



«Ну, что же, понравилось тебе?» — «Ну, папа, ты же просто говоришь, но ведь все люди говорят!».

Профессия актера — противоречивая профессия, есть в ней особая сложность, особый секрет.

Сложность заключается еще вот в чем. Вы знаете роман Хемингуэя «Иметь и не иметь». Тут тоже страшное противоречие. Пока я не умею — я интересный актер. Как только я умею — я становлюсь актером менее

актера? По моему мнению, ни того, ни другого. Я для себя не вижу разницы между актером театра и актером кино.

Мне кажется, что идеальным актером будет такой актер, как Лоренс Оливье. Это абсолютный актер театра и в такой же степени абсолютный актер кино. В нашей практике я мог бы назвать, например, Щукина; где он был больше — в театре или в кино, — мне трудно сказать.

Наши кинематографические

шенно больной, разбитый, в полной депрессии. Он сказал мне: «Ты хорошо играл, но больше так играть нельзя. Так тебя не хватит. Ты должен рассчитать свои силы, ты должен распределить их на какое-то количество лет. А если играть, как вчера, то твоя актерская жизнь будет измеряться всего лишь днями». В идеале я понимаю, что так играть нужно было всегда, но, очевидно, у актера нет таких физических возможностей.

Следующая проблема, которая до сих пор осталась нерешенной, — исчерпана ли система Станиславского? Когда я об этом думаю, то сам себе даю разные ответы. Для меня ясно только одно: системой Станиславского русские актеры не овладели. Несмотря на громадную идейную победу Станиславского, оставившего нам книгу, которая как бы стала законом театра для всего мира, я думаю, что мы все-таки системой Станиславского не овладели. Мы прошли не через нее, а мимо нее. Конечно, она оставила в душе каждого из нас след, она имела на нас влияние. Но ведь система Станиславского совершенно бескомпромиссна, тут не может быть никаких «до некоторой степени»: она — или все, или ничего. Всего-то у нас и не получилось. Я думаю, если бы Станиславский сейчас жил, он пошел бы еще дальше, вперед, не опасаясь упреков в том, что он неправовый ученик Станиславского, пошел бы еще дальше и открыл что-то новое после своего открытия метода физических действий. То, что мы знаем о системе Станиславского, уже не может удовлетворить все запросы современного актера. Так мне кажется.

Я раньше думал, был даже уверен, что если у меня есть недостатки, то они заключаются главным образом в том, что я не умел по-настоящему переживать то, что чувствует мой герой. Сейчас я это не считаю недостатком. Сейчас я стараюсь переживать как можно меньше. Прав я или не прав — я не знаю, но я считаю, что правда поведения и переживания — вещи разные.

Как он относился к переживаниям на сцене? Певцов был, с точки зрения театрально-бытовой, актером глубоко эмоциональным. Он был потрясающим актером, а если он плакал, то это было совершенно потрясающе. Мы играли с ним «Страх» в Александринском театре, он играл профессора Бороздина. Александринский театр был в то время хорошим театром. Мы стоим за кулисами, на выходе. Идет какая-то бурная сцена. Он слушает. Перед выходом он мне говорит: хорошо, что мы с тобой не эмоциональные актеры.

Я как-то слышал, как Ю. Я. Райзман сказал, и мне это страшно понравилось: в жизни человек свои эмоции скрывает, а актер почему-то показывает, хотя естественным поведением для человека и актера будет скрывать свои эмоции, а открывает он их только иногда, очень редко.

Если говорить об актерских старинных и современных, то чем они должны были бы отличаться друг от друга? Именно тем, что современный актер спокоен, и он как бы спрашивает: а почему вы плачете? А я ничего... Актер, обращаясь в зрительный зал, как бы говорит: отчего вы расстроились, я спокоен. Вот черты современного актера. И когда говорят о лапачности, об экономии выразительных средств, то, очевидно, имеется в виду это качество...

Борис БАБОЧКИН

«СМОТРИТЕ ВВЕРХ...»

