

«Лит. газета», 1948, 1 ноябрь

М. ЗАХАРОВ. Я читал, Сергей Аполлинариевич, что вы скоро начнете снимать фильм о Петре I. А не так давно я видел вашу экранизацию «Красного и черного» Стендаля. В то же время вас знуют как художника современной темы. Поэтому я хотел бы начать с вопроса: в чем для вас заключается современность театра и кино?

С. ГЕРАСИМОВ. Все это я пытался осмыслить в книге «Воспитание кинорежиссера», которая сложилась в течение пятилетнего курса обучения в нашей мастерской во ВГИКе и вышла в свет при терпеливом и деятельном участии кинокритика Л. Рыбака. Там показано, как, на мой взгляд, соотносятся художественное постижение современности с непреходящими ценностями мировой культуры. В отношении же собственной судьбы я мог бы к названному вами добавить лермонтовский «Маскарад» и «Тихий Дон» по Шолохову и фильм о Пушкине, на подготовку которого я потратил пять лет и не поставил только потому, что не смог найти исполнителя в масштабе любви народа к своему гению. Можно вспомнить и начало работы над «Кармен» по Мериме... Да мало ли что влекло и волновало за долгую жизнь...

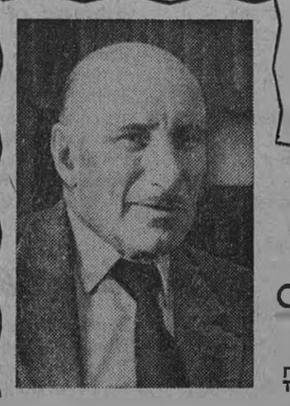
атре, и в кинематографе расшатать, ликвидировать некоторые наши эстетические каноны, представляющиеся кое-кому истиной в конечной инстанции. Я говорю о некоторых «правилах игры», сковывающих нас в более смелом исследовании человека и жизни. Для меня современное искусство — это прежде всего умение по-новому прикоснуться не только к «радостным моментам» бытия, но и к болевым точкам нашего развития.

Многие из нас до сих пор находятся в плену у элпизнда. Мы любим беспокоиться лишь в середине спектакля или кинофильма. К финалу мы организуем обязательное торжество общественно здоровой идеи, всячески умиротворяем нашего зрителя, решительно уничтожаем его беспокойство по поводу дальнейшей судьбы героя или затронутой проблемы. Мы словно опасаемся, как бы нашему зрителю не пришлось в голову страдать или действовать по окончании сеанса.

Вторая проблема. Кинематограф внес очень много правдивых подробностей в исследование человеческого поведения. Очень достоверных, точных, подсмотренных в жизни, более или менее талантливо воспроизведенных, но уже превратившихся в накатанные схемы. Не настало ли время

потрясений. Он не идет в театр спать: театр — не самое удобное место для сна.

М. ЗАХАРОВ. Но как же разбудить, как удивить зрителя? Как бороться с его теперешней эрудицией, с умением прогнозировать? Сейчас наш зритель слишком хорошо изучил те немногие «правила игры», которые мы чаще всего пользуемся. Везде к традиционному кинематографу, а в городах и к «живому» театру прибавилось телевидение, смотрят очень много, и человек с первых реплик довольно точно,



Сергей ГЕРАСИМОВ, Герой Социалистического Труда, народный артист СССР

С. ГЕРАСИМОВ. Я называю это иначе: все-таки эрудит, как школа в помощь репетиции, — что в свое время практиковал Художественный театр, — нечто сознательно отвлеченное от конкретного текста или данной сценической задачи. Я не так понимаю это.

Ну, скажем, работать с прозой мне всегда любопытнее, чем с драматургическим материалом, потому что в прозе есть авторская ремарка. Раскрытая. Обширная. Подробная. С психологическим анализом. И, в частности, когда я имел дело со Стендалем — в «Красном и черном» совершенно блистательные ремарки! — мне просто захотелось, чтобы актеры испытали наслаждение от саморежиссуры. «Ну, почтайте внимательно — там все написано. Вот комната, кроме



Сергей ГЕРАСИМОВ, Герой Социалистического Труда, народный артист СССР

выходит за рамки обычных масштабов жизни? Это как раз то, чем сейчас занимается коммерческий кинематограф Запада. В американских картинах — пылающие небоскребы, акулы, которые разрываю на части людей, дьяволы и монстры; в японских, посвященных карата и хакари, — кишки, раздробленные и отрубленные головы... Постоянный эпатаж зрительного зала средствами буквально убийными. От этого мы с вами тоже не можем уйти в сторону, сказав: «Нас это не касается!» Мы живем в таком цикле исторических процессов, связанных с современными коммунистическими, когда все всех касается, — вот в чем дело.

