

СОВЕТСКИЕ
КИНОАКТЕРЫ

С. Юткевич

Янина Жеймо

С дарованием Янины Жеймо мне пришлось дважды столкнуться вплотную. Первый раз — когда рекомендовал я ее молодым режиссерам Востокфильма В. Легошину и М. Донскому для исполнения роли марийской девушки Анука в фильме «Песнь о счастье» (которая ставилась под моим художественным руководством) и второй — когда играла она роль Аси в фильме «Подруги» у режиссера Ариштама, в Первой киномастерской.

Эти две крупные роли Жеймо ясно показали, насколько ошибочен был взгляд на эту актрису, как на мастера только эпизодов, как неверно было думать, что физические и типажные данные якобы органичивают ее амплуа, что замечательная эта актриса не может быть использована во всей широте ее дарования.

Янина Жеймо — замечательное явление в советской кинематографии. Ее мастерство имеет глубокое принципиальное значение для формирования подлинно кинематографического актера.

Игра Я. Жеймо — явление интересное не только своей индивидуальной неповторимостью, но и теми чертами своеобразного традиционализма, которые могут быть положены в основу настоящей школы актерского мастерства. Традиционализм этот не книжный, не эстетский, построен он не на стилизации под ту или иную манеру игры актеров — это явление органически присущее таланту Жеймо.

Под традиционализмом в игре Я. Жеймо я понимаю: высокую культуру движения, жеста, слова, сознательное и исчерпывающее использование всех выразительных средств, имеющих в распоряжении актера. Сознательное еще и потому, что Я. Жеймо, прошедшая богатую школу цирка, эстрады, сумела применить этот опыт (сначала быть может интуитивно, а потом совершенно сознательно) к искусству кинематографа, почуствовав в нем естественное и закономерное продолжение, традицию использования богатых возможностей выразительности человеческого материала.

Кинематограф любит четкое и организованное движение. Кинематограф хорошо передает жест во всех его оттенках и во всем его многообразии, от широких обобщающих каденций до тончайшей, еле заметной нюансировки; кинематограф чувствителен к выразительной мимике, отрицая всякое фальшивое «мимирование».

Роль киноактера должна строиться из кусков с учетом и знанием расположения каждого из них, его места в общей композиции фильма. Актер должен знать монтаж, должен уметь управлять своей возбудимостью, должен правильно распределять ее. Кинематограф требует от своих актеров такой же тренировки, собранности, «математичности» в лучшем смысле этого слова, какая нужна и спортсмену, и цирковому мастеру.

О том, что такое учет выразительных средств актера, очень образно рассказывал в свое время нам, ученикам государственных высших режиссерских мастерских, Вс. Мейерхольд. Он говорил так: — Хорошего актера от плохого вы можете отличить прежде всего по глазам. Когда хороший актер выходит на сцену, он держит свои глаза на некой условной «средней линии» горизонта, взгляд у него, если можно так выразиться, «организован». Плохого актера вы узнаете тотчас по тому, как «бегает» у него глаза, вы не можете их «разглядеть». Глаза, учил нас Мейерхольд, немаловажное средство воздействия актера.

Если Вс. Мейерхольд говорил о взгляде в применении к сцене, то все это в еще большей степени относится к экрану. Ведь взгляд, глаза на экране, особенно на первом и крупном планах, настолько приближены к зрителю, что здесь можно говорить о выразительности каждого мелкого движения.

По сути, все учение Станиславского, призывающего актера к мобилизации внимания, нахождению чувства наибольшей свободы к установлению правильного «состояния» и т. д. — все это и есть требование настоящего мастерства. Мы наблюдаем это ма-

стерство и у первоклассных мастеров европейской сцены (вспомним скупую и выразительную жестикуляцию Мольера), и в строгом танцевальном ритме актера китайского и японского театра, мы находим ее и у цирковых эксцентриков, и у Чарльза Лаутона, в его экранных образах Генриха VIII и Рембрандта, и, наконец, у Чаплина, как бы синтезировавшего в своем мастерстве все лучшие традиции театра пантомимы и подлинно кинематографической игры.

