

Михаил
Ромм

1



Михаил Ильич Ромм Лениниана

OCR Busya<http://lib.aldebaran.ru/>

*Михаил Ромм. Избранные произведения в трех томах. Том 1:
Искусство; Москва; 1982*

Аннотация

В первый том «Избранных произведений» известного советского кинорежиссера народного артиста СССР Михаила Ильича Ромма вошли его статьи и исследования, посвященные проблемам режиссуры, актерского творчества, а также материалы о взаимодействии кино с литературой, театром, телевидением.

Содержание

Образ Ильича[1]	5
Работа Щукина над образом Ленина[7]	10
Большая тема искусства[10]	38
Заметки о кинематографическом образе В. И. Ленина[14]	51
Первые страницы[21]	67
Бесконечно дорогие кадры[24]	80

Михаил Ромм

Лениниана

Образ Ильича¹

Недавно в связи с юбилеем Бориса Васильевича Щукина² я снова оказался в том доме, в том кабинете, где больше тридцати лет назад впервые встретился с этим замечательным актером. Снова я увидел письменный стол, на котором, как и тогда, лежали десятки книг Ленина и о Ленине, рисунки и наброски грима, выполненные Борисом Васильевичем, пластинки с записью ленинских выступлений. Мне особенно живо вспомнились дни работы над фильмами, в которых Щукин создал художественный образ Ленина.

Когда сегодня, удаленный десятилетиями от того времени, я думаю, в чем причина такого необыкновенного успеха актера, я понимаю – дело не только в таланте Щукина, а он был необыкновенно талантлив. Не только в том, что он был выдающимся представителем

¹ Статья опубликована в газ. «Советская культура» (1969, 5 июля) в связи с ретроспективным показом ленинских фильмов на VI Московском Международном кинофестивале. Печатается по тексту газеты.

² В апреле 1969 года отмечалось 75-летие со дня рождения Б. В. Щукина.

вахтанговской театральной школы, которая умела сочетать острый внешний рисунок с глубиной характера образа. Дело в личности Щукина, в его человеческой биографии, воспитавшей эту творческую личность.

Мне думается, что никогда бы не оказался образ Ленина, созданный Щукиным, столь достоверен, близок и понятен людям, не вместил бы он в себе столько простоты, человечности и величия, если бы актер сам не прошел революционной, рабочей жизненной школы. Он принес на экран свою нравственную чистоту, человеческое обаяние, чуткость, партийность, глубокий ум, принципиальность, требовательность к себе и другим, доброту, юмор...

Фильмы ленинской тематики занимают в нашем кинематографе особое место. Они появлялись на определенных этапах истории страны как наиболее полное и всестороннее отражение времени. Они говорят со зрителем о годах, предшествующих Октябрю, о революции и гражданской войне и помогают постигать со временностью, ощущать будущее. Лучшие из этих картин свидетельствуют об умении кинематографа живописать глубокий и многообразный человеческий характер, создавать на экране образ коммуниста – строителя нового мира. В такого рода картинах сконцентрированы и крупнейшие творческие достижения нашего киноискусства.

Мы, кинематографисты, учились такому воплоще-

нию ленинской темы у крупнейших советских писателей.

В. Маяковский в числе первых осмелился «дорисовать похожий» портрет Ленина.³ Поэт отчитывался от имени всей страны перед ее вождем. Строки Маяковского легли в основу новой картины Ленинградской студии научно-популярных фильмов «Разговор с товарищем Лениным». Среди других фильмов она будет представлена в ретроспективном показе в дни фестиваля.⁴

В работе над картиной «Ленин в Октябре» мне чрезвычайно помогли слова Горького о Ленине. Больше того. Они в какой-то мере дали ключ, укрепили во мне совершенно определенное понимание ленинской темы в искусстве.

Именно Горький в своем очерке писал о Ленине как о человеке просто, тепло, понятно. Слова Горького совпадали с моим и щукинским представлением об Ильи-

³ М. И. Ромм имеет здесь в виду известное в свое время стихотворение пролетарского поэта Николая Полетаева, написанное в 1923 году и начинавшееся строчками: «Портретов Ленина не видно: Похожих не было и нет. Века уж дорисуют, видно, Недорисованный портрет». (См.: Полетаев Н. Стихотворения. М., «Худож. лит.», 1957, с. 63.)

⁴ Открытие ретроспективного показа фильмов о В. И. Ленине в рамках VI Международного кинофестиваля в Москве последовало в Белом зале Дома кино 9 июля 1969 года. Перед открытием состоялась пресс-конференция, на которой кроме М. Ромма выступили А. Караганов, Г. Александров, М. Донской, А. Каплер, Ю. Карасик и другие.

че. Как раз тогда мы решили направить все поиски к тому, чтобы играть живого, реального Ленина, а не величественного героя. Помню слова Щукина, обращенные к Н. Погодину: «Я монумент из себя изображать не буду».

Другой, и тоже чрезвычайно плодотворный и интересный подход к решению ленинского образа открыли для себя С. Юткевич и М. Штраух в «Человеке с ружьем». Они успешно продолжали свое сотрудничество многие годы. Его результатами стали прекрасные киноновеллы о Ленине⁵ и фильм «Ленин в Польше».

Мне кажется чрезвычайно важным включение в программу нынешнего международного киносмотрa ретроспективы ленинских картин. И «Октябрь», и «Три песни о Ленине», и новый фильм «Шестое июля», и другие документальные и научно-популярные ленинские ленты не только реконструируют прошлое. Не только, как говорил Маяковский, «описывают заново» «долгую жизнь товарища Ленина». ⁶ Они свидетельствуют о времени, которое рождает необходимость работы художника над образом Ильича. Мы ощущаем за каждым кадром дыхание эпохи, подводившее кинематографистов к воплощению той или иной грани велико-

⁵ Речь идет о фильме режиссера С. Юткевича «Рассказы о Ленине» (1958).

⁶ М. И. Ромм близко к тексту приводит строки из поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

го образа. Рассказать языком искусства о величайшем человеке нашего времени – что может быть более почетным и важным для творца!

И ретроспектива ленинских картин станет живым свидетельством этих достижений. Мне кажется, что по этим фильмам отчетливо прочитывается история советского кинематографа с его взлетами, открытиями, исканиями...

И еще одна мысль приходит, когда вспоминаешь кадры ленинских фильмов. Их сегодня насчитываются уже десятки. Уже, кажется, все внешние события ленинской жизни перенесены на экран. Но далеко не исчерпана ленинская тема в искусстве кино.

К образу В. И. Ленина будут обращаться все новые и новые поколения. И мы видим сегодня в том, что делаем мы сами, в труде наших коллег продолжение работы, которая не кончится никогда.

Работа Щукина над образом Ленина⁷

Щукин давно мечтал сыграть на сцене Ленина. Долгое время это составляло его тайную мечту. В те времена ни драматурги, ни актеры еще не представляли себе, что придет время, когда можно будет актерскими средствами изображать Владимира Ильича. Какой неосуществимой ни казалась эта мечта, Щукин сам для себя начал работать над образом Ильича.

Когда перед театром и кинематографом была поставлена задача – воплотить на сцене и на экране образ Владимира Ильича, Щукин оказался одновременно исполнителем роли Ленина в двух произведениях.⁸

Сроки были даны очень короткие. Поэтому репетиции, изучение текста, нахождение мизансцен, словом, вся конкретная работа по воплощению ленинского образа проходила и в театре и в кинематографе необычайно стремительно. Щукин не смог бы сыграть Ленина на той высоте, на какой он это сделал, особенно при огромной нагрузке на образ Ильича в картине,

⁷ Статья опубликована в кн.: Образы Ленина и Сталина в кино. М., Госкиноиздат, 1939, с. 49–66. Печатается по тексту книги.

⁸ Речь идет о спектакле «Человек с ружьем» и о фильме «Ленин в Октябре».

если бы не проделал предварительно большой и вдумчивой работы наедине с самим собой.

Когда я впервые увиделся со Щукиным для конкретного разговора о его работе над ролью Владимира Ильича, я застал его уже в известной мере внутренне подготовленным.

Щукин имел перед собой далеко не исчерпывающий материал. Кроме ленинских сочинений и сборников воспоминаний (кстати сказать, скудных, мало у нас издающихся и трудно доступных для рядового читателя) он располагал только некоторым количеством фотографий и пластинок с записью речей Ильича.

Лишь при тщательной, квалифицированной работе библиографов можно (да и то с огромным трудом) сколько-нибудь полно собрать материалы воспоминаний и записей о Ленине. Огромное их большинство, напечатанное в газетах, журналах, не переиздавалось и не систематизировалось. Поэтому перед работником искусства, которому надо быстро получить яркий, объемный и отобранный материал, возникают значительные трудности.

Но как ни скуден был материал, которым располагал Щукин, он проделал над ним большую и очень интересную работу. Прежде всего, анализируя статьи и речи Владимира Ильича, Щукин производил для себя очень любопытный и полезный анализ его речи. Исходя из лексики и из построения фраз в ленинских ста-

тнях, исполнитель пытался найти и для себя манеру разговора Владимира Ильича.

Огромную помощь оказал ему такой материал, как воспоминания Горького о Ленине. Горький как большой художник сумел в очень сжатой форме уловить и показать основное в образе Ленина. Наблюдения его, чрезвычайно острые и меткие, дают больше, чем целый том других воспоминаний, потому что они создают обобщенный художественный образ в противовес случайным и отрывочным наблюдениям. Воспоминания Горького помогают расшифровать другие воспоминания, дают ключ к пониманию Ленина-человека. Поэтому для Щукина и для меня они всегда служили отправным материалом при работе над образом Владимира Ильича. Кстати, Горькому и принадлежит мысль, что Щукин мог бы сыграть Ленина.⁹

Помимо воспоминаний о Владимире Ильиче и его сочинений Щукин располагал некоторым количеством

⁹ Эпизод, о котором упоминает М. И. Ромм, относится к 1932 году, когда пьеса А. М. Горького «Егор Булычов и другие» репетировалась в московском Театре им. Евг. Вахтангова. Вот как об этом рассказывает в своих воспоминаниях народный артист СССР Р. Н. Симонов: «Мысль о близком портретном сходстве Щукина с Лениным возникла у Алексея Максимовича Горького на черновых репетициях „Егора Булычова“. Щукин, пробуя грим Булычова, прибавил еще небольшую бородку и усы. Алексей Максимович, посмотрев грим, сказал: „Но ведь это же Владимир Ильич“. Действительно, сходство было чрезвычайно близким». См.: Симонов Р. Н. Путь актера. – В кн.: Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М., «Искусство», 1965, с. 39.

фотографий. Он пользовался ими двояко. С одной стороны, они примерно определяли возможности его собственного перевоплощения в гриме, с другой – они помогли изучить манеру жестикуляции и движений Владимира Ильича.

Как ни скуден был этот материал, Щукин все же сжился с мыслью о воплощении образа Владимира Ильича; это потом позволило ему гораздо легче, с меньшими внутренними затратами прийти к конкретной работе над произведениями, в которых ему пришлось играть Ленина.

В работе над образом Ленина вся сложность и для меня и для Бориса Васильевича заключалась в том, что образ Ленина во всей своей гигантской сложности настолько велик, что мы не могли претендовать на сколько-нибудь полный анализ его характера.

Гениальность Владимира Ильича Ленина проявляется с непередаваемой силой и своеобразием буквально на каждом его шагу: от самых великих его решений – Апрельские тезисы, Октябрьское восстание, Брестский мир и т. д. – до мельчайших проявлений его характера в повседневной жизни и обиходе.

Про Ленина часто говорят, что он был прост. Такое определение говорит еще очень мало. Ленин был необычайно неожиданен, и, изучая материалы о его поведении, всегда приходишь к выводу, что его личный характер, поведение в обыденной жизни, в разговоре

с домашними, в приятельской беседе и т. п. не могут быть до конца поняты до тех пор, пока это поведение не раскроется, как некая проекция величайшего гения революции. Если вы хотите, например, понять, почему Владимир Ильич пил чай так, а не иначе, то должны понять, что в данный момент этот человек решал вопрос о судьбах революции и каждый его шаг, каждое его слово так или иначе связано с громадными решениями, с громадной мыслительной работой, со всей громадной работой воли, которая являлась его основным содержанием и которая до конца нами, обычными людьми, не может быть ни понята, ни почувствована.

