

**Федеральное агентство по образованию  
ГОУ ВПО «Иркутский государственный университет»  
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ**

**Т. Д. Зырянова**

**МАСТЕРА ЭКРАННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ СИБИРИ**

**Иркутск 2009**

УДК 791.4.05(571.53)(092)  
ББК 85.379(2Р-4Ир)Д  
397

*Печатается по решению учебно-методической комиссии  
факультета филологии и журналистики  
Иркутского государственного университета*

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. *Н. П. Анитьев* (ЛГУ);  
канд. искусствовед., доц. *О. В. Красноярова* (БЭГУП)

**Зырянова Т. Д.**

397      Мастера экранной публицистики Сибири : учеб. пособие /  
Т. Д. Зырянова. — Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. — 135 с.  
ISBN 978-5-9624-0384-7

Автор делится воспоминаниями о жизни и творчестве наиболее известных режиссеров и операторов, работавших на Восточно-Сибирской студии кинохроники. Даны итоговые контрольные задания и порядок анализа фильма.

Пособие предназначено для студентов 3-го курса дневного и заочного обучения специальности «Журналистика» по предметам «Экранная публицистика» и «Мастера кино и ТВ Сибири», может быть использовано как дополнительный материал к курсам «Основы телевизионной журналистики», «Проблематика в электронных СМИ», «Подготовка и выпуск ТВ-программ», «Краеведение и пресса» и др., а также рассчитано на широкий круг читателей, интересующихся искусством документального кино.

Библиогр. назв. 82.

УДК 791.4.05(571.53)(092)  
ББК 85.379(2Р-4Ир)Д

ISBN 978-5-9624-0384-7

© Зырянова Т. Д., 2009  
© ГОУ ВПО «Иркутский государственный университет», 2009

## Предисловие

Представленная вашему вниманию работа написана на основе учебного курса, который автор ведет в течение пяти лет. За этот период времени Т. Д. Зыряновой удалось собрать интересный историко-краеведческий материал о возникновении и развитии экранной журналистики Сибири, начиная с 1897 года и до наших дней. Использовала она в книге и личные наблюдения, поскольку ее судьба более тридцати лет была связана с судьбой Восточно-Сибирской студии кинохроники.

Данная тема актуальна для будущих журналистов поскольку сибирское кинопроизводство — предшественник телевидения. Кинохроника стала для телевидения подлинной кузницей кадров. Многие профессионалы кино перешли работать на ИГТРК, а позднее и на другие телеканалы.

Еще одно достоинство пособия — это анализ лучших документальных фильмов, получивших признание на всесоюзных, всероссийских и международных конкурсах и фестивалях. Рассказать молодым как делаются эталонные публицистические работы, поделиться с ними секретами мастерства асов экранной журналистики, показать лучшие образцы — это именно то, что нужно начинающим телевизионщикам. Это бесценный опыт, который надо осваивать сегодняшним студентам. Поучительно и знакомство с творческими биографиями мастеров экрана.

Важный момент — знакомство через кинохронику с историей великих сибирских строек, таких как БАМ, каскад гидростанций на Ангаре и Енисее, рождение новых городов Братска, Усть-Илимска и др.

В дополнение к книге, автором создана на факультете видеотека. В заключительной части пособия даны вопросы и контрольные задания на знание истории экранной журналистики и на умение анализировать просмотренные студентами в процессе обучения кинофильмы.

Считаю, что книга эта своевременная, нужная и полезная. Предлагаю рекомендовать ее как учебное пособие не только для иркутских вузов, но и для факультетов и отделений журналистики в Улан-Удэ, Чите, Красноярске, Якутске, то есть в тех регионах, хроника жизни которых запечатлена в документальных кинокадрах.

**Л. С. Любимов,**  
*профессор кафедры телевидения,  
радиовещания и истории журналистики,  
Заслуженный работник культуры РСФСР*

## ***МОЙ ВЕЗДЕСУЩИЙ КИНЕМАТОГРАФ***

Первый публичный платный киносеанс был организован изобретателями кино братьями Люмьер и состоялся в Париже в подвале «Гран кафе» на бульваре Капуцинок 28 декабря 1895 года. Этот факт общеизвестен. Но поражает другое – скорость, с которой кинематограф проник в Россию, а затем и в далекую от Парижа Сибирь.

Уже через пять месяцев после первого парижского сеанса, в мае 1896 года оператор фирмы братьев Люмьер Камилл де ля Серф получил разрешение на съемки «во время торжества Священной коронации Их Императорских Величеств» (*имеется в виду брак Николая Второго*). В этом же месяце состоялись и первые киносеансы в Петербурге (4 мая) и в Москве (6 мая). А всего через десять месяцев в Иркутской газете «Восточное обозрение» от 16 марта 1897 года появилась заметка под названием «Кинематограф или движущаяся фотография». В ней сообщалось: «...в общественном собрании впервые у нас демонстрировался кинематограф, это замечательнейшее изобретение техники последнего времени. Зал собрания был почти полон. Иллюзия от картин была поразительна. Выбор сюжетов, однако,

нельзя назвать удачным, и некоторые картины следовало бы не демонстрировать, благодаря их содержания...» Первым демонстратором первого зафиксированного прессой сеанса был некий Маслов, никаких сведений о нем, к сожалению, не сохранилось.

К 1905 году «синемаграф все увереннее входит в жизнь иркутян. Владельцы кинопередвижек Браун, Арди Нельсон, Дон-Отелло демонстрируют кино в 1-м и во 2-м общественных собраниях в театре Гиллера, в цирке Стрепетова, в Интендантском саду. Ездят по городам и весям Иркутской губернии, неизменно вызывая зрительский ажиотаж.

Подробнее остановимся на личности Дон-Отелло. Это — человек-легенда: версии его происхождения расходятся. Одни утверждают, что он — обрусевший итальянец, который приехал с цирком, отсюда и его звучный псевдоним. Другие считают, что он прибыл с итальянцами строить тоннели на Кругобайкальской железной дороге и там разбогател. Третьи — что он сибиряк, взявший себе цирковой псевдоним. Дело в том, что первые передвижки синемаграфа путешествовали по стране вместе с бродячими цирковыми труппами, они и организовали киносеансы. В 1905 году Дон-Отелло открывает первый в Иркутске стационарный кинотеатр, названный им «Электротheater». Расположился он на улице Графа Кутайсова (ныне ул. Дзержинского). Однако зал не вмещал всех желающих. И вскоре владелец переводит свой кинотеатр в здание на углу улицы Большой, ныне Карла Маркса (аптека №4). Для расширения дела неутомимый «итальянец» создает компанию «Дон Отелло, Алексеев и Пенакис». Большая часть акций принадлежала последнему, так, по крайней мере, утверждает иркутянка, родственница Пенакиса, Тамара Георгиевна Гончарова-Желтовская. Жена Пенакиса была родной сестрой деда Тамары Георгиевны. Дед ее, Александр Илларионович Гончаров, стал одним из первых операторов Иркутска. В семейном архиве и сохранились фотографии тех лет.

Однако самым первым кинохроникером Иркутска был сам Дон Отелло. Одной из ранних документальных лет считают его фильм про Байкал, который имел большой успех у зрителей.

Примерно в тот же период появляется фильм, отснятый на маневрах пожарных частей 24 марта 1908 года. А с апреля 1910 года в городе демонстрировался его фильм «Весь Иркутск на экране». В 1911 году газета «Голос Сибири» поместила небольшое объявление: «Новый снимок Антонио Михайловича Дон Отелло. Сегодня как в калейдоскопе пройдут все красивые постройки нашей столицы Сибири, а также памятники старины, и в заключении публика будет видеть многих своих знакомых, попавших на ленту кинематографа».

Какие же сюжеты снимал Дон-Отелло? «День памяти событий Отечественной войны 1812 года в Иркутске 26 августа 1913 года», «Заключительные маневры войск Иркутского военного округа», «Торжества по случаю открытия и освящения памятника Государю Императору Александру III 1908 года», «Полет авиатора Я. И. Седова в Иркутске», «Тайлаган. Общественные жертвоприношения иркутских бурят-шаманов», «Иркутск и иркутяне», «Кругобайкальская железная дорога» и т. д.

До 1916 года Дон Отелло неоднократно снимал события жизни города и его жителей. 4 января 1916 г. он запечатлел картину рекостава Ангары, когда вода поднялась на 10 вершков и затопила многие помещения. 31 января этого же года он отснял парад войск на Тихвинской площади, произведенный в честь прибытия в Иркутск Великого Князя Георгия Михайловича. И даже снял в годы революции вход частей Красной Армии в Иркутск.

Синематографу, своему любимому детищу, Антонио Михайлович посвятил такие строки:

Иду я бодро по пути прогресса,  
Не признавая никаких преград,  
И будет полн всегда живого интереса  
Мой вездесущий кинематограф...  
И к этой цели я стремлюся смело,  
Себя всецело зрителю отдав.  
Итак — вперед! Свое исполнит дело  
Мой вездесущий кинематограф.  
Дон-Отелло.

Автомобильные гонки на ипподроме, похороны П. Р. Крав-

ца, маневры войск округа. Все идет у зрителя на УРА и надо расширить съемки. Но Антонио Михайловичу, у которого, помимо иркутских, были уже кинотеатры в Верхнеудинске (*Улан-Удэ*) и Чите, времени на съемки, естественно, не хватало. Нужен был свой кинооператор. Дон-Отелло обращает внимание на смежников – в Иркутске прекрасное фотографическое общество. И уже зимой 1910 года с председателем общества И. М. Портнягиным заключается соглашение о том, что в течение лета и осени будут проводиться съемки окрестностей и достопримечательностей Байкала. Они станут демонстрироваться в кинотеатрах Дон-Отелло, а затем объединятся в фильм «Путешествие по Сибири». Аппаратура и пленка с проявкой – за киноладельцем, остальное – за фотографами. Надежного оператора, однако, найти не удалось. Но Антонио Михайловичу везет: в Харбине он знакомится с Пантелеймоном Васильевичем Кобцевым, довольно известным на Дальнем Востоке хроникёром. К счастью для себя Дон-Отелло сумел заполучить отличного оператора, который снял большую часть лент для его фирмы.

Киносъёмочная деятельность с приходом Кобцева разрастается. По-прежнему снимается много хроники, но теперь не только иркутской. «Приезд командирующего войсками Иркутского военного округа генерала Никитина в Харбин», «Китайские казни в Харбине» (для того чтобы Кобцев снял казнь, его даже специально арестовали), «Выезд пожарной команды в Верхнеудинске», «События в Маньчжурии», «Наводнение в Чите» и т. д. Кобцеву явно нравится этнография, и на эту тему он снимает немало лент научно-познавательного содержания: «Религиозные торжества монголов и бурят», «Монголо-бурятский праздник в Гусино-Озёрском Дацане». Наконец, нередки ленты и чисто «популярно-научного» толка: «Взрыв льда и корчевание пней», «Работа на рыбных промыслах М. И. Штыкмана» – эта 500-метровая лента была удостоена медали Хабаровской выставки Приморского края. В целом, за фирмой Дон-Отелло насчитывается около сотни лент, и они – лучшая и большая часть продукции дореволюционного сибирского кинопроизводства.

Человек, впервые попавший в Иркутск и купивший газету, конечно же, обращал внимание на яркую рекламу удачливого киношника Дон-Отелло.

«1-й образцовый театр гранд-иллюзион А. М. Дон-Отелло.

Только два дня: пятницу 4 и субботу 5 ноября сегодня опять программа из лучших картин рынка, все и каждая картина идет под собственным названием, данным фирмой.

Уже доказано, что только Дон-Отелло ставит всегда только новости, и поэтому Дон-Отелло не имеет конкурентов и всегда впереди всех со всеми выдающимися картинами».

Такая реклама сейчас покажется смешной, но на тот момент она была действенной.

Кстати, и кинотеатр «Гигант» тоже построил Дон-Отелло, он был поистине его детищем, так как он строился сразу как кинотеатр. Кинематографический сеанс обычно длился 40 минут, за это время зрителю предлагались драма, комедия, хроника, так называемый видовой (географический, этнографический или научно-популярный) фильм. Как и в других местах России, состав зрителя был разнообразным, здесь можно было встретить и рабочего, и ремесленника, и мелкого буржуа, и интеллигента.

До революции 1917 года в Иркутске работало тринадцать кинематографов, из них три самых крупных располагались на Большой улице: новый театр «Иллюзион», «Электроиллюзион» и «Художественный декаданс». Два первых принадлежали фирме «Дон-Отелло и Алексеев». Предприимчивый итальянец А. М. Дон-Отелло, имея связи с зарубежными агентами, регулярно обновлял репертуар своего заведения. «Художественный декаданс» содержал турецкий подданный К. С. Ягджоглу.

С приходом новой власти кинотеатры были национализированы. Есть архивные документы о том, что кинотеатр «Гигант» национализировали 16 января 1918 года. Затем пришла очередь других созданных Дон-Отелло зрелищных заведений в огромной в то время Иркутской губернии. Владельцы кинотеатры и прокатных баз один за другим эмигрировали за границу. Следы Дон Отелло теряются в Харбине. Родственник его компаньона Пенактиса, уже упомянутый мной оператор Алек-

сандр Илларионович Гончаров, в 1937 году был репрессирован, и в 1940-м году семья получила извещение, что он умер в лагере под Листвяжкой (1 Сведения получены из разговора с Тамарой Георгиевной Желтовской.).

Так закончился первый период существования документального кинематографа в Иркутске, отличительной чертой которого была не только организация проката фильмов, но и создание собственного кинопроизводства. Благодаря этому факту, газеты того времени называли Иркутск «кинематографической столицей Сибири».

### **Возрождение сибирского кинопроизводства**

Следующий этап развития связан с городом Новосибирском (до 1925 года Новониколаевск). В 1928 году там был открыт корпус «Совкино». Именно по заказу организаторов корпуса иркутский оператор-самоучка Виктор Александрович Петров 1 мая 1928 года снял сюжет с первомайской демонстрации. Это событие стало первым шагом к возрождению иркутского кинопроизводства. К 15-летию советского кино местный поэт Иннокентий Луговской написал о Петрове небольшую заметку, где предложил считать днем рождения Иркутской кинохроники эту первую съемку.

Остановимся подробнее на личности Петрова и его творческой биографии. Виктор Александрович начинал работать мастером в фото-киномастерской. Известный в то время ленинградский кинохроникер Василий Беляев зашел в мастерскую починить сломавшуюся во время съемок в Сибири и Монголии камеру. Он был удивлен талантом и изобретательностью молодого механика Виктора Петрова, который легко устранил серьезную поломку. Маститый режиссер и оператор пригласил Виктора поучаствовать на съемке и преподал ему первые уроки мастерства. Так скромный механик заболел кинематографом. Он раздобыл кинокамеру «Энерман» и начал снимать.

Второй урок был получен от оператора из Новосибирска Василия Константинова. Именно он предложил открыть в Иркутске корпус, чтобы вести съемки сюжетов для того же Со-

юзкиножурнала. Он научил Петрова работать на таком сложном киноаппарате как «Дебри». Эта камера весила 12 килограммов, не считая штатива. Все это надо было носить на себе. А еще надо было научиться вручную обрабатывать отснятую пленку, не допуская брака. Но молодого Виктора Петрова это не пугало. Уже летом 1928 года он по таежным тропам добрался в Саяны к тофаларам и впервые запечатлел на пленку жизнь этого народа.

А вот еще свидетельство. Газета «Советская Сибирь» писала: «от кинооператора Петрова, работающего на плавучей кинопередвижке на Лене, получено сообщение, что передвижка вела бесплатные сеансы для якутов, которые никогда не видели кино».

Показывая фильмы якутам, Виктор Александрович снимал на пленку их лица, радостные и изумленные. Так один из первых кинохроникеров Иркутска попутно осуществлял и просветительскую миссию.

Наставник Петрова, Василий Константинов, уехав в Москву, сконструировал знаменитую камеру «Конвас», способную снимать и одновременно записывать звук. Эта камера долгие годы служила всем кинодокументалистам страны. Одним из первых по старой дружбе получил ее Виктор Александрович.

Тем временем в «Восточно-Сибирской правде» замелькали сообщения о том, что срочно изыскиваются средства, пленка, подбираются кадры для создания иркутской фабрики «Союзкино». Первый документ, официально подтверждающий ее создание — Приказ правления «Союзкино» от 11 сентября 1930 г. «Об образовании Восточно-Сибирского отделения» («Копейка». 27.08.2004).

В сентябре 1932 года на экраны Восточной Сибири вышел первый киножурнал Иркутского отделения Союзкинохроники. Одним из главных его создателей был теперь уже опытный оператор Виктор Александрович Петров. Он снимает сюжеты и фильмы о Байкале, Падунских порогах, о сибирских селах, создает ленту «Восточная Сибирь в документах».

С особой силой талант нашего земляка проявился в годы Второй мировой войны, которую он прошел с кинокамерой от

начала и до конца. В. А. Петров снимал в Севастополе, Новороссийске, на Северном Кавказе, в Сталинграде, снимал освобождение Болгарии и Югославии. Его героиней в одном из сюжетов стала легендарный снайпер Людмила Павличенко, на счету у которой было свыше трехсот фашистов, сраженных ею при защите Одессы. За годы Великой Отечественной четыре ленты Петрова были отмечены государственными премиями СССР. Петров В. А. входит в число 240 фронтовых операторов, создавших кинолетопись Великой отечественной войны. О них издана книга «Фронтовые кинооператоры».

## ***СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ВОСТОЧНО-СИБИРСКОЙ СТУДИИ КИНОХРОНИКИ: НАЧАЛО И КОНЕЦ***

О точной дате основания Восточно-Сибирской студии кинохроники (далее ВССК или студия) до сих пор идут споры. Что принять за основу: первую съемку В. А. Петрова, состоявшуюся 1 мая 1928 года (вышеназванный приказ правления «Союзкино» от 11 сентября 1930 года), или первый номер киножурнала «Восточная Сибирь», вышедший в сентябре 1932 года. Известно, что в этом номере главной темой стали новостройки. В журнал вошли сюжеты о возведении моста через Ангару и строительстве локомотивного завода в г. Улан-Удэ (СМ, 1974, 28.02). Есть еще документы «Союзкино», меняющие статус студии. Это приказ от № 19 от 20 октября 1934 года, когда она была переименована в «Производственную базу Восточно-Сибирского края». И приказ 7 февраля 1936 г. № 14, когда ее еще раз переименовали, теперь уже в Иркутскую студию кинохроники. Трестом «Союзкино» назначалась заработная плата, шло снабжение новой техникой, оформлялось увольнение и принятие на работу.

В августе 1937 года вышел первый звуковой фильм «Аршан». В 1938 году Студия Кинохроники переехала из подва-

лов кинотеатра «Художественный» в Польский костел, где и находилась до начала 1970-х годов. Несмотря на трудности, кинодокументалисты обретали свое лицо, зарабатывали творческое мастерство. Операторы – Виктор Петров, Константин Матков и Николай Чикмеев – плодотворно трудились в довоенные годы. Первые шаги делали Алексей Белинский, Петр Петров, Оскар Зекки.

Мне кажется, что датой возникновения ВССК следует все-таки считать сентябрь 1932 года, когда на экраны вышел первый журнал «Восточная Сибирь», положивший начало возникновения регулярного кинопроизводства.

Операторы студии, среди которых многие были учениками В. А. Петрова, снимали сюжеты и фильмы по всей Восточной Сибири. Чтобы освещение жизни разных регионов Сибири было более равномерным и регулярным, стали открывать корпункты. В 1943 году был открыт корпункт в Чите, чтобы быть готовыми освещать события, происходящие на Восточном фронте. 9 марта 1949 года был открыт корпункт в Красноярске, 11 июля 1951 года – в Тувинской автономной области (республика Тыва). В Бурятии и Якутии в начале 60-х корреспондентские пункты были переименованы в филиалы студии. Это было вызвано тем, что на студии появился новый вид деятельности. Филиалы (якутский, бурятский и тувинский) начали дублировать советские фильмы, а также киножурналы «Восточная Сибирь» на национальные языки. В соответствии со всеми этими новыми задачами Иркутскую студию кинохроники в 1964 году переименовали в Восточно-Сибирскую студию кинохроники. Увеличился объем работы. Студия в это время выпускала в год 48 киножурналов «Восточная Сибирь» – это в среднем 340 сюжетов в год. Кроме того, 7-8 общеэкранных документальных фильмов, в том числе полнометражных (6-8 частей), то есть идущих по часу и более, таких, например, как «Капсе, Якутия» (1973), «Большой десант» (1978), «Жили-были Семь Симеонов» (1989), «Шторм» (1990) и др.

Кроме того, более двадцати картин снимали ежегодно по заказу различных министерств и ведомств. Например, к юбилею управления «Братскгэсстрой» была снята полнометражная

картина «Братская ГЭС. Проблемы, свершения». В годы расцвета коллектив студии вместе с филиалами и корпунктами насчитывал около двухсот человек.

В 1970-х годах мы решили подсчитать свои географические владения. Оказалось, что это почти треть территории Советского Союза — 7 миллионов 325 тысяч квадратных километров. Причем ни одно значительное событие, происходившее на этой территории, не оставалось незамеченным нашими собкорами, а значит, и сохранилось в хронике.

Начиная с 50-х годов, все грандиозные проекты, так называемые «стройки века», осуществлялись в Восточно-Сибирском регионе. Это ангарские гидростанции: Иркутская, Братская, Усть-Илимская, Богучанская. Каскад ГЭС на Енисее, на северных реках (Мамакан). Вокруг них росли новые города. Дешевая электроэнергия позволяла развивать энергоемкие промышленные производства: алюминиевые заводы, металлургические и химические комбинаты, лесопромышленные комплексы. Железная дорога переходила на электротягу. А затем началось строительство Байкало-Амурской магистрали. И все это, от первого колышка и первых десантов изыскателей и строителей и до момента сдачи объектов, запечатлено в исторически бесценных хроникальных кадрах.

Хронику часто сравнивают с дорогим вином: чем больше выдержка, тем она дороже. Сохранились кадры уходящей в прошлое сибирской экзотики. Десятки народностей Сибири и Крайнего Севера со своей самобытной культурой, искусством, народными промыслами, укладом жизни и бытом были постоянными объектами самого пристального внимания кинокамер.

А еще «не тронутые техникой» тайга и тундра с их обитателями! Бесчисленные сибирские реки, в том числе такие могучие, как Лена и Енисей! Растянувшийся на тысячи километров Северный Ледовитый океан! И, наконец, Байкал!

Обо всем этом сняты десятки фильмов. Ну а где отыщешь сегодня столько кинопортретов людей самых редких и самых разных романтических профессий?! Это охотники, рыбаки, оле-

неводы и мараловоды, моряки с атомных ледоколов, летчики северной авиации, алмазодобытчики, старатели. А сибирские писатели, ученые, художники! Например, известные на весь мир златокузнецы из Бурятии («Мастера»). Или Тувинские камнерезы, создающие из камня фигурки людей и животных высочайшей художественной ценности («Камень Тойбухаа»). Живая история XX века в невосполнимых уникальных кинокадрах.

Это поистине бесценный исторический материал, накопленный более чем за 70 лет существования ВССК — студии, которую всегда считали одной из сильнейших в стране. По крайней мере, по количеству наград международных и российских она опережала не только другие региональные студии, но и успешно соперничала с официозной Центральной студией документальных фильмов, коллектив которой в разы превышал численный состав ВССК.

«Кинематографическая Атлантида» — так назвал свои воспоминания о Восточно-Сибирской студии кинохроники талантливый кинорежиссер-документалист Валерий Хоменко: «...когда-то в недавнем прошлом это был целый материк, гигант качественного сибирского кино. Сегодня пучина времени окончательно поглощает его... Сибирское документальное кино, как когда-то Атлантида, тоже отходит в область мифов...»

Остается последний шанс — удержать в памяти яркую страницу иркутской истории при помощи таких, как эта книга воспоминаний, по возможности стараясь не мифологизировать их.

И еще. Хроника может «работать». Она способна украсить сегодняшние программы и выпуски новостей.

Например, недавняя трагедия на Саяно-Шушенской ГЭС освещалась местными телеканалами с точки зрения групп спасателей из Иркутска, помогавших в ликвидации последствий катастрофы. Но в событийных материалах как-то не догадались использовать кадры хроники из спецвыпуска киножурнала «Восточная Сибирь» № 27 за 1979 г. «Стойкость». Эта лента посвящена первой из четырех техногенных аварий, произошедших на этой ГЭС. Кинокадры тридцатилетней давности и се-

годня впечатляют своей энергией, драматизмом. Кстати сказать, этот выпуск был награжден первой премией «Всесоюзного смотра фильмов о Сибири и Дальнем Востоке». Даже центральные каналы не попытались рассмотреть событие в исторической перспективе. Только несколько серьезных газет сообщили, что во время строительства этой гидростанции в целях сокращения затрат был решено не пробивать в скальном грунте боковой резервный водосток, предусмотренный проектом. Этот водосток позволил бы в экстремальных ситуациях, которые регулярно повторяются на Енисее, осуществлять сброс паводковых вод. Сегодня к тому давнему проекту решено вернуться. Вот сколько интересной дополнительной информации могло бы подарить использование старой хроники.

## ***В БОЙ ИДУТ ОДНИ ХРОНИКЁРЫ***

Первые 20 лет работы студии можно назвать хроникальными. И хотя Дзигой Вертовым еще в 20-е годы XX века был провозглашен принцип создания «образной публицистики», здесь, в Сибири, властвовал репортаж чаще всего о каком-то значимом для местных масштабов событии, хотя иногда снимали и «жизнь врасплох», или, что хуже, событие организовывали, но организовывали так неумело, что «игровуха» была по глазам. Особенно это касалось событий идеологизированных. Например: «Все как один подпишемся на 4-й Государственный заем». Это была акция добровольно-принудительного отъема денег у граждан. Попробуй не подпишись, можешь и на Колыму угодить. В кадре — люди, собранные в кабинете начальника, пряча глаза, торопливо подписывают бумаги о том, что они просят добровольно удерживать у них из зарплаты энную сумму. Потом начальство пожимает руки. Рабочие принужденно улыбаются, видно, что все это делается для киношников.

К счастью, таких сюжетов не так уж много. Например, в к/ж № 10 за 1948 год вот такой типичный материал: «Зимник на р. Лене». Водители доставляют грузы на север. Трудности

пути: поломки и ремонт, метель, взаимовыручка, расчищают трассу, общий обед у костра. Этот сюжет В. Громозинского и сегодня смотрится с интересом. Оператор тоже талантливый самоучка, как большинство хроникеров того времени. Потом он долгое время был директором студии и очень любил свою работу. Неслучайно и сын его А. Громозинский тоже стал оператором да еще привел на студию своих школьных друзей Бориса Винокура и небезызвестного сегодня Евгения Корзуна. Но это случилось лет через 10.

## **ПОРТРЕТЫ ОПЕРАТОРОВ ПЕРВОГО ПРИЗЫВА**

### **Петр Артемьевич Петров-2 (1908-1984)**

Когда я пришла работать на студию, старейшим оператором был Петр Артемьевич Петров. Ему я посвятила передачу, которая прошла по иркутскому телевидению в цикловой программе «Документальный экран Сибири» («ИСТ») (*Иркутская студия телевидения*), а также сюжет для киножурнала «Восточная Сибирь». Собирая материал, я много разговаривала с Петром Артемьевичем. Он рассказал, что пришел на студию 15 августа 1936 года. Ассистентом оператора работал по 1939 год, потом стал работать самостоятельно на съемке сюжетов для к/ж «Восточная Сибирь». 24 июля 1941 года призван на службу в Вооруженные силы по мобилизации. С 11 октября 1941 года по 4 марта 1943 года был кинооператором спецкиногруппы. Сначала при политуправлении Забайкальского военного округа, а потом при политуправлении Дальневосточного фронта. После службы в армии снова вернулся на Восточно-Сибирскую студию кинохроники. Своим учителем он считал Виктора Александровича – Петрова-первого, о котором рассказано в предыдущих главах. В то время Виктор уже был ведущим оператором, исколесил всю Сибирь, щедро делился опытом и темами. Он много занимался самообразованием, изучал фотографию, физику, химию, даже изобрел оригинальную конструкцию электроосветительного прибора для киносъемки. Его прибор был ценен тем, что мог питаться от разных источников в 220,

110 и 60 вольт. Молодым оператором он говорил: в нашем деле надо исполнять три заповеди: 1) знать и уметь ремонтировать съёмочную технику, 2) отдавать киносъёмкам все свое время, а заодно и душу, 3) начинать день с прослушивания радионовостей и чтения газет. Петр Артемьевич говорил, что эти наказы учителя он всегда старался выполнять.

Так же как и его наставник, Петр Артемьевич был самоучкой. Родился 29 июня 1908 года в деревне Долгий Луг неподалеку от Братска в крестьянской семье. Вместе с отцом пахал, сеял, «жал серпом, молотил цепом», охотился, рыбачил. Свой первый фотоаппарат смастерил сам по чертежам из попавшейся под руки брошюры «Как самому сделать фотоаппарат». Сделал ящик из фанеры, вставил линзы из старого бинокля и далее по инструкции. Начал снимать как любитель, потом работал в фотоателье. 15 августа 1936 года пришел на Иркутскую студию кинохроники, где и проработал до 21 июня 1984 года, то есть 48 лет, исключая фронтовые годы. И было ему в то время уже 76. Зачем такие подробности? Да чтобы молодой читатель знал, что люди того поколения жить без своей работы не могли. И пишу об этом не ради красного словца, а потому что была свидетелем его подвигов. Уже когда ему было далеко за 70, он поехал зимой в Братск снимать сюжет «ЛЭП шагает через Ангару», а потом привез потрясающий материал, где в 30-градусный мороз лэповцы двигались по проводам как канатоходцы. Их ресницы, брови и бороды в куржаке и инее.

— Как вы это снимали? Неужели были рядом с ними на этой головокружительной высоте, на ветру, на морозе?

— Ну а как же иначе, — ответил он. — Вот только камера мерзла, так я ее отогревал на груди, под полушубком.

— А руки?

— Руки у меня с детства к морозу привычны...

— Ну а как же вам хватило на все это физических-то сил?  
— не унималась я.

И тут он ответил фразой, которая запомнилась мне на всю жизнь:

— Знаешь, Таня, как говаривал мой отец — умирать умирай, а картошку сажай!

Меня восхищала его преданность делу, его энтузиазм. И я счастлива, что всегда защищала его от молодых шутников, подсмеивавшихся над его глуховатостью — результатом сильного обморожения на одной из съемок. Над тем, что он всегда приходил на работу с ворохом свежих газет. В то время как среди молодых стало модным не искать темы, а изобретать их. Защищала и от начальства, которое несколько раз пыталось уволить его по сокращению штатов. Особенно усердствовал в этом плане тогдашний главный редактор Б. Новгородов.

— Ну чем он вам помешал, ведь он берется за самую неблагодарную черновую работу — снимает хронику, — убеждала я. — В то время как другие кинулись делать «шедевры»: очерки, портреты, фельетоны. Кто из молодых займет его нишу?

Так и получилось. Когда Петр Артемьевич ушел, снимать новости стало некому.

