



«Кино — могучее средство формирования общественного сознания. Поэтому весьма важно, чтобы его влияние было использовано на благо, а не во зло человеку, чтобы оно могло возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли».

Из приветствия Л. И. БРЕЖНЕВА участникам и гостям XI Московского международного кинофестиваля

Григорий АЛЕКСАНДРОВ:

Лит. Россия, 1979, 17 авг.

«ФИЛЬМ НЕОБЫЧАЙНЫЙ...»

Он шел, пересекая изумрудно-зеленую лужайку перед домом, — старейшина советского кинематографа, соратник Эйзенштейна, выдающийся кинорежиссер, основоположник отечественной музыкальной кинокомедии, народный артист СССР Григорий Васильевич Александров. Оживленно в эти дни на его внуковской даче — один за другим спешат сюда репортеры. Интерес журналистов понятен — мы накануне важного события в истории мирового кино. Загнра Григорий Васильевич, покинув березовую тишину дачи, отправится в Москву, в Центральный фестиваль зал, где на открытии XI Международного кинофестиваля состоится долгожданная премьера фильма С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова «Да здравствует Мексика!».

— Это, видимо, первый случай в истории кино, когда фильм делится 50 лет... — говорит Александров.

Как же случилось, что советские кинематографисты оказались в далекой Мексике и начали работу над фильмом об этой стране?

Созданные Сергеем Михайловичем Эйзенштейном в 20-е годы картины — и особенно «Броненосец «Потемкин» — сделали его имя известным во всем мире. И вот в 1930 году его, оператора Эдуарда Тисса и меня кинофирма «Парамант» пригласила в Голливуд, предложила снять фильм. Однако Эйзенштейну не удалось найти общий язык с руководителями «Параманты» — голливудской «фабрике кино» оказалось не по нраву наше стремление сделать остро-социальный фильм. И после семи месяцев работы над многими сценариями мы разорвали контракт с «Парамантом».

Узнав об этом, мексиканские художники Диего Ривера и Давид Сикейрос предложили нам приехать к ним в страну и снять фильм о Мексике. Известный американский писатель Энтон Синклер, который в ту пору

всячески хотел поддержать нас, раздобыл денег для экспедиции. Но прежде чем снимать фильм о Мексике, ее нужно было изучить и понять. Мексиканские друзья помогли нам сделать это. Два месяца непрерывных кочевий, тысячи километров по трудным дорогам... В горах — заснеженные леса, на юге — тропические джунгли и кактусовые пустыни. Но на пути нашем менялся не только климат — словно пласты различных эпох сменяли друг друга. Рядом с достижениями современной цивилизации соседствовали жизненные уклады, напоминающие древнюю, доколумбову эпоху, следы завоевания Мексики испанскими конкистадорами напоминали о временах феодального владычества.

Эйзенштейн решил сделать необычайную по сюжету картину о необычайной стране, драматическую историю которой решено было рассказать без актеров, без грима и без декораций. Сюжетом должна была стать сама история Мексики, героем — ее народ. Драматургия фильма, подчиненная сложной философской концепции — борьбе жизни и смерти, преодолению смерти бессмертием, — состояла из ряда новелл с прологом и эпилогом. Мы хотели показать, что неотделима победа нового, революционного начала над старым, уходящим в прошлое, и то, как силен, неиссякаем оптимизм народа, в руках которого — будущее страны. Такова главная мысль фильма «Да здравствует Мексика!».

Эйзенштейн и я написали сценарий, начались съемки. Наша мексиканская киноэкспедиция состояла всего из трех человек. Мы были молоды тогда и готовы сверотить горы... И все же нам не удалось снять фильм до конца и смонтировать его. Нам не хватило времени и средств на съемку важной новеллы «Солдадер». Солдадера — это фронтная «женка» мексиканского солдата времен революционной гражданской войны. На экране предполагалось показать сначала Мексику древнюю, дремлющую, затем Мексику поработанную и, наконец, Мексику борющуюся, революционную. Именно такой

должна была она предстать в новелле «Солдадера». Но снять ее не удалось — не хватило денег... Мы вернулись на Родину.

— Какая судьба постигла отснятый материал?

— Нас разлучили с ним. Он оказался «в плену» в Голливуде, где его проявляли и печатали. Оттуда попал он в Нью-Йоркский музей современного искусства. Зарубежные режиссеры «слепили» несколько лент из нашего материала, монтируя его на свой лад. Узнав об этом, Эйзенштейн был крайне возмущен искажением наших замыслов, извращением наших идей. Но даже и в таком искорженном виде фильмы высоко оценивались зрителями, потому что материал сам по себе, его великолепные кадры, снятые Эдуардом Тиссом, производили большое впечатление.

