

беседа  
о мастерстве

# А Д А Л Ъ Ш Е Е Щ Е Т Р У Д Н Е Е

Про артистов цирка говорят: «Он вырос на манеже». Народный артист СССР Алексей Баталов вырос в театре. Дом, где жила семья, находился во дворе МХАТа. На лестничной площадке Алеша встречался с «дядей Васей» — Василием Ивановичем Качаловым. В театре работали отец и мать, дядя и тетя. В искусство его «благословляли» Москвин и Книппер-Чехова, Тарханов и Станицын.

Его будущее казалось простым и ясным — сцена. Но судьбе угодно было переиграть все по-своему. Он стал одним из самых известных мастеров советского кино, а вот на сцену Алексей Баталов не ступал уже четверть века...

— Я люблю театр глубоко, искренней и с каждым годом все более сентиментальной любовью. Начинал я на подмостках, до сих пор помню все свои выходы. Мальчишкой появлялся на сцене Бугульминского театра в пьесе Островского, потом были Центральный театр Советской Армии, МХАТ. Хотел работать в «Современнике» — он в ту пору только рождался. Но меня как раз пригласил И. Хейфиц в картину «Большая семья». А дальше все завертелось — съемки, съемки, хотя я еще несколько лет продолжал работать в МХАТе.

Меня и сейчас, случается, спрашивают, почему я не «рискую» и не вернусь в театр. Но дело, конечно, не в риске. И не в специфике игры на сцене, которая якобы совершенно иная, чем на съемочной площадке. Никакой такой особой специфики не существует — вспомним, сколько театральных артистов отлично работают в кино, природа актерского творчества едина. Все дело в том, что театр, только потому, что он — театр, меня не привлекает: важны ведь не крышка, не вывеска, а работа, спектакль, роль... Если возникнет сильнейший обоюдный интерес, то, может быть, я и выйду опять на сцену,

тем более что связи с театром я никогда и не порывал. Ставил спектакль в Московском театре Ленинского комсомола, на ленинградской сцене готовился сыграть Протасова. Очень хотел попробовать в театре роли Порфирия Петровича и Ирока. Ну что ж, не сбылось. Я не виню судьбу: с Протасовым встретился на съемочной площадке, «Ироку» поставил на «Ленфильме». В кино сыграл роль Бориса Бороздина из пьесы В. Розова «Вечно живые». На съемочной площадке я работал под руководством И. Хейфица, М. Донского, М. Калатозова, М. Ромма — прекрасных людей и больших художников. Кино подарило мне встречи с В. Марецкой, П. Саввиной, Т. Самойловой, Б. Андреевым, П. Кадочниковым, В. Меркурьевым, М. Ульяновым... И если бы сейчас, словно пленку, прокрутить свою судьбу назад, я ничего в ней не захотел бы переделывать.

— И это несмотря на то, что в последние годы вы снимаетесь гораздо меньше, чем в начале своей творческой биографии? Лет пять назад в одном из интервью вы говорили, что переживаете трудные времена...

— Главная причина моего сравнительно редкого появ-

ления на экране заключается в том, что мне в последние годы чаще предлагали роли, где не было движения вглубь, не было новых конфликтов и новых характеров. А между тем тип героя, подобный, скажем, давнему моему Румянцеву — это тип, исследованный еще позавчера, «герой нашего времени» стал другим. Вот с ним и хотелось встретиться на экране.

В последнее время я сыграл подряд несколько ролей, в которых, кажется, есть грани новых, во всяком случае для меня, характеров. Имею в виду работы в трех телефильмах — «Чисто английское убийство», «Гореть, чтобы светить», «Поздняя встреча» и в двухсерийной картине В. Черных и В. Меньшова «Москва слезам не верит».

В последнем фильме — очень рад, что он имеет счастливую экранную судьбу — я сыграл рабочего Гошу. Образ для меня во многом знаменательный. В этом герое, безусловно, прослеживается родословная от Алешки Журбина или Румянцева.

Но главное в нем — это его принадлежность к сегодняшнему дню. Еще десять — пятнадцать лет назад Гоша выглядел бы на экране «преждевременным человеком», сегодня же он воспринимается как живой, вполне реальный и легко узнаваемый человеческий тип, сформированный нашей жизнью и нашим временем. Вот эта новизна героя сразу же вызвала во мне профессиональный и человеческий интерес, подтолкнула к новым творческим поискам.

— Вспоминая фильмы с вашим участием, такие, к

примеру, как «Дама с собачкой», «Десять дней одного года», «Бег», «Живой труп», критики единодушно обращают внимание на одно обстоятельство. Во всех ролях, говорят они, Баталов остается Баталовым с присущей ему мимикой, походкой, манерой разговора, пластичкой мышления. Одни склонны видеть в этом верность актера себе; были и такие, что усматривали тут самоповторение...

— Начнем с того, что мне, как, наверное, и любому другому актеру, ни разу не довелось сыграть героя, так сказать, стопроцентно адекватного себе по характеру, мироощущению, взглядам на жизнь. Возьмем, к примеру, Гурова, Гусева, Голубкова, Протасова — героев названных вами фильмов. На мой взгляд, эти люди имеют очень мало общего между собой, и уже хотя бы поэтому — и с моим собственным характером. В самом деле, нельзя же быть одновременно и на одного, и на другого, и на третьего...

В своей длинной уже творческой биографии мне приходилось играть и шофера, и физика, и врача, и летчика, и всегда находились люди, узнававшие в экранных героях себя или своих знакомых. И это несмотря на то, что меня никогда не интересовало только внешнее перевоплощение, хотя порой именно оно рождает лестные отзывы о творческом диапазоне актера. Но мне выпадало играть роли, в которых существенно не броская характеристика, а совпадение или несовпадение своей человеческой позиции с позицией героя; было важнее завоевать доверие зрителей, убедить их

в жизненности персонажа, чем поразить воображение критиков острым рисунком роли.