Таким образом в работе со Щукиным наиболее сложной была первоначальная договоренность о том, ^Кого же мы будем изображать, то есть анализ характера героя – то, что обычно предшествует всякой работе с актером. Вместо того чтобы попытаться полностью раскрыть и понять характер героя, мы согласились на какое-то не до конца договоренное, а подразумевающееся одинаковое наше отношение к образу Владимира Ильича с тем, чтобы обо всем остальном столкнуться в процессе работы.

«Как вы полагаете, Борис Васильевич, что бы сделал Ленин в таком-то случае». Или: «Что бы сказал Ленин в таком-то случае».

Такое осторожное нащупывание мельчайших кон-

кретных зерен не в понимании образа, а уже в его непосредственном выражении заменило недоступный для нас полный анализ образа.

Вторая особенность работы над образом Ленина. Решиться играть образ определенного человека актер может лишь тогда, когда, до конца его поняв и почувствовав, он может, что называется, перевоплотиться в него.

Это перевоплощение можно называть самыми разнообразными терминами, но так или иначе каждый актер, играя героя, должен в известной степени чувствовать себя им. Я видел разные исполнения роли Ленина и всегда замечал, что перейти эту грань, начать играть живого человека, почувствовать себя Лениным для актера – самое трудное. Я видел очень хорошее исполнение роли Ленина, при котором актер, однако, не решился переступить эту грань. Благоговейно собрав ряд фотографий и других разнообразных материалов, точно воспроизведя для себя схему движений Ленина, изучив по пластинкам его голос, актер затем с очень большой скромностью, с деликатной тактичностью показал, как бы говорил Ленин в данном случае, встал, повернулся, сел, – ни на одну секунду не беря на себя смелости почувствовать себя Лениным или заставить поверить, что перед вами – Ленин.

Щукину пришлось отважиться на иной путь. Кино не допускает положения, при котором актер, выпол-

няя роль, не был бы убедительным до конца, хотя бы просто физиологически убедительным, не заставляя бы зрителя понять, что перед ним действующее живое лицо. Надо было добиться такого положения вещей, при котором зритель, зная, что это играет актер, одновременно верил бы, что перед ним – живой Ленин. Для этого актер должен не только *показывать* Ленина, а полностью перевоплотиться в него и смело играть, внося, конечно, некоторые черты своей индивидуальности.

Простейший пример в пояснение. Голос Щукина не похож на голос Владимира Ильича. Голос Щукина ниже и звонче. Голос Ленина несколько приглушеннее и выше. Изучая пластинки, Щукин добился совершенно исключительного мастерства подражания. Однако, когда он начал играть Ленина, то выяснилось, что от излишнего голосового подражания нужно отказаться, потому что оно вносит элементы показа, элементы условной демонстрации вместо подлинной игры. И мы совершенно сознательно оставили лишь отдельные, характерные для Ленина, черты произношения, вернувшись в основном к естественному голосу самого Щукина.

Ряд людей, знавших Ленина лично, неоднократно видевших его, разговаривавших с ним и прекрасно его помнивших, при просмотре картины в первую минуту испытывали ощущение некоторого несходства, осо-

бенно в голосе, а частично в манере движения. Однако избранный Щукиным принцип работы был настолько верен, что в целом образ получался необычайно правдивым (свойство щукинского таланта), и по единогласному признанию этих товарищей уже через несколько минут ощущение несходства забывалось. Взяв основную сущность образа Ленина, Щукин играл актерскими способами и так перешел ту страшную для каждого актера черту, о которой я говорил выше.

Свою конкретную работу над ролью Ленина в фильме Щукин начал с того, что стал очень осторожно лепить образ Ленина из мельчайших элементов его психофизического поведения.

Щукин поворачивал голову, улыбался, смеялся, сердился, вставал, садился, спрашивал, двигался, шевелился, не прибегая даже к сколько-нибудь сложным фразам, длинным передвижениям или связанным логическим кускам поведения. Мы искали молекулы, из которых составляется поведение человека, причем особенно много значили для нас ленинские движения. Расположив ленинские фотографии в условном порядке, можно было установить, от какого движения мог прийти Ленин к данному положению тела. Затем, сложив несколько таких кусков, можно было найти движение целиком, скажем, Ленин прошел из угла в угол, сел на край дивана, повернулся, вслушался в то, что происходит, вскочил. В любой момент положение его те-

ла было необычайно динамично и устремлено в одну точку – чрезвычайно характерная для Ленина особенность. Эти детали дают представление о волевом, стремительном, бурном темпераменте.

Я уже говорил о психологической трудности, которая стоит перед актером в связи с переходом грани между внешним изображением Ленина и полнокровной игрой роли Ленина. Здесь перед нами стояла одна особая трудность.

Сроки, предоставленные нам на постановку фильма, не позволяли вести сколько-нибудь длительной репетиционной работы, надеяться на пересъемки и поправки. Все надо было делать сразу и наверняка, то есть рисковать в полной мере во всем объеме работы. На первых порах Щукин испытывал чрезвычайные внутренние затруднения, граничащие с робостью. Ему, привыкшему играть полнокровно лишь после длительной и тщательной подготовки, вживания в образ на конкретном материале роли, – переход от предварительных размышлений и эскизов к непосредственному выполнению эпизодов казался почти невозможным.

Актер чрезвычайно щепетильный, добросовестный и совестливый, он считал, что Ленина необходимо играть после глубокого и тщательно проведенного репетиционного периода, что каждое решение по мельчайшему движению роли нужно выносить в себе до конца, выполняя лишь после того, как будет найде-

на для самого актера совершенная форма, беспрекословная и не вызывающая никаких колебаний и сомнений. Такого репетиционного периода мы провести не могли. В то время Щукин еще не учитывал в полной мере особенности кинематографа, которая составляет одновременно и его силу и слабость. Эта особенность состоит в том, что актер в кинематографе играет роль не последовательно и целиком (хотя бы в виде акта или даже эпизода), а мельчайшими кусочками, эпизодами.

Сила этой особенности кино в том, что такой маленький кусочек позволяет довести работу над ним до предельного совершенства: объект внимания актера и режиссера невелик и может быть продуман полностью, до мельчайшей детали жеста.

Слабость, недостаток этой особенности кино заключается в том, что, лепя свою роль из этих мельчайших кусочков, актер может потерять, как известно, чувство цельности, плавности, чувство внутренней динамики, внутренней диалектики роли в ее непрерывном развитии.

Проводя внутреннюю аналогию между работой в театре и работой в кино. Щукин, на свою театральную мерку, считал себя совершенно не готовым для выполнения роли Ленина. Он не знал текста, он не продумал, не проговорил даже со мной половины мизансцен. У нас пока нашлись лишь некоторые (правда, как я на

своим опытом понимал, решающие, но для Щукина все же лишь некоторые) элементы поведения Ильича. Эти элементы не были еще претворены для Щукина в реальное поведение в рамках конкретной, написанной роли, и он ощущал их лишь как черновую, предварительную работу по пониманию образа Ильича.

Конечно, во всяком другом случае режиссер постарался бы, чтобы актер вышел из этого внутреннего затруднения безболезненно и почувствовал себя органически готовым к выполнению роли. В данном случае этого не позволяло время. Мы пошли на риск некоторой травмы, которая могла бы создаться у Бориса Васильевича, и решили заставить его сниматься во что бы то ни стало с тем, чтобы первые неудачные съемки послужили конкретным материалом для дальнейшей работы и в то же время сорвали бы Щукина с тормозов, развязав его для работы.

Мы воспользовались первым же случаем, когда производилась очередная проба грима: под предлогом за съемки грима Щукина вывели в павильон и поставили его перед фактом съемки. Стояли аппараты, горел свет, и мы снимали повороты и движения Щукина без какой бы то ни было подготовки. В дальнейшем я отказался проделывать что бы то ни было без зажженного света и направленного на Щукина объектива. Это привело к тому, что Щукин вынужден был перейти к конкретной работе.

Необычайная маневренность этого замечательно-го актера, его внутренняя мобилизованность на роль, огромное мастерство, которым он обладает, глубина проделанной им предварительной работы, а главное, его исключительная одаренность позволили нам очень быстро прийти к конкретному выполнению прямых сценарных заданий.

Для облегчения работы Щукина мы пошли на нарушение обычных производственных норм. Мы не снимали картину так, как это обычно делается, в порядке наиболее целесообразной постановки декораций, когда нарушаются все хронологические рамки в развитии роли, и эпизод в съемке стоит совершенно не на том месте, где он будет находиться в картине.

Чтобы облегчить работу Щукина, мы пошли на то, что разбили всю роль на отдельные этапы, по признаку трудности и сложности выполнения того или иного эпизода. Часто декорации стояли у нас по две-три недели и даже по два месяца: отсняв в декорации эпизод экспозиционный, легкий, где характер Ильича еще не развернут в полной мере, мы не переходили к следующему сложному эпизоду в той же декорации, а шли в другую декорацию, постепенно подбираясь к наиболее ответственным кускам роли. Затем мы возвращались в первую декорацию вновь, проделывая иногда четыре, пять и даже шесть таких возвращений. При отсутствии репетиционного периода это было необходимо, чтобы

Щукин постепенно овладевал ролью и охватывал ее во всей широте.

Порядок съемок был установлен такой, чтобы па первых трех эпизодах Щукин мог попробовать себя в разнообразных ленинских состояниях.

Эти три первых эпизода представляли собой коротенькие сцены из разных мест роли, нетрудные по выполнению, несложные по поведению и разнохарактерные.

Наметив таким образом вначале роль с трех сторон, мы затем пошли по линии все большего усложнения эпизодов, откладывая на самый конец то, что представлялось наиболее трудным. К числу таких наиболее трудных мест относилась речь Владимира Ильича на заседании Центрального Комитета; в этом эпизоде актер должен был проявить себя на очень коротком отрезке времени подлинным вождем и на очень коротком отрезке времени играть огромную гамму чувств — от предельного негодования до высокой патетики. Так как в этом куске ничего, кроме неподвижно стоящего и говорящего человека, нет, так как никакой помощи от мизансцены, от монтажа актер ждать не мог, то этот кусок казался нам одним из наиболее трудных по выполнению.

Вторым, столь же трудным моментом казался эпизод, где Владимир Ильич в негодовании громит Зиновьева и Каменева, прочитав в газетах их предатель-

ское выступление.

К числу очень трудных относился и эпизод, когда Владимир Ильич выходит на трибуну в Смольном, потому что здесь надо было найти чрезвычайно лаконичное, законченное и совершенное движение.

И, наконец, чрезвычайно трудной была сцена в квартире Василия, которую мы тоже отложили под конец. Эта сцена трудна потому, что в ней в очень интимной и скромной обстановке (сценарий говорил лишь о задушевности и мягкости характера Владимира Ильича) надо было, не выходя за пределы материала, показать вождя, найти человека, который только что решил судьбу пролетарской революции.

Эти четыре эпизода мы снимали в последнюю очередь, считая их как бы вершинами в актерском исполнении роли.

При съемке каждого отдельного эпизода мы также нарушили обычный кинематографический порядок, при котором по свету снимается сначала общий план мизансцен, затем расположенные в том же направлении света укрупнения, затем – противоположные точки и т. д. Это заставляет разбивать эпизод на нелогические, не связанные между собой кусочки, сменяющиеся для актера в совершенно случайном порядке. Щукинские эпизоды мы снимали большей частью в порядке их монтажной последовательности, жертвуя временем на перестановку света, но зато создавая для акте-

ра ощущение непрерывности поведения в данном эпизоде.

Таким образом отсутствие репетиционного периода мы частично компенсировали определенной, закономерной последовательностью в съемках и, кроме того, насколько могли, использовали преимущества работы над коротким куском.

Принцип отделки короткого куска на месте мы проводили настолько последовательно, что не работали точно, окончательно над текстом до самой съемки. Мы лишь проделывали всю предварительную черновую работу, то есть размечали мизансцену, движение, продумывали стимулы поведения и их внешнее выражение, анализировали диалог и вчерне отрабатывали его; окончательную отделку куска оставляли до самой съемки, чтобы взять от актера наиболее свежее и непосредственное выполнение.

