

Н

АШ РАЗГОВОР начался не случайно с понятия «профессионализм». Как-то, выступая на страницах журнала «Искусство кино», известный киноартист М. А. Глузский заметил, что профессионализм порой игнорируется в актерской работе, и высказал озабоченность тем, что «роли современных героев... часто попадают в руки актеров, не имеющих на то творческого права: слишком беден их профессиональный багаж, привычен, убог арсенал актерских средств». С другой стороны, подумала я, читая эти строки, мы сплошь и рядом пишем о «творческой зрелости» актера или актрисы, едва они сыграют в кино две-три роли.

— Поспешные авансы пагубны для молодых актеров, — сказал Михаил Андреевич Глузский. — О какой творческой зрелости может идти речь, если человек, только начавший свой путь в искусстве, не имеет еще большого «запаса прочности», не нажил личной мудрости, чтобы противостоять самоуспокоенности! Я говорил раньше и говорю сейчас: подлинно профессиональных актеров у нас не так много, как кажется.

С понятием «профессионализм» для меня связана неожиданность в каждой новой работе актера. Новый человеческий характер — вот что в первую очередь свидетельствует об актерском профессионализме. Конечно, актер должен хорошо владеть речью и мимикой, быть пластичным, спортивным. Но понятие «профессионализм» имеет, по-моему, более широкий смысл, включая сумму накопленного: и актерскую технику, и жизненный опыт, и способность глубоко размышлять о времени, в которое работаешь.

— Но как кинематографу разглядеть, что вы готовы к открытиям? Спрашиваю об этом, чтобы объяснить себе, почему, снимаясь с 1939 года, вы только в последние пять-шесть лет сыграли на экране большие роли: Фокич «В огне брода нет», дядя Ваня в карти-

Михаил
ГЛУЗСКИЙ:

ВИДЕТЬ САМОГО СЕБЯ



не «Пришел солдат с фронта», Сретенский в «Монологе», Буккин в «Птицах над городом», командир партизанской бригады Гузей в белорусской киноэпопее «Пламя»?

— Знаете, это, наверное, хорошо для меня, что я не ворвался в кинематограф неожиданно, а подошел исподволь к серьезной работе. Все сыгранные мной эпизодические роли, кончая есаулом Калмыковым в «Тихом Доне» (ее считаю определенным этапом в моей судьбе), стали для меня основательной школой. Нет, не могу я предъявлять претензий к кинематографу, и вообще странно мне бывает слышать, как иногда кто-то из актеров жалуется, что, мол, не заметили его, недооценили. Лично я никогда не сидел без дела. Если у меня не было кинематографа, был театр: Театр Советской Армии, в котором я когда-то

работал, позже — Театр-студия киноактера. И то, что я недобирал в кино, будучи исполнителем эпизодических ролей, я восполнял в театре. Здесь мне доводилось выступать в разных ролях и жанрах. Некоторые роли в театре становились подступом к моим работам в кино.

— Чем все-таки вы объясните теперешнее внимание к вам кинематографа?

— Внимание — да, но не «бурный спрос», который еще, может быть, не возникнет. Важно было нарушить устоявшееся представление о себе. Теперь уже сами работы последнего времени, вызвавшие интерес у зрителей и режиссеров, прокладывают мне путь. Они помогли кому-то увидеть, что еще не весь мой творческий потенциал раскрыт.

— В фильме «Монолог» вы перешли еще один рубеж, уйдя от ампулы, которое стало складываться после Фокича и дяди Вани в картинах Г. Панфилова и Н. Губенко. Трудно ли было взяться за эту роль или новый характер казался столь желанным и выношенным в себе, что, когда пришло предложение, оно представлялось естественным?

— «Монолог» — пожалуй, самое страшное прикосновение к работе за всю мою творческую жизнь. То был не страх труса, а страх трезвого человека: драматургический материал меня очень привлек. Я тут же перебрал наших лучших актеров и прикинул, кто более всего подходит на роль академика Сретенского. Так часто бывало: я советовал передать роль тому, кто, казалось, сыграет точнее меня, — это могут подтвердить многие режиссеры.

