22 до 30 лет. Большинство из них прошло суровую, но отличную жизненную закалку, участвуя в боях Народно-освободительной армии. Многие из них были бойцами, политработниками, комиссарами, многие были актерами и режиссерами фронтовых театров или участниками популярных литературно-художественных агитационных коллективов «янгэ».

Вот молодежь нового свободного Китая, которая с оружием в руках и с боевым политическим словом на устах, преодолевая трудности фронтовой обстановки, в непрерывной битве за свободу и счастье народа отвоевала себе право избрать любимую профессию и отдаться творческому труду!

Эти молодые люди, преисполненные гордости за судьбы своего поколения, с громадной надеждой ждут от нас помощи и совета. Круг их интересов многообразен, и я с большим вниманием выслушивал их вопросы, стараясь как можно полнее отвечать на них.

У каждого из моих собеседников была припасена записная книжка, и лишь только я начинал говорить, как в их руках появлялись карандаши и вечные перья. Нетрудно представить себе чувство ответственности, возникшее во мне в ответ на такое доверие!..

Надо заметить, что, как правило, при наших многочисленных встречах и беседах нам задавалось много вопросов. Среди них преобладали вопросы, касавшиеся актерского перевоплощения, работы актера над историческими образами, взаимодействия творческих задач актера в театре и в кино. Однако в течение бесед круг вопросов бесконечно расширялся, охватывая самые различные проблемы. Китайских товарищей, в особенности же наших молодых собеседников интересовали вопросы передачи творческого опыта молодому поколению, взаимоотношений актера со зрителями, места актера в общественной жизни страны, в борьбе за мир и дружбу между народами. Расширяя рамки наших беседований, китайские товарищи ждали ответа на животрепещущие вопросы, встающие перед ними в повседневной практике, и с трогательным доверием выражали желание учиться у нас.

«Учитель» — вот обращение, которое я и мои товарищи все время слышали из уст китайских кинематографистов, и оно, налагая на нас особую ответственность, определило дружеский характер наших взаимоотношений.

Трудно найти слова, чтобы передать тот пафос строительства новой свободной жизни, которым охвачены трудящиеся столицы, всю глубину и силу

их дружеской привязанности к советским людям. Трудно найти слова, чтобы передать все разнообразие и богатство наших впечатлений от встреч и бесед, которыми целиком были заполнены дни нашего пребывания в Пекине. Мы слышали приветствия из уст десятков тысяч зрителей, из уст рабочих и железнодорожников, из уст бойцов и командиров Народно-освободительной армии, из уст студентов, — мы услышали их затем от крестьян в деревнях Южного Китая, от рабочих Шанхая и Нанкина.

Пребывание в Пекине определило наши задачи и самую природу дружеского общения с китайскими товарищами, явилось отличным прологом к последующей поездке по Китаю. Это побудило меня несколько подробнее задержаться на пребывании в столице, где мы впервые поняли всю силу дружбы наших народов, те ожидания, которые здесь связывают с братской взаимопомощью Советского Союза, и ту ответственность, которая в таких условиях ложится на каждого из нас. За полторы недели, прожитые в Пекине, мы сроднились с китайскими друзьями, почувствовали себя в родной семье, крепко спаянной общностью своих интересов.

Незадолго до нашего приезда в Пекине состоялся первый театральный фестиваль, на котором было показано свыше шестидесяти оперных и драматических спектаклей, представляющих около двух десятков традиционных форм народного театрального искусства (надо напомнить, что китайская классическая и народная драма отличается исключительным многообразием, так как почти в каждой провинции исторически сложились собственные разновидности театрального искусства).

Как мне рассказывали, в программу фестиваля были включены не только классические, но также современные пьесы, отражающие сегодняшний день нового Китая.

Еще в период первой революционной гражданской войны, — то есть в середине двадцатых годов, — в Китае началось движение за современную драму. Несколько позже возникла Лига драматургов, участники которой писали и ставили пьесы из современной жизни, пользовавшиеся среди бойцов, рабочих, крестьян и интеллигенции большим успехом. В годы освободительной войны прогрессивные китайские драматурги создали несколько групп, которые вели пропагандистскую работу среди масс, поднимая их на борьбу против империалистической агрессии. В это время драматурги освобожденных районов написали немало заслуживающих внимания пьес. Одной из них была музыкальная драма «Седая девушка», получившая известность далеко за пределами Китая, так же как и знакомая советскому читателю пьеса молодого драматурга Ху Кэ «Они выросли в боях».

После освобождения всей страны новое драматическое искусство вступило в полосу своего подъема.

Китайские товарищи рассказывали о пьесе «Перед лицом нового», возникшей в результате коллективного творчества драматургов, объединившихся вокруг Северо-восточного народного театра. Пьеса повествует о восстановлении промышленности Северо-восточного края и дает глубоко реалистические характеристики отличников труда. Рассказывали мне также о

пьесе «Не цикада», написанной рабочим Чансиньдяньского вагоностроительного завода Вэй Лянь-чжэном и с успехом поставленной самодеятельным драматическим коллективом того же завода.

В Пекине нам показали два спектакля — постановку «Седой девушки», осуществленную Театром оперы и балета при Академии искусств, и отрывки из лучших постановок Пекинской оперы с участием знаменитого китайского актера Мэй Лань-фана.

Представление народной музыкальной драмы «Седая девушка» тронуло нас искренностью и глубиной переживаний героини пьесы, бедной крестьянской девушки Си Эр, поседевшей от горя в помещичьем доме. В спектакле прекрасно передан пафос социальной борьбы, особенно героизм бойцов Народной армии, освобождающих родину от японского ига. Многие сцены волнуют глубоко жизненной реалистической правдой, а исполнение заглавной роли артисткой Го Лань-ми должно быть отнесено к числу выдающихся актерских достижений.

В постановке «Седой девушки» реалистическое направление современного китайского театра входит в сочетание с условностями старинной классической сцены. Спектакль идет в сопровождении оркестра, составленного из старинных народных и современных музыкальных инструментов, музыка правдиво выражает переживания героев, однако кульминационные моменты действия, по традиции, подчеркиваются многократными, нарастающими по учащенности и силе звука ударами в высокотонный гонг. Сцена обставлена живописными реалистическими декорациями, но вход в комнату оставлен условным: дверей нет, тогда как стук в воображаемую дверь имитируется соответствующими звуками в кулисах.

В целом постановка молодого коллектива оставила самое благоприятное впечатление своей свежестью, новаторским духом, а особенно тем пафосом, с которым она передает один из эпизодов великой революционной борьбы китайского народа.

Спектакль мастеров Пекинской оперы начался показом эпизода из старинной народной легенды «Путешествие на Запад». В этом эпизоде король обезьян Сун У-кун сетует на то, что у него нет оружия, и, по совету друзей, отправляется искать оружие во дворец Дракона. Прибыв туда, король обезьян пускается на различные хитрости, чтобы отнять оружие у Дракона и его воинов, что ему и удается: побежденный хитростью Дракон отдает Сун У-куну вооружение и доспехи.

Поднимается занавес. Декораций нет, сцена затянута сукнами. Раздается пронзительный звук высокотонного гонга (с характерной для китайских гонгов тенденцией «глиссандо» вверх на полтора тона). Выбегает король обезьян, поразительно ловкий актер Ли Шао-чун. На нем желтый костюм, лицо разрисовано под обезьянье по принципу маски. Он растерянно мигает белесыми веками, дает понять знаками, что ему необходимо оружие, — и завязка действия становится совершенно ясной.

Дракон, степенный, но недалекий старец, плавно выступает в белом парчовом костюме, в черных сапогах на толстой белой подошве, с оружием и при доспехах. Лицо его, разрисованное также по принципу маски и обрамленное

густой длинной бородой, дышит благодушным самодовольством.

Действие развивается динамично и уснащено великолепными по выразительности деталями. Борьба короля обезьян с Драконом и его воинами выявляется при посредстве сложной танцевально-акробатической техники движения и жеста. В этих сценах — бездна изобретательности, неподдельного остроумия и блеска. Во время единоборства с Драконом и его воинами артист Шао-чун, крутя серию сальто и с разбега прыгая то на одну, то на другую руку, делал сложнейшие акробатические каскады так мягко, пластично и изящно, как если бы он прыгал не на деревянных подмостках, а на пуховой перине.

Великий мастер китайского театра Мэй Лань-фан выступил в лирическом отрывке из оперы «Ян Гуй-фэй», более ста лет сохраняющейся в репертуаре Пекинской оперы.

Красавица Ян Гуй-фэй, любимица императора, направляется на свидание с ним в сад Ста цветов, но ее властелин нарушает данное им обещание. Подозревая измену, Ян Гуй-фэй приказывает евноху отправиться во дворец и сказать императору, чтобы он шел в сад. Но евнох, боясь императорского гнева, не решается выполнить это приказание, и Гуй-фэй удаляется в подавленном состоянии.

