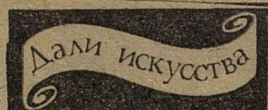


Им. Россини 1912-1914 г.г. № 25



КОРОЛЬ СИНЕМАТОГРАФА

НЫЙ развивающийся кинематограф добивался признания и потому требовал денег и талантов. На третьем году своего существования в России, в 1911-м, он в лице фирмы «Тиман и К°» предложил работать на себя молодому актеру Малого театра Владимиру Максиму. И сразу же получил его согласие. По тем временам решение, принятое артистом, только что завоевавшим определенное положение в старейшем театре страны, было довольно смелым, ибо в кругах художественной интеллигенции к новому искусству и его представителям относились с предубеждением, почитая кино дешевым балаганом на потеху толпе, погубителем древней, но вечно прекрасной Мельпомены. Таким его и изображали карикатуристы — толстым, безобразным, готовым в любую

природы, лучшей декорации». Не удовлетворялся Виротти и традиционной тогда единичной съемкой кадра, делал дубли, и это тоже помогало Максиму освоиться на съемочной площадке.

«Каширская старина» произвела «буквальный фурор». Посыпались приглашения. Но прудусмотрительный «Тиман» уже закабалил его долгосрочным договором. Артист должен был сниматься в фильмах «Русской золотой серии», придуманной предприимчивым дельцом. Коммерческие издержки этой серии, как, впрочем, и ее художественное влияние на последующее развитие русского кинематографа, очевидны. Она на долгие годы стала эталоном для картин салонно-мелодраматического плана. Здесь впервые Максимов создал тип аристократа в безукоризненном фраке с элегантными манерами, который сразу вознес его на еще не густо населенный престол «кинокоролей», вызвал

выбьет из заранее намеченного образа».

Однообразие ролей «фрачного» амплуа, конечно же, тяготило актера. В 1914 году срок кабального договора с «Тиманом» истек, и Максимов не стал более связывать свою судьбу ни с одной из крупных фирм, хотя заполучить его старались многие. С этой поры он ищет разнообразия в сюжетах и ролях.

В пятнадцатом году Максимов дебютирует как режиссер и сценарист фильмом «В золотой паутине Москвы» — о нашумевшем тогда деле купца Прасолова. Потом снимается в многосерийной приключенческой ленте «Петербургские трущобы» по роману В. Крестовского. Работает сразу над тремя ролями — деда, отца и сына — в картине «Очи старой гадалки», обнаруживая незаурядные способности к перевоплощению. Получает разрешение М. Горького на экранизацию пьесы «На дне». В своем бароне (фильм получил название «Жизнь барона») он показывает трагедию человека, не сумевшего приспособиться к жизни. О картине критик «Кин-журнала» писал: «Этот удивительный артист с каждым новым выступлением заставляет удивляться своему мастерству и колоссальному владению кинематографической техникой». Вершиной творчества Максимова в дореволюционном кино стала роль Федора Протасова в «Живом трупе». Протасов Максимов открыто трагичен, в нем нет и намека на мелодраматичность, без которой тогдашний синемаграф почти и не мыслился.

Перемену в творческой жизни артиста сразу уловили и чуткие карикатуристы. На шарже Челли (В. К. Васильева) Максимов «отноду не красив, непропорционально высокий лоб, большие уши и рот. Художники, каждый по-своему, выявляют характерность лица Максимова. Здесь еще кое в чем проглядывает его киногерой, но многое — от самого артиста».

Частное предпринимательство после Октябрьской революции еще продолжало выпуск фильмов, но потихоньку аппаратура, пленка и «кинозвезды» уже вывозились за границу. Максимов отказался покинуть родину. Репортеру журнала «Немое искусство» он говорил в те дни: «Я очень люблю кинематографию, много для нее работал и, если хотите, в этой работе оставил часть своей души». Он был глубоко убежден, что к новому «киноискусству» примкнут лучшие силы артистической России. «Я верю в великое будущее кинематографа и от души желаю, чтобы оно наступило как можно скорее».

Максимов действительно не только много работал, но и многое сделал для отечественного кино. Участвовал в зарождении «Русской золотой серии»; реформировал кинематографический стиль игры; пытался соединить экран и сцену, вначале организовал поезд-

ку по стране со спектаклем, действие которого развивалось то на сцене, то на экране, и потом вплоть до гражданской войны выступал с другими кино-театральными программами (или, как их тогда называли, кинодекламациями); был первым русским киноактером, добившимся международного признания (крупнейший немецкий режиссер С. Рийе поставил при его участии «Таверну сатаны»).