Это не значит, что я пытаюсь отрицать репетиционный период. Репетиционный период в кинематографе, конечно, чрезвычайно желателен и полезен, но он должен быть отличен от репетиционного периода в театре. С моей точки зрения, на репетициях не нужно выжимать до конца из актера выполнение роли, тем более что на репетиции в кино при сплошном исполнении эпизода никогда нельзя достигнуть полной точности игры. Монтаж, кадровка, разбивка сцены, работа над отдельными кусками с неизбежностью вносят впо-

следствии свои коррективы. Поэтому не надо на репетициях «замучивать» сцену, заигрывать ее, доводить актера до уже привычных, трудно преодолимых навыков игры в куске. Надо находить лишь общее решение эпизода, который до конца открывал бы актеру все основные его положения, а конкретную отделку вести в пределах одного кадра непосредственно перед съемкой.

Мне кажется, что при правильной репетиции отдельного кадра во время самой съемки можно получить от актера более высокое исполнение, чем то, которое он может дать в большом куске: сосредоточенный на выполнении одного элемента, он проявит всю свою силу на небольшом отрезке роли, при обязательном условии, что понимание роли, общая договоренность его с режиссером, разработанность его поведения, походки, жеста, манеры держаться и проявлять себя до конца ясны ему и режиссеру и проработаны с достаточной тщательностью.

Я уже говорил, что в кино необходимо схватить у актера самое свежее и непосредственное выполнение; режиссер обязан чувствовать ту грань, когда актер, овладев куском и еще не «замучив» его для себя, способен выполнить его с наибольшей силой. Ошибкой режиссера, наиболее часто встречающейся, бывает «замучивание» актера: режиссер добивается такого идеального выполнения куска на репетициях, вносит

столько поправок и шлифовки, что в конце концов, отшлифовав до конца, скажем, движение руки, он замечает, что актер упустил в это время, допустим, живость интонации.

С наибольшей силой и очевидностью проявляется это на кусках комедийного характера. Надо сказать, что комедийность интонации – нечто совершенно неуловимое и неопределенное. Казалось бы, совершенно одинаковая два раза произнесенная реплика – один раз смешит, другой раз не смешит. Для того чтобы реплика звучала комедийно, она должна быть произнесена с очень большой непосредственностью и правдивостью. «Замученная» реплика никогда так не будет звучать.

Поэтому режиссер должен с очень большой ясностью ощущать ту грань, до которой можно работать с актером. Очень часто на репетиции невыгодно добиваться окончательного результата. Нужно лишь почувствовать, что окончательный результат будет через одно-два повторения. И иногда на этом этапе, не доделывая куска дальше, надо немедленно снимать, не требуя от актера повторения, лишь словесно дав ему некоторые подбадрывающие или исправляющие указания.

Когда актер вработывается в роль и режиссер находит с ним точный и общий язык, начинает его, что называется, чувствовать, то есть в момент репетиции как бы совершенно понимает все, что происходит в акте-

ре, и живет с ним какой-то единой жизнью, – с этого момента наступает легкость в выполнении роли. Такой легкости Щукин добился очень быстро.

Легкость в работе у Охлопкова и Щукина явилась результатом систематически, тщательно, глубоко продуманных в каждой детали и очень строго проработанных первых сцен картины. Если бы я имел возможность переснять эти первые сцены, которые послужили для нас трамплином при исполнении обеих ролей, я бы сделал это с громадным удовольствием, так как на этих первых сценах в картине шла только черновая сработка. Фактически они послужили для нас материалом для анализа, материалом для изучения ролей.

Специфика сценария Каплера заключается в том, что автор уделил большое внимание Ленину как человеку в обычной, интимной, скромной обстановке. Когда мы стали работать со Щукиным над конкретными кусками, то убедились, что Ленина как человека можно играть лишь тогда, когда в каждом куске будет показан Ленин – вождь, и особенно в тех кусках, где вождь как бы и не присутствует.

В картине есть сцена, когда после заседания ЦК Ленин приходит в квартиру к рабочему Василию. Сцена эта, казалось бы, вся посвящена двум темам. *Тема первая:* любовь рабочего класса к своему вождю. *Тема вторая:* скромность и человечность Владимира Ильича Ленина.

Когда мы начали работать со Щукиным и Охлопковым над этой сценой, оказалось: вне понимания того, что только что принято историческое решение об Октябрьском перевороте, что перед нами вождь пролетариата, пылающий титанической волей к восстанию, решить эту сцену нельзя. И Щукин играл в течение всей этой сцены в каждом куске не скромность, не человечность и т. д., а лишь волю к восстанию. В связи с этим произошли изменения в тексте, на первый взгляд довольно скромные, но кардинально изменившие все актерское поведение.

Точно так же в эпизоде, когда Василий после изгнания с заводов меньшевиков и эсеров приносит Ильичу карту Петрограда, Щукин настойчиво искал больших, обобщающих мотивов в поведении Ленина. Конкретный текст начинал играть служебную, подчиненную роль. За его пределами мы прощупывали более глубокие течения мысли Ленина, более страстное кипение его титанической воли, быть может, внешне в тексте не проявленное, но необходимое, как фундамент.

Мы решили эту и другие мизансцены не как самостоятельные, значительные сами по себе куски поведения Ильича, но как проекцию каких-то более значительных, более крупных психологических процессов, протекающих в нем внутри. Таким решением мы пытались обойти трудность, о которой я говорил вначале. По-видимо-

му, когда трудно показать гения во всем его величии, когда трудно вскрыть его до конца, – нужно каждый его шаг, доступный зрению, рассматривать исходя из того, что за этим шагом лежит нечто гораздо большее. Намекая на это и словно чуть-чуть приподнимая завесу в какие-то высоты его поведения, вы как бы констатируете наличие гения.

К противоположным методам работы нам приходилось прибегать тогда, когда Владимир Ильич, например, выходил на трибуну перед массами. Здесь, наоборот, нужно было искать то интимное, что, казалось бы, не присуше вождю в такой пафосный момент.

Замечательный жест, которым Щукин, стоя на трибуне, пожимает руку аплодирующему Охлопкову, найден актером именно в этом плане. Столь же характерен смущенный, скромный, жест, когда Ильич выходит в коридор и видит громадную толпу, бросающуюся к нему с криком: «Ленин!» Он слегка пожимает плечами и, улыбнувшись, склонив голову набок, быстро идет по коридору. Этот жест человека, несколько смущенного и в то же время тронутого вниманием толпы, придавал всему ходу необычайную убедительность.

В фильме «Ленин в 1918 году» еще в большей степени, чем в предыдущем фильме, возросло значение актерского исполнения, подчинившего себе все остальные компоненты режиссерской работы над фильмом. Решение образа Ленина стало ведущим,

основным, подчинило себе решение остальных образов и, следовательно, всю стилевую трактовку фильма. Таким образом работа над образом Ленина явилась для нас отправной точкой в определении всей стилистики работы над картиной.

Образ Ленина в картине «Ленин в 1918 году» занимает центральное место. Дело, однако, не только в том, что образ Ильича разрабатывался в этом фильме более широко, чем во всех предшествующих кинематографических и театральных работах о Ленине. Дело в том, что вся философская нагрузка фильма легла именно на этот образ.

В картине «Ленин в Октябре» Щукину пришлось преодолеть большое сопротивление материала при первоначальном решении образа Ленина. Огромное внимание было уделено там внешним характеристикам образа, передаче своеобразного пластического рисунка, завоеванию первых ступеней в такой сложной задаче, как изображение Ленина на экране. Необходимо было заставить зрителя поверить в реальность и подлинность образа, необходимо было решить ряд, казалось бы, простых задач: интонационных характеристик, характеристик движения, характеристик первичных эмоциональных сторон образа. Несомненно, работа Щукина в этой первоначальной стадии была в большой мере направлена к тому, чтобы достигнуть внешней выразительности в передаче образа Ленина.

Идейно-философская концепция фильма «Ленин в Октябре» была в гораздо меньшей степени сосредоточена и раскрыта в образе Ленина. Образ Ленина не определял полностью сюжета, наоборот, все побочные линии, работая на образ Ленина, в значительной степени помогали нам его раскрыть. Вот почему в картине «Ленин в Октябре» мы прибегали к резким внешним характеристикам, резко поданным аффектам для воплощения образа.

Совершенно иными были наши задачи в работе над фильмом «Ленин в 1918 году». В этом фильме побочный материал почти не помогает созданию образа Ленина. Основным в фильме является ленинский материал, в котором Щукин в соприкосновении с целым рядом людей, в ряде углубленно психологических сцен постепенно раскрывает образ Ленина и разворачивает идейно-философскую концепцию картины, концепцию пролетарского гуманизма в условиях построения государства диктатуры пролетариата. С другой стороны, в картине присутствует материал иного характера, сводящийся к ряду сцен, в которых показаны подготовка и исполнение заговора на жизнь Ленина.

Эти два различных рода материала изложены в самостоятельных сценах. Герои этих двух основных течений картины встречаются между собой лишь в отдельных узловых кульминационных моментах сюжета. Основная встреча происходит в момент покушения

на дворе завода Михельсона. Самой большой опасностью для картины была опасность, при которой неизбежно возник бы стилевой разнобой, если бы эпизоды, создающие образ Ленина, содержащие психологически углубленный и сюжетно ослабленный материал, не соединились бы органически с остро поданными эпизодами второй линии сценария.

Вот почему решение стилистики актерской работы играло в картине такое огромное значение. Вот почему, с другой стороны, мы не могли в решении образа Ленина пойти по тому же пути, что и в фильме «Ленин в Октябре».

Итак, решение актерской трактовки образа Ленина предопределило собой всю стилистику картины. Как же мы со Щукиным подошли к этому решению? Прежде всего мы решительно отказались в актерской работе от внешне подчеркнутой характерности.

В «Ленине в 1918 году» Щукин раскрывает образ Владимира Ильича рядом глубоких внутренних характеристик, необычайно тонких оттенков в поведении и в ходе мыслей. Щукин нигде не прибегает к внешнему подражанию, к внешнему копированию Ленина; он не повторяет ни одного знакомого ленинского жеста, не стремится и к подчеркиванию известных интонаций ленинской речи. Словом, он совершенно не пытается внешними приемами убедить зрителя в том, что перед ним Ленин.

Взамен этого Щукин выдвигает глубокое внутреннее раскрытие образа. Вместо характерности разрабатывается характер, вместо внешних эффектов работа идет на глубокую внутреннюю убедительность, на глубокое осмысливание каждого движения или слова. Во всей работе взята установка на предельную простоту, правдивость внутреннюю, психологическую правдивость. Нигде актер не прибегает к известным приемам эффектного актерского исполнения, к эффекту ради эффекта. Работа актера при этом усложняется тем, что ведется необычайно скупыми приемами. Роль разбита на крупные монументальные куски. Каждый из таких кусков решается без мелкой детализации, без мелкого украшательства. Такие огромные куски, как болезнь Ленина, речь на митинге и др., служат ярким примером и образцом подобной актерской работы.

Если взглянуть в исполнение Щукиным такого огромного куска роли, как болезнь Ленина, то его метод построения образа становится особенно очевидным. Весь громадный эпизод болезни, занимающий в картине три части, идущий на экране около получаса, Щукин проводит лежа, совершенно неподвижный, лишенный возможности воспользоваться какими бы то ни было двигательными характеристиками; он ограничен даже в поворотах головы, в мимике лица, в движении здоровой руки. Эта неподвижность подчеркивается тем, что аппарат большей частью фиксирует его в профиль,

еще больше скрадывая все моменты мимики. В распоряжении актера остается только голос, но и им актер пользуется очень скупно. Слово отделено от слова паузой, голос понижен. Выразительность интонации затуманена. И здесь-то он и начинает работу на очень тонких оттенках, тончайших переходах, казалось бы, еле заметных характеристик. Блестящая игра Щукина заставляет зрителя неотрывно следить за развитием актерской работы в этом громадном куске. Внутренняя жизнь Ленина разворачивается еще богаче от того, что внешне актер совершенно скован.