Мэй Лань-фан проводит роль Гуй-фэй с большим благородством, изяществом и глубокой правдой психологической характеристики. Он бесподобен в том эпизоде, когда Гуй-фэй, шествуя в сад Ста цветов, любуется луной, переходит по мраморному мостику, перекинутому через пруд, и, задержавшись на мосту, любуется золотыми рыбками и пролетающим мимо стадом гусей. На сцене нет никаких аксессуаров, все это представлено артистом совершенно условно, но с такой силой убедительности, что мы увидели и мостик, перекинутый через пруд, и луну, и весь окружающий китайский пейзаж, который мы, проведя несколько дней в Пекине, уже могли вызвать в памяти и дополнить воображением.

В заключение показали балет «В горах Яньдан». Действие происходит в отдаленные времена. Народный герой Хай-гун, восстав против императорской власти, преследует феодального генерала, которому поручено оборонять горы Яньдан. Подойдя к ним, Хай-гун подозревает засаду и, сопутствуемый своими храбрыми воинами, взбирается на одну из вершин, где обнаруживает вражеских солдат. Он уничтожает их, продолжает взбираться на соседние горы, врывается в стан врага. Появление Хай-гуна неожиданно, феодальный генерал застигнут врасплох и после ожесточенного боя отступает со своими солдатами к озеру. Воины Хай-гуна преследуют отступающих солдат, завязывают с ними бой на озере и наносят им поражение. Разбитый генерал отступает к ущелью Янь-лин в горах Яньдан. Народный герой Хай-гун ведет своих воинов в атаку. Они перепрыгивают через крепостные стены, уничтожают остатки вражеских сил и водружают на вершине горы знамя восставших.

И народный герой Хай-гун и его противник, феодальный генерал, выступают в роскошных парчовых костюмах и касках, с четырьмя флагами, закрепленными за плечами, с богатым вооружением. У каждого по четыре воина, что не мешает создать сценическую иллюзию двух вражеских войск. Действие

развертывается средствами танцевально-акробатической пантомимы батального характера и насыщено превосходными по выразительности, изобретательно построенными мизансценами.

Когда генерал со своими воинами, стоя на воображаемой горной возвышенности и нагнувшись, всматривался вниз, в прилегающую воображаемую пропасть, — это было сыграно так убедительно, что мы представили себе и ту скалу, на которой они стояли, и ту пропасть, в которую они всматривались в ожидании врага. Блистательно был проведен финал. Генерал, спасаясь бегством, скрывался за крепостными стенами. Народные воины, сделав серию сальто, стремительно перепрыгивали поверх стен под пронзительные звуки гонгов, но эта условная сцена действительно выражала радость и торжество победителей.

Мы были увлечены глубоко национальным мастерством актеров Пекинской оперы, высоким классом их пластической выразительности, подчиненной социально-психологической характеристике положительного и отрицательного героя.

В течение небольших перерывов, которые оставались между встречами и беседами с деятелями театра и кинематографии, мы познакомились с достопримечательностями Пекина.

Нам удалось осмотреть летний загородный дворец, построенный императрицей Цы Си у большого искусственного водоема, вокруг которого расположены многочисленнейшие дворцовые строения. В главном здании хранятся замечательные произведения искусства — старинные колесницы и паланкины, драгоценности из цветных металлов, фарфор, изделия из мрамора и кости, великолепные образцы китайской живописи. В прилегающих парках множество различных металлических украшений — драконы и аисты, большие декоративные барельефы, интересные по орнаменту и расцветке извилистые крытые галереи резной работы. Эти парки, считающиеся одними из самых красивых в Китае, являются любимым местом отдыха трудящихся столицы.

Наше пребывание в ней подходило к концу.

Мои товарищи, члены нашей киноделегации, выехали на север страны, в Мукден, где должны были принять участие в фестивале, тогда как я несколько задержался в Пекине, получив предложение издать на китайском языке мою небольшую работу «Из записок актера». После выхода книжки в свет я, в сопровождении переводчика, выехал в Чанчунь, где должен был примкнуть к нашей делегации и где нам предстояло ознакомиться с работой Северо-восточной киностудии.

В Чанчуне на перроне вокзала представитель городских властей приветствовал в нашем лице деятелей советской кинематографии, — и тотчас вспыхнула овация в честь нерушимой китайско-советской дружбы.

Днем в Большом театре наша делегация встретилась с представителями общественности города, после чего выехала на киностудию.

Здание, занимаемое Северо-восточной киностудией, во время боевых действий в районе Чанчуна было сильно разрушено. После освобождения города Советской Армией, кинофабрику восстановили, и в настоящее время она хорошо

оборудована. За последние годы ею выпущено 14 документальных и 25 художественных фильмов: без малого 100 советских фильмов дублировано здесь на китайском языке.

Осматриваем студию, знакомимся с актерами, которые озвучивают наши фильмы.

— Дорогие гости! Хотя мы впервые видим вас в лицо, но мы тотчас же узнали каждого из вас по вашим голосам, — заявил один из актеров, занятых на переозвучивании советских фильмов.

Нам показали отрывки из «Депутата Балтики», — и я впервые увидел и услышал профессора Полежаева, разговаривающим по-китайски. Интонации речи Полежаева были схвачены и переданы настолько верно и точно, что порою мне казалось, будто мой любимый герой действительно овладел китайским языком и что иначе он и не мог бы разговаривать, если бы фильм снимался в Китае.

Беседуя с артистами, мы не без удивления узнали, что они озвучивают фильмы большими кусками — протяжением до 100 метров — и даже более!.. Принимая во внимание их умение вживаться в психологию героя, верно и тонко интонировать его речь, наконец, почти безошибочно совпадать с артикуляцией, запечатленной на пленке, — оставалось только воздать должное их профессиональной тренировке, выдержке и трудолюбию.

В просмотрном зале нам были показаны последние картины, выпущенные студией, — «Палата № 6», «Когда созревает виноград» и «Богатый урожай». После просмотра режиссеры этих картин давали нам объяснения и отвечали на наши вопросы. Обсудив показанные картины, мы единодушно пришли к выводу, что китайские кинематографисты сделали большой шаг вперед: и актерское, и режиссерское, и операторское мастерство отличалось высоким качеством.

Первый день посещения студии закончился митингом, а первый вечер пребывания в Чанчуне — интереснейшим концертом, данным оперной труппой, артистами киностудии, самодеятельным танцевальным коллективом школьников и Ансамблем Корейского автономного района Гиринской провинции.

Утром следующего дня мы возложили венок к подножию памятника героям Советской Армии, павшим в боях за освобождение Чанчуна, днем провели творческую беседу на киностудии и встретились со зрителями в ряде кинотеатров, а вечером присутствовали на приеме, устроенном мэром города. Здесь собрались представители интеллигенции и студенчества, командиры Народно-освободительной армии, отличники труда фабрик и заводов, крестьяне. Один из них, прибывший из окрестностей Гирина, увлеченно поделился впечатлениями от наших кинофильмов, которые знакомят китайских крестьян с делами советских тружеников, людей колхозной деревни, и закончил речь популярным лозунгом: «Советский Союз сегодня — это Китай завтрашнего дня!..»

На другое утро, после встречи и беседы с журналистами, наша делегация, сопровождаемая группой китайских кинематографистов, выехала в Тяньцзинь.

В течение поездки, продолжавшейся около месяца, мы собирались группами

и вели беседы по самым различным вопросам искусства. Затрагивались разнообразные темы: от организационных и узко производственных до сложнейших творческих вопросов работы актера над образом своего современника.

Я часто расспрашивал моих собеседников об их жизни и работе, об их творческих планах. Они рассказывали много интересного о героических боях Народной армии, в рядах которой большинство из них провело значительную часть своей сознательной жизни, и об аграрной реформе, в осуществлении которой приняли участие многие из них. Радостно было слышать, что молодые работники китайской кинематографии, обогащенные опытом революционной борьбы, мечтают показать образы своих современников, строителей новой жизни.

В Тяньцзине наша делегация была встречена членами Городского Народного правительства; на привокзальной площади состоялся многочисленный митинг; местное отделение Общества китайско-советской дружбы устроило в нашу честь большой прием.

Разделившись на группы, мы в течение всего вечера выступали перед зрителями в кинотеатрах, где демонстрировались советские фильмы. Интерес к фестивалю был исключительный, и везде нас принимали как долгожданных гостей.

В перерывах мы посетили Первую тяньцзинскую текстильную фабрику, где встретились с коллективом рабочих. Фабрика оборудована по последнему слову техники, производственный процесс налажен образцово. Работницы воодушевлены своими достижениями, и одна из них, беседуя с нами через переводчика, с большой гордостью подчеркнула, что в 1950 году, спустя всего лишь год после освобождения страны, уровень производства прядильных и ткацких фабрик превысил наивысший уровень, когда-либо достигнутый в прошлом.

