

31 ОКТЯБРЯ 1936 г., № 49 (761).

Л. М. Леонидов

Разговор о кино

...Леонидов в роли Мити Карамазова проявил огромный драматический темперамент, — и монументальный, шедший два вечера подряд спектакль достигал во второй части такого напряжения и захвата, что давал предчувствие какой-то новой, будущей русокой трагедии.

(К. С. Станиславский.)

— Специфика кино? Основное все-таки и вопреки всему — образ. Разве образ в кино имеет какую-то свою специфику?

— И для меня, Леонид Миронович, понимание образа в искусстве театра и в искусстве кино одинаково.

— Вот поэтому я не могу предложить каких-нибудь специальных кинематографических рецептов для предварительной работы над ролью. Я не вижу, чтобы «специфика кино» могла влиять на эту работу. Иное дело — ее результат. На сцене я могу контролировать себя через зрителя, на съемке — я лишен этой возможности. Но и там и тут, как говорил Гоголь, важно не «дразнить» образ, а «стать им». Вы, наверное, помните эту цитату из книги К. С. Станиславского?

Леонид Миронович берет со стола книгу, нервно перелистывает страницы и морщит лоб, как бы что-то вспоминая.

— Говоря откровенно, я не разбираюсь в тонких деталях «кинопроизводства», но одну «специфику» в кинематографии я не только отметил, но даже испытал на себе. Эта «специфика» — хаос и дезорганизованность.

С последними словами Леонид Миронович бросает книгу на стол и пристально смотрит на меня, словно желая сказать: как бы вы мне ни возражали, все равно я останусь при своем мнении.

В дальнейшем недовольство порядками студии угрожает стать углом зрения на творческие вопросы.

На пытаюсь осансировать горьких истин, я пробую вернуть беседу в русло творческих вопросов и мне это отчасти удается при упоминании последней работы Л. М. над ролью Гобсека.

— Вы говорите о Бальзаке, об особенностях его композиции, о Бальзаковском целом. Вот именно это целое и заставляет меня страдать от нецелостности кино. Бальзак! Где у него начало? Там, — Л. М. показывает на дальний угол комнаты. Рука колеблется и мой собеседник как-то странно вытягивается. — Там начало. Потом идет продолжение и где-то недолгая остановка — «Гобсек», чтобы тотчас же спрессительно ринуться дальше. И в результате: «Человеческая комедия». А в кино? Кусочек — стоп. Еще кусочек — стоп и так без конца. Глубоко представление об авторе через образ мы получаем, познавая творчество автора в целом.

— Но ведь вы не отрицаете возможности единичной инсценировки произведения. Неужели кинематография должна отказать от Шейлока, Гартантю, Отана Мудрого или, как в данном случае, от «Гобсека». Нельзя же вмести в один фильм все переключившиеся романы.

— Не отрицаю. И поэтому, работая над Гобсеком в своей актерской лаборатории, изучаю всего Бальзака. Мои возражения относятся к системе монтажа, требующего мелких проблемный не только на эпизоды, но и дробления актерского куска на различные планы. Я возражаю, главным образом, против последнего. Это, на мой взгляд, мешает раскрытию всей глубины авторского замысла, становясь самодовлеющим приемом, чуждым стилю, стилистике, авторской природе (в целом) Бальзака. Вот в чем суть моих высказываний. Часто причиной дробления служит вещь, заслоняющая образ, который несет в себе единство всего произведения.

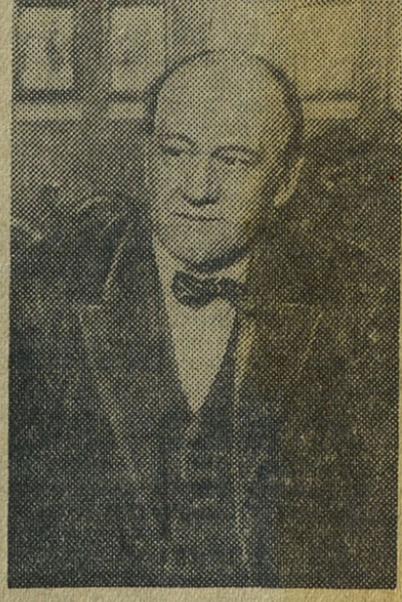
Я прекрасно понимаю, что можно увлечься и обстановкой комнаты. У Бальзака эта комната — среда его персонажей, и недаром он придавал такое огромное значение описанию. Но ведь еще Стендаль сказал, что «легче описать ошейник средневекового раба, чем движение человеческого сердца». Кинематографу этого забывать нельзя. Вне этого движения нельзя найти портрета и характерности. Но мы заезжаем в дебри. Прежде чем говорить о таких вещах, надо поговорить о другом. Хотя в кино актер я и молодой, всего каких-нибудь двадцать лет, но я считаю себя вправе заявить, что художественная часть у нас — принудительный ассортимент к администрации. Как я снимался 20 лет тому назад, так снимаюсь и сейчас, чувствуя, что я печальная необходимость, надоедающая директору студии, директору группы, помощнику режиссера, администратору, помощнику администратора и еще целой серии людей, функций которых я точно не знаю, но имеющих, повидимому, также отношение к администрации, так как они не в меру суетятся.