Почти полвека продолжались переговоры с Музеем современного искусства, чтобы мы могли получить отснятый материал и смонтировать, озвучить, закончить картину. Удалось это сделать только недавно. Уже нет в живых Эйзенштейна и Тисса. Но фильм будет жить. Зрители увидят фильм таким, как задумал его Эйзенштейн.

Трудно, да и невозможно предугадать до конца, как смонтировал бы картину великий мастер сегодня. Мне довелось смонтировать с Эйзенштейном «Стачку» и «Броненосец «Потемкин»», «Октябрь» и «Старое и новое», и я знаю, что он по окончании съемки часто менял свои первоначальные планы и монтировал не так, как предполагалось в сценарии. Но у меня сохранились мексиканские съемочные дневники, в которых я записывал смысл каждого кадра, его назначение. Пользуясь сценарием, заметками и рисунками Эйзенштейна, мне удалось, надеюсь, максимально приблизиться к авторскому замыслу.

— Григорий Васильевич, вы сказали — без актеров, без грима и без декораций. Кто же играл в фильме?

— Настоящие пеоны, простой трудовой люд. Это были мексиканцы самых различных профес-

сий, даже епископы. И надо сказать, никто не получал за это денег — у нас их просто не было. Все были готовы безвозмездно помочь нам. И простые люди оказались очень талантливы. Правда, приходилось снимать много дублей — всего было отснято 70 тысяч метров пленки. Тут две причины. Во-первых, в Мексике говорят на очень многих языках и наречиях. Мы говорили по-английски, один переводчик переводил с английского на испанский, другой — с испанского на местные наречия. И часто это напоминало испорченный телефон». Так что не сразу удавалось добиться от снимающегося того, что надо. Другая причина: Эйзенштейн и Тисс стремились к скрупулезно точной композиции кадра. В этой картине каждый кадр — образ, удивительно выразительный и действующий уже сам по себе.

— А как удалось вам компенсировать отсутствие четвертой новеллы — «Солдадера»?

— Для того чтобы дать понять зрителю, что мы хотели сделать, я смонтировал документально-хроникальную вставку о мексиканской революции 1910 года (именно к ней относятся события «Солдадер») и комментирую ее за кадром. В ней звучат мотивы грядущего пробуждения Латинской Америки, которое мы наблюдаем сегодня.

— Григорий Васильевич, вы были соратником Эйзенштейна и одновременно его учеником. То главное, чему вы научились у Сергея Михайловича как режиссера, — в чем оно заключается?

— Да, Эйзенштейн был для меня целым университетом, и я работал с ним изо дня в день в течение тринадцати лет. И только по возвращении из Мексики я решил выполнить главный завет учителя — идти собственным творческим путем. И я начал серию музыкальных кинокомедий.

— Почему вы обратились именно к этому жанру?

— Это был социальный заказ времени. Шли 30-е годы, жить стало лучше, поднялся, можно

сказать, жизненный тонус страны. Новое время ставило перед искусством новые задачи. Оптимизм в общественной жизни требовал оптимистического, радостного искусства.

— Думаю, сейчас ваши комедии, например «Светлый путь», «Волга-Волга», помимо своих изначальных достоинств, приобрели еще одно: по ним можно довольно точно судить об атмосфере времени...

— Это была молодость страны, а пафос молодости — улыбка. Но глазным в этих фильмах была не сама по себе комедийность. Она лишь средство для разговора о серьезных вещах — о стахановском движении, например. Комедия выступала как созидательная сила. Этим и определялся ее успех.

— Григорий Васильевич, какие чувства вызывает у вас шестидесятилетний юбилей нашего кинематографа?

— Проработав в кино почти все эти 60 лет, не могу не испытывать гордости за лучшие его достижения. Но в то же время нельзя забывать о необходимой критичности по отношению к нашему киноискусству. Я хотел бы, чтобы критерием оценки наших кинопроизведений всегда оставалась острая идейная направленность, то есть, говоря словами Станиславского, — сверхзадача.

Позволю себе сослаться на пример собственной работы в кинематографе. Снимая фильм «Цирк», мы делали комедию, но было у нас при этом и стремление к сверхзадаче: мы поднимали такие важные вопросы, как равноправие наций, понятие о родине.

Случается порою, что авторы фильмов предоставляют зрителю самому решать споры о добре и зле. Это прием, конечно, допустимый. Но киноискусство должно не только активнее воздействовать на жизнь. Вот в недавнем постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» говорится, что нужно создавать произведения, отображающие достижения социалистического общества. Отображающие — очень правильное слово. Отображать жизнь — а не просто отрицать или изображать — значит воссоздавать ее в системе образов, с тем чтобы автор мог либо утверждать, либо отрицать, то есть занимать четкую идейную позицию.

Вел беседу
Алексей ЕРОХИН