

Заметки киноактера

Иван ПЕРЕВЕРЗЕВ,
заслуженный артист РСФСР

В самом названии статьи народного артиста республики М. Романова «О товарищах по искусству» содержится как бы призыв к работникам смежных искусств, в частности к киноактерам, высказаться по существу затронутых им вопросов. Ведь основное положение статьи — у нас есть актеры, для которых наши драматургии должны были бы специально писать пьесы, а режиссеры ставить спектакли, — полностью относится и к кинематографии. Об этом слышишь не только от товарищей по работе, но и от наших зрителей.

Недавно мне пришлось побывать в Сталино и в Краснодаре на кинофестивалях картин, созданных студией «Мосфильм». Зрители с большим интересом отнеслись к демонстрации новых фильмов, к встрече с деятелями кино — режиссерами, операторами, актерами. Очень много задавали вопросов:

— Почему нет новых картин Александра Довженко?

— Отчего актеры нередко снимаются в однообразных ролях?

— Где Эраст Гарин, Петр Алёйников, почему их мало снимают?

Мне, как и другим участникам Фестиваля, приходилось отвечать зрителям, пытаться объяснить, почему наше кино выпускает так мало хороших фильмов.

Возвратившись в Москву, я еще и еще раз обдумывал заданные нам вопросы и решил поделиться с читателем вот этими заметками.

Я не могу пожаловаться на свою киносудьбу. Снимаюсь я давно и, в общем, много. Начиная с фильма «Моя любовь», вышедшего на экраны почти два десятилетия назад, я участвовал в двадцати картинах. Сниматься я, естественно, люблю и все же отказался играть большую роль в сценарии А. Рыбакова, написанном им по своему роману «Екатерина Воронина». Почему же я отказался от этой работы?

Не могу сказать, что сценарий плох или что роль генерала Леднева, которую мне предложили, неудачна. Сценарий неплох, и роль вполне «на уровне». Но перед тем мне довелось сыграть Сергея Ромашко в фильме «Урок жизни» и, признаться, не захотелось повторяться.

Чем похож генерал Леднев на инженера Ромашко? Оба эти человека превыше всего ставят свой авторитет, свое «я», оба

привыкли командовать, считают себя «хозяевами» производства. Оба неохотно пускают жену или любимую женщину в свою личную жизнь... При внешнем несхождении ситуации, при разном изображении образов принцип разрешения главного конфликта в сценариях тот же, а, значит, это — повторение чего-то пройденного. Правда, интересный образ можно и повторить, но повторить, так сказать, «по спирали», в восходящей плоскости, в движении вперед. Только не топтаться на месте, не возвращаться назад!

Зато я просто ухватился за роль лесника Романа в фильме «Лес шумит» (по рассказу Короленко), который ныне ставит студия «Белорусьфильм». Мое лицо закроет наклеенная борода, мимика будет очень ограничена, по сути дела, перед кинообъективом останутся лишь глаза. Но тем интереснее сыграть психологическую драму этого «лесного Отелло», которого оженили лишь для того, чтобы пан мог безнаказанно пользоваться милостями его молодой жены Оксаны.

Лесник Роман знает лес, понимает жизнь каждого деревца, но он не знал любви. И лишь испытав ее, он вдруг осознал себя совсем другим человеком. Женщина разбудила в нем мыслящее, тонко чувствующее, больно ранимое существо. Интересно это сыграть? Очень. Перерождение Романа идет постепенно, с большими муками, своим, только ему, лесному жителю, положенным путем. В роли есть движение, причем оно не «за кадром», а перед зрителем (что нередко начисто отсутствует во многих сценариях).

Недостатки в нашем сценарном хозяйстве объясняются, конечно, не только «непрощенным» вмешательством редактора, о чем справедливо в свое время писал А. Рыбаков в «Литературной газете». Лобовое, банальное решение темы, прямолинейность образов — типичные недостатки сценариев. Вот и образ Леднева явился для меня как бы повторением уже сыгранного Сергея Ромашко. Если бы я не сыграл ранее Ромашко, я бы не отказался от роли генерала Леднева. Почему же режиссер И. Анненский

пригласил именно меня на эту роль? А потому, что он, очевидно, увидел в Сергее Ромашко готового, так сказать, уже «испеченного» Леднева. Тут и работать не надо, и думать нечего — только сменить кожаную прорасковую куртку на генеральский китель...

