

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ АКТЕРА

Будем откровенны: как бы ни были высоки наши достижения в режиссуре, операторском мастерстве, на всех других участках нашего сложного кинопроизводства, каким бы изощренным, поэтически емким ни был наш киноязык, в конечном итоге успех фильма решает Его Величество Актер. Ибо в том горячем и заинтересованном диалоге, который возникает между зрительным залом и экраном, актер занимает ключевую позицию. Он, и прежде всего он, является и главным выразителем авторского замысла, режиссерской концепции, рупором всех идей фильма, через него, через его живые чувства и сердце, через его мысль, словно омытую горячей кровью, передаются многозначное гражданское содержание произведения, его масштаб и размах.

Лучшее доказательство этого — такие незабываемые образы нашего киноискусства, как Чапаев Бориса Бабочкина, Максим Бориса Чиркова, герои Николая Черкасова, Бориса Щукина, Максима Штрауха, Николая Боголюбова, Петра Алейникова, Юрия Толубеева, Бориса Андреева, Веры Марецкой, Любови Орловой, Марины Лядиной, Николая Крючкова, Тамары Макаровой, Павла Кадочникова, Всеволода Санаева, Вячеслава Тихонова, Евгения Матвеева, Нонны Мордюковой, Алексея Баталова, Ивана Лапикова, Донатаса Баниониса и многих, многих других. Крупная личность героя экрана здесь как бы умножалась на масштаб личности, незаурядность человеческой и гражданской натуры актера-художника. Потому-то слава нашего кино связана не только с именами великих корифеев режиссуры — С. Эйзенштейна, А. Довженко, Вс. Пудовкина, братьев Васильевых, И. Савченко и других, но в не меньшей степени с именами корифеев актерского мастерства.

Так было. И так будет. Ибо искусство есть человековедение, и через человека, через его мысли, эмоции и страсти открывает оно нам высокий смысл жизни. Думаю, что именно эмоциональная сторона воздействия искусства особенно важна. Ведь там, где человеческое сердце молчит, подлинного искусства нет: это аксиома. И только способность актера вызвать сопереживание может захватить зрителя, заставить не просто понять, но и глубоко прочувствовать все происходящее на экране, обогатить его внутренний социальный, жизненный, духовный опыт, оставить в нем не стирающиеся от времени следы.

Так каким же должен быть актер, чтобы быть на уровне этой задачи?

Великий реформатор театра Константин Сергеевич Станиславский, отдавший немало сил постижению «тайн» актерской профессии, раздумьям о ее специфике, о путях развития творческих способностей человека до таланта, о практической системе воспитания профессиональных навыков артиста, писал по этому поводу так:

«Чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической славы, кроме чисто художественных данных, надо быть идеалом человека».

Совсем недавно ушли из жизни такие наши великие актеры-современники, как Б. Ливанов, С. Закариадзе, А. Тарасова, В. Станицын, О. Андровская, А. Грибов, М. Яншин, Б. Бабочкин, М. Штраух, Л. Сverdлин, В. Маренца, Н. Мордюков, Л. Орлова, Н. Черкасов, Ю. Толубеев, П. Массальский... Мы, видевшие их на сцене и на экране, работавшие с ними, можем гордиться, что были их современниками.

Но горько сознавать, как померк без них наш звездный небосвод искусства, и что-то не видно, не появилось рядом новые звезды сходной величины и яркого таланта. Все они или почти все были прямыми учениками Станиславского, учениками его учеников или косвенно исповедовали его систему, его учение. Они были все актерами нового типа, сочетавшими в себе высочайшую культуру, огромные знания, порой даже энциклопедическую образованность с гражданской и партийной страстностью, активной жизненной позицией, с незаурядными данными и крупным масштабом своей человеческой личности. И с удивительной бескорыстностью беззаветностью высокого служения искусству.

Они реально воплощали в себе знаменитый этический принцип Станиславского: надо любить искусство в себе, а не себя в искусстве.

Почему же многие из тех, кто пришел им на смену, оказались неравнодушными актерам-корифеям?

