

Что мешает творческому росту киноактера

Когда-то Белинский с горечью писал: «Сценическое искусство есть искусство благодарное, потому что оно живет только в минуту творчества и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно неуловимо в прошлом».

Экран сделал актерское творчество благодарным искусством. Шукшина в роли Ленина, Геловани в роли Сталина, Вабочкина в роли Чапаева, Черкасова в роли Полежаева, Чиркова в роли Максима, Борисова в ролях Павлова и Мусоргского знают многие миллионы людей. Творческий труд этих актеров сохранится на пленке для грядущих поколений.

Но киноискусство, дав актеру многомиллионную аудиторию и запечатлев навсегда созданные им образы, предъявило к исполнителю свои сложные требования. Если в театре актер от спектакля к спектаклю может совершенствовать свое исполнение, проверяя его на зрителе, то в кино он играет роль один единственный раз и лишен возможности исправить допущенную ошибку.

Отсюда ясла огромная ответственность, лежащая на актере за каждое его выступление в кино. Эту ответственность разделяют с ним сценарист, который должен предложить актеру полноценный драматургический материал, и режиссер, осуществляющий выбор актера и работу с ним.

Мне хочется поговорить здесь прежде всего об ответственности режиссера. К выбору исполнителей разные режиссеры подходят по-разному, и результат во многом зависит от умения понять потенциальные возможности артиста и умения работать с ним. Беда, однако, в том, что подбор актеров организационно поставлен так, что даже самый опытный режиссер не всегда может выбрать лучшего исполнителя.

Определив возможных исполнителей роли, режиссер обычно после двух-трех беглых репетиций снимает пробы — отдельные отрывки сценария с участием намеченных актеров — и на основании этих проб принимает решение. Но может ли актер, поработав несколько дней над отрывками из роли, доказать свое право на ее исполнение? Думается, что нет. Актер, который уже имеет в своем репертуаре сходные роли, который принесет в свое исполнение что-то заранее приоткрытое, покажет себя в пробах гораздо лучше, чем актер, пытающийся решить образ заново, впервые.

Таким образом, преимущество кинематографа — почти безграничная возможность выбора исполнителей — может обратиться ему во вред. В то время, как театральные режиссеры не располагали таким выбором, углубленно работают с актером над ролью, кинорежиссер порой ограничивается преимущественно подысканием подходящего исполнителя.

Неслучайно все самые большие актерские удачи в киноискусстве достигнуты не в связи с подбором исполнителей при помощи «проб» и не в связи с приглашением артистов по принципу сходства новой роли с уже сыгранными ими раньше. Вспомним хотя бы, что при съемках «Чапаева» Б. Вабочкин получил главную роль, только доказав свое неоспоримое творческое право на это. Вначале он был приглашен на другую роль. Н. Черкасов до постановки «Депутата Балтики» не работал над образами, хотя бы отдаленно напоминающими профессора Полежаева. Режиссер В. Барнет «угадал» творческие возможности Н. Крючкова, пригласив его сниматься в «Юности Максима», С. Юткевич в «Златых горах» — Б. Тенина, И. Пыррева в «Трактористах» — Б. Андреева, М. Ромм в ленинских фильмах — П. Охлопкова и В. Ванина, Г. Рошаль в «Академике Иване Павлове» — А. Борисова.

Но во всех приведенных примерах дело решала не только режиссерская интуиция, а непредвзятое, внимательное изучение актеров, глубокое знание их возможностей. В одном случае это знание рождалось непосредственно из педагогической работы, в другом — из анализа всего театрального и кинематографического опыта актеров. Типажное использование актера, легализуемое «пробами», исходит из полужнания или, вернее, незнания актера. Режиссер, по-настоящему знающий актера, не заставит его повторяться: он предложит актеру новую по своему характеру роль и, работая над ней, постарается раскрыть не известные еще творческие возможности актера. Это, например, хорошо понял режиссер И. Савченко: в своей последней картине «Тарас Шевченко» он по-новому использовал таких актеров, как М. Бернес, А. Кмит, И. Переврзев, М. Кузнецов, сумев открыть новые стороны их дарования.

Творчество всегда требует создания нового, а не повторения старого. Но случается, что режиссеры об этом забывают, как только новое найдено.

