

1963 25 января.

Литературная
РОССИЯ

10



И. В. Ильинский в роли Бывалова. Фильм «Волга-Волга». 1938 г.

ВОПРОС о том, нужна ли кинокомедия, решен давно. Решен в том смысле, что сатира, комедия возможны, нужны, полезны. Но отношение киностудий к смеху на экране продолжает оставаться часто таким, каким оно было много лет назад. У нас немало сценаристов и режиссеров, которые могли бы успешно работать в комедийном жанре. Трудности заключаются главным образом в том, что в сценарных и других отделах киностудий порой боятся, как бы чего не вышло, и потому считают, что лучше обойтись без комедий.

В результате даже у такого опытного режиссера, как Г. В. Александров, имеющего много блистательных удач в области кинокомедии, создавшего в советском кино жанр музыкальной комедии, возникали сомнения: стоит ли продолжать работу в этом направлении? Ряд режиссеров, актеров, разбивавших на экране комедийный жанр, были обескуражены чрезмерной опекой над ними некомпетентных консультантов, находивших в их работах то эксцентрики, то утробный смех, то еще что-нибудь крамольное. Эту опеку я испытал на себе, снимаясь в фильме «Волга-Волга».

Роль Бывалова — сатирическая. В конечном счете, критика и зрители признали ее как будто удачной в этом плане. Но сколько из нее выкинули, сколько в ней смазали мест, которые, на мой взгляд, сделали бы ее еще более острой и интересной!

Что же необходимо для того, чтобы продуктивно, творчески полноценно работать над комедией? Нужно, чтобы люди, лишенные чувства юмора, перестали опекать сценаристов-комедиографов. Надо организовать в наших киностудиях специальные коллективы, состоящие из энтузиастов комедии — людей с юмористической и сатирической жилкой, чувствующих и понимающих комическое, любящих смех. Важно, чтобы в таких творческих содружествах сатирическая мысль забродила. Подлинный смех всегда отличается непринужденностью. Пусть люди, призванные сочинять смешное, комическое, увлекутся и в творческом пылу даже насочиняют что-нибудь чересчур утрированное. Пройдет день-другой, они сами спохватятся и поймут, что «хватали через край». Они отбросят излишнее и надуманное, и их сценарий станет по-настоящему смешным.

Но плохо, когда то ли редакторы, то ли консультанты студий, частенько, как я уже сказал, лишенные чувства юмора, всякой комической жилки, будут ежесекундно осаживать творческое воображение сценаристов, режиссеров, актеров ледяными разговорами о том, что одно, мол, пошло, а другое — не смешно, что это, дескать, беззубо, а то — слишком остро.

Нужно говорить не о смехе самом по себе, а о его цели, направленности. Если смех целеустремлен, если он бичует нелепое и глупое, враждебное нашей социалистической действительности, — значит, это хороший, правильный и полезный смех. Нужно убрать с пути комедии сухих гувернеров!

«Сгущено все это, в жизни так не бывает... Неудобно все-таки... Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, — и как-то его выставили в таком свете... Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделывать, смягчить, опозитивировать, округлить...»

Сколько раз мы их слышали — эти слова или другие, похожие на них! Скольким

Глава из книги «Со зрителем наедине», готовящейся к печати в издательстве «Молодая гвардия».

талантливым произведениям преградили они путь на экран, на сцену! Но эта тенденция родилась не вчера. Она принадлежит «главначпу» Победоносикову — герою сатирической пьесы Владимира Маяковского «Баня» — и впервые произнесена тридцать три года назад. Победоносиков видит на сцене самого себя и утверждает, что образ нереален. Как видите, острей сатиры Маяковского может и сегодня разить отрицательные явления с не меньшей силой, чем при жизни поэта.

Вряд ли я ошибусь, если скажу, что почти все сатирические произведения Маяковского и сегодня «работают на современность» рядом с его вдохновенными положительными образами. Я имел случай это проверить, сыграв Победоносикова в радиопостановке «Баня». Все актеры, занятые в радиоспектакле, остро ощущали ударность, действенность каждого слова комедии, реалистическую достоверность образа, выдержанного автором в сатирических традициях Салтыкова-Щедрина.

Маяковский критикует явления современной ему действительности беспощадно и исчерпывающе. Бюрократ у него не только бюрократ, но еще и хам, иждивенец государства, яростный потребитель подхалимажа, самодовольный дурак, разложившийся человек. Ну как тут не закричать: «Ненатурально! Нежизненно!». И такие голоса раздавались, когда мы готовили «Баню». Были и среди нас маловеры, которым казалось, что спектакль вышел слишком мрачным.

