

27 АВГ 1984

Вырезка из газеты  
СТРОИТЕЛЬНАЯ  
ГАЗЕТА

г. Москва

## ВСТРЕЧА С ИНТЕРЕСНЫМ СОБЕСЕДНИКОМ

Советский кинематограф ведет свою родословную с того дня, 27 августа 1919 года, когда Владимир Ильин подписал декрет о национализации всей кинопромышленности молодой Республики Советов.

# КИНО РЕВОЛЮЦИИ

Отныне кино переходит на службу поборавшему пролетариату. Вместе с Героем Социалистического Труда Г. В. Александровым, старейшим нашим кинорежиссером, народным артистом СССР, мы листаем подшивки газет того времени. И я словно бы ощущаю упругую волну сильнейшего резонанса, вызванного этим актом Советского правительства в среде деятелей буржуазной культуры. (Их смятение, многогреческие рассуждения о свободе творчества, боязнь того, что придется творить «по заказу»...). А для моего собеседника это — времена его творческой юности:

— Мне было семнадцать, когда вместе с другом Иваном Пырьевым мы добрались до Москвы и поступили в Пролеткульт. Это было удивительное заведение, размещавшееся на Возвраженке в бывшем особняке Морозова. Все смешалось тогда в доме Морозова: мы слушали лекции Луначарского о классическом театре, и тут же проповедовал Мейерхольд, витийствовали футуристы, и был взъерошенный инженер Эйзенштейн, рисовавший декорации и «подбирающийся» к искусству с единственной целью «разложить» его. И «разложил»-таки. Он вдохновенно разяснял окружающим свою теорию «монтажа аттракционов», которую вскоре, в 1923 году, опубликовал в журнале «Леф».

И в том же году мы внедрили ее в практику, поставив на сцене нашей передвижной труппы (Перетру) пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Мы играли в полном соответствии с концепциями «старика», как уже тогда называли своего учителя, который, впрочем, и был-то старше нас на каких-нибудь несколько лет. Мы ходили по проволоке, показывали различные фокусы... — в общем, наш «Мудрец» был признан самым веселым спектаклем 1923 года.

Из всех представлений, что мы тогда дали, мне особенно запомнились два. Первое потому, что не успело оно закончиться, как за кулисами появился огромный Маяковский с огромной бутылкой шампанского. И последнее, закончившееся где-то посередине, потому что проволока, на которой танцевал Глумов (то есть я), лопнула, а металлическая стойка, ее державшая, рухнула всего в нескольких сантиметрах от незнакомого мне молодого человека в кепке. Соседний с ним стул был разнесен вдребезги, а парень и глазом не моргнул. Так состоялось мое знакомство с нашим будущим оператором Эдуардом Тиссе, который пришел в тот вечер посмотреть на тех, с кем ему предстояло знаться.

Дело в том, что мы расставались с театром и переходили в Госкино.

Первыми же «аттракционами» в кино Эйзенштейну служили великолепные кадры революционной хроники, отснятые Эдуардом Тиссе. И потому уже в первом нашем фильме «Стачка» на экране появился невиданный до толе герой — революционная масса.

— Впоследствии некоторые



критики и, в частности, Жорж Садуль, разбирая эту первую работу С. Эйзенштейна, говорили о некоей «невразумительности» сюжета. Но ведь это был фильм-образ, если можно так выразиться. А сюжета как такого в нем попросту и не предполагалось?

— Сценарист в нашей группе появился позднее, когда мы начали работу над фильмом «Броненосец «Потемкин». Сценарий, повествующий о событиях 1905 года, написала Н. Ф. Агаджанова. Но мы не успевали. Мы должны были закончить фильм к 20-летию начала первой русской революции.

— То есть вы в буквальном смысле слова работали «по заказу»?

— Именно так. Но это ни в коем случае не ограничивало нашей творческой свободы. И вст почему. В дореволюционной России кинематограф так и не стал искусством, но зато был уже солидной статьей коммерции. Коммерция держала мастеров кино в жестких тисках чистогана, диктуя темы и сюжеты фильмов. О какой же свободе творчества могла идти речь? Мы же зависели только от своих убеждений, и заказ, который мы исполняли, полностью им соответствовал.

Итак, мы не успевали. И из всего сюжета С. Эйзенштейн взял по существу один эпизод — восстание на броненосце «Потемкин».

