

Есть хорошее и плохое, талантливое и не талантливое, а фальшь на крупном плане в кино так же невыносима, как фальшь на театральных подмостках.

И мне кажется, что совершенно напрасно превращать кинематограф в некую черную магию, в чародейство, в область неразгадываемых фокусов.

Как часто мне приходится слышать стереотипную фразу: «Ах, вы ничего не знаете, ах, вы ничего не знаете».

Это не серьезно. Что касается лично меня, то я всегда в отношении кино был любознательным и, помимо вещей, касающихся существования техники актерской игры, старался узнать технику внешнюю, пределы возможного.

Приехав после гастрольной поездки из-за границы, я пришел на кинофабрику на Лесной улице, чтобы учиться под руководством режиссера Разумного звуковому кино. И я помню до сих пор, что записанный на пленку звук шелеста бумаги при проекции был похож на звук ломающейся фанеры, а походка изящной девушки напоминала гарцование скаковой лошади.

Конечно, сегодня звукооператоры улыбнутся, вспомнив эти детские годы звукового кино. Но и сегодня еще я знаю о кино и нечто другое, чего хотелось бы не знать.

Я говорю об укоренившихся производственных условиях, подчиняющих внутренний творческий процесс актера рентабельному использованию павильона. Это условие превращается в одно из самых значительных звеньев «специфики» кино, когда актер вынужден разбивать последовательное движение образа и играть роль вразбивку, то есть сначала «отсняться» во всех сценах, происходящих по сценарию в одной и той же декорации. Вряд ли можно оправдать эту «специфику», когда актер обязан сначала умереть, а потом командовать армией, влюбляться, строить дом.

При таком методе работы трудно учесть взаимоотношения ритмов отдельных сцен, складывающихся в картину, а ошибки становятся очевидными только после окончания съемок, когда дело уже непоправимо.

И все же я не считаю, что излощенный мною факт способен, как медведь в детской сказке («а я Всех давишь»), подмять под себя все положительное в кино.

В этом я убедился в процессе своей киноработы, которая заставляла меня мыслить о вещах более глубоких, о вещах творческих.

С начала моей работы в кинематографе я мог бы сказать, пользуясь шахматной терминологией: «игра с неправильным началом». Как известно, игра в таких случаях продолжается, но она неправильна.

В самом деле: мне, актеру, воспитанному в традициях Художественного театра, пришлось начинать с весьма условных позиций в искусстве. Я имею в виду исполнение роли матроса Кеденека в «Восстании рыбаков» Анны Зегерс. В работе над картиной я видел больше режиссерских претензий, чем обоснованного права на эксперимент. Все было преувеличено чрезвычайно. Все было не просто. Все было за гранью не только правды, но и правдоподобия.

Я помню сцену, когда я шел во главе обстреливаемой демонстрации. Я шел так, словно смерть не только не угрожает, но от меня отскочит средних размеров снаряд.

Мне казалось непонятным, что, умирая, я должен был по воле режиссера медленно падать, вращаясь вокруг собственной оси, хотя по существу надо было бы упасть ничком, став внезапно маленьким и беспомощным. На все мои возражения, ответ был один:

— Это же кино.

Кстати, этой формулы придерживаются все режиссеры, стоящие на самых крайних и противоположных позициях.

Моя склонность к общению была в то время подкреплена воспоминаниями о более ранних днях моего киноактерства, когда в десятом или в двенадцатом году, не помню, я снимался в Одессе в фильме, название которого сейчас не припоминаю. Меня заставляли тогда бегать по цветочным клумбам, и это было, наверное, не менее глупо, чем падение человека, похожее на падение каланчи. А тут на память пришли еще съемки у Ханжонкова или у бр. Патэ на Тверской улице.

Все это надолго отбило у меня охоту работать в кино.

Удивительно, что сам я в театре всегда был увлечен формой. Правда, я никогда не понимал ее как претензию на оригинальность. Встречаясь с такой претензией, я видел в ней скорее режиссерскую беспомощность, чем дерзание. Я понимал и понимаю форму как средство правдивого выражения содержания. Лишенная формы оно становится скучным и будничным даже у самых талантливых исполнителей.