Точно так же, в той же манере, Щукин трактует образ Ленина в эпизоде митинга. Всю свою огромную речь он произносит на одном высоком тоне с резким однообразным жестом. Вдобавок аппарат все время фиксирует его вместе с массой, не выделяя ни разу крупных планов. И, несмотря на это кажущееся однообразие тона и жеста, несмотря на общий план, внутренняя разработка психологического хода речи настолько прекрасна, что Щукин держит неотрывно внимание зрителя в течение целой части.

Лишь такой блестящий актер, как Щукин, актер-мыслитель в самом высоком значении этого слова, актер необычайной душевной гибкости и глубины, смог справиться с исключительно сложными задачами этой роли в данной картине. Отказавшись от внешнего раскрытия титанического образа Ленина, он, раскрывая его

углубленно и тонко, раскрывал его изнутри.

Исполнение Щукиным образа Ленина, характер его трактовки стали для нас отправной точкой в работе со всеми актерами, соприкасающимися в картине с Лениным, работающими с ним в одном эпизоде. Таким образом вся ленинская линия картины трактовалась нами в едином актерском плане, и поэтому роли Василия, профессора, доктора, кулака, Евдокии Ивановны и т. д. трактовались в той же манере абсолютной скупости, простоты, отказа от всех внешних эффектов.

Само собой понятно, что это определило стилистику кинематографического решения этой части фильма. Отсюда идет лаконичность мизансцены, максимальная экономия в монтажных перебивках, заменяемых глубинным построением мизансцен, то есть внутрикадровым монтажом, когда вместо крупного плана актеры выходят на передний план и работают в кадре ансамблем. Отсюда скупая выразительность света, к которой пришел оператор Волчек, простота композиционных построений, лаконичность и сдержанность всей изобразительной трактовки.

Сергей Герасимов, говоря о картине «Ленин в 1918 году», сформулировал, как мне кажется, весьма точно основные тенденции, которые двигали нами в работе, словами: осторожная точность. Эти два слова, как мне кажется, лучше всего выражают ту тенденцию в работе с актером, да и вообще во всей нашей кинематогра-

фической работе, которую хотелось бы проводить всегда и применять как мерило правильности выполнения замысла. Это, конечно, только одна сторона работы, ибо кроме осторожной точности каждая сцена должна проверяться с точки зрения серьезности ее замысла и страстности ее выполнения.

Работа со Щукиным доставила мне и всему постановочному коллективу картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» ни с чем не сравнимое удовольствие и принесла огромную пользу. Дело даже не в том, что в лице Щукина мы столкнулись с актером замечательного мастерства, огромного таланта и обаяния, с каким не приходилось до тех пор работать в кино. Исключительная ясность мысли в работе, отчетливая продуманность и закономерность актерского поведения, высокое уважение к мастерству актера, к своему искусству, а отсюда уважение к своему партнеру, к режиссеру, ко всему комплексу работы, сознание ответственности и серьезности своего дела, – все это в соединении с глубоким оптимизмом, с легкостью в работе, с отсутствием натуги, надуманности делает работу Щукина необычайно поучительной для всякого, кто с ней сталкивался.

Эта статья написана до смерти великого актера нашего времени Б. В. Щукина. Я не переменял в ней ничего.

Щукин никогда не был удовлетворен своей рабо-ой.

Необычайно скромный, он жил все время в непрерывном труде, буквально день и ночь вынашивая в себе образ, не успокаиваясь ни на минуту. Он был самым строгим судьей для себя.

После «Ленина в 1918 году» мы задумали третью картину о Владимире Ильиче. Щукин уже начал готовиться к этой работе, хотя она намечалась на 1941–1942 гг. В этой третьей картине о Ленине Щукин мечтал о еще более глубоком проникновении в великий образ. Мысли Щукина об этой работе были необыкновенно значительны и своеобразны.

Образ Ленина неисчерпаем. И, казалось, неисчерпаемыми были возможности движения вперед нашего Щукина в воплощении этого образа. Нелепая, безвременная смерть оборвала эту работу.

Большая тема искусства¹⁰

Среди всех зрелищных искусств кинематограф обладает особенной, ни с чем не сравнимой силой в наблюдении мира. Что еще может с такой поразительной и наглядной конкретностью передать нам облик и движение толпы, архитектуру города, своеобразие природы, манеру и повадку человека, его примечательные черты. В нашем познании мира кинематограф стал играть важнейшую роль. Наблюдение новой жизни, то есть материал именно сегодняшнего дня, стало определяющим для большинства основных течений современного киноискусства.

Почти все молодые советские режиссеры и киносценаристы разрабатывают сейчас только современную тему. Ушли в прошлое те времена, когда историческая и биографическая тематика занимала главное место в планах наших студий, когда раздавались настойчивые призывы к работникам кинематографии обратиться лицом к советской действительности. Эти времена прошли, и жалеть о них не стоит.

Понятно и естественно стремление кинематографиче-

¹⁰ Статья опубликована в «Правде» (1962, 18 апр.). Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, под заголовком «Не вернуться ли к истории». Печатается по тексту газеты.

ческой молодежи говорить о вопросах, которые ей наиболее близки, которые волнуют ее, которые задевают ее ежедневно и ежечасно. Эти вопросы рождаются в спорах на работе и дома, врываются с улицы, возникают в газете, которая вынимается утром из почтового ящика, приходят к тебе в комнаты с товарищем, они являются содержанием жизни каждого из нас и связаны с жизнью нашего народа.

Все это так; тематика современности всегда останется для нас важнейшей и первоплановой, но вместе с тем давайте вспомним иные картины, составившие славу и гордость советской кинематографии, сыгравшие огромную роль в ее становлении, оказавшие могучее влияние на формирование вкусов и убеждений целых поколений советских людей. Это картины «Броненосец „Потемкин“ С.Эйзенштейна, „Мать“ и „Конец Санкт-Петербурга“ В. Пудовкина, „Арсенал“ и „Щорс“ А. Довженко, это „Чапаев“, созданный С. и Г. Васильевыми свыше четверти века тому назад, это „Депутат Балтики“ А. Зархи и И. Хейфица, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, „Мы из Кронштадта“ Е. Дзигана, „Человек с ружьем“ С. Юткевича, „Последняя ночь“ Ю. Райзмана и много, много других картин, в том числе и картины о самом великом человеке мира – о Владимире Ильиче Ленине. Все это – картины исторические. Сделаны они в 20-х и 30-х годах, до Великой Отечественной войны. И лишь отдельные, единичные карти-

ны – совсем недавно, после XX съезда КПСС.

Биографический жанр был скомпрометирован у нас в кино, – скомпрометирован рядом официальных, казенных картин, сделанных, как правило, по единому шаблону, а самый шаблон сформировался во времена культа личности, оказавшего сильное и вреднейшее влияние на самый подход к исторической теме.

Думается, правильно будет говорить о биографическом жанре в кино на собственном примере. Я имею в виду двухсерийную картину «Адмирал Ушаков», поставленную мною в 1951–1953 годах. И сценарий этого фильма, написанный А. Штейном, и моя режиссерская работа несут на себе явный отпечаток установок того времени. Давайте вспомним, в чем заключалась общая мерка для множества послевоенных биографических исторических картин. Герой обязательно ставился над народом, он должен был являться фигурой исключительной, как бы вне времени и пространства. Народ присутствовал в картине только в качестве своего рода простодушного «окружения», ведомого вперед все понимающим и все знающим героем. Эта трактовка роли личности в истории отражает ошибки и заблуждения, связанные именно с культом личности.

Вспомним, что в картине «Сталинградская битва», по существу, нет народа, есть только безликая масса. Грандиозное всемирно-историческое сражение, раздробившее хребет фашистской армии, изображено как

единоборство между Сталиным, с одной стороны, и Гитлером – с другой. Советские солдаты, вынесшие на своих плечах неслыханную по суровости многомесячную битву, забыты в этой картине.

При таком подходе герой, стоящий над народом, кем бы он ни был – полководцем, ученым или художником, – разумеется, должен был изображаться как существо в какой-то мере идеальное, лишенное каких-либо человеческих слабостей, лишенное вместе с тем и своеобразия характера, ибо характер возникает в результате органического слияния противоречий. А у такого героя никаких противоречий и, следовательно, никаких проявлений подлинного своеобразия быть не может.

Не было этих черт своеобразия и в образе Ушакова. Не потому, что мы с автором сценария не хотели сделать образ Ушакова своеобразным и живым, а потому, что нам это не было позволено. Разумеется, и сами художники, испытывая на себе влияние установок того времени, шли на поводу неверных тенденций, но если они позволяли себе идти на поводу недостаточно усердно, то их поправляли.

То, что произошло в кино с Ушаковым, – пример далеко не единичный. Биографический жанр был представлен в кино целым потоком парадных, пресных, чинных и, по существу, лживых картин, искажавших историческую перспективу. Их герои до обидного по-

хожи друг на друга, они причесаны и напомажены, вырваны из своего времени и поставлены в искусственные условия, далекие от подлинной жизни.

Но ведь «Чапаев», по существу, тоже биографический фильм. Однако у этой картины есть две примечательные черты, завоевавшие ей всенародное признание. Первое: Чапаев глубоко народен, он вырос из народной толщи и движется вместе с народом, а не шествует над ним; во-вторых, авторы фильма смело разрабатывают поразительно сложный и противоречивый характер своего героя. Каждый эпизод этой великой картины приоткрывает новую черту в образе Чапаева. Он как бы поворачивается перед вами разными, спорящими друг с другом сторонами, загорается то одним, то другим цветом, как бриллиант. Вы смотрите картину и видите: перед вами – герой, а в следующем куске это – хитрец, человек себе на уме, а в следующем – он простодушен, как дитя, а вслед за тем оказывается, что он вспыльчив и в гневе делается почти страшен; а вслед за тем – добродушен. То Чапаев выглядит пронцательным и тонким, то простоватым и неграмотным, то хитрым, то прямым, то самодовольным чуть ли не до хвастовства, то скромным. В этом сила картины, и именно поэтому зритель так любит Чапаева.

Но не забудем, что картина была поставлена до того, как культ личности Сталина стал оказывать на содержание киноискусства особо сильное влияние. Впо-

следствии сами же авторы «Чапаева» показали образчики прямо противоположного метода в разработке характеров исторических персонажей.

В какой-то мере то же самое можно сказать и о фильмах, в которых кинематография пыталась поднять величайший и сложнейший образ эпохи – образ Владимира Ильича Ленина.

Теперь опять, впервые после долгого времени, мы имеем возможность объективно рассматривать историю нашей революции, говорить правду о том, что было. Правда эта настолько высока, что не нуждается ни в каких украшениях и ни в каком причесывании. Но помимо восстановления исторической правды необходимо еще и восстановление правды художественной, которая заключается в смелости изображения любого исторического персонажа, как бы велик он ни был. Позиция коленопреклонения несовместима с искусством, особенно с советским, а установка героя на постамент не может привлечь к нему народной любви.

История нашей революции – это летопись поразительных событий и соединение самобытных характеров необычайной силы и необычайной страсти. Сейчас мы получили возможность раскрыть страницы этой летописи и черпать вдохновение в подлинной истории нашего общества. Самое замечательное в этой истории – это возникновение советского человека – человека нового времени, новой эпохи.

Петом 1918 года я попал в матросский отряд, приданный одной экспедиции. Я был тогда почти мальчиком. До сих пор я помню поразившие меня лица матросов этого отряда. То были люди поистине свободные, – свободные от страха перед чем-либо, свободные от бога и религии, свободные от малейшего чинопочитания, свободные от чувства собственности. А ведь прошло только полгода со времени Октябрьской революции! За полгода эти сыновья Кронштадта, выходцы из глухих деревень царской России, стряхнули с себя все и всяческие цепи. Готовые на все – на бой, на смерть, они, быть может, не были очень уж грамотны, а вернее, были совсем неграмотны и, я бы даже сказал, политически не слишком-то разбирались в иных вопросах. Я, например, лучше их знал, что такое германская социал-демократия, когда жил и как и с кем боролся Маркс. Но Октябрьская революция была с ними, а не со мной; они дышали воздухом революции, и этот воздух переродил их.

Даже сейчас, когда я вспоминаю, что такое первые годы революции, я вспоминаю именно этих матросов, которые, кстати сказать, на первых порах приняли меня не слишком-то дружелюбно, не верили мне, и, пожалуй, справедливо не верили, потому что я был мальчишка, интеллигент, с их точки зрения – барчук, и во мне можно и должно было сомневаться.