Что же он оставил после себя? Повседневную летопись сибирских строек и, прежде всего, Братской ГЭС. Он ведь оттуда родом. Его родная деревня ушла под воду Братского водохранилища, и это символично. Он и сам положил жизнь за то, во что верил. Верил, что ГЭС принесет на его малую родину счастье. Мы сегодня многое видим в другом свете. Но в своих экологических, проблемных фильмах в качестве самых веских доводов используем переосмысленную, но по-прежнему яркую хронику все того же Петрова. Например, фильм «Страсти по ангарскому каскаду» я начинаю с его хроникальных кадров перекрытия Ангары. Использовал их и режиссер Борис Шуньков в своей ленте «Зона затопления», получившей Серебряного дракона на МКФ в Кракове. Не пропустил и известный немецкий режиссер Андре Торндайк в фильме «Русское чудо». Увидев эти кадры впервые в просмотрном зале студии, он не мог сдержать восхищения:

— Снимаю перед вами шляпу, — сказал он.

Впервые Петров приехал в Братск вместе с изыскателями зимой 1955 года, чтобы снять свой первый сюжет о будущей ГЭС, которой тогда еще в помине не было. Что было? Тайга, а в тайге — маленькая гостиница всего на 6 мест. Первые постояльцы, в числе их был и Петр Артемьевич, сами вывели из

комнат свежие стружки, стали жить, работать снимать. Потом он приезжал сюда еще и еще. «Битва у Падуна», «Письмо из Братска», «Год большой жизни». «Из этих кадров, — сказал о нем иркутский писатель Б. Лапин, — можно сложить многосерийную документальную эпопею».

Вот что писали ему в те годы с ЦСДФ: «...вышел из про-явки снятый вами сюжет «Перекрытие Ангары». Сюжет великолепно снят, исключительно выразительно передает героическую работу строителей ГЭС в течение тех 19 часов, в которые происходило перекрытие реки... Журнал «Новости дня» вышел сегодня, и ваш сюжет его украшает».

Петр Артемьевич создал киноэпопею о рождении Ангарских гидростанций — Иркутской, Братской, Усть-Илимской, Богучанской. Нелегкий хлеб был у него, но когда я слушала его рассказы, казалось — нет этого хлеба слаще.

Мы тоже снимаем шляпу перед этим удивительно скромным тружеником и отдаем дань его повседневному операторскому подвигу. Подвигу, потому что он редко снимал в многочеловеческих съемочных группах с администраторами, осветителями, шоферами и ассистентами, готовыми в любую минуту прийти на помощь оператору. Редко он работал со сценаристами и режиссерами, способными подсказать, что и как снимать. Чаще он оставался один на один с тяжелой камерой, штативом, аккумуляторами и яуфом с киноплёнкой. Он тонул в Тофаларии и только чудом спасся. Поздней осенью замерзал в тайге. Выручила кинокамера. Вывинтил объектив, направил солнечный луч, проглянувшего на его счастье из-за туч светила на клочок взрывоопасной нитроплёнки и так разжег костер, переночевал, а утром — снова в путь на поиск экспедиции геологов. Огонь помог ему и отпугнуть медведя.

Кинооператор Михаил Поплавский начинал ассистентом у Петра Артемьевича. Он рассказывал о таком эпизоде.

Дело было на Коршунихе, перед пуском горно-обога-тельного комбината. Снимали в карьере. Готовился мощный взрыв. Все оцеплено, люди предупреждены. Петр Артемьевич готовится к съемке, закрепляет камеру на штативе, проверяет фокус, композицию кадра.

Взрывник собирается повернуть ручку аппарата и дает команду: «Ложись!» Все падают на землю. Кроме оператора. Гремит взрыв, в воздух взлетают массы породы, летят огромные камни. Петров снимает.

Наконец, все окружение встает, отряхивается. Оператор спрашивает ассистента: «Слушай, что это в кадре мелькнуло?» «Да вот этот булыжник, Петр Артемьевич», — отвечает ему Миша и показывает громадную каменюку, которая просвистела буквально над головой камермена.

Один из газетных корреспондентов даже написал, что Петров падал с эстакады Братской ГЭС. Да видал ли когда-нибудь этот журналист эстакаду, высота которой с многоэтажный дом? Да, он, действительно, падал, но не с эстакады, а с первого агрегата ГЭС. Это, разумеется, значительно ниже, но 10 дней пришлось дома отлеживаться — и снова в Братск.

Еще не закончилась Братская эпопея, как начался Усть-Илим. И опять Петр Артемьевич вместе с первопроходцами: с первого флага, поднятого ими над Толстым мысом, с первого санно-тракторного поезда, с первого каравана барж и до самого пуска.

Когда я пришла на студию, он только что снял первый баумовский десант. Все на студии это событие проспали, а потом, уяснив его важность, решили делать фильм. Пристроились в соавторы к Петрову, съездили на досъемки, и появилась единственная в то время в стране картина о БАМе «Первые дни Таюры» (1974); лента ЦСДФ вышла гораздо позднее.

Можно без конца множить подобные примеры, потому что П. А. Петров успел сделать очень многое: снял более двух тысяч сюжетов для киножурнала «Восточная Сибирь», сотни — для ЦСДФ в выпуски «Новости дня», десятки фильмов.

В финале положено говорить о наградах. Ими Петра Артемьевича не обделили. «Заслуженный работник культуры», есть и орден «Знак почета», и медаль «За трудовую доблесть». Но главными наградами он считал звание «Почетного строителя Братска», скромные нагрудные знаки строителя Усть-Илимской ГЭС, Коршуновского ГОКа, БАМа и других объектов, на которых его знали все и воспринимали не как гостя, а как кол-

легу по работе, соседа, честного работягу, словом — своего человека. Умер мастер кино в 1984 году 27 августа — в день кино.

**Сведения  
о поощрениях и награждениях  
кинооператора Восточно-Сибирской студии кинохроники  
Петрова Петра Артемьевича**

1. **1939 г.** За добросовестное исполнение своих обязанностей объявлена благодарность.

2. **1939 г.** За образцовую работу премирован денежной премией в размере 200 руб.

3. **1939 г.** За оперативность в съемке празднования 22-й годовщины Октября в г. Чите объявлена благодарность.

4. **1940 г.** К 20-летию кинематографии за исключительно добросовестное отношение к работе премирован ботинками.

5. **1946 г.** Награжден медалью за доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.

6. **1957 г.** Награжден почетной грамотой Министерства культуры РСФСР за успешную работу в ознаменование 40-й годовщины Великого Октября.

7. **1957 г.** Награжден почетной грамотой Министерства культуры РСФСР за съемку сюжета «Селевая проходка» к/ж «Восточная Сибирь» №36 за 1956 год.

8. **1959 г.** Награжден почетной грамотой Ирк. обл. Исполнительным комитетом профсоюза работников культуры в день 40-летия Советской кинематографии.

9. **1961 г.** Награжден значком «Отличник Мин. культуры СССР».

10. **1964 г.** Награжден почетной грамотой за хорошие показатели в работе.

11. **1965 г.** Награжден значком «Строитель Братской ГЭС».

12. **1966 г.** Награжден медалью за трудовое отличие за строительство Братской ГЭС.

13. **1968 г.** Объявлена благодарность за многолетнюю плодотворную работу в Советской кинематографии и в связи с 60-летием со дня рождения.

14. 1968 г. Награжден значком «Строитель Коршуновского ГОКа».

15. 1968 г. За многолетнюю и безупречную работу награжден почетной грамотой Ирк. облисполкома.

16. 1968 г. Награжден значком «Отличник министерства кинематографии СССР».

17. 1969 г. Награжден почетной грамотой комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Центрального комитета профессионального союза работников культуры за долголетнюю работу в кинематографии и в связи с 50-летием советского кино.

18. 1970 г. Награжден медалью за доблестный труд в ознаменование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

19. 1971 г. 54 год Октября. Объявлена благодарность.

20. 1972 г. В ознаменование праздника 1 мая и достигнутые успехи объявлена благодарность.

21. 1973 г. В честь празднования 56-й годовщины объявлена благодарность.

22. 1973 г. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР присвоено почетное звание заслуженного работника Культуры РСФСР.

23. 1974 г. За проявленную инициативу и творческое воплощение на экране первых строителей БАМа награжден почетной грамотой.

24. 1974 г. За самоотверженный труд, активное участие в общественной жизни на строительстве одной из крупнейших в мире электростанций Усть-Илимской ГЭС и в честь пуска первых агрегатов выдано Памятное удостоверение строителя Усть-Илимской ГЭС.

25. 1975 г. За активно участие в создании к/ж «Новости дня» в честь 50-летия со дня выхода объявлена благодарность.

26. 1975 г. Награжден медалью 30 лет победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.

27. 1977 г. Награжден медалью «Ветеран труда».

28. 1979 г. Награжден Знаком БратскГЭССТРОЯ «За развитие энергетики Приангарья».

29. 1979 г. Награжден Почетной Грамотой Государственно-

го Комитета РСФСР по кинематографии и Центрального Комитета профсоюза работников культуры за многолетнюю успешную работу в системе кинематографии.

30. 1980 г. Награжден Почетной Грамотой за долголетнюю и безупречную работу в кинематографии и в ознаменование Дня советского кино.

Награжден Почетной Грамотой за успешное выполнение сообразительств 63-й годовщины Октября.

### **Алексей Александрович Белинский (1920-1964)**

Говоря о 50-60-х годах, нельзя не рассказать об известном операторе и режиссере тех лет Алексее Александровиче Белинском. В послужном списке Алексея Белинского временем поступления на Иркутскую студию значится 1934 год, а в этот период на экраны выходили не только киножурналы, но и снимались первые документальные фильмы. Свою профессию Алексей Белинский постигал с азов. Ряд лет он работал в «Восточно-Сибирской правде» фотокором, а после демобилизации из рядов Советской Армии в 1946 году полностью посвятил себя операторской работе.

Алексей Александрович Белинский, коренной сибиряк, может самый легендарный и самый талантливый из плеяды операторов-самоучек. Когда я после окончания университета (1965) пришла работать на телевидение, на первой же съемке услышала рассказы о нем. Все телеоператоры первого призыва были его учениками. Это и Владимир Петров и три Юрия – Костомаров, Четин и Самохин – взахлеб рассказывали мне об этом человеке. На работе он был жестким и строгим, вне работы – весельчак и хулиган. Он любил шутки, розыгрыши. И был гениальным учителем. Даже его розыгрыши часто служили делу. Как-то снимали на закате пейзаж. Искали лучшую точку, перетаскивали тяжелую аппаратуру с места на место. Алексей Александрович никак не мог найти нужный кадр, нужное ему настроение. Молоденький ассистент заикнулся, было: «чего, мол, дурью маяться, скоро солнце сядет – так и не снимем ничего».

— Молодец, что заботишься, — произнес Белинский. — Вот ты мне сейчас и поможешь. Быстро бери два осветительных прибора, беги к той вон сопочке и подсвети мне ее. Парень кинулся выполнять приказ мэтра. Что было духа понесся к сопке, а Белинский еще и вслед свистит, подгоняет — быстрее! быстрее! Вдруг парень бросил осветительные приборы и ринулся обратно: — «Алексей Александрович, а к чему подключаться-то?»

— А вон видишь там за сопкой линия электропередач.

Новичок снова бросился бежать, а вслед раздался свист и гомерический хохот всей группы. Наконец, парень понял, что его разыграли и, волоча тяжелые приборы, обиженно вернулся к машине. Мастер примирительно сказал: «Ну, вот теперь вижу — бегаешь ты хорошо, силенок для нашего дела хватает. Слабое место у тебя — голова. Сначала думай, а потом — делай. Помни, именно голова для оператора главное».

Мне тогда эта шутка показалась грубой, но «ее жертва» — к тому времени ставший уже прекрасным телеоператором, заступился за своего мэтра: «Только так и надо учить молодых. Не нудными нотациями, а делом. По крайней мере, я этот урок запомнил на всю жизнь».

Другой оператор, прошедший ассистентскую выучку у Алексея Александровича, на первых съемках советовал, как организовать дело, чтобы весь съемочный процесс шел без сучка без задоринки. «Приезжая на новое место, никогда не обращай за помощью к разной шушере. Как советовал Белинский — иди только к первому человеку поселка, города, района: 1-му секретарю, генеральному директору, начальнику геологической партии, словом — к хозяину. Они не будут заниматься тобой сами. Они дадут указание своим подчиненным и те, вместо того, чтобы чинить тебе препятствия и выкаблучиваться, будут выстилать твою дорожку коврами».

Этот совет, данный когда-то мальчишке-ассистенту Белинским в свойственной ему грубоватой манере, не раз помогал потом и мне. И если меня хвалили за организаторские способности, только благодаря тому, что я следовала первой журналистской заповеди Алексея Александровича: «ищи хозяина».

Помню Богучаны. Большая стройка. До киношников никому нет дела. Даже переночевать негде — в гостиницу не попадешь. В контору «Богучангэсстрой» вахтер не пускает. Вхожу к нему в доверие, узнаю, что генеральный приходит на работу к 6 часам утра. В половине шестого я уже на крыльце — ловлю «хозяина». В результате дают машину для съемок и любезнейшего и власть имущего сопровождающего. По первой просьбе на вертолете отправляют к лэповцам. Потом на специально выделенном для нас катере везут в зону затопления ГЭС, где мы в течение нескольких дней снимаем распутинскую «Матёру» — целый ряд деревьев подлежащих сносу и затоплению. В заключение выделяют вездеход, и мы едем к изыскателям будущей автомобильной трассы. Четыре вида транспорта — и все бесплатно плюс разно-сторонняя помощь, начиная от исчерпывающей информации и заканчивая знакомством с нужными и интересными для съемок людьми. Это много раз повторялось потом и на БАМе, и в Братске, и в Усть-Илимске, то есть на трудных для репортеров объектах, где уже устали от журналистов, ну и уж, конечно, в не столь избалованных прессой маленьких поселках и городах. Спасибо Алексею Александровичу через своих учеников, он помог встать на ноги и мне.

А как вдумчиво Белинский относился к съемкам буквально каждого кадра, как заранее все продумывал и планировал, как «готовил» объекты съемок.

Володя Петров — телевизионный оператор, погибший во время съемок на Усть-Илиме — рассказывал, как будучи ассистентом, ездил с Белинским на крайний север. Маленький поселок. Деревянный аэропорт, напоминающий захудалый сельский магазинчик. Бичеватого вида люди, сидящие возле него на корточках. Взлетная полоса, напоминающая то ли просеку, то ли лесную поляну.

— Здесь мы будем снимать адресный план, — сразу заявил Алексей Александрович.

— Что тут снимать, — подумал я, — убожество! Самолеты в эту «дыру» заглядывали раз в неделю. Снимая в эту неделю геологов, рыбаков, оленеводов, мы сдружились с ними. И Алексей Александрович попросил их прийти к самолету проводить нас,

пообещав, конечно, самое ценное для тех краев угощение — водочку. При этом поставил одно условие: чтобы геологи пришли в аэропорт в полной экипировке, тем более что один из них должен был улетать. Рыбаки пообещали доставить ящики с рыбой для отправки на большую землю, а эвенки должны были прибыть на оленьих упряжках. И вот на горизонте появился самолет. На переднем плане расположилась со своими рюкзаками и в штормовках группа геологов. Рыбаки носят ящики с рыбой, готовясь к погрузке. По сигналу оператора эвенки направляют свои упряжки к садящемуся самолету.

Удивленные этой «массовкой» летчики кричат, что не смогут всех взять на борт... Вот таким полным смысла, движения, экзотики получился первый адресный план сюжета. И не нужна пустая, незапоминающаяся трескотня сегодняшних дикторских текстов. Без комментариев все видно, все понятно: где снято, и что означает для аборигенов это редкое событие — прилет с большой земли самолета. Для точности адреса — перебивка с надписью пункта назначения.

Позднее, когда я с телевидения перешла работать на киноронику, где воспоминания о Белинском были еще свежи, при упоминании его имени люди, работавшие с ним, начинали улыбаться и наперебой вспоминать разные истории. Чуть ли не все операторы того времени были его учениками.

Алексей Александрович не ограничивал свое творчество съемками хроники. Он был кинооператором-журналистом из тех, о ком знаменитый режиссер А. П. Довженко писал: «...кинооператор документального фильма — фигура несравнимо более сложная, чем кинооператор художественного фильма. Киножурналист — человек с широким мировоззрением, с критическим мышлением, с умением выбирать нужное для данного времени, с хорошим вкусом, обладающий даром слова. Словом, это журналист, и надо кинооператора воспитывать как журналиста, в лучшем смысле этого слова...»

Белинский умел найти актуальную тему и небанальный, интересный поворот этой темы. Был к тому же блестящим режиссером, потому что умел драматургически ярко выстроить свой материал.

Стоит ли говорить о том, какой несовершенной была тогда материально-техническая база Иркутской студии кинохроники. Почти вручную приходилось обрабатывать отснятую пленку для киножурналов «Новости дня», «Восточная Сибирь» и тех немногих документальных фильмов, что снимались тогда, которые в историю кинематографа вошли как годы «малокартинья». И должно быть, с большим азартом работал молодой ассистент кинооператора над первым полнометражным документальным фильмом «Советская Якутия», выпущенным на экраны студией кинохроники в августе 1948 года. Эта первая картина научила его многому: через 10 лет он, уже главный оператор, снимает вдохновенную «Повесть о земле Якутской», о которой скажут похвальное слово не только зрители, но и кинокритики и киноведы.

К этому времени Алексей Александрович будет считаться мастером. Именно 1958-й год, в содружестве с кинооператором Леонидом Берковицем он снимает публицистический очерк «Покорители Ангары». Картина обойдет все экраны страны, будет представлена за рубежом. Выдающийся советский кинодокументалист Роман Кармен напишет о ней восторженную рецензию, скажет, что создателям ленты удалось показать величие людей, вступивших в схватку с непокорной и своенравной Ангарой, поставивших ее могучую водную стихию на службу народу.

Именно тогда, в конце 50-х годов, Алексей Белинский, которого причислили к ведущим сибирским кинопублицистам, обретет как бы второе творческое дыхание. Весь свой интерес он сосредоточит не на «покорении природы», а на ее прославлении, он словно бы интуитивно почувствует, что бездумно вторгаться в святая святых родного края не следует, с природой надо говорить на «Вы». Он был из тех художников, для которых весь мир мог отразиться в капле росы, и это он умел разглядеть, почувствовать. Свое удивление природой он передал в таких поэтических лентах, как «За баргузинским соболем», «Где золото роют в горах» и особенно в первом сибирском широкоэкранном фильме «Байкал». Эти картины получили не только всесоюзное, но и мировое признание.

Много раз мне приходилось показывать зрителям его замечательный фильм «За баргузинским соболем» (1959). Дети на просмотре этой ленты просто валились со скамеек от хохота. Взрослые, посмеявшись вволю — задумывались. Сколько раз мне говорили: этот фильм не так прост, как кажется на первый взгляд. Эльга Лындина, известный московский кинокритик, сказала после просмотра: «Я теперь знаю, как надо поступать в экстремальных жизненных ситуациях. Хоть это и звучит банально — никогда, ни при каких условиях нельзя сдаваться. Этот зверек, величиной с локоток, учит мужеству. Охотники, свора собак, сети багры, ружья — все против него одного, а он сопротивляется, да еще и нападает. Так ни разу, ни на секунду, не сдался, не растерялся, не испугался. Даже когда охотник поймал его и держит за шкурку, он рычит, вырывается и так вцепляется ему в одежду, что не оторвать. Миф о Давиде и Голиафе просто меркнет перед этим чудным фильмом Белинского».

Действительно, этот фильм Алексей Александрович снял так убедительно, что после его просмотра говорить снисходительно «о братьях наших меньших» совсем не хочется. Соболю в нашем снисхождении не нуждается. Не мы его, а он нас может многому научить. Да, человек заставляет его подчиниться. Подчиниться, но не покориться. Маленький зверек одерживает над охотниками нравственную победу. Все симпатии зрителей остаются на его стороне. Белинский опередил время. Его ленты экологичны в самом благородном смысле этого слова. В те годы человека величали хозяином, победителем, властелином природы. Эта формула была основополагающей. В фильмах Алексея Александровича человек впервые выступает как врач, как спаситель, как защитник и, в конечном счете, как слуга природы. Например, в рассказе о сибирском шелкопряде, сгубившем тысячи гектаров тайги, он показывает профессора Талалаева как врача и спасителя, нашедшего средство от этой напасти, пришедшего на помощь тайге и вылечившего ее от неминуемой гибели.

Он много бывал на Байкале, восхищаясь его красотой и мощью. 21 декабря 1960 года газета «Восточно-Сибирская правда»

(№ 298) писала: «Старейший оператор студии А. Белинский давно вынашивал замысел видового фильма о Байкале. Во всех уголках славного моря довелось ему побывать, снимая сюжеты для киножурнала... В этом году давняя мечта оператора сбылась: он снял цветной, широкоэкранный фильм». В этом фильме были не только красоты озера, но и животный мир Байкала и его окрестностей. Впервые сняты лежбища нерпы. И все это с какой-то особой теплотой и любовью.

Свое удивление и преклонение перед силами природы ему удалось передать и в таком, казалось бы, официальном фильме с модным для того времени названием «Покорители Ангары» — о строителях Иркутской ГЭС. Все писали, что в нем «удалось показать величие людей, поставивших могучую водную стихию на службу народа».

Но мне кажется, что в ленте есть еще одно измерение. Здесь, как и в фильме о соболе, симпатии автора на стороне засыпанной глыбами, задушенной бетоном, яростно сопротивляющейся Ангары. Недаром такое большое место в картине уделено показу дивных ангарских пейзажей, кристально чистой воды, где можно сосчитать на дне все камушки, так светлы и прозрачны глубины вод. Если эти кадры сопоставить с кадрами сегодняшних «водогноилищ», как метко прозвал народ искусственно созданные водохранилища, контраст будет не в пользу «Покорителей» природы.

Белинский и сам был человеком природным, стихийным, неукротимым. Казалось, что ему все по плечу. Но судьба распорядилась иначе. В 1964 году он простыл на съемках и заболел воспалением легких. Его привезли в тяжелом состоянии и положили в больничный коридор, не очень балуя врачебным вниманием. Там он и умер. Ему не было и сорока четырех лет. На студии Алексей Александрович проработал всего-то 19 лет. Вернулся из армии в феврале 1945 года, был сначала лаборантом, 5 октября назначен начальником цеха обработки пленки. В июле 1946 года становится ассистентом оператора. С 1948 году оператор к/ф «Якутия». В 1954 году командирован во ВГИК на полуторамесячные курсы повышения квалификации. Учебка дала новое направление его творческим поискам. Кроме выше-

перечисленных фильмов, можно назвать еще и фильмы последних лет: «Где золото роют в горах» (1962), «Крылья Сибири» (1963). Мне не довелось работать с Белинским. Но я мечтала снять хотя бы один сюжет с таким легендарным оператором.

## ***ПОКОЛЕНИЕ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ***

На творческие поиски этого поколения повлиял приезд выпускников ВГИКа операторов Петра Власова, Игоря Коловского, Владислава Мишина, Михаила Колесникова. Они хотели все изменить, снимать по-новому: не просто хронику, а поднимать острые проблемы времени, делать портретные зарисовки и фильмы, создавать поэтические ленты, словом, кинолетопись в образах и лицах. Вот что писала газета «Восточно-Сибирская правда» (№ 298, 1960): «Широкоэкранный фильм «Красноярские столбы» доверили снимать практиканту ВГИКа М. Колесникову. Он посвящен знаменитому заповеднику — фильм снят как видовая поэтическая киноновелла». Устремления молодых соответствовали обращению И. Эренбурга к писателям: «Бывают события, которые трудно не заметить. Войны не проспичь — разбудят сирены или повестки. Ураган — ломает деревья. Если умирает сосед, из дома выносят гроб. Новорожденная кричит за стеной. Но художник должен слышать, как растет трава — на то он и художник».

«Как растет трава» — слышал Петр Власов — живая легенда студии. Он любил работать в одиночку, несмотря на тяжелейший груз в 30-40 килограмм, который приходилось брать с собой в киноэкспедиции. Для него не существовало редакционных заданий, сроков, планов. Он был, что называется, «не от мира сего». Но когда Петр привозил отснятый материал, все ему прощалось, такой необычной была «картинка» на экране — светлой, нежной, грустной, пронзительной. Как его только ни называли — поэтом, художником, певцом кинематографа. От него многого ждали, а он ушел сначала в трактористы, а потом в сталевары. Ему претила заидеологизированность кино. Позднее Петр вернулся в Москву к родителям, работал бригадиром строителей (это после ВГИКа-то). Он был родом из семьи «прощенных» белоэмигрантов, что смущало отделы кадров.

В 1979 году на студии прошел слух, что Власов покончил с собой — бросился под поезд. Но художническое начало его лент продолжилось в творчестве таких мастеров, как Анатолий Сидлер, который затем передал эстафету своему талантливому ассистенту, а потом и одному из самобытнейших операторов студии Шамилю Седен-Оолу.

Группа операторов-вживцов свершила в конце 1950-х — начале 1960-х годов в Иркутске кинореволюцию. Студенты операторского факультета были в то время повально увлечены творчеством Сергея Павловича Урусевского, впервые освоившего новую камеру «Конвас-автомат».

Вот как вспоминает о работе Михаила Колесникова Валерий Хоменко: «Миша чуть ли не фокусы показывал коллегам. Он камерой жонглировал: «глядите, как это делается», — нажимал на кнопку, шел из конца в конец коровника и, когда от кнопки через минуту отрывал палец, сюжет о знатной доярке был готов. Задание редакции выполнено! А на экран глядя потом все дивились: все есть и крупный план, и средний, и общий, и детали, и все компоненты киноязыка — не надо ничего монтировать. Все на едином дыхании, не прерывая работы мотора камеры — выразительно, емко, экономно».

Именно тогда заговорили о возможностях внутрикадрового

монтажа. Мне довелось работать с учеником Колесникова оператором Евгением Корзуном.

Помнится, снимали встречу однополчан ветеранов войны. Фронтовиков в Иркутск приехало много. На платформе — не меньше встречающих. Я пожалела, что не взяла еще одного-двух операторов, подумала, что Жене одному не справиться — многое упустим.

Прибыл поезд. Ветераны начали выходить из вагонов и тут же попадали в дружеские объятия иркутян. Корзун давил на кнопку камеры не останавливаясь. Что же, думаю, он перебивки-то не снимает... Тут он подбежал ко мне сменить кассету. Смотрю, 120 метров уже улетело. Потом, когда отсматривали черновой материал, была поражена — все успел, все снял: и слезы, и смех, и цветы, и объятия, и поцелуи, и волнующие моменты узнавания друг друга, после более чем тридцатилетней разлуки. И большое количество деталей и общие планы бурлящего людского моря — не забыты, не пропущены. Ну все именно так, как описывает Хоменко работу Колесникова. Наезды, отъезды, переброски камеры, смена объективов. И все это в одном бесконечно длинном плане. Внутрикадровый монтаж создает эффект присутствия, заставляет зрителя «забыть» о камере... Эпизод получился классный. Да, видно недаром на обратной стороне фотографии Михаила Колесникова, хранящейся у Корзуна, Женя написал: «мой учитель и друг».

А вот смена объективов от широкоугольника, который сегодня часто называют «рыбьим глазом», до телевика — это уже, видимо, пошло от Игоря Коловского.

Коловский, по свидетельству Хоменко, камерой снимал «играючи, молодецки, будто палицей помахивая, лепя грубые эффекты «модными» объективами 18 мм и 300 мм, световыми пятнами, контрастами и ракурсами, а ля Урусевский... Он первым догадался, что кино, в общем, строится вне логики. Снимай то, что «киношно-красиво» — все проглотится. В монтаже все «несвязуемое» «свяжется»... Признаюсь, такой формалистический подход к работе оператора, особенно оператора-документалиста — не вдохновляет, мне ближе тонкая, как игра на

скрипке, манера съемок Петра Власова. Но факт остается фактом: в палитре некоторых студийный мастеров экрана эксперименты Игоря Коловского не были забыты. Особенно это чувствуется в фильме «Физики», получившем поощрительный диплом на МКФ в г. Кракове в 1966 году. Автор сценария и режиссер И. Коловский, операторы И. Коловский, Е. Корзун.

Слава Мишин, из того же вгиковского десанта, имел тягу к авторскому кино. Сильной стороной его творчества было журналистское начало. Его фильмы «Повесть о земле якутской», «Сторона Иркутская», «Обыкновенная Арктика» и др. обычно снимались по его собственным сценариям. «Обыкновенная Арктика» – это репортаж с дрейфующей станции «СП-8» (Северный полюс-8). Он не гонялся за внешними эффектами, как Коловский, зато «копал» глубоко. Поражает, насколько верно схвачена в этой картине атмосфера жизни полярников. Все просто, все обыденно, как на «большой земле». А где же почитаемое в те годы геройство, где трудности, где пафос «покорения» Севера? Трудности есть, но они не выпячиваются. Время от времени мы видим термометр, зашкаливающий за минус пятьдесят, но люди спокойно и буднично работают. Трудности спрятаны за шуткой, за улыбкой – настоящее непоказное мужество. То же самое можно сказать и о фильме «Крылья над полюсом», рассказывающем о жизни полярных летчиков. Он проработал на студии дольше других москвичей, был собкором по Якутии, объездил весь Север, оставляя адреса командировок на своей вечной спутнице-гитаре. Вот как журналист Л. Федоренко пишет об этом в газете «Советская молодежь» (1 апреля 1962 г.): «Вся дека этой уже довольно заслуженной гитары была исписана короткими надписями «Якутск», «Пекин», «Норильск», «Диксон», «Атомоход Ленин», «Анадырь», «Центр Азии – Тува», «Северный полюс», «Ханой», «Игарка» и даже неведомая «Букачача». Он проработал на студии несколько лет, прежде чем вернулся в Москву, оставив неизгладимый след, как человек творческий, талантливый, веселый и компанейский, как хороший, надежный товарищ. Много его работ осталось и в студийной хронике.

## Борис Юрьевич Винокур (1938-1983)

Борис не заканчивал ВГИКа. Но он с девяти лет увлекся фотографией, ходил в фотокружок Иркутского дома пионеров. Его работы на выставках детских фотографий неизменно получали призы. Уже тогда он понял, что надо не просто «ловить жизнь врасплох», но и придумывать сюжеты, темы, композиции.

Как и его учителя – Белинский и Мишин – Винокур начинал на севере. Здесь, в тундре, среди полярной ночи, на пятидесятиградусном морозе, когда мотор камеры то и дело отказывал, снимал он при неверном свете факелов и фар первые свои репортажи. В таких условиях работать одному почти невозможно. Но ассистенту (кем он поначалу числился) не полагается ассистент... Жилось трудно. Спал где придется, ел недоваренное оленьё мясо, к которому не сразу привык, мотался по тундре на вертолетах, вездеходах, оленьих и собачьих упряжках. Его спасла тяга к странствиям – неизлечимая болезнь всех больших операторов-документалистов, чувство невозможности жить постоянно в городе, в четырех стенах.

И вот первая большая самостоятельная работа – специальный выпуск киножурнала «У оленеводов Якутии». Журнал снимался на самом севере республики Саха (Якутия) в далеком Булунском районе. Борис любил экзотику, но знал ей место и меру. Никогда не использовал ее в спекулятивных целях. Это был фон, позволяющий оттенить сибирский северный характер. Герои Винокура, будь то врачи, вылетающие к больному по первому зову за сотни километров в фильме «Эмчи», или гидростроители в ленте «Адрес счастья», или речники, ведущие суда в тяжелейших условиях раннего ледостава на реке Лене (к/ф «Моя Лена»).

