

6.2000.
(интервью)

Демидова Алла

298



ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Алла Демидова: «Когда играешь —

— В своей книжке вы пишете, что вам надоело отвечать на вопрос «почему я решила стать актрисой»...

— За шестьдесят лет мне, действительно, надоело отвечать на этот вопрос. Но, тем не менее, я понимаю, что это не значит, что все должны знать и так далее. И книжку издала, чтобы мне не задавали вопросы «почему вы решили»... Но поскольку книжка прошла и забыта, позволю себе автоцитату. С детства я мечтала быть актрисой. Когда меня спрашивали: «девочка, кем ты хочешь быть»? Я говорила: «великойактрисой». Причем для меня «великаяактриса» — это было одно слово. В школе я была в драмкружке, вела его Шекин-Кротова, игравшая в спектакле «Ее друзья» в Детском театре. Мы ходили в Детский театр, все были влюблены в молодого Ефремова и так далее. После школы я пошла в Шуйкинское училище. Меня не приняли. У меня была плохая дикция, и мне сказали: с такой дикцией в актрисы не ходят. Я поступила в университет на экономический факультет. На третьем курсе поступила в студенческий театр МГУ, его вел Липский, актер Вахтанговского театра. В его постановке «Коварство и любовь» я успела сыграть служанку. Он умер, и тогда мы решили возродить Арбузовскую студию и позвали Арбузова и Плучека руководить нами, они согласились, но в это время Плучека назначили в театр Сатиры главным режиссером, а Арбузов сказал, что один он это не потянет. Порекомендовал нам Ролана Быкова, который поставил спектакль у нас, ставший событием. Потом он уехал в Ленинград. Студия раскололась. Я об этом рассказываю, потому что об этом мало кто знает, а это все-таки история театра. Это даже не о себе. Мы организовали студию при театре Ленинского комсомола. А через год меня из нее уволили за профнепригодность. Я сидела, редела. Это было у памятника Пушкину. Мимо шла моя приятельница «Дура, что реветь, пошли в училище». В общем, она взяла меня за руку и привела в училище, в Шуйкинское. Меня взяли. Это уже после университета и так далее, но условно, потому что дикция. Хотя я и работала с логопедом, но она у меня осталась до сих пор неисправленная до конца. Но я считаю, что в этом есть, может быть, индивидуальность. Так я попала на последний курс Орочко, прекрасного педагога. Там много было взрослых людей, с высшим образованием, а один из дипломных спектаклей (их было четыре на курсе, помоему) был «Добрый человек из Сезуана», который поставил Юрий Любимов. И вот с этого «Доброго человека...» начинается театр на Таганке, где я проработала тридцать лет.

— Можно ли сказать, что как актриса вы сформировались под влиянием Юрия Любимова, его режиссерской индивидуальности?

— Для меня такой формирующей индивидуальностью не был никто. У меня не было своего режиссера, и до сих пор его нет. И вот эта одна из моих, не то, что трагических ситуаций, — особенностей. У меня не было своего режиссера никогда. С Любимовым я мало работала, особенно первые годы. У него были другие первые актеры, он на других ставил свои спектакли. Я как-то была в общем потоке. Меня после училища Охлопков пригласил играть «Гамлет», но не пригласил в труппу. И я месяц ходила на репетиции с Кашкиным и с Охлопковым. Но Охлопков только таких вводных репетиций четыре дал. А потом я осталась на Таганке. Думаю, что студийность у меня в крови. И этот поток студийности меня и вовлек на Таганку. Просто я никогда не решаю сама ничего за свою жизнь. Куда меня поток несет, туда он и несет. Но, тем не менее, тридцать лет. Конечно, Любимов оказал влияние. И Анатолий Эфрос тоже оказал. И режиссеры, с которыми я работала в кино, тоже. И не только режиссеры, но и люди, с которыми общалась, с которыми дружила... Вообще, мне кажется, на актера меньше всего влияют режиссеры. Это профессия, а профессия это только результат формирования личности, а личность формируется окружением. Поэтому недаром говорят: главное, чтобы была хорошая компания. А среди моих друзей были прекрасные люди: и Эдисон Денисов, и Борис Биргер, и так далее. Причем ближайшие друзья. Поэтому, когда вы говорите: кто оказал влияние? Никто не оказал. Все.

