



М. РОММ

Работа Щукина над образом Ленина

Щукин¹ 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 произведениях².

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, 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 переизда-

валось 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 статьях, 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.

Помимо воспоминаний о Владимире Ильиче и его сочинений Щукин располагал некоторым количеством фотографий. Он пользовался ими двояко. С одной стороны, они примерно определяли возможности его собственного перевоплощения в приме, с другой — они помогали 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 притом 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 вы-

воду, 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 период 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, т. е. анализ характера героя — то, что обычно предшествует всякой работе с актером. Вместо того чтобы пытаться 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 оказал Ленин в таком-то случае». Такое осторожное нащупывание мельчайших конкретных 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, решил 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 ил» заставить поверить, что перед вами — Ленин.

Щукину пришлось отважиться на иной путь. Кино не допускает положения, при котором актер, выполняя роль, не был бы убедительным до конца, хотя бы просто физиологически убедительным, не заставлял бы зрителя верить, 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, особенно в голосе, а частично и 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 как перешел ту страшную для каждого актёра черту, о которой и 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 тела было необычайно динамично и устремлено в одну точку — чрезвычайно характерная для Ленина особенность. Эти детали дают представление о волевым, 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, т. е. 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 найдена 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 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 со-

вершено 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 своем опыте 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 засъемки 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 чтобы 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 замечательного 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: отснявши 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 на первых трех эпизодах Щукин мог попробовать себя в разнообразных ленинских состояниях.

Эти три первые 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 Зиновьева³ и Каменева⁴, прочитав в газетах их предательское выступление.

К числу очень трудных относился и эпизод, когда Владимир Ильич выходят 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 выполнении 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, несвязанные 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 актера 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 отладки 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, т. е. размечали мизансцену, движение, продумывали стимулы поведения и их внешнее выражение, анализировали диалог и вчерне отработывали его; окончательную отладку 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 впоследствии 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 отладку 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 непренном 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 охватить 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 неопределимое. 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 подбодряющие или исправляющие указания

Когда актер вработывается в роль, и режиссер находит с ним точный и общий язык, начинает его, что называется, чувствовать, т. е. в момент репетиции как бы совершенно понимает все, что происходит в актере 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 Охлопкова⁵ 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 Каплера⁶ заключается в том, что автор уделил большое внимание Ленину как человеку в обычной, интимной, скромной обстановке. Когда мы стали работать со Щу-

киным над конкретными кусками, то убедились, что Левина 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-видимому, 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 присуще вождю в такой пафосный момент.

Замечательный жест, которым Щукин, стоя на трибуне, пожмает 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, придал 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, и всю стилистическую 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 на 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 эффектам 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, картине присутствует материал иного характера, сводящийся к ряду сцен, в которых показана подготовка и исполнение заговора на жизнь Ленина.

Эти два различного 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 стилиевой разнობой, 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 детализировки, без мелкого украшения. Такие огромные куски, как болезнь Ленина, речь на митинге и др., служат ярким примером и образцом подобной актерской работы.

Если взглядеться 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 скупое. Слово отделено от слова паузой, голос понижен. Выразительность интонации затупевана. И здесь-то он и начинает работу на очень тонких оттенках, тончайших переходах, казалось бы, еле заметных характеристиках. 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 трактовок 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, т. е. внутрикадровым монтажей, 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 Герасимов⁷, 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 кинематографической 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 несравнимое удовольствие принесла огромную пользу. Дело даже «е 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 работой. Необычайно скромный, он жил все время в непрестанном 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 задумывали третью картину о Владимире Ильиче⁸. 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.

