

ВРЕМЯ, СТИЛЬ, АКТЕР

зрители. Есть еще тысячи вещей, без которых язык оказывается мертвым. Малейшие реакции, оттенки тончайших чувств, моменты их

КОНЕЧНО, само это понятие «стиль игры» актера очень расплывчато. Применительно к актеру кино оно становится еще более неопределенным. Потому, что подсчет в кинематографе очень трудно провести четкую границу между находками режиссера и открытиями актера. Потому, что условия киносъемки влияют на ход творческой работы, на «стиль игры», а изменить эти условия часто оказываются не в силах ни режиссер, ни актеры. Потому, наконец, что очень трудно безоговорочно определить принадлежность того или иного приема к новому, еще невиданному направлению актерского искусства. Все это так, но... Манера-то исполнения все-таки меняется!

Достаточно оглянуться назад, чтобы ясно увидеть этот бесконечный процесс обновления. Вспомните немые фильмы и сравните их с первыми звуковыми, а эти последние сопоставьте с картинами 40-х годов... Самый неискушенный зритель отметит здесь ощутимые перемены, в частности перемену стиля. Нет никаких оснований думать, что сегодня это естественное движение оборвалось, что завтра оно не принесет новых плодов. Нам, современникам, трудно, очень трудно разглядеть все эти изменения, очертить рамки «новых форм», но это не значит, разумеется, что не стоит и предпринимать таких попыток.

Итак, о стиле актерской игры в кинематографе. Первое, с чем мы сталкиваемся здесь, — это давнишний спор, который ведут между собой «сторонники театра» и «сторонники кино», спор о так называемой «кинематографичности» актера. «Сторонники кино» считают, что, как фильм в целом «единолично»

строится режиссером, так и стиль актерского исполнения целиком определяется им, лежит в русле творческой манеры постановщика. С другой стороны, «сторонники театра» полагают, что в кино «творить» невозможно, что, сквозанный требованиями «техники», «производства», актер не может и помыслить о каком бы то ни было индивидуальном стиле. Заметим сразу: и в том, и в другом мнении есть доля истины...

И все-таки в конечном счете на стиль актерского исполнения время, окружающая действительность влияют неизмеримо сильнее и существеннее, чем такие частные обстоятельства, как условия работы или манера режиссера. Это в абсолютной равной степени справедливо и по отношению к киноактеру, и по отношению к актеру театра.

Хороший актер, неудачно снявшийся или, точнее говоря, неумело использованный кинематографистами, никак не становится после выхода фильма на экран плохим актером. Точно так же, как и плохой актер, талантливо поданный в фильме, не становится от этого хорошим, настоящим актером.

Между тем эти крайности часто приводятся в качестве доказательств наличия в природе актера каких-то неуловимых данных, составляющих комплекс некоей загадочной «кинематографичности», которая и выставляется словно рубеж, разделяющий актеров театра и кино. Однако рубеж этот чуть ли не каждый день то там, то тут переходит без малейшего затруднения.

Актер Центрального театра Советской Армии Н. Сергеев, к примеру, сейчас работает в кино и является желанным исполнителем многих и многих ролей. Сергеев начал сниматься в кино относительно

не давно, он «открыт» режиссером И. Хейфицем. Трудно поверить, что именно тогда у него вдруг и «прорезалась» эта самая таинственная «кинематографичность». Ведь навыки у Сергеева за немалое количество лет работы в театре, наверное, сложились сугубо «театральные».

И вместе с тем на экране нередко появляется новое очарователь-

театре — рампа, грим, удаленность — терпимо!

Но в разговоре о современной манере исполнения мы вправе не брать в расчет такого актера не только потому, что он не годится для кино, но главным образом потому, что он является носителем уже умирающей старой школы «игры», и тут уже дело не в специфике кино, а в даровании актера, его

НАВСТРЕЧУ СЪЕЗДУ СОВЕТСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

ное лицо молодого актера, лицо, обладающее всеми чарами «кинематографичности», а через пять-шесть лет... махровые примитивные штампы заслоняют все живое и «кинематографичность» превращается в отталкивающую развязность. (Разумеется, сейчас речь идет только об актерах, а не о типажах, так как там счет несколько другой).

Так что же такое эта «кинематографичность», откуда она берется и куда девается?

Похоже, что понятие кинематографичности актера просто выдумали плохие кинорежиссеры, которые вместо того, чтобы честно сознаться в своем неумении использовать актера, прикрываются весьма туманным понятием.

Нас спросят, а как же быть с теми актерами, театральные навыки которых настолько «выпирают», настолько овладели всеми сторонами исполнения, что какое задание в кино им ни предложи, все кажется «чуждым», все кажется «наигранным», всюду виден «нажим»... а в

внутренней чуткости и артистичности.