В последнее время мы не работаем достаточно се-

рьезно над исторической темой в кино. Но сама история требует от нас возвращения к ней. Мы в долгу перед советским народом именно потому, что сделали много неверных картин и неверно рассказали о том, о чем следует все-таки рассказать и напомнить.

Сейчас кинематограф обладает для такого рассказа не только правом и обязанностью говорить правду, но и новыми выразительными средствами, которые могут сделать эту правду исключительно сильной. Мы научились подробно исследовать жизнь человека, освободив кинематографического героя от бутафории, окружавшей его в былые времена, – от бутафории грима, от фальши декораций, от искусственной сделанности повко придуманного диалога и стандартно скроенного сюжета.

Я, например, полагаю, что один рабочий день Ленина – рядовой день его жизни, начиная с того, как он встает, читает газету за завтраком, идет в свой кабинет, и вплоть до последних заметок на полях книги, которые он делает уже глубокой ночью, – что такой день мог бы стать содержанием превосходной, глубокой картины, пусть даже в этот день не случится ничего особенного. Вы увидите только, с кем разговаривал Ильич в течение дня, какие вопросы он решал, что и как он говорил, что и как он думал, как он действовал в тех или других обстоятельствах, и все это будет, я убежден, необыкновенно интересно и глубоко осмысленно, потому что

в каждом его поступке, большом и малом – в решении о Брестском мире и в записочке к товарищу Семашко об очках для посетителя-крестьянина,¹¹ – во всем этом одинаково проявляется титаническая сила, подлинно ленинская сила характера.

Мы уже привыкли к кадру, снятому на III конгрессе Коминтерна:¹² Ленин сидит на ступеньках трибуны и что-то записывает. Но вдумайтесь, до чего же этот кадр необыкновенен! Представьте себе любого вашего знакомого, занимающего хоть сколько-нибудь ответственное место. Пусть это будет просто директор какого-либо института или учреждения. Позволит ли он себе на официальном многочленном заседании усесться на ступеньки, скорчившись, и в этом положении готовиться к выступлению? А Ленин позволял себе такое! Он не заботился о своем величии, – об этом позаботилась история.

Сила ленинского характера в том, что этот характер создан для революции и выращен революцией.

Партия ставит сейчас перед нами задачу продолжить работу над фильмами об истории революции и, в

¹¹ Речь идет о письме В. И. Ленина к наркому здравоохранения П. А. Семашко от 28 февраля 1921 года с просьбой «достать хорошие очки» для крестьянина из села Фоминки Владимирской губернии И. А. Чекунова. См.: Ленин В. И. Поли, собр. соч., т. 52, с. 83–84.

¹² Речь идет о съемке, сделанной летом 1921 года в Андреевском зале Московского Кремля операторами Г. В. Гибером, Н. Ф. Козловским, Э. К. Тиссэ.

частности, над фильмами о Ленине. Задача большая и трудная, за нее нужно браться со всей ответственностью и прежде всего восстановить подлинно ленинский подход к человеку, к любому человеку, в том числе и к самому Ленину. Если позволительно так сказать, то Ленина надо изображать по-ленински. Ведь Ленин был не только начисто лишен чинопочитания, но больше всего ненавидел, когда оно проявлялось по отношению к нему самому, он резко пресекал всякие попытки угодничества, восхваления, лести. Он не боялся признавать свои ошибки, признавать их публично на партийном съезде, – это не снижало его величия. Любовь к нему, безграничное уважение к нему только вырастали от того, что все видели в нем прежде всего Человека.

«Какой Человечище!» – говорил про него Горький, который оставил нам самые великолепные воспоминания о Владимире Ильиче. вспомните, кстати, как они начинаются:

«Когда нас познакомили, он, крепко стиснув мою руку,¹³ прощупывая меня зоркими глазами, заговорил тоном старого знакомого, шутливо:

– Это хорошо, что вы приехали! Вы ведь драки любите? Здесь будет большая драчка.

¹³ М. И. Ромм цитирует воспоминания А. М. Горького «В. И. Ленин». См.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине в 5-ти т., т. 2. М., Политиздат, 1969, с. 235–236.

Я ожидал, что Ленин не таков. Мне чего-то не хватало в нем. Картавит и руки сунул куда-то под мышки, стоит фертом. И вообще, весь – как-то слишком прост, не чувствуется в нем ничего от «вождя»...

Когда меня подводили к Г. В. Плеханову, он стоял скрестив руки на груди и смотрел строго, скучновато, как смотрит утомленный своими обязанностями учитель еще на одного нового ученика...

А этот лысый, картавый, плотный, крепкий человек, потирая одну рукой сократовский лоб, дергая другую мою руку, ласково поблескивая удивительно живыми глазами, тотчас же заговорил о недостатках книги «Мать».

Вдумайтесь в это поразительное описание, ведь в нем нет ничего, решительно ничего искусственно возвеличивающего. Поглядите, как пишет Горький: «стоит фертом», «руки сунул куда-то под мышки», а в другом месте той же статьи сказано еще: «В этой позе было что-то удивительно милое и смешное, что-то победоносно-петушиное...» Это художническая правда и художническая точность. А мы во многих и многих картинах изображали наших революционных героев так, как у Горького написан Плеханов, величественно-скучным и аккуратным.

Если мы любим Ленина, – а мы больше чем любим его, мы живем Лениным, – мы должны рассказать о нем так, как учит нас рассказывать Горький, как гово-

рил о себе сам Ленин, умевший даже подшутить над собою и снять тем самым всякое ощущение величественности.

Разумеется, нет единых правил в искусстве, и горьковский метод не может стать всеобщим законом. Есть кинематограф подробного наблюдения, есть кинематограф приподнято-романтический, есть кинематограф остросюжетного повествования. Любое историческое произведение есть рассказ о двух временах: времени, о котором ведется повествование, и времени, в каком создано само произведение. «Броненосец „Потемкин“ – это памятник революции 1905 года и памятник первых лет Советской власти.

Все это мое рассуждение направлено к тому, чтобы побудить кинематографическую молодежь вновь обратиться и к историко-революционной теме. И, конечно, речь идет не только о ленинских картинах. Разве Феликс Дзержинский не представляет собою сгусток революции, разве не интересен для нас этот человек, которого называли «железным» и который пронес всю свою жизнь, как горящий факел, через тюрьмы, ссылки, каторгу, через революцию? Да разве только Дзержинский? Сколько их, этих великих наших отцов, которые еще не дождались своего воплощения на экране!

Мы строим коммунизм. Мы знаем теперь сроки его осуществления. Начертан рабочий план и подсчитаны материальные ресурсы. Будущее становится ося-

заемым, конкретным. Впервые в истории названы и закреплены в Программе партии моральные качества строителя коммунизма. Задача искусства – готовить человека сегодняшнего дня к вступлению в день завтрашний. Это благородная, большая, с каждым днем растущая задача. И иногда и нужно, и интересно, и поучительно оглянуться при этом и вспомнить, как родился новый человек эпохи, вспомнить первые его шаги, – его мужественный, горячий и могучий ход, его подвиг во имя революции, во имя нашего будущего.

Заметки о кинематографическом образе В. И. Ленина¹⁴

История экранного воплощения ленинского образа на протяжении десятков лет советской кинематографии – это история как бы цепи прерывистых попыток. Иногда подряд за два-три года выходило несколько ленинских картин, иногда наступала долгая-долгая пауза в поисках новых решений. Первая попытка была сделана, как известно, в 1927 году в фильме Эйзенштейна «Октябрь». Кинокартина вышла на экран через год после «Броненосца „Потемкин“», и ни с чем не сравнимый всемирный успех „Потемкина“, разумеется, заставил всех кинематографистов ждать следующей картины Эйзенштейна с особенным волнением. И огромность темы, и доносившиеся слухи о поразительно интересах, своеобразных съемках, и наличие образа Ленина – все это привлекало жадное внимание.

С особенным волнением ждали появления на экране Ленина. Эйзенштейн принципиально отказался от актера, он был против грима, считал, что нужен идеально похожий человек. Такого человека нашли где-то

¹⁴ Статья опубликована в кн.: Великий образ. М., «Искусство», 1970, с. 146–154. Печатается по тексту книги.

на Урале.¹⁵ И когда он в ленинском пальто, кепке, галстуке впервые появился на улицах Ленинграда, произошло целое смятение: ведь со дня смерти Ленина прошло только три года, а человек этот был и в самом деле поразительно похож на Ильича. Тем горше было разочарование, когда фильм вышел на экран. Казалось бы, в немой картине, где не нужно говорить, достаточно только характерной ленинской жестикуляции. Но типаж не оправдался, смотреть на этого неинтеллектуального человека было неприятно. Я об этом уже писал, вспоминал и резкий отзыв Маяковского,¹⁶ и еще раз заговорил об этом только потому, что хочу изложить свою точку зрения на актерское исполнение образа Ленина в кинематографе.

После «Октября» десять лет никто не решился попытаться на воплощение образа Ленина в кино. Вероятно, кинематографисты считали, что урок великого Эйзенштейна поучителен. В картине «Депутат Балтики» профессор Полежаев разговаривает с Лениным по телефону, но Ленина на экране нет. Это решение считалось тактичным и глубоким. И когда передо мною вста-

¹⁵ Биографию В. Н. Никандрова, исполнителя роли В. И. Ленина в фильме «Октябрь» (1927), составленную его дочерью, Е. В. Никандровой, см.: «Искусство кино», 1970, № 4, с. 141–142.

¹⁶ Отрицательный отзыв В. В. Маяковского об участии В. Н. Никандрова в фильме «Октябрь» см.: Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., «Худож. лит.», 1959, с. 147.

ла задача экранного воплощения образа Владимира Ильича, я, разумеется, вспомнил и «Октябрь» Эйзенштейна и деликатное, осторожное решение в «Депутате Балтики».

В начале 1937 года появился ряд пьес и сценариев [где были сделаны попытки воплощения ленинского образа]. В театральной драматургии самой значительной была пьеса «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина. Образ Ленина возникал в классическом эпизоде встречи с солдатом Шадриним. Эпизод этот хорошо известен, занимает важное место, но все же Ленин не играл в пьесе центральной роли. По существу – это только эпизод. Почти одновременно с пьесой «Человек с ружьем» Погодин сделал и сценарную экранизацию. В остальных пьесах, скажем, в «Правде» Корнейчука или «На берегу Невы» Тренева, роль Ленина еще скромнее. Ни один из театральных драматургов не решился поставить Ленина в центр событий и уделить этому образу основное место.

Из сценаристов тех лет только Алексей Каплер решился сделать образ Ленина центральным. Сценарий поначалу назывался «Восстание». Он был предложен мне.

В то время я был совсем молодым режиссером и сделал только две картины – «Пышку» и «Тринадцать». Картины прошли на экране хорошо, но в них не было ничего эпического. Герои «Пышки» были изоли-

рованы, ограничены историей с дилижансом и гостиницей, действие сужено даже по сравнению с новеллой Мопассана. Герои «Тринадцати» были еще более изолированы: действие развивалось в пустыне. Кроме того, обе эти картины не претендовали на глубокое раскрытие характеров, они опирались на острый сюжет, который вели небольшие группы людей, обладавших скорее признаками характерности, чем по-настоящему глубоким раскрытием психологии.

Следует удивляться тому, как Каплер решился верить мне судьбу своего сценария. Следует удивляться и моей собственной, мягко выражаясь, решительности. Броситься сразу после двух очень скромных картин в эпопею широкого масштаба было, разумеется, рискованно. В сценарии «Восстание» возникали сотни действующих лиц, в сложнейшем переплетении, во взаимодействии с огромными массами людей, в kaleidoscope событий. Молодому режиссеру предстояло решать на экране проблемы судеб целого народа, судьбу Октябрьской революции в самый ответственный момент истории. Но, пожалуй, еще страшнее было то, что на экране многократно и в очень разнообразных обстоятельствах появлялся Ленин, образ которого был центральным идейно и драматургически.