— Иннокентия Смоктуновского называли первым интеллектуальным актером, вас называли первой интеллектуальной актрисой. Что сформировало этот образ: ваша университетская подготовка, ваш круг друзей, сыгранные вами роли?

— Это очередная глупость критиков. Им главное засунуть на какую-то полочку и успокоиться на этом. Что это «интеллектуаль-

ный актер» Смоктуновский? Это потому что он сыграл в «Девяти днях одного года»? Или потому что выделялся в Мышкине среди всех остальных? Все играли быт, он пришел и сказал: дух. Но это не значит, что он интеллектуал. И потом, видите ли, ум не мешает ни в какой профессии. Даже если вы — дворник. Вы быстрее уберете этот двор. Поэтому для актера ум очень хорош, но в первом периоде, когда идет подготовительная работа, когда идет отбор выразительных средств и так далее, и так далее. У умного актера работа идет быстрее и точнее. А когда ты играешь — ум тут ни при чем. Начинается игра. Когда Пушкин говорит: «...душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит». Без этой вибрации лучше на сцену не выходить. Иногда и в первом периоде ум заменяют актеру интуиция, талант. За него кто-то говорит. Но это бывает редко. Вот, например, Смоктуновский. Он актер от Бога, естественно, за него кто-то делал отбор выразительных средств, эту селекцию. Недаром он про себя говорил в наших беседах, что «профессия, талант умнее меня». И это правда. И, в общем, практически в любой ситуации талант должен быть умнее. Как можно быть умнее Бога? Поэтому надо только прислушиваться к нему. Ум не мешает, но это не самое главное.

А что моя кличка «интеллектуальная актриса» (кто-то даже обозвал «интеллектуальной овчаркой») — это все клише ролей, которые я играла. Я играла сильных, волевых женщин. Почему я их выбирала? Да потому, что все остальное меня мало интересовало: этот быт, эти маменьки, бабушки, жены и так далее. Я никогда не играла быт. Я его и не умею играть. Потому что тогда надо отталкиваться от себя, а я никогда себя не играла. Почему я ненавижу говорить о себе? Потому что это никому не нужно. Я с удовольствием говорю о профессии, потому что мне все время хочется разъяснить в профессии что-то, разделить личность до результата, результат и так далее. Как влияет личность на результат и так далее.

— Можно поподробнее о работе над ролью? Вы сказали «начальный этап работы»... А сколько их всего?

— Ну, в двух словах в интервью не расскажешь о профессии, всей профессии, но чтобы доходчиво и чтобы по схеме... Когда вы рассказываете о каком-то человеке, вы его видите перед глазами? Если вы его не видите перед глазами, рассказ ваш будет неинтересен. А чем яснее вы его видите, тем увлекательнее говорите, вы можете даже показать его интонацию, жесты и так далее. Иногда не-актеры хорошо показывают других людей, потому что они очень конкретно видят, и их тонко организованный психический материал позволяет менять себя. Вот это основа актерского мастерства. Именно мастерства, когда человек играет не себя, а образ. Особенно в классике или в хорошей драматургии. Современная драматургия бывает хорошей, но чаще бывает плохой. А классика, — вся хорошая, поэтому и осталась. Все плохое забывается, к счастью, и вымывается из истории. И от текста отделяется образ, который автор создал в своем воображении, своей энергетикой, своим талантом, своей рукой, своим письмом. Через руку, через ручку передается вот эта энергетика образа. Это образ, который создал, предположим, Чехов. Но у каждого человека, когда он читает Чехова, есть еще и своя фантазия, свое видение, свое представление о жизни, и так далее. И поэтому этот образ еще окрашивается и собственным видением. Это второе к этому образу подмешивается.