Первая большая работа – специальный выпуск киножурнала «Восточная Сибирь», посвященная оленеводам, мог бы стать и его последней работой. Как-то медведь задрал оленя. Оленеводы всполошились – шатун не шутка. Берлогу нашли быстро. Борис попросил, чтобы люди с ружьями поотстали, чтобы раньше времени не вспугнуть зверя, а ему успеть снять. Берлога

находилась в ложине, оператор поскользнулся и начал падать прямо в лапы к вылезающей медведице. От тулупа полетели ключья, но Борис, потерявший очки, весь залепленный снегом, не сразу понял, что произошло. Спасли его три шубы и собаки, отогнавшие зверя. Поднявшись, он думал об одном — скорее навести фокус. Потом еще ругал охотников, что рано пристрелили медведицу — не успел как следует снять.

Как-то под Новый год летчики совершали «сюрпризные» рейсы по нескольким полярным станциям. И на одну из них вместе с елками, подарками и письмами был доставлен оператор. А потом навалилась непогода, и Винокур просидел на полярной станции вместо недели два месяца.

Уже имея за плечами северный опыт, молодой оператор взялся за фильм о Байкале. Задача — не из легких. Еще не был забыт фильм об озере, снятый учителем Бориса Алексеем Белинским. Винокур нашел выход. Он открыл свой Байкал, никем до него не снятый — Байкал зимний. Намного позднее «гастролером» А. Стремяковым будет снят фильм под названием «Байкал зимой». Проторенной дорожкой ринутся столичные киношники. Все вдруг прозрели, когда увидели, как прекрасны прибрежные скалы, украшенные причудливыми ледяными натеками. Как тысячи солнечных зайчиков скачут по уступам ледяных дворцов, как искрятся и сверкают в лучах заходящего зимнего солнца стрелчатые ледяные башенки и колокольни. Все это первым увидел и снял Борис Винокур в фильме «Славное море».

Вот как о процессе съемок написала газета «Советская молодожь»: «Был конец апреля, все реки вскрылись. А на Байкале еще был лед, правда, уже потемневший. Он тревожно потрескивал. В первый раз, когда пробирались по льду Большого моря к ловцам нерп, провалилась в нерпью «хатку» лошадь. Был ветер, лошадь простудилась, и пришлось возвращаться. Во второй поход все-таки добрались до нерпятников Мазая Непова и Бориса Огдонова. На открытом льду они прожили вместе с охотниками пять дней. Ползли по льду с камерами, подбираясь к нерпам поближе. И получился сюжет киножурнала. Его назвали «Дед Мазай и нерпы».

В Оберхаузене в ФРГ киножурналу «Новости дня» за этот сюжет присудили «Гран-При». (Сов. молодежь. 1966. 27 марта).

Впервые им был снят и подводный мир Байкала, и аквалангист, которого «катает» нерпа. Однажды в водолажном скафандре Борис спустился на дно Байкала для съемок. Первое же неосторожное движение новоявленного водолаза перевернуло его вверх ногами — на поверхность его вытянули едва живым. Но и этот случай его не остановил.

До сих пор никто не повторил эпизод отлова нерпы для зоопарков. А как обаятельны у него эти зверьки, неуклюжие на суше и быстрые, грациозные в воде. Греясь на солнышке, они сладко зевают, жмурятся, ласково почесывают друг друга. Пойманные охотниками нерпята кричат детскими голосами, а из огромных глаз катятся крупные слезы. Звероловы бережно берут их на руки, поудобней устраивают в саях. И хотя мы знаем, что им не причинят вреда, что на радость детворе их повезут в разные зоопарки мира, все равно их жалко. Самые добрые чувства любви, сострадания вызывает этот эпизод. И не надо слов. Все и так ясно: оставьте Байкал и его обитателей в том нетронутом первозданном виде, в котором нам его подарила природа.

Много сюжетов Винокур снял о сибирских ученых, занимающихся солнечной земной физикой, работающих на солнечном телескопе в знаменитой Байкальской обсерватории. Не прошел и мимо великих строек. Его спецвыпуск «Бросок» был признан лучшей операторской работой страны на Всесоюзном совещании кинооператоров-документалистов. Позволю себе процитировать строки из моей статьи, опубликованной в газете «Правда» за 6 мая 1978 года (№ 126). «Любое праздничное событие БАМа — пуск первого поезда, завершение проходки одного из туннелей, сдача очередного моста — в тот же день становится достоянием всей страны. А вот будни, проблемы и трудности работы значительно реже «выходят» на телевизионные и киноэкраны. В результате память сохраняет парадный образ стройки. Этакое триумфальное шествие по экзотическим таежным местам под медь оркестров да гитарные песни у костра. Но БАМ совсем другой. На экране идет специальный вы-

пуск киножурнала «Восточная Сибирь» — «Бросок», посвященный прорыву первого десанта строителей на новый участок будущей магистрали.

Года через два поезд промчит этот участок за какие-нибудь полчаса. А пока...

Десять дней ушло на то, чтобы по болотам и таежному бездорожью провести первый караван самой необходимой для начала работ техники. Десять дней штурмовали строители 30 километров. И все эти дни рядом с ними были режиссер нашей студии Валерий Хоменко и оператор Борис Винокур.

Одно за другим преодолевают препятствия первопроходцы. Увязают в болоте машины; как веревки рвутся стальные тросы; на глазах у зрителей гусеница мощного трактора лопается и расплывается, как будто она сделана не из стали, а из картона. Зал то замирает, то дружно и облегченно вздыхает. Последние кадры встречаются аплодисментами»...

Борис не только узнал об этом событии, уговорил строителей взять с собой киношников (тоже ведь им лишние хлопоты), но и соблазнил темой режиссера Хоменко, прекрасного режиссера, но горожанина до мозга костей. Винокуру кроме тягот съемки пришлось еще и режиссера носить на руках в самом буквальном смысле этих слов. У Хоменко не оказалось болотных сапог. Ситуация почти анекдотичная: строители форсируют реку, а вслед за ними оператор несет на закорках режиссера. Жаль, некому было снять это для студийного капустника. Этот эпизод наглядно проиллюстрировал бы не раз произнесенную на студии фразу: «Вы, режиссеры, всегда выезжаете на нашем операторском горбу»...

И все-таки Винокур никогда не пожалел, что пригласил на эту съемку Хоменко, помогшего выстроить материал, — большого мастера синхронных интервью, которые в этом спецвыпуске сделаны на высоком уровне. Не пожалел об этой поездке и режиссер. Это была для него разведка боем. Полнометражный фильм о БАМе, который поначалу назывался «Большой чертеж Сибири» (сценарий Леонида Шинкарева) не без влияния спецвыпуска «Бросок» был переименован в «Большой десант». Хоменко сразу решил, что «гвоздем» фильма, его кульминацией

станет эпизод «броска», то есть первого десанта строителей на новый участок дороги. Но на этот фильм поехал другой оператор.

В заключение отмечу, что у Винокура в резерве всегда были десятки тем, которые он щедро раздаривал. Это был человек широкой сибирской природы. У него было много друзей, особенно среди ученых Академгородка. Они всегда рады были взять его с собой в научную экспедицию. Друзья были у него повсюду, кроме... студии. Он был прямодушным и открытым, не умел кривить душой, на худсоветах всегда говорил только то, что думал и нажил себе врагов. Его начали травить, его сюжеты незаслуженно ругали. Я честно старалась защитить его, но после одной из оценочных комиссий, где уязвленные им «творцы» в очередной раз в пух и прах разнесли его материалы, он сказал – «все! уезжаю!» И уехал работать на Западно-Сибирскую студию кинохроники, где быстро стал одним из ведущих операторов. Для нашей студии это стало, на мой взгляд, большой потерей. И не только творческой. Ухудшился психологический климат в коллективе. Как важно в нашей трудной профессии беречь друг друга: Борис Юрьевич Винокур погиб на съемках фильма в автомобильной катастрофе. Ему было всего 44 года. Двадцать из них он отдал студии.

### **Евгений Алексеевич Корзун (р. 1938)**

Евгений Алексеевич работал на студии с 1959 года. Он еще один из плеяды операторов-самоучек, которые без учебы во ВГИКе постигали мастерство на практике. У него было ценное качество: он умел «брать». Учился у своего наставника А. Белинского, у друзей-ровесников вгиковцев М. Колесникова и И. Коловского, смотрел прославленные фестивальные ленты с прицелом, что и как снято. Было у него еще одно важное качество, которое отличало его от многих талантливых операторов – он был абсолютным трезвенником. Я не устаю в полушутку повторять студентам: хотите стать лауреатами Государственной премии России как Корзун, соблюдайте только одно условие – никогда, ни при каких обстоятельствах не пейте. И на Восточ-

но-Сибирской студии кинохроники, и на телевидении перед моими глазами прошла жизнь целой плеяды без преувеличения блистательных операторов и режиссеров, таких как Борис Шуньков, которые не успели и наполовину реализовать свой талант, поумирали сорокалетними. И виной всему водка. Корзуна за семьдесят — и он продолжает снимать. «В России художнику надо жить долго». Этот, не знаю, кому принадлежащий, афоризм любил повторять Герц Франк.

Третье достоинство Корзуна — его артистичность. С ним любили работать в паре многие маститые кинематографисты, начиная от Игоря Коловского, Леонида Гуревича, Герца Франка и заканчивая Владимиром Эйснером. В киноэкспедициях с Женей было легко и весело. Он талантливо пародировал всех подряд: и членов съемочной группы, и героев будущей ленты и местную администрацию. Все это получалось у него очень похоже и смешно. Думаю, в нем пропал талантливый комедиант.

18 лет я работала редактором документальных фильмов. От меня зависел состав творческих групп на каждой картине. Многие операторы ставили мне тогда в вину, что лучшие, наиболее выигрышные темы я отдавала Корзуну. Кроме того, он всегда снимал в связке с хорошими сценаристами и режиссерами. Да, это было, действительно, так. Отправляя на съемки Корзуна, я была уверена, что он будет достойно представлять студию — не ударится в загул, сумеет обаять как звездных режиссеров, так и героев будущих лент. Хорошие темы поставлял ему и молодой москвич М. Шмулевич. Так, в содружестве с ним и сценаристом Л. Гуревичем был снят фестивальнй фильм «Крестьянский сын» о легендарном сибиряке-полковнике Белобородове. Шмулевичем же был заявлен фильм о писателе Залыгине. А беспроигрышную тему об якутском передвижном театре предложил собкор по Якутии Н. Саввинов.

Слабым место Корзуна было то, что он не умел сам находить темы. И уж тем более драматургически грамотно выстраивать их. Как журналист, он уступал и Смекаеву, и Сидлеру, и Винокуру, и Седен-оолу, и Саввинову, и уж, конечно, Шунькову. Картина «Кораль», которую газетчики провозгласили находкой Корзуна, лишь римейк фильма, снятого с тем же геро-

ем Иннокентием Кочкиным на все той же реке Колыме несколькими годами раньше на ВССК по сценарию собкора «Известий» Леонида Капелюшного. В интервью журналисту Л. Сухаревской Евгений Алексеевич так рассказывает про героя, подаренного ему студией, про Иннокентия Кочкина: «Без этого человека фильм бы не состоялся. Четыре месяца мы не просто жили у него на полном его обеспечении, он еще и возил, устраивал съемки, находил людей, спасал нас в самых невероятных ситуациях. Например, в самом начале работы у моей камеры сгорел блок питания. Кеша соорудил мне что-то немислимое, подключил какой-то движок, который я возил за собой по снегу на железном листе. Кочкин мог договориться с кем угодно, организовать съемки с вертолета. Его знание севера помогло мне поймать в кадр и серых гусей, и розовых чаек». Вот оно, важное и очень ценное качество журналиста — умение заставить всех окружающих работать на пользу фильма.

На Российском кинофестивале в Екатеринбурге Е. Корзун получил за эту ленту приз и диплом «За лучшую операторскую работу». Неплохо было бы указать в титрах и Капелюшного, как автора темы, по сценарию которого тот же Корзун в 1989 году снял неудачный, можно сказать, «пробный» фильм «Человек на краю земли». Если бы каждую тему можно было снимать по два раза! Но для кино это слишком дорогое удовольствие.

В 1966 году и в 1968 году за фильмы, снятые под руководством И. Коловского (и режиссура, и основная операторская работа), Корзун впервые значится в титрах фильмов, получивших диплом на МКФ в Кракове — к/ф «Физики», снятый в Дубне, на МКФ в Ташкенте — за к/ф «Аянга» (северная экзотика).

Первый материал, который мне довелось делать в содружестве с Е. Корзуном был спецвыпуск «Память», сделанный в 1975 году к юбилею победы в Великой Отечественной войне. Снимали мы в селе Бельск Черемховского района. Запомнилось одно синхронное интервью участника боев под Сталинградом. «Выглядываю утром из развалин дома, в котором мы закрепились. Смотрю, а из соседнего дома, из-под таких же развалин выходит немецкий офицерик — молоденький такой — стоит

спросонья потягивается... Мне надо стрелять, а я не могу — жалко мне его... Ну потом выстрелил — он упал. У меня аж сердце захолонуло... такой молоденький». Мы хотели построить синхроны на контрасте: жестокость фашистов и душевность, нравственное преимущество наших солдат, защищающих свою землю. Не все, что задумали удалось, но в главном лента состоялась. Мы стали Лауреатами первой областной конференции «Молодость, творчество, современность». Я осталась не совсем довольна результатом работы, а особенно собой. Сложность состояла в том, что все строилось на рассказах фронтовиков, а «картинки» не было. Я предлагала вариант за вариантом, но оператор все высмеивал, отметал. Мол, это у вас на телевидении (я тогда только что пришла с телевидения) «игровой» занимаются, а мы снимаем подлинную жизнь. Уже потом я поняла, что это мода такая была. Из ВГИКа привезенный вертовский принцип съемок «жизни врасплох», трактуемый очень примитивно. Ну, что показушного в том, что деревенские мальчишки должны были в финале с башни знаменитого Бельского острога выпустить стаю голубей. Или, я договорилась с ветеранами, что они пойдут с нами на сельское кладбище, расположенное в живописнейшем месте на горке над селом. Утопая в глубоком снегу, будут искать могилы однополчан, сметая снег с деревянных тумб и крестов, чтобы открылась надпись. Этот кадр я не придумала, а подсмотрела в жизни, когда собирала материал для сценария и ходила по кладбищу с одним из героев моих прежних телеочерков — учителем Викуловым. Хотела снять одного из фронтовиков — заядлого охотника — в тайге с ружьем. Всех этих и других кадров на монтаже не хватало, что бы закрыть закадровые рассказы о войне, о победе. Все пришлось забить хроникой военных лет.

Но это был для меня урок — всегда надо настаивать на своем, добиваться воплощения задуманных идей. Теперь советую студентам — доверяйте самому себе, и если убеждены в правоте своих требований к оператору, никогда от них не отступайте. Каждый автор, режиссер должен быть немного деспотом.

Позднее, когда мы снимали «Старое и новое Босучан» (ВС. № 32. 1984 г.) оказалось, что с Корзуном не так уж трудно до-

говориться. На съемках было полное взаимопонимание. Главное, что подкупало всех, кто работал с Евгением Алексеевичем, это его любовь к документальному кино. Однако был у него и один недостаток — он не любил снимать хронику. Его кадров в фильмах, сделанных на основе хроники — почти нет.

В 1980-е начался подлинный взлет его творчества. В 1983 году редакция поручает ему съемки сразу двух фильмов, ставших потом гордостью студии. Это «Чужая боль», автор и режиссер Герц Франк и «Крестьянский сын», автор — известнейший сценарист Леонид Гуревич, режиссер Михаил Шмулевич. Первый рассказывает о колонии для малолетних преступниц в пос. Водопадный Иркутской области и работающем там талантливым педагоге Бонадысенко. Второй посвящен легендарному полководцу-сибиряку Афанасию Павлантьевичу Белобородову. Оба фильма становятся призерами фестивалей. Успех фильмов по большому счету определила работа таких талантливейших документалистов, как Г. Франк и Л. Гуревич.

В 1984 году по сценарию Л. Капелюшного и под руководством опытного режиссера — ветерана студии Лианы Черепановой он снимает фильм «Нужны Платоновы» — и снова фестивальная награда.

### **Эйснер плюс Корзун**

В 1985 году по заявке редакции и по сценарию Леонида Гуревича запускается фильм «Ищу и нахожу» о первооткрывательнице Нерюнгринского угольного месторождения, лауреате Государственной премии Саиме Сафиевне Каримовой. Сценарная идея очень актуальна и решена совершенно не в духе тех лет. В центре внимания проблема: что находит и что теряет женщина, сделавшая блистательную карьеру, посвятившая свою жизнь работе? А теряет она свое женское призвание и счастье: три дочери разъехались, внуков Каримова еще не видела — некогда. Сценарист задумывает много интересных ходов. Заранее снимаются дочери и внук Саимы Сафиевны и эти кинокадры показываются ей на домашнем экране. И нет больше в кадре суровой волевой женщины. Зритель видит мать и ба-

бушку, которой несмотря на все ее усилия, не удастся сдержать слезы. Режиссером фильма был выпускник ВГИКа Владимир Эйсер. Так создается новый творческий тандем Эйсер – Корзун. И снова награда фестиваля – очередная для Корзуна и первая для Эйснера.

Год 1985-й. Будучи в жюри смотра самодеятельности, я и Вадим Николенко (муз. оформитель студии) приходим в восторг от выступления семейного ансамбля семьи Овечкиных. Надо делать о них фильм! Не откладывая в долгий ящик, отправляю Корзуна на разведку боем – съемку сюжета для журнала об этой многодетной семье. Корзуну тема не понравилась – городские окраинные крестьяне. Коровы, свиньи, навоз, мухи лезут прямо в объектив, бедность, убогость, примитив – таков его приговор. Я звоню в Ригу Г. Франку – приглашаю его на фильм. Он дает согласие, приезжает на сбор материала, пишет ну просто великолепный сценарий. Но когда подходит время съемок – он оказывается занят. И тут снова возникает кандидатура Эйснера – судьба! Вместе с Корзуном они снимают вторую совместную картину «Семь Симеонов», получившую главный приз Всесоюзного смотра молодых кинематографистов в Тбилиси. Лучшие темы, сильнейших в стране авторов и режиссеров дарит редакция этому оператору. И вот результат. В 1986 году Корзуну присуждено звание – Заслуженного деятеля искусств. Причем пробивал ему это звание со всей своей энергией и наступательной силой директор студии Александр Иванович Голованов. А еще – квартиру улучшенной планировки в элитном доме. И почти такую же – Эйснеру. Да, не вскормив, не вспоив врага не наживешь! Как они будут пытаться потом свалить Голованова. Но это уже вопросы этики, а не творчества. Хотя, на мой взгляд, весь этот раздор и стал началом конца студии (не исключая, конечно, и объективных причин – финансово-экономических). Войны – хоть в семье, хоть в коллективе, хоть в государстве – всегда ведут к разрухе.

Но пока еще в «Датском королевстве» все спокойно. Корзун с Эйснером берутся за еще один беспроектный экзотический фильм о передвижном якутском театре, который ездит

с гастрольями по всей северной республике. «Из театральной жизни Семена Станиславского». Эйснер – сценарист и режиссер. Они делают ленту в жанре документальной комедии. Главный герой у них – шофер бродячей труппы. Это смешно и интересно, когда смотришь на все глазами чужака. А вот якутам эти шуточки не понравились. В результате Якутский обком КПСС решил добиваться открытия на своей территории собственной документальной студии, а корпункт прикрыть.

В том же году той же группой снимается фильм «Сергей Залыгин. На время отложив рукопись». Фильм, на мой взгляд, не очень удачный. Писатель группу как-то не принял. Общение было по большей части официальным. Может, секрет в том, что тему заявляли и пробивали через все инстанции совсем другие люди, с которыми у писателя был контакт, а на съемки приехали «чужаки», не сумевшие установить с писателем дружеские отношения.

1987-й год. Выходит фильм «Твой современник Александр Вампилов». Лента решена на иконографическом материале, воспоминаниях однокурсников драматурга по Иркутскому университету, синхронах московских театральных генералов (О. Табакова и др.). Собран хороший хроникальный биографический материал. В комментарии использованы дневники самого Вампилова. Добротный профессиональный фильм, хотя и без особых находок. Лишней мне кажется линия показа Вампилова, как «непризнанного гения». Она неорганична и неубедительна, может, потому что уж слишком назойливо навязывается авторами зрителю. И не соответствует истинному образу Вампилова – человека, лишённого мелочной амбициозности – натуры широкой, щедрой, настолько талантливой, что не было необходимости чего-то кому-то доказывать. Мне кажется, что, как часто бывает у людей творческих, авторы приписали экранному герою какие-то свои собственные обиды и комплексы.

Особой страницей в творчестве Эйснера и Корзуна стал фильм «Жили-были Семь Симеонов». А предыстория ленты такова. Еду на работу 9 марта, встречаю в трамвае знакомую стюардессу. А она как обухом по голове: «Знаешь, что твои

Овечкины, которых вы до небес возносили, самолет угнали, девочка наша, стюардесса, погибла». Приехала на студию — сразу к директору:

— Александр Иванович, Симеоны самолет угнали, надо срочно звонить в Госкино, делать заявку на фильм.

— Откуда знаешь?

— Да одна знакомая стюардесса сказала, у нее там подруга погибла...

— И ты мне эти сплетни повторяешь! — и уехал со студии.

А в Ленинграде тем временем не дремали. Герц Франк уже созвонился с Госкино — застолбил тему. Мало того, использовал свои связи в самых высоких сферах правоохранительных органов. У него за плечами было с десяток фильмов криминальной тематики, консультантами которых мудрый Герц всегда делал первых лиц необходимого ему ведомства. Они помогали в организации съемок, а потом защищали фильм от цензуры и придираков чиновников от кино. Ну и конечно, в процессе работы у него с ними складывались дружеские отношения. Вот к ним-то и обратился Герц, чтобы ему была отдана пленка, которую снимали следственные органы во время осмотра места происшествия. Этот материал бесценен по содержанию, кроме того он занимает чуть ли не 2 части картины. Без него бы фильм многое потерял.

Голованов вступил в настоящую битву с Госкино за то, чтобы фильм отняли у Ленинградской студии документальных фильмов и отдали в наше производство. И выиграл эту битву!

Сегодня среди бывших «творцов» студии Голованова принято ругать. Но я, как объективный свидетель, ответственно утверждаю, что именно с приходом Александра Ивановича связаны наиболее плодотворные и яркие годы работы студии. Он не боялся брать на себя ответственность. В самых высоких инстанциях отстаивал острые проблемные фильмы, которые без его усилий или вообще бы не вышли на экран — легли на полку (такие, например, как «Удушье», «Путь к себе», «Ревизия»), или были бы до неузнаваемости искорежены цензурой. И это в самые глухие предперестроечные годы. Вот и в данной ситуации Голованов добился, чтобы фильм включили в план нашей

студии под названием «Жили-были Семь Симеонов». Единственным условием было — соавторство и сорежиссерство Герца Франка. Фильм был просто обречен на успех. Сенсационная тема, уникальная хроника, да еще оперативные съемки, добытые Герцем. Эйснер и Корзун досняли эпизод суда, который проходил над оставшимися в живых Овечкиными — беременной Ольгой и несовершеннолетним Игорем. Эпизод с ними же в тюрьме, куда их отправили отбывать наказание. Рассказы о семье Овечкиных их родственников, знакомых и соседей. Ездил съемочная группа и в Ленинград, но оттуда интересный материал привезти не смогла. Военные, бездарно штурмовавшие самолет, так называемая группа захвата, от встречи отказалась. Невнятный телефонный разговор с одним из руководителей «штурмовиков» положения не спас. Материала не хватало. И тогда Эйснер нашел игровой учебный фильм о том, как должна в идеале действовать группа захвата, для контраста с тем, что было на самом деле. Ведь в действительности вовсе не от Овечкиных, а именно от непрофессиональных действий группы захвата пострадали пассажиры лайнера.

Идея хорошая, но монтажное воплощение было несколько топорным. Приехавший на студию Франк пытался исправить положение. Но натолкнулся на жесточайшее сопротивление Эйснера и Корзуна. Франк ходил по студии, держась за сердце. Он не понимал, как можно, ослепнув от амбиций, не видеть совершенно очевидных профессиональных промахов. Кое-как, под натиском редакции и Голованова, удалось немного подчистить материал, но можно было бы сделать эту ленту гораздо лучше.

Говорят — победителей не судят. Фильм получил все, какие только можно, награды. Сенсационность темы, уникальность добытой Франком хроники — использование первого фильма о «Симеопах» — сделали свое дело.

Оценивая эту ситуацию, Голованов, помнится, подвел итог: «Да, вырастили на свою голову очередного «мэтра». Подносили ему лучшие темы на блюдецке с голубой каемочкой, ссорились с московским начальством, отстаивая его интересы, по сути, отобрали у Франка фильм, который он бы однозначно сделал

лучше. Все! Пусть мальчонка учится ходить сам». И друзья ушли в самостоятельное плавание. Но за плечами осталась слава, подаренная им студией, которая помогла и до сих пор им помогает.

Эйснер с Корзуном создали собственную студию «Азия-фильм». Вот как описывает их деятельность Валерий Хоменко в своей «Кинематографической Атлантиде»: «В полуподвале жилого дома оборудовали каморку, где поместился монтажный стол, аппарат для копирования магнитных записей, склад пленочных банок и прочего. А все это тянет за собой десятки мелочей: пресс, скотч для склеек, бобышки, синхронизаторы, стеклографы, запасные лампы, метромер. Все это надо где-то добывать, на что-то покупать... А еще же – финчасть. Володя Эйснер, – рассказывает Корзун, – научился за ночь, если нужно, составлять смету...

Как преодолевают Женя и Володя ту душевную дискомфортность, которая неизбежно вытекает из экспедиторских мытарств, маяты и суеты снабженцев – я не знаю...

Тех государственных денег, которые выделяет им под «гарантийность имен Эйснер плюс Корзун» Кинокомитет, конечно, немного. Ими обеспечить стабильную независимость трудно... Делают заказные фильмы и вполне профессионально, не роняя достоинства художников. Это дает им возможность зарабатывать «впрок» для того, чтобы делать «для души» – настоящее кино».

«Однако, – спрашиваю я, стараясь не казаться ханжой, – ведь это все-таки компромисс? Не может пианист брэнчать по вечерам в кабаке, чтобы раз в месяц в филармонии сыграть концерт Моцарта... А вы не деградируете?» Видимо, нет, если оба стали за эти годы лауреатами Государственной премии. Ну что ж, как говорится: бог в помощь! Но это – другая история, и судьбы Восточно-Сибирской студии, вскормившей и прославившей их, уже не касается».

## Геннадий Алексеевич Ландин (р. 1942)

Такой оператор, как Ландин — мечта любого самодостаточного режиссера. Он профессионал высочайшего класса, выпускник операторского факультета ВГИКа. Нет такой операторской задачи, которую бы он технически грамотно и творчески ярко не выполнил. Если кому-нибудь из операторов нужно было сделать сложный кадр — полиэкран, двойную экспозицию, наплывы, расфокусировку и прочие операторские хитрости — шли на поклон к нему. В те времена не было еще компьютерных спецэффектов. Все надо было воплощать с помощью камеры и пленки. И он это мог. Да и немудрено. Камеру он знал, как свои пять пальцев. Когда еще учился в шестом классе, в журнале «Юный техник» увидел приложение «Кинокамера своими руками». Он смастерил камеру за полмесяца, по имеющимся в журнале чертежам. Узкоплечная, с ручным приводом, она могла работать и как камера, и как проектор, совсем как во времена Люмьеров и Дон-Отелло. «Мне и друзьям, — вспоминает Гена, — было удивительно снимать и видеть самих себя на экране кухонной стены».

В 1959 году, в 17 лет пришел работать на Барнаульское телевидение. Потом, служа в армии, возглавил любительскую киностудию. После армии поступил на операторский факультет ВГИКа, на отлично сдав все вступительные экзамены. «Подумаешь, — скажете вы, — мы все когда-то сдавали вступительные экзамены». Да, сдавали, но вы преодолевали конкурс в 5 человек на место. А во ВГИКе в то время был самый большой по стране конкурс — как минимум двадцать — пятьдесят человек на место. И пройти надо было три тура — предварительный отбор, творческий конкурс и обычные вступительные экзамены. Сколько я знаю иркутских операторов, которые по 5-7 раз пытались поступить во ВГИК, но тщетно, довольствуясь, в конце концов, отделением журналистики ИГУ.

Геннадий Алексеевич учился во ВГИКе заочно, продолжая работать на Алтайском телевидении. Но потом в сибирскую провинцию пришла «Орбита». Москва постепенно сокращала время местного вещания, оставив, в конце концов, только ок-

на для информационных программ. Очерки, зарисовки, видовые, проблемные и портретные фильмы ушли в прошлое. Оператору такого уровня, как Ландин, работать в спешке, на текучку, стало в творческом плане неинтересно. Списался со студиями кинохроники Новосибирска и Иркутска – пригласили в Иркутск. Так в 1972 году он стал нашим кинооператором.

Как я уже писала, операторский коллектив на ВССК (*Восточно-Сибирской студии кинохроники*) был очень сильным. И снова пришлось выдержать конкурс – работать в условиях жесткой конкуренции. Поначалу снимал заказные (*работы, оплачиваемые разными министерствами и ведомствами*) фильмы. Он и режиссер К. Осояну не вылезали с БАМа. «Мы между собой шутили, – вспоминает Ландин, – нас посылали туда как самых крепких на студии мужиков». Это было действительно так. Его отправляли в самые трудные командировки. Он был безотказным, спортивным, в любых условиях каждый день тренировался, держал себя «в форме», хоть сейчас на тяжелоатлетический помост. Да и как по-другому. На БАМе «выбить» у строителей транспорт было трудно – поднадоела там журналистская братия. Вот и приходилось без конца носить с собой по 40-50 килограммов груза. БАМ был в моде. Каждое министерство и ведомство хотело иметь по этой теме свой собственный фильм. Доходило до анекдота. Как-то группа параллельно снимала сразу два фильма для двух разных ведомств. Один назывался «БАМ строится», другой «Строится БАМ». Одни и те же эпизоды повторяли дважды, на одну кассету – для одного ведомства, на другую – для второго.

Первой уровень мастерства нового оператора оценила старейший режиссер студии Лиана Николаевна Черепанова. Она сняла с Ландиным два заказных фильма. Но это был заказчик, с точки зрения кино, интересный – Всесоюзный совет по туризму. Вот когда пригодилась спортивная выучка: Геннадия пришлось спускаться с туристами по порожистым рекам Восточного Саяна – своеобразный водный слалом. Подниматься с альпинистами в горы, совершать длительные пешие и конные переходы. Всех поразило умение видеть красоту и репортажное мастерство оператора, проявленное в этих лентах. Тогда и об-

ратил на него внимание ведущий режиссер студии Валерий Хоменко. Первая совместная работа была снята ими весной 1975 года. Фильм назывался «Мосты», был сделан по сценарию бывшего редактора студии, известного иркутского поэта Сергея Иоффе и рассказывал о мостостроителях БАМа. Картина выгодно отличалась от других бамовских работ того времени отсутствием ложного пафоса, простотой тона, естественностью синхронных интервью, живыми репортажными и жанровыми зарисовками. Это была первая по-настоящему серьезная документальная работа, в которой Гена показал себя как один из сильнейших операторов студии. Фильм был отмечен призом на Всесоюзном кинофестивале 1976 года, проходившем в городе Фрунзе.