Об этом нужно очень серьезно задуматься. Порой приходит в голову такая мысль: в процессе живого творческого поиска, в желании обрести новые выразительные краски в актерской палитре, в полемическом запале отри-

цания уже сложившегося и богатейшего опыта нашего актерского искусства, который якобы унифицировал актерские индивидуальности, не выплескиваем ли мы часто вместе с водой и ребенка, то есть живую и вечную основу актерской профессии, высокого искусства перевоплощения, требующего полной отдачи себя, полного накала чувств?

«Русское искусство — сердечное искусство», — писал Горький, который был одним из самых интеллектуальнейших художников XX века, если, конечно, мы взглянем на него не с точки зрения хрестоматийных школьных представлений, а, допустим, как на автора такого сложного и грандиозного по замыслу романа, как «Жизнь Клима Самгина». Я говорю об этом прежде всего потому, что все чаще и чаще мы слышим (а нередко уже и пользуемся) такими понятиями, как «интеллектуальное кино», «интеллектуальный театр». Вроде бы даже как-то неловко выступать против этого: легко прослыть и консерваторм, и ретроградом, и несовершенным человеком. Как же так, разве можно выступать против интеллектуального кино, интеллектуального искусства — открытия XX века?

Сергей БОНДАРЧУК, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии

Но ведь все дело в том, какой смысл вкладывать в это понятие, ставшее в наши дни столь модным. Может быть, не стоит все-таки сбрасывать со счетов то, что уже давно завоевано подлинным искусством?

Не знаю, на каком основании мы можем считать Шекспира, Пушкина, Толстого, Достоевского, Шолохова, Леонова менее интеллектуальными художниками, нежели нынешние интеллектуалы от искусства, такие, как Сартр, Камю, Ионеско, Беккет или Олби?

В спорах об «интеллектуальном кинематографе» наших дней часто ссылаются на высказывание такого выдающегося режиссера, как Михаил Ильич Ромм, который в 1965 году писал: «Актер современного кинематографа должен быть мастером мысли». И еще: «Умение мыслить на экране — это главный признак актерского мастерства сегодня».

Это, конечно, не означало, что Ромм недооценивал эмоциональную сторону актерского мастерства. Но хочу напомнить тем, кто готов придавать этим словам чересчур однозначный смысл, что еще в 1934 году В. Пудовкин утверждал другое: «Если актер хотя бы на мгновение останется в своей творческой работе только мыслителем, он перестанет быть актером». Истина, как говорится, рождается в споре. Мне думается, здесь все же более прав Пудовкин. Да и сам Ромм в лучших своих работах доказал, что категоричность его высказываний рождена прежде всего полемическим задором. Ведь даже в «Обыкновенном фашизме» мысль, которую он несет сам, выступая за кадром как диктор, как актер, необыкновенно эмоциональна, каждое публицистическое его слово согрето живым дыханием гнева, сарказма, горя, ненависти к фашизму. Здесь необычайно широкий спектр высоких чувств!

Подлинное искусство всегда интеллектуально, всегда насыщено высокими мыслями, но мыслями глубоко прочувствованными, как верно подчеркивал Пудовкин, мыслями, которые определяют чувства и превращены в самое чувство. Истина в искусстве всегда чувственна. Невольно еще и еще раз вспоминается знаменитая формула В. И. Ленина: «...без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины».

Сегодня, когда мы готовимся к празднованию 110-летия со дня рождения В. И. Ленина, когда мы еще и еще раз думаем о ленинских заветах, оставленных нам, кинематографистам, о том, что наше искусство должно быть важнейшим из видов искусства, самым массовым, популярным и горячо любимым народом, мы обязаны помнить, что и сам Ильич был приверженцем искусства больших чувств и могучих страстей, искусства Толстого и Бетховена.

Так каким же должно быть нынешнее искусство кино, чтобы соответствовать ленинским представлениям об искусстве? Какой высоты и силы должны быть чувства художника в постижении и отображении истин нашей жизни?

