

КАКОВ ОН, СОВРЕМЕННЫЙ КИНОАКТЕР?

Борис БАБОЧКИН,
народный артист СССР

В ближайшее время состоится пленум Союза кинематографистов СССР, тема которого сформулирована следующим образом: «О работе актера в кино в свете постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». На пленум соберутся актеры из всех союзных республик, чтобы поделиться волнующими их вопросами повы-

шения профессионального мастерства, ответственности актера за идейное и художественное качество фильмов.

Сегодня мы печатаем размышления народного артиста СССР Бориса Бабочкина о месте киноактера в процессе создания фильма, о его авторстве, о том, что же такое современный киноактер.

Одно из великих изобретений двадцатого века — кинематограф — дало нам в руки совершенно неожиданные средства и возможности. В данном случае я имею в виду не значение кино как могучего средства пропаганды, воспитательного и эстетического воздействия на огромные массы людей, не объединение этих масс в одном сопереживании, в эмоциональном единстве — обо всем этом уже много сказано и еще много будет сказано. Я имею в виду нечто другое.

Всем теперь известно, что, например, спортсмены — бегуны, боксеры, пловцы, конькобежцы, лыжники — взяли кинематограф на вооружение как тренера. Кино, как самый беспристрастный и объективный свидетель, фиксирует ошибки, совершенные спортсменом во время тренировки. И будет вполне закономерно, если мы однажды взглянем на весь громадный запас отснятого за последние 50—60 лет киноматериала с одной специфической точки зрения — как на пленку тренера-будущих киноактеров, на пленку, документально зафиксировавшую успехи и просчеты многих поколений артистов. А увидев эти просчеты и достижения, сумеем проследить главную линию развития мастерства киноактеров, так сказать, в масштабах если не мирового, то во всяком случае нашего советского кинематографа, и попробовать осмыслить те задачи, которые стоят перед советскими киноактерами сейчас.

Я думаю, со мной вряд ли будут спорить, если я скажу, что большинство достижений советского, а может быть, и мирового кинематографа связано с именами актеров театра. И сейчас, и раньше в кино господствовала реалистическая школа театральных актеров. Ни Черкасов, ни Шукин, ни Маресьин, ни Хмелев, ни Орлов — этот список столпов советского кино можно было бы продолжить — не кончали ВГИКа, не были киноактерами в узкопрофессиональном смысле этого слова. Но они создали непреходящую славу советского киноискусства. Да и современный этап советского игрового кинематографа тоже во многом зиждется на искусстве театральных актеров. Конечно, в советском кино были и есть сейчас киноактеры в полном смысле этого слова — они никогда ничего общего с театром не имели. Здесь тоже можно набрать группу блестящих имен, ну назовем хотя бы Тамару Макарову, Петра Алейникова, Бориса Андреева — этот список можно тоже продолжить. Но он все же будет покороче первого. И, может быть, актеры, никогда не соприкасавшиеся с театром, — только исключение из общего правила.

Я был свидетелем и заинтересованным лицом в борьбе актера за свое законное и почетное место в авторском коллективе создателей фильма.

В порядке курьеза могу вам рассказать, что после того, как уже выяснилось, что «Чапаеву» уготована исключительная судьба вопреки сложившейся практике весь съемочный коллектив чуть ли не впервые за все время существования кино получил премии. И впервые за всю историю кино получил премию актер, да еще не штатный актер, а «договорник». В этот список, короче говоря, был включен и артист Бабочкин. Один из всего коллектива актеров. Он был премирован в размере одной третьей части премии главного администратора картины. По тем временам и это было большой победой актеров в борьбе за свое место в кино. Ведь до этого что было? На просмотр «Чапаева» художественным советом «Ленфильма» вообще не был приглашен, а точнее сказать, не был допущен ни один актер, и мы ждали решения судьбы фильма и судьбы нашей работы в коридоре у запертых дверей просмотрного зала.

Да, многое изменилось с тех пор. Однако же надо признать, что кое-что с тех далеких времен в отношении к актеру и сегодня еще сохраняется. Я имею в виду использование актера по типовому признаку. И до нашего времени очень и очень многих режиссеров при выборе исполнителя на ту или другую роль интересует не творческая индивидуальность актера, не талант его и даже не сложный комплекс его психофизических данных и технических возможностей, а именно тот старый и давно изживший себя метод типажного кинематографа.

В той или иной степени это вреднейшее явление — выбор актера на роль по принципу типажности — существует в наших фильмах до сих пор, причиняя советскому киноискусству невосполнимый урон и заранее лимитируя художественный уровень многих и многих наших произведений. Одновременно с этим сохранился в практике советского кино и принцип откровенно театральной игры «с переживаниями», и на этом пути созданы некоторые фильмы, которые даже относятся к достижениям нашего кино. Правда, эти случаи уже стали чрезвычайной редкостью, они, несомненно, являются исключениями. Ни метод театрально подчеркнутой, излишне драматизированной игры, ни метод полного отсутствия актерской игры, т. е. метод типажного кинематографа, не могут считаться правильными. Всегда в таких случаях, когда отрицаются две крайности, начинают выбирать золотую середину. Но это мудрое решение, в данном случае в вопросах установления канонов актерской игры в современном кинематографе, не является решением проблемы и не имеет никакого отношения к делу. Я боюсь, что наш современный кинематограф терпит наибольший урон именно потому, что очень часто наши командующие

фронтами и армиями, то есть режиссеры, идут именно по этому половинчатому и, в сущности, беспринципному пути. Я не очень уверен даже в том, что не в стенах ВГИКа студенты, будущие режиссеры, получают вкус к этому, в сущности говоря, трусливому методу — усилить воздействие типажа некоторыми, далекими от совершенства приемами актерской игры или, наоборот, заменять игру робким самовыявлением того или иного типажа, что, в сущности, одно и то же.