Я бы не останавливался так подробно на этом личном примере, если б проблема «типажа» не была бы значительна для нашего кино. Стоило хорошему актеру В. Кулакову сняться в фильме С. Герасимова «Комсомолец» в роли шпиона-диверсанта, как на актера наклеили бирку: «амплуа врага». Режиссеры отныне приглашают Кулакова только на эти роли, и зритель во многих фильмах — от «Комсомольска» до «Тени у пирса» — заранее узнает знакомую ему фигуру, которую не могут изменить ни новый костюм, ни грим. А между тем я знаю, что актер мечтает сыграть роль другого плана, тем более, что все подлецы в сценариях, как правило, выглядят на одно лицо, слеплены по одному стандарту.

Любопытно, что не один лишь актер страдает из-за своей бирки, — от «железного типажа» страдает прежде всего... кинодраматург. Как бы ни замаскировал автор своего героя, скажем, шпиона, сюжетными ходами, чтобы зритель до поры до времени не догадался, кто действует под этой личиной, кинозритель, едва увидев знакомое по прежним фильмам лицо актера, сразу заключает: «Этот шпион! Этому типу верить нельзя!». И самое хитроумное сплетение обстоятельств, самые ловкие сюжетные ходы и повороты, самая тонкая игра актера не спасают, — зритель сразу распознает врага, которого в фильме почему-то долго не могут разоблачить.

Впрочем, сказанное относится к ролям любых планов. Нам, актерам, хочется показать себя в новом фильме, в новом, еще невиданном качестве, чтобы зритель, узнав тебя в лицо, увидел в то же время на экране совсем другого, неизвестного ему доселе человека, отличающегося от образа, созданного ранее, не только гримом, париком или костюмом, а и внутренними качествами.

О причинах отставания советского кино писали немало, в том числе и в «Литературной газете». Назывались такие причины, как отставание технической базы нашего кино, отсутствие высококачественной пленки и т. д. Назывались и причины организационные: множество инстанций, через которые проходит сценарий, бесчис-

ленные переделки и «доводка» сценария редакторами студии и главка, режиссером (нередко уже на ходу, во время съемки). Но об этом, повторяю, уже писали. — Я хочу рассказать об отсутствии подлинно творческого планирования в кино и о том, как это отражается на нас, актерам.

Режиссер отснял фильм. Начинаются долгие, нередко многолетние, поиски нового сценария. А хороших сценариев мало. (Не поэтому ли, кстати, режиссер нередко хватается за явно недоброкачественный материал в надежде «довести» его, выступает в качестве соавтора сценариста? А актер порой вынужден переписывать слова диалога — не потому, что он пишет лучшие кинодраматурга, а потому, что «рыбьи» слова, которыми, к примеру, написан И. Луковским диалог героев в фильме «Тайна вечной ночи», попросту не выговоришь!).

Мы, актеры, никогда не знаем дальнейших планов того или иного режиссера. А если нет плана у режиссера, откуда ему быть у артиста кино? Мы, актеры, не знаем, что будем играть завтра, через месяц, через год. О такой роскоши, как «творческая пятилетка актера», мы и не мечтаем.

К чему же приводит отсутствие творческого (не формального) планирования?

Целиком и полностью присоединяясь к основным положениям статьи М. Романова, я не могу согласиться с одним ее местом — с тем, где говорится об обстоятельствах принятия артистом кино Сергеем Бондарчуком роли Отелло в одноименном фильме. Нет, дело не в том, что актер «поторопился», не удержался от «соблазна», приняв лестное приглашение на «генеральскую роль», не успев нащупать «свою тему». Дело в том, что Бондарчук был совершенно неожиданно вызван на пробу этой роли, и проба получилась удачной для него. Попробуй теперь не «поторопиться», попробуй отказаться от роли, если режиссер, оператор, руководство кино считают, что ты замечательно справившись с образом, если ты знаешь, что отказом от роли ты подводишь товарищей по цеху, съемочную группу, которая давно «рвется в бой».

Как жалел Бондарчук, что у него не оставалось времени глубже изучить Шекспира, его эпоху, познакомиться с многолетним опытом работы артистов театра над этим гениальным образом шекспировской драматургии. Возьмем звучание шекспировского стиха: как плохо, когда приходится записывать на пленку только что выученный текст! А костюм мавра — как жаль, что он не «обношен» заранее! А грим, найденный в последнюю минуту,

перед самой съемкой, когда тебя ждут на выход и когда актер к нему еще не привык...