Как всегда, зрители (в данном случае — слушатели) спектакля оказались дальновиднее и умнее, чем о них думают перестраховщики. Радиослушатели восприняли образы пьесы так, как они были задуманы автором, то есть как образы собираемые, поняли, что горячность поэта проистекает от страстного желания удари-ть как можно сильнее по всему, что мешает нашему росту.

Так старая «баня» оказалась юной в наши дни. Маяковский смотрел в будущее. И недаром «Баня» кончается знаменательной фразой Победоносикова: «И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я и вроде не нужны для коммунизма?!»

Да, Маяковский уже в 1930 году ударил по тем, которые «не нужны для коммунизма», и потому его пьеса жива сегодня и не умрет до тех пор, пока не исчезнут у нас последние остатки бюрократизма, косности, чиновничества, пошлости и мешанства.

Сила сатиры Маяковского — в ее смелости, в той беспощадности, с какой он бичует дурное, отжившее. Чем прямотушнее и непримиримее выступает писатель против тех или иных недостатков, чем он принципиальнее и смелее, тем лучше достигает цели.

Должен быть смелым и актер, а наша драматургия еще очень слабо воспитывает в актерах это качество. Беззубых и пресных актерских работ едва ли у нас меньше, чем беззубых комедий. Иногда даже обывляется, смягчается образ Горюхиного в «Ревизоре», становится добродушным грибоедовский Фамусов, а пьесы Сухова-Кобылина вообще почти исчезли из репертуара.

СОЗДАЕТСЯ парадоксальное положение: при ясности задач, которые стоят перед советской комедией, при наличии опытных комедиографов, режиссеров, артистов, заявляющих о своем желании работать в этом жанре, кинокомедий очень и очень мало. Почему?

Только потому, что комедия — серьезное дело. С ней много хлопот, возни. А самое главное — ее очень не любят пе-

КОМЕДИЯ, СМЕХ И ПЕРЕСТРАХОВЩИКИ

Игорь ИЛЬИНСКИЙ,
народный артист СССР

рестраховщики всех мастей. «Вам смешно, а нам потом плакать придется», — таков несложный ход их рассуждений.

А поскольку нет настоящего внимания к комедии, над ней серьезно не работают, ее не растят, не лелеют, не пестуют. Для рождения комедий нет у нас хорошо оборудованных «родильных домов». Я имею в виду специальные киностудии по созданию комедийных фильмов.

Таким творческим коллективом могла бы стать на первых порах небольшая студия, которая объединит авторов, режиссеров, артистов, работающих над будущим фильмом, начиная со сценария, его режиссерской разработки и кончая полной репетиционной подготовкой. Такую завершающую работу студии можно было бы потом очень быстро снять на пленку уже в производственных условиях — на киноплощадке.

Даже большие фильмы-спектакли в двух сериях снимаются сейчас на студиях за четыре-пять месяцев, а это еще не предельно краткий срок. Значит, так же быстро можно отснять и любой фильм, если он предварительно доведен до степени готовности, близкой к спектаклю.

Существует много инстанций, обсуждающих, исправляющих и принимающих сценарии. Число их сейчас сокращается. И чем меньше их останется, тем лучше для будущих фильмов!

Но нельзя забывать одну очень важную и существенную «инстанцию» — актера. Его нужно обязательно с самого начала привлекать к работе над созданием будущего фильма. Своими знаниями, опытом, талантом он мог бы помочь и писателю, и режиссеру в определении существа образа, его места в сценарии и даже в окончательной редакции реплик.

Актер — художник, творец. А художника нельзя привлекать к созданию какой-то лишь одной части, детали произведения, которое в целом творит без него другой мастер. Нельзя, чтобы в фильме актер лепил только порученный ему образ, а другие создавали все остальное, что с этим образом связано и взаимодействует.

Для писателя и режиссера актер должен быть подлинным соавтором (без упоминания об этом в титрах!). Сейчас же принято вручать актеру готовый текст роли, в лучшем случае дать ему бегло ознакомиться со сценарием.

