

**ЧТО НУЖНО АКТЕРУ** от кинодраматурга?.. Нужен хороший сценарий, умный и живой, в котором ему, актеру, будет дана возможность жить вместе со своим героем, жить жизнью интересной, полнокровной на протяжении всего будущего фильма. Жить, а не просто «отыгрывать» роль. Жить, а не просто сниматься более или менее удачно в эпизодах более или менее удачных. Жить, не меняя на ходу, в разгар душевной драмы, переживаемой героем, отведенной ему в сценарии «жилплощади». Хорошо получится дом, фундамент которого будут перестраивать, уже доведя стройку до третьего, скажем, этажа! Разумеется, те или иные доделки или даже перестройки возможны, а порой и неизбежны, но фундамент должен быть рассчитан верно, должен выдерживать здание.

Первоисточником замысла сценария должна быть жизнь. Жизнь, от которой неотделимы и идейные позиции художника. Я бы сказал об этом словами Вл. И. Немировича-Данченко: «Если мы искренне отдаемся работе, нся в себе настолько глубоко наши социальные идеи, что они становятся нашими непрерывными социальными чувствами, то нам не нужно об этом специально вспоминать». Идеи не берутся напрокат, они или живут в художнике, или не живут, и тут уж ничем по ходу дела не поможешь. Но раз они в тебе живут — ты смело можешь идти в разведку, в бой, на поиск, бросаться в самую пучину жизни. Мне хочется подчеркнуть — в поток большой реки, а не в мелкий ручеек. Искать и творить надо на главном течении жизни, с которого открываются художнику широкие горизонты. А когда видишь далеко, дышится свободнее, глубже и смотреть вперед радостнее. Только на широком просторе можно увидеть преодолимое движение нашего общества к заветной цели — коммунистическому идеалу.

**ИЗУЧЕНИЕ ЖИЗНИ!** Успех здесь зависит от того, с чем ты сам к ней пришел, с какой душой, с каким сердцем, с каким слухом и зрением. Лет двенадцать-тринадцать назад меня захватила мысль создать на сцене образ секретаря сельского райкома партии. Почему именно его? Потому что он был для меня как бы центром всей жизни нашего села. В его образе, в его работе, в его личности скрешива-

# ГАРМОНИЯ ТАЛАНТОВ

## РАЗДУМЬЯ КИНОАКТЕРА

лись для меня все нити, из которых, собственно, и была сплетена вся жизнь на селе.

Я поделился своей мечтой с одним молодым тогда драматургом и нашел в его лице подлинного энтузиаста-единомышленника. Пьесу, разумеется, написал он. Но мы вместе три-четыре месяца подряд «вгрызались» в жизнь, кочевали из села в село, присутствуя на многих собраниях и встречах, заглядывая не только в дома колхозников, но и в души их обитателей. И мы по-новому поняли, какая высокая миссия лежит на партийном вожаке нашего села, мы нашли достойных этой миссии работников. Нашли и недостойных. И автор пьесы, созданной им роли, а затем и я вместе с режиссером, воплотившие эту роль, смогли противопоставить образ человеческого человека всему бездушному, деспотическому, глубоко чуждому основам всей нашей жизни.

Образ секретаря райкома Георгия Джапаридзе стал эгипным в моей творческой биографии. Это был образ современника, героя нашего времени, это был мой идеал, близкий и родной мне образ. Он открыл мне дорогу вперед, дорогу к «человековедению» в искусстве. Георгий Джапаридзе, сыгранный мною много лет назад в театре, помог геперь сыграть роль Георгия Махарашили в фильме «Отец солдата», ибо для того, чтобы полюбить и до конца понять «отца солдата», я должен был сначала стать «секретарем райкома», проникнуться духом его высокой партийности.

Как часто авторы сценариев, а за ними порой и режиссеры строят свои произведения лишь на описании частных, а то и случайных явлений и происшествий. Но явление — это лишь верхний слой жизни, главное в причинах явления, в его сути, и ее дано постичь не поверхностным описанием происшествия, а проникновением в глубины общественной жизни, в души и характеры наших современников.

