

— Алла Иосифовна, давайте начнем с простой истины. С того, что принципы актерской работы в театре и в кино существенно отличаются друг от друга. И когда артист театра принимает приглашение сниматься в фильме, ему приходится переходить в другую, непривычную систему работы, определенным образом перешагивать через каменный барьер... Каким был ваш первый шаг через этот барьер?

— Мой первый шаг... Это было двенадцать лет назад. Я училась на втором курсе театрального училища имени Щукина при театре Вахтангова в Москве. Мне предложили роль в «Мосфильме». Сценарий назывался «Коротко лето в горах» по повести Николая Атарова. Роль была большая, образ молодой современницы, студентки. И ставились проблемы, связанные со взрослением человека, со становлением его личности.

— Выходит, ваш дебют в кино был не из легких?

— Да, работа сложная. Я даже не поняла этого тогда. Я очень боялась камеры и не знала, как работать. На пробных фотографиях получалось интересно. Или когда ставят перед камерой и регулируют свет, все подбирают, доводят — получалось хорошо... А вот в движении, когда нужно было показать бытовое существование героини — вы знаете, даже не мое лицо какое-то получалось. Это было мое первое общение с киноаппаратом, с этим «глазом», я волновалась, у меня постоянно в голове вертелась мысль: а как с лицом-то быть? Потому что не выработалось еще чувство камеры.

— А что это такое — чувство камеры? Как это представить себе?

— Это сопряжение органики внутренней жизни перед камерой и существования лица. Это умение каждую секунду органически соединять эти две важнейшие части. В театре все время идет корректура внутренней жизни, которую я демонстрирую, проживаю для зрителя, то есть зритель — мой собеседник.

— И получается, что зритель тоже участвует в этом контакте? И тоже — самым косвенным образом, конечно — участвует в акте вашего творчества?

— Вот, именно. А в кино моя исповедь, раскрытие

моего существа идет не по направлению к зрителю. Мы остаемся вдвоем — я и камера. Нет сотен живых человеческих глаз, есть только глаз объектива... То есть происходит в какой-то степени момент подсмотра моей жизни.

— Подсмотр жизни? А на что это может быть похоже? Слово бы вы наедине с собой, а дверь приоткрыта...

— Нет. Человек видит то, что он видит. А когда я веду свою роль перед объективом кинокамеры, я застаю видеть то, что мне представляется в ней главным, определяющим, не случайным. Я выбираю. Вот что главное. Работа глаза, очень тонкая. Работа лица. Рук...

— Значит, когда из театра вы приходите на киностудию площадку, первое, что приходится менять, — это средства выражения?

— Да, средства выражения. И даже некоторые технологические моменты нашей работы. В театре ведь роль простроена, каждый момент в ней заранее отрепетирован, согласован в контакте с режиссером, с партнерами, потом — уже когда спектакль выпущен в репертуар — в контакте со зрителем. В кино это сделать невозможно. Репетиции перед съемкой бывают иногда почти минутные, партнер может быть тебе совсем не знаком — вчера встретились, сегодня съемка.

— Но есть, вероятно, какой-то секрет, позволяющий актеру держать в руках образ, свою роль, несмотря на несуградность, нерепетированность?

— Секрет не секрет... Но вот когда я читаю сценарий, вдруг иногда, неожиданно, чувствую в себе какой-то импульс. И уже знаю, моя это роль или нет. Я еще не знаю, как я буду играть. Но вот эта интонация — главная человеческая интонация образа — это уже есть во мне...

Так произошло у меня в картине «Не забудь, станция Луговая». Когда я читала сценарий, а мне его принесли вечером, после спектакля, я читала его ночью, на кухне, два раза подряд — и произошло вот это... попадание, интонационное совпадение...

— Может быть, это похоже на нервный резонанс?

— Я не знаю, как это объяснить. Это какое-то

поэтическое ощущение. Образ героини, видимо, совпал с моим представлением о девочках войны, о мужчинах, которые шли воевать. Как вам сказать... Появился неожиданно какой-то внутренний звук, и я сразу поняла свою героиню, почувствовала главное содержание образа.

— И этот «звучок» стал главным ориентиром в дальнейшей работе над ролью?

— Да. Это трудно выразить словами, но именно вот такое внутреннее ощущение родства с героиней было ориентиром.

— А где легче найти и сохранить этот ориентир — в театре или в кино?

— Я уже сказала, что в театре роль более проработана — детально, в мелочах. Здесь это уже не так важно. А в кино это необ-

туры, присутствие улицы — живой, реальной.

Для меня самое ценное в кино — это момент абсолютной свободы перед камерой. Когда мне безразлично, стоит ли рядом кинокамера, смотрит ли на меня этот киноглаз... Идет действие, это моя жизнь... Вот в «Луговой» у меня был такой момент. Я бежала за поездом, уезжал мой любимый. Мы знакомы все-таки, но он стал самым главным в моей жизни, я всех потеряла, и это единственный человек, ради которого я могла в тот момент выжить, не сломаться. А я забыла дать ему свой адрес, и вот поезд уже идет, я бегу, кричу, куда писать... Вот этот момент был итоговый для роли, он был воплощен-

разом сказывается на работе в театре?

— Эта работа становится более... углубленной что-ли.

Кино вырабатывает привычку постоянно ощущать в себе весь образ, от начала до конца. Это чисто кинематографическое качество. Ведь порядок съемок очень разбросанный — сначала может быть снят последний эпизод картины, потом из середины, потом первый. Чтобы не растерять образ, не сфальшивить в этих условиях, необходимо очень точно удерживать в себе основу внутреннего совпадения образа с твоей личностью, звучание тех душевных струн, которые задел этот образ...