Городские власти ознакомили нас с новым, недалеко от Тяньцзина расположенным портовым городом Синьган. В годы оккупации японцы пытались приступить к строительству порта, но не смогли его освоить, и лишь недавно он был отстроен при бескорыстной помощи Советского Союза. Коллектив строителей, возглавленный отличниками труда, в краткие сроки проделал огромную работу, и трудолюбивый китайский народ еще раз показал, что он в силах сделать для своего свободного государства.

Дальнейший наш путь лежал в Нанкин.

Ночью поезд подошел к великой реке Ян-цзы, через которую не существует железнодорожного моста. Вагоны плавно въехали на паром, который тотчас отошел к противоположному берегу, где они снова были прицеплены к паровозу.

В Нанкине советский фестиваль стоял в центре внимания общественности. Интерес зрителей был столь велик, что в крупнейших кинотеатрах сеансы начинались в шесть утра и шли до двух-трех часов ночи. Многие кинотеатры работали круглосуточно, однако на всех сеансах, даже ночных, зрительные залы были переполнены.

Вместе с В. М. Петровым я выехал в один из кинотеатров на встречу с

бойцами и командирами.

Приветствуя советских кинематографистов, представитель Народно-освободительной армии особо поблагодарил за выпуск таких фильмов, как «Великий перелом», «Сталинградская битва», «Третий удар», «Падение Берлина».

— Они служат нам великолепным учебником, — заявил он, — незаменимым руководством при изучении советской стратегии и тактики, великой науки побеждать.

На приеме, устроенном мэром Нанкина, мы встретились с представителями различных слоев населения города и отвечали на разнообразнейшие вопросы, касавшиеся советского искусства, советского театра и кино.

Пребывание в Нанкине закончено, и после выступлений на многолюдном общегородском митинге мы выезжаем в дальнейший путь.

Шанхай. У вагона — мэр города и представители общественности. Сотни встречающих, расступившись, образуют широкий проход, и мы идем по нему на привокзальную площадь. Длинными рядами стоят пионеры и школьницы с большими бантами в волосах и, приветствуя делегацию, вскидывают вверх руки с цветами, так что на площади вырастает широкий цветочный барьер. Вся площадь запружена народом, люди столпились даже на крышах окружающих домов: на митинге присутствует около десяти тысяч человек.

— Дорогие друзья! — обращается к нашей делегации представитель местных учреждений министерства культуры. — Разрешите передать вам привет от имени населения Восточного Китая, от жителей Шанхая, от шанхайских кинорботников — от имени каждого шанхайца! Еще двадцать лет назад такие произведения, как «Путевка в жизнь», «Чапаев», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта», завоевали внимание и любовь нашего зрителя. С тех пор ваши фильмы воодушевляли рабочих и учащуюся молодежь Шанхая в их революционной борьбе. Ваши фильмы подымали дух наших бойцов и партизан в годы великой освободительной войны. Ваши фильмы помогли нам изгнать с экрана реакционные картины. Ваши фильмы помогают нам в деле развития китайской кинематографии. Наконец, они служат нам образцом и примером в нашем повседневном труде, в строительстве новой жизни! Это свидетельствует о том, с какой настойчивостью мы хотим крепить нашу дружбу и учиться у Советского Союза! Желанные гости! Примите от нас цветы, как символ победы, счастья и юности шанхайского населения!

Благодарим гостеприимных друзей, провозглашаем здравицу в честь дружбы наших народов, их борьбы за мир во всем мире, — и в ответ возникает мощная овация в честь Советского Союза.

Вереница машин пересекает громадный город. Очень людно, оживленно, на всех улицах большое движение: Шанхай насчитывает около шести миллионов жителей.

Проезжаем бывший английский сеттльмент с безвкусными небоскребами, сворачиваем в сторону и останавливаемся у гостиницы.

Вечером встречаемся с представителями художественного и артистического мира в узком, интимном кругу; наша беседа завершается импровизированным

концертом, в котором выступили члены советских делегаций и китайские артисты.

Утром следующего дня выезжаем на Шанхайскую киностудию.

Подробно осматриваем помещение, павильоны, лаборатории, различные цеха, проходим в комнату отдыха актеров, — и видим на стенах большие фотографии деятелей советской кинематографии, а среди них — и свои портреты.

Знакомимся с творческими работниками студии, беседуем с ними и убеждаемся, насколько подробно они осведомлены о художественной жизни Советского Союза.

Мы просмотрели фильм «Отважный батальон» производства Шанхайской киностудии и обсудили его с ее работниками. Шанхайские кинематографисты добились значительных успехов. Их одаренность, их трудолюбие, страстное стремление служить трудовому народу являются залогом дальнейшего творческого роста.

Наши встречи со зрителями начались одновременно в различных районах города.

Совместно с лауреатом Сталинской премии киносценаристкой М. Н. Смирновой я выехал в рабочий район Хын-Шань. Здесь недавно сами рабочие на собранные ими же средства построили вместительный кинотеатр, в котором мы были встречены представителями местной общественности. Мы приветствовали героических рабочих Шанхая, хранителей революционных традиций китайского пролетариата, и вкратце поделились с ними нашими впечатлениями и творческими планами.

В Шанхае фестиваль приобрел размах, соответствующий масштабам этого города. Ко времени нашего приезда около трех миллионов зрителей просмотрело советские кинофильмы, включенные в программу фестиваля. Каждый день приносил нам новые свидетельства успеха и популярности советской кинематографии.

Посещая днем киностудию и выступая по вечерам в кинотеатрах, мы в свободные часы знакомимся с городом.

Шанхай — крупнейший центр промышленности и рабочего движения. Здесь в 1921 году двенадцать представителей коммунистических кружков различных районов во главе с Мао Цзэ-дуном, конспиративно собравшись на съезд, приняли устав Коммунистической партии Китая. В городе бережно сохраняются несколько домов, связанных с теми или иными памятными историческими событиями. Дома эти, расположенные в различных кварталах, образуют Историко-революционный музей — в высокой степени поучительный памятник, в котором с помощью отлично подобранных экспонатов обрисован путь Коммунистической партии Китая, возникшей и окрепшей на основе сочетания рабочего движения с марксизмом-ленинизмом.

В ряду других впечатлений одни из наиболее ярких были связаны с просмотром молодежного спектакля экспериментальной труппы, показавшей нам шаосинскую оперу «Лян Шан-бо и Цзу Ин-тай».

В основу действия положена трогательная народная легенда. Сюжет ее

несложен: это тема Ромео и Юлии, повествование о двух любящих молодых сердцах, разлученных злой силой социальных противоречий и сословных предрассудков. Но тема разработана тонко, с глубоким лиризмом, который искусно сплетается с драматичностью ситуации. Спектакль подкупил нас своей искренностью, поэтической лиричностью и изящным, глубоко национальным по стилю, мастерством исполнения.

Роль героини оперы Цзу Ин-тай играла Фу Чуан-сян, артистка превосходных данных, одаренная красивым голосом, пластичная в движениях и жестах, с несколько асимметричными чертами лица, придававшими особую выразительность ее мимике. Все мы залюбовались ею, когда, в кульминационный момент драмы, выбежав из-за кулисы и впервые увидев могильный памятник своего возлюбленного, она как подкошенная опустилась на колени, и с простертыми руками, выражая охвативший ее внутренний порыв, легко и быстро устремилась на колени через всю сцену к надгробью, как бы несясь над землей, чтобы скорее заключить его в свои объятия... Это молодая актриса выдающегося дарования, подлинная героиня лирического плана.

Среди разнообразнейших встреч и бесед остался особенно памятен устроенный городскими властями большой прием, на котором присутствовало множество гостей и одновременно съехавшиеся в Шанхай все советские делегации, включая Ансамбль Советской Армии.

Вероятно, характер поездки советской киноделегации, ее содержание, природа общения с китайскими товарищами уже достаточно ясны, и можно не останавливаться столь же подробно на посещении других городов, хотя пребывание в каждом из них, естественно, имело свои отличительные, очень нам памятные особенности.

Мы посетили Ханчжоу, красивейший уголок Китая, прелесть которого увековечена в народной поговорке: «На небе — рай, на земле — Ханчжоу». Город расположен на берегах громадного озера, на склонах холмов и гор, отражающихся в его зеркальной поверхности, и на островках, разбросанных вдоль перешейков. Это — город-курорт, в прошлом — излюбленное местопребывание богачей, ныне — популярнейшая здравница трудящихся.

В кинотеатре «Победа» я встретился с многолюдной аудиторией на просмотре «Депутата Балтики», и, отвечая на вопросы, вкратце коснулся работы над ролью, в которой снимался семнадцать лет назад.

— Счастлив, — заявил я, — что эта работа, в свое время открывшая передо мной новые пути в искусстве, живет по сей день, — то есть семнадцать лет спустя приносит удовлетворение вашему народу!.. Счастлив, что половину своего времени и своих сил, — мог бы сказать половину своей жизни, — я отдал работе в советской кинематографии, лучшие произведения которой завоевали столь широкую популярность.

