

К ПЛЕНУМУ ПРАВЛЕНИЯ
СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССРЛЕГКИЙ УСПЕХ
НЕ БЫВАЕТ ПРОЧНЫМ

Народный артист СССР Александр Григорьевич Зархи — один из ведущих мастеров советского кино. Он является соавтором или автором многих фильмов, которые отмечены значительными актерскими победами. Среди них — «Депутат Балтики», «Член правительства», «Горячие денечки», «Высота», «Анна Каренина» и другие.

Наш корреспондент Л. Касьянова попросила А. Зархи ответить на некоторые вопросы, касающиеся специфики работы актеров кино.

— Какое место в процессе создания фильма вы отводите работе с исполнителями?

— Первостепенное. Убежден, что именно актер является на экране главным выразителем драматургического и режиссерского замысла фильма.

— Но как же в таком случае объяснить тот факт, что исполнитель подключается к творческому процессу, по существу, в последнюю очередь, то есть непосредственно перед началом съемок? После написания режиссерского сценария, подготовки декораций приходит очередь отбора кандидатур исполнителей.

— Да, это так. И вместе с тем для меня работа над сценарием начинается с актера, но не конкретного, а некоего абстрактного исполнителя, которого я представляю себе весьма определенным образом. Я все знаю про него и, когда работаю над сценарием, проигрываю всю роль. Если какие-то сцены, ситуации, слова кажутся мне неестественными, неудобными для исполнения, я от них отказываюсь. Работа над сценарием нового фильма для меня — сплошные репетиции.

— Однако некий абстрагированный исполнитель, придуманный вами в процессе работы над сценарием, и реально существующие люди, которых приглашаете вы в фильм, безусловно, не идентичны. Да и не может быть полного совпадения характера, внешности, темперамента.

— Увы. И все же было, было один раз в моей жизни это чудесное счастливое совпадение образа, каким представляли его мы, режиссеры Иосиф Хейфиц и я, и творческой индивидуальности актера. Я говорю сейчас о фильме «Депутат Балтики» и о Николае Константиновиче Черкасове в роли профессора Полежаева. Вот здесь не хотелось ничего добавлять, убирать или переделывать. Хотя работали и репетировали мы очень много, но вся эта работа шла как бы вглубь. Николай Константинович открывал нам, придумавшим этот образ, новые и новые нюансы характера профессора.

— Так как же отбираете вы исполнителей для своих фильмов?

— Знаю, вы хотите меня спросить о кинопробах. Я прибегаю к кинопробам, хотя и понимаю, что очень часто сама система пробных съемок, когда на одну роль вызывают несколько исполнителей, весьма болезненна для актерского самолюбия. У нас в стране много прекрасных талантливых актеров, и вполне правомерен вопрос: почему не создаются сценарии, написанные специально, к примеру, для Инны Макаровой или для Всеволода Санаева? Не спорю, такие фильмы были бы, безусловно, интересны. Но ведь подавляющее большинство сценариев является плодом творческой фантазии писателей, драматургов, и образы придуманные требуют поисков исполнителей. Недавний пример: во время работы над новым фильмом по известному роману Константина Федина «Города и годы» нам пришлось пересмотреть множество актеров, прежде чем мы нашли исполнителя роли Старцева.

И вот после репетиций и пробных съемок определяют исполнителя. На этом этапе, я бы сказал, кардинально приходится решать очень непростую проблему. Ты должен выбирать; остается ли персонаж в процессе съемок фильма таким, каким придумал его ты (в этом случае, да простят меня актеры, я приложу максимум усилий, чтобы «подогнать» исполнителя под образ, как его представляю сам), или же надо переделывать первоначальный вариант режиссерского сценария в соответствии с творческой индивидуальностью исполнителя. И то, и другое требует отдачи всех сил. Но кто сказал, что труд кинематографиста легкий?! Впрочем, я вспоминаю один случай, когда переделка, причем самым коренным образом, сценария стала даже приятным, увлекательным занятием. Это было во время работы над фильмом «Член правительства». Яркий талант, темперамент, необыкновенная актерская выразительность Веры Петровны Маречкой совершенно покорила нас. Мы были настолько увлечены самобытным дарованием талантливой актрисы, что переписывали сценарий просто-таки с удовольствием.

— Александр Григорьевич, случайно ли вы мало касаетесь актерских работ в ваших недавних фильмах?

— К сожалению, я должен сказать, что не только в собственных, но и во всех других фильмах последних, допустим, пяти-десяти лет я не вижу актерских свершений, которые могли бы сравниться с образами, созданными Черкасовым и Маречкой. Только не поймите меня таким образом, что я хочу умалять творческие достоинства наших более молодых актеров. Я с благодарностью и теплотой вспоминаю нашу совместную работу с И. Макаровой, Н. Рыбниковым, О. Табаковым, Т. Самойловой и многими другими актерами.