Кроме того, почти непреодолимые трудности возникали в связи со сроками картины – фильм должен был быть готов к юбилею Советской власти, то есть

к ноябрю 1937 года, а литературный сценарий я получил в мае. Значит, оставалось всего пять месяцев. Между тем сценарий еще требовал большой работы. Простейший подсчет показывал, что по меньшей мере два месяца придется потратить на доработку сценария, а затем на подготовительный период, на разработку постановочного проекта, эскизов декораций и костюмов, на подбор актеров, на всю сложнейшую подготовку фильма. Когда же я сниму эту огромную эпопею, где взять время хотя бы для репетиций с актерами?

Тем не менее я решился. Решение было примерно такое: я буду где-нибудь под Москвой денно и нощно работать вместе с А. Я. Каплером над сценарием, параллельно с его доработкой я буду тут же делать заметки режиссерского варианта и постановочных решений, а в это время съемочная группа (ее возглавляли режиссеры Д. И. Васильев и И. Е. Симков, оператор Б. И. Волчек, директор группы И. В. Вакар) будет подбирать актеров, за исключением трех-четырех основных исполнителей, готовить эскизы декораций прямо по ходу сценарных разработок, готовить всю организационную часть картины. Я полностью доверил всю начальную работу над картиной моим товарищам.

Решение об основных исполнителях было принято сразу же: Ленин – Б. В. Щукин, Василий – Н. П. Охлопков, Матвеев – А. Д. Дикий. Правда, впослед-

ствии кандидатура Дикого была заменена, он успел начать съемки в первой массовой сцене на заводе, когда внезапно и тяжело заболел. И тут же среди ночи Д. И. Васильев взял на себя смелость заменить Дикого В. В. Ваниным, заменить, даже не поговорив со мною: на разговоры и обсуждения не было времени. Решение Васильева было правильным и выбор Ванина точным. Ванин великолепно сыграл Матвеева, войдя в работу с ходу: ночью прочитал сценарий, утром искал грим, к десяти часам уже шел на съемку. Я подробно описал работу с Ваниным в статье, которая публиковалась,¹⁷ и не буду об этом сейчас писать. Для меня важно то, что первый съемочный день состоялся 12 августа, а картина была закончена точно в срок, 31 октября, – закончена полностью, то есть не только снята, но и смонтирована, подготовлена к печати с перезаписью звука, музыки, со всеми решительно элементами, 3 ноября картину уже показывали на заседании Политбюро.

Таким образом, вся эта грандиозная работа была проделана за два с половиной месяца. Разумеется, это было бы невозможно, если бы я, как это положено режиссеру, вникал во все детали и руководил всеми процессами производства фильма. У меня был блестящий коллектив, и я был освобожден решительно от всего, кроме работы с актерами, доработок текста, наблюде-

¹⁷ См. в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 54–84, и т. 2 наст. изд.

ния за монтажом и звуком. Тем не менее мне пришлось работать по две с половиной смены почти ежедневно на протяжении всех двух с половиной месяцев. Только в молодости можно вынести такое невероятное напряжение сил. К счастью, я был очень здоровым человеком. Выдержать такую картину, спать три-четыре часа в сутки, да и то где-нибудь в уголке павильона, на койке, делать вот так образ Ленина и при этом держаться на ногах, сохранять бодрость и вести одновременно сотню актерских линий можно только в молодости.

Разумеется, я наделал множество ошибок. У меня ведь не было времени даже для того, чтобы просмотреть вчерне смонтированную картину. Каждый эпизод тут же монтировался, к нему немедленно писалась музыка, шумы, реплики. Не ожидая окончания картины, делали перезапись всего звукового материала, и эпизод должен был считаться готовым. Ни малейших исправлений быть не могло. Не было времени даже на дубли: весь ленинский материал снят без малейшего запаса.

Последний съемочный день, притом очень ответственный съемочный день – огромная массовая сцена в Смольном со Щукиным в роли Ленина, – состоялся как раз 31 октября. Эпизод был вставлен в картину с ходу.

Правда, потом у меня оказалось время для неболь-

ших исправлений. Вот что произошло. 3 ноября, как я говорил, картина была просмотрена Политбюро. Сталин дал указание показать ее 7 ноября в Большом театре и 7-го выпустить на экраны в основных городах Советского Союза. Это было в ночь на 4 ноября. Уже к 5 ноября было напечатано примерно 200 экземпляров. 6 ноября состоялась премьера в Большом театре, где до того вообще не было кинопроекции. Следовательно, за эти же два дня была как-то устроена просмотревая будка, установлены аппараты – и картину удалось показать вовремя. Правда, проекция была Ужасная, и я пришел в глубочайшее отчаяние. Звук был неразборчивый, изображение то и дело рвалось. Картина шла с двух аппаратов с разной оптикой: одно изображение было больше, другое меньше. <...> Все аплодировали, хотя я готов был умереть от горя и стыда.

7-го я пошел на демонстрацию, все еще не спавши на протяжении двух с половиной месяцев, и, вернувшись домой, попросил жену: «Разбуди меня примерно числа 10-го или 12-го, теперь я могу спать».

Картина вышла на экраны в этот же день в шестнадцати крупных городах. Но поспать мне пришлось всего три часа. Часов в шесть вечера меня стали будить:

– Что случилось?

– Тебя немедленно требует к себе Шумяцкий. (Шумяцкий был председателем Комитета по делам кинематографии.)

Я поехал на квартиру к Шумяцкому и застал там Каплера и Волчека. Оказалось, что после демонстрации трудящихся Сталин решил еще раз посмотреть картину. А посмотревши ее, пришел к выводу, что необходимо доснять штурм Зимнего дворца и арест Временного правительства (в картине этих эпизодов не было). Когда я спросил Шумяцкого, сколько времени мне дается для досъемки этих эпизодов, тот ответил: «Вас не ограничивают во времени, теперь вы можете работать спокойно». И тут я сообразил, что ведь картина-то идет на экране! Я спросил Шумяцкого: «А что происходит с картиной? Народ ее смотрит?» Шумяцкий ответил: «Она повсеместно снята с экрана по телеграфу. Но вы не волнуйтесь, – добавил он, – будет специальное сообщение ТАСС о том, что картина выдающаяся¹⁸ и что

¹⁸ В этом сообщении говорилось: «К 20-летию Великой Октябрьской революции советская кинематография закончила и в юбилейные дни показала кинозрителям Москвы, Московской области, Ленинграда, Киева, Харькова, Одессы, Минска... и других городов исключительный по силе драматургии и неподражаемый по силе актерского мастерства, великолепной режиссуры, монтажа и операторской работы большой художественный фильм „Ленин в Октябре“. Фильм заслуженно принят всеми как выдающееся произведение искусства, как замечательный по силе и смелости первый пример трактовки в искусстве ленинской тематики и образа гениального вождя В. И. Ленина. После премьеры фильма в ряде указанных центров страны, где присутствовало огромное количество зрителей, с огромным энтузиазмом принявших этот фильм, Главное управление кинематографии приступило к подготовке массового его тиража для повседневного показа на экранах страны и заграницы. Чтобы еще выше поднять идейно-художественное значение фильма и лучше закончить

это делается только для ее дальнейшего улучшения».

Теперь было время и посмотреть картину и кое-что подправить – конечно, очень немного. Примерно через месяц картина уже снова была на экране. Разумеется, я мог бы, воспользовавшись разрешением, переснять кое-что и улучшить. Но мне не хотелось тянуть это странное положение, когда уже вышедшая на экран картина вдруг исчезла. Я старался сделать все как можно быстрее.

Все это я рассказываю потому, что, несмотря на невероятную спешку, несмотря на совершенно ненормальные условия работы, картина имела огромный успех, и успех этот в первую голову принадлежал Щукину в образе Ленина. Он сразу же завоевал всенародную любовь. И надо сказать, что до сих пор этот актер остался, пожалуй, самым любимым исполнителем образа Ленина, хотя за прошедшие тридцать с лишним лет сделано много очень хороших ленинских картин.

Все, что я пишу, – это только длинное предисловие к очень короткой мысли. Мысль же заключается в том, что, как мне кажется, тогда было принято принципиально верное решение ленинского образа, во вся-

его, Главное управление кинематографии получило указание директивных организаций срочно доснять и включить в фильм эпизод взятия Зимнего дворца и ареста Временного правительства, которым должна была начаться подготовляемая к съемке вторая серия этого фильма. Повсеместный выпуск фильма «Ленин в Октябре» будет осуществлен в первых числах декабря 1937 г.» («Правда», 1937, 10 ноября.)

ком случае для 30-х годов. Ленин был человеком необычайного своеобразия, титанического темперамента, огромной воли и упорства. Он был одним из величайших мыслителей мира, он был философ и мудрец. Но вместе с тем он был обаятелен и своеобразен просто как человек, и именно это обстоятельство мы взяли на вооружение при первом же разговоре с Б. В. Щукиным. Да и в самом сценарии было заложено именно такое решение образа. Ни Каплер, ни я не могли в то время посягнуть на глубокое раскрытие Ленина-мыслителя; для нас, а особенно для Щукина, главным оставались его человеческие качества. Я полагал, что если народ сразу примет Щукина в образе Ленина и полюбит его, то это и есть самое важное, – чтобы Ленина в этом образе полюбили, почувствовали бы его близким, понятным, знакомым, простым. Пусть даже в чем-то почти простодушным. Эта черта простодушия Ленина, его увлеченность, которая иногда казалась почти детской, – эта черта подчеркнута в воспоминаниях Горького. То же самое говорил мне во время репетиций со Щукиным покойный Д. Мануильский, который хорошо знал Ленина. Хоть Н. К. Крупская и не была до конца довольна щукинским исполнением, но когда она рассказывала при нас разные эпизоды, случаи из жизни Владимира Ильича, то среди них то и дело мелькали черты юмора, простодушного лукавства, необыкновенно глубокой человечности. И, может быть, самой глав-

ной для нас чертой Ленина была доброта.

Я вспоминаю мой разговор с П. М. Керженцевым, когда он просматривал первые щукинские эпизоды. Керженцев был председателем Комитета по делам искусств, и Шумяцкий был ему подчинен. Кроме того, от Керженцева полностью зависело, дать или не дать возможность снимать Щукина: он мог освободить Щукина от театральных репетиций, а мог и не освободить. После просмотра Керженцев сказал мне: «Вы совершенно неверно трактуете Ленина. Ленин был суров, особенно в ответственные и сложные минуты. Рассердившись, он мог резко оборвать человека и даже выгнать его из кабинета вон, а вы изображаете какого-то добродушного Ленина».

Разговор с Керженцевым произошел как раз в тот момент, когда решался вопрос об освобождении Щукина.¹⁹ Минута была решающая. Я рассердился и, будучи в молодости человеком дерзким, сказал Керженцеву: «Знаете, я говорил со многими очевидцами, которые видели и знали Ленина, – и каждый рассказывал по-разному. Одни говорили, что Ленин был очень добр и говорил „умница“, „молодец“, а другие говорили, что

¹⁹ Б. Щукин одновременно работал над образом В. И. Ленина в спектакле «Человек с ружьем», а также был утвержден на роль вождя в готовящемся фильме «Ноябрь» режиссера С. Юткевича. Фильм вышел в 1938 году под названием «Человек с ружьем» с М. Штраухом в роли В. И. Ленина.

он был суров, мог и выругать и из кабинета выгнать. Все зависит от того, с кем беседовал Ленин, что говорил его собеседник». Таким образом, я намекнул на то, что Керженцева Ленин выгнал из кабинета. Керженцев вспыхнул, прекратил беседу и заявил: «Во всяком случае, я Щукина не могу освободить». Мне, однако, удалось добиться освобождения Щукина помимо своего непосредственного начальства.

Спор, как видите, был весьма принципиальный, и, мне кажется, он продолжается до сих пор. В пределах одной картины или даже трех – пяти – десяти картин, разумеется, нельзя ни исчерпать ленинскую тему, ни до конца понять и выразить ленинский характер. От чего-то приходится отказываться, что-то главное приходится выдвигать на первый план. Это главное мы со Щукиным ограничили следующими чертами: страстная преданность идее, бурный темперамент, энергичская настойчивость, любовь к людям (это очень важно!), братское отношение к каждому человеку, кем бы он ни был, если он только служит общему делу, равенство отношений с людьми, доброта к людям, непосредственность, доходящая до детскости, веселое обаяние, полное отсутствие важности, сознания собственного величия.