В свободные часы мы осматривали окрестности, любовались роскошной природой края, объезжали на машинах по берегу озера и катались по нему в гондолах, подхватывая припев мелодичной песни, которую запевали наши спутники, — боевой песни китайских партизан, написанной в дни японской оккупации:

Мы все чудесные стрелки —
Каждая пуля разит врага,
Мы все отважные бойцы —
Не боимся скалистых гор и глубокой воды!..

Мы были на юге Китая, в Кантоне, встретились со студентами бывшего института Сунь Ят-сена, ныне подразделившегося на три высших учебных заведения, где тысячи молодых людей сердечно приветствовали нас; мы общались с рабочими и школьниками, беседовали со зрителями в переполненных кинотеатрах. Мы ознакомились с музеем Кантонской коммуны и посетили место расстрела рабочей демонстрации, — одно из чтимых народом памятных мест Кантона, связанных с развитием революционного движения. Мы присутствовали на грандиозном митинге, устроенном на Народном стадионе, где перед тридцатитысячной аудиторией выступил Ансамбль песни и пляски Советской Армии, ездили на озеро Северной Красоты, вокруг которого разбивается парк, посетили бывший губернаторский дворец, перестроенный в дом культуры с большим, великолепным зрительным залом.

Из Кантона часть нашей делегации во главе с Б. П. Чирковым вылетела на юго-запад, в Чунцин и Куньмин, последний крупный административный центр Китая близ границы с Вьетнамом, тогда как другая часть, к которой примкнул я, выехала на родину Мао Цзэ-дуна, — в Чанша, центр провинции Хунань, — в село Шао-Шан.

Это село тянется почти на десять километров и насчитывает более трех тысяч жителей. В местечке Шан-Учан стоит небольшой крестьянский домик, в котором родился и провел свои детские и юношеские годы вождь китайского народа. Ныне этот дом, сохраненный в своем прежнем виде, превращен в музей.

Пожилой смотритель дома-музея Мао Юй-чу провел нас в комнатку Мао Цзэ-дуна и его братьев, погибших в революционной борьбе, увлекательно рассказал о юношеских годах Мао Цзэ-дуна, показав помещение, в котором им была устроена школа для детей беднейших крестьян. Дом-музей привлекает экскурсантов со всего Китая.

Когда перед отъездом из Шао-Шана мы обедали в Приемном доме, пионеры принесли туда красный кумачовый платок, тушь и кисточки и попросили нас расписаться. Как и в других городах Китая, пионеры сняли свои галстуки и подарили их нам на память — распространенный в Китае обычай, который нас очень трогал. Мы сказали китайским пионерам, что передадим их подарки нашим советским пионерам, и, вернувшись в Ленинград, я в точности исполнил это обещание.

В Чанша мы выступили перед зрителями, встретились с местными актерами, со студентами Педагогического института и в дружеской обстановке провели прощальный вечер на приеме у мэра города.

Направляясь обратно в Пекин, мы остановились в Ухане, расположенном на реке Ян-Цзы и, в сущности, состоявшем из трех городов: Учана, Ханькоу и Ханьяна.

После митинга, особенно многолюдного, мы сели в машины, и они

медленно двинулись от набережной до гостиницы вдоль «коридора» живых людей, растянувшегося без малого на два километра.

Одно из наиболее ярких впечатлений от посещения Ханькоу было связано с молодежным митингом. Он состоялся в пригороде и собрал свыше десяти тысяч студентов высших учебных заведений. Громадный стадион был переполнен, мы спустились к нему с верхней площадки, окаймленной каменной балюстрадой. По окончании митинга нас попросили сесть в виллисы, и они медленно проехали вдоль выстроившихся в бесконечный ряд студентов.

Мы осмотрели интереснейшую выставку, посвященную проведению земельной реформы в Китае, и присутствовали на грандиозном митинге, собравшем около сорока тысяч жителей и закончившемся выступлением Ансамбля песни и пляски Советской Армии.

Часть нашей делегации, вылетавшая в Чунцин и Куньмин, возвратилась в Ухан, и мы вместе выехали в столицу.

В Пекине, встретившись с руководителями Общества китайско-советской дружбы, мы подытожили результаты нашей общей работы.

За время проведения фестиваля в Китайской Народной Республике советские фильмы просмотрело свыше ста миллионов человек, или, по сравнительным данным, за месяц с небольшим было охвачено столько же зрителей, сколько за весь предшествующий год, причем на встречах, беседах и митингах, связанных с фестивалем, нашей делегацией было охвачено около полумиллиона человек.

С гордостью мы запомнили эти цифры, счастливые тем, что творческий труд деятелей советского кино находит отклик в многомиллионной аудитории, на международной арене, что мы служим не только советскому народу, но и всему прогрессивному человечеству.

— Дорогие друзья, разрешите от имени правительства и граждан столицы выразить вам громадную благодарность, — сказал мэр Пекина на прощальном приеме. — В эти дни во всей нашей стране от сел острова Хайнаня до бескрайних степей Внутренней Монголии, от западных районов Тибета до восточных приморских провинций, — всюду чувствовался радостный подъем. Наш народ давно понял, что для того, чтобы наша Республика стала могучей и процветающей страной, необходимо смело идти по пути, по которому пошел советский народ под водительством Коммунистической партии. Месячник дружбы помог широчайшим массам ближе ознакомиться с жизнью Советского Союза. Вот почему лозунг: «Учиться у Советского Союза», с подлинным воодушевлением встреченный народом нашей страны, стал ведущим в той широкой общественно-политической кампании, желанными участниками которой вы явились. Передайте советскому народу сердечный привет!

20 декабря 1952 года, сопровождаемые многочисленными китайскими друзьями, деятелями искусства, мы выехали в обратный путь.

Трудно передать всю полноту тех впечатлений и переживаний, тех мыслей и чувств, которыми мы жили с первого до последнего дня пребывания в стране великого народа.

В течение столетий этот народ подвергался порабощению и ограблению,

угнетениям и оскорблениям со стороны своих феодалов и капиталистов, со стороны иностранных колонизаторов и интервентов, и только в результате революционной борьбы под руководством Коммунистической партии нашел верный путь к свободе и счастью.

С оружием в руках поднявшись на защиту своей независимости, в долгих боевых походах завоевав освобождение, он увидел своего искреннего пламенного друга в лице народов Советского Союза. И китайский народ безгранично поверил своему другу-богатырю, назвав его старшим братом и учителем, положившись на его поддержку и помощь.

Выезжая в Китай, мы, конечно, знали о любви китайского народа к Советскому Союзу. Но силу его любви, крепость его дружбы и доверия мы смогли понять, лишь посетив страну великого народа и встретившись с ним лицом к лицу.

Живое ощущение нерушимой дружбы, великой общности наших задач и целей, братской интернациональной солидарности наших народов в их едином стремлении к процветанию своей родины, к счастью и миру, — таково, в конечном итоге, самое главное впечатление, с которым мы покидали Китай.

Мир — вот слово, которое мы чаще всего слышали за время поездки. Мы слышали его из тысяч уст и в приветственных восклицаниях, и в песнях, и в стихах, — мы видели его на сотнях надписей, мы читали его в десятках лозунгов — и на крышах шанхайских небоскребов, и на берегах озера, вокруг которого раскинулся Ханчжоу. Белоснежный голубь, символ мира и дружбы народов, — витает над Китаем: мы видели его изображения на паровозах и на рыбачьих джонках, на входных дверях сельских школ и над пятнадцатипятиэтажным зданием гостиницы, в которой останавливались в Кантоне.

«Мы требуем мира!» — популярнейший в Китае лозунг, и в этих словах звучит непоколебимая уверенность многомиллионного народа, который, несмотря ни на какие провокации, во что бы то ни стало хочет обеспечить себе возможность мирного созидательного труда!

... Заканчивается наша поездка по стране великого народа. В последний раз под мерный стук колес мы встречаемся с нашими спутниками на прощальном вечере.

— Горячо любимые друзья! — говорим мы. — Заканчивая нашу работу и подымая здравицу в честь наших великих вождей, хотим сказать вам, что хотя мы и покидаем вашу страну, — в нашей памяти живо запечатлены лица многочисленных друзей, с которыми мы сроднились, в ушах звучат слова любви, сказанные сотнями тысяч уст, в сердцах живут горячие чувства, разбуженные под впечатлением общения с вашим великим народом, таким могучим и скромным, трудолюбивым и талантливым! Мы расстаемся с вами, но будем думать и говорить о вас! Не так уже долго мы находились в вашей стране, но с первых дней почувствовали себя как дома, согретые вниманием, заботой и лаской... Нас взволновала и увлекла юность вашей страны, пафос строительства новой жизни! Пусть не сразу наши мысли и чувства претворятся в книги и сценарии, в фильмы и образы, но мы уверены, что вскоре наша взаимная дружба скажется и в нашем творчестве. Одному из нас она подскажет новую тему,

другому — трактовку образа, третьему — пластическую форму выражения характера, четвертому поможет глубже раскрыть социальную сущность явлений... Настанет время, когда мысли отстоятся, созреют, выльются на бумагу, когда артисты и режиссеры воплотят их, операторы запечатлеют их на пленке, — и тогда жар души и сила чувств, разбуженных в общении с народом, снова вернутся к нему, — тогда в этих образах, воплощенных в искусстве, он узнает самого себя. Так земля испаряет влагу, и она возвращается к ней в виде дождя, и поит ее, и вновь дает ей жизнь! Мы возвращаемся на Родину, к своим творческим делам, расстояние между нами будет все более увеличиваться, но ни дальность, ни разлука не в силах ослабить нашу дружбу!

