

«Интеграция» газета, 1. Москва
1962, 9 авг.

Экран
и время

ЭТО МЕНЯ ВОЛНУЕТ

ПРОШЛО уже немало лет с той поры, когда на смену «супербоевикам», где жизнь одной выдающейся личности давалась на фоне грандиозных баталий, в которых сражались не индивидуальности, не характеры, а пресловутые «винтики», пришли фильмы о подлинных вершителях истории — людях труда и подвига. В центре внимания оказался человек с его неповторимой судьбой, глубоко индивидуальным характером и своеобразием духовного облика. Казалось бы, что это качественно новое направление в кинематографии должно было поставить в центр кинопроизводства актера, создающего человеческие характеры, а проблему мастерства актера считать одной из коренных проблем.

Как бы ни были соблазнительны для сценариста — эффектная внешняя динамика сюжета, для оператора — дикий, дикий закят, для режиссера — оригинальная панорама, в которой люди будут показаны чуть ли не вверх ногами или прижатыми к земле благодаря необыкновенно выбранной точке съемки, — все это мне представляется второстепенным, если не подчинено главной задаче — раскрытию индивидуальности человека. Эту задачу, в первую очередь, и должен решать актер с его талантом, мастерством, опытом.

А между тем работами значительными, крупными, отмеченными масштабностью дарований и отточенным мастерством, наши фильмы последнего времени не так уж богаты. В чем же дело?

Мне кажется, что в поисках жизненной достоверности многие режиссеры чрезмерно увлекаются типажностью, чисто внешним соответствием актера его герою. Стало модным умиляться в статьях, в радио- и телепередачах о кино тем, что будущего героя или героиню фильма режиссер (чаще его энергичный ассистент) заперел в коридоре института, на улице, в метро. Решающее значение придается типажности. Найдя актера с подходящим внешним обликом, считают, что коренная задача решена.

В результате экраны наводнены в общем похожими персонажами, в общем кинематографически грамотным исполнением, в конечном счете ведущим к серости и невыразительности.

Одни режиссеры работают так, ибо более глубокий метод работы с актером — поиски образа, перевоплощения, характера и характерности — лежит, мягко выражаясь, за пределами их компетенции. Другие, искренне заблуждающиеся, стремятся подражать итальянским мастерам, забывая, что к тому, чтобы совершить чудесное превращение машинистки в художественный образ, отмеченный печатью актерского мастерства, причастны выдающиеся кинематографические дарования Де Сантиса и Де Сика.

И лишь немногие помогают актеру решать коренную проблему его профессии — проблему создания образа.

Стремление к типажности и ведет к эксплуатации актерских данных — обаяния, внешности, молодости. По-моему, это стало настоящим бичом нашего кинематографа. Посмотрите, как кочуют из картины в картину простой заводской паренек с гитарой или без нее, молоденькая соблазнительница с внешностью, напоминающей стандарт буржуазных модных

журналов, или, наконец, руководящая номенклатурная единица с размеренными жестами и сдержанной, но убедительной манерой внушения...

Как при такой системе много самоповторений, топтания на месте, заштамповывания! Как мало в практике кино смелых, неожиданных приглашений на роль, подобных приглашению молодого Н. Черкасова на роль профессора Полежаева. А ведь «Депутат Балтики» — одна из самых психологически достоверных картин нашего кинематографа. Каким мудрым было назначение яркой, разносторонней актрисы В. Марецкой на драматическую роль колхозницы Александры Соколовой в «Члене правительства», а в дальнейшем создании для нее «Сельской учительницы», где дается развитие образа от юности до преклонных лет! А Б. Бабочкин, рассказывают, «пробовался» в «Чапаеве» на роль Петьки, — и вдруг смелое и неожиданное решение режиссера: играть ему самого Василия Ивановича! Или Сергей Лукьянов — в роли старика Журбина... И замечу: не случайно каждая из этих ролей стала событием нашего кино, подобно тому, как историческим для советского театра стало исполнение В. Качаловым роли партизанского вожака, сибирского бородача Вершинина.

Видимо, назначение «не в лоб» — смелое, рассчитанное на органическое стремление актера к перевоплощению — и чревато большой удачей. Замечу, что при типажном подходе, как правило, упускаются внутренние данные: богатство интеллекта, содержательность, склад мышления — столь важные для образа нашего современника. Решение этой задачи порой отступает перед тяжкими раздумьями режиссера о том, в какой очередной цвет следует выкрасить шевелюры героев... Мне кажется, что сегодня режиссеры, особенно молодые, не имеют тяги к экспериментам, подобным тому, который совершила четверть века назад Ленфильмовская бригада А. Зархи и И. Хейфица с молодым Черкасовым. Назначений, рассчитанных на риск, а не «обреченных на успех», у нас очень мало. Вот почему хочется с признательностью сказать о Г. Козинцеве, поручившем в своем «Гамлете» роль датского принца Иннокентию Смоктуновскому. Выбрав актера по его внутренним качествам, по складу его духовного мира, режиссер-мастер бросает прямой вызов типажному подходу.

Широкое и разумное решение этой проблемы, повторяю, возможно лишь тогда, когда актер займет подобающее ему место во всей производственно-творческой жизни нашего кинематографа. О широте использования актеров, о перспективах и тенденциях их роста должен, в конце концов, кто-то думать! О том, чтобы Анна Маньяни и Джульетта Мазина, Симона Синьоре и Софи Лорен снимались из фильма в фильм, думают продюсеры, фирмы. Они знают, — зритель хочет видеть этих актеров на экране, зритель ценит их индивидуальности, их талант, мастерство. Правда, в западном кино при этом обычно руководствуются коммерческими соображениями. А уж мы-то, забывая о расцвете нашего искусства, мы-то тем более должны для талантливых актеров писать сценарии, искать сюжеты, темы, наивыгоднейший ролевой материал, в котором талант актера на данном этапе мог бы развернуться с новой силой!

Читатель вправе спросить: неужели же во всех бедах виноваты режиссеры, практика кинопроизводства? Ну, а сами актеры? Разве они не виноваты, когда на экране появляются их серые работы?

Конечно, в нашей среде попадают люди ленивые, остановившиеся, профессионально неинтересные. Но положение режиссера кино существенно отличается от положения театрального режиссера, который в силу производственной необходимости обязан чередовать исполнителей всего наличного состава труппы. Ведь в распоряжении кинорежиссера вся огромная актерская армия страны! Разве при серьезном подходе к делу нельзя максимально застраховать себя от актеров инертных, лишенных экранного обаяния, находящихся в плохой профессиональной форме?! Однако, чего греха таить, режиссеры кино не любят бывать в театрах и студиях (для этого существуют вездесущие «ассистенты по актерам»). Кроме того, у режиссера — огромная ответственность, но и огромные права, у артистов же кино — большая ответственность и, по существу, никаких прав, во всяком случае реально подкрепленных. Нет реальной права заявки на роль, на сценарий, на тщательную репетиционную подготовку, на серьезные кинопробы (нет даже права на пробу в роли, о которой давно мечтаешь), на систематический просмотр и обсуждение снимаемого материала, даже на элементарные условия перед съемкой, которые дали бы возможность сосредоточенно подготовиться к творческому акту.

Но это, как говорится, уже другая тема. Ее, наверно, поднимут наши многоопытные киноактеры на своем съезде. Я же хотела сказать о том, что лично меня волнует в первую очередь...

Людмила КАСАТКИНА,
заслуженная артистка РСФСР