Работая над следующей картиной, «Ленин в 1918 году», мы сделали Щукина гораздо сдержаннее в отношении, скажем, жестикуляции, в отношении экс-

центричности, стремительности, но общая трактовка образа осталась прежней. Задача делать картину так, чтобы народ полюбил Щукина – Ленина, полюбил, как близкого, родного, понятного и своеобразно обаятельного человека, осталась главной.

Перед тем как Каплер приступил к сценарию «Ленин в 1918 году», мы обсуждали вопрос о выборе сюжета и исторического момента. Я предлагал шестое июля, тот самый кусок истории, который через тридцать с лишним лет послужил основой картины режиссера Ю. Карасика по сценарию М. Шатрова.²⁰ Действительно, это необыкновенно интересный кусок истории, сгущенный в несколько дней. Для меня сюжетная напряженность поистине поразительных июльских дней играла огромную роль. Я был уверен, что может получиться необыкновенно интересное и поучительное зрелище. Меня, кроме того, привлекало в шестом июля сложное переплетение сил и небывалое своеобразие ситуации. Но Каплер в конце концов решил вопрос в пользу «Ленина в 1918 году». Он считал более важной тему диктатуры. Раскрытие темы диктатуры с образом необычайно гуманного и доброго человека в центре – и в самом деле задача интересная и своеобразная. Я решил, что после «Ленина в 1918 году» буду делать еще одну, а то и две ленинские картины: либо «Шестое июля», либо

²⁰ Имеется в виду фильм «Шестое июля» (1968).

«Ленин в 1921 году». Мы уже разговаривали об этих картинах со Щукиным, но в ноябре 1939 года, через полгода после выхода на экран фильма «Ленин в 1918 году», Щукин умер.

Я испытал огромное потрясение. Для меня Щукин был не только лучший актер современности, не только друг и не только мой учитель по актерскому мастерству (я многому научился у Щукина во время съемок двух картин) – для меня Щукин был идеальным воплощением духовного образа Ленина, так, как я его себе представлял, и так, как я его хотел представлять. Я понимал, что Владимир Ильич не был Щукиным, он даже и не очень-то был похож на Щукина. Очень много щукинского было в образе Ленина, именно щукинского, а не ленинского, – но народ принял этот образ, и на протяжении десятилетий, как правило, щукинская трактовка образа оставалась неизменной...

За последнее время сделано много ленинских картин. Самая последняя, «Шестое июля», – это хорошая картина, и там интересно и по-другому сделан образ Ленина. Тем не менее мне кажется, что трактовка образа Ленина в киноискусстве 30-х годов была тогда правильной. Вспомните народные образы тех лет, ну, скажем, Чапаева, Максима. Те же самые черты какой-то своеобразной странности, лукавинки и глубокой человечности просматриваются и в этих картинах и во многих других. Такова была эпоха. Что же до меня, то

я никогда не пытался вернуться к ленинской теме, потому что для меня Ленин на экране – это Щукин, при всем несовершенстве моих двух картин, которое я сейчас вижу.

Первые страницы²¹

Через много лет после фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» я снова возвращаюсь к ленинской теме. Вместе с молодыми режиссерами Сергеем Линковым и Константином Осиным я делаю документальную картину, которая называется «Первые страницы». ²² Впрочем, я не убежден, что название это сохранится.

Мы хотим сделать картину о тех, кто впервые в советском искусстве прикоснулся к образу Ленина. Я знаю этих людей и знаю, что для каждого из них эта тема была наиболее серьезным творческим испытанием. Каждый из них, в том числе и я, пережил прикосновение к ленинскому образу с ощущением самого высокого накала мысли и чувства. Я многое в жизни забыл, но свою работу над ленинскими картинами помню так ясно, как если бы они были сделаны сегодня, а не тридцать лет назад. То же самое говорили мне все, кто работал вместе со мною, то же са-

²¹ Статья опубликована в журн. «Советский экран» (1969, № 15). Вошла в кн.: Экран 1969–1970. М., «Искусство», 1970. Печатается по тексту журнала.

²² Речь идет о документальном фильме на ленинскую тему, над которым М. И. Ромм работал вместе с молодыми режиссерами С. Линковым и К. Осиным.

мое мог бы сказать С. И. Юткевич или М. М. Штраух. То же самое сказал бы С. М. Эйзенштейн, вдохновенно работавший над «Октябрем», сказали бы художники, которые рисовали портреты Ленина, или скульпторы, лепившие его образ, драматурги, работавшие над сценариями или пьесами, посвященными Ленину. Для каждого из нас погружение в ленинскую тему сопровождалось какой-то удвоенной творческой, мыслительной, чувственной энергией. Вот о людях, которые нащупывали в искусстве образ Ленина, – а это были очень разные люди, – мне и хочется рассказать кинематографическим языком.

Много прекрасных воспоминаний написано о Ленине. Необыкновенно хорошо писала о нем Н. К. Крупская. Но первым художником, который прикоснулся к образу Ленина, был А. М. Горький. Его очерк поражает необычайной, чисто художнической силой. Сорок с лишним лет прошло после великолепного очерка Горького. Но его трактовка образа еще и сегодня продолжает рождать спор.

Совсем по-другому понял Ленина В. В. Маяковский. Я безгранично люблю и чту Маяковского. Его поэма «Владимир Ильич Ленин» поистине огромна, и некоторые куски поэмы хочется цитировать сегодня (несомненно, в своей картине мы будем обращаться к ней), но, честно говоря, мне не как читателю, а как режиссеру фильма «Ленин в Октябре» было чуждо «мая-

ковское», поэтически вздыбленное понимание образа Ленина. Каждый раз, принимаясь за ленинскую тему, я перечитывал поэму Маяковского и откладывал ее в сторону: что-то мне мешало, хотя это «что-то» блистательно, неповторимо и мощно.

С. М. Эйзенштейн в своей великолепной трилогии «Стачка», «Броненосец „Потемкин“, „Октябрь“, пожалуй, глубже всех, глубже мастеров последних поколений поставил ленинскую тему, хотя маленький эпизод, сыгранный Никандровым в „Октябре“, далеко не безупречен. Тем не менее „Октябрь“ – завершающая часть революционной киноэпопеи, с огромным размахом и неслыханно яростным темпераментом, делает попытку поднять даже не образ самого Владимира Ильича Ленина, а все небывалое дело Ленина, дело Октябрьской революции. По сравнению с этим художники следующих поколений решали более узкие, более скромные задачи.

Три великих человека – Горький, Маяковский и Эйзенштейн, – три великих художника и революционера в искусстве, по существу, открыли три стороны художнического восприятия темы Ленина и революции. И разговор о них в фильме, по-моему, должен быть необыкновенно интересен. Он заставит и нас думать о больших, серьезных, коренных вопросах, об огромном жизненном содержании образа Ленина, о его сложности, богатстве, а главное, о чувстве ответственности, с ко-

торым нужно подходить к его воплощению в искусстве.

Не менее интересно вспоминать о тех, кто впервые воплотил ленинский образ как актер-исполнитель.

Первым из них был Никандров – он вообще не был актером, он просто был очень похож на Ленина: в немом кино это казалось возможным. Через три года после смерти Ильича, когда тысячи и тысячи людей помнили его живым, Эйзенштейн не решился гримировать исполнителя. По-видимому, это казалось ему кощунственным.

М. М. Штраух был тогда ассистентом Эйзенштейна. Именно ему выпало на долю искать похожего на Ленина человека. Именно он нашел Никандрова, а через десять лет Штраух сам стал одним из первых исполнителей ленинской роли в театре и в кино. В этом совпадении, которое иному может показаться случайным, я вижу примечательную закономерность, что-то чрезвычайно интересное. Я скажу об этом чуть ниже.

Обсуждая самые первоначальные наброски будущего нашего фильма, мы перебирали имена актеров, которые были связаны с ленинской темой. «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»: Б. Щукин, Н. Охлопков, В. Ванин, Н. Плотников, Н. Эфрон. «Человек с ружьем»: М. Штраух, Б. Тенин, М. Бернес. Мы вспоминали картины, которые подготавливали и расширяли круг близких образов: «Чапаев», «Депутат Балтики», вспоминали Полежаева – Черкасова, который разгова-

ривает с Лениным по телефону, Чапаева – Бабочкина, который, говоря о Третьем Интернационале, спрашивает у комиссара, в каком Интернационале Ленин. Все это актеры славной плеяды советских художников первых лет революции. Все они примерно одного возраста, почти сверстники, все они вошли в искусство в бурную эпоху споров, дискуссий, возникновения самых разных театральных и кинематографических направлений и школ. Это была поистине титаническая эпоха, которая ломала все устои, рождая новое, революционное искусство. Этот стремительный поток был исключительно плодотворен и дал блестящие результаты. Ведь и Щукин, и Штраух, и Бабочкин, и Черкасов, и Чирков, и Тенин – словом, все они отнюдь не были учениками единой школы, скажем, К. С. Станиславского. Я помню еще эксцентриаду, которая имела большой успех на эстраде, – «трио» Чарли Чаплин, Пат и Паташон.²³ Эту троицу играли Черкасов, Чирков и Березов. Они прежде всего прославились как эстрадные комедийные актеры. Из одного вырос Максим, из другого профессор Полежаев и Иван Грозный. История этой плеяды советских актеров необыкновенно интересна и поучительна.

Б. В. Щукин – актер вахтанговской школы, первый

²³ Речь идет об эстрадной миниатюре «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», исполнявшейся в конце 20-х годов в Ленинграде актерами И. Черкасовым, Б. Чирковым и П. Березовым.

исполнитель роли Тартальви в «Принцессе Турандот». Е. Б. Вахтангов был учеником Станиславского, но театр Вахтангова имел свое собственное, очень яркое лицо. Щукин пронес школу Вахтангова через все свои роли и свято берег ее. Одновременные поиски остро понятой внешней характерности при постижении всей глубины характера – вот что, думается мне, было его основным актерским оружием. Кстати, Щукин выше всего в литературе о Ленине ценил воспоминания Горького.

Н. П. Охлопков был мейерхольдовским актером, актером острого внешнего действия. Так он работал и как киноактер, так он работал и как театральный режиссер. Я помню его спектакль «Аристократы» и многие другие, шедшие на сцене театра, в котором ныне помещается театр кукол С. В. Образцова. Кстати, и Н. С. Плотников великолепно играл в театре Охлопкова.

В. В. Ванин – актер, пришедший из провинциального театра. У него не было великого учителя, но у него за плечами был огромный практический опыт и необыкновенное чутье художника.

Уже эти актеры представляют резко разные театральные течения. Н. Эфрон (исполнительница роли эсерки Фанни Каплан), как и В. Ганшин (игравший роль меньшевика Жукова), – актеры Камерного театра, ученики А. Я. Таирова. Это опять же своя школа.

Казалось бы, при столь разном восприятии, разных

художнических убеждениях трудно создать целостный ансамбль. Но актеры в ленинских картинах жили одним дыханием, у них была одна задача, и в работе с ними мне ни разу не пришлось столкнуться с принципиальными противоречиями метода.

Так же своеобразна судьба актеров, которые играли основные роли в фильме «Человек с ружьем». М. М. Штраух – актер театра Пролеткульта, актер эйзенштейновской школы. Сам же Сергей Михайлович был связан с Мейерхольдом. Я не буду продолжать это перечисление, для меня важно одно – несмотря на необыкновенное разнообразие истоков актерского творчества в те годы, в конце концов актеры соединялись для единого творческого акта, и на вершине их задач дело обстояло так серьезно и глубоко, что приходило общее понимание искусства.

Для меня наиболее дорогим актером в моей жизни был и остается Борис Васильевич Щукин. Мне необыкновенно посчастливилось, что я столкнулся с ним. Я работал со многими актерами самого высокого, поистине мирового класса. Но Щукин был актером какой-то совсем особой породы. Вероятно, я продолжал бы работать над ленинской тематикой, если бы Щукин не умер вскоре после окончания съемок «Ленина в 1918 году», умер на самом подъеме своего мастерства. Не преувеличивая, можно сказать, что работа со Щукиным была для меня школой актерской режиссуры

и вместе с тем школой отношения к искусству актера. Поэтому я могу с гордостью назвать Щукина в числе своих учителей.