В 1978 году по книге собкора «Известий» Леонида Шинкарёва «Большой чертеж Сибири» был написан сценарий и запущен в производство цветной полнометражный фильм «Большой десант». Валерий Хоменко поставил редакции условие, что он будет снимать эту серьезную публицистическую работу только с Ландиным. Гена — это всегда надежно. Не «запрет» цветную пленку, которая требовала от оператора особого технического мастерства. Кроме того, на него можно было положиться и как на человека творческого, и как на человека в высшей степени порядочного. К тому же, он уравновешен, спокоен, легко переносит тяготы кочевой жизни, многое берет на себя. Все это так важно, когда съемочный период длится по несколько месяцев, а расстояния между объектами съемки исчисляются тысячами километров — от Байкала до Амура и дальше — на Сахалин.

Фильм стал одной из вершин творчества как Хоменко, так и Ландина. Первый вариант мог бы стать гордостью студии. Но тут вмешалось высокое московское начальство. Им не понравилось, что лента без прикрас рассказывала о тяжелом, подчас опасном труде строителей дороги, подлинном, не показном мужестве людей. А еще — поднимала наболевшие проблемы, когда героям ленты приходилось преодолевать не те трудности и лишения, которые возникали по причинам естественного порядка, а те, что являлись следствием плохого руководства рабо-

тами — недостатками в снабжении, планировании, финансировании, проектировании и организации строительства. Как сказал один из героев фильма: «Мы сами создаем трудности, а потом их героически преодолеваем». Главный редактор Госкино РСФСР, известный перестраховщик Т. И. Гваришвили написал заключение, в котором по пунктам были перечислены поправки. Они касались наиболее удачных, живых, острых и интересных эпизодов и синхронных интервью фильма. Перечень поправок занимал больше трех страниц текста. Предлагалось вырезать лучшие сцены, в противном случае ленту не пустили бы на экран — положили на полку. Я была редактором фильма и хорошо помню суть абсурдных указаний московских чинов. Чтобы вы, сегодняшние студенты, поняли, что такое цензура и до какой степени тупости доходили требования многочисленных цензоров, приведу пример. В великолепном эпизоде броска первого десанта строителей на новый участок трассы был такой момент, когда, остановившись на ночевку, бригада отдыхает в передвижном вагончике. Бригадир берет игральные карты и в шутку предлагает молодому парню погадать. Раскладывая колоду с видом заправской гадалки, приговаривает примерно такие слова: «Ждет тебя скорая дорога. Смотри-ка, пики упали — будут серьезные неприятности... На Черной речке, видать, застрянем... Но дойдем! Видишь, чем дело кончится. Вот туз червонный — дом родной тебе падает... Ну а сердце успокоится бубновой дамой...». Это шуточное гадание приказано было вырезать. Довод, достойный цитаты: «Советские строители, да еще герои БАМа на картах не гадают». Вырезали — как ножом по сердцу — самое дорогое, то, в чем было дыхание жизни, чем славится документальное кино. А взамен требовали поставить цитаты из речи тогдашнего генсека ЦК КПСС Л. И. Брежнева. Сегодня мне стыдно показывать студентам этот фильм из-за неумеренного, холуйского цитирования. Хотя режиссер попытался смягчить удар, нанесенный фильму, вложив цитаты «вождя» в уста бамовских рабочих с симпатичными, вызывающими доверие лицами.

Если бы не все эти нелепые цензурные правки, картина бы до сих пор не потеряла своей актуальности. Хотя она и в таком

урезанном и искореженном виде получила на XII Всесоюзном кинофестивале в Ашхабаде диплом жюри.

В 1982 году появился на экранах страны еще один полнометражный фильм, сделанный в содружестве Хоменко – Ландин, «Иркутские встречи». Это была серия портретов известных в те годы сибиряков, проявивших себя в разных сферах деятельности – председатель колхоза, ученый, строитель. В фильме нет казенщины. Портреты получились живые, запоминающиеся. В этом немалая заслуга оператора. Было у Гены еще одно ценное качество. Он работал так незаметно, что герои забывали об его присутствии, о камере, вели себя раскованно, говорили не стесняясь, просто и искренне – не для экрана. Гена – оператор-невидимка. Он не выпячивает себя на съемках. Говоря словами Станиславского, «ищет не себя в искусстве, а искусство в себе». Поясню эту мысль наглядным примером. Один из камерменов приводил меня в отчаяние тем, что стоило только «раскрутить» героя, увлечь его беседой, заставить быть естественным, как мой напарник прерывал съемку, подходил к говорящему, поправлял ему галстук, шляпу, якобы съехавшие набок, или вертел под его носом экспонометром. Человек от этих манипуляций мгновенно терял дар речи. В результате интервью было безнадежно испорчено. Молодым у таких горе-операторов учиться нечему. Нельзя вести себя на съемках, как фотограф из захудалой «фотографии». Надо делать все, чтобы расковать героя, чтобы во время съемок человек забыл о камере, чувствовал себя комфортно. И в этом плане Геннадий Алексеевич был абсолютно безупречен. Помню, мне в Братске довелось интервьюировать Героя Социалистического труда, Знатного строителя Ревтова, получившего все эти звания и награды за участие в возведении плотины легендарной ГЭС. Гена во время съемок работал так незаметно, что не только наш герой, но даже я забыла об его присутствии и вспомнила лишь тогда, когда он шепнул мне на ушко: «Можешь не стараться – пленка кончилась».

Еще один режиссер, с кем Геннадий Алексеевич нашел общий язык, это Михаил Павлов. Талантливый молодой выпускник ВГИКа снял с ним два фильма, и оба стали событием.

Это «Зона БАМ. Постоянные жители». И совместный советско-американский полнометражный фильм «Штурм».

Фильм о БАМе отличался остропублицистической направленностью. Под медь оркестров строители сдали бамовские объекты и уехали. Постоянные жители остались во времянках, в «сборно-продувных» балках. Соцкультбыт неустроен, работать негде, жить не на что. Выживай — как знаешь! Вспоминается интервью с изработанной, изнуренной, хотя еще и молодой женщиной: «Здесь у меня был огород, — говорит она, показывая рукой на ямы и рытвины, — строители, пока я была на работе, мой огород бульдозером сдёрнули. У меня двое детей, чем я их зимой кормить буду!!!» Или старики, чей домишко, похожий на курятник, построенный как времянка в первые месяцы БАМа, сегодня затерялся среди рельсовых развязок новой железнодорожной станции. Единственная кормилица стариков — корова, которую они каждый день гонят через рельсы и насыпи за несколько километров пастись под несущиеся из репродуктора бравурные песни о БАМе. Сено заготовить — негде, дров на зиму запастись нет сил. Как жить дальше — не знают. Дед — Почетный строитель. Всю жизнь проработал в СМП — строительно-монтажном поезде. Квартиру дать обещали, да так и не дали. СМП — передислоцировали на новое место. И они остались одни. И таких судеб — сотни.

В том же Северобайкальске показано кладбище. Надпись гласит «**Временное**». Это яркий образ стройки, где не только живые оставлены во времянках, но и мертвые — не упокоены. Если надо кого-то похоронить, сносят памятники со старых могил и поверх одних гробов кладут другие. В конце кладбища свалка из снесенных памятников, а с надгробий смотрят фотографии совсем еще молодых людей. Родители приезжали со всех уголков страны, хоронили своих детей — и уезжали, думая, что, как говорилось в поминальных речах, никто из героев-первопроходцев не будет забыт. А уже через 5-7 лет память о них оказалась на кладбищенской свалке.

Или вот еще одна «говорящая деталь». На стене новой железнодорожной станции красуются большие часы, украшенные затейливой резьбой. Корреспондент спрашивает у мэра посел-

ка: «А часы-то что не идут?» И мы слышим поразительный ответ: «Да они никогда и не шли. Торопились повесить их к приезду правительственной комиссии — вот и висят с тех пор недоделанные». И так вся трасса — бесконечные «Потёмкинские деревни». В финале апофеозом этой показухи стал такой эпизод. Идут по насыпи, на которой почему-то не уложены рельсы, молодые, веселые, немного захмелевшие парни. В руках несут лозунг: «Слава строителям БАМа!» А когда они проходят, оператор показывает то, что осталось позади. А за ними осталась тайга, искореженная так, как будто здесь упал по меньшей мере Тунгусский метеорит: вырванные с корнями, разбросанные, наваленные друг на друга деревья, ямы, колдобины, следы пожарищ... И снова лозунг: «Слава строителям БАМа!»

Во всех этих кадрах авторский и режиссерский замысел Геннадием Алексеевичем воплощен безукоризненно. Не случайно этот фильм был награжден дипломом жюри 4-го Всесоюзного смотра работ молодых кинематографистов в 1988 году.

В этой же творческой связке был сделан спецвыпуск киножурнала «Восточная Сибирь. № 21. 1988» «АЯМ пишем, БАМ — в уме», получивший первую премию и диплом жюри на 3-м Всероссийском смотре-конкурсе фильмов о развитии производительных сил Сибири и Дальнего Востока.

Было у Ландина одно увлечение. Он, как и многие другие на студии, заядлый яхтсмен. Один раз он даже чуть не погиб во время шторма на Байкале. Второе его увлечение — подводное плавание. У него есть и удостоверение подводника, выданное 16 июля 1989 года. Сегодня такие документы дают после двух-трех погружений. Гена считает их липовыми. Его учили серьезно в подводно-тренировочном центре «Альфа», с тем прицелом, что он будет потом оператором подводных съемок. Во время погружений наставники инсценировали аварийные ситуации. Например, однажды инструктор на большой глубине в самый неподходящий момент сорвал с Гены маску. «Ну я хоть и испугался, но снова надел ее, продув воду носом, как учили. Инструктор потом похвалил, сказав, что лучшие подводники получают из флегматиков, холерики же быстро впадают в панику. Ну, я — флегматик, и у меня все хорошо получалось». Студия

обещала приобрести бокс для подводных съемок, но дело затянулось, и тогда Ландин самостоятельно сконструировал и сделал бокс. Я написала для него сценарий фильма «Осанна» (1990), как хвалебную песнь Байкалу. Сценарий был построен на противопоставлении прекрасного подводного и надводного мира Байкала и тех мест, где его красоты изрядно пострадали от бездумного и безответственного вмешательства человека. Это и подводные свалки у Листвянки и порта Байкал, и следы туристических стоянок и пожаров на его берегах, и дымы БЦБК. Гена все это снял. Но не сохранил пропорции, увлекшись, в основном, красотами озера. Хоменко смонтировал ленту под музыку, получился отличный видовой фильм. Всем он нравился. Был оценен Госкино по первой группе. Только я, как автор, осталась не совсем довольна результатом, потому что экологическая тема отошла на второй план, хотя виды подводных свалок впечатляли. По моему сценарию он снял еще и юных яхтсменов. Спецвыпуск назывался «Капитан уходит... в школу». Главным героем стал семилетний сын студийного художника Франго. Лента была высоко оценена как на студии, так и в Москве, и всегда с интересом смотрится зрителями.

Но сам Геннадий вершиной своего творчества считает полнометражный советско-американский фильм «Шторм». Он был снят по инициативе американского режиссера Карла Джонса, бывшего моряка. Джонс взял на себя продюсерские обязанности. Вторым режиссером, осуществлявшим идейно-творческое руководство, стал Миша Павлов. Но Миша оказался жертвой морской болезни и чуть ли не все съемки пролежал пластом, так как всё время сильно штормило. Из порта Находка корабли, наши БМРТ и американские «Ловун» вышли в море 31 декабря 1989 года. Снимать приходилось и на легких рыболовецких судах, и на нашей плавучей базе. И все это в сложнейших условиях. Снег налипал на камеру. Огромные волны накатывали на палубу, особенно на «Ловунах». Как-то раз волнашибанула сзади так, что Гена полетел в одну сторону, а его камера — в другую. Приходилось сушить камеру феном, прикрывать ее от волн. Снимать приспособился одной рукой, другой крепко держался за поручень. В самые горячие репортажные моменты

съемок Джонс кричал: «Шут, Лэндин, шут, шут, шут...». Гене перевели это так: «Лэндин — это что-то вроде нашего «землячок». Так Джонс интерпретировал фамилию Ландин. А «шут» значит «снимай». За всю многомесячную работу Джонс заплатил Гене 750 долларов. Гена не рядился, хотя ему к тому времени сказали, что американскому оператору пришлось бы платить не меньше 20 тысяч долларов. Монтировал и озвучивал материал Миша Павлов в Америке. И когда он намекнул Джонсу, что ему здесь, в чужой стране, не хватает денег на прожитие, продюсер нравоучительно изрек: «У нас в Америке есть такая поговорка — деньги не должны бежать вперед дела! Сделай дело — тогда и заплачу»...

— Бог с ним, — говорит сегодня Геннадий Алексеевич, — на то мы и сибиряки, чтобы о таких мелочах, как доллары, не жалеть и не вспоминать. Главное, что работа была интересной, и фильм получился. Особенно с большим успехом он прошел по экранам Америки.

Когда студия рухнула, Ландин какое-то время работал на ИГТРК. Но сиюминутная информация — не его призвание. Мне довелось с ним и журналистом Ольгой Куклиной организовывать съемку сюжета о ветеране войны, старейшем иркутском живописце А. Рубцове, одном из самых одаренных художников Сибири, к тому же, образованном, умном человеке и большом оригинале. Ландиным и Куклиной этот сюжет был снят великолепно, в лучших традициях документального кино.

Сегодня Заслуженный работник культуры Геннадий Ландин с успехом мог бы учить молодых. Но, к сожалению, остается невостребованным.

## ***КИНОГВАРДИЯ – СОБКОРЫ***

Восточно-Сибирская студия кинохроники в период своего расцвета имела пять кинокорреспондентских пунктов в городах Красноярске, Кызыле, Якутске, Улан-Удэ, Чите, где постоянно жили и работали ее собкоры. Собкоры на съемках сюжетов работали самостоятельно, как операторы-журналисты, то есть, сами искали темы, снимали материал, писали к отснятой киноплёнке монтажные листы и все это отправляли в Иркутск на монтаж. Их сюжеты и составляли основу киножурнала «Восточная Сибирь». Они курировали огромную территорию:

|                   |                       |
|-------------------|-----------------------|
| Красноярский край | 2 401, 6 тыс. кв. км. |
| Якутия            | 3 103,2 тыс. кв. км.  |
| Читинская область | 431,5 тыс. кв. км.    |
| Тува              | 170 тыс. кв. км.      |
| Бурятия           | 351,3 тыс. кв. км.    |

Вклад собкоров в создание киноархива Сибири неоценим. К сожалению, их уже нет в живых. Пусть же эпитафией к главам, посвященным их творчеству, станут строки моего поздравления, написанного к одному из юбилеев студии.

Киногвардия – собкоры  
Наснимали пленки – горы!  
Проявляя «Стойкость», сметку,  
Шел **Смекаев** на разведку.  
**Дегтярев** шел напролом  
И **Орлов** парил орлом.  
В честь бурятского народа  
Снял нам **Сидлер** кинооды...  
Князь Тувинский – сам **Шамиль** -  
Киноданию одарил.  
И богиня славы – **Ника** -  
На поклон являлась **Нике**:  
**Ника Саввинов** ясак нам  
Из Якутска слал призами.  
Всех их помним!  
Всех их любим!  
Никогда их не забудем!  
Пусть в любые времена  
Светят нам их имена!

### **Дмитрий Васильевич Смекаев (1923-1998)**

Коренной сибиряк. Фронтовик. Разведчик. Родился 8 ноября 1923 года в небольшой деревне на берегу Енисея, километрах в трехстах от Красноярска. Деревня эта ушла под воду в зоне затопления Красноярской ГЭС. Народ переселили, родители Смекаева переехали в Шушенское. Вот как описывает встречу с отцом Смекаева летом 1966 года режиссер Валерий Хоменко: «Отец Дмитрия Васильевича меня в миг очаровал, словно встретил «вживе» актера, которым восхищался на экране... Не суетный, ни тени позы. А красив-то, лицо точеное, ну чисто шолоховский герой, что-то казачье, крепкое, статное, лихое под благородным обликом старика». Читаешь эти строки, и в памяти возникает сам Дмитрий Васильевич. Все эти эпитеты можно отнести и к нему. Он был очень обаятельным человеком. Природный талант светился во всем его облике: энергия, доброжелательность, умение расположить людей к себе помога-

ли ему на съемках. Если случалось войти в темный просмотрный зал, где отсматривались черновые, только что вышедшие из проявки материалы сюжетов, не зная, чей идет сюжет, то через несколько планов становилось понятно — это снимал Дмитрий Васильевич. Ни одного скучного кадра, все в движении, в развитии и даже герои съемок каким-то непонятным образом похожи на него, веселые, динамичные, улыбчивые. Ну что казалось бы нового и интересного в эпизоде работающих за станками ткачих. Но я до сих пор помню, как это было снято. Молодые симпатичные работницы связывали нити ткани так легко и артистично, словно играли на арфе. Весело, как бы играючи, переходили от одной машины к другой и улыбались, и успевали кокетничать (по-видимому, с сумевшим их «раскрутить» оператором). Дмитрию Васильевичу удавалось озарить каждый свой материал светом своей личности, своего темперамента, оптимизма, таланта. Он никогда не был равнодушным ремесленником. Всем своим творчеством подтверждая непреложные для журналиста истины: заинтересуйся темой — и сумеешь заинтересовать ею зрителя; полюби своего героя — и зритель его полюбит; «заболеи» какой-то проблемой — и зритель откликнется на твою боль.

Смекаев пришел работать на студию в 1956 году. В то время хроника создавалась руками операторов. Сценаристы, режиссеры вышли на первый план уже позднее, да и то если дело касалось не сюжетов, а документальных фильмов и спецвыпусков, то есть материалов, идущих на экране от десяти минут и до часу. Операторы первого призыва часто обходились без помощников: сами искали темы, продумывали структуру материала, круг съемочных эпизодов. Потом к отснятому сюжету писали так называемый «монтажный лист», в котором очень подробно излагали сведения для будущего текста: что, где, когда произошло, какие люди участвовали в том или ином событии. Часто монтажные листы было интереснее читать, чем написанные по ним профессиональными литераторами и журналистами тексты. Дмитрий Васильевич любил повторять шуточный афоризм: «кино делают оператор и шофер». Это его изречение по отношению к операторам первого призыва было более чем

справедливым. Особенно это касалось тех, кто работал вдалеке от студии на корреспондентских пунктах. Иркутским хроникерам темы чаще подкидывала редакция. Смекаев же был кинокорреспондентом ВССК по Красноярскому краю. Достаточно взглянуть на карту края, чтобы оценить масштаб его забот. Два миллиона четыреста тысяч квадратных километров территории (пять Франций). Таймыр, Хакассия, Эвенкия, Долгано-Ненецкий автономный округ. Норильск с его знаменитым комбинатом и самым северным в мире городом, Енисей с каскадом строящихся ГЭС. Североморский путь. Оленеводство и звероводство, охота и рыболовство, нехоженная тайга и плодородные пахотные земли со сравнительно теплым микроклиматом (Канск, Минусинск). И все это Дмитрий Васильевич знал, как свои пять пальцев, все объехал, все снимал, везде у него оставались друзья, которые сообщали ему обо всех интересных событиях. Человек непоседливый и коммуникабельный, он всю свою жизнь провел в разъездах. Обычно звонит в редакцию, чтобы получить добро на командировку: «Понимаешь, меня на Хатангу приглашают, у них там будет переход по северным рекам до Ледовитого океана, говорят, возьмут меня с собой». Так начинались многие сенсационные съемки. Не случайно по количеству сюжетов, которые были приняты на Центральной студии документальных фильмов и прошли во всесоюзном киножурнале «Новости дня», он опережал всех операторов студии.

Мне впервые довелось вплотную работать с Дмитрием Васильевичем на фильме о чемпионе Олимпийских игр борце Иване Ярыгине. Сценарий написал чиновник из Госкино РСФСР. Штамп на штампе. Ход — заезженный: пот, труд, 30 километров в день одних пробежек, столько-то отжиманий, столько-то приседаний — и вот вам результат — чемпион мира и Олимпийских игр. Эту схему в фильмах о спортсменах затерли до дыр. Скукота! И мне, и Диме сценарий не понравился. Обсуждаем его в редакции, а Смекаев говорит: знаешь этот Ярыгин — настоящий Иванушка-дурачок из русской сказки. Родился в глухой деревне, даже не в деревне, а на заимке. А сегодня он — кум королю — ездит по Красноярску на черной «Волге» с номером 00-02, гаишники ему честь отдают. (Поясним: в те

времена все знали, что «Волга» с номером 00-01 возит «хозяина» области — первого секретаря обкома КПСС — должность равнозначная сегодняшнему губернатору). Значит второй человек после него в крае — Ярыгин.

Эврика! Это же классический голливудский сюжет о Золушке! Мне сразу стало ясно, как надо снимать. Надо планировать поездку на малую родину спортсмена, к его родителям, к братьям-сестрам, которых не мало не много — десять человек, к отцу, ведущему свой род от ярыг-плотогонов (сибирских бурлаков). Идея понравилась и Смекаеву и режиссеру Леониду Сурину — очень тонкому мастеру документального кино. Этот замысел во время съемок они воплотили с блеском, используя по максимуму сибирскую экзотику. Вместе с отцом и братьями-богатырями Иван парится в деревенской баньке, потом они ныряют в снег и снова парятся. Мать выносит сыну трехлитровую банку парного молока, и Иван выпивает ее до дна, как будто это не банка, а стаканчик. А вместо тренировок олимпийский чемпион рубит дрова. Нарубил такую гору, что из-за поленицы уже и его самого не видно, только поленья продолжают лететь в кадр. Тут и охота, и застолье с сибирскими пельменями. А какие синхронные интервью удалось записать! «Мне один корреспондент говорит, — рассказывает мать, — за такую медаль (кивает в сторону висящей на стенке олимпийской медали), голову не жаль положить. А я ему отвечаю: медаль-то она на стенке висит, а голова — всегда нужна!» Говоря о своих детях, она оценивает заслуги своего знаменитого на весь мир сына так: «Ну Ваня-то у нас чо — не доучился. А вот дочка-то у меня выучилась — учителькой стала».

Московский чиновник — автор бездарного и, в общем-то, отброшенного за ненадобностью сценария — на монтаж фильма даже не приехал. Текст пришлось писать мне. Зато он поехал представлять фильм в Италию, в Сан-Венсан на Международный кинофестиваль спортивных фильмов, где было представлено 88 лент со всех концов мира. Позднее он рассказывал, с каким восторгом и зрители, и жюри принимали фильм, под какими аршинными заголовками о нем писала пресса. В итоге картина получила в награду «Серебряный тур» МКФ.

Запомнилась история с еще одной замечательной работой студии. Звонит в редакцию Дмитрий Васильевич: «У нас тут ЧП. У нас тут паводок, в результате которого в теле плотины Саяно-Шушенской ГЭС образовался проран. Меня начальство берет с собой. Спецрейс вылетает завтра утром. Разрешите съемку, может получится классный материал. И вышлите сегодня мне 5 коробок пленки (1500 метров)». Я быстро пишу приказ о запуске спецвыпуска (без этого пленку не выдадут), иду за подписью к директору Юрию Викторовичу Маякову, человеку в общем-то хорошему, но из поколения на всю жизнь напуганного сталинскими репрессиями. И получаю запрет на съемку. Сегодняшним молодым журналистам даже трудно понять причину отказа, поэтому объясняю: в те времена в нашей стране «не было» ни наводнений, ни землетрясений, ни пожаров, ни других стихийных бедствий, ни тем более, технологических катастроф. В реальности они, конечно, были, но отражать их в СМИ запрещалось. Ни власть, ни народ волновать не рекомендовалось. Пресса как в известной песне должна была повторять: «Все хорошо, прекрасная маркиза, все хорошо, все хорошо!» Ну а как сказал один из американских телемагнатов, если события нет на экране, значит, его нет вообще. Система замалчивания работала безотказно. Сейчас мы впали в другую крайность — журналистика превратилась в филиал МЧС. Любое даже малозначительное происшествие раздуваем как мыльный пузырь...

Но вернемся к событиям того дня. Сажу в редакции, думаю, как убедить директора и тут вспоминаю, что попалался мне на глаза приказ Госкино о том, что определенный процент материалов можно снимать не для показа на экране, а как бы сказали литераторы, «в стол», то есть как хронику. Спасибо тому неизвестному чиновнику, кто придумал эту лазейку! Снова иду к директору, наседаю на него со всей энергией, показываю заветный приказ Госкино, убеждаю, что в случае благополучного исхода у нас получится материал о героях Саяно-Шушенской ГЭС. И, о счастье, он дает добро. Но уже конец рабочего дня. Едва успеваю получить пленку, сама везу ее в аэропорт, уговариваю экипаж улетающего в Красноярск самолета — пере-

дать ее нашему корреспонденту, звоню Смекаеву, чтобы он встречал рейс.

Так началась работа над одним из лучших спецвыпусков студии под названием «Стойкость».

Водопад, безумствующий в проране. Бригада строителей-добровольцев, несущих под потоками воды мешки с цементом, чтобы закрыть пробоину. Поначалу тяжелые мешки вода сносит как щепки. Но рабочие идут один за другим нескончаемой цепочкой. Много часов длится эта битва. Одна бригада спасателей сменяет другую. И только Дмитрия Васильевича сменить некому. День и ночь под потоками ледяной воды, прикрывая камеру плащом, падающий от усталости, мокрый с головы до пят, оператор продолжает снимать. И вот она – победа. Поток воды укрощен. Плотины, которая была под угрозой разрушения, спасена, а с ней и прибрежные деревни, которые бы неминуемо затопило. Эта победа строителей была и нашей победой.

Помню, когда черновой материал принимали на студии, Смекаева еще и поругивали: и деталей-де не хватает, и того-то не доснял, и этого-то нет. А он виновато оправдывается, мол, камеру заливало, условия экстремальные...

За монтаж взялся большой мастер этого тонкого искусства Валерий Хоменко. Он смонтировал наиболее динамичные эпизоды под музыку Мусоргского «Ночь на Лысой горе» и Вагнера «Полет Валькирии». Причем сделал это так мастерски, что длина музыкальных фраз совпадала с длиной кинокадров, сливаясь в поразительный по своей цельности звуко-зрительный образ. А бригадир, которому из-за шума воды приходилось отдавать команды не словами, а жестами, воспринимался как дирижер, акцентируя наиболее яркие моменты схватки.

Картину не пришлось класть на полку: в ней было все, что воспевалось в те годы, да и сегодня не устарело, не утратило актуальности: самоотверженность людей, накал борьбы, победа над стихией. Студенты, которым эта лента показывается как образец монтажа, смотрят ее на едином дыхании. (Киножурнал «Восточная Сибирь». № 27. 1979).

В том же году в содружестве с Хоменко Смекаев снял еще

один фестивальный спецвыпуск «На Таймыре рассказывают...» Обе эти работы получили диплом жюри и первую премию на «Всесоюзном смотре фильмов о Сибири и Дальнем Востоке». В содружестве с режиссером Валерием Хоменко Смекаев снял 6 фильмов.

Вот как Валерий вспоминает о нем. «Дима был крепкий, надежный оператор, усекал все «тонкости» кадра. Он особенно прославился на строительстве Красноярской ГЭС — так сказать, эпический певец ее. Был очень популярен в своем крае вообще. А уж на юге едва ли не «национальный герой».

...Шла весенняя пахота — мы туда погнали свой «газон», к механизаторам. Как дорогу к деревне отыскать? Когда добрались — тишина глухая и хоть глаз выколи на улице, Дима едва нашел избу, чуть ли не наугад, а достучались — что тут началось! Вспыхнул свет, загремели кастрюли и сковородки, разносолы — на скатерть белую... и начался далеко за полночь пир — с рекою самогонной! Ну а как же: Дима Смекаев приехал! Дмитрий Васильевич! С другом — кинорежиссером... По-царски нас принимали. Я «затхлый» горожанин и родом, и по натуре, вкусил сверх меры истинного сибирского хлебосольства, сельского гостеприимства. И был счастлив причащением к сибирячеству!

...Лето жаркое 1966-го. Фильм назывался «Легенда о живой воде». Тему «поднял», съемочно разработал Смекаев, в редакции сказал, что режиссерски тут все уже сделано, и я не был против, чтобы официально — в титрах — мы с ним оба значились режиссерами. Сценарий же по готовому написал Марк Сергеев. Мы мотались в зной по пыльным дорогам в хакасских степях — я сделал для себя открытие: как красивы! А еще древние курганы там, могильные камни кочевых племен (далеко от музейных дворцов и залов)» («Кинематографическая Атлантида»).

В 1969-м году они вместе снимали «Пятое лето Виталия Сургутского» — фильм по тем временам необычный и очень смелый. «Жаль только, что его жутко покорежила московская цензура» (цитата Хоменко). В 1979-м летали на мыс Челюскина, самую крайнюю точку Евразийского материка. На Таймыре караулили массовую миграцию оленей в период бескормицы. И

все удавалось. Вспоминает Валерий Хоменко: «Дмитрий Васильевич, такой представительный — сам седовласый бог кино — внушал людям со стороны, серьезным и деловым, поразительное почтение». Капитан ледокола вопреки всем запретам техники безопасности разрешил группе снимать проход ледокола со льда... Мы с камерой и штативом спустились на лед, отошли этак метров на 50 вперед, наискосок к корабельному носу, изготовились — и ледокол, роскошно круша лед под собой, прошел мимо метрах в десяти — ах, как гудело под нами, сотрясая грудную клетку! В пору перепугаться, того и гляди, треснет лед и разойдется полынья в нашу сторону! Но моряки-то знали: надежно. Великолепнейший кадр получился! Никто ничего подобного на студии, кроме Смекаева, никогда не снял».

Мне довелось познакомиться с Дмитрием Васильевичем, когда ему было уже под 50. Но первопроходческий дух в нем не угас. Помню, некого мне было отправить на БАМ. Обошла всех молодых операторов, которые годились ему в сыновья. У одного — радикулит, у другого язва, третий собирается в отпуск. А событие интересное — автопробег по всей трассе будущей магистрали. Смотрю, Смекаев какой-то невеселый ковыляет навстречу.

— Что с вами, болеете? — спрашиваю, а сама думаю, ну уж этого-то грешно отправлять. А он: — А что, работа какая-нибудь есть? — Есть, говорю. — Ну давай рассказывай!

И когда узнал, что можно почти месяц колесить по БАМу — и камаринскую сплясал, и благодарил, и радовался, как будто я вручила ему путевку на южный берег Крыма... И поехал, и привез отличный спецвыпуск. Правда, когда вернулся, из машины выйти сам не смог — радикулит схватил. Оказывается он его еще до отъезда мучил, но он тогда мне ничего не сказал, чтобы я не раздумала его отправлять.

И еще мне посчастливилось снимать в нем в Бодайбинском районе десятиминутку «Старатели» (к/ж № 32. 1988). Посчастливилось, потому что никогда, ни в одной поездке я не чувствовала себя так комфортно. Он не пытался отсидеться за чужой спиной, был настоящим джентльменом. Все организационные заботы, всю ответственность старался взвалить на се-

бя. Сценарий мной заранее был написан и продуман, он вник в замысел и помогал обогащать его живыми яркими деталями. Во время синхронных интервью умел расковать, рассмешить героев, войти к ним в доверие. Мы понимали друг друга с полуслова. Он словно читал мои мысли. После этой поездки Дмитрий Васильевич, приезжая в Иркутск, обычно неожиданно заваливал ко мне в гости. Какие байки из своей операторской жизни рассказывал — жаль, что я тогда ничего не записывала.