— Значит, под влиянием кино работа театрального актера

ет, что актеру в создании образа должно быть отдано второстепенное место. Наоборот. В новых условиях только думающий актер, актер-личность может быть полноценным соавтором режиссера. Актер, который не ищет внешних признаков роли, а пропускает образ через себя и в результате находит признаки глубокие, глубинные, внутренние. Блестящий пример — Олег Ефремов.

Сегодня школа «внешней» игры уже не подходит. Родился и развивается психологический театр, в котором творческий контакт режиссер-актер не может строиться по старым принципам. Актер должен уметь размышлять — не меньше режиссера — и над собственной ролью, и над целой вещью — спектаклем, фильмом. Сегодня режиссер задает актеру тон, смысл, уровень роли, а ее рисунок актер создает самостоятельно... Если это ему удается, конечно.

— Алла Иосифовна, существует мнение, что в кино актеру трудней, чем в театре, сохранять форму. Ведь в театре — коллектив, режиссер-наставник. А в кино многое зависит от случая: повезет — не повезет...

— Это смотря как относиться к нашей профессии. Если иметь в виду, что у артиста две сферы существования — искусство и обычная, будничная жизнь — тогда это мнение справедливо, пожалуй. Но если относиться к нашей профессии серьезно, то следует сказать, что наша профессия — это наша жизнь.

Что значит в этих условиях сохранить форму и где это легче? Не знаю. Конечно, в театре мы одна семья, привыкаем друг к другу... Но именно поэтому мы всегда видим, что вот такой-то артист готов к такой-то роли, накопил жизненный опыт, профессионализм... Кроме того, не всегда актерская «готовность» совпадает с интересами театра. А годы уходят, какие-то роли я уже не смогу сыграть. В этом есть, я бы сказала, элемент трагизма в нашей профессии.

— Может быть, это слишком сильно сказано? Наверное, лучше — элемент случайности, ко-

торый в вашей профессии, как ни в какой другой, значит очень много?

— Нет. Именно трагизм, я скажу, почему... Вот я, например, начинала в театре Вахтангова, который называют школой представления. В противоположность ему МХАТ — школа переживания. Я потом поработала в театре Сатиры в Москве, переехав в Ленинград — работала у Акимова, который меня пригласил, играла и Шекспира, и Эдуардо де Филиппо... Но все это носило у меня характер представления.

— По привычке?

— Да. А моя природа диктовала другое. Меня интересовал психологический театр... И я на некоторое время заблудилась, упустила какую-то нить... Мне было очень трудно. Вот что я имею в виду, когда говорю об элементе трагизма. Я говорю не о том, что человек пропадает. Нет. Если он чего-то стоит, он обязательно проявится, обязательно состоится. Но... время идет и уходит, роли уходят... Это жалко бывает.

— И в этом отношении между театром и кино нет особой разницы?

— Думаю, что нет.

— Алла Иосифовна, давайте подведем главный итог нашего разговора.

Итак, мы выяснили, что участие в киносъемках помогает артисту театра обновлять свой творческий стиль, делает этот стиль более современным, то есть углубленным, индивидуальным...

С другой стороны, искусство кино оказывает влияние вообще на современный театр, который становится более психологическим, раздумчивым, глубоким.

— Театр, вообще, искусство очень древнее, кино в сравнении с ним просто младенец. В театре очень сильными бывают влияния традиций. И здесь кино с его юношеским — смелым, решительным — движением вперед помогает.

— Значит, ошибаются те, кто думает, что между кино и театром сегодня происходит борьба, в которой кому-то судено уступить первенство?

— Театр и кино — это друзья. Коллеги. Их сегодняшние отношения определяют деловое сотрудничество и взаимопомощь.

Беседу провел И. ЛИТВИНЕНКО.

Театр и кино: коллегии

ИНТЕРВЬЮ



Неделю назад в Хабаровске закончились гастроли Ленинградского театра имени Ленинского комсомола. В труппе театра немало популярных актеров кино. Среди них — А. И. Чернова.

Кино и театр, их сегодняшние взаимоотношения, особенности актерской работы в театре и кино — вот что было темой беседы корреспондента «Иллюстриона» с артисткой Аллой Черновой.

ходимо. Кроме того, кино дает больше возможности, чтобы не потерять ориентир, сохранить его в процессе работы перед кинокамерой.

— Вы имеете в виду большую непосредственность игры?

— Да. Ведь настоящая актерская работа — и в театре, и в кино, — в том состоит, что художественный образ — его идея, его мысль, его эмоция — будят в человеческом существе актера его собственные мысли, эмоции, чувства. Очень важно совпадение, об этом мы уже говорили. Но в этом смысле у кино есть колоссальное преимущество — присутствие на-

ем той интонации, которую я почувствовала, когда читала сценарий.

Не знаю, как это можно объяснить. Шла роль, сценическую, искались пути, сыгрывались мы с артистами... А вот то — главное — уже было во мне, уже мной руководило.

— А в работе на сцене у вас были подобные моменты абсолютной свободы, или вы хотя бы приближались к этому?

— Нет. Но мне невероятно хочется освободиться на сцене в такой же степени, как это мне удавалось в кино.

— Вероятно, все же опыт работы в кино определенным об-

становится более личностной, более, так сказать, погруженной в себя?

— Да. Но здесь скрывается существенный парадокс. Ведь в кино, и театр сегодня становятся все более режиссерскими. Именно режиссер определяет главное направление фильма, спектакля, разводит фабулы, взаимоотношения действующих лиц.

— Да, это так. Но в таком случае режиссеру легче, удобней работать с актером, который привык больше к открытой, внешней игре, без особого самоанализа, без этого поиска внутренних совпадений и так далее...

— Это было бы слишком просто. Тот факт, что кино и театр становится режиссерскими, вовсе не означа-