Кино так близко приближает артистов к зрителю — до бисеринок пота, до движения ресниц, — что было бы непозволительным расточительством не пользоваться этим, а прятаться за грим и откровенное лицедейство. Внешнее преобразование — это контур образа, не более; внутреннее — это то, что вы есть: ваши нервы, ваша совесть, ваша боль. Мне всегда чрезвычайно важны человеческие контакты с ролью, более того, я уверен, что живая, глубокая игра достигается только тогда, когда актер может примерить героя «на собственную кожу». Тут не сходство, а корневая связь актера с образом.

— Не придем ли мы к тому, что, скажем, положительного героя должен играть только актер, как сейчас говорят, с «положительным обаянием»? И наоборот?

— Ничего похожего! Мы подошли к чрезвычайно важному моменту: актер должен не подменять собой героя, а сотворить его из себя. А это, конечно, разные вещи. Приступая к работе над образом, надо в первую очередь понять человека, объяснить мотивы его действий, постичь сложнейшие движения его души. Если это удастся, то в герое обязательно будет присутствовать и твое, личное. Даже, как это ни парадоксально, и в образе самого закоренелого мерзавца.

Я с большим интересом отношусь к искусству Аркадия Райкина. Он мгновенно, феерически преображается на сцене, меняя в течение вечера маски жуликов, про-

ходимцев, бюрократов. Но никакая маска не может скрыть от нас высокое обаяние самого Райкина, его мироощущение, его боль и радость.

Всякий более или менее серьезный артист обязательно примеряет героя к себе, находит созвучие образа и собственных представлений о жизни. Вот это «пересечение» и рождает уникальность актерских созданий: каждый артист открывает в Гамлете свое. Более того, без надежды что-то сказать, привнести и от себя артисту просто скучно браться за дело.

— Другими словами, вы всегда создаете свою собственную концепцию роли. Не эта ли жесткая актерская саморежиссура привела вас в ряды постановщиков?

Как режиссер вы, можно сказать, «вышли из гоголевской шинели». Я имею в виду не только факт экранизации повести «Шинель», выбранной вами для дебюта, но и остроту рисунка, гротеск, которые вам, как актеру, были несвойственны. Видимо, в режиссуре проявились те стороны вашей натуры, которые не находили реализации в актерском творчестве?

— Возможно, вы и правы. Я мало играл классику, больше ставил ее как режиссер. У меня не было острохарактерных ролей — зато актеры в моих фильмах всю отводили душу на экцентрики. Однако вряд ли в режиссуре я предстал в некоем неожиданном качестве. Исходные позиции и представления о том, «что хорошо» и «что плохо», остались те же.

Вот уже много лет я ничего не снимаю. С одной стороны, это связано с недостат-

ком времени, с другой — с желанием как бы наперекор прошлому взяться за новый материал, поставить современную картину, а это требует поиска и терпения.

— Но вы продолжаете работать с классикой на радио. В последнее время вы ставили здесь Л. Толстого, Ф. Достоевского, М. Лермонтова, А. Куприна. Что это: освоение нового для себя вида искусства или же своеобразный «тренаж», позволяющий быть все время в форме?

— Наверное, и то, и другое. Во всяком случае, на радио я работаю с большим увлечением; здесь возможно максимальное приближение к автору, точность, которой порой нельзя достичь ни на сцене, ни на экране. Помните, в купринском «Поединке» есть место, когда Шурочка толкает Ромашова на дуэль с мужем. Это глубокая по психологической сложности сцена, но в кино или в театре в ней как бы не хватает чего-то. Это «чего-то» — слова автора. В середине объяснения героев Куприн пишет: «Ромашов почувствовал, как между ними незримо проползало что-то тайное, гадкое, склизкое, отчего пахнуло холодом на его душу». Как это передать на экране? А вот в радиопостановке фраза идет прямым текстом, она «разрезает» любовный диалог героев, обнаруживая в нем второе дно.

Кроме того, я смотрю на радиоспектакли и как на своего рода репетиции перед работой в кино. Иногда стоит попробовать себя в смежном творческом цехе, чтобы глубже понять секреты своего кровного дела. Это относится не только к работе на

радио или телевидения, но и к преподаванию в актерской мастерской ВГИКа — здесь ведь тоже происходит реализация своих творческих принципов, и это большое счастье, когда видишь их воплощенными в работах своих учеников. И вообще, в творческом деле нельзя делить занятия на главные и второстепенные. Все черпается из одного источника. Все требует твоей профессиональной и человеческой готовности, твоих знаний и умения видеть мир так, как того требует художественный образ. И, наконец, всюду требуется твое собственное представление о современном человеке, об окружающей нас жизни.

— Завершая разговор, вспомним книгу «Диалоги в антракте», которая подвела итоги вашего четвертьвекового труда в кино. Там упоминалась фраза Станиславского о том, что первые 25 лет в искусстве самые трудные. С момента выхода книги прошли годы. Стало легче?

— У Станиславского есть продолжение этой фразы: «первые 25 лет трудно, а дальше еще труднее». И в самом деле: чем дальше, тем больше возрастает требовательность к себе, груз сделанного не позволяет бросаться на каждое, порой и заманчивое предложение. А роли, за которые с радостью взялся бы раньше, сейчас уже играть поздно: нужны новые, такие, каких не было и не могло быть раньше, хотя бы потому, что кино, театр, зритель, сама жизнь предполагают движение.

Беседу вел  
Леонид ПАВЛЮЧИК.