И третье. Человек живет сегодняшним днем, а предположим, Шекспир и Чехов писали в другое время. Они имели в виду то время, вибрацию того времени. Сегодняшний человек не может реставрировать то время — это глупости, потому что надо жить сегодняшним ритмом. И вот эти ритмы, сегодняшние реакции тоже окрашивают этот образ. Поэтому этот образ, постепенно отделяясь от текста, проявляется и в собственном видении, и в видении сегодняшнего дня. И чем конкретнее ты его видишь, тем легче потом уже его чисто технически освоить. Значит, работа делится на три периода. Первый период — интуитивный. Когда этот образ отделяется и приобретает очень конкретные черты, вбирая в себя и энергетику, талант автора, исполнителя и ритмы сегодняшнего дня. Да еще и режиссер свое видение сюда добавит.

Но... я не встречала режиссеров, которые бы видели конкретно образ. Они плывут в



каких-то других волнах. Почему я считаю, что режиссура — это совершенно другая профессия. Я туда не лезу в режиссерскую профессию, и очень мало режиссеров, которые понимают, в общем, актерскую профессию и если они навязывают свое видение хорошим актерам, они только вредят. Плохим, ну, пожалуйста, что-то там получится, если марионеточно... Потом в основном будут говорить об идее режиссера, а не об игре. А в театре главное — игра, все остальное неважно. Потому что если хорошая игра, вы все можете простить: и недостаток драматургии, и режиссерские просчеты, и все что хотите.

Первый период: интуитивный. Образ отделяется, приобретает свои черты, свою ясность, конкретность, он «фантом». Второй период чисто технический. Вот тут и ум нужен, и вкус, и отбор, и мастерство. Существуют только два пути. Вы можете прийти к нему или наоборот подтащить его к себе. Чем больше к себе, значит, тем больше своих черт вы ему будете навязывать. Если идти к нему, вы, значит, более его будете показывать. Но всегда он перед глазами, и всегда идет коррекция, потому что он всегда перед глазами. Вы уже знаете: в чем он одет, манеры его речи, как он ходит. Вот это надо осваивать. И вот это все делается в технических репетициях. Третий период тоже опять-таки творческий: когда идет игра, когда «душа стесняется...», когда идет вибрация.

И в этой игре идет постоянное раздвоение. Без этого раздвоения нет актера. Когда вам говорят, что «я сливаюсь», — это секунды. Но, в основном, идет раздвоение. Вот образ стоит, он или перед вами, или внутри вас (это в зависимости от технических путей освоения), это неважно. На результат это никак не влияет. Во всяком случае, вы его конкретно видите, вы учитываете данные конкретные обстоятельства: зал, дыхание зала, кто сегодня сидит, как они реагируют, в какой форме сегодня партнер и так далее. И вот это вот все завязывается.

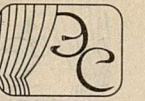
Вы должны еще в роли тесную партитуру сделать, чтобы вас не отвлекало ничто другое. И чем теснее будет партитура, тем вам будет легче. В принципе, образ и мысли можно держать секунды, а все остальное время вам будут лезть чужие ненужные мысли: у меня бок болит, у меня партнер неправильно дал реплику, кто-то там чихнул в зале, — это не должно мешать. Я должна выполнять вот эту свою партитуру. И играть. Вот в этом трудности.

Кстати, это мало кто понимает и среди актеров. Этому не учат, к этому приходят через опыт. Приходят разными путями. И поэтому у каждого актера есть своя система, что ли. Говоря о системе, мы обычно вспоминаем Станиславского. Система Станиславского должна быть на первых курсах. Это — учеба, и она необходима для работы актера, потому что она техническая: сквозное действие, зерно роли, основной характер, доминанту, куски роли и так далее. Чисто технические дела. Они очень помогают. Но я не считаю, что это все. Например, от Михаила Чехова, окрашенный жест тоже очень помогает. Например, надо рассмеяться? Как можно рассмеяться? Значит, вы сначала растягиваете улыбку, потом что-то еще... и начинаете смеяться. Вот это окрашенный жест. «Вы замахнулись». Многие актеры сначала в себе долго культивируют гнев, а потом заманиваются? И поэтому очень медленно играют. Западные быстро играют, но они очень многое пропускают. Они не знают систему, они не знают вот этого ремесла.

— Актеры часто боятся даже задумываться о своей профессии, боятся рассуждать о каких-то тонких вещах, предпочитая их делать интуитивно, объясняя, что потом не смогут играть...