Такой исключительно одаренный актер, как Б. Андреев, в течение ряда лет работает, в сущности говоря, над одним и тем же образом. Если Андреев, рисуя только своего добродушного, чуть наивного героя — рабочего и рядового бойца, смог добиться выдающихся успехов в фильмах М. Чиаурели и И. Пыррева, то как развернулся бы талант артиста, если бы его использовали более широко! Об этом свидетельствуют хотя бы результаты проб его на роли Пржевальского и адмирала Ушакова. Даже в описанных выше условиях, в которых производятся пробы, мы видели на экране не Бориса Андреева и не Алексея Иванова из «Падения Берлина», а великого русского путешественника и славного флотоводца. Дело не в том, что обязательно следовало поручить Андрееву именно эти роли. Мы поднимаем здесь принципиальный вопрос о необходимости предоставлять артисту кино возможность создавать образы самых различных планов. В противном случае киноактер останется артистом одной роли, кочующей из фильма в фильм с незначительными вариациями. И зритель по воле станет воспринимать его героев не как образы людей реальной действительности, а как артиста такого-то, выступающего перед зрителем на этот раз в облике председателя колхоза или, скажем, бригадира монтажников.

То же можно сказать и о Николае Крючкове. Своим участием в фильме «Яков Свердлов» Крючков доказал, что он обладает ярким драматическим дарованием. Но после большого заслуженного успеха в роли Клим Ярко в «Трактористах» И. Пыррева режиссеры забыли об этой стороне его творческой индивидуальности. Приглашая Крючкова, режиссеры стали требовать от него только повторения роли Ярко.

Установившаяся практика выбора исполнителей освобождает режиссера от необходимости рисковать, но мешает актеру (а следовательно, и режиссеру!) добиться настоящего успеха.

Актерские пробы, конечно, нужны, но они дадут ценные результаты только при двух условиях: если режиссер знает приглашаемых им актеров и видит в них творчески близких ему людей, и если пробы являются итогом не кратковременных случайных поисков, а длительной репетиционной работы. В этом отношении опыт режиссеров С. Герасимова, И. Пыррева, В. Пудовкина, И. Савченко, М. Чиаурели, М. Ромма безусловно поучителен. Эти режиссеры, как правило, не выбирали актеров потребительски, по случайным признакам.

Думается, что режиссер должен опираться в основном на постоянный актерский коллектив. И в этом отношении, на мой взгляд, С. Герасимов стоит на более правильном пути, чем Ю. Райзман, выбирающий для каждой своей постановки обязательно новых исполнителей.

Но вина за «типажное» использование актеров падает не только на режиссеров. Повины в этом и актеры.

Удача часто кружит голову актеру. Он знает, что зритель, полюбив его в той или иной роли, в какой-то мере отождествляет исполнителя с созданным им образом. И актер, стремясь во что бы то ни стало сохранить завоеванную популярность, переносит из роли в роль то, что, по его мнению, обеспечило ему любовь аудитории. На первых порах зритель принимает подобный повтор, потому что он еще помнит другой, некогда полюбившийся образ. Но со временем зритель забывает об оригинале, и для него становится заметным, что последующие образы, нарисованные актером, не отвечают характерам новых ролей. Так актер, стремясь остаться популярным, вступает на путь штампа.

Некоторые киноактеры, в особенности молодые, из-за боязни остаться неузнанными зрителем, избегают перевоплощения. Порой даже и крупные артисты кино не хотят уходить от раз найденных средств выразительности. Артист В. Дружников сыграл в кино три большие роли: Незнамова в «Без вины виноватые», Балашова в «Сказании о земле Сибирской» и Константина Заслонова в одноименном фильме. Драма «незаконно рожденного» Незнамова, чувствующего себя парией в окружающей его среде, и драма советского музыканта Балашова, которого полученное на войне ранение вынуждает отказаться от исполнительской деятельности, не имеют ничего общего; яркая и своеобразная героическая образ отважного партизана Константина Заслонова. Дружников имел благодарный драматургический материал для создания своеобразных, неповторимых по характеру образов. Но он не использовал в полной мере своих творческих возможностей. Образы эти могли получиться еще более глубокими и яркими, если бы и артист и режиссура требовательнее отнеслись к работе над ними и если бы производственные условия позволили авторам фильма работать в полную меру творческих сил.

