

# ДИАЛОГ ОБ АКТЕРЕ

## Григорий КОЗИНЦЕВ — Алла ДЕМИДОВА



**Г. КОЗИНЦЕВ.** С чего начнем, Алла Сергеевна?

**А. ДЕМИДОВА.** Если хотите, Григорий Михайлович, с разговора об отношениях актера и режиссера, поскольку, наверное, именно этого от нас и ждут.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Пожалуй. Только я не очень люблю, когда артисты и режиссеры выступают не сами по себе, а как представители целого творческого цеха.

**А. ДЕМИДОВА.** Я стараюсь только «от себя»...

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Ну что ж...

**А. ДЕМИДОВА.** Григорий Михайлович, вы мне скажите, просто ответить на прямой вопрос: что вас не устраивает в актерах? Вот когда вы с ними работаете?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Вы знаете, мне не хотелось бы начинать с того, что меня не устраивает в актерах. Ведь я же их сам приглашаю, меня никто не заставляет работать именно с этими актерами. Почему же меня в них что-то обязательно должно не устраивать? Когда наступил последний день съемок «Короля Лира», у меня было ощущение горю от того, что я должен расстаться с этой труппой.

Каков в общем обидное положение кинематографического режиссера! Вот он создает ансамбль. У людей свои замыслы, свои особенности, они влияют на режиссера. Ну, и ты пробуешь влиять на них. Появляются какие-то общие вкусы, предметы общей любви и ненависти, все начинают говорить на одном языке, всем интересно работать вместе... И в этот момент ко всему подклеивается надпись: «Конец».

**А. ДЕМИДОВА.** Ну, хорошо. Я все-таки задам тот же вопрос в другой форме: что вас не устраивает в актерах, когда вы видите их работу в чужих фильмах?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Но ведь фильмы бывают разные... Если упрощать, то возможны и разные представления об актерах. Одни из них называются любимцами публики, чего в кино добиться не так уж трудно. Молодой человек или девушка, обладающая привлекательной внешностью и некоторыми способностями, умеющие естественно произнести текст, после нескольких картин обретают поклонников в зрительском зале. Начинают продавать их фотографии в киосках, они выступают с творческими вечерами. Так возвращают «любимцы публики». В этом, разумеется, нет ничего страшного.

Но ведь русский театр, да и мировой театр, знал совершенно другие определения: были не любимцы публики, а властители дум. Это, может быть, и слишком высокое определение. Но в любом случае хочется видеть значительность духовного мира актера.

**А. ДЕМИДОВА.** Вы считаете, что сейчас таких актеров нет?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Актеров такого уровня не так уж часто, к сожалению, видишь в кино... Скажем, Михаил Ульянов в «Председателе». Серго Захаридзе в «Отце солдата»...

**А. ДЕМИДОВА.** Григорий Михайлович, простите, что я вас перебиваю, но тогда давайте говорить как профессионалы: не будем повторять ошибок тех критиков и тем более зрителей, которые путают роль, образ и профессиональный уровень актера. Давайте это разграничим и отделим от актера драматургический материал. Потому что одному повезло, что ему достался Трубинов, а другому не повезло. Давайте тогда выясним вот что: почему талантливые актеры в театре добиваются успеха гораздо чаще, чем в кинематографе? Даже если и появляется хорошая роль...

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Да, образ на экране — это не только работа актера, это общий труд сценариста, режиссера и актера. Это верно. Но не совсем.

Вспомним гения русской сцены Щепкина. Мы считаем, что его славу составил Горючий. Увы, нет, как ни странно, посредственный водевиль «Матрос» — Щепкин сыграл в нем за год до «Ревизора»...

Конечно, чем лучше драматургия, тем легче раскрыть себя актеру. Тем не менее история театра показывает, что и не на та-

ком уж глубоком материале актеры создавали ценнейшие характеры, обладавшие огромной силой воздействия. Я приведу пример.

Одна из знаменитейших фигур мирового театра — Робер Магер, образ, созданный в пьесе под тем же названием французским актером Фредериком-Леметром. Как-то я достал и прочитал пьесу. Это очень слабая мелодрама, которую читать сейчас невозможно. Но в свое время впечатлительные от игры Фредерика-Леметра были таким, что Робер Магер стал символом целой эпохи. О нем писали философы и поэты. Домье создал серию гравюр, навеянных игрой актера.