Я. Жеймо культурой своего мастерства дает наглядный урок советскому кинематографу, часто забывающему о том, что нельзя подменить кинематографическую простоту и вырази-

хает (когда выкидывают ее из трактира). Смешно путается она потом в непомерно длинной для нее шинели.

Контраст этих черт ее, этой подлинно детской шаловливости (вспомните, как дует она на волосы Наташки во время молитвы и как в этом маленьком штрихе раскрывается все ее отношение к набожной бабке) с преждевременной зрелостью, типичной судьбой пролетарского ребенка, приученного с ранних лет разделять все тяготы взрослой жизни, — этот контраст особенно подчеркивает значительность задуманного актрисой образа.

Маленькая Ася умно показана режиссером и актрисой, как бы ощущающей обязанность быть

«старшей» заботливой нянькой остальных двух подруг.

Вся роль построена на эффекте чередования смешного и драматического. Особенно показателен кусок, когда плачет Ася, выгнанная из трактира, и сквозь слезы начинает ловить воображаемую муху. Этот переход от искренней детской обиды к игре с мухой и затем неподдельный испуг перед усатым Силычем, все это предельно выявляет мастерство актрисы.

В образе Аси заложены черты настоящего драматизма и глубокой лиричности, проявляющейся и в отношении к матери, отравленной работнице, и в сцене, когда Ася слушает рассказ Силыча о сыне. Но самое примечательное это — внутренний рост Аси. Комические черты ее переходят в драматические; с подлинной яростью и бесстрашием швыряет она чем попало в лицо трусливому белогвардейцу, Ася умирает просто и величаво и последние слова ее о комсомоле звучат с предельной искренностью.

И еще одно. В игре Я. Жеймо совершенно нет «пустых» мест. Если вы посмотрите картину не один раз, а несколько, вы обратите внимание на то,

как ведет она себя в сценах и кусках, когда игровая инициатива принадлежит не ей и внимание зрителя обращено на других персонажей. Жеймо ни на минуту не теряет образа. Особенно это заметно в сцене на лестнице (в вестибюле райкома), когда три девушки встречаются с бабкой. Обратите внимание, как ждет Жеймо своей очереди расцеловаться со старухой. Это, быть может, мелочь, но это то самое «чуть-чуть», с которого начинается настоящее искусство.

Талант Чаплина лишний раз убедил нас в том, какой огромной силой, каким настоящим искусством является искусство смешного. Мы мало и редко пользуемся им. Задача создания большой народной кинокомедии стоит перед всеми нами. Но комедия — это прежде всего комедийный образ, понятный массам, это образ положительного комедийного героя.

Мы находимся только на подступах к большой советской кинокомедии. А большая комедия это прежде всего большие актеры. И среди них большому мастеру — маленькой Янине Жеймо — уготовано значительное место.



Янина Жеймо.

Рис. К. Сахарова.



тельность перенесением на экран театральных штампов и что натуралистическая бесформенность не имеет ничего общего с подлинно реалистической простотой.

Мне уже приходилось писать об игре Я. Жеймо в картине «Подруги».

Играя подлинную «детскую» рядом с партнерами детьми и не впадая при этом ни в один из известных нам «мэри-ли克福довских» штампов, актриса добилась большой победы. Роль Аси прекрасно инструментована артисткой.

Замечательно тонко проведен мотив запаздывания. Ася всегда немножко запаздывает, отстает от подруг. Так повторяет она, запаздывая, слова молитвы, так запаздывает она, прихлопывая и пританцовывая во время песенки о маках; она делает всегда все немножко «невпопад». «Невпопад» портит она молитву своей репликой — «гривеннички и рубли серебряные», невпопад прячется и высовывается из-за паровозной топки, «невпопад» она больше всех падает, спотыкается, замечательно чи-



Кадр из выходящего на днях фильма «Каджети» (производство Госкинопрома Грузии) — по поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Режиссер Котэ Микаберидзе. Оператор А. Дигмелов. Артист Котэ Караловили в роли Тарисела (в центре) и артист Ш. Хоперия в роли Придона (слева).