

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 Ильич Ленин подписал декрет о национализации всей кинопромышленности молодой Республики Советов.

# КИНО РЕВОЛЮЦИИ

Отныне кино переходит на службу победившему 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, многоречивые 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 Исааком Пырьевым мы добрались до Москвы и поступили в Пролеткульт. Это было удивительное заведение, размещавшееся на Воздвиженке 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 «подбиравшийся» к искусству с единственной целью «разложить» его. И «разложил»-таки. Он вдохновенно разъяснял окружающим свою теорию «монтажа аттракционов», которую вскоре, в 1923 году, опубликовал в журнале «Лев».

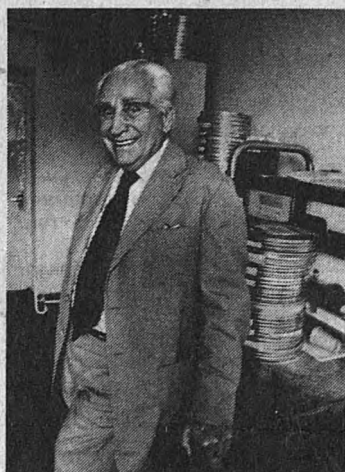
И в том же году мы внедрили ее в практику, поставив на сцене нашей передвижной труппы (Перетру) пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Мы играли в полном соответствии с концепциями «старика», как уже тогда называли своего учителя, который, впрочем, и был-то старше нас на каких-нибудь 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 незнакомому мне молодого человека в кепке. Соседний с ним стул был разнесен взрывом, а парень и глазом не моргнув. 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 великие кадры революционной хроники, отснятые Эдуардом Тиссе. И потому уже в первом нашем фильме «Стакан» на экран появился невиданный до того 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 такового 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 вот почему. В дореволюционной России кинематограф так и не стал искусством, но зато был уже солидной статьей коммерции. Коммерция держала мастера кино в жестких тисках чистоты, диктуй 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 заморожен картиной разбушевавшейся стихии и немедленно 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 потому, просматривая черновой материал, отнюдь не все, от кого зависела 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 опять 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 — шедевр 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, блистающему в соответствующей его великолепию оправе. Ведь примерно в то же время создавались и «Аэлита» Я. Протазанова, и «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» А. 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 Эдисона: «Я зря изобретал киноаппарат, из него сделали машинку для печатания денег».

— Удивительную историю рассказывал мне Норман Своллоу, 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 стражением того большого чувства, которое питал народ далекой латиноамериканской страны к нашей молодой республике, к ее революционному искусству.

— Возвратившись на Родину, вы обратились к абсолютно новому жанру в нашем кинематографе — к музыкальной 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 отношения между людьми в капиталистическом мире обнажились до предела. И мы были тому свидетелями в Голливуде.

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

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

Беседу вел  
В. СКУРАТНИК.