Понятно, что в кино, которое не любит грима, актеру вовсе не обязательно искать для каждой новой роли новую внешность. Но он непременно должен искать новый, неповторимый характер. Не изменяя своей внешности, почти не прибегая к гриму, Олег Яков создал на экране образ Антикайнена в фильме «За советскую Родину» и радиста Курта в «Семеро смелых», Боровского в «Великом гражданстве» и Федора в «Нашествии». Он работал над каждым из этих образов так, как будто за его плечами не было сыгранных ролей. Именно так и должен работать артист, правильно понимающий свою творческую ответственность перед зрителем. Мне кажется, что нам, актерам кино, не всегда хватает этого чувства творческой ответственности и за свое исполнение и, в особенности, за весь фильм, в котором мы участвуем.

В советском театре создателем спектакля является коллектив актеров, руководимый и возглавляемый режиссером. К сожалению, не так обстоит дело в кинематографе: Из фильма в фильм постановщик работает с одними и теми же вторыми режиссерами, операторами, звукооператорами, художниками, ассистентами, монтажерами и помрежами. Но, как правило, актер в этот постановочный коллектив не входит. Актер, через которого выражается весь за-

мысел фильма, порой чувствует себя в постановочном коллективе посторонним человеком, гастролером. У него нет даже своего места на студии. В перерывах между съемками, во время установки света он часами бродит по павильону в прима и костюме, не имея возможности сосредоточиться на роли и трата все силы на то, чтобы сохранить хотя бы внешнюю форму. Актер должен стать полноправным и ответственным членом постановочного коллектива.

В очень сложных условиях кинематографического производства постановщик фильма не в состоянии пройти роль с каждым занятым у него актером. Но почему не занимается этим ближайшими помощники постановщика — вторые режиссеры? В драматическом театре режиссер является помощником постановщика спектакля по работе с актерами. В опере концертмейстер проходит с певцом его партии, на первом этапе подготовки спектакля заменяя дирижера. У нас же второй режиссер, как правило, занят организационными делами и не работает с исполнителями.

Трудность актерской работы в кино определяется не только тем, что съемочный процесс связан со сложной кинематографической техникой. Кино обычно нарушает нормальный ход созревания, развития образа: роль создается кусочками на протяжении всего времени съемок. Этого можно было бы избежать, включая репетиции в подготовительный период, а не в съемочный, как это делается сейчас. По опыту фильма «Молодая гвардия» я знаю, насколько легче актеру сохранить себя в образе на протяжении тех месяцев, что идет съемка, когда ей предшествовал тщательно проведенный репетиционный период. Но этот опыт почему-то не заинтересовал ни режиссеров, ни кинопроизводственников. Как правило, основные репетиции попрежнему проводятся в павильоне или на натуре, непосредственно перед съемками. Режиссеры нередко репетируют не всю сцену, а только тот отдельный кадр (даже крупный план), который предстоит снимать. Где уж в таких условиях мечтать актеру о творческом самочувствии!

Достаточно было бы устроить на студиях актерские уборные, достаточно было бы правильно организовать репетиции перед съемками (а не во время их!), чтобы неизмеримо повысить уровень актерского исполнения. Надо также упорядочить на студиях всю технику съемочного процесса. На «Мосфильме», где эта работа проводится, актер стал чувствовать себя на съемках значительно лучше.

За послевоенные годы наше киноискусство выросло. Выросли и предъявляемые к нему зрителем требования. Но пережитки старого отношения к актеру как к «типажу», «натурщику» или гастролеру остались и у отдельных режиссеров, и у отдельных, порой даже известных, исполнителей, и, главное, в самой организации творческого процесса. Все это особенно отрицательно сказывается на творчестве молодых актеров советского кино.

Сейчас имеются все возможности преодолеть эти пережитки. Принципы работы с актером, разработанные Б. С. Станиславским, могут и должны стать достоянием кинематографа. И чем скорее они будут освоены режиссурой, организаторами кинопроизводства и самими актерами, чем скорее актеры станут полноправными и ответственными участниками того сложного творческого и производственного процесса, который называется постановкой фильма, тем более яркое воплощение найдут в образах киноискусства наши передовые современники и выдающиеся деятели прошлого.

С. БОНДАРЧУК,
заслуженный артист РСФСР.