

герой на экране: каким ему быть?

В КИНО ВСЕГДА ЦЕЙТНОТ

Вопрос о «вине» актера, уже затрагивавшийся в дискуссии, идущей на страницах «Советской культуры», интересует меня скорее в плане «вины» обоюдной, потому что актер и режиссер нерасторжимы в своей работе. Этика творческих взаимоотношений — вопрос сложный и неизбежно болезненный, о чем мы, к сожалению, часто забываем. В дискуссии между тем говорилось о том, что актер никак не виноват в сложившейся ситуации — а именно в том, что он снимается в плохих фильмах.

Я вовсе не склонен абсолютно освободить актера от какой-либо вины за создавшееся у нас положение, обе стороны — я имею в виду и актера, и режиссера — несут приблизительно равную ответственность за результат своей работы. Но именно приблизительно равную, так как ответственность, а следовательно, и вина режиссера всегда чуть выше — ведь замысел, чертёж, конструкция будущего произведения принадлежат режиссеру.

Однако так ли уж нельзя винить актера?

Положение с актерами сегодня таково, что прежнее разделение на актеров кино и театра давно утратило свою актуальность. Современный актер, как правило, играет в театре (или во всяком случае тяготеет к этому), и это совершенно естественно и необходимо. Прежде всего в театре артист находится в постоянной работе и, как говорят спортсмены, не выходит из формы, а кроме того, в театре у актера есть широчайшие возможности перевоплощения, без которого актер начинает задыхаться, как рыба, выброшенная из воды. Я не хочу сказать, что кинематограф не дает вовсе этих возможностей, исключения бывают. Скажем, поразительная работа Андрея Попова в картине Н. Михалкова об Обломове. Честно говоря, когда я узнал, что Попов играет Захара, я не мог поверить в то, что чудо готово свершиться. Свершилось оно, однако, в результате чрезвычайно остроумного режиссерского и операторского решения, которое дало возможность в полной мере проявиться острому, тяготеющему к эксцентризму дарованию Попова.

Тем не менее такие случаи единичны. Вопрос о возможности перевоплощения артиста на экране достаточно сложен. Антитеза перевоплощению, с другой стороны, крайняя простота. Всего-навсего естественность и органичность поведения. То есть, азбука кинематографа, таблица умножения, с которой только и можно начинать, с тем чтобы в дальнейшем прийти к перевоплощению качественноному иному, кинематографическому — его, может быть, правильнее было бы называть воплощением. Тем не менее актеров, в полной мере умеющих начинать с нуля, владеющих этой «азбукой», можно пересчитать по пальцам. Как правило, начиная работать с актером, приходится очень долго, иногда на протяжении всей картины пробиваться к его природе, к его органике, соскребая коросту штампов, которую актер нарабатывал во множестве не очень, мягко выражаясь, хороших фильмов.

Вообще говоря, мне очень жалко актеров. Они сегодня прямо-таки разрываются на части между кино, ТВ, театром, радио, концертами. Они приезжают и прилетают на съемки, вынужденные тут же начинать квалифицированно и точно работать, едва сойдя с поезда или самолета, еще полные иных своих дел и забот, и где взяты время, чтобы актер мог хотя бы прийти в себя, перестроиться, отдохнуть, подумать, позавтракать, наконец, пона-

стоящему подготовиться к работе?

В кино всегда цейтнот, время для работы с актером (а сегодня это главное), выкроить почти невозможно. Настоящая работа, повторяю, начинается с нуля. Я помню, как тяжело приходилось Борису Ливанову, когда мы работали над «Степью риска», как трудно было преодолевать в себе то, что составляло его театральную славу — широкий жест, походку, громоподобный голос. Но удивительным образом этот легендарный артист продирался к своему естеству. С каким детским доверием он искал вместе со мной — начинающим в ту пору режиссером — иных способов выразительности, новых методов своего экранного существования, как шаг за шагом он вписывался в интерьеры и обстановку хирургической клиники, как он становился хирургом. Пожалуй, сегодня было бы почти невозможно найти время для такой долгой и тщательной работы. Впрочем, мы всегда немного идеализируем прошлое, времени тоже было немного, зато было искреннее и могучее желание артиста сыграть заново, так, как будто не было прошлого, не было привычек и проверенных приспособлений, что ли, — по отношению к Ливанову слово «штамп» звучит грубо и неточно.

Формула — артист всегда прав — имеет право на существование. Если не получилась роль, значит, неверен был выбор режиссера. Актер — существо уязвимое, лицедейство — странная и мучительная профессия. Странен и мучителен сам процесс создания образа — ведь из одних и тех же «кирпичей» актеру приходится строить самые разные здания.