Ушел он как-то незаметно. В 1993 году мы очень скромно отметили его семидесятилетие. Красноярский корпункт закрыли. Открыли, но ненадолго Красноярскую студию кинохроники, где он немного поработал. Документальное кино потихоньку умирало. Он ушел в кино-фотослужбу какого-то, как он говорил, «секретного объекта». Когда я его видела в последний раз в разгар перестройки, в нем не было уже того куража, что прежде. «Я теперь круглый сирота», — сказал он мне вроде как полушутя — всё потерял: ни студии, ни жены (жена — прекрасный, заботливый человек, опора и поддержка, к тому времени умерла).

В памяти всех, кто работал со Смекаевым, кого он когда-либо снимал, он остался веселым, лихим, беззаботным и в то же время беззаветно преданным своему операторскому призванию.

8 ноября 1998 года Дмитрию Васильевичу должно было исполниться 75 лет. Он немного не дожил до этого дня.

### **Никандр Егорович Саввинов (1933-1993)**

Собкор студии в Якутской АССР Никандр Егорович по национальности был якутом. Свою малую родину он любил глубоко, искренне. Он знал все, что было в республике необычного, самобытного, интересного. И не просто знал, а был личным другом каждого более или менее известного в его крае человека, будь то рыбак, охотник, оленевод, летчик или моряк. Но особенно тесные дружеские узы связывали его с якутской интеллигенцией. Помню поразивший меня сюжет «Всадник промчавшийся» об его умершем друге художнике. Для всех, кто

любит изобразительное искусство, словосочетание «якутские графики» не пустой звук. Это направление оставило заметный след в истории искусства. Сюжет был посвящен одному из основоположников школы якутской графики. Все кинематографисты знают, как трудно делать ленту о тех, кого уже с нами нет. Иконографический материал, синхронные интервью не заменяют встречи с живым героем. Но Ника (так звали Саввинова на студии) сумел оживить фотографии, а также гравюры мастера: наезды, отъезды, панорамы, детали превращали каждую картину в микрофильм. Удалось ему и одухотворить мастерскую художника, где каждая вещь повествовала о своем ушедшем хозяине. Никогда не думала, что мертвую натуру можно снять настолько изобретательно, что она оживет, «заговорит». Сумел он и перенести на пленку свои чувства к герою, свое преклонение перед его талантом. Сюжет получился настолько пронзительным, что после просмотра оставалось ощущение потери близкого человека.

В подобном же эмоциональном ключе решена лента «Семья Самсоновых», рассказывающая о династии учителей. Патриарх и основатель рода был создателем якутской азбуки. Его дети, внуки стали учеными, педагогами, преподавателями вузов, продолжили отцовское дело просвещения соотечественников.

Сам Никандр Егорович тоже был не лыком шит. Закончил в 1962 году в Москве операторский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии. А потом еще и Высшие режиссерские курсы. А уже в 1970 году фильм «Мы из Чурапчи», снятый по предложенной им теме, получил золотую медаль на III Всесоюзном фестивале спортивных фильмов в г. Риге. Снимался этот фильм в содружестве с заезжим режиссером А. Вилькенсом оператором А. Непомнящих.

Саввинов находил и предлагал темы, а эти темы часто воплощали другие операторы и режиссеры. Предложил Никандр Егорович экзотический фильм «В дельте Лены», снял его сынок известного московского оператора — Галаджев. И в Чурапчу, где сама тема была беспроектно сенсационной, отправили другого оператора, оттеснив Нику на задворки. Представьте, не-

большой посёлок, даже по якутским меркам — глухомань. И вдруг оттуда на всесоюзные соревнования приезжают спортсмены, которые поднимаются на высшие ступени пьедестала почёта. Молодые борцы — воспитанники тренера Д. П. Коркина — вместе со своим наставником изобрели и своими руками смастерили чудо-тренажеры. Их тренировки ассоциируются с чем-то древним, самобытным, вечным. Вот так, наверно, готовили гладиаторов. Лента зрелищна и необычна.

Почему же, предлагая такой материал, имея способности и два образования — операторское и режиссерское, — Саввинов часто оказывался в тени его более проворных коллег? Потому что в экранной журналистике нельзя быть слишком скромным и безответным. И это — урок. Прежде чем идти в теле- и киножурналистику, студентам стоит подумать, а соответствует ли эта профессия их характеру. Достаточно ли у них смелости, настойчивости и, если хотите, дерзости, чтобы выбрать этот путь.

Режиссер В. Хоменко вспоминает: «В 1972 году Ника познакомил меня с главным режиссером уникального передвижного театра в Нюрбе. Но как-то всё откладывалась эта Саввиновская идея, а потом ее реализовали В. Эйсер и Е. Корзун». Саввинов и Хоменко даже название будущего фильма придумали: «Они бродили по дорогам», отсылая этим названием зрителя к феллиниевской «Дороге». Уже из одного только заголовка видно, как серьезно и глубоко была бы решена тема. Фильм был бы сделан с уважением и любовью к актерам, проводящим жизнь «на колесах», приносящих праздник в самые отдаленные стойбища якутов.

В. Эйсер снял по этой теме картину «Из театральной жизни Станиславского» в жанре документальной комедии, сделал главным героем ленты шофёра по фамилии Станиславский, который возит артистов на гастроли. Смеяться на Колыме над чукчами, а в Якутии над якутами, над их искусством пришлым журналистам по меньшей мере бестактно. И в данном случае я понимаю позицию Якутского обкома КПСС, который после этого фильма поставил вопрос об отказе от услуг ВССК и открытии на своей территории собственной студии кинохроники. Но вскоре началась перестройка, производство документально-

го кино оказалось для государства слишком дорогим, и вопрос об открытии новой студии отпал сам собой.

Снова обращусь к воспоминаниям В. Хоменко. В 1972 году к 50-летию образования ЯАССР снимался полнометражный фильм «Капсэ, Якутия». В работе над этим фильмом стержневое решение было найдено не сценаристом, а опять же Н. Е. Саввиновым. Валерий был режиссёром фильма, в сценарии, свидетельствует он, все «вроде правильно, но как-то так академично, что я не мог уловить, за какую ниточку потянуть, чтоб начать распутывать клубок. Никандр рассказал по-своему, «изнутри». Самая блестящая его подсказка – снять Омолона – драматурга-классика и якутского культуролога Д. К. Сивцева. Когда сценарист увидел на экране фильм, он сказал: знал бы я этих людей раньше – весь сценарий бы на них построил. Вот после этого и судите, кто был в данном случае истинным автором сценарных идей».

Кино, телевидение – дело коллективное. Часто урожай достается не тем, кто «пахал и сеял». В первых строках титров подчас стоят фамилии тех людей, которые внесли в ленту весьма скромный вклад. Мне хотелось бы, что называется, «восстановить историческую истину». А суть ее состоит в том, что на протяжении 30 лет именно Никандр Егорович был главным кинолетописцем Якутии. И даже если его фамилии нет в титрах, темы, идеи, герои фильмов чаще всего попали на экран с его подачи.

Как редактору, мне пришлось работать с Никой над двумя лентами. «На Севере у рыбаков» (1982) и «Какое на земле тысячелетие?» (1990).

Первый фильм о Сергее Румянцеве – чемпионе страны среди рыбаков-профессионалов. Он работал в тундре совершенно один. Изобрел особые сети с целой системой ловушек. В 40-50-градусный мороз он каждый день выходил из своего сиротливо стоящего в бескрайних снежных просторах балка, садился на азросани и – вперед на подледную рыбалку. И все это – за полярным кругом. Периодически к нему прилетал вертолет, который он под завязку загружал рыбой, отборной рыбой северных озер. За сезон он один добывал по 35 тонн рыбы. Экзотика! Но

не только это. Сергей оказался еще и философом, и знатоком поэзии, и прекрасным рассказчиком. Героя, естественно, нашёл Саввинов. Он же и снимал эту картину в условиях приближающейся полярной ночи, с небольшой аккумуляторной подсветкой, на низкочувствительной пленке, постоянно отогревая заледенелую камеру у себя под шубой на груди... И это когда ему было уже под пятьдесят. Фильм получил диплом жюри на Всесоюзном кинофестивале в г. Ленинграде в 1983 году. Конечно, успех фильма определило участие режиссёра Валерия Хоменко – мастера брать интервью «в жанре» (термин редактора ТВ и критика Кемарской). Такие интервью отличаются естественностью и раскованностью. Герой говорит не на камеру, он ее не чувствует. Он рассказывает, не отрываясь от своих повседневных занятий. Это вроде как случайно подслушанный разговор. Но профессионалы знают, что умение записать такой синхрон является в нашем деле высшим пилотажем. И без хорошего оператора такое интервью не взять.

Последнюю работу Никандра Егоровича можно смело назвать его лебединой песней. Правда, по своей сути это не песня, а скорее плач по убиенным. Не жертвам репрессий, а что еще страшнее – жертвам подлого преступного отношения к людям, безграничного чиновного произвола, свойственного тоталитарному режиму.

Где-то в высоких московских инстанциях было решено в целях обеспечения фронта рыбой переселить якутов-хлебопашцев и скотоводов с юга на север, превратив их в рыбаков. Всех – детей, женщин, больных и стариков – погнали на крайний север. Погнали налегке, запретив брать с собой домашний скот и утварь, пообещав, что «там», на месте их всем обеспечат. Пока несчастные добрались до места – начались холода. Выдолбили в вечной мерзлоте землянки. Ни топлива, ни пищи, ни даже снастей для рыбалки – выживайте как знаете! За зиму почти все погибли – несколько тысяч человек. Умерших присыпали снегом прямо у землянок. Зимой нагрянула какая-то комиссия, забрала с собой с десяток еще оставшихся в живых детей. Вот им-то, единственным свидетелям трагедии, и удалось выжить. Фильм построен на рассказах этих чудом оставшихся в

живых свидетелей и эпизодах переселения, снятых методом восстановления факта. Жители уцелевших деревень, у которых когда-то в этой трагедии погибли родные, согласились в деталях воспроизвести картину переселения. Эти кадры настолько убедительны и достоверны, что при просмотре чернового материала все решили, что это документально снятая хроника военных лет. Рассказы очевидцев идут на якутском языке с последующим переводом. Их содержание — потрясает. Фильм можно поставить в один ряд с лентами о лагерях смерти — Освенциме, Бухенвальде, Дахау. Мне кажется, что это один из сильнейших фильмов студии и что о нем еще не раз вспомнят. Ведь это еще и исторический документ большой разоблачительной силы. Его надо показывать молодым, чтобы не просто знали, но и душой прочувствовали весь ужас сталинских времён, которые пережила страна. Его надо смотреть и тем, кто до сих пор с ностальгией вспоминает наше недавнее прошлое. Вот бы спросить у них, не хотели бы они вместе со своими детьми попасть в тот ледяной ад, который стал могилой для нескольких тысяч якутов.

Лента «Какое на дворе тысячелетие?» досталась Никандру Егоровичу дорогой ценой. Он делал ее действительно кровью сердца. После завершения монтажа и озвучивания, где Ника выступал как комментатор-переводчик с якутского языка на русский, он ходил по студии как потерянный. Таким я его никогда не видела. Он зашел в редакцию пожаловаться, что производственный отдел не торопится отправлять его домой. Всегда сдержанный, немногословный, Саввинов был крайне раздражен: «Я болен, мне надо срочно улететь». Я пошла к администраторам, они отговорились, мол, лето, билетов нет, ничего сделать не можем. А у нас был шефский договор с Аэрофлотом. Пришлось позвонить самому высокому начальству. Билет был забронирован, и Никандр Егорович улетел. Надо сказать, что мне никогда не приходилось заниматься подобными вопросами, для этого была специальная служба. Я бы и для себя не стала хлопотать, но тут поняла, что дело серьезное, что Ника действительно болен, раз потерял терпение. Это был его последний приезд на студию. Едва вернувшись домой, он слег — его раз-

бил паралич. Он прожил еще два года. Ему становилось то лучше, то хуже, но камеру в руки он больше не брал. Умер осенью 1993 года. На студии об этом и узнали-то не сразу.

Пишу эту главу в надежде, что ее прочтут студенты из Якутии, которые у нас учатся. Пусть знают, что на их «малой родине» жил и творил замечательный человек, талантливый оператор, патриот своей земли, создавший бесценную кинолетопись республики. Нельзя допустить, чтобы его забыли. Надо, чтобы вернулись из забвения его сюжеты, такие как «Всадник промчавшийся», его фильмы. Подготовьте материалы о нем для газет, радио, телевидения. Заинтересуйте своих земляков отснятой им хроникой, которая пока еще жива и ее можно заказать у сегодняшнего владельца – телеканала «АИСТ». Сделайте цикл передач по материалам этой хроники. В 2008 году Никандру Егоровичу исполнилось бы 75 лет.

### **Анатолий Георгиевич Сидлер (1938-2003)**

Анатолий Георгиевич – собкор студии по Тувинской АССР, а затем по Бурятской АССР, пришел на студию в начале 1960-х годов после службы в армии, где впервые приобщился к кино съемкам. Поначалу работал ассистентом оператора. Редакция быстро заметила и оценила его блестящие данные. Семён Аркадьевич Меклер – в то время редактор журнала «Восточная Сибирь» – рассказывал, что Толя сразу поразил всех своим художническим видением мира. В начале 70-х годов, на первой же для меня оценочной комиссии студии, я выделила его материал из десятка других. И не просто выделила, а покрупно запомнила, настолько это было необычно и ярко. Казалось бы, и тема по тем временам заезженная – рассказ о чабанских буднях, и информационный повод официозней не придумаешь – чабан Рабдаев признан победителем социалистического соревнования овцеводов Бурятии. Но кинокадры... Не хроника, а изысканные японские гравюры сменяют одна другую. Юная восточная красавица сидит на холме под деревом, причудливо изогнутым степными ветрами, и с необыкновенной грацией держит над головой зонтик. Это дивное видение, как явствует из текста, не

спустившаяся с небес богиня, а старшая дочь чабана, которая помогает отцу пасти овец. Вот еще одна картинка: бурятский мальчик — сын Рабдаева — с ягненком на руках — настоящая пастораль. А внизу у подножья холма пасётся отара. Овцы разбрелись по весенней цветущей степи так живописно, как будто их специально для этого кадра расставили по местам. Безукоризненное, врожденное чувство композиции и внутрикадрового ритма.

Спрашиваю: «Чей это сюжет?» И в ответ: «Разве не видишь, так снимает только Сидлер». Если бы Анатолий не стал оператором, он бы состоялся как художник. Никто так тонко и изобретательно не работал со светом. Благодаря световым эффектам, он погружал зрителя в какую-то вневременную атмосферу. Наша ли это эпоха или давно прошедшие века... В каждой профессии, в каждом ремесле, которое воспевала его камера, она раскрывала нечто главное — вечное и непреходящее, будь то труд пахаря, пастуха, сталевара или буддистского монаха — ледяря «эмчи».

Когда мне довелось снимать с Анатолием Георгиевичем фильм об учёном-агрономе «Дороги Васильева», я увидела, как тщательно он работает во время съёмок. Ради одного кадра оттопаешь ноги, бегая за ним с аккумулятором и штативом, пока он не найдет единственную нужную ему точку и не установит камеру. Он умел уловить неповторимый образ каждого края. Созданная им картина Нукутских просторов напоминала полотно Сарьяна с лоскутным ковром полей цветущей гречихи, перемежающимся с нежной зелёной, золотистой пшеницей... Ловлю себя на мысли, что фильм-то был черно-белым. Как ему удалось передать всё это разноцветье.

А какие он снимал портреты! Оператор Ш. Седен-оол, начинавший работать на студии как ассистент Сидлера, однажды сказал так: «Толя — это же наш Рембрандт». И действительно, в искусстве портрета, в искусстве владения светом ему не было равных. Герой нашего фильма Васильев поначалу показался мне вполне обычным человеком. На экране же я будто увидела совсем другую личность. Жестко очерченные скулы, волевой подбородок, энергичный упрямый взгляд из-под нахмуренных

черных бровей и всё это в ореоле благородных седых волос. Бывший в то время на студии известный режиссер Герц Франк, посмотрев черновой материал, сказал: «Молодец, такого выразительного героя наша — веришь лицу, а это для документального кино главное». Но молодцом-то была не я, а Сидлер, который через портрет сумел раскрыть внутреннюю сущность нашего героя. Жаль, что нас тогда заставили впихнуть этот очерк в 10 минут экранного времени, в то время как он тянул на 20 минут. В результате на монтаже фильм был буквально утрамбован. Синхронные интервью шли один за другим без пауз, зритель не успевал переваривать информацию. Не хватало воздуха, временного простора, чтобы эмоционально отыграть каждую ситуацию фильма. Это был тот редкий случай, когда черновой материал был качественней, чем смонтированный.

Этот печальный опыт научил меня тверже отстаивать интересы дела, потому что хорошие работы, как любили повторять опытные кинематографисты, делаются не благодаря, а вопреки воле вышестоящего начальства. Кроме творческих способностей в кино и на телевидении надо обладать еще и борцовскими качествами.

А теперь предлагаю сравнить мои впечатления о работе Сидлера с рассказом о нем режиссера Валерия Хоменко. «Я с Толиком в 1965-66 гг. свой дипломный фильм снимал, «Транзит», о строительстве дороги «Абакан — Тайшет». Мне, едва вылупившемуся из вгиковского «яйца», он демонстрировал на съемках, что такое настоящее документальное кино. Причем не сухое протокольное, но поэтическое, лирически образное, с душевным откликом у многих коллег и даже у московских чиновников. И это не ущемляло тогда моего творческого самолюбия. Я понимал, что учусь у него (у которого за плечами одна школа-десятилетка). Я говорил себе: Сидлер — практик, и он — самородок».

Четыре фильма сняли они в этом творческом тандеме. Один из них «Отряд Твёрдохлебова проходит разлом». По сути происходящего события и репортажному характеру съемки картина напоминает спецвыпуск «Стойкость» (см. гл. о Смекаеве). В центре внимания — ликвидация последствий аварии на одном

из бамовских туннелей. Это яркая хроника чрезвычайного происшествия и мужества проходчиков, которые глубоко под землей, почти в полной тьме (электричество вырубилось), под потоками воды и осыпями грунта спасают туннель. Событийные съемки Анатолия Георгиевича создают незабываемые портреты бригадира и проходчиков, снятых в разные моменты события и в разных эмоциональных состояниях. Это доподлинные страницы истории строительства БАМа. Гимн мужеству и отваге героев-строителей, победивших стихию.

В 1996 году Хоменко сделал с Сидлером спецвыпуск о декабристе Михаиле Лунине под интригующим названием «Однажды научившись умирать». Собственно говоря, снимать было нечего. Полуразвалившаяся тюрьма, где мятежник провёл последние годы жизни, и кладбище, где он похоронен. Но они всё-таки сняли, и сняли впечатляющую ленту, доказав, что хорошие кинематографисты могут экранизировать и телефонную книгу.

Не могу не назвать и поэтическую новеллу Анатолия Георгиевича «Мастера» о златокузнецах Бурятии. В этой ленте нет ни единого слова текста, ни одного синхрона. Только потрясающей выразительности портреты мастеров-ювелиров в мерцающем свете огня маленьких кузниц. Таких кузниц, в которых, наверно, ковали сокровища сказочные гномы. Вся магия, вся тайна этой профессии в их сосредоточенных, как будто выкованных из бронзы, лицах. Впечатление усиливает еще один компонент фильма, шумо-музыка, в основе которой перестук серебряных молоточков, серебряный, чистый звон.

Такое же сильное эмоциональное впечатление оставляет картина «Табунщики». Ночное, купание лошадей, их стремительный и грациозный бег. Режимные съёмки, когда на фоне закатного неба видны лишь чеканные силуэты. Как назвать это прекрасное зрелище — кинопоэма, кинолегенда — всё не то. Эти фильмы надо просто смотреть!

В том же ключе сделан и спецвыпуск киножурнала «Восточная Сибирь» (№ 31. 1985) «Нарисуй птицу». Снят он по моему сценарию в дельте реки Селенги. Через художника-анималиста рассказано о птичьем царстве этого заповедного уголка

Бурятии. Фильм адресован детям. Хрупкая красота мира учит маленьких зрителей любовному и бережному отношению к природе.

Но Анатолия Георгиевича привлекала не только экзотика. Это был яркий публицист, первым забивший тревогу, когда на Байкале начался массовый падеж нерпы. Им был снят спецвыпуск «Диагноз не установлен», который после небольших синхронных досъемок стал известным фильмом, отмеченным прессой и на фестивалях за яркую разработку экологически важной темы. Если хотя бы один раз увидел эту ленту, никогда не забудешь парализованных умирающих нерп, которые с грустным укором смотрят прямо в глаза зрителю.

В нем удивительным образом сочетался талант оператора с талантом журналиста. Сидлер всегда сам находил актуальные, но не кондовые темы. Редакции не надо было водить его на помочах, как некоторых других операторов. После снятия цензурных запретов он первым начал снимать эмчи и домчи — знаменитых тибетских лекарей. Снял хранилище древних свитков с чудесно орнаментированными и иллюстрированными рецептами народной медицины, сохранившими многовековые знания народов востока. Он создал целую галерею портретов деятелей национального искусства Бурятии — художников, писателей, танцоров. Умел ярко и вкусно подать народные праздники, такие как Сага-алган (белый месяц — новый год по восточному календарю), Сурхарбан — летний праздник скотоводческих племён. Он как никто чувствовал и понимал своеобразие бурятских обычаев, запечатлел ламаистские и кое-где сохранившиеся, например, на Байкале, шаманские обряды.

Много и изобретательно снимал критические сюжеты. Запомнилась его «Лозунговая перестройка», сатира, построенная на контрапункте того, что декларируется в лозунге, с тем, что есть на самом деле. Например, лозунг «Превратим Улан-Удэ в город-сад!» соседствует с кадрами необозримых чудовищных свалок. Или сюжет «Встречи на дорогах», в котором мужчины едут в поездах, ведут поезда, нажимая на кнопки автоматизированных пультов управления, пируют в вагонах-ресторанах, играют в карты... А в параллель женщины-ремонтницы желез-

ной дороги носят неподъемные тяжести, работают киркой и лопатой, подсыпают насыпи, заменяют шпалы и т. д.

Не упустил он и ни одно важное событие, запечатлел хронике наводнений, землетрясений, лесных пожаров (например, «Репортаж с кромки огня». «ВС». № 19. 1987). Однако он не сумел приспособиться к новым рыночным условиям. Продавать и продаваться — не смог... К тому же тяжело заболел. Корпункт закрылся. Толя взял земельный участок километрах в пятидесяти от Улан-Удэ. Завёл коз (его убедили, что козье молоко вылечит его). Строил и украшал резьбой дом для сына и будущих внуков. Хотел оставить о себе память... Кстати, дом действительно представляет собой художественную ценность.

В те дни Улан-Удэнское телевидение сняло о нём большой портретный фильм, сделанный с искренней любовью к мастеру. Уже после его смерти этот фильм привозили и показывали в Иркутском отделении Союза кинематографистов России. Какое красивое, благородное, тонкое лицо у этого отшельника-козопаса, хотя во время съёмок уже было видно, что дни его сочтены.

### **Шамиль Юрьевич Седен-Оол (1944-1994)**

Это был необыкновенно талантливый человек. Еще один ас из соборовской гвардии студии. Начинал ассистентом оператора у Анатолия Сидлера. Блистательно закончил операторский факультет ВГИКа. Больше двадцати лет проработал на тувинском корпункте, в столице автономной республики — Кызыле. Он был мастером высочайшего класса, и талант его был многогранен.

Во-первых, он проявил себя как блестящий журналист. В небогатой событиями Туве всегда находил совершенно сенсационные или просто поражающие своей новизной, незатертостью темы. Чаще всего в центре его внимания оказывался необычный человек, яркая личность. Именно через интересного человека он решал любой сюжет. Безликость — это не его стиль. Круг интересов Шамиля был необычайно широк. Его героями могли быть и потомственная шаманка, и ученый-археолог.

лог, участвующий в раскопках знаменитых тувинских курганов. Судьба простого чабана занимала его не меньше, чем судьба актера с мировым именем Максима Мунзука, сыгравшего главную роль в фильме Акиро Куросавы. Мараловод на звероферме в его сюжетах был ничуть не менее занимательным, чем известнейший артист цирка, выступавший с уникальным, никем не повторенным аттракционом — с дрессированными маралами. Об этом в 1991 году был снят по моему сценарию фильм «Охота пуше неволи».

От его репортажей просто невозможно было глаз оторвать. Вспоминается его «Верблюжья парикмахерская». Как стригут овец, зритель видел многократно. Но верблюдов... Оказывается, верблюды — не большие модники. И стричься не любят. Как смешно они сопротивляются «парикмахерам», как борются за право оставаться лохматыми... Такой документальной комедии я не припомню. Или сюжет «Поймай подарок арканом» — о древнем тувинском обычае: праве жениха выбрать из табуна лучшего скакуна. Но выбрав его, он еще должен коня заарканить. Поединок коня и юноши под улюлюканье свадебных гостей — зрелище незабываемое!

Седен-Оол был знатоком самобытной культуры своих соотечественников, народных промыслов, ремесел, народного искусства. Как поэтично и изобретательно он снимал работы резчиков по камню. Как умел «оживить» поразительные по своей выразительности фигурки пастухов, охотников, наездников или поединки борцов-хуреш. В галереях мастеров был представлен весь животный мир Тувы: яки, олени, маралы, верблюды, кони, собаки, дикие обитатели тайги и степей. И все это сделано сюжетно, схвачено в момент наивысшего движения, а подчас карикатурно и смешно. Используя световые эффекты, крутящиеся подставки и другие операторские хитрости, Шамиль превращал каменные скульптурки в ожившие сказки.

Знакомил Шамиль зрителей и с мастерами горлового пения и игры на хомусе, а также с победителями национальной борьбы хуреш. Со знаменитыми «каменными бабами» — «кижикоже», напоминающими огромных идолов с острова Пасхи...

Из всего перечисленного мною может создаться впечатле-

ние, что оператор эксплуатировал местную экзотику. Это — не так. У него было много современных, острых, публицистических материалов. В годы перестройки он первым в стране снял десятиминутный фильм о наркоманах «Дикое поле» («Вост. Сиб.». № 7. 1987). Первым же снял материал о бомжах. Невозможно забыть и его сюжеты об экологических катастрофах. Например, рассказ об асбестовом руднике. И, наконец, знаменитый остропроблемный фильм «Зона затопления», получивший «Серебряного дракона» на международном кинофестивале в Кракове. Фильм был снят в содружестве с режиссером Борисом Шуньковым в зоне строительства очередной Енисейской ГЭС. Многие в этой ленте было подсказано и организовано Седеном.

Но не только умение найти тему отличало Шамиля. Второе ценное качество — несомненные режиссерские способности. Он выстраивал свои материалы на зависть многим признанным мастерам режиссуры. Мне довелось работать с ним на двух спецвыпусках, адресованных детской аудитории. Это «Танец орлят» и «Маэстро Беркутчи». Сценарии были мной подробно разработаны, но на съемки приехать не удалось. Седен снимал и как оператор, и как режиссер. Причем, что бывало у нас очень редко, Шамиль старался точно следовать сценарию. Ему приходилось организовывать целые эпизоды, например, эпизод пошива одежды для хурешиста, эпизоды экранизации легенды о великих борцах и о том, где, из каких источников черпали они свои богатырские силы. Да и главные герои ленты — восьмикратный чемпион Сибири и Дальнего Востока Ооржак и его сын Кат были сняты в фильме без особых изменений. Как человеку талантливому, ему не надо было самоутверждаться за счет отметания чужих идей, как это порой бывает. Он был, по большому счету, человеком кино, не любил работать в одиночку. Кинематографическое братство не было для него пустым звуком. Он с удовольствием аккумулировал и блистательно воплощал как свои, так и чужие идеи. Обе ленты, и «Танец орлят», и «Маэстро Беркутчи», не потеряли своей актуальности, до сих пор нравятся как детской, так и взрослой аудитории. Причем по рейтингу с большим преимуществом обходят другие, более распиаренные студийные фильмы, приближаясь к

такой классике, как картина А. Белинского «За баргузинским соболем».

Третий и главный талант Шамиля — операторский. Он видел деталь и через эту деталь умел показать целое. Так, в сюжете о загрязненности атмосферы асбестовой пылью он сделал такой кадр: женщина пылесосит затянутое сеткой окно, сетка на глазах из серо-черной превращается в белую. Просто и доказательно. В том же сюжете детей садиковского возраста учат пользоваться противогазами. Девочка, одетая в противогаз, пеленает куклу — сильнейший кинематографический образ, не требующий комментариев. «Картинка» убеждает сильнее всяких слов. Кстати, позднее подобный эпизод повторила режиссер Т. Чиркова в телевизионном фильме об экологии г. Братска. Он и там сработал безотказно. Мне было интересно, как Шамиль нашел такую деталь. Он рассказал, что снимал заказной материал о гражданской обороне. И на съемках увидел маленькие противогазы. Узнал, что оказывается и такие размеры для самых маленьких детей существуют. И сразу придумал, как он это использует — ребенок, играющий в куклы в противогазе. Вот так в голове у талантливых операторов рождаются образы, которые при необходимости можно использовать.

Не ждите подарков от реальной жизни. Жизнь в своем будничном течении, как правило, невыразительна. Так же как писатель собирает образы, записывая их в свою записную книжку, должен искать и собирать образы кинематографист.

Ну и, конечно, кроме изобретательности Шамиль Юрьевич владел всей палитрой операторских приемов. По уровню владения светом как средством создания определенного настроения или стиля ленты мастерство Седен-Оола можно сравнить только с мастерством его учителя Анатолия Сидлера и, может, еще с искусством Петра Власова.

А если говорить об искусстве композиции, умении строить перспективу, использовать выразительные ракурсы, применять нужную оптику — то и в этом он проявлял себя как истинный художник. Вспоминается один показательный случай. Когда Шамиль снял о наркоманах «Дикое поле», операторская работа была оценена по 1-й группе оплаты. Вскоре молодой оператор

снял на ту же тему сюжет. Его работа была оценена на «троечку». Возмущенный, он пришел в редакцию доказывать, что оценка несправедлива: «Шамилю за те же самые эпизоды: 1) рейд милиции по подвалам и чердакам; 2) осмотр наркомана у врача; 3) производство и продажа наркотиков; 4) сжигание наркотиков и т. д. вы поставили высшую оценку. Почему?», — вопрошал он. И тогда мы с ним пошли и на монтажном столе сопоставили эпизоды. Рейд милиции был снят Шамилем в темном подвале при помощи моделирующего ночного света. Узкий луч выхватывал из темноты то глаза наркоманов, то руку наркомана, прикрывающую лицо, то пар над кастрюлей с каким-то колдовским варевом. Все — как в триллере — тревожно, преступно и страшно. Неопытный оператор подобную же сцену снял рисующим светом (т. е. светом, соответствующим солнечному дню). Обнажился грязный, замусоренный, заплеванной подвал, неряшливые испитые подростки, немытая кастрюля с ханкой. В результате ни тревоги, ни страха, ни чувства, что попал в настоящую преисподнюю, ни ощущения преступности происходящего у зрителя не создавалось. Просто некая брезгливость — и только.

Важно ведь не только, что, какой эпизод оператор снимает. Гораздо важнее, как он это снимает. Шамиль всегда точно чувствовал и понимал задачу каждого кадра.