По этой причине насущно необходимо задуматься: не становится ли на фоне грязи и крови главным атрибутом человечность? И как вообще в таком положении быть с искусством? Оно все-таки должно при всех обстоятельствах не унижать человека, не замордывать, а помочь ему сложиться — поумнее, почестнее, побогаче душой.

М. ЗАХАРОВ. В «проблеме аттракциона» для меня очень важен волевой актер, который может установить почти гипнотический контакт с залом. Меня сейчас больше всего интересует даже не тот, кто отлично двигается, обладает хорошим голосом, хорошими данными — хотя я это очень люблю и ценю, — а человек определенного волевого склада.

С. ГЕРАСИМОВ. Но такой актер для вас — действующая фигура аттракциона или мыслящий художник, способный тонко понимать и не менее тонко выражать понятие?

М. ЗАХАРОВ. Это для меня человек, который не до конца понятен зрителю, чью логику зритель не сразу может постичь, чьи поступки он не может сразу прогнозировать. Такой артист — личность, которую нельзя заранее точно «вычислить». Известно: в кинематографе существует порочная система набора типажей. Но в любом человеке сидит по меньшей мере пять-шесть-семь, а то и больше совершенно разных людей. Если взять меня — вот как меня воспринимают в театре актеры, — это один человек, один характер, один типаж.

Среди друзей я уже совершенно другой, оба человека никак вроде бы не совмещаются. А если еще взять какие-то минуты, когда я собой гордился, или другие, когда, наоборот, себя стыдил... И все вместе — один характер: мой. Очень жалко, что мы часто считаем это эклектикой, смешением разных характеров, в то время как надо считать просто, ну, реальными проявлениями одного и того же характера.

С. ГЕРАСИМОВ. Это совершенно несомненно, как и то, что тайна, секрет каждого душевного движения у актера — главная сила его искусства.

М. ЗАХАРОВ. Я запомнил эпизод из фильма, где Жан Габен играл роль отца, сын которого кончает жизнь самоубийством. Я думал: что Габен тут должен был бы сделать, исходя из наших привычных оценок? Прежде всего неплохо заломить руки, залпакать, в крайнем случае закурит, отойти к окну... Хорошо также барабанить пальцами по обеденному столу, нервно шурить, ходить по комнате... А что делает актер? Он подходит к мергавшему сыну и долго смотрит на него. В кадре — лицо Габена, глядящего вниз. Застывшие мускулы лица, не меняются выражение глаз... Если бы к Габену в тот момент подключили датчики, то, наверное, убедились, что ничего особенного с ним не произошло: и пульс остался прежним, и процесс адреналина в крови не изменился. Но зритель эпизод властно вовлекает в процесс сопереживания. Этот гениально сыгранный кусочек для меня и есть пример аттракциона: я еще называю такого рода нежданностью «психологическим аттракционом».

С. ГЕРАСИМОВ. Конечно. Хотя раньше это называлось «паузой». Артисты умели играть паузу... Мы сейчас склонны затараторивать сцену всякого рода осведомительным текстом, чтоб, упаси бог, зритель не заскучал, чтобы не было паузы. А пауза — уменьшая вещь, порой тут-то мысль и рождается...

М. ЗАХАРОВ. Пауза в театре — она немножко сложнее. И ее организовать труднее...

С. ГЕРАСИМОВ. Но как же без паузы в театре? Да и в кинематографе... Кстати, есть в кино выражение, которое меня всегда очень смущает. Говорят: «Театрально они в фильме играют», — а я догадываюсь: плохо. Очень странное определение...

М. ЗАХАРОВ. У нас тоже. «Вы, — говорят, — только для кино годитесь. Играете, как в кино».