— Дорогие друзья! — сказали нам в ответ китайские товарищи. — С того дня, когда вы вступили на землю нашей страны, мы дружно жили и работали как члены братской семьи! Куда бы вы ни пошли — возгласы миллионных уст приветствовали вас, улыбки озаряли миллионы лиц и миллионы рук аплодировали вам, ибо у нас с вами одно сердце и нами движет единая вера!.. Встретившись с вами, мы еще глубже познали высокие качества советских людей. Вы бескорыстно передали нам драгоценный опыт советских художников, дали новую силу нашему разуму и нашей воле. Расставаясь, мы хотели бы поделиться тысячами мыслей и чувств, но не умеем их высказать! Хотим обнять вас крепко и никогда не расставаться. Пусть будут навсегда едины наши мысли и сердца! До новых встреч в Пекине и в Москве!

На следующий день поезд прибыл на станцию Манчжурия, где мы расстались с нашими товарищами, крепко обняв и расцеловав их, по русскому обычаю, как родных.

Поезд вез нас в Москву, каждый из нас думал о своих творческих делах и планах, но мысли снова влекли нас в Китай, в ушах по-прежнему звенел гул приветственных возгласов и рукоплесканий в честь вечной дружбы наших народов.

По приезде на Родину представился случай вновь встретиться с друзьями: большая группа китайских товарищей, возвращаясь с Конгресса сторонников мира в Вене, ехала в Пекин через Москву.

Мы очень обрадовались, увидев китайских борцов за мир в столице нашей Родины, и, приветствуя одного из них, мастера китайского национального театра Мэй Лань-фана на его творческом вечере в Московском Доме актера, я отметил, что дружба наших народов, их единение в борьбе за мир помогает нам преодолевать расстояние между Пекином и Москвой, сокращает его. Несколько дней спустя мне вновь довелось приветствовать Мэй Лань-фана в моем родном городе — в Ленинграде.

Каждый советский человек с волнением и гордостью думает о том, что его славная Родина встала во главе всего прогрессивного мира, что все передовое человечество с надеждой устремляет свои взоры на Советский Союз, как на могучий оплот мира, свободы и счастья народов.

В этих условиях на нас, советских художников, ложится громадная ответственность. Каждый должен сделать все, что в его силах, чтобы великая правда борьбы за мир нашла свое выражение в нашем искусстве, чтобы всеми

доступными средствами, — и как актеры, и как граждане, — мы успешно боролись за мир и дружбу народов.

На нашем пути мы встречаем все новых союзников — и отдельных передовых художников капиталистических государств, и мощные отряды мастеров театра, кино и музыки дружественных нам стран народной демократии, — и эти силы составляют все более сплоченную великую непобедимую армию благородных бойцов, поставивших свое искусство на службу социалистической идеологии: борьбе за мир, за культуру, за прогресс и счастье миллионов!..

ПОД РУКОВОДСТВОМ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ

В обращении «К читателю», которым начинаются мои «Записки», отмечено, что еще в юношеские годы, вступая в жизнь и отдавая свои силы любимому делу, мы, молодые актеры, верили, что в нашем государстве искусству будет уделяться громадное внимание, а тем самым верили и в свое будущее.

Как и моим сверстникам, людям моего поколения, мне не пришлось испытать тяжести дореволюционного строя. Моя сознательная жизнь началась в первые годы Октябрьской революции, когда народ, руководимый Коммунистической партией, закладывал величественное здание социалистического государства. Это было время никогда ранее невиданной политической активности широких масс, которые впервые за всю многовековую историю своей страны взяли на себя труд ее переустройства на основе социальной справедливости. То обстоятельство, что именно в это время и в такой обстановке мне посчастливилось приобщиться к искусству, — не случайность: именно Октябрьская революция открыла для меня, как и для миллионов людей, неограниченные возможности применения своих сил, позволила осуществить пробуждающиеся юношеские мечты о любимой профессии.

В годы первой пятилетки, с развитием широкого наступления за социалистическое будущее нашей Родины, мы все глубже стали понимать, какие огромные, в полном смысле слова безграничные возможности открываются перед актером в условиях социалистического строя.

Весь советский театр, — а вместе с ним каждый советский актер, — проходил в эти годы большую, порою трудную, но бесконечно обогащающую нас политическую школу. Партия учила нас бороться за высокоидейное реалистическое искусство и, как верный и зоркий кормчий, неустанно руководила нами. Новый положительный герой, появившийся в драматургии, в театре и в кино, и новый зритель, перед которым мы воплощали благородный образ этого героя, — вот кому мы служили своим творчеством.

Мы росли и творчески обогащались вместе с ростом нашей страны: ее успехи были нашими успехами, ее победы были нашими победами — мы жили жизнью народа, учились у него, у Коммунистической партии.

Новый этап политической жизни страны, ознаменованный принятием Советской Конституции, поставил перед деятелями искусства еще более

высокие задачи.

Все глубже осознавая их, я, — как и многие мои товарищи по профессии, — считавший себя непартийным большевиком, пришел к внутренней необходимости вступить в ряды Коммунистической партии, отдать все свои силы ее великой борьбе за счастье народа.

Вступление в ряды партии стало важнейшим в моей жизни событием.

Партийная работа позволила мне, — как и многим моим товарищам по профессии, — с наибольшей активностью проводить политику партии. Партийная работа значительно расширяла наш кругозор, увеличивала чувство ответственности за решение задач, поставленных перед советским народом, что не могло не сказаться и на нашей творческой деятельности: мы все более глубоко осознавали обязанности советских актеров, более четко определяли свои цели в искусстве.

XVIII съезд партии записал в своих решениях в качестве основной следующую задачу: расширять пропаганду идей марксизма-ленинизма, неустанно повышать теоретический уровень и политическую закалку наших кадров.

Выступая на XVIII съезде партии, товарищ Сталин говорил: «... Есть одна отрасль науки, знание которой должно быть обязательным для большевиков всех отраслей науки, — это марксистско-ленинская наука об обществе, о законах развития общества, о законах развития пролетарской революции, о законах развития социалистического строительства, о победе коммунизма. Ибо нельзя считать действительным ленинцем человека, именующего себя ленинцем, но замкнувшегося в свою специальность, замкнувшегося, скажем, в математику, ботанику или химию и не видящего ничего дальше своей специальности. Ленинец не может быть только специалистом облюбванной им отрасли науки, — он должен быть вместе с тем политиком-общественником, живо интересующимся судьбой своей страны, знакомым с законами общественного развития, умеющим пользоваться этими законами и стремящимся быть активным участником политического руководства страной».

Не замыкаясь в узких профессиональных рамках, советский актер стремится к расширению круга своих интересов, к участию в общественно-политической жизни нашей социалистической Родины, и в процессе активного переустройства действительности неустанно углубляет основу основ своего творчества — знание марксистско-ленинской теории.

Оглядывая пройденный путь, я ясно вижу, что чем теснее моя жизнь как гражданина была связана с жизнью народа, партии, государства, тем более выросло и углублялось мое самосознание, тем полнее развивались творческие силы.

Коммунистическая партия вооружила нас самым плодотворным и верным методом — методом социалистического реализма, на основе которого советское искусство развивалось как искусство высокоидейное, правдивое, подлинно народное и стало образцом для прогрессивных художников всего мира.

Товарищ Сталин предостерег некоторых деятелей искусства и литературы от крупных идейных ошибок, которые могли бы пагубно отразиться на их

дальнейшем творчестве, и, встречаясь и беседуя с работниками искусства, оказывал им неоценимую помощь.

Как и многим рабочим и колхозникам, представителям интеллигенции, так и многим деятелям искусства, работникам театра и кино посчастливилось встречаться с товарищем Сталиным и в беседе с ним находить ясную перспективу, ответ на волнующие творческие вопросы.

Впервые я увидел товарища Сталина на XVIII съезде партии в Кремле. Я был в числе делегации от трудящихся Ленинграда, которая прибыла на исторический съезд, чтобы приветствовать его от имени ленинградцев.