ВКОРНЕ надо изменить и принцип отбора актеров для будущего фильма. Трудно представить себе что-либо более нелепое и несостоятельное, чем приглашение актера на съемку путем так называемых «проб». В самом

деле, за считанные дни и часы вам предлагают подготовить и показать эпизод, кусочек роли. Но можно ли вообще готовить кусок роли? Нет, нельзя. Немыслимо. Это противоречит основному методу нашего творчества — методу социалистического реализма, который предполагает глубокое знание всего, что относится к создаваемому образу, раскрывающему те или иные явления действительности.

Показать «пробу» образа, полностью творчески его не решив и не ощутив в себе, невозможно. Здесь не помогут ни беседа с автором, ни репетиции с режиссером, который сам отлично понимает, насколько формальны, случайны и относительно результаты подобных «проб». Проверяются, в сущности, только внешние данные актера, то есть то, что и без того известно. Внутреннюю же динамику поведения в образе проверить в таких условиях невозможно, ибо образа еще не существует и к моменту «пробы» его и быть не может.

Получается нечто вроде конкурса на замещение вакантной должности. Почему же не устраиваются конкурсы художников на создание эскизов декораций или композиторов на создание музыки к спектаклю?

Я уже писал о том, что мы, актеры, могли бы таким же образом «пробовать» режиссеров. Как бы, интересно, они прореагировали на подобные пробы? Есть что-то неуважительное к культуре актера, к его выражению, когда говорят: режиссер «подбирает» актеров (а не «приглашает»). Тут дело не только в вежливости, но и в самом смысле происходящего.

Если создание фильма поручено определенному режиссеру и он приглашает художника и композитора, зная их творческие возможности, то почему ему нельзя доверить и приглашение определенных актеров, которые по своему творческому облику больше всего подходят для данной роли.

В свое время Ивану Михайловичу Москвину, не имевшему опыта работы в кино, предложили сыграть Поликушку, не пробуя наряду с ним других актеров этого же плана. И Поликушка получилась великолепная! Роль, которая пришла по душе актеру и которая выношена им в течение всей предварительной работы с автором и режиссером, будет сыграна хорошо и без проб. А неполноценный драматургический материал не найдет художественного воплощения, несмотря ни на какие пробы.

Могут сказать, что пробы нужны не для маститых, а для молодежи, еще не нашедшей своего творческого лица, не раскрывшей своих возможностей. Но, оглядываясь «в глубь веков», к тем временам, когда начиналась моя работа в кино, я вижу, что смелое доверие к способностям актера, право на выбор роли «по душе» — все это дает более ценные творческие плоды, чем существующая система конкурсов-проб.

Она допустима только в одном случае — когда герой является конкретным историческим лицом и в решении образа необходимо добиться соответствия тому представлению, которое живет о нем в народе.

Кстати, в роли Кутузова мне была сделана только фотопроба. На киноплёнке ее так и не сделали, хотя как раз в этом случае проба была необходима.

ТЕПЕРЬ о волнующем и авторов, и режиссеров, и актеров вопросе — о завершенности сценария как литературного произведения, поступающего в производство. Практика показывает, что не было, пожалуй, ни одного сценария, ни одной пьесы, которые осуществлялись бы без поправок и изменений, вносимых автором и по собственной инициативе, и по совету театров и киностудий. Часто в процессе работы уточняются замысел, направленность произведения, изменяются акценты. Ведь и Лев Толстой первоначально предполагал обличить Анну Каренину, в романе же она оправдывает-



И. В. Ильинский в роли Аркашки Счастлищца. «Лес» Н. Островского в театре имени Мейерхольда. 1924 г.

1963, 25 января

ся, а обличаются социальные условия, породившие драму.

Режиссер, безусловно, вправе предъявить свои творческие требования к произведению, которое ему предстоит показать широкому зрителю. Драматург часто вряд ли может предвидеть все те сложнейшие вопросы, которые возникают при переводе литературного произведения на язык театра или кино.

Умные и действительно талантливые авторы всегда с вниманием прислушиваются к замечаниям режиссеров, артистов, критиков, стараясь понять ход их мыслей и уловить в их советах то ценное, что может значительно улучшить произведение, сделать его богаче, содержательнее.

Но бывает и так, что автор терзается перед разногласиями мнений. Он, как бедный слон-живописец из басни Сергея Михалкова, начинает каждое мнение считать для себя обязательным и губит собственное детище.