Решающее условие успеха фильма — гармония всех его составных частей — стало особенно ясным для меня в процессе работы над двумя фильмами с режиссером Резо Чхеидзе. Фильмы эти делались почти одновременно. Когда «Морская тро-

па» возникла на пленке, «Отец солдата» начинал жить на бумаге. Отсняв очередные кадры «Морской тропы», мы отдавались работе над «Отцом солдата». Известно, сколь разная судьба выпала на долю этих двух картин.

В обоих случаях исход был predetermined сценарием, не захваченным живым дыханием современности. Сценаристы «Морской тропы» оказались бесконечно далекими от нас — режиссера и актеров. Уже основа сценария давала ложную проекцию всей дальнейшей работы. Никакие переделки и перестройки на ходу не помогли нам. И хотя экспозиция образа главного героя фильма — старого капитана — нами была создана, жизнь его оказалась недолгой. Он существовал, он дышал, его даже можно было успеть полюбить, но жизнь эта быстро оборвалась — ее погубило однообразие, расплывчатость, сумбурность той среды, в которой герою предстояло жить на протяжении всего фильма. Мне искренне жаль своего капитана — он был мне очень близок, я его любил, был им, но ни я, ни режиссер ничем не могли предотвратить ожидавшую его катастрофу...

А рядом одновременно начинал свою жизнь отец солдата — Георгий Махарашили. Главное в его характере, его судьбе, его жизни было нам с самого же начала ясно. И не его нам надо было приспособлять к сюжетным звеньям сценария, а сюжетные звенья мерять по нему. Это был единственно верный путь — не «играть» в сюжете, а жизни в образе. Эпизоды, в которых мне приходилось «играть» роль, режиссером отбрасывались, а там, где я жил в роли, оживал и сюжет.

Приступая к съемке «Отца солдата», мы все хорошо знали, что будем делать. Это был не рационалистический расчет, а знание и вера в свои возможности, которые создают гораздо больший простор для фантазии, счастливых находок, творческого подъема, чем туман и мгла незнания и самонадеянности. Как выяснилось теперь, зритель больше всего доволен теми эпизо-

дами фильма, где нам удалось достичь гармонии творчества, о которой я, собственно, только и веду речь — это единство сценарной основы, жизни актера в образе и режиссерского умения воплотить свой кинематографический замысел.

Тут я не могу не сказать о важнейшей, с моей точки зрения, задаче, от решения которой и зависит полнокровная жизнь актера в образе. Я имею в виду слово героя фильма, его речь. Георгий Махарашили уже существовал настолько, что мы знали каждое его движение, каждую его мысль, каждую его эмоцию. Но он начал по-настоящему жить на экране после того, как воплотился не только в движении, но и в слове.

**ЕСЛИ БЫ СОДРУЖЕСТВО** режиссера и сценариста возникало еще до написания сценария! Если бы они вместе искали и изучали материал! Но это далеко не всегда так происходит. Режиссеру чаще всего предлагают уже написанный сценарий. И тут возникает вторая исходная проблема кинематографии — проблема взаимоотношений режиссера и сценариста, режиссуры и кинодраматургии. Талант кинорежиссера отличен от таланта театрального режиссера тем, что ему в гораздо большей степени надлежит содержать в себе крупницы дара драматургического и литературного. В каждом кинорежиссере должен жить сценарист.

Точно так же отличен и талант сценариста по сравнению с талантом драматурга. Драматург может написать «несценичную» пьесу, то есть может не обладать чувством режиссуры. В сценаристе же должен жить хотя бы небольшой кинорежиссер, ибо сценарий рассчитан только на последующее воплощение. Ему необходимо особое кинематографическое видение, острое чувство времени и ритма. Создавая литературное произведение, каким является сценарий, он должен давать не просто описание и диалоги, но и определенную основу пластического выражения, специфическую закономерность жизни образа во времени и пространстве.