Позже я неоднократно видел товарища Сталина в Кремле на сессиях Верховных Советов РСФСР и СССР как до Великой Отечественной войны, так и в послевоенные годы, а дважды лично встречался и беседовал с ним.

Первая из этих встреч состоялась в мае 1940 года в Москве по окончании декады театрального искусства города Ленинграда, на приеме, устроенном Правительством в Кремле.

В самом начале вечера В. И. Немирович-Данченко, Е. П. Корчагина-Александровская, А. М. Пазовский и я получили приглашение занять места за столом Правительства.

Начался концерт. При объявлении очередного номера товарищ Сталин оборачивался и внимательно слушал исполнителей, тогда как в перерывах между номерами возобновлялся общий разговор, касавшийся вопросов искусства, театра и кино.

Иосиф Виссарионович подчеркнул значение кино как самого массового из искусств и, обратившись ко мне, заметил:

— Вот, например, вас в кино смотрят и знают миллионы, а такая аудитория для артиста — великое дело!..

Коснувшись некоторых наших творческих вопросов, я между прочим заметил, что очень трудно работать над образами великих людей: не знаешь, как лучше подойти к такой задаче, и иной раз, находясь перед киноаппаратом, настолько не владеешь собой, что от волнения дрожат руки...

— Зачем же волноваться? — заметил Иосиф Виссарионович. — Ни в коем случае не надо волноваться! Что значит «великие люди»? Великими они становятся только после своей смерти, а при жизни — это очень хорошие, простые и добрые люди...

Говоря о правдивости советского искусства, товарищ Сталин отметил, что нами должны быть мастерски сделаны не только положительные образы, но и роли отрицательных героев. Товарищ Сталин подчеркнул, что в некоторых наших фильмах отрицательные образы показываются бледно, схематично и тем самым зрителям дается неправильная ориентировка. Образы наших врагов не должны упрощаться и снижаться: их следует показывать сильными, коварными, какими они являются в действительности. Это тем более важно, что полнота и глубина характеристики отрицательных персонажей, наших врагов, обостряет силу драматического конфликта, положенного в основу пьесы или сценария.

По окончании приема я в числе других его участников был приглашен на просмотр кинофильмов. Нам представилась возможность провести еще

несколько часов в непринужденной обстановке вместе с руководителями партии и правительства. Мы смотрели фильмы, в перерывах пели русские и украинские народные песни, пели стройно и музыкально, причем К. Е. Ворошилов и А. А. Жданов очень активно участвовали в нашем импровизированном хоре, в состав которого входили такие певцы, как И. С. Козловский и М. Д. Михайлов.

Вторая встреча с И. В. Сталиным состоялась 24 февраля 1947 года, когда С. М. Эйзенштейн и я были приглашены к Иосифу Виссарионовичу по вопросу о второй серии фильма «Иван Грозный».

Нам надо было быть в Кремле в 11 часов, но еще за полчаса мы вошли в приемную. В тот вечер мы особенно волновались, но я, пожалуй, несколько меньше, нежели С. М. Эйзенштейн, ибо считал, что если Иосиф Виссарионович нас пригласил, то вопрос наш получит благоприятное решение.

Войдя в кабинет, мы увидели в глубине его товарища И. В. Сталина, товарищей В. М. Молотова и А. А. Жданова. Мы быстро подошли к Иосифу Виссарионовичу, поздоровались с ним, с В. М. Молотовым и А. А. Ждановым.

Иосиф Виссарионович предложил сесть за длинный стол, стоявший вдоль стены кабинета, и занял председательское место в конце стола. В. М. Молотов и А. А. Жданов сели направо от него, я с С. М. Эйзенштейном — налево.

— Я получил ваше письмо, — строго, по-деловому начал Иосиф Виссарионович, — получил его еще в ноябре, но в силу занятости откладывал встречу. Правда, можно было ответить письменно, но я решил, что будет лучше переговорить лично... Так что же вы думаете делать с картиной?

Мы сказали, что, как мы понимаем, основная наша ошибка состояла в том, что мы растянули и затем искусственно разделили вторую серию фильма на две серии — на вторую и третью. По этой причине ливонский поход, разгром ливонских рыцарей и победоносный выход к морю, то есть те события, ради которых ставилась картина, не вошли во вторую серию, почему получилась диспропорция между отдельными ее частями и оказались подчеркнутыми такие эпизоды, которые должны были быть проходными. Мы сказали, что исправить картину, как нам кажется, можно, но для этого нужно резко сократить заснятый материал и доснять сцены ливонского похода.

Развернулась беседа, касавшаяся работы над образом Ивана Грозного и общих вопросов создания художественных произведений на исторические темы.

Отвечая на наши вопросы, товарищ И. В. Сталин сделал ряд необычайно интересных и ценных замечаний относительно эпохи Ивана Грозного и принципов художественного воплощения исторических образов.

Говоря о государственной деятельности Грозного, товарищ И. В. Сталин заметил, что Иван IV был великим и мудрым правителем, который ограждал страну от проникновения иностранного влияния и стремился объединить Россию. В частности, говоря о прогрессивной деятельности Грозного, товарищ И. В. Сталин подчеркнул, что Иван IV впервые в России ввел монополию внешней торговли, добавив, что после него это сделал только Ленин.

Иосиф Виссарионович отметил также прогрессивную роль опричнины, сказав, что руководитель опричнины Малюта Скуратов был крупным русским военачальником, героически павшим в борьбе с Ливонией.

Коснувшись ошибок Ивана Грозного, Иосиф Виссарионович отметил, что одна из его ошибок состояла в том, что он не сумел ликвидировать пять оставшихся крупных феодальных семейств, не довел до конца борьбу с феодалами, — если бы он это сделал, то на Руси не было бы смутного времени... И затем Иосиф Виссарионович с юмором добавил, что «тут Ивану помешал бог»: Грозный ликвидирует одно семейство феодалов, один боярский род, а потом целый год кается и замаливает «грех», тогда как ему нужно было бы действовать еще решительнее!..

Как и всегда, товарищ И. В. Сталин, товарищи В. М. Молотов и А. А. Жданов создали обстановку необычайной простоты, которая позволила нам не только слушать, но и активно включаться в разговор.

Товарищ И. В. Сталин подчеркнул, что исторические образы нужно показывать правдиво и сильно и что самое важное — соблюдать стиль исторической эпохи.

В ходе беседы был затронут ряд вопросов, касающихся нашей кинематографии, отдельных кинокартин, и мы с С. М. Эйзенштейном еще раз убедились, с каким огромным вниманием Иосиф Виссарионович относится к вопросам искусства. Иосиф Виссарионович подробно помнил не только наши кинофильмы, но и большинство актеров-исполнителей и изумительно точно определял возможности каждого из нас.

Говоря о задачах актера, Иосиф Виссарионович сказал, что самое главное достоинство актера — умение перевоплощаться. Когда я заметил, что в юношеские годы мне удалось часто наблюдать такого мастера искусства сценического перевоплощения, как Федор Иванович Шаляпин, — Иосиф Виссарионович сказал, что это — великий актер. Припоминая, кто из наших советских актеров владеет способностью перевоплощения, товарищ И. В. Сталин упомянул Н. П. Хмелева.

Мы заговорили о сроках постановки нашей картины. Иосиф Виссарионович сказал, что излишняя торопливость в таком деле не нужна и что самое важное, чтобы картина была сделана в стиле эпохи, в соответствии с исторической правдой. Необходимо выпускать на экраны исключительно кинофильмы высокого качества. Зритель наш вырос, и мы должны показывать ему только высококачественные художественные произведения.

В конце беседы Иосиф Виссарионович спросил, как мы думаем заканчивать фильм.

Я ответил, что, как и предполагалось по первоначальному варианту сценария, фильм должен заканчиваться ливонским походом и победоносным выходом Ивана IV к морю.

Иван IV, в окружении военачальников, знаменосцев и воинов, стоит на берегу моря, перед набегающей волной. Сбылась его заветная юношеская мечта увидеть «море синее, море дальнее, море русское», — и, взглядываясь в даль, он заканчивает фильм словами:

— На морях стоим и стоять будем!

Товарищ И. В. Сталин улыбнулся и весело воскликнул:

— Ну, что же!.. Ведь так и получилось, — и даже намного лучше!..

Заканчивая беседу, Иосиф Виссарионович пожелал нам успеха.

Выйдя из Кремля, мы долго ходили по Красной площади, делясь друг с другом впечатлениями от этой незабываемой встречи.

Через день я прочитал в газетах указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении мне звания народного артиста Союза ССР. Я понял, что в этом правительственном акте сказалось внимание И. В. Сталина к моей скромной работе в советском искусстве. Взяв перо и бумагу, я долго думал, как начать письмо товарищу И. В. Сталину, перебирал различные формы обращения, но затем коротко написал: «Дорогой товарищ Сталин! Большое Вам спасибо за все».