**А. ДЕМИДОВА.** Григорий Михайлович, я вижу, вы не хотите со мной «выяснить отношения»... Вы улыбаетесь, но скажите: почему некоторые режиссеры считают, что профессиональный уровень западных актеров намного выше, чем профессиональный уровень наших? Почему?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Но, во-первых, я этого не считаю. И не думаю, говоря о своем опыте, что Юри Ярвет, с которым я работал над образом Лира в «Короле Лире», был меньшим мастером, чем его зарубежные коллеги.

**А. ДЕМИДОВА.** Но разве вы не слышали жалоб режиссеров, что им не повезло с актерами, что низок уровень профессионализма и так далее? Только у нас есть своя неудовлетворенность. Я слышала в тридцать-сорок-пятидесятых годах, что режиссеры жаловались на недостаток режиссеров. Значит, работала с тридцатью-сорок режиссерами. Они были разные люди и действительно талантливые, но в одном они были похожи. Это «всесущность», что ли, режиссерская. Когда режиссер влезает во все детали: не доверял оператору, строил кадр за оператором, не доверял художнику, не доверял актеру... Он учит актера, понимаете? А актера на съемке научить играть нельзя.

В училищах за четыре года способных людей учат, что профессионально и специально к этому приспособлен, — педагогов. И тем не менее они все равно законченных артистов не выпускают. А режиссер берет девочку без способностей, и думает, что в несколько месяцев может сделать из нее актрису. А когда берет профессионала, то переучивает на свой лад.

Один режиссер учил играть роль так, как он ее себе представляет. Другой — идя от себя, от своей интонации, голоса, даже интонаций. И, пожалуй, ни разу мне не удалось «прорваться», сыграть так, как я хочу. У меня ведь тоже есть какие-то идеи на этот счет. Почему же режиссер мне не доверяет? Почему меня учат даже интонациями?

**А. ДЕМИДОВА.** Вы знаете, Алла Сергеевна, что делать — увы, все то, что вы говорите, представляется мне абсолютно правильным. Я с вами совершенно согласен. Но я сам так никогда не работаю. Мне кажется, что работать с актером «с голоса», не прислушиваясь к нему, обучать его — это прежде всего страшно обеднить саму режиссерскую работу.

Без представления о том, какой должна быть картина, нельзя ничего начинать. Если нет замысла — системы связанных мыслей, если не ясно, во имя чего вы начинаете работу, лучше выбрать какой-нибудь другой род занятий.

Но люди, с которыми вы вместе работаете, не могут быть лишь исполнителями вашего замысла. Тогда все будет однообразно и мертво. А настоящая жизнь на экране получится лишь тогда, когда каждый художник вложит в общую работу много своего. И задача режиссера, мне кажется, заключается в том, чтобы актер не только не ощущал какого бы то ни было насилия над собой, но чтобы он чувствовал совершенную свободу.

Репетиционный период и важен как раз для того, чтобы узнать не только материал, но и друг друга.

Так было и с Борисом Петровичем Чирковым, когда вместе с Л. Траубергом мы ставили трилогию о Максиме. Много месяцев встречались, вместе придумывали, был очень важен момент импровизации...

Мне кажется, вот в чем у нас путаница. Мы говорим о необходимости совершенства мастера, и это действительно необходимо. Но иногда получается, что речь идет о совершенствовании не мастера, а ремесла. О том, чтобы набить себе руку. А для роста актера важно не только то, что он играет хорошие роли, но и то, что он отказывается от плохих, для исполнения которых достаточного ремесла.

Если актеры играют роли, которые не вызывают у них духовного отклика, играют только профессионально, они обедняют себя. Эти актеры научились между затяжками сигаретой дельтатать какие-то глубокомысленные паузы, что якобы создает значительность характера...

Мы говорим, что нельзя обеднять героев, которых показывают на экране и на сцене. Это очень правильно. Но нельзя, чтобы и духовный мир художника был обеднен. А ведь, выступая в штампованных ролях, актер уничтожает живое начало в себе...

Немало вредят и другие обычные кинопроизводства: отсутствие серьезных репетиций, согласие актера сниматься, приезжая на один день, — все это не помогает совершенствоваться актерское мастерство. Ремесло же при таких условиях действительно можно совершенствовать.