Что же касается спора, который иногда вспыхивает между сторонниками и противниками «литературы» в кино, то не всегда в таких случаях бывает до конца уяснен предмет спора. Распространено с ремесленным, нетворческим, некинематографическим подходом к литературе как в смысле ее выбора, так и в смысле ее экранизации. И следует приветствовать сотрудничество и содружество режиссера и литератора-сценариста и их обоих в свою очередь с актером.

Кинорежиссер сам должен обладать свойствами писателя — его знаниями, его наблюдательностью, его проникновением в суть характеров, событий и явлений, его талантом разведчика жизни. Только тогда он имеет право превращать литературный сценарий в режиссерский. Это — важнейшее звено в творческом процессе. А разве мы не знаем, что часто именно это звено передоверяется ремесленными режиссерами своим помощникам в расчете приложить собственные творческие усилия только во время съемок. Что же тогда остается делать оператору? Где же творческая мысль режиссера, если она не вложена в режиссерский сценарий? Поистине, каждый режиссер достоин своего сценария...

**ПОСЛЕ ТОГО** как создан режиссерский сценарий, то есть в основном завершено сотворчество режиссера и сценариста (во всяком случае важнейший этап этого сотворчества), на передний план выдвигается новая решающая и определяющая проблема — проблема взаимоотношений режиссера и актера в процессе творчества. Вот мерило каждой — хорошей и плохой — картины, каждого — хорошего и плохого — спектакля. Эти взаимоотношения обусловлены множеством обстоятельств — мировоззрением творческого работника, его мироощущением, взглядами на жизнь, на искусство, его темпераментом, душевным строем, силой и характером таланта.

В таких синтетических по своей природе искусствах, как театр и кино, все решается степенью гармонии и соответствия талантов. Тут существуют два варианта. Первый — встречающийся чрезвычайно редко: это когда в одном лице сочетаются

автор сценария, режиссер, актер и даже композитор. Таков Чарли Чаплин. В хореографии мы знаем случай редкого сочетания в одном лице балетмейстера, либреттиста, танцовщика — таков Вахтанг Чабукяни.

Но для нас важнее второй вариант творческой гармонии, ибо он призван быть не исключением, а явлением массовым — гармоническое единение творческого коллектива. Классический пример тому — МХАТ времен Станиславского и Немировича-Данченко, Качалова и Москвина, Леонидова и Книппер-Чеховой.

В искусстве, как в химии, не всякое смешение элементов даст вещество. Нужны определенные соответствия и определенные условия, в которых то или иное соотношение элементов дает реакцию, порождающую вещество. Неудачно же поставленных опытов в искусстве больше, чем в химических лабораториях. И большинство неудач кинематографии вызвано тем, что «соотнесенными» оказались, грубо говоря, не те «элементы», не были соблюдены условия эксперимента.

При любом разговоре об искусстве неизбежно возникает тема традиций и новаторства. Я позволю себе высказаться и на эту «многострадальную» тему.

Новое течение в искусстве, отмеченное смелостью и определенностью выражения, творческой верностью прогрессивным традициям национальной культуры, принципам социалистического реализма, заслуживает внимательного и бережного отношения. Ведь жизнь не стоит на месте, она стремительно и уверенно движется вперед, в будущее. Вот почему всякая остановка, заминка, сладкая дремота превращает искусство в явление музейное, в иллюстрацию традиций. Пожалуй, в искусстве нет пророка «традиций» и просто «новаторства», а есть действие и бездействие, движение и застой. Если традиции не усвоены новатором — значит в его творчестве нет подлинного движения, и если традиция в свою очередь оторвана от поступательного движения вперед, она перестает быть живым явлением искусства.

На традицию не нужно смотреть, а тем более оглядываться, ее нужно знать, ее нужно усвоить, а смотреть художнику следует все-таки вперед. Так будем же смотреть вперед, друзья кинематографисты!

**С. ЗАКАРИАДЗЕ.**  
Народный артист СССР.