

ПОРА ТВОРЧЕСКОЙ ЖАТВЫ

Разговор с интересным собеседником



НЕСКОЛЬКО ЛЕТ назад друзья народного артиста СССР Г. В. Александрова в шутку подсчитали, что число организаций, с которыми советский кинорежиссер связан непосредственной и активной общественной деятельностью, перевалило за два десятка.

Зная это, трудно было рассчитывать на счастливый случай, но неожиданно помогла... медицина: если бы не предписанный врачами домашний режим, вряд ли удалось бы заставить юбиляра дома, даже в канун его 70-летия, тем более сейчас, когда в самом разгаре съемки нового фильма.

Есть хорошая традиция — думать о будущем, обращаясь к истокам, и корреспондентом был задан традиционный вопрос:

— Как вы стали кинорежиссером?

— Пятдесят лет я дружу с кинокамерой и знаю, человек становится кинорежиссером не тогда, когда ставит свою первую картину. Создание фильма — это уже результат многолетней всесторонней подготовки: профессиональной, политической, духовной... Работа над произведением искусства — это пора жатвы, своеобразный сбор урожая созревших мыслей и чувств. Зерна этого урожая — наблюдения, размышления, переживания, знание жизни — все то, что в будущем должно составить суть, пафос и эстетику будущей картины.

Вспоминаю детство. В Екатеринбурге городском театре я работал рассыльным. Повестки, письма, записки, книги, ноты, эскизы, газеты и журналы — все это разносил я по квартирам работников театра. Так я начал постепенно сам знакомиться с книгами, картинами и музыкой, ибо часто ждал полученный нот в передней какого-либо певца или музыканта и слушал их репетиции и упражнения.

На следующий сезон я получил в театре повышение и стал помощником буфетера. Потом был помощником по электротехнике, помощником гримера, помощником костюмера, помощником режиссера. Чем глубже знания, чем шире круг наблюдений, чем больше житейского опыта, тем точнее понимание действительно-

сти, тем обильнее творческий урожай, тем ярче и радостнее вспыхивает и разрастается огонь творчества.

Мне очень повезло в жизни. Тринадцать лет провел в рядом с выдающимся реформатором киноискусства С. М. Эйзенштейном. Он вооружил меня знаниями, опытом, точным пониманием круга задач, стоящих перед художником. Эйзенштейн был всего на пять лет старше меня. Сегодня ему было бы 75 лет. А начиналась наша дружба так.

В 1918 году я учился на курсах клубных режиссеров при Екатеринбургском губпрофсовете. Курсы были краткосрочные. Окончив их, я получил звание клубного режиссера и был направлен в политотдел 3-й армии. В 1919 году при политотделе организовался фронтовой театр, где я осуществил первые режиссерские работы. Потом был командирован с Урала в Москву для повышения квалификации. Сложный двухнедельный путь из Екатеринбурга (ныне Свердловска) в столицу я проделал вместе с другом и сверстником Иваном Пырьевым. Он стал потом известным кинорежиссером, народным артистом СССР.

Поезд не раз останавливался в пути — кончался дрова для топки. Пассажиры вооружались пилами, топорами, шли в лес. Так доехали мы только до станции Лосиноостровская. Оставшийся пролет до Москвы прошли пешком по шпалам с котомками за плечами и были удивлены, впервые увидев трамвай, бегущий по привокзальной площади.

Первые три года в Москве были временем исканий. Мы метались среди множества различных «течений» и «направлений», держали приемные экзамены всюду, где только они были объявлены.

В одной из студий меня

экзаменовал Евгений Багратионович Вахтангов. Он предложил мне этюд «Петух ухаживает за курицей». В результате я был допущен ко второму туру испытаний, но не пошел: обиделся. Мне казалось, что недостойно прыгать «петухами» и «кудахтать» в наше боевое революционное время.

Увидев в Первом рабочем театре Пролеткульта спектакль «Мексиканец» по Д. Лондону, мы сделали свой выбор и после конкурса были с Пырьевым приняты оба. Вскоре меня стали допускать к исполнению роли американского боксера в этом спектакле. Второго боксера — мексиканского — играл Иван Пырьев. Эйзенштейн, бывший одним из постановщиков спектакля, хотел видеть на сцене «настоящий бокс», и мы с Пырьевым дрались всерьез. В зависимости от результатов нашей схватки спектакль имел два варианта финала: если побеждал он — деньги доставались мексиканским революционерам, и они покупали на них оружие; если побеждал я — мексиканские повстанцы оставались без денег и без оружия, но полные веры и воли к победе.

Сделав еще несколько спектаклей, мы пришли к выводу: надо идти работать в кино. И вместе с С. Эйзенштейном пошли на Первую фабрику Госкино. Здесь и был осуществлен С. Эйзенштейном фильм «Стачка», а позднее «Броненосец «Потемкин».