На следующий день я возвратился в Ленинград. Вечером в Театре имени Пушкина шел «Великий государь». Перед началом спектакля и в каждом антракте моя артистическая комната была до отказа заполнена боярами, воинами, монахами — многочисленными участниками спектакля, а также моими старшими товарищами, старейшими артистами нашего театра во главе с Е. П. Корчагиной-Александровской и Ю. М. Юрьевым. Во время небольших перерывов, переодеваясь из одного царского облачения в другое, я успевал отвечать на десятки вопросов моих товарищей и друзей. Спектакль прошел с большим подъемом. Мы долго не расходились, и я до глубокой ночи сидел в своей артистической комнате, в кругу товарищей, делясь впечатлениями от встреч и бесед с Иосифом Виссарионовичем.

Эти встречи сыграли — и всегда будут играть — в моей творческой жизни исключительную роль: впечатления от этих встреч и бесед, мысли, высказанные товарищем Сталиным, я бережно несу через жизнь.

В то время я, конечно, еще не мог знать, что ленинградская партийная организация окажет мне, советскому актеру, высокую честь и доверие и изберет одним из своих делегатов на XIX съезд партии, где мне удастся услышать с трибуны съезда товарища Сталина.

Никогда не забыть насыщенных впечатлениями волнующих дней, проведенных в столице нашей Родины — в Москве, на заседаниях XIX съезда.

... 5 октября 1952 года.

Задолго до открытия съезда делегаты и многочисленные гости стали собираться в Кремле. За полчаса до начала в переполненном Большом зале Кремлевского дворца воцарилась торжественная тишина, — все ждали открытия исторического съезда.

Когда товарищ И. В. Сталин и его соратники появились на трибуне, — делегаты и гости в едином порыве встали и приветствовали их.

С огромным вниманием был выслушан доклад товарища Г. М. Маленкова, в котором давался глубокий анализ международного и внутреннего положения Советского Союза и перспектива дальнейшего роста и укрепления рядов его Коммунистической партии.

Слушая замечательный четырехчасовой отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП (б) за время, прошедшее с XVIII съезда, мы мысленно прослеживали путь, пройденный за эти годы нашей партией, нашим народом, нашей страной, — всемирно-исторический период

неуклонного роста силы, могущества и славы Советского Союза.

Величественная перспектива дальнейшего мирного созидательного труда воодушевляла и захватывала каждого из нас.

Увлеченные этой грандиозной перспективой, мысленно подытоживая пройденный путь, который сделал ее реальной, — и мы, деятели советского искусства, были горды и счастливы тем, что в здании социалистического общества, построенном советским народом под руководством Коммунистической партии, заложена также и доля творческого труда деятелей советской культуры.

Радость и гордость за нашу страну, за родную Коммунистическую партию, которая ведет наш народ к новым, все более высоким достижениям, хотелось выразить в поэтической форме, — и на память приходили слова великого советского поэта, певца коммунизма Владимира Маяковского:

Такую страну
и сравнивать не с чем, —
где еще
мыслимы
подобные вещи?!
И думаю я
обо всем
как о чуде.
Такое настало,
а что еще будет?

После окончания отчетного доклада делегаты оживленно беседовали друг с другом, обсуждали вопросы, поднятые товарищем Г. М. Маленковым.

И знакомые и незнакомые встречались, обменивались мнениями как близкие друзья: чувствовалось, насколько делегаты съезда — высшего органа нашей партии — крепко спаяны единством мыслей, общей волей в борьбе за победу коммунизма.

Сидя в Большом зале Кремлевского дворца, слушая выступления делегатов съезда, каждый из нас был воодушевлен величием тех задач, которые XIX съезд партии поставил перед советским народом, перед советским государством.

Опубликованный накануне съезда гениальный труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» ярким светом озарил перспективы перехода от социализма к коммунизму, к достижению его великих идеалов.

Как для всех делегатов, так и для меня, работа съезда явилась высшим политическим университетом, вооружившим нас в борьбе за построение коммунистического общества, до которого нам всем так хочется дожить.

Ни один съезд партии не проходил при таком стечении зарубежных гостей — представителей братских коммунистических и рабочих партий всего мира, и их присутствие, их страстные боевые политические выступления подчеркивали безграничный международный авторитет Коммунистической

партии Советского Союза.

Один за другим, в перерывах между выступлениями делегатов съезда, на его трибуну подымались руководители братских коммунистических и рабочих партий, благодарили Коммунистическую партию Советского Союза за вдохновляющий пример борьбы и строительства, великого Сталина за его бессмертное учение, открывшее им путь к социализму, к борьбе за счастье миллионов, и народы Советского Союза, оказывающие им бескорыстную помощь. Съезд стоя встречал и провожал своих гостей, благодаривших за ту моральную поддержку, которую Советский Союз оказывает братским коммунистическим партиям.

Речь товарища Сталина, обращенная к братским партиям и группам, вызвала чувство безграничной радости за нашу Коммунистическую партию, за нашу социалистическую Родину, как оплот мира и демократии во всем мире.

Товарищ И. В. Сталин напомнил о той поре, когда «Ударная бригада» мирового революционного и рабочего движения, как называли нашу партию представители братских партий, «была одна-единственная и пока приходилось ей выполнять эту передовую роль почти в одиночестве».

«Теперь — совсем другое дело, — подчеркнул товарищ Сталин. — Теперь, когда от Китая и Кореи до Чехословакии и Венгрии появились новые “Ударные бригады” в лице народно-демократических стран, — теперь нашей партии легче стало бороться, да и работа пошла веселее».

С громадным вниманием выслушали делегаты и гости съезда сталинские слова о том, что в нынешней обстановке, когда международная реакция растоптала принцип равноправия людей и наций и выбросила знамя буржуазно-демократических свобод за борт, представителям коммунистических и демократических революционных партий придется поднять его и понести вперед, если они хотят собрать вокруг себя большинство народа.

«Раньше буржуазия считалась главой нации, — сказал товарищ Сталин, — она отстаивала права и независимость нации, ставя их “превыше всего”. Теперь не осталось и следа от “национального принципа”. Теперь буржуазия продает права и независимость нации за доллары. Знамя национальной независимости и национального суверенитета выброшено за борт. Нет сомнения, что это знамя придется поднять вам, представителям коммунистических и демократических партий, и понести его вперед, если хотите быть патриотами своей страны, если хотите стать руководящей силой нации».

Спокойным, уверенным голосом товарищ И. В. Сталин закончил свою речь призывом неустанно бороться за мир между народами.

Программа строительства коммунизма, намеченная в решениях XIX съезда, вдохновила на новые трудовые подвиги десятки миллионов советских людей.

Осмысливая величественные перспективы роста и преобразования страны на ее пути к коммунизму, намеченные XIX съездом партии, с еще большей силой ощущаешь громадную ответственность, которая ложится на нас, деятелей советской культуры.

Наряду с важнейшими вопросами коммунистического строительства, XIX съезд партии уделил также огромное внимание вопросам дальнейшего

расцвета советской литературы и искусства, подчеркнув, какие высокие требования предъявляет народ к этим отраслям творчества.

В докладе товарища Г. М. Маленкова отмечались крупные успехи в развитии искусства и в то же время указывалось, что идейно-художественный уровень многих произведений еще недостаточно высок, что многообразная и кипучая жизнь советского общества, советских людей изображается в творчестве некоторых писателей и художников вяло, скучно.

«Необходимо учитывать, что идейный и культурный уровень советского человека неизмеримо вырос, его вкусы воспитываются партией на лучших произведениях литературы и искусства, — говорил товарищ Г. М. Маленков. — Советские люди не терпят серости, безыдейности, фальши и предъявляют высокие требования к творчеству наших писателей и художников. В своих произведениях наши писатели и художники должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом».

Мы вдумывались в эти слова как люди, которым предстоит осуществлять их в своей деятельности.

Что же это значит?

Это значит, что мы должны ощутить веяние нового, проверить, как это новое меняет отдельного человека, как отражается на становлении его характера, всего его облика.

Профессия актера — активная профессия: актер не может творить без того, чтобы самому не участвовать в бурном кипении жизни, чтобы самому не двигаться вперед с неудержимым потоком нашей стремительной действительности. Однако знание жизни — не отвлеченное, раз навсегда определившееся качество художника. Невозможно знать жизнь, не обладая сложившимся мировоззрением. Только оно составляет основу, на которой может развиваться наблюдательность актера, его способность познавать людей, его умение проникать вглубь человеческих характеров.

А. М. Горький рассказывал однажды о том, как в глухом уездном городишке он встретил удивительно даровитого мастера-резчика. Тот вырезал из дерева всевозможные фигурки, которые привлекли внимание Горького. Он увидел, что большинство фигурок изображает удивительно уродливых людей. Тут был пьяный барин с дворянской фуражкой, лихо сдвинутой на затылок, странно изогнувшийся монах, в прищуре глаз которого таилось несдерживаемое сластолюбие, и другие типы старой страшной России. Обратившись к мастеру, Горький спросил, почему так уродливы люди, которых он производит на свет.