— Мне не хотелось бы полемизировать с вами по этому вопросу. Во многом вы безусловно правы. Но нельзя же организационные недостатки рассматривать, как установившийся закон. Ведь не напрасно одна из самых актуальных творческих проблем в нашей кинематографии — это проблема актера. Кроме того, я мог бы вам указать на многие группы, где административный аппарат съемочной группы живет одним творческим желанием со всей группой. Для примера укажу хотя бы на группу «Последняя ночь» на Мосфильм. Но в чем же все-таки вы считаете корень зла?

— В любом маленьком колхозном передвижном театре больше организованности, чем в киностудии. Вот почему не лежит у меня душа к кино.

А искусство замечательное! Актеру дано самое главное. Вы подумайте только — перед вами все время неутомимый критик, который почти никогда не ошибается.

Этот критик — объектив съемочного аппарата. Он в глаза и за глаза скажет вам самую горькую правду. Он ничего не прощает, особенно фальши. Аппарат гипертрофирует эту фальшь. Поэтому сниматься не значит позировать. На «механических» знаках нечувствующего чувства» далеко не уедешь. Но плохо и переигрывать. Аппарат приучает к чувству меры. Особенно театрального актера, который



Народный артист Республики
Л. М. Леонидов

во время съемки думает, что перед ним зрительный зал и по привычке старается «донести» слово, забывал одно обстоятельство: не все то, что просто на сцене, просто и в кино. Вот уже где нельзя представлять! Реалистическое искусство кино отвергает приемы театра — представления. Здесь мне хочется напомнить слова К. С. Станиславского: «В искусстве — чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно: лишнее сущности оно теряет смысл. Простое, чтобы стать главным и выступить вперед, должно вмести в себе весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии, так как нет ничего скучнее простоты бедной фантазии».

— Вы мне напомнили цитату из книги Станиславского. Насколько я помню, в разделе «Артистическая зрелость» Станиславский говорит, что творческое состояние актера позволяет ему сказать: «сегодня я играю с наслаждением». Неужели вы никогда не говорили этой фразы, работая в кино?

— По причинам от меня не зависящим, не говорил.

— Что же мешало творческому состоянию?

— Вы помните, есть такой романс: «Вы мной играете, я вижу». Так вот, мое самочувствие в кинематографе позволяет мне обратиться к нему со словами этого романса. В театре я точно знаю, что проф. Бородин должен быть в результате таким-то, и я представляю себя перспективно в Бородине. Я представляю себя в Отелло, но мне трудно представить себя образом в кинокартине. Я хочу разгадать в образе его природу, всю его глубину, я предлагаю режиссеру варианты своего конкретного видения образа и в ответ слышу фразу: «Не беспокойтесь, это я смонтирую». Может быть, я ошибаюсь, но мне иногда кажется, что в результате получается серия моих фотоснимков, которые с успехом можно выставить в витрине фотографии, а не показывать в кинотеатре. Дробление образа на мелкие части, как я уже говорил, мешает видеть его в целом. Не думаете ли вы, что это наследие тех времен, когда под актером подразумевался типаж.

— Леонид Миронович, я никогда не сомневался, что вне актерской игры не может быть художественного фильма. Но нельзя же утверждать кинематограф востро монтажа. Это привело бы к построению сценария, как театральной пьесы, фильма, как спектакля, где аппарат только послушно фиксировал бы ваши мизансцены.

— Все дело в том, чтобы в моих монтажно-актерских кусках, там даже, где меня нет физически, было бы сохранено то, чем мой образ живет непрерывно. Чтобы эти куски моего отсутствия не были бы в отрыве от моего образа, или от моего партнера, или от нашего с ним конфликта.

— Мы затронули с вами тему по крайнему мере еще на целую беседу. Мой последний вопрос о режиссерах. С какими режиссерами вам было наиболее интересно работать?

— С теми, которые не показывают, а рассказывают, — конечно, интересно рассказывают, помогая действовать. Киносценарий до сих пор всею лишь литературная схема. Поэтому ремарка всецело зависит от режиссера.

Я помню как-то Алексей Максимович Горький говорил, что, работая над одной из своих пьес, он никак не мог усадить всех своих персонажей в одну комнату. Все время они у него разбегались и он искал повода их соединить. Наши кинодраматурги делают проще: они заставляют своих персонажей появляться и уходить механически (ну, я пришел, ну, я пошел, а вот и я, а вот и он). Найти повод появлению и уходу персонажей драматургии предоставляют режиссеру.

Режиссер должен не показывать, а так растолковать мне условия развития образа, чтобы я мог искать в нем внутренних противоречий, конфликтов. Режиссер должен заставить меня подслушивать, удивляться, смеяться и плакать — действовать, а стало быть, знать, к какому результату этот результат, имеющийся в запасе готовыми условностями, т. е. штампом.

— Время нашей беседы уже истекло, к тому же, вы наверное порядком утомились.

— Нет, нет, мне самому полезно провентилировать свои отношения к кино. Я ведь собираюсь работать в нем и дальше, тем более, что лично ко мне в кино отношение самое предупредительное.

— Вам не кажется, что ваше мастерство подавляет режиссера и он часто не приходит к вам на помощь, даже когда он в состоянии это сделать?

— Как-то получается, что чаще всего я предоставляю самому себе, но этот факт я расцениваю, как отрицательный. Надо сказать со всей откровенностью: хотя в кинематографии есть люди и большой культуры, я советовал бы многим нашим мастерам кино вспомнить слова замечательного французского художника Дега:

«Если у тебя есть мастерства на 100 тысяч франков, купи еще на пять су».

Ап. ОЛЕНИН.