— Это опять-таки незнание, думать, что это темный лес. Темный лес интуиции. И очень много актеров, которые талантливо играют одну сцену, а потом вдруг совершенный провал. Они не распределяются, для них это вот какая-то темная субстанция. Очень много таких «темных» талантливых актеров. Откровенно говоря, они не становятся большими актерами. Вообще, больших актеров можно по пальцам перечесть, актеров, которые понимают свою систему, свою последовательность. Потому что тут надо действительно очень много, очень много таких мелких деталей, над которыми надо работать.

Видите ли, интуиция — это какая-то субстанция, ее надо все время подстегивать, ей нужно давать подпитку. Антуан Витез мне как-то сказал: самая гениальная актриса не сыграет мамашу Кураж, если она не знает ничего о тридцатилетней войне. В общем, это неправда. Но все-таки исполнители этой роли лучше знать о войне. И чем больше она будет знать, тем легче интуиция у нее будет работать. Она будет искать какие-то мелкие детали. А все состоит из каких-то мелких деталей. При девяносто девяти градусах вода не кипит, при ста — кипит. Вот



УМ НИ ПРИ ЧЕМ»



этот один градус в искусстве, он очень важен. Вот это, вот чуть-чуть, сотая интонация, потому что вроде все правильно, а вот этого нет.

— Иногда правильно приклеенная бровь может дать настроение...

— Да, иногда бывает. Когда начинаешь «обживать» увиденный образ.

— Когда вы его обживаете, для вас важно, что вы его увидели таким в определенном костюме и так далее? Вы от художника требуете, чтобы был этот костюм, а не тот, к примеру?

— Да, у меня постоянно не то, что конфликты, а долгие, долгие убеждения-разубеждения с художниками. Постоянно. В «Тамлете» Боровский сделал для Гертруды такое платье цвета патины... Но это неинтересно было, а я видела ее в белом, потому что я подумала траур королевский — белый, и в этом же платье пошла с Клавдием... И белый цвет савана... Я видела ее в белом, а там же ручная работа шерстью... Это же сколько денег угрохано, чтобы связать это платье из патины! А если у меня белое, то и король должен быть в белом. В общем, очень долго я убеждала, но убедила.

А один раз мне не удалось. В «Герое нашего времени» я играла Веру. Художник сделал очень хорошую, условную такую декорацию, а костюмы сделал, ну, такие провинциальные и никакие. Какое-то репсовое платьице с буфами, какой-то газовый шарф... А я была тогда еще неопытная, да и не смелая... И все провалилось, с треском. Не только я, весь спектакль.

Или, например, Раневская. В моей пластике постоянные пробоги, проходы. Для меня очень важна была фраза Епиходова: «мороз три градуса, а вишня вся в цвету». Беспечность ее существования... Вообще, эта бездумность жизни. Мир рушится, а мы сейчас говорим с вами о какой-то актерской профессии. Вот это к беспечности каких-то особых людей. И она должна была быть не то, что небрежной, но по-особому элегантной. Мне была нужна свобода пластики и так далее. А мне сделали корсет и дорожный костюм. Она приезжает в дорожном костюме с корсетом. Никогда в жизни я бы ее не сыграла в этом наряде! Сколько слез было, боже мой. Мне сначала не хотелось играть Раневскую, тем более первые репетиции вел не Эфрос... Но потом я «увидела» ее образ, очень далекий от того, что обычно играли. Раневская — дама начала века, из тех стильных, модных дам «модерна». Это они первыми сняли корсет, изменили пластику движений, стали носить легкие улетающие ткани, курить ароматные папироски, дружить с художниками и поэтами... А Раневскую обычно играют такой помещицей, барыней. Это идет ведь не от чеховского текста, а от первой исполнительницы — от Книппер-Чеховой. Она ее сыграла гранд-дамой. И так и было принято играть. А в тексте — она другая. А тут еще этот дорожный костюм с корсетом... Но мне удалось настоять на своем.

— Что для вас входит в понятие «хороший актер»? И многие ли из ваших коллег соответствуют этому определению?