Следовательно, нужно уметь отличать исправления, вносимые органически, от тех, которые навязаны автору чисто формальными требованиями режиссера или ошибочными советами всевозможных перестраховщиков. А такие, повторяю, к сожалению, еще встречаются, особенно, когда дело касается комедии. Эти люди не понимают самой сущности комедийного жанра, в котором неизбежны некоторое смещение действительных жизненных связей, отношений, характеров, их заострение и гиперболизация. В комедии вполне допустимы известные условности в обрисовке персонажей, их поведения и обстоятельств действия. Разумеется, такие условности не должны лишать комедию функций реалистического отражения действительности.

Подлинная правда должна возникать в сознании зрителя именно потому, что он видит, насколько далеки от нее отрицательные герои произведения. А положи-

тели, а мягкой и теплый юмор — в комедии сатирической.

Собственная творческая практика научила меня понимать, что в основе комедийного искусства лежит прежде всего правда жизни. А в жизни порой соседствуют, сосуществуют трагическое и смешное, высокое и низкое, благородное и пошлое. Радостям побед сопутствуют горести неудач.

Нельзя рассказ о серьезных явлениях, о замечательных наших людях лишать элементов юмора, смеха, которые всегда присутствуют в жизни. Не случайно сочный комедийный образ крестьянина в кинофильме «Чапаев» не только не мешает, а, наоборот, помогает созданию эпического произведения большого масштаба.

Яркие типические образы людей, выводимые в комедии и помогающие уничтожению всякой нечисти, нужно лепить во всеоружии мастерства, используя все богатейшие средства искусства, которые дает нам метод социалистического реализма. Он поистине всеобъемлющ, ибо вмещает в себя все ценное, прогрессивное, что накоплено в искусстве веками. Но в то же время он вбирает в себя все это в новом качестве, в синтезе, в сплав жизни и творчества. Только художнику-бойцу, художнику-гражданину дано находить столько различных рецептов этого сплава, сколько нужно для решения каждой данной творческой задачи.

Мы, советские художники, — за творческие дерзания, смелость в поисках, за богатство решений! Именно это свойственно искусству социалистического реализма. Именно поэтому необходим приток новых творческих сил для работы в сатирическом, комедийном жанре. Нужно привить молодежи вкус к нему. И в первую очередь следует привлекать молодых авторов и режиссеров для работы над короткометражными комедиями, кинофельетонами.



И. В. Ильинский в роли Огурцова. Фильм «Карнавальная ночь», 1956 г.

торых героя «остроумно» били шваброй по лицу...

ГОВОРЯ о природе смешного, хочется вспомнить о своей работе чтеца. Когда я читал рассказы Зощенко, в зале много смеялись. Безусловно, моим стремлением было вызвать смех. Но, да не покажется это странным, стремление это конкретно к каждому данному рассказу не относилось. Даже наоборот. В процессе работы над рассказом и во время исполнения я уже ничего смешного в нем не видел. Когда я впервые брал рассказ в руки, то есть когда я смотрел на него «извне», я над ним смеялся. Но как только я сам становился рассказчиком и «влезал в шкуру» образа, от лица которого говорил, для меня и сам образ, то есть мое новое «я», и все его мысли, поступки, фразы становились органичны, единственно возможны и потому совершенно не смешны. И моя интуиция, к тому времени достаточно развитая многими сыгранными в театре ролями, и тот «серьез», который я уловил в чтении самого Зощенко, подсказали, что корень истинно комического кроется в абсолютно серьезном ключе, в каком живут и действуют персонажи. Если я сам буду воспринимать себя и то, что я рассказываю, как нечто комическое, я перестану быть органичным, а следовательно, и смешным. Позднее я нашел подтверждение своим мыслям в записках великого Щепкина, который говорил: «Ради бога, только никогда не думай смешить публику: ведь и смешное и серьезное вытекает все-таки из верного взгляда на предмет». Это совершенно верно в приложении к исполнителю, который как бы становится тем, кого изображает, то есть сам является объектом комического. Произведения Зощенко я читал, вернее, рассказывал, не от своего лица, а от «типа», от данного автором образа.

Если я — объект смешного, то само событие может быть для меня отнюдь не смешно, даже трагично, но моя реакция на него — именно потому, что я (объект) так реагирую, — смешна. Если же я не являюсь участником события, то ситуация и лица, которые в ней действуют, могут быть восприняты мною как смешные. Это отношение может пронизать все исполнение. Потому-то, показывая действующих лиц и рассказывая о событиях, я всячески стараюсь подчеркнуть, насколько серьезно, а может быть, и трагично для них все то, что с ними происходит.