В том и в другом фильме я выполнял роль режиссера-ассистента. Кроме того, сыграл роль Гиляровского — старшего офицера «Потемкина», который командовал расстрелом «бунтовщиков». Во время съемок в суматохе бунта мне досталось от братев-матросов. Кадр падения с борта корабля в воду переснялся 6—8 раз, черноморская же вода в ноябре была ледя-

ной. К тому же бросался я в воду не только за себя — за Гиляровского, но бросали меня и за доктора, и за других отрицательных персонажей.

Много лет спустя, уже в наше время, авторитетное международное жюри тайным голосованием признало «Броненосец «Потемкин» «лучшим фильмом всех времен и народов». Об этой картине написано очень много, исследован каждый кадр ее. Но я хочу только подчеркнуть, что новаторство «Броненосца «Потемкина» состояло прежде всего в обращении к новому, революционному содержанию, к изображению революционной энергии масс, к образному раскрытию известного положения марксистско-ленинского учения о том, что идея, овладевшая массами, становится реальной материальной силой.

В подготовке следующих картин — «Октябрь» и «Старое и новое» я участвовал в качестве сорежиссера и соавтора сценария и, как говорится, несу свою меру ответственности за их удачу и неудачу.

После этих работ была длительная наша командировка за рубеж. Поехали вместе С. Эйзенштейн, художник-оператор Э. Тиссе и я. Мы сняли несколько картин в Германии, Франции и Швейцарии. Написали три сценария в Америке, но ни один из них нам не дали осуществить киносбоссы Голливуда. Словом, полностью подтвердилось то, что мы слышали от Чарли Чаплина при первой же встрече с ним.

— Зачем вы приехали в Голливуд? — спросил он.

— Мы хотим знать, как здесь делают кинокартины.

— Здесь никто не делает кинокартин, — сказал Чаплин, — здесь делают деньги при помощи картин. Если вы хотите посмотреть, как делают хорошие фильмы, поез-

жайте туда, где снимался «Броненосец «Потемкин».

Больше в Голливуде нам делать было нечего, и по приглашению Диего Ривера, Давида Сикейроса и других прогрессивных художников мы поехали в Мексику. Нас звали не только посмотреть страву, познакомиться с ее древней культурой, но и поставить фильм о жизни мексиканского народа.

И съемки начались. Мы ощутили историю Мексики как непрестанную революционную борьбу народа во имя осуществления его вечного стремления к независимости и свободе. Было снято 75 тысяч метров пленки, и все же работа осталась незавершенной. Отснятый материал был задержан в Америке, и только в 1972 году наш Госфильмофонд получил, наконец, его.

Годы, проведенные рядом с Эйзенштейном, прошли в совместных трудах, в атмосфере творческого поиска. И с идейно-творческих позиций, выработанных за эти годы, приступил я к работе над веселыми народными комедийными фильмами. Так что вся последующая моя деятельность была посвящена реализации этих принципов — на ином материале.

Что же касается самих фильмов-комедий «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Весна», то они в памяти кинозрителей разных поколений, их и сейчас можно посмотреть на экране и самому разобраться. Скажу только, что в работе над комедией у нас сложился дружный авторский коллектив: композитор И. Дунаевский, поэт-песенник В. Лебедев-Кумач, исполнительница главных ролей Любовь Орлова, и это во многом помогло делу.

Завершая разговор о «комедийной эпохе» моей жизни, хочется изложить ту общую исходную позицию, которую

я занимал и занимаю относительно кинокомедии и творчества в этом жанре. Искусство комедии, быть может, больше, чем какое-либо другое, есть искусство политическое. Комедия в сущности есть самокритика средствами искусства.

Я думаю, что день, в который мы не смеялись, — потерянный день. Надеюсь еще снять в будущем комедийную киноленту. А сейчас снимаю фильм «Скворец и Лира». Речь в нем пойдет о людях, ведущих острое повседневное сражение на фронтах борьбы двух миров, двух идеологий. Герои фильма — советские люди, которые действуют, рискуя жизнью, во имя безопасности народов мира, во имя их сотрудничества. Мне стали известны факты героической деятельности группы людей, которые не щадили себя в этой борьбе. Мы работаем не над детективной историей, а над психологическим кинороманом, который имеет подзаголовок: «Документальная легенда». Начало фильма совпадает с началом разгрома гитлеровцев под Москвой в 1941 году. А окончание его напишет наше время.

По плану фильм должен быть готов в январе 1974 года. Это будут две компактные серии. Для этого мне хочется широко использовать искусство монтажа, применить полимонтаж, когда на одной плоскости экрана «сталкиваются» одновременно два или три действия.

Вместе со мной сейчас работают оператор Н. Олововский, художник С. Волков, композитор О. Фельцман. В главных ролях — Любовь Орлова и артист театра «Современник» Петр Вельяминов.

...Утром следующего дня я уже не застал Г. В. Александрова дома: он уехал на «Мосфильм». Там шли съемки.

М. КАПУСТИН.

г. Москва.