

Артисты МХАТ на Экране

Вл. ПЕТРОВ

Я храню в своем рабочем архиве два пожелтевших листа с напечатанной на машинке переводом беседы Станиславского о фильме «Гроза», которую он дал корреспонденту французской газеты после демонстрации фильма в 1934 г. в Париже.

— Я — человек театра, — сказал Станиславский, — и хотя кино не моя специальность, я ощущаю в нем великую покоряющую силу. Его средства безграничны, и результаты могут быть буквально потрясающими.

В этой же беседе Константин Сергеевич повторил свое утверждение, сделанное более четверти века назад, о превосходстве театра над кино, где «каждое душевное движение ограничено механическими средствами». И в то же время о фильме «Гроза» он отзывался, как о произведении, превосходно показавшем быт и нравы купцов, в котором «центральная фигура драмы Островского — Катерина, передана более захватывающе, чем в театре».

Эти последние слова, на мой взгляд, оспаривают приведенное выше и предостерегающее нас утверждение. Способности актера, играя в фильме, «захватывать», снимать, как мне кажется, вопрос об отсутствии творческого общения с зрительным залом. Все дело в самом актере, в его способности действовать перед аппаратом на сцене в дробных монотонных кусках так же правдиво, как и на сцене перед зрителем. В поисках таких актеров меня всегда тянуло по одному адресу: в Проезд Художественного театра к ученикам великого артиста. На вопрос Станиславского: «Есть ли игра актера на экране искусство или ремесло?» именно они своим участием в фильмах отвечали, что кинематограф для актера — область искусства, а не ремесла.

Оценка Станиславским «Грозы» меня особенно ободовала потому, что перед началом постановки, когда я высказал желание положить ее основу систему Художественного театра, Константин Сергеевич отнесся к моим словам со сдержанным недоверием.

Из мхатовцев в картине были заняты только А. Тарасова и М. Тарханов. Со с их приходом на сцену я почувствовал в павильоне то приподнятое благоговейное настроение, которое всегда овладевает мною в стенах Художественного театра. Я знал, что театр принимает близко к сердцу все, что касается картины, и наблюдает за ходом работы.

Часто на сценку или на просмотр материала приезжал И. М. Москвин, а каждый раз его острое, конкрет-

ные замечания подсказывали новые детали поведения исполнителей, а порой и решение целых сцен.

С «Грозой» началось мое творческое сотрудничество с Художественным театром. И сейчас каждый замысел новой картины связан для меня с участием в ней тех или иных актеров Художественного театра.

Меня не оставляет мечта поставить картину только силами актеров МХАТ, и об этом в свое время я разговаривал с покойным Н. Хмелевым. Хмелев, который был тогда художественным руководителем театра, исключительно внимательно отнесся к моей идее создания мхатовского кинокислелья. Я предлагал включить в план театра работу над сценарием с тем, чтобы он репетировался от начала до конца в тех же условиях, в каких в театре репетируется пьеса. Тем же творческим методом. Разговор с Хмелевым шел о «Трех сестрах» Чехова. К великому сожалению, мечта так и осталась мечтой. Так до сих пор, имея великолепно звучащие отдельные инструменты, мы не использовали возможности добиться концертного ансамбля. Попытки, правда, были, но их половинчатый характер не дал нужных результатов.

Я ставил чеховский «Юбилей», и в нем были заняты Станицы, Андровская, Топорков, Зуева и Грибков. Недостаток времени не дал возможности подчинить технику работы над фильмом сложному творческому процессу мхатовского ансамбля, и симфонического звучания добиться мы не смогли.

И все же, если не удалось создать киноансамбль «художественников», то их участие в картинах требовало от кинематографистов создания для работы таких условий, которые приближались бы к театральным.

Я видел и чувствовал на сценках, как мешает А. Тарасовой все постороннее, не соответствующее той обстановке, в которой она живет в снимаемом куске.

Поэтому мы предварительно готовили кадр, оператор заранее устанавливал на дублерах свет, и сценка начиналась только тогда, когда чувствовал себя готовой актриса.

На этих сценках нельзя было услышать ни обычного крика: «приготовились» или «стоп», хлопнушка — знак синхронности — снималась не в начале кадра, а в конце. Мы старались свести к минимуму количество дублей, потому что ясно видели, что топоры у актрисы получались лишь более слабым вариантом первой сценки и доставляли ей не творческую радость, а мучение.

С приходом на сценку мхатовцев,

тишина, которой так трудно добиться на студии, устанавливалась сама собой.

Глядя на то, как на сценках картины «Без вины виноватые» большие актеры — Тарасова, Ливанов, Грибов — всячески помогали Дружникову, тогда еще ученику актерской школы, весь сценочный коллектив старался работать более слаженно и дружно.

Доверие! Какое огромное значение для успеха нашей работы имеет доверие режиссера к актеру и актера к режиссеру! Обычно оно зарождается на первых пробах, если они проводятся не формально, когда за два дня, а иногда за два часа актеру дается вырванный кусок из сценария.

Должен признаться, что так и я пополнил к пробе А. Тарасовой на роль Катерины. Актриса пришла в Ленинград, и чуть ли не прямо с поезда ее загримировали, одели в случайное платье и дали кусочек текста из сценных приписаний в церковь. И что же получилось? Внешне все было как будто благополучно, но внутренних качеств образа мы не увидели. Все было для нее чужим — случайная обстановка, и костюм. Чужим в этой обстановке пробы был и текст. Я понял это. Я понял, что такая проба противопоказана природе актрисы Художественного театра.