— Хороших актеров мало, очень мало. Их можно по пальцам перечесть. Нынешнее время заполнено таким «очень средним» поколением, средним и по возрасту, и по профессии. И поэтому кажется, что театр упал. Потому что это поколение заполнило собой все дыры. Ну, им надо работать, им надо есть, и так далее. Но от этого хорошие актеры уходят, потому что, во-первых, хороший

актер всегда бережет себя, не втискивается в какие-то сомнительные предприятия. Это по молодости можно бросаться в любой омут, не зная, выплывешь ты или нет. А сейчас уже достаточно прочитать пьесу, достаточно знать, какая компания соберется, чтобы увидеть результат, а входить в этот результат или не входить — это твое право. Поэтому, в основном, сейчас хорошие актеры ушли из театра. Или играют мало. А кто играет, в основном играет с плохими актерами, и... теряет себя. Я не хочу называть фамилии, но они ясны, они видны. Они были очень хорошими, сейчас они играют и стирают свои грани.

Актер всегда в оркестре. Если оркестр фальшивит, невозможно чисто играть... А если ты будешь чисто играть, то, значит, никого не слушаешь. Ну, играй один тогда. А если ты в компании, ты должен вот эту гармонию свести, чтобы это было гармоничное действие, даже если не очень хорошая музыка звучит, но все равно она должна быть музыкой, а не просто какофонией. Поэтому поневоле опускается человек. И потом влияние зрителя, конечно. Зрительного зала. Зрительный зал — это партнер, причем основной партнер. Он может быть требовательным, нетребовательным, понимающим, непонимающим, и так далее. Хотя вот странность: люди, не любящие и непонимающие серьезную музыку, почему-то не ходят в консерваторию, догадываются, что они там ничего не увидят, не услышат, потому что у них нет опыта. А в театре они почему-то думают: ах, это так легко. Театр же, мне кажется, еще более сложное искусство, чем музыка. Потому что тут много компонентов. И вот зрители тоже очень снижают уровень. Это первое. А второе... Видите ли, гипнотизер может загипнотизировать зал, если там есть тридцать процентов гипнотизируемых. Если этих тридцати процентов нет, он ничего не сможет. А актерское искусство — это тот же гипноз, то же воздействие на подсознание. Актер должен вести за собой, создавать фантом, чтобы зритель тоже увидел этот фантом, чтобы зритель в нем жил. Это не я играю, а необходимо, чтобы зритель тоже играл, я же ему только даю повод. И если этих тридцати процентов нет, то практически ни один гениальный актер ничего не может сделать с залом. А сейчас их нет. Они собираются только на премьеры. А в основном в зале негипнотизируемые люди, у них закрыты энергетические центры, которые воспринимают эту актерскую вибрацию.

Характерен рассказ Станиславского о Сальвини. Станиславский смотрел Сальвини, который играл в Москве Отелло. После того как он душит Дездемону, идет на авансцену, весь зал встает, мурашки по коже, и у Станиславского тоже. Станиславский ходил на все спектакли, а на какой-то спектакль опоздал, пришел только к финалу, и увидел: старый немощный человек идет, и каким-то слабым голосом говорит «а», но зал встает. Станиславский холодный, как собачий нос. Он спрашивает Сальвини: что случилось? И тот объясняет: просто я так распределяю свою роль, что в финале мне достаточно дать сигнал зрителю, и он все доиграет сам. Это же невозможно сыграть. Эти чувства нельзя играть, потому что их неоткуда брать. Это можно умереть тогда на следующий же день, разорвется сердце. Кстати, многие так от незнания и делают, и разрываются сердце. Надо так распределять, дать сигнал и зритель сам за тебя играет.

Я обожаю работу Дидро «Парадокс об актере». Я считаю, что это самая основная книга для актера, для такого актера, который играет не себя, а вот то, что мы с вами говорили. Дидро, например, пишет: «Вы никогда не сыграете Скупого и Тартюфа с большой буквы, если будете играть себя». Потому что надо играть не роль, не характер, а тему. И еще он пишет, что «слезы актера исторгаются из его мозга». Это что значит? Это значит, что актер так распределил подход к слезам, что он может не плакать. Заплачет зритель. А у нас в основном плачут актеры, плачут как крокодилы, а зрители сидят холодные, и ничего не чувствуют.