И мастер ответил:

— Я натурально режу. Которых знаю, тех и режу... Приятное делаю приятней, а которые неприятны мне, так я не боюсь охаять их пуще того, каковы они уроды...

Конечно, этот уездный мастер не знал теории искусства, и тем не менее в

своем понимании типического он был близок к истине.

Мы часто говорим о партийности нашего искусства. Но ведь именно мера понимания того, зачем, ради чего мы создаем тот или иной характер, что хотим мы сказать, куда позвать, — есть наше партийное отношение к искусству, к своему творчеству. В подчеркивании темы, не говоря уже об ее отборе, в степени творческого волнения, в умении заразительно и ярко говорить о самом важном для народа, в способности найти, как говорить, и проявляется реально партийность художественного творчества.

Художник не только имеет право, но обязан подчеркнуть главные черты создаваемого характера. Создаваемый им образ по отношению к реальному предмету изображения может явиться гиперболой. И если эта гипербола появится в результате обобщения того, что подсказала жизнь, того, что подмечено в сотнях других характеров, — художник будет прав. Его результат будет бить прямо в цель.

Смелость и точность замыслов, острота рисунка, рельефная выпуклость характера рождаются только в том случае, если актер проникает в самую сердцевину того общественного явления, которое стоит за его героем. Лучшие достижения нашего театрального искусства возникли тогда, когда их авторы широко и полно осваивали не только мир чувств своего героя, но и большой мир, в котором протекает жизнь этого героя.

Выдающиеся мастера нашего театра всегда стремились к крупному преувеличению характеров. Отрицательное они разоблачали грозным оружием смеха, не боясь прибегать к гиперболе или гротеску. Положительное они укрупняли так, чтобы за образом одного героя возникало живое представление о целых поколениях замечательных людей, для которых жизнь была борьбой, тернистой дорогой к такому преобразованию мира, чтобы в этом мире лучше жилось человеку. Маяковский утверждал:

Театр
не отображающее зеркало,
а —
увеличивающее стекло.

Он был глубоко прав, этот воинствующий художник слова. Мы убедились, что в тех случаях, когда театр превращается в отображающее зеркало, мы видим не подлинную правду жизни, а лишь слабое ее отражение, похожее на бледный фотографический снимок, которым хотят подменить изображение живого человека.

Для того же, чтобы наш театр смог показывать своих героев, — как положительных, так и отрицательных, — сквозь призму увеличительного стекла подлинного искусства, необходимо, чтобы сам художник, — и актер, и драматург, — не только пристально наблюдал жизнь, но участвовал в ней активно, творчески, непрерывно и самозабвенно. Нельзя увидеть в человеке то, что в нем действительно важно и что может его охарактеризовать, не сумев оценить место, занимаемое этим человеком в действительности, не определив

взаимоотношений и связей этого человека с миром, с его современниками.

Жизнь советского народа непрерывно движется вперед, каждый день меняется облик нашей Родины. То, что еще два-три года назад казалось дерзкой мечтой, — стало сегодня реально существующим фактом. Кажется, еще совсем недавно мы удивлялись мощности проектируемых новых водных массивов, а сейчас краткая газетная заметка об открытии навигации на Волго-Доне кажется нам совершенно обыденным, привычным фактом. Точно так же изменяются и другие наши оценки и мерил, точно так же изменяется и сам человек. Сегодняшний победитель на том или ином участке нашего строительства совсем не похож на вчерашнего, хотя он и вырос на его опыте. А завтрашний герой новых трудовых подвигов несомненно будет отличаться от сегодняшнего. Задача искусства, задача театра состоит в том, чтобы увидеть и воплотить не только это качественное изменение, но и ту преемственность, которая связывает их между собой, ибо одна из наших задач — показывать жизнь в ее движении вперед, в ее революционном развитии.

Следует отметить, что наша драматургия не всегда отвечает на поставленные перед ней задачи. Но мы не только верим, — мы твердо убеждены в том, что в самое ближайшее время театр получит новые пьесы, разрабатывающие и отражающие современную тему во всей ее широте и многообразии. Мы еще не знаем, каковы будут наши завтрашние герои, чем они будут отличаться от сегодняшних, каковы будут их характеристики. Но мы отчетливо понимаем, что какие бы взаимоотношения ни связывали наших завтрашних сценических героев, в какие бы ситуации ни поставил их драматург — великая правда нашей действительности даст силу их образам, заставит воспламениться их сердца, потребует от нас укрупнения каждого создаваемого нами характера.

Наша главная задача — изображение наших современников. В любом образе, в любой реплике должна содержаться точная и определенная идея, которая дается проникновением в гущу жизни, в самый центр жизненных столкновений, конфликтов и противоречий. И при всей жизненности наших характеров они должны быть яркими, широкими, многогранными и театральными в лучшем смысле этого слова.

Мы должны создавать образы людей, красота и смысл жизни которых — в активном деянии, каждодневном подвиге, в необходимости двигаться вперед, переустраивать жизнь, делая ее еще совершеннее, еще прекраснее. Для этого мы должны быть активны в своем творчестве, непримиримы ко всему, что нам мешает. Мы должны помнить: для того, чтобы совершенствовать свое искусство, воплощать героев, достойных времени, нужно, чтобы художник не только любил свою профессию, но чтобы он, по выражению Горького, был охвачен неукротимым стремлением к совершенствованию бытия.

Наше бытие прекрасно. Но оно будет еще прекраснее. И художнику нужно иметь перспективу. Для того, чтобы открыть во всем богатстве, во всем многообразии содержание и красоту духовного облика строителей коммунизма, художнику нужно непрерывно двигаться самому вперед, идти не только в ногу со своим временем, но и опережать его.

Художник должен настойчиво овладевать теорией марксизма-ленинизма для того, чтобы глубже понимать сущность явлений действительности. Необходимо глубокое, подлинно творческое изучение законов марксистско-ленинской эстетики. Тогда придут и новые формы творчества, ибо мастерство актера служит только «подножием» для выражения тех больших мыслей и больших идей, которыми живет советское общество, советский человек.

Путь актера к образу нового героя лежит через активное познание действительности, через наблюдение и жизненный опыт. Но при этом надо, чтобы актер, как и его герой, был человеком активной мысли, активных действий. Надо, чтобы он был современным в самом высоком смысле этого слова. И надо, чтобы он сознавал всю грандиозную ответственность, лежащую на нем, как на творце советского искусства, прогрессивнейшего из искусств, какое когда-либо знал мир.

Все наши произведения искусства — романы, повести, пьесы, сценарии, спектакли и фильмы — должны быть пронизаны глубоким, верным ощущением жизни. Без больших жизненных обобщений, без вдумчивого изучения окружающей нас действительности нет подлинного искусства. В пьесах и сценариях, в спектаклях и фильмах нужно создавать типические образы сильных людей, борцов за коммунизм, преодолевающих трудности, борющихся не с мнимыми и надуманными препятствиями, а смело, по-партийному выкорчевывающих старое, все косное и вредное, что гнездится еще кое-где, что мешает нашему движению вперед. Средствами искусства, средствами сатиры мы должны бичевать недостатки, пороки, болезненные явления, вскрывать все отрицательное, прогнившее, омертвевшее. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, как указал в своем докладе товарищ Г. М. Маленков.

Чтобы успешно решать эти задачи, мы неустанно должны подымать свой идейно-теоретический уровень, изучать труды великих классиков марксизма Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, глубже вникать в жизнь советского общества, заботиться о повышении своего актерского мастерства, работать над искусством сценического перевоплощения. Мы должны заботиться о воспитании нашей актерской смены, прививая ей лучшие этические принципы корифеев русской сцены К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, лучшие традиции советского театра.

Как и всем советским людям во всех областях их деятельности, нам необходимо шире и смелее развивать критику и самокритику в нашей среде и, невзирая на почетные звания и заслуги, не бояться указывать друг другу на недостатки, на творческие ошибки, изгоняя все чуждое советскому театру и кино, — все то, что в той или иной мере не соответствует нашему положению работников самого передового искусства в мире.

Когда я произносил заключительный монолог Ивана Владимировича Мичурина, мне всегда хотелось глубоко вникнуть в замечательные слова великого русского ученого, в которых он кратко, но четко высказал свое жизненное призвание:

— Через труд, ибо ничего нет вне труда, вижу будущее Советской Отчизны

своей в цвету, и говорю: я счастлив... Пока жив, я иду вперед. Помните, кто не идет вперед — неизбежно остается позади. С глубокой радостью и впредь понесу свои знания коммунистическим детям, пока бьется в груди моей человеческое сердце!..

Громадное счастье выпало на нашу долю — жить, работать, творить для своего народа, для трудящихся всего мира под руководством Коммунистической партии, которая привела нас к освобождению от оков капитализма, к радостному вдохновенному труду, к строительству коммунистического общества, к счастью миллионов людей.