Конечно, нами сделано и делается немало художественных открытий. И все же явно недостаточно! Ведь не-

даром мы так часто говорим о слабости сценариев, о недостаточной масштабности замысла, о мелкотравчатости тем, сюжетов, характеров, о нерешенных проблемах режиссуры. Есть и еще одна, притом одна из важнейших, на мой взгляд, причин наших неудач, о которой мы говорим меньше или которую просто замалчиваем, — обыденность чувств, явная занужденность температуры на экране, или, как образно заметила критика, «сердечная недостаточность» многих наших фильмов. Встречаются лепты, где нет поиска человеческой истины, который невозможен без высоких эмоций. Вместо такого поиска простое ее декларирование с экрана. Все верно подмечено, а сердца не трогает! Не в этом ли одна из главных причин «серости» иных картин о современности, о современниках?

Но ведь известно, что даже самая великая идея, не согрета высокими переживаниями художников, отмеченная обыденностью чувств, не только порождает в зрительном зале ответную обыденную эмоциональную реакцию (это было бы еще полбеды!) — подобное воплощение идеи дискредитирует ее, ставит под сомнение — волю или неволю — ее социальную значительность. И, наоборот, высокая сила чувств окрыляет идею, дает ей светосный заряд, как бы наново открывает зрителю даже знакомую идею, при этом в процессе сопереживания заставляет его делать ее своей, лично выстраданной... Что может быть ценнее этого? И достигается это на экране прежде всего через актера! Через незаурядность его личности!

Вспомним в этой связи отличные работы Е. Урбанского в «Коммунисте», М. Ульянова в «Председателе», Серго Закариадзе в «Отце солдата». Или совсем свежий пример: превосходную работу Сергея Шакурова в фильме Алексея Сахарова «Вкус хлеба» — работу страстную, горячую и потому несущую в себе огромный социально-нравственный смысл.

Все это я напоминаю для того, чтобы подчеркнуть важность умения работать с актером, умения вести его к подлинному перевоплощению в героя — чего еще часто, к сожалению, не хватает нашим режиссерам, особенно молодым, выпускникам ВГИКа, которые грешат незнанием природы актерского творчества. А незнание процесса естественного прихода к желаемому результату приводит к насилью над творчеством, к спешке и в конце концов к ремеслу, к штампам.

Вот почему сегодня во ВГИКе мы знакомим будущих актеров с системой Станиславского, подчеркивая, что актер — самостоятельный художник-творец.

Убежден, что если мы думаем всерьез о подъеме качества нашего кинематографа, если хотим поставить преграды перед «серыми», посредственными и откровенно плохими фильмами, то решать эту задачу надо комплексно: улучшая и наше сценарное хозяйство, повышая умение, мастерство режиссуры и, конечно же, всемерно заботясь об отдаче актеров, об их творчестве, заботясь о создании на каждом фильме не просто съемочной группы, а именно творческого коллектива единомышленников, где бы актер был не просто приглашенным лицом «без права голоса», а полноправным членом творческого коллектива. Такие примеры есть, хотя они пока единичны. Могу назвать Никиту Михалкова и его прекрасный коллектив единомышленников.

Принцип ансамблевости — один из главных в системе Станиславского. Один за всех и все за одного — такова этическая сторона этого положения системы.

Между тем сейчас во многих наших фильмах можно встретить актеров, словно забывших о великих достижениях отечественной актерской школы, идущих по пути чуждого нашей природе «искусства представления», когда закрыты все чувства, сердце молчит. Как будто не было великого Мочалова, традиций Малого театра, МХАТа! Сейчас актер уже не так часто думает о характере, о чувствах, рожающих мысль. А обнажить свое сердце, свои чувства, свою душу считается чуть ли не дурным тоном.

Это глубоко ошибочная, на мой взгляд, тенденция, и она не может не тревожить нас, ибо главным объектом художественного постижения в искусстве является человек, и обращено оно к зрителю — народу, воспринимающему самые заветные, сокровенные чувства и мысли художника.

И как же много мы теряем оттого, что не добиваемся высокой художественности, пренебрегаем великими образными возможностями киноязыка, грешим риторичностью и назидательностью!

Высшая цель искусства — постижение жизни человеческого духа. А оно не может быть бесстрастным.