Максимов не только верил в «будущее кинематографа», но и приближал его. Уже в 1919 году он снимается в роли рабочего красного Питера в агитфильме «Победа Мая». Позже сам пишет сценарии и ставит агитфильмы «А там...» и «Есть контакт!», сопровождая их демонстрацией декламацией.

Он сразу же откликается на предложение М. Ф. Андреевой принять участие в создании Большого драматического театра в Петрограде, на сцене которого исполнил Дон Карлоса в одноименной пьесе Ф. Шиллера, Клавдио в «Много шума из ничего» и Антония в «Юлии Цезаре» Шекспира, Рюи Блаза. Он вездесущ. Входит в только что организованный 1-й петроградский коллектив артистов экрана и снимается в главной роли — приват-доцента Коренева в фильме «Скорбь бесконечная» — о голоде в Поволжье в двадцать первом году; в Москве работает на картинах «Дипломатическая тайна», «Часовня св. Иоанна», «Конец рода Лунич» по ранней повести А. П. Чехова «Ненужная победа»; в Грузии, у И. Перестиани, в фильме «Человек человеку волк» играет летчика Краева; с В. Гардиным работает над экранизацией пьесы А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь». Его актерский и гражданский диапазон непрерывно расширяется. В 1925 году Владимиру Васильевичу Максиму присваивается высокое звание заслуженного артиста республики.

Лучшей работой Максимова в советском кино стала роль Александра I в историко-революционном фильме А. Ивановского «Декабристы» (Ленинградкино, 1926). «В роли Александра I Максимов последовательно вскрыл лицемерие царя, — писал биограф артиста Б. Гловацкий, — показал его ловким позером и ханжой, который искусно маскировал свои чувства даже перед приближенными. Под обольстительной улыбкой Александра Максимова тонко показывал животный страх и ненависть царя к «вольнодумцам». Добившись портретного сходства в гриме, актер интересно пластически разработал все движения стареющего царя, стремившегося быть моложавым в походе и жесте».

Эта роль была последней работой Максимова в кино. Он прожил еще одиннадцать лет, посвятив последние годы жизни театру, эстраде и преподаванию сценического мастерства.

Евгений БИНЕВИЧ

ЛЕНИНГРАД



В. МАКСИМОВ. 1912 г. Шарж П. Алякритского.



В. МАКСИМОВ. 1914 г. Шарж Челли.

минуту раздавить богиню сцены или хотя бы перепачкать грязью.

Максимов же принял синемаграф всерьез, видя в нем большие, необычные для театра возможности. Недалеко от его дома находился кинотеатр, частым посетителем которого он был. Попробовал себя даже в качестве тапера: заболел профессиональный, и артист предложил свои услуги. Наблюдая на экране за игрой знакомых по сцене актеров, он видел, как те заменяли слово преувеличенной жестикуляцией и мимикой, видел, что это приводит к неестественности поведения на экране. Считал, что следовало искать другие средства выразительности.

Снимаясь в «Каширской старине», первой своей картине, он пытался использовать на практике сделанные наблюдения. К тому же Виротти, оператор, приглашенный из Италии, предпочитал солнечный свет, и большинство кадров, впервые в России, было снято «на натуре», что облегчало начинающему киноактеру поиск естественности поведения перед камерой. Позже Максимов скажет репортеру журнала «Театр и кинематограф»: «Какое наслаждение играть среди

множество подражателей, неудовольствие серьезной критики и мягкие улыбки карикатуристов. Шаржирование Максимова заключалось в том, что художники изображали его... еще красивее. Эту «красивость» артиста, вернее — его героя, стали использовать даже театральные художники, хотя в театре у него были такие роли, как Чацкий и Молчалин, Василий Леонидович в «Плодах просвещения», Глумов в «Бешеных деньгах», Малькольм в «Макбете»...

И тем не менее работа в кино дала Максиму многое. Он познал специфику игры перед камерой, научился готовиться к съемкам, заранее отработывая жесты и мизансцены, что, как это ни странно, немало раздражало некоторых режиссеров. В. Р. Гардин, например, вспоминал о работе с артистом: «Максимов приносил законченный рисунок во всех своих сценах. Он уже хорошо знал основные законы съемки: границы кадра, места в нем, где для него наиболее выгодно будет освещение, а также в каком ритме то или иное движение сохранит свою пластическую красоту. Добиться от него ярких, страстных эмоций я не мог, но был спокоен за то, что он нигде не