— Вы говорите о выборе ролей, пьес, партнеров, участвовать или не участвовать в том или другом спектакле. Располагаете ли вы такой свободой выбора?

— Нет, думаю, что такой свободы в театре нет ни у кого из актеров. Ну, разве что муж-режиссер. Тут не знаю. Я, откровенно говоря, живу довольно-таки зашорено в этой профессии, я не очень вижу, что есть, не очень обращаю внимания на какие-то вещи. Иначе можно сойти с ума, можно обозлиться и на свою судьбу, на других людей, потому что очень много несправедливого в нашей профессии... Ну, в конце концов, высшая справедливость, может, где-то и существует. Но ты считаешь, что тебе должны дать эту роль, ну а тебе ее не дали. Ты считаешь, что это несправедливо, конечно. Когда на Таганке были «Павшие и живые», мне казалось, что Ольга Берггольц — это моя роль, мне тогда нравились ее стихи, мне хотелось их читать. Но тогда отдавали все роли Славиной, я там играла что-то другое. Тем не менее, видимо, что-то притягивается, и мое желание, моя энергия притянули мне роль Берггольц в кино. Так что я ее сыграла. Сыграла и освободилась от этого желания...

— Практически все актеры жалуются на «несыгранные роли», которых иногда больше, чем сыгранных. Есть ли у вас не осуществившиеся мечты, несыгранные образы?

— Раньше да. Раньше очень много было желаний. Леи Макбет я хотела играть, цветастую «Федру» я сама предложила Виктору, хотела играть Электру (и это выполнилось). А сейчас я бы не стала говорить, что я хочу играть. Я скорей не хочу играть. Когда начинаешь принимать эти трудности, то добровольно, желать ролей, действительно, может только мазохист...

— Но разве опыт не облегчает актеру его труд?

— Опыт нужен только для второго периода, технического... Всякий раз все заново, и поэтому это белый лист. И страх, что ты не сумеешь и так далее. Опыт только помогает в усвоении чисто технического...

— Вы работаете с разными режиссерами, то есть всякий раз вам надо искать и приспособливаться к новым способам работы, к новому языку...

— Я изначально считаю, что актерская профессия это профессия исполнительская и нужно исполнять волю режиссера. И если ты хочешь идти против, ты первый же и проиграешь, потому что ты не впишешься в этот замысел и тебя вытолкнет эта система. Другое дело, что иногда не совпадало видение режиссера с твоими видениями. И тогда получались, ну, не то что неудачи, а тогда не было вот такой победы, которая могла бы быть. Тут ты уже абсолютно наступаешь на горло собственной песне, ты подстраиваешься под режиссера, под партнеров, подо все. Поэтому у меня никогда не бывало конфликтов.

— Вы много пишете и рассказываете о своих партнерах, и говорите вообще об огромном значении, которое для актеров имеет партнер. Бывают ли актеры, с которыми вы совсем не могли бы играть, или, напротив, с которыми особенно легко играть? Чем объясняется предпочтение?

— Я заметила, что я совершенно не могу играть, — и это считаю своим большим недостатком, — с людьми мне неблизкими, даже если они что-то могут в профессии. Главное, чтобы партнер был в одной со мной вибрации. Но если они мне не близки по духу, — стена. Недаром Сартр сказал, что «ад — это другие». Если он «другой», то я не могу играть. Я очень проигрываю, причем я проигрываю в первую очередь, кстати, а не он. Так что он-то ничего не замечает. Если я не могу играть, то я начинаю играть себя, а я себя не знаю. Я себя никогда не играла и не должна играть.

— Считаете ли вы, что для актера полезно менять театры, коллективы, режиссеров, или лучше один театр — на всю жизнь.

