

Вспомни О СЕБЕ

Странно, но кинематографическая техника тридцать лет назад не была столь мучительна, как теперь. Не улыбайтесь! Я говорю так не только потому, что было это тридцать лет назад. В то время так же устанавливали свет, по большей части дуговой, которым очень легко обжечь глаза. Хорошо, что меня предупредили, чтоб я не пугался, если проснусь ночью с режущей болью в глазах, как будто бы туда насыпали песок. Иначе, когда я в первый раз на съемке обжег глаза, я подумал бы, что ослеп, с такой болью я проснулся. Надо было только, как меня учили, приложить компресс из спитого, крепкого чая, и все прошло через час. Да, свет ставился не менее долго, чем теперь, но не было звука и цвета, на которые так много уходит теперь времени: ведь надо согласовать все компоненты съемки! Современные требования и условия съемок во много раз усложнили съемочный процесс. «Приготовились!», «Камера!» — когда то было командой до начала съемок. Теперь сначала бесконечно крутят свет, и цветоизмерителем, потом следуют команды: «Приготовились!», «Мотор!», «Есть, мотор!», после чего у вас перед носом оглушительно хлопают деревянной хлопушкой, выбивая вас из настроения и сосредоточенности. Право же, надо обладать железными нервами, чтобы не потерять актерской способности и внимания от такого пугающего сигнала. Хлопушка нужна для дальнейшего совпадения, синхронности звука с изображением, когда они соединяются на одну пленку при монтаже. Пока ничего другого, кроме хлопушки, не выдумали.

Но это еще полбеды. Главная актерская беда заключается в бесконечном ожидании того момента, когда будут закончены все приготовления для съемок. Истомленные актеры несколько часов слоня-

(Отрывки из мемуаров, публикуемых в журнале «Театр»)

ются по грязным коридорам фабрики (только в последнее время начали устраивать «актерские комнаты» или «уборные»), бесконечно простаивают под жгучими и ослепительными прожекторами. И все это в ожидании, когда, наконец, установится свет, когда, наконец, исчезнет тень от микрофона и перестанет об этом спорить кинооператор



На снимке: И. Ильинский в фильме «Закройщик из Торжка».

со звукооператором, жаждущим наступления тишины (а тишина не наступает, несмотря на все сигналы, несмотря на имеющуюся теперь на киностудиях «службу тишины», не наступает она упорно, потому что чинят крышу или отопление в подвале). Когда же актеров уведомляют, что все преодолено и снимается первый дубль сцены, то сразу же выясняется: в объективе киноаппарата во время съемки была соринка или у звукооператора кончилась пленка и... все начинается сначала.

Наконец, с такими же сложностями часа за четыре снята сцена в четырех-пяти дублях. Актерские нервы обыкновенно выдерживают толь-

ко два-три. Скажем, у одного исполнителя получился хорошо первый дубль и пятый. У другого актера — второй и третий. В результате после проявки в лаборатории, оказывается, что в этих хороших актерских дублях есть технический брак и что на экраны пойдет

дубль, не получившийся ни у одного из актеров. Пыту я эту картину современной съемки только для того, чтобы читатели поняли, насколько мучителен и кропотлив ее процесс. Когда кто-либо из знакомых просит меня, чтобы я помог им посмотреть киносъемку, я всегда говорю: «Вам же будет очень скучно». Мне не верят. Но потом разочаровываются страшно.

В 1925 году мучения при съемках также были, но не такие, как теперь. Надо сказать, что и требования к качеству съемки, к ее фотографической стороне были не столь высоки. Поэтому и работа в немом кино спорилась. Репетиций было меньше, так как текст роли не связывал актера. Немое кино, само собой разумеется, игнорировало всяческие звуки и шумы, как идущие по ходу действия, так и вне его, а этим также чрезвычайно упрощался весь процесс. Облегчалась и работа актера, внимание которого сосредоточивалось исключительно на внешней пластической выразительности, на искусстве пантомимы. Все это, конечно, требовало в идеале определенного и тонко найденного внутреннего состояния, но часто могло подменяться ловким позированием.

Актеру давалась большая свобода для импровизации, он мог (в рамках заданной темы) «озвучить» свою роль на любой лад. Такое положение развывало актера, помогало ему — в случае его талантливости — быть ближе к жизни. Подхлестывало инициативу. Но много слов говорить не рекомендовалось: многоговориение на съемках приводило на немом экране к пестрому, неясному впечатлению, к мимической суете, практически затрудняло восприятие зрителя. Поэтому преобладали лаконичная пантомима. Когда же актер начинал шевелить губами на крупном плане, то сразу шла надпись, которая воспроизводила всю

дальнейшую фразу. Обычно актер говорил всю фразу, чтобы не выбиваться из настроения, но середина фразы в дальнейшем вырезалась.