Предложение Ильи Авербаха до того ошеломило меня, что я растерялся. Стал искать человека, который бы авторитетно мне сказал: не вздумайте за это взяться. Но все произошло невероятно быстро. В силу особых производственных обстоятельств у меня даже не было времени на репетиции, на

притирку к режиссеру, к роли, к партнерам. Хотя я довольно хорошо знаю семью ученых — судьба сводила меня с людьми, подобными Сретенскому, — все же абсолютно не предполагал, что могу воплотить образ подобного человека. Надо отдать должное твердости и уверенности Ильи Авербаха в период

начала работы, когда сам я, пребывая в сомнениях, утешал себя единственно тем, что никакой труд не пропадет даром.

— Профессионализм отражается на разном драматургическом материале, и все-таки, подозреваю, есть человеческие характеры, которые вас как актера привлекают больше.

— Не рискую точно определить, какие. Если я нахожу в сценарии отчетливые контуры характера — они уже увлекают. Был бы глубоко разработан драматургом характер человека — даже если он поступками и взглядами неприемлем для меня, — я его сыграю. Кому отдаю предпочтение?.. Пожалуй, людям ищущим, творящим добро, живущим интенсивно. А пассивные, безликие люди, занимающие во всем стороннюю позицию... Нет, они мне не интересны.

— Не хотелось бы вам сыграть гротескную роль, подобно эпизодам в фильмах «Кто придумал колесо» и «Кавказская пленница»?

— Да ведь не только там, а еще и на сцене я играл откровенный гротеск. Одной из самых дорогих и самых лучших своих работ считаю роль Жоржа Милославского в пьесе М. Булгакова «Иван Васильевич». Постановка была впервые осуществлена в Театре-студии киноактера еще при жизни вдовы писателя, его духовной наследницы Елены Сергеевны Булгаковой, которая одобрительно отзывалась об этом спектакле.

Да, я не ответил на ваш вопрос... Безусловно хочу, мечтаю сыграть в кино гротесковую роль и нахожу в себе, невзирая на свою мрачноватую внешность, задатки юмора и

комичности, которые необходимы для таких ролей.

— Вам приходилось сниматься у режиссеров самых разных художественных направлений, пристрастий, темпераментов, в том числе у Пудовкина. Можете ли вы, опираясь на свой опыт, сказать, какого типа режиссер идеален для актера?

— «Я работал с Пудовкиным» — это, знаете ли, слишком громко звучит. Как-то даже неудобно. Хотя действительно в фильме Всеволода Илларионовича «Минин и Пожарский» я снимался в трех маленьких — один, правда, был побольше — эпизодах, что само по себе лестно.

Для меня идеален режиссер, с которым мы становимся участниками в работе. С. Герасимов, Глеб Панфилов и Илья Авербах — они каждый по-своему, не предоставляя мне полной свободы действий, ненавязчиво, тактично обращали в свою веру, включали в свое решение.

— Много снимаясь в последнее время, испытываете ли вы, как раньше, потребность в театральной работе?

— Непосредственный контакт со зрителем — наверное, этим прежде всего ценен театр для киноактера.

На съемочной же площадке у меня нет большой аудитории, но зритель все-таки есть. Им оказываются режиссер, оператор, может быть, осветитель. Правда, когда снимают крупный план, я боюсь зрителя, который мне невольно подыгрывает. Понимаете, я пробую быть смешным — тот делает вид, что ему смешно, я настраиваюсь на пессимистическое настроение — он тоже. Иногда, готовясь снимать крупный план, мне говорят: «Хотите, мы кого-нибудь поставим, чтобы вы чьи-то глаза чувствовали?» А мне, наоборот, это мешает. Уж лучше зеркало поставить, чтобы видеть самого себя...

Видеть самого себя, быть самому себе доброжелателем и строгим судьей — здесь, по мнению Михаила Андреевича Глузского, начинается путь актера к творческой зрелости, с которой началась наш разговор.

Беседу вел Т. ЛОТИС