И уж коли у нас так или иначе зашла речь об актерах разных поколений, мне хотелось бы сказать об одном, на мой взгляд, главном недостатке современного актерского мастерства.

— Вы имеете в виду так называемую современную актерскую игру?

— Только отчасти. Обратите внимание, я намеренно подчеркиваю современное исполнительское мастерство, а не «манеру игры». Здесь есть принципиальное различие. К большому счастью и облегчению, эта пресловутая «современная манера игры», когда актеры театра и кино бормотали и шептали свои роли, имитируя «подлинную жизнь», изжила сама себя. Сегодня всем очевидна ложная, неправильно понятая правда сценического действия. Появление этого метода закономерно — кинематограф стал повальным увлечением, сюда пришли непрофессионалы. Естественно, что ничего другого, как иллюзию правды жизни, они предложить не могли. На деле же все это было сплошной полуправдой и даже ложью. Ведь текст, слова роли были написаны, заранее организованы, ситуация также вымышленна, придумана драматургом; время сценического или экранного действия тоже искусственно спрессовано. Так о какой же натуральности может идти речь, когда мы говорим об искусстве?! Актер потому и называется актером, что в отличие от всех прочих людей умеет раскрывать — внешне выражать — силу, глубину, подлинность духовного мира человека.

Мне кажется серьезным просчетом и упущением послевоенной актерской школы то обстоятельство, что при подготовке актеров слишком мало внимания уделяется воспитанию внешней выразительности.

— Что вкладываете вы в

определение «внешняя выразительность»?

— Многое... Обостренное чувство ритма, четкую координацию, умение владеть телом, движением, большим и малым. Умение работать с вещами. Словом, весь тот набор внешних выразительных средств, которые так блестяще демонстрируют нам Ильинский, Топорков, Бабочкин... Я часто вспоминаю работу с Черкасовым. Помните, в «Депутате Балтики» есть сцена, когда в день рождения профессора к нему никто не пришел. Одиноким старым профессором идет к себе в кабинет, здесь видит на столе пробирку с каким-то раствором. Он машинально берет ее, смотрит на свет, опять ставит. Казалось бы, все эти действия могли бы только помешать актеру в выражении страданий одиночества старого человека. Но не Черкасову. В том, как актер берет эту пробирку, как вдруг осознает ненужность этого жеста и ставит ее, — во всем этом такая гамма чувств, что никаких слов не хватит, чтобы передать его боль, все будет фальшью... Об этом нельзя рассказать, это надо видеть.

И вот встречаешься на съемочной площадке с молодым талантливым актером. Очень радостно видеть в нем широко образованного человека, прекрасно разбирающегося в вопросах искусства, интересного собеседника, который способен дать анализ роли, всего произведения. И не вина, а беда его, что не научили его вот той внешней выразительности, о которой мы говорили. Ведь не всегда же мы можем снимать актера крупным планом, чтобы в глазах «читать» переживания. И вот как тут быть? Ты предлагаешь актеру действие, чтобы помочь ему внешне выразить состояние души, а он говорит: я не могу, мне это только мешает.

— Но, Александр Григорьевич, может быть, исполнителю действительно виднее, что помогает, а что мешает?

— Исполнителю, конечно, виднее. Только речь в данном случае идет о многомерности (употребим этот научный термин) состояний духа. Бесспорно, легче сыграть «гнев», «радость» или «боль», чем аккорд этих состояний сразу. А ведь в жизни, как правило, наши чувства и поведение весьма сложны и разноречивы. Это состояние прекрасно описано в литературе. Я позволю себе процитировать отрывок из Достоевского: «Если можно, то женись на Лизавете Николаевне, — подарил вдруг Маврикий Николаевич, и, что было всего любопытнее, никак нельзя было узнать по интонации голоса, что это такое: просьба, рекомендация, уступка или приказание». И вот представьте себе на минуту, что я даю актеру задание сыграть одновременно просьбу и приказание, рекомендацию и уступку. Да большинство актеров просто не поймет меня.

— И все же можно вспомнить примеры, когда актеры играют эти сложные противоречивые — многомерные — состояния?

— Конечно. У нас много, очень много талантливых исполнителей, прекрасно передающих на экране «жизнь человеческого духа», владеющих приемами внешней выразительности. Среди актеров молодого и среднего поколения я бы отметил И. Смоктуновского, С. Юрского, Р. Быкова. Но ведь мы говорили сейчас о том, что мешает в работе. Не так ли? И вот тут, пожалуй, как человек, много лет отдавший кинематографу, я могу посоветовать молодым, да и не только молодым актерам: учитесь, постоянно учитесь у мастеров старшего поколения, совершенствуйте профессионализм. Не останавливайтесь на достигнутом никогда. И еще одно: бойтесь легкого успеха. Он никогда не бывает прочным.