С. ГЕРАСИМОВ. Тоже, значит, плохо. Но вот есть еще такое понятие: при всех обстоятельствах, говорю я ученикам, играйте в меру чувств. Когда рождается какое-то противоречие между актером и режиссером, то чаще оно возникает вследствие того, что еще не найдены чувства, которые, как известно, играть нельзя — ими надо жить.

Ну, как тут быть? В рядовом театре недостаток чувств обычно покрывается чрезвычайным усилением голоса и жеста, потому что только до-

ЧТО СОВРЕМЕННО?

ЭКРАН И СЦЕНА: ПРОБЛЕМЫ, ПРОБЛЕМЫ, ПРОБЛЕМЫ...

Что же касается прямого отображения современности на сцене или на экране, то это важнейшее дело, на мой взгляд, плодотворно только тогда, когда решается средствами искусства, а не скорописью тематических обозначений, чаще всего дискредитирующих предмет. Второстепенность многих наших современных спектаклей и фильмов на большом и малом экране определяется не столько масштабом темы, сколько уровнем ее разработки.

М. ЗАХАРОВ. Я недавно смотрел наши фильмы «Золотого фонда». Они очень интересны, по-своему волнительны, но сказать, что это современное искусство, вроде бы и нельзя.

С. ГЕРАСИМОВ. Нет, эти фильмы для меня сохранили свои живые черты! Секрет здесь, я думаю, в таланте прежде всего. А во-вторых, в степени отзывчивости на жизнь своего времени. Если же иметь в виду форму изложения, техническое совершенство, свободу языка, может быть, вы и правы. Но я действительно склонен думать, что отзывчивость — такое очень простое понятие, — представляет собой главную составную часть таланта. Отозваться на человеческую судьбу или событие... Более того, я имею в виду, и отзывчивость на красоту, на цвет, на форму. И талант заключается в том, что он способен быстрее и точнее других уловить и отразить в своем искусстве силу и точность впечатления.

М. ЗАХАРОВ. А мне кажется, современное искусство — это все-таки новые способы отображения мира, всей сложности человеческих отношений. Такие краски, такие выразительные построения, которые вызывают новые ощущения и не повторяют вещей, уже давно известных. В этом плане, я думаю, очень важно и в те-

отделиться от такой бытовой узнаваемой правды? Я, возможно, не очень понятно...

С. ГЕРАСИМОВ. Нет, понятно, Марк Анатольевич. Схожесть с жизнью, о чем вы говорите, давно уже перестала быть признаком искусства. Но тут не следует путать высокую конкретику действия с набором обиходных стереотипов в изображении среды, поступков, да и штампов в самом тексте, с которого все начинается. Театр—игра, и кино—игра, но игра, рассчитанная на вовлечение зрителя. И в тот момент, когда это вовлечение удастся, и театр, и кино становятся школой жизни—чужую судьбу зритель «примеряет» на себя. Но степень такого приближения для меня зиждется опять-таки на отзывчивости художника. Его искренняя возлюбленность обязательно передается в зрительный зал — это как раз и есть то самое, о чем я толкую: отзывчивость на реальные связи своего времени. Возлюбленность в них, если вам кажется, что слово «отзывчивость» не покрывает весь смысл сказанного.

Вот и получается, что театр, как и кино, способен резонировать на свое время со всей силой сочувствия, а не просто вяло перекладывать литературу на свой язык. Что же касается элпизнда, то влечение к нему отражает потребность в счастье, свойственную человеку. Разумеется, утешительные вынетки — не лучшее решение вопроса, но в большом искусстве сквозь горечь утрат и поражений всегда диалектически проступает мощь человеческого духа. При всем том не надо забывать, что для иных жанров и вынетка не грех, без этого просто не получается. Но при всех обстоятельствах действие остается действием и обязательно захватывает зрительный зал. Ведь чего ждет зритель? Конечно, впечатлений, конечно,

Марк ЗАХАРОВ, главный режиссер Московского театра имени Ленинского комсомола заслуженный деятель искусства РСФСР

сознательно или бессознательно, прогнозирует дальнейшие события на сцене или экране. Когда моя дочь, будучи еще первоклассницей, наблюдала по телевидению «опасные» места из жизни героев, она никогда не волновалась. «Ничего не случится. Хороший человек. Выживет», — безошибочно предсказывала она. Так как же бороться со способностью зала прогнозировать ход сценического действия?