Хотя, надо сказать, даже и при этих условиях, даже в не совсем удачных вещах калибр актера виден. Вот один из лучших наших актеров — Евгений Евстигнеев. Я ни разу не видел, чтобы на экране Евстигнеев плохо играл. Он снимается довольно много, но в каждом даже крохотном его появлении на экране всегда есть что-то живое, что-то от его личности.

А драматургия — еще раз возвращаюсь к тому, о чем мы говорили, — нередко бывает слабой.

Дальше. Мы часто говорим: правильно сыграл. Мне кажется, что слово «правильно» мало что определяет в сегодняшнем искусстве. Если актер играет фальшиво, то он просто профнепригоден. Но ведь и «быть правдивым» мало. Нужно не только быть правдивым, актер должен «докопаться до правды». Вот там, где начинаются глубина мысли и сила чувств, там начинается актерское мастерство.

Вам же кажется, что мы смешиваем понятие мастерства и понятие ремесла?

**А. ДЕМИДОВА.** Да, ко-

нечно, если понимать под ремеслом только профессиональный уровень, а под мастерством еще и личность художника.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Я привел в пример Евстигнеева потому, что не всегда дело зависит только от драматургии. Даже несмотря на слабую драматургию, вы удачаваете силу индивидуальности актера.

**А. ДЕМИДОВА.** Григорий Михайлович, в этом вопросе я совершенно с вами согласна. Ну — абсолютно. Поэтому настоящего спора у нас не получается. Но конфликт между актерами и режиссерами порой все-таки существует.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Вам все же хочется, чтобы я выступил как представитель режиссерского цеха...

**А. ДЕМИДОВА.** Да. Давайте попробуем.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Ну, а что делать, если в собственном цехе мне многое не по душе?.. Я, пожалуй, переметнусь на сторону актеров.

**А. ДЕМИДОВА.** Тогда поговорим о современном актерском искусстве.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Ну что же, попробуем... Не кажется ли вам, что сейчас нужно обогатить актерскую палитру?

**А. ДЕМИДОВА.** В каком смысле?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Ну, например... Сдержанность — это великая сила в искусстве. Конечно, чем лаконичнее исполнительская манера, чем меньше внешних проявлений чувств у актера, тем лучше. В принципе.

Но в принципе — это одно, а на деле порой бывает другое.

У нас выработался некий средний тон актерского исполнения — внешне естественный, внешне правдивый, внешне ровный, но ведущий к невыразительности. Мы говорим, что сдержанность — это хорошо, и так на самом деле. Ну, а что же нам делать с Анной Мавриной, которая все — несдержанность? Что нам делать с великолепным японским актером Тосиро Мифуна, который играет, условно говоря, на пределе переигрывания? Но переигрывания так нет, потому что его искусство одухотворено и наполнено такой силой страсти, что поражает зрителя.

Не надо забывать и о традициях нашего театра. Поразительными по соединению реализма и гротеска были такие актеры, как Михаил Чехов, Михаил Тарханов. Когда вы следили за их игрой, то видели какую-то причудливую шахматную партию, в которой не могли предвидеть ни одного следующего хода.

**А. ДЕМИДОВА.** Это — в театре.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Да. Это было в театре. Но это возможно и в кино. Большинство примеров, которые я вам уже привел, из кино.

**А. ДЕМИДОВА.** Но в кино это зависит не от актера. Актер в кинематографе поставлен совсем в другие условия. В театре актер может «распределиться» по роли, даже если существует режиссерский диктат, даже если есть какие-то узкие рамки спектакля.

В кинематографе это невозможно. Здесь актер не может «распределиться». Потому что такая система: один кадр в картину, десять — в корзину. И я не знаю, что уйдет в корзину, не говоря уже о дублях. Актер к дублям никакого отношения не имеет, — я не знаю, какой из них войдет в фильм. А ведь порой из картины вылетают целые сцены... Как же актеру расставить акценты в роли так, чтобы роль развивалась, как в театре, чтоб был создан образ?

Это — если говорить о профессиональных актерах. А когда приходит снимать, а то только что с театральной школьной скамьи мальчишки и девчонки? Когда на их хрупкие плечи возлагают ответственность за всю картину и даже за всю студию?