Вспомним хотя бы почти библейские картины потопа из фильма «Зона затопления». Переселение отар овец, табунов лошадей, коровьих стад из мест затопления на новые земли. Паром с «беглецами» форсирует реку. Корова, падающая с парома в воду, плывущие овцы. Пастух, несущий на руках собаку и бережно передающий ее с рук на руки на паром — как все это снято! Сердце холодеет от сочувствия и жалости... В блеске молний каменные идолы «Кижикоже» угрожающе смотрят на нас, на мгновение появляясь из грозовой тьмы. Параллельно с ними появляются снятые ночью в свете луны лица тувинских певцов, напоминающие лики древних истуканов. А звуки горлового пения похожи то ли на плач, то ли на вой раненого зверя, подстреленной птицы... Будто сама природа оплакивает су-

дьбу затопленных урочищ и пастбищ... Судьбу древней тувинской земли.

По лентам Седен-Оола молодым можно учиться операторскому мастерству.

В 1992 году вышел на экраны последний для Шамиля Юрьевича фильм «Цыгане» (режиссер С. Пинигин). Студия в те годы агонизировала. Все корпункты были закрыты. Вместе с Шуньковым Седен-Оол попробовал организовать свою студию «Тува-экофильм». Но оба они были только художники – люди, далекие от бизнеса. Дела шли не очень-то хорошо. На одной из съемок машина, на которой ехал Шамиль, попала в аварию. Оператор получил тяжелые травмы, от которых так и не смог оправиться. Он умер в 1994 году, не дожив и до 50 лет. Но оставленная им поистине бесценная хроника жизни Тувы ждет своего часа. Придет время, и волшебные кадры, снятые когда-то Седен-Оолом, украсят новые документальные фильмы грядущего поколения кинематографистов.

## ***КИНОПОЛКОВОДЦЫ – РЕЖИССЕРЫ***

### **Лиана Николаевна Черепанова (р. 1929)**

Эта необыкновенная женщина всегда удивляла меня. Она тоже, как и некоторые операторы, из поколения студийных самородков. Но оператор отвечал только за качество съемок. С режиссера спрос большой: он вел фильм от начала и до конца. Организовывал и продумывал каждый съемочный эпизод, брал синхронные интервью, а затем выстраивал материал на монтаже. Лиана Николаевна, единственная из плеяды студийных режиссеров, не имея за спиной ничего, кроме вечерней школы-десятилетки, стала профессиональным режиссером. Сняла, смонтировала, озвучила более пятисот фильмов, спецвыпусков и сборных журналов. Получила десятки наград всех достоинств. По числу работ ей нет на студии равных. Кроме того, Черепанова поставила еще один рекорд – она дольше всех проработала на ВССК. Пришла в коллектив в 1946 году, когда ей не исполнилось еще и восемнадцати, и служила здесь верой и правдой до 2004 года – 58 лет. Причем последние кризисные годы были самыми трудными. Люди месяцами не получали зарплаты. Кроме обычных режиссерских обязанностей она взвалила на себя еще и груз редакторских забот: сама искала темы для своих будущих фильмов, уговаривала заказчиков выделить де-

ныги на производство этих лент, а кино, в отличие от телевидения, было всегда дорогим удовольствием. Я сама в последние годы работы столкнулась с этой проблемой: выбила пару фильмов в «Братскгэстрое» да пару в «Иркутскэнерго», но кризис начала 90-х годов нарастал, и мне сказали: «Мы сами пробиваемся бартером, живых денег у нас нет, так что извините, больше заказов вам дать пока не можем». А Лиана Николаевна уже после моего ухода со студии еще десятилетие продолжала искать работу, причем не для себя одной, как это делали в те годы многие бывшие хроникеры, а для выживания всей студии. Например, она получила большой заказ от Облспорткомитета и сделала из хроники полнометражный фильм об истории иркутского спорта. И даже в последний год своей работы, в 2004-м, организовала еще один полнометражный фильм «Молодежь на стройках Сибири» по заказу Комитета по молодежной политике, который смонтировала тоже из хроники. Она — боец! Боролась за жизнь студии до конца, до того момента, когда ВССК перешла в Облкинофонд.

Что двигало Черепанову вперед? Какие качества ее характера помогли ей состояться как режиссеру? Как-то ее муж — сам по званию подполковник — сказал мне: «Она у меня — генерал!» И это действительно так. По складу характера Лиана Николаевна лидер. Мне не раз приходилось бывать с ней на съемочной площадке. Она умела так подчинить всех своей воле — и творческую группу, и героев фильма — что все только успевали выполнять ее команды. И многочисленные детские танцевальные коллективы, и сельчане, и ученые, и высокопоставленные чиновники (например, консультанты заказных фильмов — зам. министра и министры) — беспрекословно подчинялись ей. Причем делала она все по-женски легко и дипломатично, так что в результате все оставались довольны — и никогда никаких обид. Операторы в один голос твердили: с Лианой Николаевной работать легко, и всегда были готовы ехать с ней хоть на край света. Ради справедливости надо отметить, что авторитет документального кино в те времена был необычайно высок, и это облегчало работу. Черепанова же делала все, чтобы этот авторитет не уронить. В ее группе не допускалось ни пьянок, ни

разгильдяйства, все работали, как единый отлаженный механизм. В то же время она любила устраивать группе праздники.

Второе необходимое для режиссера качество, которым Лиана Николаевна обладала — смелость и самостоятельность в принятии решений. Может, как-то сказалось ее детство, упавшее на военные годы. В 1941 году ей было двенадцать лет. Отца, мать и брата мобилизовали. И она осталась одна в пустой и холодной квартире. Сумела и продолжить учебу, и хозяйство вести — печь протопить, хлебные карточки отovarить. А в шестнадцать — уже пошла работать воспитателем в детский сад.

Еще одно незаменимое качество Черепановой — энергичность. На студии шутили: ее энергией можно турбины Братской ГЭС крутить.

Ей были свойственны и такие черты того поколения, как энтузиазм, преданность избранному делу. Она могла сутками не уходить со студии. Мне довелось еще застать те времена, когда в конце каждого квартала на нашей «кинофабрике» начинался аврал. Группы возвращались со съемок, и все силы бывали брошены на монтажный марафон. Часа в 3-4 утра дежурная машина развозила работающих домой поспать, а с утра все начиналось опять. Кто-то ворчал, кто-то увольнялся, а Лиана Николаевна любила этот ритм — он ее бодрил, веселил. В ее глазах, как у спортсмена, появлялся азарт: сделать, успеть, доказать себе и другим, чего ты стоишь.

Как-то в начале своей карьеры Черепанова пять суток не выходила со студии. Подремлет немного, положив голову на монтажный стол, и монтирует дальше. Мама потеряла ее. Пришла и устроила режиссеру Попову, с которым она тогда работала, скандал. После этого молодая монтажница, уходя на ночную работу, стала говорить маме, что идет в гости, к подруге или на танцы, хотя на танцы, как она мне сказала, «сроду не ходила»!

Первые уроки монтажа брала у Юлии Петровны Выголовской, но та разрешала только смотреть, а пленку в руки не давала. Настоящим учителем стал режиссер Анатолий Михайлович Попов. Он давал смонтировать ученице отдельные сюжеты, затем показывал, где ошибки. Вскоре начинающую монтажни-

цу отправили на учебу на Центральную студию документальных фильмов. Радости ее не было предела. Но там ею никто не занимался. Просидела три дня без работы, а потом при всем коллективе начальника монтажного цеха, перед которой все трепетали, отчитала: «Я ехала семь суток за пять тысяч километров не для того, чтобы сидеть здесь без дела!» Начальнице, как ни странно, такая позиция понравилась. Она прикрепила практикантку к хорошему режиссеру, а тот ставил перед ней конкретные технические и творческие монтажные задачи, и она их воплощала. Режиссер остался доволен результатом и на прощание сказал: «Из вас может получиться не только хороший монтажер, но и режиссер».

До седых волос сохранила Лиана Николаевна в своей душе романтику юности. Когда-то мечтала стать летчицей, путешествовать, увидеть мир. Однако редкий летчик налетал столько тысяч километров, сколько осталось у нее позади за более чем полувековую командировочную жизнь. Причем путешествовать пришлось не только на самолетах, но и на всех видах воздушного, водного и наземного транспорта, а еще на лошадях, оленях, собаках, да и просто «на своих двоих». Нет такой республики, области бывшего СССР, где бы она не побывала. Но сначала пришлось пройти все ступени мастерства, досконально изучить кинопроизводство. Проявщица, копировщица, ученица монтажницы, звукомонтажница, киномеханик, монтажница, мастер монтажного цеха, ассистент кинорежиссера и, наконец, режиссер.

На первую съемку Черепанову взял с собой режиссер Попов. В 1950 году снимался фильм «Лес — Родине». «Попов отправил меня снять эпизод с опытным оператором Финкельбергом, — вспоминает Лиана Николаевна. — Он, наверно, в душе смеялся над тем, как я пыталась им командовать, но все терпел и исполнял. Жизнь тогда была послевоенная — бедная, нищая, а в кадре все должно было быть пристойно, красиво. Например, прежде чем снимать в столовой обед лесорубов, я устраивала там генеральную уборку: стелила бумажные скатерти, украшала столы цветами, заботилась о меню...

И не одна я тогда так работала. Белинский, например, во-

зил с собой бритву. Прежде, чем снимать своего героя, заставлял его постричься, побриться, давал ему надеть на время съемок свою кожаную куртку. Так эта кожаная куртка кочевала из сюжета в сюжет». Это рождалось не из желания лакировать действительность, а из любви к своим героям, из стремления показать их достойно.

Белинский вскоре оценил рвение молодой монтажницы и тоже стал ее брать на съемки. Обсуждал, что будут снимать и как. И это тоже было учебой.

Лиана Николаевна со смехом вспоминает такой случай. «Поехали с Белинским на строительство Иркутской ГЭС. А я считала своим долгом прежде чем снимать, все самой увидеть. Я там облазила все. Увидела, что девчонки-бетонщицы стоят в бадье с бетоном, и тоже собралась туда лезть. Едва успели остановиться. Оказывается, стоять там можно было только в особых резиновых сапогах, иначе ноги не вытащишь — навек увязнешь!» Сюжет, снятый тогда в содружестве с Алексеем Александровичем, перерос в спецвыпуск, а потом и в известный фильм «Покорители Ангары», правда, в титрах того фильма Черепановой пока еще не было.

У каждого режиссера есть свои творческие вершины, свои любимые фильмы. Для нашей героини одной из таких работ стал поэтический очерк об Иркутске «Пять признаний в любви» (1965). По своей структуре это пять ярких колоритных кинопортрета: историка, архитектора, дегустатора, милиционера, студентки.

Об этой работе режиссер В. Хоменко писал так: «...Я в своей работе над фильмом «Капсе, Якутия!» не избежал влияния «Пяти признаний», так, эпизод с народным писателем Омоллоном в чем-то перекликается с синхронном иркутского историка Андрулайтиса. Экранные образы героев вылеплены Черепановой пластично, мастерски. Органично и изящно вписаны в тесную, но емкую композицию одной части (10 минут). Обрамлены сочными красочными мазками (оператор Д. Смекаев), рисующими прошлое и настоящее столицы Восточной Сибири, передающими патетику и лирику авторской влюбленности в родной город». Авторская влюбленность это еще одно из ре-

жиссерских качеств Черепановой. Ни одну из своих картин она не делала с холодным сердцем и холодными руками. Она человек эмоциональный и доброжелательный. Многие герои лент становились ее друзьями. Приезжая в Иркутск, приходили к ней в гости, как, например, знатная трактористка, Герой Социалистического Труда Галина Стафеева. Заезжали на студию и другие ее герои: знатный строитель из Нерюнгри Платонов, Герой Социалистического труда из Забайкалья, кукурузовод Лисичкин.

В период хрущевской кукурузомании он умудрился в сибирских условиях выращивать кукурузу до созревания початков. Из Москвы, из «Цетронаучфильма» приехала снимать о нем фильм большая киногруппа – все такие столичные, важные. Но Лисичкин сниматься у них отказался. И тогда они пришли на поклон к Лиане Николаевне, чтобы она поделилась с ними отснятым материалом и помогла уговорить героя дать хотя бы небольшое интервью. Черепанова – человек щедрый, широкий, сибирский – не пожалела для них материала и уговорила Лисичкина на интервью. Герой только одно условие поставил, чтобы она при этом присутствовала.

Ее умение ладить с людьми, находить с ними общий язык – просто дар божий, качество, столь необходимое режиссеру-документалисту. На съемках фильма «Зеркало Бурятии – Байкал» ей удалось сдружиться с проводником – старым бурятом. Обычно он поднимался чуть свет, ловил рыбу, готовил уху и кричал: «Эй, киношники, идите есть». И все хотел угостить Лиану Николаевну винцом, а она всегда отказывалась. Однажды у святого для него места, у дерева, увенчанного цветными ленточками, он снова попытался ее упросить выпить рюмочку, и она, из уважения к его вере, согласилась. А старик потом ей сказал: «Я загадал, что если ты на этом святом месте со мной выпьешь, то экспедиция наша пройдет благополучно. Маршрут трудный. Я тут до вас ученых во главе с академиком Окладниковым водил, так весь путь промучились: то пень, то колода...»

И действительно, все киногруппе удавалось: и рыбаков сняли, и нерпу, и яков, и быт бурятский, и праздники. «Я тогда яков, и ручную маслбойку, и настоящие, не музейные бу-

рятские юрты впервые увидела», — вспоминает режиссер. Экзотический материал сам в руки шел. Тот факт, что у Черепановой рука легкая, на студии знали все. Не случайно юбилейная статья о ней в газете «Восточно-Сибирская правда» так и была озаглавлена «С ней работалось легко» (Березин В. «ВСП». 7.09. 2002).

Людам, впервые столкнувшимся с Лианой Николаевной на съемках, это казалось чудом. Для работы над заказным фильмом «Окно в Сибирь» директор рыбзавода дал под ее начало два рыболовецких судна. Одно, взяв на борт ассистента оператора с аппаратурой, — внезапно куда-то исчезло. Позднее оказалось, что они из суеверия не хотели женщину к себе на борт брать. Группа поехала с другой командой. На ночь рыбаки поставили сети. На рассвете, когда режимные съемки дают особо красивую «картинку», режиссер подняла всех, и начались съемки. Рыбаки стали вытягивать сети, вот тут-то и случилось чудо: подняли на борт столько рыбы, сколько никогда не бывало. И все это богатство переливалось и трепетало в лучах восходящего солнца. Фильм был цветной, оператор талантливый, и эпизод получился на славу. А у другой бригады, у той команды, что сбежала от киношников, сети оказались совершенно пустыми. По всему рыбзаводу слух пошел: женщина-режиссер приносит удачу. И уже никого больше не пришлось уговаривать сниматься. А бывших «беглецов» продолжали преследовать неудачи. Лодка с молодым матросом попала в водоворот. Парень выпрыгнул за борт и начал тонуть. Благо, наш оператор Г. Ландин — отменный силач, спортсмен, пловец и подводник, вытащил бедолагу из воды, а потом и лодку пригнал.

Подобных историй немало. Режиссер побывала по крайней мере в трех автомобильных авариях, но всегда все кончалось благополучно. Однажды навстречу несся лесовоз с пьяным водителем. Оператору Б. Винокуру удалось отвернуть в последнее мгновенье. Когда вышли наружу, увидели, что машина двумя передними колесами зависла над обрывом. Случалось Черепановой и с лошади падать. Вдоль скалистого прижима прошли удачно, а как к деревне Орлик подъезжать стали, лошадь и понесла. Лиана Николаевна съехала с ее крупа на землю, но так

удачно, что даже ни одного синяка не получила. «Когда лошадь оглянулась и посмотрела на меня, — вспоминает наша путешественница, — в ее глазах было столько презрения, мол, не умешь ездить — не садись!»

А встречи! Сколько интересных встреч было на режиссерском пути. Снимала и первую женщину-космонавта Валентину Терешкову, и руководителей компартий Яноша Кадара и Вальтера Ульбрихта (есть фотографии, где она с ним рядом). И Брежнева довелось снимать. Вот Хрущева «люди в штатском» опортретить не позволили. Да и не диво! Он прилетел в Иркутск из Братска, где рабочие встретили его плохо, задавали много «неудобных» вопросов. Генсек был не в настроении и крыл матом тогдашнего председателя Облисполкома Иркутска за то, что ему на трап не успели постелить ковер.

Самые неизгладимые впечатления оставил Фидель Кастро. «На митинге в Братске мы с оператором стояли к Фиделю ближе всех. Других корреспондентов оттеснили, потому что только у нас была синхронная звукозаписывающая аппаратура.

Наши штатные ораторы говорили много, нудно и скучно. Фидель откровенно скучал, показывал нам знаками, вот, мол, у докладчика такая кипа листов и сокрушенно качал головой. Потом оживлялся, на пальцах показывал, — осталось три, два, один лист и начинал улыбаться. Его, прирожденного оратора, казенные речи утомляли. И вот, наконец, заговорил он. Расшумевшееся людское море мгновенно стихло. Переводчик работал так синхронно, что казалось, что Фидель говорит по-русски. Его речь завораживала. Она была эмоциональной, горячей и, главное, искренней. Говорил он без бумажки, но поражал своими знаниями и памятью. Он восхищался подвигом братчан, сыпал фамилиями, фактами, называл героев стройки, с которыми успел лично пообщаться. Он даже попроведал упавшего с высоты и ставшего инвалидом Гайнулина.

Позднее из отснятого материала Черепанова смонтировала спецвыпуск в 400 метров пленки. Обратились в Госкино за разрешением увеличить метраж. Разрешили, но только до трехсот метров (10 минут). Но и это была большая победа. «Я буквально со слезами на глазах выбрасывала каждый кадр, так все бы-

ло значительно и интересно» — рассказывает режиссер. Спецвыпуск назвали «Иркутск встречает Фиделя Кастро» («Восточная Сибирь». № 24. 1963).

Кстати, после выхода этого журнала студии разрешили увеличить метраж всех журналов до трехсот метров (одна часть). До этого случая метраж был 200 метров (около семи минут). Тогда показывали журналы во всех кинотеатрах в начале сеанса, и по телевидению как в Восточно-Сибирском регионе, так и в Москве. Кинохроника была в почете.

Говоря о людях, которых Лиана Николаевна считает своими учителями, она вспоминает 1952 год. Именно тогда на студию приехала из Москвы целая плеяда талантливых профессионалов на волне репрессий против «безродных космополитов». Это режиссер Авербах, операторы Берковец, Франковский, Цейтлин. Последний был фронтовым оператором, снимал военную хронику для ЦСДФ, а потом был осужден на 10 лет, и большую часть срока отсидел в сталинских лагерях. Все это были люди высокообразованные и хорошо знающие профессию кинопублициста. Кроме того, со студией сотрудничали писатели. Вернувшись с войны, стал сотрудничать со студией Марк Сергеев. На одном из юбилеев Союза писателей в поздравлении от кинематографистов прозвучали такие стихи:

Подрастала вместе с Марком  
Честь и слава нашей марки.  
С ним — киношником бывалым —  
Мы прошли дорог немало.  
Он на фронте был связистом,  
А у нас стал сценаристом.  
А за ним — за рядом ряд —  
Весь писательский отряд.

    Был нам ко двору Игнатий Дворецкий,  
    Подбрасывал жар в наш костер и Огневский,  
    Поэт Левитанский дарил нам стихи,  
    Вампилов не прочь был на текст забрести.

Работа на кинохронике была в те годы престижной. Музыкальное оформление постоянно делали известный музыковед Владимир Сухиненко и дирижер Иркутского симфонического

оркестра Игорь Соколов. Потом приехала из ВГИКа целая плеяда грамотной и талантливой молодежи. «Мне много довелось снимать со Славой Мишиным – удивительным человеком, талантливым, веселым, доброжелательным, простым в общении и изобретательным в работе. Знакомство и общение со всеми этими людьми и было моими университетами», – вспоминает Лиана Николаевна.

Особая страница ее творчества – это съемки заказных фильмов. Эта работа почему-то считалась на студии не особо престижной. Фильмы, снимаемые по заказу различных министерств и ведомств, пренебрежительно называли «Болты в томате». Почему так? Сами названия этих лент подскажут ответ: «Зеркальный карп», «Урожай увеличившим – слава!», «Организация охраны труда в лесной промышленности», «Табунное и продуктивное коневодство Якутии», «Дома серии 122 на БА-Ме», «Отчего сгорел садовый домик», «Омское аграрно-промышленное объединение по производству овощей». Подобных лент в творческой карточке Черепановой более двадцати. К ее чести – она не чуралась никакой работы. И о заказных фильмах тоже вспоминает тепло.

Именно благодаря «заказухе» география ее поездок не ограничивалась одной только Сибирью. Со съемочными группами ей удалось побывать чуть ли не во всех республиках СССР: на Кавказе и в Средней Азии, Прибалтике и на Украине. Познакомиться с известными учеными, историками, биологами, агрономами, производственниками, изобретателями. Без этих поездок и встреч ее биография была бы неполной. А в последнее десятилетие заказные картины в буквальном смысле слова кормили коллектив ВССК.

Подводя итог, хочу привести некоторые фактические данные о героине этой главы. За годы работы на студии Черепанова смонтировала около 400 журналов «Восточная Сибирь», из них 50 спецвыпусков. Сняла более 50 документальных и заказных фильмов.

Ее работы получали дипломы и призы на фестивалях. Так, на Всесоюзном фестивале спортивных фильмов в г. Фрунзе (1981) тематический журнал «Восточная Сибирь» №. 24 за 1979

год получил диплом 3-й степени. Спецвыпуск «Танец орлят» на Всероссийском семинаре-совещании по кинопериодике получил почетную грамоту Госкино РСФСР и ЦК профсоюза работников культуры. На XVIII Всесоюзном кинофестивале в г. Минске (1985) фильм «Нужны Платоновы» получил специальный приз и диплом. Снятая ею лента «Кто построит завод-сад?» удостоена диплома и третьей премии за лучший фильм на Всероссийском конкурсе фильмов об охране природы в г. Махачкале (1988).

Призом «Серебряный Пегас» (Москва, 1996) награжден фильм «Сибирь стояла под Москвой» (ВССК, автор сценария А. Голованов, режиссер Л. Черепанова).

Она – лауреат IV Всероссийского конкурса «Патриот России». В номинации «За цикл передач на тему героического прошлого страны» присужден приз «Александра Невского» за телефильмы цикла «Сибирские дивизии». Диплом I степени IV Международного фестиваля телевизионных программ и фильмов «Вечный огонь» в номинации «Лучшая военно-историческая программа» («Сибирские дивизии» снят на Иркутской ГТРК, автор А. Голованов).

Л. Н. Черепанова – лауреат программы «Национальная слава России» за фильм «Сибирские дивизии. Засекреченный подвиг» с формулировкой – «За вклад в укрепление национального самосознания».

Дипломом «Золотая Запятая» награждена Черепанова Лиана Николаевна в номинации «За кадром» за вклад в развитие кинематографии и режиссуры в Иркутске в 2003 г.

Кроме того, имеет ряд правительственных наград и званий:  
1965 – «Отличник кинематографии СССР»

1967 – Благодарность Союзного комитета за спецзадание.

1970 – от имени президента Верховного Совета СССР награждена юбилейной медалью «За доблестный труд» в ознаменование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

1979 – Почетная грамота Госкино СССР.

1986 – медаль «За трудовую доблесть».

1987 – медаль «Ветеран труда».

1990 – Заслуженный работник культуры РСФСР.

В нашей последней беседе, которая состоялась в мае 2009 года, она сказала мне на прощанье: «Если бы меня спросили, что для меня было всегда на первом месте, я бы сказала – студия...

Не семья, не сын, не внуки, а студия. Хотя сына и внуков безумно люблю. Когда снимала фильм «Отчего сгорел садовый домик», мои внуки должны были сыграть детей, которые, балуясь с огнем, вызвали пожар. Начался настоящий пожар, внуки испугались, заплакали, побежали. Я их жестко вернула на место съемок, чтобы снять дубли. Тут они уже от страха заревели во весь голос. Мы все сняли. И только потом я подумала, что я делаю!..

Кино – это моя жизнь. Подними меня в ночь, в полночь, больную, старую, без сил, я встала и полетела. Мой организм мгновенно мобилизуется, и я готова снова работать. Новые люди, новая обстановка, новые впечатления, и я живу, дышу, тружусь, надеюсь!»

### **Леонид Андреевич Сурин (1940-1984)**

Леня родился на Южном Урале в городе Белорецке. Он сын сталевара на металлургическом заводе, где пушки лили еще Пугачеву.

Впервые попал на практику на тогда еще Иркутскую студию кинохроники летом 1962 года. В 1965 году закончил режиссерский факультет ВГИКа, мастерскую известного кинодокументалиста Романа Кармена.

Пожалуй, не было на студии другого такого эрудита, как Сурин. У него было такое, как он сам называл, «провинциальное хобби». Он всю жизнь собирал автографы знаменитостей. Не просто собирал. Он знал все о мастерах искусств – поэтах, художниках, музыкантах, звездах оперы, балета, эстрады. Кроме отличной библиотеки, у него на каждого «мэтра» кино была заведена отдельная папочка, с фотографиями, вырезками из газет и журналов, дающими новую информацию о его кумирах. Когда я начала читать в университете курс лекций о кино, я этими папочками пользовалась.

В этой главе буду опираться на воспоминания его друга и сокурсника Валерия Хоменко, он позволил мне использовать материал из его неизданной книги «Кинематографическая Атлантида».

«Леня рос «белой вороной» в семье доброй, скромной, но далекой от искусства. Школьником был знаменит в городе как чтец, танцор, певец. «Гастролировал» на смотрах самодеятельности в соседнем Магнитогорске, Уфе. После десятого класса сразу был принят в штат городской газеты.

Поступая во ВГИК (конкурс сумасшедший), набрал на экзаменах 25 баллов из 25 возможных. С блеском защитил дипломную работу серией иркутских лент. Высоко оценил его фильмы председатель ГЭК, знаменитый режиссер С. Росточкий. Актерское мастерство вел на курсе профессор ВГИКа В. В. Белокуров, Народный артист, актер МХАТа, начинавший у Немировича-Данченко, снявшийся в кино в роли Чкалова, Чичикова и др.

В Сурине дар лицедейства он распознал сразу, благоволил к нему, «осыпал» пятерками...»

Свой первый студенческий фильм Леня снял об Утесове. Лента называлась «С песней по жизни». Когда отмечали 70-летие Утесова, где был весь цвет Москвы от Фурцевой до Райкина, ведущий Михаил Жаров объявил: «А сейчас слово дипломнику ВГИКа». Выходит Сурин, совсем не при параде (жил-то на одну стипендию в 22 рубля) и преподносит юбиляру четыре коробки пленки с фильмом о герое торжества. Цитирую слова свидетеля этой сцены Хоменко, который был в тот вечер в театре «Сатиры»: «Мэтр чмокнул Леньку – и знаешь, что он мне потом сказал, – делился с другом Сурин, – что мой фильм – самый дорогой для него подарок! По доброте души, конечно, сказал, но все равно приятно...»

Талант Сурина, на мой взгляд, был направлен не в то русло. Ему бы снимать портреты знаменитостей, а он делал ленты о доярках и свинарках, чабанах, строителях. Это были по-своему интересные темы, что доказывали работы Петра Власова, Анатолия Сидлера и др., однако у Лени был свой конек. К сожалению, в то время и в тех обстоятельствах – не модный.

Начало карьеры было обнадеживающим. В первый же год он стал режиссером весьма заметных работ, которые отметила пресса и оценили коллеги. В обзоре газеты «Советская молодежь» назван спецвыпуск к/ж № 16 за 1966 год – «Якутия. Март». Это была серия портретов: девятнадцатилетняя девушка-охотница, убившая за сезон четырех медведей; врач Миша Тапычев, который, несмотря на молодость, уже не одному больному спас жизнь; художник-якут Васильев, тоже очень молодой, впоследствии ставший одним из основоположников известной в стране самобытной школы якутской графики; юная, но уже известная в северной республике балерина Евдокия Степанова. Ни одного Героя Соц. Труда, ни одного эпохального события. Но зато тепло, человечно и как-то по-особому интеллигентно передает лента зрителю образ далекого экзотического края.

В декабре выходит еще один спецвыпуск о народных художниках Тувы. Газета отметила тот факт, что «он стоит особняком в привычном потоке студийной хроники с кипением заводов и строек. Неожиданный прорыв в тишину, в творчество, в красоту природы и человека».

В 1967 году Сурин делает фильм (оператор В. Орлов) «Дни, часы, минуты Ларисы Сахьяновой» о балерине-звезде Улан-Удэнского театра оперы и балета. Вскоре начальство, заметит, что молодой режиссер уходит в сторону от актуальных тем. Но пока еще он рассказывает о том, что знает и любит и, благодаря этому, работы получаются. Леонид быстро становится одним из ведущих режиссеров студии. Правда, балерина была не совсем довольна фильмом о ней. Она надеялась увидеть себя только в парадном обличье, во время исполнения наиболее выигрышных партий. Но тогда это был бы не фильм-портрет, а фильм-концерт. Сурин же создал интереснейший портрет актрисы. Он много снимал ее в репетиционном зале, где она «истязала» себя бесконечным тренажом у станка и перед зеркалами. Режиссер подстерегал ее за кулисами, с камерой и микрофоном, после пленившего зал танца с вопросом: «Как вам нынче танцевалось, Лариса Петровна?» И тяжело дыша, балерина признавалась ему, что недовольна собой, что вот верчения по-

лучились не так, и еще чего-то там не дотянула... И все это под громовые аплодисменты зала, после многочисленных вызовов восторженной публики.

Звездным часом режиссера стал фильм «Сибирский богатырь Иван Ярыгин» (1976). Эта картина призер сразу трех фестивалей — двух внутрисоюзных и одного международного. Хорошо сработала вся съемочная группа. Но основная заслуга принадлежит в данном случае, конечно, режиссеру. Какие великолепные он взял синхроны. Как выстроил эпизоды! Богатырская сила героя — чемпиона страны, Европы, мира, Олимпийских игр — борца Ярыгина раскрывается не сразу. Мы знакомимся с ним в тот момент, когда он потерпел сразу два поражения подряд. Некоторые специалисты поспешили списать его: все — сошел Ярыгин. Вот тут-то тренер Д. Миндиашвили и решил отправить его в деревню к родителям отдохнуть, к родной земле прикоснуться, сил набраться. (Кстати, сделал он это на самом деле по просьбе съемочной группы.) И вот Иван на крестьянской работе: пилит вековые сосны, колет дрова — на три года вперед наколот...

Поражает в картине искусство суринаского монтажа. «Чеканный ритм, броская пластика — не просто от мастерства, — пишет Хоменко, — это рождено влюбленностью режиссера в физическое совершенство человека, в стать и пластику Ярыгина. Не так ли древние греки восхищались олимпийскими атлетами, по ним моделирую своих богов!»

Искусство монтажа сродни поэзии — это искусство ритмическое, и как в поэзии при помощи ритмов можно передать и настроение, и чувства, и свое отношение к источнику вдохновения, так и в кинематографе. Еще Юрий Тынянов отметил это сходство: «Если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственно законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом...» (сб. «Поэтика кино»).

Монтажом Леонид Андреевич владел в совершенстве. Я считаю его своим учителем в этом вопросе. Работая над фильмами, журналами, мне часто приходилось наблюдать, как он монтирует. Будучи при этом хорошим педагогом, он по ходу объяснял тот или иной монтажный стык. Как-то он долго бил-

ся, по моим тогдашним понятиям, над простой склейкой. «В чем дело, Леня, почему мы застряли?» — спросила я. Он показал на экран: «Вот черный фломастер в руках штурмана прочерчивает на белом листе маршрут. А вот ледокол носом наезжает на белую льдину и по ней начинает бежать черная трещина. Я хочу соединить два этих кадра так, чтобы одно движение незаметно переходило в другое». И он сделал это: линия на бумаге превратилась в трещину на льду. Мысль и воля человека зрительно, образно воплотилась в дело, в реальность.