Вина же его — прежде всего в нежелании (или неумении) перестраиваться, даже зачастую работая с хорошим режиссером. Штампы, шутки, эксплуатация собственного обаяния (зачастую бездумная), бессмысленность интонаций, одним словом, ужимки и прыжки, принесшие ему известность, — как часто он не хочет избавиться от них, не хочет рисковать!

В хорошем же актере непременно есть любопытство — нечто вроде охватывающего нас периодически желания начать новую жизнь: вот с этого понедельника непременно.

Недавно, например, я встретился с Андреем Мироновым. Он приступал к новой работе в моем фильме с опаской — а вдруг не получится? Но с какой же решительностью он бросился в абсолютно новую для себя роль! Он работал, работал, работал, не уставая, не пытаясь надеть на себя столько раз уже надетую и блистательно им освоенную маску лихого, обаятельного, остроумного, музыкального, превосходно двигающегося любимца публики. Он не боялся быть некрасивым, мешковатым, как бы не собой. И постепенно он воплотился в другого человека, начал жить его жизнью, стало ясно, что роль состоялась.

Проблема — сниматься актеру или не сниматься — распадается на множество мелких проблем. Из фильма в фильм кочует некий усредненный тип героя, для которого не нужен настоящий актер, нужен дежурный исполнитель. Я знаю, что многие актеры чрезвычайно требовательны к ролям, они отказываются сниматься почти постоянно. Но актер должен быть в работе, в постоянной рабочей готовности, и театр не может здесь заметить кинематографическую деятельность, сниматься необходимо. Как разрешить это противоречие? Не знаю, честно говоря, но думаю, что

телевидение здесь оказывает актеру зачастую медвежью услугу — я имею в виду некоторые сериалы: вроде бы работа есть, но на деле она сводится лишь к произнесению текста в разных декорациях, имитации занятости при полном отсутствии требований, решений. Увы, это иногда происходит и с переклассными артистами.

Не совсем верно, что, дескать, режиссеры диктаторски выбирают артистов, артистов тоже никто не лишал права выбора, нужно только не забывать пользоваться этим правом. Иначе девальвация актерского мастерства неизбежна.

Я думаю, что в системе «актер — режиссер» и тот, и другой двигаются друг к другу с одинаковой скоростью и с одинаковым трудом, который в случае удачи приводит к возникновению на экране их общего детища — персонажа, роли. Вот это-то, несуществующий в начале картины персонаж и должен диктовать условия взаимоотношений.

Сейчас, например, я работал над картиной «Голос», где главная роль — киноактриса — была рассчитана на определенную исполнительницу. Но затем в силу целого ряда обстоятельств (абсолютно творческих, впрочем) была приглашена актриса другая, с несколько иной индивидуальностью, обогащающей, как мне кажется, замысел фильма. Пришлось снова садиться за сценарий — то, что было органично и выразительно для одной актрисы, оказалось чуждым для другой, потребовались иные краски, иные подробности, иные повороты. Подобная история произошла и в «Монологе», где приглашение на главную роль Глузского потребовало качественного изменения вещи. Но и Глузский, со своей стороны, не стремился предложить прежний свой багаж, он тоже пошел на ломку наработанного им, ставшего привычно ловким, что ли. Одним словом, я убежден, что нужно обоюдное желание найти разумное решение, суметь обогатить свою индивидуальность индивидуальностью героя. Чтобы не было плоскостных актерских решений.

Естественно, встает проблема написания сценария на определенного исполнителя. Я думаю, это верный, хотя и не единственный путь. Но даже когда пишется сценарий с точным прицелом, должны оставаться своего рода «зазоры» — то есть надо оставлять возможность свободных решений в рамках образа для актера. Это и есть самое интересное — встреча двух характеров, их взаимопроникновение. Но, повторяю, для такой сложной работы в кино подчас просто не хватает времени.

Вообще, если говорить о выборе исполнителя, то чем больше здесь неожиданности, фантазии, тем интереснее может быть результат. В свое время, скажем, у меня была безумная мысль переписать главную роль в «Монологе», сделав героя героиней, с тем чтобы пригласить на эту роль Раневскую. Если бы время позволяло нам подобные эксперименты, я бы обязательно снял бы параллельную, что ли, картину, где тема «Монолога» игралась бы этой великой актрисой. Такая ситуация, конечно, уже из области фантастики.

Профессия актера уникальна, она заслуживает к себе самого трепетного, самого творческого отношения. Но и актер должен вдумчивее и серьезнее относиться к тому, чем владеет, чем наделила его природа.

Илья АВЕРБАХ,
кинорежиссер, заслуженный
деятель искусств РСФСР.