Практически мы работали так. Выйдя однажды утром на берег моря, я был заворожен картиной разбушевавшейся стихии и медленно побежал за оператором. И пока Э. Тиссе вел съемку, мы с С. Эйзенштейном спорили о том, куда вмонтируем этот удивительный кадр. Так же снимали картину тумана, многое другое.

И поэтому, присматривая черновой материал, отнюдь не все, от кого звучала судьба будущего фильма, могли понять, что хотел сказать С. Эйзенштейн. «Я не знаю, что должна выражать музыка, когда на экране показывают червей на гнилом мясе», — заявил один из композиторов. «Гнев матросов», — ответил ему М. И. Калинин. Блестящее музыкальное сопровождение к фильму подготовил дирижер Большого театра Ю. Файер.

Но мы спать не успевали. И к началу юбилейного заседания, на котором должен был демон-

стрироваться «Броненосец», еще не закончили работу. С. Эйзенштейн отправился в Кремль с тем, что было готово. Затем уехал Э. Тиссе, а я, доклеив последнюю часть, вскочил на мотоцикл. Но в пути он сломался, и мне пришлось бежать. Первое, что я услышал, добравшись наконец до места, это аплодисменты. Значит — успех. Но аплодисменты превратились в настоящую овацию, когда на мачте «Потемкина» взвился красный флаг революции. Да, это был красный флаг в черно-белой картине, мы раскрасили его вручную чернилами. И я подумал тогда — шедевру С. Эйзенштейна суждена долгая жизнь...

— Оказалось — бессмертие. Ведь «Броненосец «Потемкин» был признан лучшим фильмом всех времен и народов. Он сразу был признан. Но я вот о чем подумал, просматривая каталог советских фильмов того времени. Ваш с С. Эйзенштейном «Броненосец «Потемкин» можно было бы уподобить алмазу, блестящему и соответствующему его великолепию оправе. Ведь примерно в то же время создавались и «Аэлита» Я. Протазанова, и «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова, и «Мать» В. Пудовкина... Ведь то был расцвет молодого советского кино в целом?

— Безусловно. И особенно ценным для нас было услышать это из уст самого Чарли Чаплина, который встретил нас в Голливуде, куда мы приехали в 1929 году. «Зачем вы приехали?» — был первый обращенный к нам вопрос гениального артиста. «Увидеть, как делается хорошее кино». — «Езжайте назад, в ту страну, где возможен «Броненосец «Потемкин».

Не менее красноречивым было и грустное признание Эдиссона: «Я зря изобретал киноаппарат, из него сделали машинку для печатания денег».

— Удивительную историю рассказывал мне Норман Скоуллоу, известный режиссер английского кино и телевидения. Когда он был в Мексике, ему показали фильм, который мексиканские мастера считают началом своего кинематографа. Им оказалась... ваша с Эйзенштейном лента «Как живет Мексика».

— В эту страну мы переехали из Соединенных Штатов, где нам так и не удалось поработать. Мексиканские коллеги встретили нас, представителей советского кино, с большим радушием. И это было как бы страждением того большого чувства, которое питал народ далекой латиноамериканской страны к нашей молодой республике, к ее революционному искусству.

— Возвращавшиеся на Родину, мы обратились к абсолютно новому жанру в нашем кинематографе — к музикальной комедии, поставив фильм «Веселые ребята». Это тоже был заказ?

— Социальный заказ. Не знаю, сможете ли вы сейчас понять наши тогдашние ощущения. Оказавшись в Соединенных Штатах, мы могли бы сказать словами Владимира Маяковского: «Я ехал за семь тысяч верст вперед, а приехал на семь лет назад». В период экономической депрессии бесчеловечные сношения между людьми в капиталистическом мире обнажились до предела. И мы были тому свидетелями в Голливуде.

А возвращавшиеся домой, увидели страну, превратившуюся в единую стройплощадку, увидели свой народ, в едином порыве строящий социализм. Веселый, здоровий фильм казался нам наилучшим воплощением этого созидающего духа.

Советский кинематограф прошел большой путь, внес немалый вклад в сокровищницу мирового искусства. И этим мы связанны ленинскому декрету, ему обязаны истинной свободой творчества.

Беседу вел

В. СКУРАТНИК