Прежде всего поражала необыкновенно высокая этическая настроенность Щукина. Это был подлинно благородный человек, и отношение его к образу Ленина остается для меня эталоном, мерилom для работы любого художника. Много актеров прошли передо мной за последующие тридцать лет, но для меня единственно возможной остается трактовка Щукина, для меня его талант неповторим! Было что-то такое в его игре, в его экранной жизни, что сразу покоряло и убеждало миллионы людей. Нынешние поколения зрителей уже не могут отделить образ Ленина, созданный Щукиным, от образа самого Владимира Ильича. Я тоже остаюсь верен образу, созданному Щукиным.

Может быть, поэтому я и решился делать вместе с молодыми режиссерами фильм «Первые страницы», в котором будет рассказано о многих прекрасных людях, крупнейших художниках нашего времени, и, конечно, будет рассказано о Борисе Васильевиче Щукине.

Недавно меня спросили, какие требования я предъявил бы к актеру, исполняющему образ В. И. Ленина сейчас. Я ответил так:

– Прежде всего это духовная глубина. Человек, который решается исполнить эту роль, должен быть достоин того, чтобы играть ее. Щукин обладал этим каче-

СТВОМ.

Во-вторых, чистота ума, сила мысли. Человек, изображающий Ленина, должен быть прежде всего умен и талантлив, чтобы мы сразу почувствовали, что перед нами на экране крупное, очень крупное явление, чтобы можно было поверить в экранного Ленина.

Третье и, может быть, самое важное, – это актерское обаяние. Люди сразу должны полюбить человека, который играет Ленина. Это дано далеко не всем актерам. Но это было дано Щукину. Когда я впервые увидел его – без грима, в домашней обстановке, – то, пока он не заговорил, он мне даже показался странен, не похож. Но когда он начал говорить и улыбнулся, я мгновенно полюбил этого человека, – не знаю, в чем заключается секрет обаяния, да и никто не знает, это природное свойство, особенно важное для кинематографического исполнителя. Я знаю великолепных актеров, которые при ближайшем рассмотрении оказываются необаятельными. Они не могут играть людей, которых должно полюбить. Природа обаяния Щукина была поистине «ленинской», ибо это было обаяние светлого и яркого ума, душевной привлекательности.

Четвертым свойством, необходимым актеру, которому я доверил бы играть Ленина, должна быть простота и демократичность, то есть отсутствие самолюбования, отсутствие того актерского ячества, которое свойственно очень многим театральным и кинемато-

графическим деятелям. Разговаривая с партнером, исполнитель роли Ленина должен общаться с любым из них доверительно и с уважением, как бы на равной ноге, без малейшего ощущения собственного превосходства, собственной значительности. Актер, который уважает своего партнера, который ни на секунду не становится в позу, делается близким зрителю. Зритель переносит отношение исполнителя роли Ленина к партнеру на отношение Ленина к человеку вообще.

Следующим обязательным свойством исполнителя роли Ленина я считаю чувство юмора, которое должно пронизывать всю его игру, ибо Ленин был необыкновенно остроумен и юмор пронизывал его насквозь. Горький в своем очерке правильно отметил это свойство Ильича. Мне понравился Юрий Каюров в фильме «Шестое июля», но вот этого свойства я в нем не почувствовал. А для меня это – одно из самых важных требований к исполнителю роли Ленина.

И еще одно требование я предъявил бы к актеру. Это свежесть, живость, буквально детская непосредственность. Мне даже страшно говорить об этом, ибо речь идет о величайшем мыслителе эпохи, и тем не менее Ленину были свойственны детская увлеченность, радостный смех, чистота, веселое лукавство. Это заметил Горький. Об этом говорила мне и Надежда Константиновна Крупская, однажды рассказавшая несколько эпизодов, которые очаровательно ил-

люстрировали именно эту сторону характера Владимира Ильича.

Наконец, последнее. Актер, исполняющий роль Ленина, должен быть органически пластичен. Ведь жестикация Ленина была более чем своеобразна. Он был порывист и необыкновенен в движении, все это знают, но это ленинское своеобразие должно быть передано изящно и легко, с высоким чувством пластики. Иначе это превращается в набор стереотипов.

Вот перечень требований, которые, по-моему, необходимы для того, кто осмелится играть Ленина. Этот перечень может показаться чересчур обширным или нарочито придирчивым. А ведь я мог бы продолжить список свойств, которые необходимы для воплощения облика этого человека – Владимира Ильича Ленина.

В рассказе о будущей картине я боюсь слишком большой конкретности, – ведь мы только работаем над сценарием, только собираем материал, ищем в архивах, хранилищах, музеях, проводим первые беседы с людьми, причастными к разработке ленинской темы в кино.

Это будет прежде всего картина об эпохе – искусстве 20-х и 30-х годов, о ленинской теме в искусстве этих десятилетий – в кинематографе, литературе, может быть, в живописи и скульптуре, о разных точках зрения в понимании образа Ленина.

В картину войдут и документы времени – хроника

тех лет и живой рассказ тех, кто работал над ленинской темой, о примечательных случаях в жизни каждого из нас, связанных с образом Ленина. Слова С. Юткевича, М. Штрауха, Г. Александрова, Б. Волчека, Б. Тенина помогут вернуть нам это время. Придется и мне потрудиться: я расскажу в фильме о том, что считаю самым важным и интересным.

В картину, вероятно, войдет и непосредственно ленинский материал, но только в связи с теми художниками, которые пытались трактовать его образ. К кинокадрам и документам мы будем прибегать только тогда, когда будем обращаться к искусству, связанному с ленинской темой. Здесь нас интересует все: и атмосфера, в которой проходила работа, и тот период внутреннего накопления, созревания, который привел сценаристов, режиссеров, актеров к экранному воплощению образа Ильича. Здесь нам дорога каждая подробность, ибо все они, вместе взятые, помогут проследить путь советского искусства к его вершине – во воплощению образа Ленина. Главы, на которые распадется наш фильм, и будут посвящены тем, кто работал над ленинской темой и произведениями о Ленине.

В итоге должна возникнуть как бы галерея кинопортретов и вместе с тем фигура человека поразительно сложного, духовно богатого, ни на кого не похожего. Идея произведения заключается в том, что образ Ленина будет еще долго занимать мысль и воображение

людей и, в частности, мысль и воображение художников, что эта тема бесконечна, неисчерпаема. Вместе с тем нам хотелось бы, чтобы в картине возник и какой-то своеобразный образ неповторимой нашей эпохи, которая рождала необходимость работы художников над образом Ильича, времени, которое подвело актеров, поэтов, живописцев к воплощению великого образа. И рассказать об этих людях нужно так, чтобы зрители смогли почувствовать, сколь ответственна, трудна и почетна эта работа, работа, которая, быть может, только начинается.

Бесконечно дорогие кадры²⁴

Небольшую картину «Живой Ленин» я делал вместе с монтажером М. Славинской в 1948 году. Вообще-то я работал в это время над большой полнометражной Документальной картиной «Владимир Ильич Ленин», которая была посвящена биографии Ленина, но в эту картину должны были быть включены кадры «Живого Ленина».

Когда я посмотрел ролик кадров Ленина, снятых при его жизни, я был поражен тем, как мало, как редко его снимали. Как мало было этих кадров! Прежде всего, тогда не было пленки. На сюжет выступления Ленина оператору давали 15–20 метров, а когда и меньше. Кадр выступающего Ленина, кадр слушающих его людей – и все. Никаких пересъемок, никаких дублей. Как только эпизодик был снят, его тут же монтировали и сразу включали в хронику.

Бесперывный показ приводил к тому, что лента так затрепывалась, что от кадра ничего не оставалось, негатив забивался до предела, позитив разрушался. От некоторых кадров остались только срезки – начала и

²⁴ Статья опубликована в газ. «Спутник кинофестиваля», 1969, № 2, 8 июля, выходящей на VI Московском Международном кинофестивале. Печатается по тексту выпуска.

концы, то, что режиссер не включил в картину. Но монтажницы на свой страх и риск прятали срезки. После смерти Ленина они сдали эти кадры...

Более подробно был снят один эпизод – Владимир Ильич после покушения во дворе Кремля беседует с В. Бонч-Бруевичем и показывает, что рука у него в порядке, улыбается, спрашивает операторов: «Все, или еще надо сниматься?» Этот эпизод сохранился.

Подробно сняты похороны Свердлова и Елизарова, на которых присутствовал Ленин.²⁵

Сохранились еще эпизоды и кусочки, но их нельзя было продемонстрировать. Кусочек пленки с крупным планом Ленина в рабочем кабинете, например, не имел перфорации.

Когда я посмотрел глазами кинематографиста на это наследие, мне стало грустно. Как же сделать цельное зрелище?

Вдобавок некоторые кадры были резко ускорены

²⁵ Речь идет о двух известных документальных съемках В. И. Ленина, относящихся к марту 1919 года. 13 марта в Петрограде В. И. Ленин присутствовал на похоронах мужа сестры – Марка Тимофеевича Елизарова. Это событие снимал петроградский кинооператор Н. Ф. Григор. В настоящее время известны пятнадцать планов этой съемки, запечатлевших Ленина. 18 марта В. И. Ленин присутствовал и выступал на похоронах председателя ВЦИК Я. М. Свердлова, состоявшихся на Красной площади в Москве. На похоронах Свердлова работала съемочная группа под руководством В. Р. Гардина в составе: Г. В. Гибер, С. П. Забозлаев, А. А. Левицкий, Э. К. Тиссэ и другие. В настоящее время известны девять планов этой съемки, запечатлевших В. И. Ленина.

при съемке: пленка была малочувствительная, света не хватало... Когда Ленин говорил на Конгрессе Коминтерна, операторы снимали со скоростью 8 – 10 кадров в секунду, в то время как в современном кинематографе – скорость 24 кадра в секунду. Движение ускорено в два с половиной раза, а может быть, и больше.

Картина «Живой Ленин» не преследовала никаких задач, кроме документального восстановления малочисленных киноизображений Ленина. Мы не включали в эту картину кадров, отражающих эпоху и исторический фон. Если парад Всевобуча,²⁶ то парад Всевобуча и кадры Ленина, если первомайский парад, то первомайский парад и кадры Ленина. И все для того, чтобы продемонстрировать короткий кусочек пленки с живым Ильичем.

Скажем, на балконе Моссовета Ленин произносит речь.²⁷ От речи остались 3–4 срезки. Если их просто склеить, получатся смазки. Значит, движение надо замедлять в два – два с половиной раза. А замедлять

²⁶ *Всевобуч*– Всевобуч (Всеобщее военное обучение, рассчитанное по программе на 96 часов занятий) было введено декретом ВЦИК от 22 апреля 1918 года. См.: Декреты Советской власти, т. 2. М., Политиздат, 1959, с. 151–153. 25 мая 1919 года в Москве праздновалась первая годовщина Всевобуча.

²⁷ М. И. Ромм имеет в виду съемку В. И. Ленина, сделанную 19 января 1919 года на московском митинге протеста против убийства К. Либкнехта и Р. Люксембург. В настоящее время известны восемь планов этой съемки, запечатлевших В. И. Ленина.

можно только мельчайшие моменты статики. Можно задержать поднятые руки и снять этот момент «обратно». Тогда получится чуть больше кадров. Затем вставить кадры слушающих и также замедлить движение...

Так получалось подобие кадра, но, во всяком случае, это был подлинный Ленин.

Когда срезки были длиннее метра, мы давали укрупнение. В эпизоде похорон Елизарова благодаря крупному плану зрители могли рассмотреть поразительно скорбное лицо Владимира Ильича.

Второй нашей бедой было то, что большинство кадров находилось в плохом состоянии: царапины, точки и т. д. Пришлось каждый кадр переснимать на бумагу и ретушировать темные точки. На один метр пленки – 54 ретуши позитива и 54 ретуши негатива. А в результате – две секунды изображения.

Это была кропотливая героическая работа большого коллектива операторов Центральной студии документальных фильмов.

С тех пор прошло много лет, появились новые кадры Ленина, появились лучшие экземпляры с изображением великого вождя. Разумеется, эту работу можно улучшить, сделать более совершенной, но для меня она дорога такая как есть. Мне бесконечно дороги эти драгоценные кадры.