

АКТЕР, ГЕРОЙ, ЗРИТЕЛЬ

Огромные перемены произошли за последние годы в нашей жизни, в жизни всего мира, а стало быть, и в сознании и отношениях людей, и, конечно, во всех сферах искусства, поскольку оно связано с реальными потребностями и духовными запросами наших современников.

А вместе с этим рос и менялся зритель, расширялся диапазон его социального мышления, повышались осведомленность и требовательность. Новую остроту и сложность приобрела идеологическая борьба в искусстве разных направлений за душу зрителя, за влияние на зрителя, а тем самым и на общество.

И вот именно сейчас, имея в виду весь гигантский опыт прошлых лет и все случившиеся перемены, мы с большей чем когда-либо уверенностью можем говорить о живучести, силе и неисчерпаемых возможностях игрового кино. При всех изменениях именно оно оказывается наиболее любимой, плодотворной, эффективной и современной формой кинематографического произведения.

Никакие технические совершенства при всей важности их для кинематографа, никакие количественные показатели не способны подменить того, что несет в себе художественное открытие, придающее простому факту психологическую глубину, выразительность и силу обобщения. Даже самые простые, знакомые, будничные вещи не могут являться в искусстве без вдохновения и таланта. «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из этого необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина», — сказал великий Гоголь.

Без творческого открытия и вдохновенного воплощения самых насущных человеческих мыслей и стремлений в игровом кино невозможно выразить те процессы, которые определяют типические явления эпохи, а вместе с тем невозможно утвердить и те идеи, те принципы, которые отличают современное искусство.

Не подлежит сомнению, что всякое новое явление кино, будь то музыкальная комедия или лента, построенная с документальной достоверностью, требует и своих особых исполнителей, во всяком случае значительных изменений в поведении, в манере игры. Невозможно достичь необходимого современному экрану разнообразия жанров, остроты формы или страстности мысли, не обеспечив соответствующей подготовки актеров. Невозможно создать современное, сколько-то убедительное и волнующее произведение, а тем более создать образы героев, которые, как сказано в постановлении Центрального Комитета партии, «привлекали бы цельностью характеров, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам», если персонажи, действующие на экране, — вчерашние. Если чувства, мысли и поступки экранных героев примитивнее чувств, мыслей и страстей, свойственных сегодняшним людям, самые яркие, самые передовые идеи не могут преодолеть серого однообразия, ремесленного воплощения.

Таким образом, проблемы развития творчества, мастерства, формирования личности актера кино приобретают сегодня сугубо практическое значение и становятся важнейшей частью общепартийного, общегосударственного дела советской кинематографии, резкого подъема ее идейного, художественного и профессионального уровня.

Актер — это тот объект съемки, та точка, в которой сходятся все усилия, где концентрируются все гигантские средства выразительности кинематографа. Наступает такой момент, когда его человеческие данные, стократно увеличенные и тщательно отобранные, обретают огромную дополнительную силу. Его движения, его эмоции становятся предметом всеобщей заботы и внимания. В конечном итоге в актере должны воплотиться и воплощаются все самые сложные и высокие замыслы создателей фильма.

Как бы ни поворачивалась мода, как бы ни называлось новое или новейшее направление, художественный кинематограф, будь он авторский,

эмоциональный, интеллектуальный, операторский, режиссерский, всегда связан с актером и кровно заинтересован в том, чтобы этот актер был возможно выразительнее, современнее. Хотят или не хотят того авторы, режиссеры и операторы, но все серьезные творческие открытия во всех сферах кинематографа утверждают имена новых замечательных актеров. Так, слава Васильевых неотделима от имени Бабочкина; Калатозов и камера Урусевского открыли миру Самойлову, неповторимая фантазия Феллини воплотилась в образах Мазини, лучшие фильмы Курасава — это и роли Тосиро Мифуне. Даже Эйзенштейн, этот великий мастер типажа и аттракционов, не стал исключением — именно он вывел на мировой экран Николая Черкасова.

Даже специалисты кино и постоянные критики наших фильмов нередко отождествляют с актерами и сценарный и режиссерский, и операторский брак.