Монтаж в немом кино имел, я бы сказал, более решающее значение для актеров. Теперь, в звуковом кино, он куда важнее и нужнее режиссеру. Ритм фильма в немом кино сосредоточивался на изображении, и режиссер мог управлять этим ритмом и всей жизнью фильма, искусно маневрируя ножницами при монтаже: он использовал самые различные приемы, основываясь только на зрительном впечатлении. В звуковом кино ритм попал во власть не только изображения, но и звука. На мой взгляд, вообще главным хозяином кино-ритма стал звук, который теперь является основным железным стержнем фильма. И еще. В немом кино, если актер недостаточно продумал какую-либо сцену, если в ней ему пришлось сниматься раньше, чем в той, которая по сценарию ей предшествует, если он не нашел правильного ритма для нее, если она у него не получилась вытекающей из предыдущей, — то режиссер ножницами и монтажем мог выправить вялое или неправильное решение. В звуковом фильме режиссеру гораздо труднее справиться со случившимся промахом. Поэтому репетиционная работа в звуковом фильме гораздо более продолжительна. И продолжительна она, как видите, не только потому, что актеру нужно выучить слова роли, а режиссеру репетировать все компоненты. Главное здесь, на мой взгляд, заключается в том, чтобы найти и заранее знать всю ритмическую канву будущего фильма, а для этого нужно гораздо больше времени, чем теперь отводится на репетиционную работу. Скажем, нужно не меньше времени, чем для всей режиссерской и актерской работы по созданию полноценного спектакля в театре. То есть месяца два-

три только одних репетиций.

Чем увлекала меня работа в немом кино? Главным образом я ощутил свободу импровизации. Затем я ощутил, что «декорациями» и «конструкциями» в кино для меня, как для актера, служит весь окружающий меня реальный мир. Я могу играть на крыше вагона, на радиаторе движущейся машины, на



На снимке: И. Ильинский в фильме «Мисс Менда».

скачущей лошади, плавать в море. В самом деле, какие богатства открываются киноактеру по сравнению с актером театра! Мало того: силой техники я легко могу подать зрителю игру одного моего глаза, одной брови, что почти невозможно достигнуть в театре. Увы, не хватает слов и звука, но что поделаешь! И без них можно и есть где развернуться.

Я. А. Протазанов был самым интересным режиссером, с которым мне пришлось работать в немом кино. Он был большим мастером и знатоком монтажа. Он всегда знал, чего хотел, и имел предельно точный производственный план. В его фильмах редко были какие-нибудь пересъем-

ки, досъемки и изменения в сценарии, так как все было взвешено и рассчитано заранее. Вместе с тем он оставлял свободу для творчества актеров, легко шел на различные импровизации и находки. Он лишь направлял актеров, ничего им не навязывая, с радостью принимая и используя все живое и полезное, что от них шло.

В «Закройщике из Торжка» я играл главную роль. Это была роль молодого парня — незатейливого портного. Я играл ее бесшабашным, простецким малым, не без хвастливости, не без показного геройства; тип этот был несколько условно кинематографический, и я не преследовал цели сделать из него какую-то бытовую, достоверную фигуру. Ходил он у меня ловкой походкой на кривых ногах, в невысоких сапожках, в брюках галифе, в шляпе канотье, в детском галстучке. Шевелюра была несколько непокорная. О нем не без лихости писали в рекламных листовках:

Красив и юн, не чужд культуры, диктатор в девичьих сердцах, есть что-то властное в натуре, и мудрость, скрытая в глазах.

Роль моей партнерши девушки-работницы исполнила В. П. Марецкая. Совсем юная артистка, чуть ли еще не учившаяся в театральной школе и получившая первую роль в кино, она была очень мила, проста и обаятельна. Искренне и скромно и чисто проводила Марецкая свою роль, не играя ничего лишнего, будучи удивительно целомудренной и по роли и по актерским навыкам.

Не так давно я смотрел этот старый, уцелевший с 1924 года фильм. Мне кажется, что в нем очень мало и наивно сыгранные все сцены объяснения в любви, страданий и объяснений закройщика Пети Петелькина со своей подруж-

(Продолжение следует).