Иногда он любил в монтаже «похулиганить». Был у нас в области первый секретарь обкома партии Н. В. Банников (по уровню власти это как сегодняшний губернатор). Иркутяне его не любили. Желая выслужиться перед Москвой, он заявил, что Иркутская область в поставках продовольствия не нуждается, сама себя прокормит. И это в период великих строек, когда крестьяне тысячами уходили из деревень в новые города, бросая свое хлопотное и безденежное дело. В результате в области начался настоящий голод. Даже анекдот в то время родился: «Летят космонавты, видят — люди голодные, раздетые бегают. Продукты друг у друга из рук рвут. «Это что, — спрашивает один, — земля Санникова?» — «Нет, — отвечает другой, — земля Банникова!» Так вот, Сурин, монтируя какое-то мероприятие, проходившее на Байкале, сделал так. То лысая голова Банникова, толкающего очередную речь, возникает над трибуной, то голова выныривающей из воды нерпы. И так — несколько раз. Вся студия смотрела и хохотала. Сходство было поразительное...

Подобный пример монтажного мастерства приводит в своей «Кинематографической Атлантиде» Валерий Хоменко. «До сих пор стоит перед моими глазами сюжет о читинской доярке — Герое Соц. Труда. Русской крестьянке, женщине в летах, которой в сельском клубе тожественно вручают Золотую Звезду, дарят цветы, подарки, гремят аплодисменты. И она, растроганная, говорит заученно: «Спасибо родной партии, правительству за заботу о нас...» На этом тексте, прерывая это шаблонное действие в параллельном монтаже, идут кадры, запечатлевшие ее подневольный труд: месит сапогами болотную грязь, орудует

вилами, гнется под тяжестью увесистых кулей. И все это в контрапункте с приветственными речами и бурными овациями. От такого монтажа зрительские симпатии к «некрасовской бабе» удесятерились». Ну а к правительству? Как говорится, догадайтесь сами. И это уже не просто мастерство. Это — позиция. Лишь мы, коллеги, помним теперь, каким утонченным стилистом был Сурин, монтируя ленту. У него был природный дар на соотношение целого и деталей, чувство ритма, пропорции меры.

«О сколько безграмотности на теперешнем иркутском экране, — пишет дальше Хоменко, — сколько откровенной пленочной макулатуры!» И эта оценка справедлива. Уменьшить количество этой макулатуры — задача тех, кто сегодня читает эти строки, а года через два будет делать погоду на Иркутском телевидении. Не спешите записывать себя в мастера, внимательно изучайте ленты прошлых лет, перенимайте подлинное мастерство у тех, кто, как Леонид Андреевич Сурин, уже ушел от нас. Ушел на сорок четвертом году жизни, утонул во время съемок фильма. Мы, его коллеги, понимаем, что его талант не был реализован не то что полностью, но и на сотую часть данных ему природой возможностей. Причина — ему в руки шло мало тем, соответствующих его наклонностям. А бороться, пробивать в высоких инстанциях свои заявки он не умел. Помнится, пришел в редакцию и говорит: «Другие себе темы как невест выбирают, а мне оборыши остаются». В этом была доля правды. Однако в экранной журналистике нельзя полагаться на «свах». Самим надо искать свои темы и пробивать их. А Леонид Андреевич, как это часто бывает у людей способных, пробивными качествами не обладал (это его в какой-то степени роднит с Борисом Шуньковым). Ну, низкий поклон ему и за то, что он успел сделать.

### **Валерий Владимирович Хоменко (р. 1938)**

Валерий Владимирович родился 25 декабря 1938 года в столице Азербайджана г. Баку. Он настолько сросся с Иркутском, что мне поначалу казалось, что он — коренной сибиряк. Пом-

ню, как-то на съемках протянула ему веточку цветущей черемухи, и когда он спросил, что это за растение, я решила, что Валера меня разыгрывает. На что он с обидой ответил, что он южанин и не должен знать всех местных растений. Да, с ботаникой вышел конфуз. Зато географию Сибири, Дальнего Востока и Крайнего Севера он знал не по учебникам, исколесив эти края вдоль и поперек, сняв за 30 лет работы более пятидесяти документальных фильмов и добрую сотню спецвыпусков киножурнала «Восточная Сибирь».

Причем его фамилия в титрах — это знак качества. И неудивительно. Уже во время учебы во ВГИКе он выделился из целой плеяды талантливых студентов. Режиссерской мастерской руководил документалист с мировым именем Роман Лазаревич Кармен — сценарист, режиссер, оператор. Как оператор, он снимал Гражданскую войну в Испании, войну за независимость в Китае («Китай в борьбе», 1938-1939 гг.). В годы войны руководил фронтовыми киногруппами (к/ф «Разгром немецких войск под Москвой», «Ленинград в борьбе» (1942), «Берлин» (1945)). Возглавил съемки Нюрнбергского процесса «Суд народов» (1947, Государственная премия СССР). Объехал с камерой полмира (Чили, Вьетнам, Индия, Германия и т. д.). Его ленты пять раз получали главные призы на международных кинофестивалях в Лейпциге, Оберхаузене. И вот этот человек из всего курса выбрал именно Хоменко и отправил его как своего ассистента на съемки в Братск, доверив ему самостоятельно сделать эпизод для своего фильма.

Так Валерий впервые попал в Сибирь. Там познакомился с оператором Борисом Винокуром, который пригласил его в Иркутск, где он прошел студенческую практику на Иркутской студии кинохроники (так в те годы называлась ВССК). Вместе с однокурсником и другом Л. Суриным они впервые приехали в Иркутск летом 1962-го. Вот как пишет об этом сам Хоменко: «Очарованы были городом, ни на какой другой не похожим, уютным и праздничным, с нором столицы сибирской и домашнему провинциально-гостеприимным... Иркутск стал не просто «второй родиной». Это, наверное, как счастье, привалившее однолюбю — любимую жену встретил и на всю жизнь».

Первая самостоятельная работа Хоменко носит почти символическое название «Транзит» (1966) На долгие годы транзит станет образом жизни талантливого режиссера. Короткие останки в Иркутске, где шел монтаж и озвучивание отснятого материала — и снова в путь.

Фильм «Транзит» был посвящен строительству дороги Хребтовая — Усть-Илим. Уже в этой первой ленте проявились особенности творческого почерка Хоменко. Вместо унылой хроникально-повествовательной формы, властвовавшей до тех пор на студии, Валерий Владимирович показал возможности монтажа образного, ассоциативного, использовал темпоритмические особенности монтажного искусства. Вот как писала об этом газета «Советская культура» за 8 декабря 1966 г.: «Монтаж фильма динамичен и горяч. Но не в одном вихревом ритме перемежающихся планов, отсылающих то в прошлое, то в день сегодняшний, находит режиссер возможность языком кино передать свой замысел. Время от времени камера надолго задерживается на выразительной детали, на лице персонажа, захваченного врасплох, в момент высокого напряжения, отражающего «жизнь человеческого духа». Три тысячи километров Южсиба... Последнее звено... 14 тысяч опор. Новые железнодорожные станции, названные именами первых строителей, которых уже нет в живых — Кошурников, Стофато, Журавлев... Эстафету приняли молодые... Сколько дорог может проложить человек за свою жизнь? Трудно сказать. Транзит вечен». (Спец. корр. «Советской культуры» Ф. Меркова).

А редактор Семен Аркадьевич Меклер в газете «Восточно-Сибирская правда» за 22 марта 1967 года в рецензии «Герой документальной ленты» писал: «Семь лет собирала студия летописный материал о стройке. «Транзит» позволил увидеть философскую связь событий, помог понять психологию строителей: что им дорого и почему. В фильме есть неподдельная романтика и есть правда — и это трогает... Если спросить: кто больше всех заинтересовал зрителя в очерке, я бы не задумываясь ответил: человек, которого нет на экране — кинорежиссер... Весь фильм окрашен эмоциями этого человека, подчинен мысли, которую режиссер передает с экрана зрителю».

Недавно в бывшей студии, а теперь «Доме кино» отметили семидесятилетие Валерия Владимировича. Меня попросили написать поздравление. Мне не составило труда написать его на трех страницах и состояло оно только из названий его фильмов: «В те годы Валера пустил крепкие «Корни» в сибирскую землю. Фильм «Корни» снимал на Диксоне. «Утро Хантайки» он встречал уже в Заполярье. Летом 1966-го в Минусинском районе Красноярского края сочинял «Легенду о живой воде». А 1969-м весь посевной и уборочный сезон провел в деревне Быстрая того же Красноярского края, где был создан фильм «Пятое лето Виталия Сургутского...»

На этой ленте хотелось бы остановиться подробнее. По стечению обстоятельств, герой Хоменко, так же как в то время и сам режиссер, работал на своей должности пятый год. Лето для молодого председателя колхоза выдалось тяжелым, засушливым. Селянам приходилось спасать урожай в экстремальных погодных условиях. В газете «Советская молодежь» в обзоре фильмов студии «Размышление о документальном фильме» («Советская молодежь», 1979. 25 июня) Сергей Иоффе писал: «Это по-настоящему публицистическое произведение... Непростительно редко появляются фильмы, которые бы ставили сложные вопросы: разумное хозяйствование, рентабельность, научная организация труда... Удача фильма прежде всего заключается в том, что он поднимает насущную проблему: создание специализированных хозяйств, работающих по отраслевому принципу... Как надо хозяйствовать, мы узнаем на примере ценного опыта колхоза, который за короткий срок выведен Сургутским из отстающих в передовые. Успех не случаен: Сургутский интеллигентен, образован, энергичен, кровно заинтересован в успехе своего дела...»

И, действительно, хороший получился фильм-портрет. Но, как вспоминает сам Хоменко, «цензура Госкино его подгадила». Им не нужна была правда жизни, им нужен был лубок в стиле «Потемкинских деревень». Бесконфликтная, угодная столичным чиновникам фальшивка. Это было первое столкновение мастера с чиновниками из Госкино. Валерий отчаянно сопротивлялся, пытаясь отстоять свои позиции, но фильм, по его

свидетельству, «был жутко искорежен московской цензурой». Это был первый, но, к сожалению, не последний удар из тех, что посылают творческого человека в нокаут.

Представь, что ты все продумал, организовал, снял, смонтировал, во все вложил свою душу, мысли, свое видение мира. И вдруг невежды, не снявшие за свою жизнь ни одного метра пленки, бракуют то, что ты выстрадал. Отстаивая свои авторские права, Валерий добился только того, что прослыл человеком неуживчивым и строптивым. И в будущем к его лентам проявляли особое внимание, бдительно выверяя их идеологическую направленность. Однако Валерий Владимирович не из тех, кто отступает. Вместе с писателем Марком Сергеевым они задумали яркий проблемный фильм «Репортаж с партийного собрания». Ими был выбран верный «дипломатический ход».

То, что нельзя было подвергать критике от имени киножурналистов, можно было сделать объектом критики самих коммунистов, выступавших на одном из партийных собраний. По тем временам фильм был предельно смелым. Его заметили и критика, и зрители. Кстати, этот опыт поучителен и для сегодняшних публицистов. Если хотите поднять какую-то острую проблему, найдите и привлечите в свою программу людей, авторитет которых не подлежит сомнению!

Обычно неподцензурны высказывания известных писателей, ученых, крупных общественных и политических деятелей. Ваша задача — суметь убедить их принять участие в важном для вас разговоре людей такого уровня и незаметно направить диалог, а еще лучше, дискуссию в нужное для вас русло. В Америке этот прием называют так: «проехать на хвосте чужого успеха». Со временем Хоменко научился в совершенстве использовать этот прием, привлекая для интервью таких влиятельных людей, как академики Аганбегян, Логачев, Героев Соц. Труда Ревтова, Дорохова и других известных в то время личностей, которым цезура не имела власти заткнуть рот.

В 1972 году Валерий Владимирович в паре с режиссером Т. Чирковой работает над полнометражным цветным широкоэкранным фильмом «Капсэ, Якутия» («Капсэ» — так по-якутски звучит приветствие). Для документального фильма 50 минут

снять трудно. Не просто снять, а снять так, чтобы зрителю не было скучно. Задачу осложняло и то обстоятельство, что фильм был юбилейный, поставленный в план к 50-летию образования Якутской АССР, т. е. он должен был понравиться не только зрителям, но и властным структурам республики. Выход был найден. Лента была решена через портреты известных и уважаемых в республике людей. С этими людьми Хоменко свел Никандр Саввинов — собкор из Якутии. Драматург Дмитрий Кононович Сивцев — «наш Шекспир», как его величали в этой северной республике, помог режиссерам переосмыслить сценарий, найти нужных для картины и интересных для зрителей людей. Позднее автор сценария, посмотрев фильм, признался, что если бы он знал героев ленты раньше, то строил бы свое произведение на них. Такие сценаристы, которые знают тему поверхностно — не нужны. Не случайно Валерий Владимирович все свои последние фильмы снимал только по собственным сценариям. Или, по крайней мере, в сотворчестве с такими надежными сценаристами, как С. Иоффе и Л. Шинкарев.

В 1970-80-е годы круг интересов режиссера определился. Его все больше привлекала производственная тематика. Названия фильмов тех лет говорят сами за себя: «Фундамент», «Рубежи Усть-Илима», «Дело Шубина», «Красноярский миллиард». В гуле новостроек, в заводских цехах он находил и поэзию, и романтику. Это не было ни данью времени, ни конъюнктурой, ни какими-либо карьерными соображениями. С присущей ему тщательностью он изучал все тонкости нового для него дела, все узкие места, все проблемы и потом находил яркое кинематографическое решение тем, которые другие режиссеры считали скучными. Особая страница его творчества — это серия фильмов о БАМе. В 1975 году он впервые едет на стройку века — как тогда называли магистраль. Там снимает по сценарию С. Иоффе фильм «Мосты». Как редактор этой ленты, помню. Что сценарий был добротный. Иоффе вырос на БАМе, его отец еще до войны руководил строительством железнодорожной ветки. В сценарии было сопоставление с прошлым, было в нем и что-то пронзительно личное. Хоменко, как всегда, обогатил авторский замысел, ввел новых героев. Особенно запоминается молодень-

кая девчушка, приехавшая с первым десантом. Ее ностальгия по самым первым дням стройки, по всем тем трудностям, которые пришлось пережить подкупает эмоциональностью и непосредственностью. И все-таки мне жаль, что из фильма ушла судьба первой довоенной БАМовской ветки, которая в годы войны была разобрана и увезена в Сталинград. С ее помощью город получал продовольствие и боеприпасы. Но объективно фильм и без этого экскурса в прошлое получился, завоевал награду на Всесоюзном кинофестивале.

Поначалу документалисты БАМ снимали как хронику. В центре внимания было событие. Валерий первым снял очередное событие стройки, как публицистику. Его фильм «Золотое звено» посвящен приходу первого поезда на Якутскую землю.

Зритель видит это событие то глазами старого охотника, то ученого, то исполнителя народных песен олонхо и, наконец, первого секретаря Якутского обкома КПСС. Становится понятна все историческая значимость происходящего события. События, о котором якутский народ грезил в своих песнях о железном, крылатом, обгоняющем оленей коне, несущем людям счастье. Мысль о связи времен, об устремленности сиюминутного события в будущее республики стала тем волшебным кристаллом, благодаря которому фильм-репортаж превратился в художественно-публицистическое обобщение.

Еще острее и глубже тема рождающегося в рабочих буднях будущего решена в картине «Здравствуй, Нерюнгри!». Судьба первооткрывательницы нерюнгринских углей Саимы Сафиевны Каримовой пересекается с судьбой автора «полярков» архитектора Шипкова и с судьбами рядовых строителей БАМа молодоженов Винокуровых. В каких домах предстоит жить Винокуровым – спорят архитекторы и проектировщики. Где они будут в будущем работать – рассказывает главный геолог геологической партии, депутат Каримова. Интересно было бы сейчас найти тех молодых героев фильма и посмотреть, что случилось с их мечтами.

1978 год прошел в трудах над фильмом «Большой десант». Эта полнометражная картина была задумана как экранный вариант книги известного публициста Леонида Шинкарева

«Большой чертеж Сибири». Книга повествовала о том, как БАМ открывает новые возможности к освоению природных богатств северных территорий Сибири и Дальнего Востока. В ней говорилось о новых ТПК — территориальных комплексах, то есть, о новых городах, рудниках, заводах, комбинатах, которые вырастут вдоль трассы. Все это открывало новые горизонты, невиданные доселе перспективы развития нашего края. Все было просчитано и выверено учеными-экономистами. И хотя возникло немало вопросов и проблем по стратегии и тактике грандиозного плана, и не во все и тогда верилось, но в главном сомнений не было. Ведь это был просчитанный и выверенный план освоения земель, и такого бессмысленного разграбления края, которое мы сегодня наблюдаем, даже представить было невозможно.

Я работала с Хоменко и Шинкаревым как редактор. Мне посчастливилось со съемочной группой фильма работать в Братске. Братск был выбран как уже состоявшийся центр ТПК, чтобы на его опыте проанализировать как достижения, так и ошибки подобных структур. Не знаю, почему, но Валера — сам мастер интервью — поручил мне взять синхрон у Героя Соц. Труда Ревтова. Тогда я на себе почувствовала его твердую режиссерскую руку. Во время разговора со знатным строителем я поменяла местами слова в заранее сформулированных и согласованных с Валерой вопросах, за что получила от него нагоняй.

— Какая разница! — заспорила я. — Лишь бы смысл вопроса сохранился!

Оказывается, нужное ему ключевое слово было специально поставлено в конец фразы, чтобы интервьюируемый начал свой ответ с него. И чтобы потом, при помощи монтажа, соединить целый ряд однотипных ответов, акцентируя ключевое слово повторением, и таким способом облегчая для зрителя процесс восприятия авторской мысли.

Я всегда знала, что Хоменко ас монтажа. Но тогда я поняла, что секрет филигранной точности его склеек часто задуман еще в процессе съемок. Работая над фильмом «Большой десант», Валерий Владимирович проявил себя как режиссер, умеющий не только постигать сложные экономические и со-

циальные проблемы времени, но и при помощи ярких кинематографических решений делать их понятными и доступными для зрителя.

Съемки происходили на БАМе, который начинается в нашей области и через три с лишним тысячи километров выходит к водам Тихого океана. Путь, проделанный группой, раза в три превышает протяженность трассы, то есть около 10 тысяч километров, поскольку речь шла не столько о самом БАМе, сколько, как уже говорилось, о будущих ТПК. Вот как описывает сам Валерий в своей «Кинематографической Атлантиде» один из съемочных моментов: «Интервью у мэра города Советская Гавань можно было взять в исполкомовском кабинете... Но у меня принцип — не облегчать, а наоборот — «становиться на уши» ради экранного эффекта... Татарский пролив... Штормит баллов 5-6. Потом на экране я увидел, как скачет горизонт: то в кадре фоном сплошные свинцовые волны, то — белесое небо. В какой-то момент так качнуло, что Гена Ландин, оператор, рухнул. Повалился и Вова Поспехов, звукооператор. Я потерял равновесие... «Вы, мужики, поосторожнее, так и за борт можно сыграть», — помню, сказал мэр, у которого я брал интервью. Он, человек бывалый, широко расставил ноги, крепко держась за борт и меня слегка подстраховывая. Слава Богу, «авария» была без последствий, встали на ноги, крепче закрепили штатив, съемка продолжилась... А что творилось на носу, которым катер резал волны! Лавинные фонтаны брызг до небес — киношное великолепие!»

Да, во время съемок Хоменко бывал крут. Но представьте, если капитан корабля по совету членов своей команды будет без конца менять курс, то корабль, как минимум, сядет на мель. Валерий, как опытный капитан, всегда точно знал маршрут: какой замысел и как он будет воплощать в своем фильме. И ничто не могло сбить его с заранее намеченного курса.

Сколько соблазнов, сколько возможностей открывается во время съемок. Многие поддаются этим соблазнам и начинают плыть по воле волн. В результате отдельные моменты картины могут получиться интересными, а в целом материал рассыпает-

ся на части. Если нет единства замысла, нет цельности в структурном решении, нет подчинения всего материала одному сюжету, единой задаче — фильм не состоится. В этом я не раз убеждалась за долгие годы своей редакторской и авторской работы. Фильм «Большой десант» состоялся, о чем свидетельствует «Диплом жюри», которым картина была награждена на XII Всесоюзном кинофестивале 1979 года в г. Ашхабаде.

В 1979 году Хоменко сделал две блистательные одночастевки (10 мин.). Это спецвыпуски киножурнала «Восточная Сибирь» № 27-79 «Стойкость» и киножурнала № 48-79 «На Таймыре рассказывают». О «Стойкости» я уже писала в главе, посвященной оператору Д. Смекаеву. На съемках этой ленты Валерия Владимировича не было, но как он ее смонтировал! Если говорить о втором спецвыпуске, то по нему молодым можно учиться, как брать интервью. Такое интервью, которое, по классификации критика Комарской, определяется, как интервью, взятое «в жанре». Это когда герои лент рассказывают свои истории не для камеры и микрофона, они о них забывают, их не чувствуют. Рассказывают между делом, не отрываясь от своих повседневных забот. Например, ветеран войны чистит рыбу и между делом повествует, как их тут, на Таймыре, жестоко бомбили немцы, сколько выдержки, смекалки надо было проявить, чтобы не сдать позиции, да и просто остаться в живых. Другая героиня — повариха — что-то стряпает, печет, а попутно с большим юмором вспоминает о своей встрече с белым медведем. Она выскочила из балка, чтобы набрать щепы для печки, щепы, которую выбрасывает на берег Ледовитый океан. Идет, подбирает, а ей кричат: «Медведь! Медведь!». Ну она подумала, что шутят, разыгрывают ее. Голову подняла — а навстречу ей такой вот полярный «гость». Она хоть и припустила от него, не чуя ног, но дров из рук не выпустила...

Умение документалиста по формуле Дзиги Вертова поймать «жизнь врасплох» — это высшая степень мастерства, и Хоменко владеет этим мастерством в совершенстве. Во всех его журналах, фильмах синхронные интервью взяты безукоризненно. Рассказы звучат естественно, раскованно и доверительно. Толь-

ко профессионалы знают, как сложно достичь этой кажущейся простоты. Оба спецвыпуска получили на смотре фильмов о Сибири и Дальнем Востоке в г. Красноярске первую премию и диплом жюри.

Совершенно в другом ключе — поэтическом — решен фильм 1980 года «Рождение Удокана». Режиссер В. Хоменко и оператор А. Новопашин столкнулись во время съемок с большими трудностями. На Удокане в тот год почти никаких работ не велось. Там все или в прошлом, или в будущем: исследовательские работы закончены, а строительные еще не начаты. Когда геологи нашли в этих местах уникальное по запасам месторождение меди, в Москве во время защиты нового месторождения им сказали: «Вы бы еще на Луне медь нашли». Ни дорог, ни каких-либо примет цивилизации — горы, тайга, затерянность, глухомань. Красиво и поэтично снял этот край под руководством Валерия Владимировича наш читинский собкор Александр Новопашин. Кажется, не только люди, но и сама природа притихла в ожидании перемен — прихода первого БАМовского поезда и начала промышленного освоения самых богатых в мире залежей медной руды.

В 1982 году Хоменко поручают съемки полнометражного фильма «Иркутские встречи». Этот фильм представляет собой галерею портретов сибиряков — академика, байкальского рыбака, председателя колхоза. Здесь опять все держится на великолепных «интервью в жанре». Запоминается рассказ академика, директора НИИ Логачева о своем рождении. Этот ученый с мировым именем показан не в начальственных кабинетах, не в лабораториях, а у себя на даче, напоминающей простую крестьянскую избу. Он рубит дрова, топит печь и рассказывает, рассказывает. Особенно интересной мне показалась история его рождения. Его родители были крестьяне, жили в глухой деревушке. Когда матери пришлось время родить, отец запряг лошадь и повез ее в ближайшее большое село. Но доехать они не успели: «Так я на телеге посреди дороги и родился», — говорит академик. — «Так всю жизнь и живу на колесах — весь мир объехал». И дальше идет такой экзотичный перечень мест, где он

побывал, что невольно вспоминаешь: древние народы верили в мистическую связь событий, связанных с рождением ребенка с его будущим предназначением, с его судьбой. На Всероссийском смотре фильмов о Сибири и Дальнем Востоке 1983 года эта картина получила вторую премию и диплом газеты «Советская культура».

В июле 1983 года Хоменко не поладил со студийным начальством и уехал работать на Западно-Сибирскую студию. Там он снял пять документальных фильмов. Один — полнометражный — сделал потом на Свердловской киностудии.

Когда началась перестройка, мы поначалу обрадовались той свободе, которая давала право снимать без оглядки на цензуру. Гласность подарила творческую свободу. Но денег на производство фильмов становилось все меньше. Первым от наших фильмов и журналов «Восточная Сибирь» отказалось региональное телевидение, а потом и кинопрокат. Предприимчивые режиссеры и операторы стали создавать собственные фирмы — Госкино субсидировало их заявки, уменьшая господдержку студии. 1990-1991 годы были последними годами моей работы на ВССК. В этот период Хоменко снял или смонтировал несколько прекрасных фильмов. Например, лента «Майские каникулы Цырена Нимбуева» рассказывает об одном из первых руководителей забайкальского совхоза, занявшегося предпринимательской деятельностью. Фильм «Время зовет» запечатлел агонию Иркутского станкостроительного завода. Картина «Осанна» была посвящена озеру Байкал, «Мараленок» — Тувинской цирковой труппе (два последних фильма сняты по моим сценариям). Но наиболее значительными и творчески интересными стали, на мой взгляд, две ленты — «Кулацкая правда» и «Какое на дворе тысячелетие?»

Герой фильма «Кулацкая правда» — один из первых фермеров в Иркутской области Николай Алексеевич Артемов. Он долго шоферил на Крайнем Севере, скопил денег и решил, как он сам говорил, «заделаться помещиком». В Усольском районе ему выделили землю. Он купил и вместе с сыном отремонтировал несколько единиц списанной сельхозтехники, по-

строил свинарник и стал хозяйничать. Хоменко нашел великолепный драматургический ход. Он использовал эпизоды из фильма М. Ромма «Ленин в 1918 году». Спор Ленина с кулаком Валерий дал в параллельном монтаже с сегодняшними реалиями фермерства. Получилось так, что в исторической перспективе спор-то Владимир Ильич проиграл. Кулацкая правда проверку временем выдержала. Однако инерция прошлого, издержки бюрократической системы до сих пор не дают «кулаку» прочно встать на ноги. Фермер Артемов в одном из эпизодов фильма рассказывает: «Сын на полях работает, а я каждое утро, как на службу, в Усолье еду, по кабинетам начальников хожу. Бумажки подписываю. Говорю им: «Вы бы мне тут кабинет выделили, чтоб я отсюда вообще не уезжал». Четыре раза забор на своем участке переставлял. Его границы в восемнадцати инстанциях согласовывал. И все комиссии надо принимать, кормить, поить, одаривать».

Симпатии зрителя на стороне Артемова. Он обаятелен, киногеничен, говорит образно, раскованно, обладает чувством юмора и даром убеждать. Выбор героя во многом определил успех картины. Могу похвастать, что нашла этого героя для Валеры я.

Фильм «Какое на дворе тысячелетие?» воссоздает трагическую историю гибели нескольких тысяч якутов в годы войны. В главе, посвященной творчеству Н. Саввинова, я подробно останавливалась на этой истории. Добавлю только, что роль Хоменко в создании ленты огромна. Это и впервые использованный им метод восстановления факта. Причем Валерий вспоминает, что якуты, родственники, друзья и знакомые которых когда-то погибли, с большим желанием снимались в этом эпизоде. Их не надо было просить: и слезы, и горе, и все детали страшного события были подлинными, потому что такое — не забывается. Когда я впервые увидела эпизод, решила, что кадры эти взяты из хроники. А уж у меня-то взгляд наметанный. В этом фильме Валерий избежал внешних эффектов, к которым, честно говоря, равнодушен. Факты настолько чудовищны, что в броской подаче не нуждались. Интервью звучат на якутском языке, в сопровождении синхронного перевода, сделанно-

го Никандром Саввиновым — это подчеркивает подлинность и историческую точность свидетельских показаний. Если когда-нибудь все-таки состоится суд над сталинизмом, эта лента станет одним из веских обвинительных документов.

Подводя итог творчеству Хоменко, еще раз назовем основные грани его таланта: умение драматургически остро и нестандартно выстраивать материал; исповедальный характер синхронных интервью, нередко взятых «в жанре»; высочайшая монтажная культура; тончайшее музыкально-шумовое озвучание лент, создающее яркий звуко-зрительный образ — все это ставит его в первый ряд режиссеров документального кино не только Сибири, но и России.

25 декабря 2008 года Валерию Владимировичу Хоменко исполнилось 70 лет. Строками, которые я посвятила его юбилею, хотелось бы закончить эту главу.

Есть в киноцехе мастера  
Высокого полета.  
Для них искусство — все: игра,  
Азарт, любовь, работа.  
Они приносят на алтарь  
Своей капризной музе  
И жизнь свою, и сердца жар,  
Хоть знают, что их ждет печаль,  
Забвенье, бедность и беда,  
И драматический финал  
В неверном том союзе.  
Их золотой век миновал,  
И их осталось мало,  
Кто не сменил в судьбе своей  
Большой экран на малый.  
Средь них есть рыцарь верный,  
Быть может, самый первый,  
А может, и последний  
Из кинокавалерии  
По имени Валерий.  
Ему нижайший наш поклон  
За все, что снял и сделал он.

## Борис Васильевич Шуньков (1950-1995)

Борис был коренным иркутянином и очень любил наш город. Не случайно один из своих лучших фильмов он назвал «Наваждение». В этой ленте Иркутск выступает как некая духовная сущность, в плену которой находится автор. Это и круг друзей режиссера — художников, поэтов, актеров — талантливых и странных, милых и провинциальных (в лучшем смысле этого слова) «чудиков». Это и дочь, как светлый, почти ангельский образ любви и надежды на лучшее будущее. Это тот самый старый Иркутск, который Чехов назвал «городом интеллигентным». Борис был и автором, и оператором, и режиссером многих своих картин. Операторски Иркутск снят удивительно, словно это город-сновидение. Мчащиеся по Ангарскому мосту машины, снятые длиннофокусной оптикой, медленно выплывают из тьмы. А широкоугольник неузнаваемо меняет привычные очертания улиц и зданий. Этот фильм близок мне еще и потому, наверно, что я тоже сибирячка в четвертом колене и в сердце моем тоже жив образ старого города. И наши с Борисом судьбы в чем-то схожи и даже как-то переплетаются. Моя мама училась одновременно с Бориной матерью Надеждой Владимировной Ковригиной на филологическом факультете ИГУ. Позднее на том же факультете Надежда Владимировна учила меня и была одним из наших любимых педагогов.