Не потому ли и так обеднела в современных фильмах музыкальность речи, не потому ли диалоги нередко идут на примитивных, я бы сказал, некультурных интонациях? А ведь эта обедненность, антимзыкальность речи с экрана возвращается в жизнь, и все эти незадачливые ораторы на мелких и крупных совещаниях, все эти искренние, но неуклюжие приветствия с их минимальным словарным запасом и интонационным однообразием — все это повторение и невольное копирование того, что люди усваивают с экрана. А кино, в свою очередь, стараясь быть как можно ближе к жизни, как можно правдивее, натуральнее, т. е. натуралистичнее, принимает всю эту речевую бедность за исток, неизбежность и, стараясь следовать жизни, берет это как материал уже, так сказать, во втором издании. И возможности богатого, могучего, великого и прекрасного русского языка суживаются все больше и больше. И, право, кажется недалеким то время, когда диалоги в наших кинофильмах окончательно станут похожими на перевод с того убогого жаргона, который так убийственно высмеяли в своих «12 стульях» Ильф и Петров, ограничив весь словарный запас Эллочки-людоедки всего семью не то десятком словами. А к этому нужно прибавить еще и безответственную дикий молодых актеров и актрис, окончивших ВГИК или ГИТИС, все это косноязычие, которое, кстати говоря, многие кинорежиссеры любят, видя в нем признаки той же пресловутой натуральности.

Актерский натурализм в кино — явление, наиболее ярко проявившее себя с пятидесятых годов. Золотой эпохе нашего кино — тридцатым годам — натурализм был чужд. Он родился в эпоху типажного кинематографа, развивался как противодействие против актерской театральщины и постепенно стал главной опасностью советского кинематографа.

Натуралистичность поведения актера на экране не может и не должна стать самоцелью. Опасность натурализма в том, что приблизительное поведение актера обязательно рождает произведение бескрылое, приземленное, оно упирается головой в низкий художественный потолок. Но есть и другая опасность, касающаяся самого актера: выходя на съемочную площадку с ограниченным арсеналом натураль-

ности поведения, тривиальности жестов, серости речи, актер отдает все действительно-поэтическое, философское начало своего творчества, свое авторство в безраздельное распоряжение режиссера. Конечно, между режиссером и актером необходимы полный творческий контакт и согласие, но этот контакт не исключает, а, наоборот, требует все большего и большего актерского авторства, актерского главенства, актерского приоритета в решении художественной задачи.

Здесь нужно учитывать одно немаловажное обстоятельство: у нас еще не выработаны, не внедрены в практику те высокие требования, которые уже сейчас предъявляет актеру кинематограф и которые еще увеличатся завтра. Между тем еще не прошел в кино период, когда некоторые несовершенства актерской техники, некоторая неуклюжесть, неумелость игры казались кое-кому из режиссеров признаком индивидуальности актера, его самобытности. Считалось, что по сравнению с театральным актером артист кино может меньше знать, быть, так сказать, ближе к природе, ближе к детскому, что ли, состоянию; ведь известно, что лучше всего, свободнее всего перед аппаратом чувствуют себя дети (но еще свободнее — кошки, куры и т. д.). Однако же сама жизнь уже со всей убедительностью показала — время киноактеров, которых можно назвать несовершенными актерами театра, прошло и не вернется. У меня уже были случаи высказывать свои решительные взгляды на то, что между хорошим актером кино и хорошим театральным актером нет никакой — ни принципиальной, ни технической разницы. И чем выше мастерство того и другого, тем эта предполагаемая разница меньше. Но между плохим театральным и плохим киноактером разница большая. Они, так сказать, хромают на разные ноги. И чем хуже актер, тем больше его крен на правую или левую ногу.

В самом слове «театр» заключено волшебство некоторой, а иногда и очень значительной условности. В этой театральной условности есть своеобразная прелесть, не достижимая в кинематографе. Мне в моей жизненной практике пришлось довольно близко столкнуться с самым большим мастером театральной условности — Вс. Мейерхольдом. Вот эта театральность совершенно противоположна и противоположна кинематографу. Даже, когда в «Вестсайдской истории» (а это все же особый жанр кинематографа, так же, как «Шербурские зонтики») поют, а не разговаривают, танцуют, а не ходят — там все же действуют люди из жизни, и действуют не в условной, а в реальной среде. Вот в чем специфика игры киноактера, если уж еще и еще возвращаться к пресловутым вопросам специфики. Среда и существование киноактера абсолютно, безусловно жизненны, абсолютно реальны. Всякая театральная фальшь и даже талантливая условность противоположны самому понятию «киноактер».

Итак, полная органичность, безусловность поведения человека на экране, в обстоятельствах, предлагаемых сценарием, обусловленных стилем режиссуры, — вот основа профессии киноактера.

Нужно улучшить программу обучения молодых актеров. Актер должен научиться «знать свой маневр». Не мешать режиссеру своими неквалифицированными советами, а быть автором своей шахматной комбинации. Я стою на той точке зрения, что актерами рождаются. Но помогать развиваться заложенным в человеке способностям можно и нужно. Однако же очень важно понять, в каком направлении это надо делать, что такое «современный киноактер».

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
Г. МОСКВА
27 ноя 1973