— У меня никогда не было «своего» театра, и Таганка никогда не была «моим» теат-

ром. Считаю, что вообще это вредно, потому что как в любой большой семье, в театре-семье начинаются конфликты какие-то, какие-то недоразумения, которые надо все время выяснять, а я вообще никогда не выясняю отношения ни с кем: ни с близкими, ни с далекими. Меня всегда спасало то, что я все время жила на обочине, но когда произошел этот конфликт, вдруг все выявилось: все болезни, весь этот гной. Я все равно от этого не бежала, все равно я в этом была. Но выходить на сцену в той ситуации я как-то не могла себе позволить. То есть я сначала попробовала выйти, но я понимала, что я качусь катастрофически вниз. И от каждого спектакля, я ночи не спала, я заболела физически. И я стала себя хранить. Актеры — хитрые люди, я то брала больничный, то делала вид, что я куда-то уезжаю и так далее. В общем, филонила. С другой стороны, актерам, которые выходят на сцену в этой ситуации, видимо, было обидно: что это за белая косточка? И они пришли к тогдашнему директору Б. Глаголину, и сказали: «или она выходит, или пусть пишет заявление об уходе, она нам не нужна». Глаголин меня вызвал и спросил: «хотите узнать, кто это сказал, от кого это желание идет?» Я говорю: «нет, потому что я знаю». Я написала заявление. И так ушла, так освободилась. А так, может быть, я до сих пор бы играла...

— Актеры говорят, что заболевая после неудачного спектакля, а после удачного испытывают такой прилив сил, что, кажется, могут сыграть еще один...

— Когда неудачно — это, значит нет обмена энергией между сценой и залом. Когда хорошо играешь, существует обмен энергией: ты подпитываешься от зрительного зала, ты подпитываешься от партнеров... Этот обмен энергией, и есть игра. А когда этого нет: ты чего-то даешь, и ты остаешься энергетически пустая. Значит, ты энергетически на нуле и плохо себя физически уже чувствуешь. Ты плохо сегодня сыграла, и ты плохо себя чувствуешь. Зрители пускай кричат bravo (когда они считают, что спектакль гениальный, им неважно, как он прошел сегодня, они кричат bravo). Но ты приходишь домой, и ночью не спишь, потому что ты анализируешь, почему это произошло. У тебя крутится роль, и ты постоянно ее проигрываешь, проигрываешь, как в дурном сне. Но ты не спишь. Это мучение. А организм у меня физически хлипкий, поэтому несколько ночей не поспать, начинаются настоящие болезни — такой замкнутый круг.

— Довольно редко говорят о том, что роль дает актеру. Созданный вами образ остается потом с вами, дает что-то? Человечески меняетесь ли вы, когда репетируете какую-то роль?

— Меняешься, если ты образ к себе приближаешь, его на себя натягиваешь. Тогда ты меняешься, действительно. Если ты к нему идешь... Да, на какое-то время что-то в тебе остается. Но когда ты играешь, когда это сделано, когда этот фантом нужно прояслять как через проекционный фонарь, — через себя, — зрителям, то нет, ты уже от него освобождаешься. Если хорошо все прошло, ты от него освобождаешься. Что дает игра? Это обмен энергией. Чем лучше ты играешь, чем больше ты даешь энергии, тем больше ты получаешь. А подпитка энергией — это очень дорогого стоит и в смысле здоровья тоже.

— Наверное, поэтому актеры редко жалуются на то, что чересчур загружены, а чаще жалуются, когда мало играют?

— Нет. Тут что-то другое. В основном жалуются, что мало ролей, когда, мне кажется, актер еще молод. Тщеславие, жажда славы, известности. Когда ты через этот рубеж уже прошел, этого, мне кажется, нет. То есть, это становится скорее долгом. Долгом даже не перед профессией, а перед какой-то судьбой. Потому что сопротивляться судьбе невозможно, она тебя сотрет.

— Считаете ли вы свою профессию — судьбой?

— Да, безусловно.

— Иногда очень хорошие актеры говорят, что могли бы по жизни заниматься чем-то другим...

— Нет, это заблуждение. Мне кажется, заблуждение. То есть я могу говорить только о себе. Я очень слушаю свою судьбу. И я бы давно освободилась от этой вот зависимости, но поскольку понимаю, что пока еще мне Бог не дал эту свободу...

Беседовала
Ольга ЕГОШИНА

● Фото В.ПЛОТНИКОВА

● Портрет художника
В.БОЙДАРЕВА