С. ГЕРАСИМОВ. Просто «делать наоборот», естественно, не может стать художественной задачей...

М. ЗАХАРОВ. Это шутка-шутка. Игра в эпатаж...

С. ГЕРАСИМОВ. ...но какую свою логику здесь тоже есть. Я не раз убеждался в том, что не следует в работе над текстом, над сценой, характером, ролью, да над всей суммой постановочных средств, довольствоваться тем, что лежит на поверхности, что как бы само идет в руки. Если так и случится на первой репетиции, то, как правило, на последней все изменится почти неузнаваемо.

М. ЗАХАРОВ. Вообще режиссура в театре я не люблю, и считаю, что человек с подвижной фантазией может без труда придумать хоть сотню разных снов и странностей. Не в них дело, а в том, чтобы хотя и неожиданно, но правдиво найти развитие сцены, характера, взаимоотношений людей. Тут есть резервы.

Я вот видел несколько вещей, снятых скрытой камерой, которые произвели на меня неизгладимое впечатление. Например, маленький кусочек допроса следователем паренька 16—17 лет и их разговор, очень правдивый, ошеломляюще странный и вместе с тем очень простой. Я подумал о таком эксперименте: что, если записать диалог и раздать его хорошим артистам? Я просто вижу, как они бы это сыграли. Я даже представляю себе, как я поставил бы такой диалог. Но это не будет никаким отношением к тому, как все происходило на самом деле...

С. ГЕРАСИМОВ. Совершенно верно...

М. ЗАХАРОВ. ...потому что их разговор производил неожиданное и поразительное впечатление.

С. ГЕРАСИМОВ. Вы коснулись очень интересного вопроса. Кинематографист может спрятаться и наблюдать жизнь, как она есть, и удивлять потом зрительный зал. Это необыкновенно интересно, потому что факт засвидетельствован зрительно, а факт всегда волнует. И, если говорить о себе, то в своем кинематографе я люблю обращаться к факту, к документу — скучно, прямо скажу, ограничиваться рамками профессионального домьсла, который всегда беднее жизни, ибо жизнь по природе своей феноменальна. Надо только уметь ее увидеть и выразить. Но сейчас «скрытую камеру» кое-кто объявил как бы самостоятельной добродетелью, она порой существует уже как самодовлеющая цель, и применение ее иной раз принимает даже пошловатый характер модного аттракциона... А скажите, Марк Анатольевич, вы пользуетесь свободной монтажной импровизацией, то есть полное исключение себя как режиссера из начального этапа репетиций?

М. ЗАХАРОВ. Нет, этюдный способ работы я не люблю. Но я знаю, что многие режиссеры работают так...



Сергей ГЕРАСИМОВ, Герой Социалистического Труда, народный артист СССР

вас, здесь никого нет — и действуйте!..» — говорил я ученикам, и иной раз видел вещи поразительные.

Нельзя сказать, что заряд саморежиссуры встречается у актеров постоянно в составе их дарования. Чаще, к сожалению, артист производит впечатление сосуда, который режиссер должен наполнить... А вот шекспировский театр, судя по дошедшим до нас сведениям, обладал такой степенью актерской инициативы, что, вероятно, сами пьесы — во всяком случае эпизоды — часто рождались прямо на подмостках сцены. Да и итальянский театр тоже, как известно, вырос на инициативе актера. Подобные навыки, на мой взгляд, полезно стимулировать.

Это то, о чем, как я понял, вы тоже скажете в своем театре. Ведь интересно же, когда актер приносит на репетицию кусок жизни, им непосредственно увиденный, с живой интонацией, со всей неповторимостью пластики, ритма. Тогда ему и цена уже другая.

М. ЗАХАРОВ. Вы меня поймали на очевидном недостатке. Если в пьесе есть, например, вечеринка 17—18-летних ребят, я уже не решаюсь ставить эту сцену, во всяком случае в бытовом плане. Потому что думаю: мне сорок четыре, и я здесь сильно навру. Буду вспоминать, как мы, десятиклассники 51-го года, вели себя тогда, как разговаривали, танцевали, какие заводили пластинки, а сейчас появились нюансы, которые знают только они, молодые... Но, конечно, подключить актера к режиссуре очень важно.

