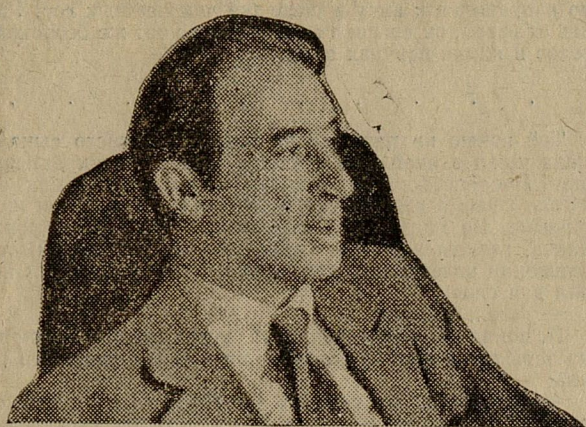
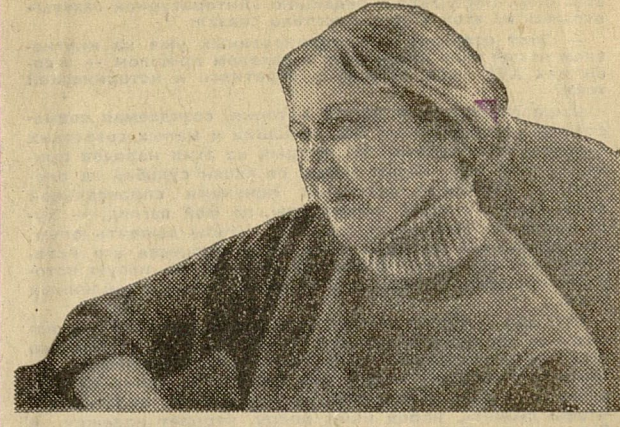


15 июля 1972 г. «Смисер. газетта» № 46.



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 постараюсь только «от себя».

Г. КОЗИНЦЕВ. Ну что ж...

А. ДЕМИДОВА. Григорий Михайлович, вы мне скажите, просто ответьте на прямой вопрос: что вас не устраивает в актерах? Вот когда вы с ними работаете? 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 мне меня в них что-то обязательно должно не устраивать? Когда наступил последний день съемок «Короля Лира», у меня было ощущение, что от того, что я должен расстаться с этой группой.

Какие в общем обидные положения 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 начинает трогаться на одном языке, асем интересно работать вместе... И в этот момент ко всему подливается надпись: «Конеч».

А. ДЕМИДОВА. Ну, хорошо. И 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 фильмами бывают разные... Если упрощать, то возможны и разные представления об актерах. Одни из них называются любимыми 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. Начиная с просмотра фотографии в кинокадрах, они выступают с творческими вечерами. Так возникают «любимые публики». В этом, разумеется, нет ничего странного.

Но ведь русский театр, да и мировой театр, знал совершенно другие определения: были не любимыми 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 много. К сожалению, увидишь в кино... Скажем, Михаил Ульянов в «Председателе». Сергей Захаров 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 Трубинков, 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 Городничий. 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 глубоко материале актеры создавали сценические характеры, обладавшие огромной силой воздействия. Я приведу пример.

Одна из знаменитых фигур мирового театра — Робер Манер, образ, созданный в пьесе под тем же названием французским актером Фредериком-Летром. Как-то я достал и прочитал пьесу. Это очень слабая мелодрама, которую читать сейчас невозможно. Но в свое время впечатление от игры Фредерика-Летра было таким, что Робер Манер стал символом целой эпохи. О нем писали философы и поэты. Домье создал серию гравюр, навелых портретов актера.

А. ДЕМИДОВА. Григорий Михайлович, я вижу, вы не хотите со мной «высказать отношения»... Вы любите, 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 Яковлев, 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 низкий уровень профессионализма и так далее? Только и у нас есть своя недовольность? Я снимаю в тринадцатилетней истории фильмов. Значит, работала с тринадцатилетней историей режиссеров. 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 доверяет оператору, строит кадр за оператором, не доверяет художнику, не доверяет 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 приобщены, — педагоги. И тем не менее они все равно законченных артистов не выпускают. А режиссер берет девочку «с улицы», никогда даже без способности, и думает, что в несколько месяцев может сделать из нее актрису. А когда берет профессионала, то переучивает на свой лад.

Один режиссер учит играть роль так, как он ее себе представляет. Другой — идет от себя, от своей пластики, 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 интонациям?

Мне кажется, конфликт все-таки есть. Режиссеры жалуются на актеров, актеры — на режиссеров, а результаты часто плачевные, потому что коверкают индивидуальность...