Я недавно была в павильоне. Снимался первый раз актер, играл главную роль. Ему нужно было просто переложить газету со стола на тумбочку и сказать какую-то незначительную фразу... «Хочешь есть?»... Словом, проходной кусок, связка. Но не ладилась съемка, что-то там не было готово, группу лихорадило, приехал директор картины, устраивал скандал, режиссер был в неврозе... И вся ответственность за эту неразбериху и за всю студию, которая может не выполнить план, если картину не закончат вовремя, «свалилась» на бедную голову молодого актера, и он уже не просто так, между прочим, переключал газету. Он в этом куске сыграл всю свою роль...

Актер каждый раз должен доказывать, что он может играть, понимаете? Режиссер снял две-три картины, и уже считается мэтр, условно говоря, на пределе переигрывания? Но переигрывания так нет, потому что его искусство одухотворено и наполнено такой силой страсти, что поражает зрителя.

Не надо забывать и о традициях нашего театра. Поразительными по соединению реализма и гротеска были такие актеры, как Михаил Чехов, Михаил Тарханов. Когда вы следили за их игрой, то видели какую-то причудливую шахматную партию, в которой не могли предвидеть ни одного следующего хода.

**А. ДЕМИДОВА.** Это — в театре.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Да. Это было в театре. Но это возможно и в кино. Большинство примеров, которые я вам уже привел, из кино.

потому что, взяв непрофессиональных актеров, надо весь фильм решать в этом ключе, а это уже будет другой жанр. Или профессиональный актер должен играть, как непрофессионал, а у нас все же игровые кинематографы... Когда берут непрофессионального актера, это очень чувствуется.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** И все-таки... Скажем, в «Гамлете» Офелию играла Настя Вертинская. Только после фильма она поступила в настоящую профессиональную школу — Вахтанговское училище и закончила его. Так что, если строго говорить, она не была во время съемок профессиональной актрисой...

Мне кажется, самое трудное в работе с актером — понимать не только профессиональные возможности каждого, что не так уж трудно, а понимать человеческие качества, помочь выявить то, что заключено в каждом. Если есть искорка, то дайте ей разгореться.

Актер — это прежде всего человек, а человек — очень сложный инструмент. Величайшая ошибка режиссера — если он обращается со скрипкой, скажем, как с балалайкой. Это просто грубо. Во время репетиций нужно узнать людей и найти с ними общий язык, а во время съемок надо как можно быстрее «снимать» чтобы кинокамера смогла уловить момент импровизации.

**А. ДЕМИДОВА.** Знаете, мне очень нравилось работать с Игорем Таланкиным в «Дневных звездах»: тогда на съемочной площадке рождались какие-то новые куски, новые решения. Когда в блокаде у Ольги появилась яблочка, я спрашивала: «Это что — галлюцинация?» «Не знаю, Алла...» — отвечал он, и мне это очень нравилось, потому что я тоже участвовала в творческом процессе...

Но когда режиссер приходит на площадку и каждый раз точно знает, чего хочет: «Ты будешь здесь стоять, камера — там!.. Голову повернуть — туда, фразу — с такой интонацией!» — меня это настораживает.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Мне кажется, что вы правы. Режиссер должен знать, чего хочет, но он не должен навязывать своих решений.

**А. ДЕМИДОВА.** Вот, еще об одном. Мне кажется, самое интересное, мало используемое в современном кинематографе — детали, атмосфера, а не только слово. Сколько можно играть слово? Иногда ведь человек говорит одно, а в глазах у него другое — вот то, что мы называем подтекстом, десятый, десятый план. Как сыграть, например, Грушеньку в «Братьях Карамазовых», если играть только слово?

Тогда и образа-то не будет. Здесь нужны детали. А жить деталями мне не позволяют — не я же хозяйка на площадке. Может быть, чтобы раскрыть образ — именно образ, — мне важно, как героиня поднесла руку ко лбу, как тронула щеку, как в это время оглянулась. Нет, на меня ставят камеру, когда я говорю, а в данном случае мне слова не так важны...

Однажды у меня случился конфликт с режиссером из-за слова. В моей роли был интересный кусок — монолог, но написанный трудно, но написывается, жестким языком. Его можно было сыграть только на крупном плане, «отдекая» зрителя от неудачного текста взглядом, поворотом головы, мимикой и так далее. Но режиссер не согласился, снял меня общим планом, маленькой фигуркой, и на озвучивании заставлял играть именно слово, которое вообще невозможно было играть. У меня внутри все сопротивлялось, дошло до слез.