Все это было, есть и в какой-то степени будет так, потому что суть, природа кинообраза заключается как раз в неделимости. В единстве целого и частного, в слиянии каждого кадра со всей сложнейшей структурой фильма.

Актеру кино никогда не следует забывать о том, что с момента появления на экране он весь, с головы до ног, тот, кого призван играть. Магическая сила правдоподобия и документальной достоверности кино превращает его собственное человеческое, порой невидимое со сцены, мельчайшие черточки лица и поведения в неотъемлемые черты лица изображенного.

С этого момента глубина содержания, лежащая в сценарии, мысли, их сила воздействия зависит не только от точности слов и выразительности мизансцен, но и в огромной степени от того, насколько органично они сплетаются с личностью исполнителя. От того, насколько этот человек сам современен, близок и понятен сидящим в зале людям.

Однако простое правдоподобие, естественность, натуральность, подлинность — все то, что когда-то было желанной целью, достоинством явления актера на экране, в наши дни стало азбукой, меркой элементарной профпригодности.

Стремительно расширяя границы жанров, проникая вслед за литературой в самые тайные сферы человеческой жизни, кино ставит перед исполнителем новые, более сложные творческие и технические задачи.

Теперь спортивные трюки, внутренний монолог, буффонада, речитатив, пантомима — все это может легко сплетаться с самыми серьезными драматическими кусками, а вместе быть точной и необходимой формой самого современного и глубокого кинопроизведения.

Навсегда ушли в прошлое те добрые времена, когда мы наивно и добросовестно делили актеров на кинематографических и театральных, эксцентрических и натуральных, фотогеничных и нефотогеничных. Теперь это кажется не более чем игрой в бирюльки.

Проблемы нашего века, современные требования к искусству начисто сметают старые ремесленные представления о киноактерах, киноспецифике, киногероях и ставят на очередь не более и не менее как саму личность, человеческую сущность и значимость появляющегося на экране актера.

Оказывается, теперь, следуя общей традиции проникновения в глубь материала, и объектив уж не так безразличен к тому, кто стоит перед ним. Каким-то образом киноглаз научился проникать по ту сторону формы, за ширму костюмов, накладок и румян.

Мне кажется, что именно это, пусть даже очень трудно объяснимое явление, и есть самое типичное, самое главное требование нашего времени к исполнителю и самая важная черта современной манеры поведения актера на экране. В этом скрыта большая часть секрета Габена и всемирный успех Маньяни. И это же самое выдвигает из ряда даже наших хороших работ и объединяет такие разные по времени, по материалу создания,

как Дымов Бондарчука, неотделимый от Чехова, но еще более слившийся со всем существом исполнителя, как та девушка, которая смотрит на нас из времен гражданской войны глазами Инны Чуриковой, как незабываемый по степени откровенности и человеческой убежден-

Алексей БАТАЛОВ,
народный артист РСФСР

ности Ульянов — Трубников в «Председателе».

Во всех этих работах мы запомнили людей, характеры, а не персонажи. Все эти разные по режиссерскому решению, по времени действия, по историческим костюмам фильмы тем не менее накрепко связаны с современностью прежде всего и более всего этими актерскими работами, а еще точнее, живой страстью, живыми мыслями, той современностью, которая заключена в самой личности исполнителя.

Нетрудно представить себе, какое значение приобретают эти качества актера, когда речь идет о создании фильма на современном материале, о глубине заложенных в нем идей, о впечатляющей силе характера нового человека.

Постоянно говоря о том, что актер должен знать, понимать своего героя, его жизнь, деяния, стремления, мы все-таки часто подменяем суть этой связи исполнителя с современным простым фотографическим сходством, набором профессиональных или каких-то чисто внешних примет сегодняшней жизни.

В результате на экране появляются фигуры, которые ездят в метро, ходят по современной стройке, жуят, носят джинсы, играют на электрогитаре, но при всем этом остаются бездушными, плоскими изображениями.

Они лишены того самого главного, что делает экранный образ сопричастным времени и живым людям.

Им недостает личного актерского ощущения, его собственного внутреннего понимания всего, что составляет жизнь современника. — его забот, его дел, горестей и радостей.