Сегодня мы помещаем статью народного артиста СССР Бориса Бабочкина. Статья подготовлена по стенограмме его выступления в Центральном Доме кино на вечере из серии «Встречи с мастерами». Полностью статья будет опубликована в журнале «Искусство кино».

Я буду говорить о нашей актерской профессии. В то время, когда я начинал (это было в 1918—1919 годах в Саратове, провинциальном городе с довольно хорошими театральными традициями), повсюду стали открываться студии. Люди получили возможность заниматься искусством, и театр стал их прибежищем.

В 1920 году я приехал в Москву учиться в театральное училище. В студию М. А. Чехова было подано 900 заявлений, принято было 30 человек, через три месяца из этих 30 осталось 12 или 15. Сколько из них стали актерами? Могут назвать: Бендина, Кудрявцев (я беру своих однокашников), Кнебель (она была немного старше меня) стала режиссером и я. Все остальные актерами не стали.

Какой процент людей, по-вашему, имеет способности к актерству, большой или малый? Насколько я наблюдал — очень небольшой. Скажем, из 100 нормальных людей 95 могут петь, плохо или хорошо, но могут петь и поют, вернее, все 100 поют, хотя пятеро не имеют на это права.

А рисунок? Из 100 человек рисуют относительно прилично 30 человек, может быть, даже 40. Танец... Годаются все, кроме хромых.

Сколько человек из 100 имеют право играть на сцене? Меньше одного процента. Из тысячи — пять. Очевидно, способность к лицедейству — наиболее редко встречающаяся способность. Почему же в таком случае кажется, что играть на сцене, быть актером так легко?

Когда у меня подрастала дочь — было ей лет шесть-семь, еще до школы, — я как-то позвал ее в театр, в первый раз посмотреть, как я играю. Я даже волновался, мне было интересно узнать, какое у нее будет впечатление. Она пришла на утренний спектакль. Я работал тогда в Александринском театре. После спектакля я спросил ее несколько смущенно: «Ну как?». Она тоже смутилась и сказала: «Не знаю...»

интересным. Это самое ужасное, что есть в нашей профессии. Молодежь завидует моему и нашему опыту, но мы завидуем молодежи в смысле ее умения играть. И это не случайная вещь. Я сейчас опять вернулся к педагогической деятельности и вижу, что кинорежиссеры с удовольствием снимают немелких актеров, которые еще не кончили ВГИКа, актеров, у которых еще масса недостатков. Эти недостатки в руках хорошего режиссера становятся достоинствами, становятся признаками подлинности жизни персонажа на экране. Я начинаю работать со студентом, а он ужасно двигается, плохо говорит, ничего не умеет. Однако известно, что этот юноша уже снимался в трех главных ролях, очень нравится и очень хорошо получается в кино.

Актерское умение все время переходит в штамп, это его тенденция, это его основной признак. И настоящим художником становится только тот актер, который перед каждой новой работой говорит себе: не умею, не знаю, как это делать, и все начинает заново, все начинает еще раз.

Следующий вопрос: можно ли научить играть? Я отвечаю на этот вопрос решительно: научить играть нельзя. Можно ли научить рисовать? Можно. А научить играть нельзя. Даже когда я преподаю во ВГИКе, я должен избегать желания учить играть, я должен подтолкнуть человека, чтобы он научился сам.

Многих волнует вопрос: что такое актер кино и что такое актер театра?

Что считать признаками театрального актера? Если этими признаками нужно считать поставленный голос, резкую выразительность средств, доходчивость (я говорю в общем о хороших качествах), то такой актер в кино не нужен, он не получается или получается на экране плохо. А вот тот самый ученик ВГИКа, молодой человек, который ничего не умеет, интересен как фактура для режиссера в такой-то роли. Это два полюса. Кого выбрать — такого киноактера или такого театрального

актеры все время тоскуют по живому общению со зрителем, которого не заменяет и никогда не заменит съемочная площадка. Даже громадная слава, популярность, известность, уважение не заменят в актерской биографии какого-то одного, проходного, не оставившего никакого следа в его послужном списке спектакля, где актер играл так, что помнит об этом всю жизнь, и те зрители, которые в тот вечер были в театре, тоже не забудут этого никогда.