— Вы с собой привезли что-нибудь из одежды? — спросил я Аллу Константиновну.

— Привезла, — ответила она. — Черное платье, косынку, башмаки.

— А в чем хотели бы сняться, в уже вам знакомом и близком к образу Катерины?

— В отрывке из «Братьев Карамазовых».

И вот мы поставили ее во всем «своём» перед микрофоном. Ей ничего уже не мешало, и по тому, как она произнесла «вой» текст, я понял, что это Катерина — та единственная, о которой мы мечтали, задумывая картину.

Позже, пользуясь тем же методом, я пробовал на роль Петра артиста Н. Симонюва, предложив ему сцену из игрального юна Бориса Годунова.

Доверие и взаимопонимание — это и есть творческая дружба, и эта дружба с мхатовцами порой подсказывала мне не только метод работы, но и ее тему.

Так родились «Без вины виноватые» с Тарасовой, Грибковым, Ливановым.

Не в пример дореволюционным императорским театрам, категорически запрещавшим своим актерам сниматься в кинематографе, Художественный театр не возражал против участия в фильмах своих актеров. Исключения из этого правила были связаны с предложениями актерам сниматься в картинах по низкопробным сценариям.

В советском кинематографе актеры Художественного театра участвуют почти в каждой картине, и все же — как мало мы привлекаем их для работы в наших фильмах!

Не было роли и сценария, написанных для В. И. Качалова. Такой ролью нельзя считать пролог к «Путевке в жизнь». Случайным эпизодом была и его работа в «Белом Орле». А барон в фильме «Мастера Художественного театра» все же остается лишь кинофигурой блондинистого образа в пьесе «На дне» на сцене МХАТ.

Мало снимался и Л. Леонидов. Грозный в «Крылах холопа», и Гобсек. А ведь великий актер любил кинематограф и его высказывания о значении для кино системы Станиславского, его замечания о логике поведения актера перед киноаппаратом, его острые критические мысли о несовершенстве некоторых наших картин и сейчас заставляют кинематографистов призадуматься о многом.

Известно, какое огромное значение имело творчество И. Москвина в утверждении первоисточенного значения актера в кино. Вспомним его «Полухушку», Симеона Вырина в «Коллежском регистраторе», полчдейского надзирателя Очумелова в «Хамелеоне» и немногие другие роли. И все же Иван Михайлович снимался мало, а его заветное желание сыграть в современном произведении сильную личность положительного героя так и не сбылось.

То, что большие актеры МХАТ редко участвовали в создании фильмов, объяснялось тем, что они, как азыскальные художники, часто отказывались от предложенных ролей.

Когда я предложил Михаилу Михайловичу Тарханову, с которым работал над фильмами «Петр Первый» (Шереметев) и «Гроза» (Дикой), роль Кутузова, он ответил мне после длительных раздумий:

— Конечно, я мог бы сыграть Кутузова, и он соответствовал бы толстовскому образу. Но ведь этого еще мало. Будет ли он соответствовать образу, который должен быть в картине, создаваемой в дни Великой Отечественной войны? Не те у меня сейчас физические силы. Кутузов — старик, но он русский полководец, и

сила в нем несметная. Советую вам взять Дикого.

Я перестал его уговаривать и глубоко поблагодарил его за ценнейший режиссерский подсказ, который стал для меня ключом в работе над образом Кутузова.

Алексей Денисович Дикий принес в кино лучшие традиции МХАТ. Мы чувствовали их на каждом шагу в работе над Кутузовым, где актер старался глубоко разобраться в внешне противоречивых чертах многогранного характера великого полководца. Сличая и сопоставляя, соединяя или отбирая необходимые черты, проникая в их природу и находя им верную оценку, он добивался создания образа Кутузова — гордости русской военной славы. Отказавшись от существовавших в театре канонических примеров, Дикий нигде не погрешил против исторической правды.

Каждый поступок актера перед аппаратом был действительным выражением его мысли. Играя Кутузова, он в первую очередь играл полководца с огромной волей к победе.

В слитном единстве разнообразных внутренних качеств простал перед зрителем цельный и большой характер Нахимова, человека огромной культуры мысли, всеумного темперамента и воли, бесстрашия и теплоты.

Откуда Дикий? Из МХАТ. Откуда Гиацинтова? Из МХАТ. А откуда Шуклин, Деркавин? Из мхатовской школы.

Не мог не прийти к МХАТ Боголюбков. Он стал его актером после «Великого гражданина», сыгранного перед киноаппаратом. Кинематограф оказался ступенью к МХАТ, более близкой, чем театр представления. На просмотре «Великого гражданина» зритель забывал об актере: перед ним был живой Сергей Миронович Киров.

Л. М. Леонидов говорил, что если бы К. С. Станиславский подошел со своей системой к кино, он увидел бы, что нигде ее применение не дает такого яркого результата, как в кинематографе. И действительно, когда я вспоминаю Ливанова в Бочарове («Депутат Балтики»), Грибов в «Без вины виноватых», Дорохина в «Волочаевских днях», когда, обращаясь на сценках «Сталинградской битвы» к Станицыну, я называю его по имени и отчеству Федора Ивановича Толбухина, когда я часто люблю себя на том, что передо мной не генерал армии Захаров, а артист Ближников, я убеждаюсь, что в кинематографе со всей его техникой мхатовский актер несет те качества своей школы, которые в няме искусства должны стать законом.

Советское искусство
9/окт. 1958