Таким образом, подлинное движение мысли, глубокие мотивы поступков, деяний человека сегодняшнего дня, его нравственный облик и духовное богатство остаются нераскрытыми. А потому, происходящему не отражают на экране биографии нашего общества, нашей эпохи.

Но актер, даже самый самостоятельный, самый опытный и добросовестный, не способен освободиться от условий, поставленных автором, от абсолютной монтажной власти режиссера, от операторского вкуса и мастерства, наконец, от труднейшего порядка и режима самой работы, продиктованного реальными условиями кинопроизводства. Невозможно себе представить какую-то другую, совместную творческую работу, в которой интересы художника сплетались бы так глубоко, а сами они так непосредственно зависели друг от друга, как режиссер и выбранный им исполнитель.

При всей власти, которой облечен постановщик, при всех возможностях, которые предоставлены ему кинематографом, в какой-то момент он вернет актеру и свои мысли, и свои мечты. От исполнителя зависит, насколько они будут значительны, яркие, оригинальны, а главное, какой отзвук они найдут у зрителей.

Отношения режиссера и актера чрезвычайно сложны, об этом написаны целые тома исследований, тут нет возможности рассмотреть даже часть всех возможных вариантов, потому остановимся только на самом очевидном, простом, но важнейшем этапе этой творческой связи.

Выбор актера, подразумеваемая под этим и умение видеть его в роли, и способность проникнуть в скрытые его возможности, наконец, и обыкновенное знание находящегося рядом со студией исполнителей во многом решают и судьбу фильма, и судьбу исполнителя.

Когда мы читаем статью, где критик справедливо упрекает актера в неорганичности или незначительности образов, невольно за словами упрека встает тень работодателя. Вкус и умение выбравшего его режиссера.

Вспомните роли Закариадзе и представьте себе, как бы выглядела кинобиография этого артиста без одного главного приращения на фильм «Отец солдата».

Умение видеть артиста как художника, а не только как представителя уже сыгранных ролей подарило зрителям папановского Серпилина. Открыло кинематографу уже, казалось, навсегда приговоренного к театру Сергеева. Но, пожалуй, самым удивительным было открытие, сделанное Бондарчуком во МХАТе.

Потребовались почти тридцать лет и фильм «Война и мир», чтобы вернуть кинематографу, а главное, кинозрителю блистательное дарование работавшего в центре Москвы народного артиста Советского Союза Кторова, киногерон которого еще в 20-х годах украшали спичечные коробки.

Все эти по-настоящему творческие решения о выборе актеров обогатили кинематограф, стали событиями в жизни искусства и в то же время событиями в актерской жизни. Такой глубокий вдохновенный выбор не нужен и опасен только тем постановщикам, у которых отсутствуют сколько-то серьезные и оригинальные мысли или попросту нет никаких решений. Эти люди выполняют нехитрую работу приводного ремня, посредством которого механически соединены камера, текст и актер. При этом уровень требований, естественно, сводится к тому, чтобы по команде все это легко и без помех начинало крутиться на своих собственных осях, в результате чего в приемную катушку аппарата наматывалось бы нужное количество полезных метров синтетического искусства.

Так появляются совершенные безликие и в силу отсутствия каких бы то ни было тенденций и решений просто не подлежащие анализу роли и целые фильмы.

Так, даже интересные по первоначальному материалу современные ленты и образы превращаются в тоскливый набор кадров, слов и идей.

Теперь позвольте сказать несколько слов о той, ныне почти совсем утерянной творческой связи артиста, которая, хотя и противоречит договорным отношениям, но все-таки в огромной степени влияет на конечный результат всей работы.

Я имею в виду отношения автора и исполнителя.

Были времена, когда, глубочайшим образом освоив текст роли и отрететировав его с партнером, актер от имени своего героя выдвигал автору ряд каких-то вопросов или даже претензий, направленных на уточнение действующей или мыслей персонажа.

Были авторы, которые не только с радостью шли на такую работу с актером, но даже без его просьбы интересовались звучанием написанных слов, а иногда и тем, насколько эти слова сплетаются с данным исполнителем.