И говорю: «Почему же не сняли крупным планом?» — «Нельзя: в данный момент герой видит вас издали, общий планом...» — «Но тогда неоправданным был и крупный план в «Шестом июля» — речь Спиридоновой: ее тоже видели издали, из зала...»

Представляете монолог Спиридоновой, снятый общим планом? Остаются только слова, и я, актриса, демагогия Спиридоновой не сыграла бы: исчезла бы слега в словах, экзальтация... Я не могла бы сыграть отношение к образу, если бы меня лишили детали.

Короче говоря, слово — это литература, драматургия, а образ лепится еще и из других «кирпичиков»...

И к классике это тоже относится.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Вы знаете, Алла Сергеевна, наконец у нас нашелся предмет для спора: я не согласен с вами. Дело в том, что я не согласен, что слово не важно. Мне кажется, одна из наших бед заключается в том, что слово сами актеры сделали неважным и порой слышишь с экрана черт знает что, а не русский язык.

Слово абсолютно важно у Чехова, слово абсолютно важно у Шекспира. И мы разучились понимать, что слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

Мы разучились понимать красоту речи. Нивелирование текста, превращение языка в какое-то эсперанто — в этом нет ничего хорошего.

Конечно, под словом есть и глубина жизни, и действия, и психология, кто этого не понимает? Это элементарно. Но слово — это еще и музыка.

**А. ДЕМИДОВА.** Да... **Г. КОЗИНЦЕВ.** Начните с того, что откажитесь.

**А. ДЕМИДОВА.** Хорошо. А дальше?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Вам же не угрожает безработица!

**А. ДЕМИДОВА.** Я отказываюсь. А дальше что? Отказываюсь. Дальше?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Ничего. Воспитаете так, что вам предложат полноценный сценарий. Мне кажется, что среди многих горестей, которые испытывают сейчас актеры, одной нету: безработицы. Поэтому актеры сейчас завалены предложениями — и какими! — одни только детективы в пять серий, десять серий...

**А. ДЕМИДОВА.** Да, предложений много, но работать с актером надо иначе, потому что советский артист изменился. Теперь у актера, как и у режиссера, высшее образование, он разбирается в творческих вопросах, интересуется всеми проблемами современности, он также боится душой за общее дело — я имею в виду, конечно, «лучшие образцы». Только часто мне кажется, что никто не жалуется на безработицу; жалуется, что не находят общего творческого языка, жалуется на отсутствие доверия и равенства.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Ну вот, кажется, наконец, и могу выступить за цех режиссеров: мне кажется, у режиссера сейчас сложность положения заключается в том, что он имеет дело с актером, который одновременно снимается в трех картинах и приезжает на съемочный день, имея в голове две другие роли на двух других студиях.

**А. ДЕМИДОВА.** Это ужасно... Наконец-то мы стали говорить об общах, Григорий Михайлович. И я последнюю вам обиду скажу — я думаю, что вы тут даже со мной согласитесь... Вот получаешь роль — «белый лист» и не знаешь, с чего начать. Но в театре к костюму, к гриму и так далее приходишь к коню. Когда все уже наработано на многочисленных репетициях за месяцы работы. А в кино нужно сразу знать, какой грим, какой костюм, не зная характера. Это — один «ножницы».

Потом. Вы отлично знаете, как в гримерной не дают шить парики до утверждения актеров на роли. А как я докажу, что могу сыграть эту роль, если мне нужен другой парик? Мне другие волосы нужны, другой грим, мне нужно платье. Я вот сейчас в брюках к вам пришла, я могу положить ногу на ногу. А если бы пришла в длинном платье, то веда бы себя совсем по-другому: сидела бы с прямой спиной...

Понимаете? Это все диктует характер... Вы согласны со мной?

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Абсолютно. Мне только кажется, что грим актер начинает с глаз. Для меня, если говорить об актере в кино, все-таки главное — глаза. Как загляни глаза, так и происходит самое интересное.