С. ГЕРАСИМОВ. Так любопытно же! И вам не кажется, что отсюда, может быть, и родится еще одно новое качество театрального зрелища? В чем будет мера его новизны? Я думаю, опять-таки в степени соучастия всех в сложном искусстве театра и кино, в той игре, в которую вступил и зритель.

М. ЗАХАРОВ. Часто слышишь: «Молодежь иждивенчески настроена. А мы репетировали ночами...» Но я все думаю: нет ли здесь и нашей вины? Может, надо просто подарить какой-то импульс молодым людям, и это вызовет очень полезную ценную реакцию? Тогда и зрителю будет интереснее.

С. ГЕРАСИМОВ. Тут мы возвращаемся к началу разговора: зритель должен уйти из театра хоть сколько-то потрясенным. И если театр такой цели не имеет в виду, то он не выполняет своих прямых обязанностей. Теперь вопрос: чем потрясти?

В свое время Эйзенштейн обозначил свою теорию применительно к кинематографу как «монтаж аттракционов». Сильно сказано, к тому же — не на один день. Что же такое монтаж аттракционов в измерении современного театра и кино? Скажем, обязательно ли аттракцион — это взрыв, ошеломляющее действие, которое

раться до галерки, чтобы зритель там за свой полтинник тоже что-то услышал. А в кино это совершенно не нужно, потому что камера приблизится настолько, насколько надо режиссеру, — вплоть до зрачка глаза, и микрофон — у самого рта. Тем не менее и в кино могут фальшивить «наилучшим образом», когда актер играет, а внутри еще ничего нет.

М. ЗАХАРОВ. А актер должен уметь играть...

С. ГЕРАСИМОВ. Да играть-то он будет, уповая на руководящие указания режиссера, но может при этом совершенно не обладать собственным запасом представлений об окружающем его мире. Мне, наоборот, всегда было интересно работать с людьми, которые несут в искусство свое непосредственное, najитое, понятие, безразданное, чему пример — Борис Бабочкин в «Чапаеве». Да и не только в «Чапаеве». Вот такого актера нам нужно воспитывать.

М. ЗАХАРОВ. Мне кажется, эти тенденции в последнее время очень укрепились и усилились. Того, кого раньше называли «фотогеничным актером», сегодня теснят личности. Олега Ефремова или Евгения Лебедева красавцами не назовешь. Но они оказались много интереснее людей, которые вроде бы внешне производили более «отрадное» впечатление. Ну, актрис я в пример приводить не буду: если женщине сказать, что она талантлива, но внешне производили более «отрадное» впечатление. Ну, актрис я в пример приводить не буду: если женщине сказать, что она талантлива, но внешне производили более «отрадное» впечатление. Ну, актрис я в пример приводить не буду: если женщине сказать, что она талантлива, но внешне производили более «отрадное» впечатление.

С. ГЕРАСИМОВ. Иногда — на всю жизнь...

М. ЗАХАРОВ. Так что не будем...

С. ГЕРАСИМОВ. Для себя я делаю такие выводы из того, о чем мы с вами сегодня толковали: при всех обстоятельствах мы чаще всего имеем дело с необыкновенно повзрослевшим зрительным залом, который на мажине ремесла уже не проведешь.

М. ЗАХАРОВ. Современного зрителя привлекает сегодня, кроме всего прочего, и мощный объем информации, идущей со сцены и экрана, весомая и полноценная интеллектуальная нагрузка. Молодой современный зритель оказывается все более осведомленным и подготовленным к этой все возрастающей нагрузке, что и театр, и кино не могут не учитывать...

С. ГЕРАСИМОВ. А поэтому осведомленность современного художника должна быть умножена во много крат — с прежним запасом нечего делать в современном искусстве.

И еще одно: сама по себе тенденция обновления театрального языка плодотворна, потому что все-таки понимание театра как некоей застывшей формы неестественно в таком живом, читающем, заинтересованном искусстве обществу, как наше. Естественно, потребности общества все время растут, и театр и кино призваны на них отвечать. Думаю, что у художников найдутся на это силы.

М. ЗАХАРОВ. Я тоже оптимист, Сергей Аполлинариевич...

С. ГЕРАСИМОВ. Да, конечно. Только одного оптимизма мало — тут, как мы с вами понимаем, работать надо...

Запись диалога и фото Григория ЦИТРИНГА