Среди этих авторов я прежде всего назвал бы Гоголя, Толстого, Чехова и Горького, а потом и тех сценаристов, которые после запуска фильма не покидали своего дачища, присутствовали на съемках — и даже на уличных, и даже на массовых. Тут я должен воспользоваться личными наблюдениями, но, думаю, вы меня не заподозрите в злонамеренном продвижении своих знакомых. Уже маститый и совершенно независимый от кинематографических успехов Юрий Герман был не только постоянным посетителем рабочих просмотров, но и прямым участником рететирований, где окончательно и порою совсем не радости артистов сокращался, менялся, уточнялся текст.

Одна из лучших, на мой взгляд, сцен в фильме «Летят журавли» — сцена проводов в армию — была написана, сочинена Розовым здесь же, во дворе школы. Двигаясь вместе с аппаратом, он всматривался в лица участ-

ников огромной массовки и на клочке бумаги записывал точные, короткие реплики, соответствующие облику приглянувшегося ему человека.

Не страшны ни изменения текста, ни стремления соединить, подделать его под актера, если только этот актер и сценарист ищут подлинно творческих решений.

Сценарий — это не только повод для плохой или хорошей игры, но и то, что создает самого актера, пробуждая в нем определенные человеческие свойства и способности, знание и видение изображаемой жизни.

Никто, кроме актера, не может по-настоящему оценить всей глубины и значимости этой связи, понять той силы, которую дает исполнителю хорошая, по-человечески близкая именно ему роль.

Настоящее внутреннее единение авторского замысла со всем существом исполнителя обогащает образ высшей свободой и абсолютной убедительностью, при которой каждый взгляд, каждая мелочь оказывается средством выражения подлинных чувств и мыслей.

Мне кажется, что сегодня такой ролью для Тихонова явился разведчик из «Семнадцати мгновений весны». Жесткий, намеренно хроникальный материал и давно знакомый зрителю по другим хорошим фильмам актер вдруг соединился тут в одно, как будто давно predeterminedное неоспоримое целое.

Как бы значительна ни была тема, как бы ловко ни строился сюжет, актер не в состоянии преодолеть той преграды, которая возникает между ним и зрителем, когда роль только придумана, но не выписана, не сплетена с живым движением человеческих мыслей и чувств.

Вроде бы чуть-чуть, всего несколько ничего не значащих для сюжета слов или немых планов, несколько подробностей, и из фигуры немецкого генерала возникает сочный, полнокровный, современный по манере исполнения и по смыслу образ Мюллера, созданный Броневым.

Вот этот вроде бы незначительный качественный переход к живому образу, когда вместо знакомого загримированного и облаченного в игровой костюм актера вдруг возникает подлинная человеческая судьба, и есть то, что отделяет многие и многие заявки на значительный образ от его появления на экране.

Если мы с вами так остро чувствуем эту разницу в обрисовке незнакомых нам людей в чужой обстановке немецких канцелярий, сколь важно все это, когда речь идет о нашей, сегодняшней, знакомой до мельчайшей черточки жизни!

Фильмы, о которых последнее время идет речь в критических статьях: «Берега» — о жизни молодых тружеников Севера, «Возвращение» — об ученом, «Навстречу тебе» — об архитекторах, «По собственному желанию» — о молодых рабочих, многие рассказывают нам о героях-современниках, об их высоких и честных намерениях, но только рассказывают, а не являют, не создают живых образов, не выражают неповторимости и человеческой сути их индивидуальных характеров. «Снимавшиеся в этих фильмах актеры лишь незначительно могут сгладить просчеты сценария и режиссуры», — писала «Правда».

Если актеры не могут сочинять для себя роли и сценарии, то в отношении литературного материала их долг заключается в том, чтобы с первых шагов, пока образ еще на листах рукописи, быть максимально требовательными к себе, взыскательными к каждому авторскому слову и к самому выбору работы.

За ходом повседневно дел мы не должны забывать, что актера, точнее, актерскую школу, актерскую веру в данном исторически определенном времени формирует драматургия — величие или ничтожность ее содержания, ее общественная значимость, актуальность. Так родились все актерские направления и школы, так возникали имена актеров, выражавших самые передовые, самые глубокие чаяния века.