Сошлюсь на свой опыт. У меня был «Чапаев», были другие роли в кино, которые считаются удачными, были роли в театре, более интересные, менее интересные, но сам-то я знаю, что играл по-настоящему, во всю свою силу, используя все свои возможности, только один раз в жизни. Это было очень давно, по-моему, в 1927 году. Я был молодым провинциальным актером, который сменил маленькие роли в московских театрах на большие роли в театре первого попавшегося города. Мне нужно было много играть. И я уехал в Самарканд.

В то время в Самарканде (Самарканд для нас был тогда, как Индия; я был в Индии в 1958 году и подумал: господи, это же Самарканд!) был театр, где играли русская оперетта, русская драма и узбекский театр. Приехал туда А. П. Харламов, актер, имени которого почти совсем сейчас не знают, он давно умер. А актер этот был легендарный. И вот он приехал в Самарканд. В местном театре ставили Шваркина — драматурга, известного у нас как комедиографа. До того, как он стал писать замечательные комедии, он писал драмы, в основном историко-революционные. Тогда шла его пьеса «Убийство Судейкина». Судейкина играл Харламов, а мне досталась роль Дегаева. Мы стали репетировать, причем в бешеном темпе, так как репетиций было мало — восемь—десять, приходилось работать днем и ночью. Харламов загорелся спектаклем, загорелся и я так же, как и немногие другие, занятые в спектакле актеры. На премьеру пришла опереточная труппа, пришли узбекская труппа, оркестр и 300—400 человек публики. Когда кончился спектакль, зрители остались сидеть на местах — такое, очевидно, было громадное впечатление. И сейчас я вспоминаю этот спектакль как лучший в моей жизни. Когда Харламов пришел ко мне на другой день, я лежал совер-

Звуковой кинематограф очень сблизил профессию киноактера с профессией актера театрального. Но вспомним период немого кино — кто были лучшие актеры того времени? В Германии это была труппа Макса Рейнгардта — Лиа де Путти, Эмиль Янингс, Пауль Вегенер, Вернер Краусс. Лучшие театральные актеры Германии одновременно стали лучшими актерами кино, а немецкая кинематография тех лет, если я не ошибаюсь, была лучшей кинематографией в мире.

Итак, я снова задаю самому себе вопрос: в чем же заключается и есть ли вообще различие между актером театра и актером кино? Несомненно, есть, но не в различие, которое бросается в глаза сразу.

Сколько нужно репетиций театральному актеру? Для того чтобы пьеса шла хорошо, нужно приблизительно 100 репетиций и потом 40 спектаклей с публикой.

Сейчас считается, что актерам кино и кинематографическому производству тоже нужны репетиции. Я не собираюсь с этим спорить, но если нужны репетиции, то я спрошу: сколько репетиций? Репетиций пять? (Смеется: «Это еще хорошо!»). Но это ерунда! Этого мало! А с другой стороны, странно было бы требовать 100 репетиций на какую-то сцену или даже на весь фильм.

Значит, киноактер должен обладать какими-то другими качествами. Он должен уметь играть без репетиций. Вот в этом-то и состоит громадное различие между театральной и кинематографической работой актера. Ведь когда я репетирую в театре, что я делаю? Я немного соображаю, потом делаю пробу — сразу же, моментально. Потом думаю — не так. Ладно, хорошо. Я делаю новую пробу в другом направлении, но опять играю сразу. Потом я на какой-то момент останавливаюсь и говорю: вот это правильно. И тогда я в это начинаю вживаться, это долгий процесс. А для кинематографа я должен больше истратить времени на предварительную ориентировку в данном образе и сделать одну-две такие же законченные пробы, какие я делаю на репетиции в театре. Вот что для меня съемка. Я как бы репетирую сразу перед камерой.

Театральный актер в общем может и не обладать импровизационными качествами. Для кинематографического же актера они необходимы. Режиссер обязан дове-