ТЕПЕРЬ О ТЕХНИКЕ и специфике кино применительно к актеру. Буквально на глазах все то, что считалось необходимым для ведения съемок и игры перед аппаратом, исчезает, отступая в прошлое. С повышением чувствительности пленки исчезли жара и слепящая яркость освещения. Жесткие границы кадра расползаются благодаря свободному движению камеры. Длина кусков практически не лимитируется емкостью кассет. Направление и движение голоса улавливаются решительно всюду.

Проще говоря, совершенствование техники, накопление опыта, а главное рост мастерства кинематографистов быстро сводят на нет все то, что справедливо считалось трудным делом актера кино, что составляло неприятную специфику его работы.

И если уж честно говорить о наших трудностях, то сейчас они лежат не в специфике природных

свойств кино, а скорее в той недостаточной целесообразной организации производства, которая существовала вплоть до последнего времени.

К сожалению, очень часто в естественном стремлении четко планировать труд, сократить срок производства, добиться всемерной экономии в стоимости картин у нас забывают интересы актеров.

Придя в любую съемочную группу, вы найдете расписание и планы решительно всего — выездов, приездов, павильонов, метража, строительства, пошива, гримирования и примерок, но очень редко на маленьком листочке увидите время репетиции, поместившейся между такими срочными делами, что заведомо понятна полная безнадежность подобной затеи.

И создается ощущение, будто товарищи, составившие все эти планы, как-то совсем забыли, что актерская работа состоит не из выполнения, а из репетирования того, что следует выполнять. Табуретку и ту невозможно сделать, заранее не сравнив длину ножек... В кино же актер вынужден выдавать отполированные части своей роли, даже не имея времени выточить их форму. И что, действительно, может требовать от актера режиссер, который физически не в состоянии предоставить ему время для необходимой работы. В результате зритель получает вместо картин нечто вроде полупабриката... все замешано, все положено, но есть еще нельзя.

Заметьте, что все это происходит во времена расцвета именно актерского кинематографа. К великому сожалению, приходится говорить о таких низменных «внутренних» неурезицах нашей работы, имея предметом разговора самые высокие материи. Однако обойти это невозможно в силу прямой зависимости стиля «игры» от времени, которое отводится на подготовку к так называемой «игре».

Мы уже сказали, что самое большое влияние на стиль игры актера оказывает его время. И прежде всего потому, что сам актер есть человек, живущий среди людей, своих современников, среди их тревог и забот. Кроме того, решительно всякий актер стремится быть максимально понятен своим зрителям — это просто выгодно ему, так как увеличивает силу его воздействия. Но быть понятным, значит не только четко говорить на том языке, которым пользуются

зарождения и всплесков, скрывая внутренние ходы мысли — все это не меньше, чем слово, произнесенное вслух, создает актерский образ. Будь это иначе, никто, к примеру, не смотрел и не играл бы вновь и вновь написанную несколько столетий назад пьесу о Гамлете, принце датском. Стало быть, актер не только несет в себе дух времени, ощущение современности, но пользуется им как могучим оружием творчества, без которого невозможно подлинное воздействие на зрителя, а мостик между актером и зрителем неминуемо рушится.

Если припомнить ушедшие в прошлое времена культа личности, когда актер подчас не верил, не мог верить и половине произносимых им слов, тогда волей-неволей живая жизнь, насущные проблемы, даже исторические личности с легкостью подменялись некими фанерными схемами. В те времена актеру, по существу, не так уж были необходимы его наблюдательность, его личное отношение к событиям, его собственное знание жизни, если порой ему приходилось изображать нечто обратное правде жизни...

Вполне понятно, что тогда на поверхность все чаще всплывало холодное ремесло. Дежурные приемы игры оказывались нужнее живых открытий. Страстность сменялась парадностью, глубина переживаний уступила место внешнему темпераменту. В картинах «как бы по правде» говорили, даже горячились, краснели... но все — и исполнители, и зрители знали, чем кончится дело, и уже по этому одному были куда умнее представленных на экране лиц. Может быть, вот эта тщательно разделенная на вздох и взгляды «игра в поддавки» в течение долгого времени и была доминирующим стилем или, во всяком случае, узаконенным способом проявления героя на экране.

Теперь хочется напомнить маленький эпизод. В Ленинграде впервые показывали «Чистое небо». Шла уже вторая половина фильма... когда на экране сверкнули глаза Олега Табакова... «Да, я знаю, что ты настоящий коммунист! Ты коммунист! Так почему же ты не в партии?» — сказал он от имени своего героя, и в зале наступила тишина. И не только потому, что это такие слова... Но прежде всего (Окончание на 3-й стр.).