Мне трудно забыть глаза Ольги Кузнецовой в спектакле «Брат Алеша» Драгачевского театра на Малой Бронной. Именно в них была сущность героини Достоевского — и боль, и злость, и желание мучить других, и свои собственные мучения, и подо всем этим — тлеющая нежность...

Вообще, если говорить об актерском искусстве, то самое потрясающее, что я видел в мировом кино, — кадр из «Огней рампы». Когда Чаплин в роли клоуна Кальверо приходит после провала, на очень долгом плане снимает грим, и под ним проступает измученное лицо человека. Я не знаю, сколько длился этот план — натедесят метров или больше, но мне показалось, что он длился бесконечно долго. В нем было все: и трагедия возраста, и трагедия художника, бесконечно много, гораздо больше того, что можно было рассказать словами. Все это было в глазах...

**Г. КОЗИНЦЕВ.** А не стоит ли начинать с того, что когда вам предлагают подобную роль, скажите... Ведь вы — очень хорошая актриса, и, естественно, у режиссера, который вас приглашает, есть уверенность, что роль будет хорошо сыграна. Скажите: «Я эту роль буду играть, если текст переделают». Вот хорошо было бы...

**А. ДЕМИДОВА.** Как сказать, что именно переделывать, когда я еще не знаю, как буду играть роль? Когда еще не знаю, какой у меня будет характер, какие привычки, когда еще не вижу этого человека? Когда еще не знаю, с чего начать...

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Могу я вам дать совет, Алла Сергеевна?

**А. ДЕМИДОВА.** Да, конечно.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Могу я вам дать совет, Алла Сергеевна?

**А. ДЕМИДОВА.** Да, конечно.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Могу я вам дать совет, Алла Сергеевна?

**А. ДЕМИДОВА.** Да, конечно.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Могу я вам дать совет, Алла Сергеевна?

**А. ДЕМИДОВА.** Да, конечно.

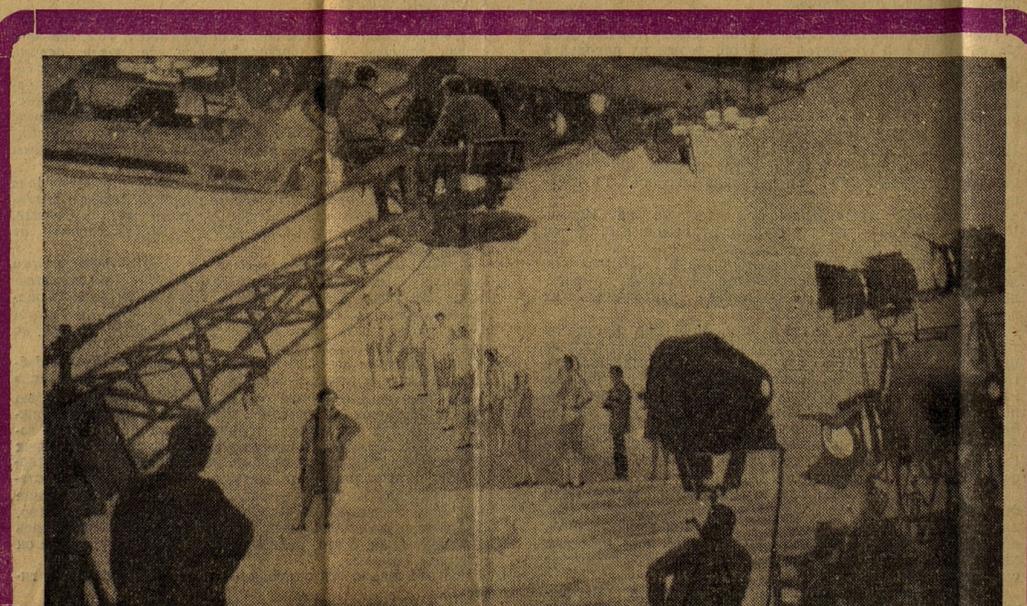
**Г. КОЗИНЦЕВ.** Могу я вам дать совет, Алла Сергеевна?

**А. ДЕМИДОВА.** Да, конечно.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Могу я вам дать совет, Алла Сергеевна?

**А. ДЕМИДОВА.** Да, конечно.

**Г. КОЗИНЦЕВ.** Могу я вам дать совет, Алла Сергеевна?



Запись диалога и фото Г. ЦИТРИНЯКА