Я мечтал и мечтаю о ярчайшем выражении содержания каждый раз в иной форме. Я меч-

таю о помножении правды на условность, на яркость.

И пусть не покажется парадоксом, что, придя для себя к простоте, я даже готов отрицать ее во имя лучшего, более яркого и убедительного.

С такими мыслями, более всего увлекавшими меня в театральной работе, я снова после длительного перерыва пришел в кинематограф, где судьба на этот раз была ко мне более благосклонна.

Мне довелось сыграть две историко-биографические роли людей, одинаково дорогих и близких нашему народу.

Фельдмаршал Кутузов и адмирал Нахимов...

Работая над Кутузовым, я прекрасно понимал, что предо мной стоит трудная задача: разобраться в чертах характера моего героя, часто противоречивших образу солдата и полководца. Сличая и сопоставляя, соединяя или отбирая необходимые мне черты для создания такого образа, я не считал возможным механически отместить то, что мне казалось идущим вразрез с представлением о Кутузове с позиций советского человека, живущего в наши дни. Более того, пытаюсь проникнуть в природу этих черт и найти им верную оценку, я старался ввести их в ткань образа и тем самым усилить черты образа полководца. Это был для меня единственно возможный путь оставаться в пределах исторической правды при заведомом отказе от ранее существовавших канонических примеров в театре, убеждавших порой с большой художественной силой.

Это собственно и было самым трудным в работе над ролью фельдмаршала Кутузова, где мне надо было найти действительное выражение моей мысли.

В итоге мне надо было играть не хитреца, не дипломата, не старую лисицу только. Но в первую очередь солдата, полководца с огромной волей к победе.

Было бы наивно думать, что я не знаю, как надо, следуя общепринятому канону, играть сцену обращения Кутузова к войскам, раскрывая старческую слабость, отсутствие воли и внутреннее опустошение.

Но я пошел вполне сознательно на нарушение правдоподобия, заменив его правдой искусства, то есть сегодняшним ощущением образа, раскрывая в нем то главное, что определяет сущность русского патриота.

И тут же в сцене после напряженного и жесткого разговора с Лористоном мой Куту-

зов как бы весь обмякает и превращается в простого русского человека своего возраста с тягой к печке, на лежанку.

Я очень люблю эту сцену. Контрастируя с волевым напряжением предыдущего эпизода, она должна была показать, как не просто, не легко давалось Кутузову мобилизовать в себе последнее напряжение воли.

С немалыми трудностями я столкнулся в работе над ролью адмирала Нахимова.

Материал сценария заставил меня увидеть Нахимова как с детства любимого героя, поэта моря, флотоводца и фанатика своего дела. Роль меня увлекла, но вместе с тем я ощутил боязнь соскользнуть на стандартное решение образа героя, с использованием одного приема, одной краски, то есть, сыграть героя вообще, «геройствующего».

С другой стороны, я понял, что мне угрожает опасность впасть в такое сентиментальное сочувствие к образу, что под властью обаятельности образа я стану играть также одну краску: сентиментальную обаятельность. Под угрозой натолкнуться на эти два подводных камня, я начал работать над ролью Нахимова.

Итак, прежде всего я поставил себе задачу не играть героя и не играть «обаяния», тем более в его обычной кинотрактовке. Я вообще придерживаюсь того взгляда, что обаяние в искусстве—вещь абстрактная. Не существует обаяния вне качества исполнения. Самый обаятельный актер теряет при плохом исполнении роли всю свою обаятельность. А если он к тому же обаятелен в жизни, то это качество начинает просто раздражать.

И, наоборот, самый необаятельный актер при высоком качестве исполнения приобретает силу творческого обаяния и становится любимцем зрителя.

Я искал для Нахимова таких красок, чтобы сделать его многогранным, я хотел привести его различные органические свойства, разнообразные движения его души в слитное единство цельного большого характера. То есть сделать Нахимова таким, каким он был: человеком огромной культуры духа, культуры мысли, глубокого провидения, человеком неумного темперамента и воли, инициативы и бесстрашия перед ответственностью за свои действия. (За Синопский бой Нахимов всю ответственность взял на себя.)

Внимание Нахимова к людям, к товарищам по службе на флоте, забота о них, порою неж-