Я не стремлюсь комиковать по поводу неуемного страха землемера в рассказе А. П. Чехова «Пересолил». Наоборот, я всячески подчеркиваю, что он боялся самым серьезным образом, дрожал не на шутку. Правдивость его ужаса приходит

в полное несоответствие с действительной причиной, о которой слушатель знает от рассказчика, и вызывает смех.

Я не стараюсь специально сделать смешной Москву в известной басне Крылова, но, подчеркивая ее забиячливость, находящуюся в резком контрасте с ее физическими данными (которые я стараюсь как можно ярче раскрыть в своем показе), усугубляю комическое несоответствие. Оно бы не «сыграло», если бы я заранее делал Москву смешной. Только ее полная убежденность в своей силе может дать эффект.

Эти приемы верны и действительны тогда, когда исполнитель не «докладывает» произведение, а использует весь арсенал актерского мастерства для его раскрытия.

Чтобы нести со сцены или эстрады смех, надо обладать чувством комического. Я глубоко убежден, что с этим чувством рождаются, как с голосом или каким-либо другим дарованием. Но мало родиться с этим чувством, его еще надо развивать в себе. Величайшими учителями в этом смысле являются прежде всего сама жизнь, на которую надо «оттачивать» глаз, и произведения писателей, которые сумели «вытащить» для нас из жизни смешное.

ЕЩЕ несколько слов о положительном герое в комедии. В пьесе Николая Погодина «Когда ломаются копья» мне довелось играть роль положительного героя, что вначале было неожиданностью не весьма приятной. Думалось, что роль дает мало ценного, образ покажется зрителям скучным, ибо в нем действительно не было ничего веселого. Но в процессе работы я все более увлекся ролью, находил в ней жизненную правду и глубокий подтекст. А зритель стал находить в этой роли комедийные качества и свойства характера, которых, казалось бы, вовсе не было. Почему так получилось? Образ окрасился не только красками, заложеными в нем самом, но и отблесками красок, найденных при решении других образов и всего произведения в целом.

Не секрет, что в своем личном творчестве планы я по-прежнему охотнее всего включал бы работу над большими образами в реалистической кинокомедии, обобщающе сатирической или бытовой.

Мне хотелось бы через образ отрицательного героя бичевать то темное в человеке, что существует в нем наряду с положительными качествами, которые, видимо, еще недостаточно стойки, если позволяют себя часто заглушить отрицательным чертам.

А еще больше мне хочется через образ положительного героя утверждать настоящее добро в действительности, ту проникновенную правду, которую несет наша прекрасная советская современность.



И. В. Ильинский и И. М. Москвина в фильме «Хирургия» по А. Чехову. 1939 г.

тельные герои как раз и призваны помочь это установить.

Между прочим, классики это отлично понимали. А когда в иных наших комедиях истина прямолинейно и назойливо провозглашается в репликах положительных героев, это получается нравоучительно и скучно. И, что самое главное, такая дидактика не доходит до сердец зрителей.

КОМЕДИИ наз нужно много — хороших и разных: сатирических, юмористических, лирических, музыкальных — любых, кроме пустопорожних, пошлых и вредных.

Кстати, нужно рассеять неверное мнение, что серьезную, общественно значимую тему комедийно можно решить только в сатирическом произведении. На самом деле глубокая мысль, четкая целенаправленность, общественная значимость темы — условия, обязательные для каждой комедии.

Только к сатирической комедии почему-то относят и требование гиперболизации, заострения образов. Это, по моему, также неверно, ибо богатый арсенал выразительных средств своего жанра вправе пользоваться авторы любой комедии в зависимости от реального жизненного содержания, лежащего в ее основе. Важно только проявить такт, чувство меры и умение, чтобы, скажем, эксцентрика, гротеск правомерно и органично присутствовали в лирической ко-

Молодые принесут с собой свежую мысль, столь нужную творческую горячность, хотя они далеко не всегда знают, как реализовать на практике свои открытия и находки. В работе над малыми фильмами и должен соединяться опыт «маститых» с творческой жаждностью молодых. Они будут обогащать друг друга.

Стоит к тому же напомнить, что «Ревизору» предшествовали «Вечера на хуторе близ Диканьки», что до Чехова были миниатюры Антоши Чехонте, что высокое искусство Чаплина имеет своим истоком пустяковые комедийные фильмы, в ко-

Мольберт Улыбкин помогает дружинникам