Роль венецианского мавра С. Бондарчук сыграл удачно, но он мог сыграть ее намного лучше, — в этом убежден и сам артист и мы, его товарищи, — если б он заранее был подготовлен к ней. А ведь на театре в такой роли артист нередко готовится всю свою сценическую жизнь. Не надо забывать к тому же об особенностях киносъемок: фильм снимается то с конца, то с середины, лишь иногда с начала. Наступило, скажем, лето, самая съемочная пора, актеру нужно дать сразу кульминацию роли, а он еще не вжился в характер своего героя, не усвоил его привычек. И вот актер еще не разыгрался в полную силу, «не разогрелся», как у нас говорят, а режиссер требует от него полной «отдачи». — ведь съемочный день стоит дорого, завтра солнышко может зайти и придется «ждать у моря погоды»...

Вот как сказывается отсутствие истинного планирования: ты не имеешь времени проиграть всю свою роль хотя бы внутренне, про себя. Когда же ты смотришь отснятую на пленку пробу, то просто скрипишь зубами от досады: «Эх, не так сыграл это место!.. И здесь не дожал!.. Сколько я мог бы еще сделать, если бы сыграл снова!» Но «снова» играть никто не даст — съемка идет дальше. И когда фильм выходит на экраны, ты часто не идешь его смотреть, чтобы зря не расстраиваться.

Когда меня пригласили на ответственную роль адмирала Ушакова, я почувствовал себя в жестоком «цейтноте». Ведь нужно было изобразить человека не нашей эпохи, да еще кадрового моряка, адмирала, а я знаком с морем лишь по книгам Станюковича и картинам Айвазовского. Большую помощь в овладении морским делом, флотской терминологией, азами морской тактики оказали мне офицеры Черноморского флота, консультировавшие фильм «Адмирал Ушаков», и моряки, участвовавшие в съемке. Ходя, как тень, за офицерами, забывая флотского «козла» в кубрике, я старался влезть в «морскую душу». Быть может, лучше всего я понял, что такое морской командир, в ту минуту, когда видел, как экипаж корабля встречал однажды подлинного адмирала. Несмотря на то, что адмирал поднялся на борт в штатском костюме, это был моряк до мозга костей. В чем это выражалось? В походке? В осанке? В глазах?.. Все это нужно было понять, «пропустить» через себя...

Последний пример — фильм «Урок жизни». И здесь со своей будущей специ-

альностью инженера-строителя я познакомился, лишь приехав на Горьковскую ГЭС, где намечалась натурная съемка. Попросив разрешения, я ходил с начальником строительства, слушал, как он разговаривает с людьми, как отдает приказания, как вникает в каждую мелочь стройки. Причем не было бы счастья — несчастье помогло: основное знакомство с жизнью стройки произошло во время полу-месячного простоя, когда в съемочной группе сломался лихтваген (передвижная динамомашина). Кстати, пока чинили лихтваген, место съемки так изменилось, что нашей группе пришлось перейти на другой объект: строительные механизмы — не наша капризная кинотехника, строители ведут работу строго по плану.

И адмирала Ушакова, и инженера Ромашко я бы сыграл лучше, если бы заранее знал, что мне через столько-то месяцев (или даже лет) предстоит сыграть эти роли, если б киностудия (которая сейчас платит громадные деньги за простоя, когда актер не может справиться с тем или другим «пунктом» роли) практиковала бы такую элементарную вещь, как командировки актеров на места их будущей съемки, в среду, сходную с той, где происходит действие фильма, если б мы, актеры, познакомились со своими героями заранее. А для этого нам нужен перспективный творческий план. Для этого режиссер, оператор, актер должны знать свои творческие перспективы. (Замечу в скобках: ясные творческие планы имеют французские киноартисты Пв Монтан и Жерар Филип, делившиеся ими на страницах печати, их имеют и болгарские артисты, рассказывавшие во время моей поездки в Софию о своих будущих работах в кино).

Вдохновение можно планировать. Тогда мы, работники советского кино, лучше сможем выполнить задачи, поставленные перед советским искусством. Тогда мы сможем выпускать запроецированные 120 фильмов в год, тогда артисты смогут праздновать свою сотую юбилейную работу, а режиссеры и операторы — свой действительно «круглый», а не куций юбилей. И тогда зрители не будут задавать нам на кинофестивалях вопросы: почему нет фильмов такого-то режиссера? Почему не снимается такой-то актер? Впрочем, чтобы выполнить наши большие задачи, в кино придут и вырастут в мастеров десятки и сотни новых молодых работников.