Г. КОЗИНЦЕВ. 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 играть — это прежде всего страшно обидеть 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 совершенствоваться мастерство, и это действительно необходимо. Но иногда получается, что речь идет о совершенствовании не мастерства, 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 достаточно ремесла.

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

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

Нельзя врать и другие обманчивые кинопроизводства: отсутствие серьезных репетиций, согласие актера сниматься, признавая 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 возвращаясь к тому, о чем мы говорили, — нередко бывает слабой.

Дальше. Мы часто говорим правду сыграв. Мне кажется, что слово «правда» 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 «докладывать до правды». Вот там, где начинаются глубина мысли и сила чувств, там начинается актерское мастерство.

Вам не 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 угадываете 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, переключусь на сторону актеров.

А. ДЕМИДОВА. Тогда поговорим о современном актерском искусстве.

Г. КОЗИНЦЕВ. Ну что ж, 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 законичнее исполнительская манера, тем 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 невзрачности. Мы говорим, что сдержанность — это хорошо, и так на самом деле. Ну, а что же нам делать с Анной Маньяни, которая вся — несдержанность? Что нам делать с великодушным японским актером Тосиро Мияфу, который играет, условно говоря, на пределе переигрывания? Но переигрывания там нет, потому что его искусство одухотворено и наполнено такой силой страсти, что поражает зрителя.

Не надо забывать и о традициях нашего театра. Поразили меня 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 в дублях 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 приходят снимать в кино школьные скамьи, мальчики и девочки? 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 переодеться, переодеться в рубашку и сказать какую-то незначительную фразу... «Хочешь есть?»... Словом, проходной кусок, связка. Но не ладилась съемка, что-то там не было готово, группу лихорадило, прибежал 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 мотом. А актер, даже если он снялся в сорока — пятидесяти фильмах, и каждый раз интересно, все равно снова и снова вынужден доказывать, что может играть. А уж мальчишки-девочки, они, переключившись на несчастную газету, играют Гамлетов...

Г. КОЗИНЦЕВ. Но ведь в кинематографе бывают положения, когда важна именно молодость. Точность возраста, которую гримом не достигнуть. Поэтому приходится брать человека, который не является профессиональным актером. И здесь дело режиссера в том, чтобы зритель не чувствовал разницы в игре профессионального актера и непрофессионального.

А. ДЕМИДОВА. Нет, все равно будут «ножницы», Григорий Михайлович,

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 игровой кинематограф... Когда берут непрофессионального актера, это очень чувствуюется.

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 дать 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 глупо. 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 яблоко, 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 как-то раз точно знает, чего хочет: «Ты будешь здесь стоять, камера — там!.. Голову повернуть — туда, фразу — с такой-то 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, десятим, девятым планом. Как сыграть, например, Грушеньку в «Братьях Карамазовых», если играть только слово?

Тогда и образ-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 важнее 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, что называется, жестким языком. Его можно было сыграть только на крупном плане, «отвлекая» зрителя от неудачного текста взглядом поворотом головы, мимикой и так далее. Но режиссер не согласился, снял меня общим планом, маленькой фигуркой, и на озвучивании заставил играть именно слово, которое вообще невозможно было играть. У меня внутри все сопротивлялось, дошло до слез.

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

Представляете монолог Спиридоновой, снятый общим планом? Остаются голые слова, и я, актриса, демагогии Спиридоновой не сыграла бы: исчезла бы слеза в глазах, экзальтация... Я не смогла бы сыграть отношение к образу, если бы меня лишили детали.

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

И в классике это тоже относится.

Г. КОЗИНЦЕВ. Вы знаете, Алла Сергеевна, наконец у нас нашла 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 есть слово, и если уж говорить о бедах кинематографии, то одна из главных — так называемый кинематографический текст в сценариях — просто очень плохой язык. Повторю, у актеров сейчас есть какие-то приемы, чтобы это плохой язык, этот антиэстетичный, антиумзыкальный язык превратить во внешне жизнеподобный и естественный. Но нам нужно всегда стремиться к тому, чтобы слово было полноценным, настоящим...

А. ДЕМИДОВА. Возражать, конечно, трудно против этого. А что все-таки делать, когда в сценарии есть и тема, и вроде бы есть характер? Только диалог трудно произносим — он «жесткий»: без связок, без узнаваемых интонаций, он книжный. Не знаешь, с чего начать...

Г. КОЗИНЦЕВ. А не стоит ли начинать с того, что, когда вам предлагают подобную роль, сказать: «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. Вы совершенно правы, Григорий Михайлович. Илья только, что спор не получился...

Г. КОЗИНЦЕВ. Разве, Алла Сергеевна?

Записи диалога и фото

Г. ЦИТРИНКА