В военные годы моя мать вынуждена была бросить учебу и ради повышенного хлебного пайка поступить в юридическую школу. С ней в одну группу попал демобилизованный по ранению фронтовик Василий Шуньков — будущий отец Бориса. Василий был необыкновенно одаренным человеком. В те предельно унифицированные времена у него на все был свой взгляд, его суждения были оригинальны и необычны, он пытался писать какую-то книгу о фронтовых впечатлениях, рисовал. Мне думается, талантливость Бориса от него. Но от него же досталась и одна слабость — тяга к спиртному. На фронте совсем молодым парнишкам каждый день выдавали фронтовые «сто грамм». На деле выходило гораздо больше — пили за убитых и за раненых, пока те еще значились в списках. Об этом как-то

не принято говорить, но война многих «споила». И прежде, конечно, пропускали на праздник рюмку-другую, но пьяницы, и в городе, и в деревне были наперечет. А тут вернулись с фронта герои, победители – и вино полилось рекой.

Боря утонул в день рождения своего друга, ему было только 45 лет, а друзья продолжали праздновать и не заметили его исчезновения... Сколько талантливых работ он бы мог еще сделать!..

Еще одно редкое для оператора качество – он был высокообразованным человеком. Много в этом плане дала ему мать – кандидат филологических наук. Надежда Владимировна вела у нас курс зарубежной литературы и, когда кто-нибудь из студентов проявлял возмутительное невежество, она говорила: «Мой сын знал это в 5 лет». Ее легендарного сына я увидела на занятиях театральной студии, которую вела Ковригина. Это был мальчик лет одиннадцати маленького ростика и такой хорошенький, что мы дружно решили – лучше бы ему родиться девочкой. Поразила нас его серьезность: он вел себя так, как будто был старше нас, и нас это тогда сместило. Мой добрый приятель и друг детства Бориса Федя Ясников рассказывал, что их любимой игрой была игра в кино. Родители подарили Боре любительскую кинокамеру, и мальчики без конца снимали кино. И не какое-нибудь, а художественное. Говорят, одна из его детских лент сохранилась до сих пор. Все это я пишу так подробно, потому что уверена, изречение «Все мы родом из детства» – абсолютная истина.

Во второй раз я увидела Шунькова семнадцатилетним, когда он пришел на иркутскую студию телевидения работать ассистентом оператора. Я к тому времени руководила редакцией передач для детей и юношества. При редакции у нас был «Пионерский театр», и я предложила Боре организовать еще и детскую киностудию. Идея его вдохновила. Он принес план работы, сценарные заявки будущих фильмов. Все это было интересно, но вскоре его забрали в армию. Зачем ему надо было терять бесценные годы, почему он сразу после школы не поступил во ВГИК – не знаю, но думаю, поступление во ВГИК многое бы изменило в его судьбе. ВГИК Борис закончил потом заочно. 15

лет отдал работе на телевидении. Как он сам говорил: «Это было 15 лет, вычеркнутых из жизни».

«То, что делал на иркутском телевидении — жуткая явь. Снимать Бог знает какие сюжеты для «Приангарья», панегирические циклы про «стройки века», очерки о лжегероях лжетрудовых побед. Я не понимаю, что за термин — документальное кино. Протокол судебного заседания, справка с места жительства, больничный лист — это документ. Но когда я снимаю фильм, то никак не могу быть объективен. В конце концов, снимает не техника — а человек, его душа, его подсознание, снимает его «Я», — вспоминал потом Борис Васильевич.

Его дипломный фильм «Моя Тофалария» был замечен и отмечен — получил специальный приз на Всесоюзном кинофестивале в г. Баку. С точки зрения операторской работы фильм был снят великолепно, за счет этого и снискал лавры. Однако не могу не согласиться с мнением Хоменко, который пишет: «Фильм «Моя Тофалария» по «голому содержанию» необыкновенно убог. Примитив какой-то: актер читает за кадром по шаблонно написанному тексту «от имени героя» монолог с сильным акцентом, что-то вроде: «Однако пора тайга охоту ходить...» Содержанием было то, как снял этот фильм Борис. Подводя итог, Хоменко пишет: «Со своими постановщиками он был, как правило, в творческом смысле — в разных весовых категориях» («Кинематографическая Атлантида»). Вот тут Валерий Владимирович поднял очень важную тему: почему Борис Васильевич при всех своих несомненных талантах так медленно и трудно шел к творческим вершинам. Пока он был оператором, у него не хватало отваги полностью взять судьбу фильма в свои руки. Он был слишком мягок и интеллигентен, чтобы противостоять напору невежд.

Сколько времени и сил было растрчено впустую. И это тоже урок для вас, молодых. Если вы заболели темой, если ясно видите, как ее воплотить — смело идите своим путем, и пусть никто и ничто не заставит вас свернуть с этого пути. Свой талант надо уметь защищать. Парадокс в том, что истинный талант часто беззащитен.

Но вернемся к истории. На Иркутском телевидении Шуньков снял еще несколько интересных работ: фильм «Другая вершина», притча про альпинистов, где только за одну закадровую фразу – «тревожный мир Саян» – Борису устроили разнос при сдаче ленты на ЦТ. Время было такое. Если в кино кое-какие вольности позволялись, то телевидение, ввиду массовости аудитории, должно было только звать вперед к трудовым подвигам.

Ленту про ульчей и нанайцев, снятую на Амуре, «зарубили»: «Что это у вас не советское передовое охотхозяйство, а африканские джунгли». Спустя год эта «полочная» лента получила приз на фестивале «Экология, этнография народов Севера». Те, кто когда-то ее зарубил, теперь хвалили...

Еще один хороший фильм снял Шуньков на Иркутсктелефильме – очерк о художнике Жибинове, талантливом ученике великого Филонова.

В 1987 году Борис Васильевич переходит с телевидения на Восточно-Сибирскую студию кинохроники. Как оператор снимает не очень удачный по режиссуре фильм «Аварийный полет». В тот же год делает с Шамилем Седен-оолом профессионально крепкий, но без особых находок фильм «Секундант» о тувинской национальной борьбе хуреш. И затем, как автор, режиссер и оператор, два спецвыпуска «Красные косынки», говоря словами Булата Окуджавы о бывших «комсомольских богинях» – активистках 30-40-х годов. И «Живущие напротив» – о судьбе жителей Порта Байкал, небольшого, ныне умирающего поселка. В этих работах начинает звучать одна из главных тем зрелого периода его творчества. Откуда родом, с чего начались все наши беды, что привело российскую глубинку к вымиранию и краху. Старожилы Порта Байкал вспоминают годы репрессий, когда уводили из поселка самых достойных, работающих, «крепких» мужиков. Оставшихся – подобрала война. И потом последний удар – порт закрыли. Теперь доживающих свой век стариков и похоронить-то не в чем: на гробы разбирают старые заборы.

Оба спецвыпуска цельны по замыслу, по настроению. Они по-шуньковски пронзительны, искренни и исповедальны. А

главное, редакция начинает понимать, что Шунькову не нужен режиссер, он сам и автор и режиссер. Авторское кино — это его стезя. С 1988 года по 1995 всего за каких-то семь лет свободно-го полета он создает лучшие свои работы, такие шедевры, как «Зона затопления» («Серебряный дракон» МКФ в Кракове), «На краю» (главные призы МКФ в Лейпциге, Париже и Барселоне), «Наваждение», «Гиблое место», спецвыпуски «Вернется ли Наумов», «Последний выезд» и др.

История фильма «Вокруг трубы. Урок демократии», где Борис был одним из операторов, такова: редакция узнала, что в Иркутске будет проходить первый несанкционированный властями митинг, направленный против строительства отводной трубы, по которой стоки с Байкальского целлюлозного комбината потекут в реку Иркут, а оттуда — в Ангару. Но куратор из КГБ запретил строго-настрого проводить съемку. Шел 1988 год, и свет демократии едва забрезжил. Традиции подцензурного прошлого были еще очень сильны. Мы решили затеряться в толпе и снимать незаметно. Начальство приказало, чтобы машина с надписью «Кинохроника» на митинге на «светилась». Решили спрятать машину в проулке за почтой. Заезжаем потихоньку — и лоб в лоб почти сталкиваемся с машиной нашего кэ-гэбэшного куратора, он тоже решил спрятаться. Мы делаем вид, что его не знаем, он — то же самое! Долго потом смеялись над этой «конспирацией».

День, как назло, выдался невероятно холодный, как будто погода проверяла иркутян на прочность. Тем не менее народу собралось много — около полутора тысяч. Люди привели с собой детей, несли лозунги, плакаты. Все было по-настоящему, вопреки указкам свыше. Такой был подъем, народ был готов ко всему, но обошлось. Колонна прошла через центр города, власти не посмели ее остановить. В людях пробудилась надежда на добрые перемены. И все это Борис снял ярко.

Другой оператор, Вадим Мезенцев, снимал тем временем пикеты «зеленых» на просеке, где уже начали укладывать трубы. Фильм получил широкий общественный резонанс, был показан по каналу ОРТ. Трубы, которые уже успели уложить, разобрали и увезли. Вот это была победа!!!

О ленте того же 1988 года «Зона затопления» написано немало. Главный приз XXIII международного кинофестиваля в Польше (Краков). Борис Васильевич выступал здесь как автор сценария и режиссер. Оператором был Шамиль Седен-оол. Я, как редактор фильма, была свидетелем того, как рождался замысел. Борис не просто продумывал, но придумывал буквально каждый эпизод будущего фильма, обтачивал свои идеи на мне: хочу, говорит, сделать такой образ, как «царский листвень» в распутинской «Матёре». Помнишь, его никак не могут свалить. — Ну... — отвечаю, битва с деревом в кино будет смотреться неинтересно. Надо найти какой-то тувинский образ, может, каменные бабы — кижикоже... — А что, это мысль, — обрадовался Борис. И потом в сценарии появился прекрасно разработанный эпизод, в котором современная техника «сражается» с каменным идолом, пытаюсь вырвать его из земли, в которую он за тысячелетия врос покрепче царского лиственя. Жаль, в фильме этот эпизод оказался несколько смазанным, пьяный тракторист напорточил, не удалось в полной мере снять так, как было задумано.

Сценарий был написан Борисом так подробно и с таким тщанием, как к художественному фильму. Это еще раз свидетельствует о том, как важен в документальном фильме предварительный, хорошо разработанный сценарий. Из всех наших студийных режиссеров только Валерий Хоменко так же серьезно работал над сценарным замыслом. На фоне реальных событий действовали и говорили специально для этого подготовленные Шуньковым герои.

Так, самую яркую речь в защиту тувинской земли произносит на митинге мать оператора Седен-оола — заслуженная артистка Тувинской АССР. В ее уста Борис вложил много своих мыслей. Другой герой — старик тувинец — показывая рукой на водную гладь наступающего рукотворного моря, говорит слова, которые не оставляют равнодушными никого из зрителей: «Там мой дом стоял... Там меня мать в колыбели качала... Там я впервые девушку обнял... А теперь моя земля, моя колыбель ушла под воду». И начинает плакать. Не будем скрывать, что и этот монолог сыграл актер. Такие незаметные, органично во-

шедшие в ткань документально снятых эпизодов вкрапления помогли точнее выстроить ленту, сделать яркие смысловые и образные акценты.

Блюстители жанровой чистоты считают подобные методы работы в документальном кино недопустимыми, но еще великий Эйзенштейн назвал ленты ярых сторонников принципов киноправды «не короткометражными, а коротко мозглыми».

Изобретайте, фантазируйте, ищите нужные образы, инсценируйте, если, конечно, сможете сделать это так тонко и органично, как это умел делать Борис. Важна не ползучая сиюминутная бытовая правда жизни, а высокая правда искусства. Та, которая открылась вам и которой вы должны поделиться со зрителем.

В 1988 году, летом, по моему сценарию Шуньков снял весьма добротный спецвыпуск «Вернется ли Наумов?» — о талантливом учителе, директоре юннатской станции, которого затравили бездушные чиновники, сняв с работы за несоблюдение какой-то там надуманной инструкции, а еще за то, что по образованию он — охотовед, а не педагог. Операторская работа Бориса настолько убедительна, что веришь герою, хочется попасть к нему в ученики, побывать с ним в ночном походе, освещающая себе путь фонариками. Цепочка призрачных огней, снятая Шуньковым в ночном лесу, прекрасна, как детская мечта.

А привал у родника, где наставник разговаривает с птицами на «их» языке, имитируя то уханье, то щебет, то свист. И птицы отвечают ему. Эта переключка человека и лесных обитателей и восхищенные взгляды притихших детей сняты так одухотворенно, как мог снять только Борис.

1989 год принес еще два фильма. «Контингент», повествующий об «афганцах» — солдатах, чьи судьбы изломаны ненужной и несправедливой войной. В этом фильме Боря, на мой взгляд, как творец оттеснен режиссером на второй план, поэтому не буду останавливаться на нем подробно, хотя фильм и разделил третью премию с ростовским «Котлованом» на Всероссийском смотре.

Зато в ленте «Последний выезд» Шуньков как Бог — един в трех лицах: автор, режиссер, оператор (монтаж В. Хоменко).

Это грустная история дружбы человека и лошади. И того и другого выкинули из жизни за ненужностью. Им обоим нет места в большом городе, как нет места и искренним чувствам — дружбе, верности, любви. Пересказывать этот фильм совершенно невозможно — настолько он кинематографичен. Его надо смотреть. Ностальгия по прошлому, боль утрат, одиночество, бессмысленность настоящего, безнадежность будущего — все это передано через изображение.

В видеотеке кафедры телевидения, радиовещания и истории журналистики эта лента есть, и студенты могут ее посмотреть, так же как и к/ф «На краю», «Зона затопления», «Живущие напротив», «Гиблое место».

Начало 1990-х — вершина творческого взлета Бориса Васильевича. Не испытывая больше на себе гнета чужих режиссерских идей, от фильма к фильму в своем творчестве он становится все смелее и глубже.

1991-й год — фильм «На краю», 1992 — «Наваждение», 1995 — «Гиблое место». Все это — настоящее авторское кино, трилогия о современном апокалипсисе.

Первый фильм исследует историю вырождения нации, начавшуюся в 1917-м. Разрушение веры, разрушение храмов, разрушение нравственных основ жизни — об этом в фильме рассказывают старухи-старожилы. Затем — алкоголизация народа. И как результат — судьба сегодняшних детей: сиротство, вырождение, психиатрическая больница.

Вторая лента показывает состояние творческой элиты, ее трагическое увядание в родном для режиссера Иркутске.

Третья — демонстрирует нравственное вырождение деревни, представлявшей прежде фундамент и основу русской жизни. Один из главных героев фильма забил жену, пристрелил маленького сынишку, а старшего довел до самоубийства. Теперь — топит в вине свою тоску.

Все три картины — это исповеди, они словно пронизаны чувством какой-то сопричастности, собственной вины и личной ответственности за все происходящее в этом чудовищном, тотально пьяном и больном мире.

В фильме «На краю» родители одного из мальчиков, нахо-

дившихся в детской психиатрической больнице, рассуждают между собой: Мать (не совсем трезвым голосом): «Тоже мне гуманное государство! Говорят: нарожали детей — сами и воспитывайте...» А столь же нетрезвый отец ей с горечью отвечает: «А мы... Разве мы сами не виноваты, что он такой?». Больные дети подводят итог спору: «Отец бегаёт по Кяхте, пьянствует», «Мою мать пьяную сбила машина — умерла», «А моя — пшик-пшик — нюхает наркотики...», «Ко мне — нет — никто не приезжал...».

Такой честный подход к больным проблемам времени отличает Шунькова от других авторов, пытающихся обелить народ, непременно найти виновных во всех наших бедах где-то на стороне. Эта позиция высоко возносит Бориса над сонмищем режиссеров, журналистов, писателей, боящихся до конца взглянуть в глаза страшной правде. Его мужество достойно восхищения еще и потому, что оно пронизано неподдельной болью. Он не «над схваткой». Он сам частица этого грешного и страдающего народа.

С точки зрения кинематографической формы все три картины, на мой взгляд, совершенны. Это и высокое мастерство синхронизации. Все они сняты «в жанре», как принято сегодня говорить. То есть это не интервью. Это естественные, живые, реальные разговоры, которые герои лент ведут между собой, не для камеры, не для микрофона. Чего стоит, например, синхрон мальчишки, записанный в ночной тишине больничной палаты. Он шепотом рассказывает другу о первой любви: «...Пошли в беседку... Ты меня любишь? — Люблю! А ты меня? — Люблю! — Ну, поцеловались. — А больше ничего не было? — любопытствует друг. — Ничего!» — И общий смех. Такой веселый, счастливый, обычный мальчишеский смех, что забываешь, что это лечебница для душевнобольных.

Расскажу, как родился еще один эпизод. Его Боря придумал до съемок.

— Хочу сделать что-то вроде чеховского письма Ваньки Жукова «на деревню дедушке». Пусть дети пишут, но кому? Родителям — нет смысла...

— Может, как запорожцы — турецкому султану, — пошутила я. — Для дурдома то, что надо.

— Да, турецкому султану... — в раздумье повторил он. — Понял!!! Не письмо должно быть, а жалоба. И не турецкому султану, а президенту.

В сценарии эпизод этот был прописан ярче, но и в картине он доходит до сердца зрителя. «Пиши! — говорит один пацан другому и начинает диктовать: «Тетя Клава хлещет плеткой и ставит уколы аминазина ни за чо». Так Боря нашел решение еще одного мучившего его эпизода: ярко рассказал о жестокости персонала по отношению к детям. Снял он эту сцену методом провокации, пообещав детям доставить их письмо куда следует.

Еще одна мысль не давала ему покоя: что было бы с этими детьми, не случись трагедии семнадцатого года и всех последовавших за этим катаклизмов.

На этот вопрос Шуньков ответил совершенно гениально задуманным финальным эпизодом новогоднего карнавала. Костюмы для карнавала он взял напрокат в Улан-Удэнском театре. Причем каждый выбирал сам. Брал только те, которые соответствовали предреволюционной поре. И добился желаемого эффекта. Вот этот мальчик в форме с эполетами стал бы гвардейским офицером. А эта девочка — сестрой милосердия, а эта — мещаночкой, а эта — купчихой...

В сцене карнавала автор пытается собрать осколки разбитой вдребезги жизни. В проемах церковных окон дети смотрятся не как юродивые, а как святые. Надо сказать, что психиатрическая больница располагалась в бывшем храме, и Борис не раз использует церковные интерьеры для воплощения идеи фильма.

Последний эпизод смонтирован под финальную музыку из фильма «8,5» Федерико Феллини. Эта развернутая метафора как будто говорит: «Да, жизнь ужасна, но она и прекрасна. И даже здесь, в аду, бывают радости и остается луч надежды, что все переменится к лучшему, все устроится и наладится, образуется. И мы, и эти дети будем жить не в сумасшедшем доме, а в нормальной, цивилизованной стране».

— Будем ли? — вопрошает взгляд мальчика, крупный план которого наезжает на зрителя...

Фильмы «Наваждение» и «Гиблое место» были сняты уже после моего ухода со студии. Не знаю, как они задумывались, но ощущение трагического конца в них нарастает. Особенно безысходным кажется мне «Гиблое место».

Борис Васильевич утонул, не закончив последнюю работу. Фильм, «Гиблое место», уже после смерти смонтировал его большой друг режиссер Валерий Хоменко.

В архиве осталась еще одна замечательная работа. Она снята новосибирским режиссером Валерием Соломиным, а Борис выступал в ней только как оператор, но обойти ее нельзя. Это большой полнометражный документальный фильм, в центре внимания которого судьба реального человека. По сюжету лента перекликается с «Калиной красной» Шукшина. Вышедший из тюрьмы сибирский охотник возвращается домой в таежное село и пытается наладить свою жизнь: починить дом, жениться, ходить на охоту... Но этим простым мечтам не суждено сбыться... Реальный герой, действующий в совершенно реальных жизненных обстоятельствах, вызывает у зрителей гораздо больше сочувствия, чем герой вымышленный. Как тут не повторить слова одного из самых авторитетных теоретиков мирового кино Зигфрида Кракаура: «Подлинный кинематограф — это кинематограф реальный».

«Теперь уже классик» — так назвал свой очерк о Борисе Васильевиче Шунькове В. Хоменко. Мне остается только согласиться с этой оценкой творческого наследия нашего земляка и моего коллеги, замечательного сценариста, режиссера и оператора.

## Заключение

Настоящая книга — это попытка соединить авторские воспоминания и фактические данные из разных журнально-газетных статей. Насколько мне известно, это первая книга о Восточно-Сибирской студии кинохроники — студии, создавшей уникальную по своей полноте и многообразию, бесценную кинолетопись края. Тема более чем семидесятилетнего существования иркутского кинематографа заслуживает серьезного и глубокого научного исследования. Но я не историк, а журналист.

Моя задача скромнее. Во-первых, я попыталась через серию очерков познакомить студентов с талантливыми сценаристами, операторами, режиссерами, с которыми мне довелось вместе работать, и чей творческий опыт мог бы пригодиться начинающим тележурналистам.

Во-вторых, хотелось поделиться воспоминаниями о том, как рождался тот или иной известный фильм, впоследствии обошедший экраны мира и собравший немалый урожай всесоюзных и международных наград.

И, наконец, привлечь внимание будущих исследователей к незаслуженно забытой сегодня, недооцененной, но, пожалуй, самой яркой странице истории иркутской журналистики.

Объем данной работы был продиктован задачами учебного курса лекций «Мастера экранной журналистики Сибири» и количеством академических часов. Поэтому список героев книги пришлось ограничивать. Принцип отбора — рассказ о наиболее известных мастерах экрана, оказавших ощутимое влияние на формирование сибирской школы экранной документалистики в двух ее основных направлениях — хроникальном и художественно-публицистическом.

За рамками книги осталась целая плеяда творцов, о коих в этой работе не упомянуто или упомянуто вскользь и перед которыми чувствую себя в долгу. Это и *сценаристы*: Марк Сергеев, Леонид Гуревич, Сергей Иоффе, Владимир Жемчужников, Леонид Шинкарев, Борис Лапин, Леонид Капелюшный. И *режиссеры*: Герц Франк, Валерий Соломин, Михаил Павлов, Стас Марков, Сергей Пинигин. Тамара Чиркова, Михаил Шмулевич.

*И операторы:* Вадим Орлов, Валерий Яковлев, Александр Новопашин, Вадим Мезенцев. Александр Непомнящих, Михаил Дегтярев, Владимир Пономарев. Все они внесли свою лепту в копилку наград студии, которых больше семидесяти.

Вам, сегодняшним студентам, множить славу и традиции сибирского кино. И не забывать, что история Восточно-Сибирской студии кинохроники ждет своих последователей и исследователей.

## ***Вопросы и задания для повторения***

### **Задание 1**

1. Где и когда состоялся первый в мире киносеанс?
2. Первый киносеанс в Иркутске.
3. Кто был первым и самым известным в Иркутске кинопрокатчиком и первым кинохроникером?
4. Когда закончился первый этап существования сибирского кинематографа?
5. Возрождение иркутской кинохроники. Кто из известных в стране кинооператоров начинал свой творческий путь в довоенном Иркутске?
6. Послевоенный хроникальный период работы Иркутской студии кинохроники.
7. Алексей Белинский и его творчество.
8. Новые идеи поколения ВГИКовцев-шестидесятников: П. Власова, М. Колесникова, С. Мишина, И. Коловского?
9. Собкоровская гвардия ВССК. Какие работы этих операторов вам известны?
10. Эйсер + Корзун. Проанализируйте один из фильмов этих мастеров.
11. Хоменко + Ландин. Совместное творчество этих документалистов.
12. Назовите и проанализируйте один из более 70 фильмов ВССК, получивших награды разных достоинств.
13. Творческий путь ветеранов ВССК (операторов, режиссеров).
14. Причины закрытия ВССК. Судьба ее документальных фильмов.

### **Задание 2**

Просмотрите в учебной студии ТВ один из предложенных в данном списке фильмов и проанализируйте его.

1. На краю (3 ч. Реж. Б. Шуньков, оп. В. Пономарев).

2. Зона затопления (2 ч. Реж. Б. Шулков, оп. Ш. Седен-оол).
3. Гиблое место (2 ч. Реж. Б. Шуньков).
4. Последний выезд (1 ч. Реж. и оп. Б. Шуньков).
5. Бросок (Реж. В. Хоменко, оп. Б. Винокур).
6. Стойкость (Реж. В. Хоменко, оп. Д. Смекаев).
7. Кулацкая правда (Реж. В. Хоменко, оп. В. Яковлев).
8. Жили-были Семь Симеонов (Реж. В. Эйсер, оп. Е. Корзун).
9. Твой современник А. Вампилов (Реж. В. Эйсер, оп. Е. Корзун).
10. Из театральной жизни Станиславского (Реж. В. Эйсер, оп. Е. Корзун).
11. Удушье (Реж. Т. Зырянова, оп. М. Поплавский).
12. Андрей Рубцов (Авт. и реж. Т. Зырянова, оп. Е. Корзун).
13. Страсти по Ангарскому каскаду (Авт. и реж. Т. Зырянова, оп. Л. Черепанова, В. Яковлев).

#### *Порядок анализа фильма*

1. В чем заключен, на ваш взгляд, замысел фильма? Как он воплощается?
2. Драматургические ходы; приведите примеры отмеченных вами приемов аналогии, нарастания контраста.
3. Операторская работа. Какие яркие, запоминающиеся детали вы заметили в фильме? Работает ли на тему композиция кадра, ракурс, свет, оптика и другие приемы, применяемые оператором.
4. Что интересного вы заметили в монтаже? (принципы стыковки эпизодов и отдельных кадров, ритм и пластика, звуко-зрительный образ).
5. Как вы оцениваете текст фильма?

## Библиографический список

- Азадовский М. К.* Очерки литературы и культуры в Сибири / М. К. Азадовский. — Иркутск, 1947. Вып. 1.
- Алексеев Н. Е.* Кинодокументы региональных студий — летопись провинциальной России // Отечественные архивы. — 1996. — № 5.
- Алексеева И.* Байкал // Вост.-Сиб. правда. — 1961. — 11 января.
- Александрова Л.* Человек крупным планом // Сов. молодежь. — 1977. — 27 августа.
- Арбатский М.* Самое массовое искусство // Вост.-Сиб. правда. — 1967. — 25 марта.
- Арбатский М.* Экран миллионов. Славная годовщина // Вост.-Сиб. правда. — 1969. — 27 августа.
- Архивариус «ГД» (гостиного двора). Сибирский кинематограф // Сов. молодежь. — 1981. — 17 октября.
- Баталин А.* Нести правду жизни // Вост.-Сиб. правда. — 1978. — 11 апр.
- Баталин А.* Очередь в иркутскую «Хронику» // Лит. газета. — 1978. — 1 марта.
- Баталин А.* Большой десант // Вост.-Сиб. правда. — 1979. — 1 дек.
- Березин В.* Фильм длиною в жизнь // Вост.-Сиб. правда. — 2002. — 31 июля.
- Березин В.* С ней работалось легко // Вост.-Сиб. правда. — 2002. — 7 сентября.
- Берестнев Р.* Патриарх кинохроники // Вост.-Сиб. правда. — 1998. — 14 февраля.
- Бессараб В.* Иркутским экранам — 70 лет. // Вост.-Сиб. правда. — 1987, 21 мая.
- Бессараб В.* Десятая муза // Сов. молодежь. — 1987. — 4 апреля.
- Ватолин В.* Синема в Сибири. — Новосибирск, 1981.
- Верещагина С.* Фильмы об Иркутске // Вост.-Сиб. правда. — 1986. — 19 мая.
- Выгодский Р.* «Восточная Сибирь» / Р. Выгодский, В. Васильев // Сов. культура. — 1957. — 7 сентября.
- Глубокова В.* Олимпийские надежды // Сов. молодежь. — 1979. — 25 окт.
- Голованов А.* Возможности короткого фильма // Сов. молодежь. — 1969, 13 ноября.
- Голованов А. И.* «В одном отдельно взятом российском регионе...» (Беседа с директором ВССК — запись Э. Лындиной) // Искусство кино. — 1991. — № 4.

- Горская Г.* Поэма об Отечестве // Вост.-Сиб. правда. — 1970. — 20 февраля.
- Давыдов А.* Кинохроника Восточной Сибири // Копейка. — 2004. — 27 августа.
- Данилов Л.* Все о кино // Сов. молодежь. — 1978. — 11 июня.
- Даниленко Л.* Человек с кинокамерой // Вост.-Сиб. правда. — 1964. — 24 марта.
- Денискин М.* Отчего колос светится? // Сов. молодежь. — 1979. — 6 декабря.
- Денискин М.* Потому что любим! // Сов. молодежь. — 1985. — 27 августа.
- Евтюхов Н.* «Если бы лошадь могла говорить...» // Сов. молодежь. — 1991. — 21 февраля.
- Зырянова Т. Д.* Родается кинолетопись // Правда. — 1978. — 6 мая.
- Зырянова Т. Д.* Осталось за кадром // Сов. молодежь. — 1976. — 9 декабря.
- Инокентьев А.* «Баргузин» — зрителям // Вост.-Сиб. правда. — 1988. — 10 марта.
- Иоффе С.* Размышления о документальном фильме // Сов. молодежь. — 1970. — 25 июня.
- Иркутский киноархив : журн., вып. первый. 1938-1955 гг. — Иркутск, 1955.
- Каталог кинодокументов, хранящихся в фильмотеке Восточно-Сибирской студии кинохроники. Иркутская областная типография, 1955. № 1. С. 106. Иркутская летопись 1661-1940 / сост. Ю. П. Колмаков. — Иркутск : Оттиск, 2003.
- Камышев В.* Время зовет, но куда? // Сов. молодежь. — 1991. — 13 апреля.
- Камышев В.* Иркутский киноархив. Взгляните на лицо эпохи // Вост.-Сиб. правда. — 1994. — 26 августа.
- Касьянова Н.* Творческий разговор // Вост.-Сиб. правда. — 1959, 26 марта.
- Каширин В.* Здесь будет студия // Вост.-Сиб. правда. — 1966, 24 сентября.
- Кино. «Восточно-Сибирская студия кинохроники» // Энцикл. словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1986. — С. 80.
- Киренский И.* Новые киноочерки и журналы иркутской студии // Вост.-Сиб. правда. — 1956. — 27 сентября.
- Клименкова Л.* Доронина говорит по-бурятски // Сов. молодежь. — 1976. — 5 июня.

- Козловская Л.* От «электротра» до «художественного» // Вост.-Сиб. правда. — 1974. — 2 сентября.
- Красноярова О. В.* Международный байкальский фестиваль «Человек и природа — 2002»: Каталог. — Иркутск : ООО Полиграфика, 2002.
- Красноярова О.* Ясные окна в доме // Вост.-Сиб. правда. — 1991. — 21 ноября.
- Кривдик В.* Зона затопления // Тувинская правда, 1989. — 5 августа.
- Круковер. В.* Кинематограф, какой он? // Сов. молодежь. — 1966, 5 июня.
- Кудрявцев Г.* «Товарищество Алексеев, Дон Отелло и К» // Вост.-Сиб. правда. — 1989. — 11 февраля.
- Кутырева Г.* Весь Иркутск на экране // Сов. молодежь. — 1977.
- Ладик Л.* Живой и моментальный снимок // Сов. молодежь. — 1981, 23 мая.
- Лалин Б.* Поезда, самолеты, олени // Сибирь. — 1974. — № 1.
- Леонтьева Л.* С маркой иркутской студии // Вост.-Сиб. правда. — 1966, 17 марта.
- Лобанович Л.* Новые киножурналы // Вост.-Сиб. правда. — 1962. — 7 ноября.
- Любимова С.* Человек крупным планом // Сов. молодежь. — 1974. — 28 февраля.
- Малахов Ю.* Кинодокументалистика сегодня // Вост.-Сиб. правда. — 1980. — 15 апреля.
- Маяков Ю.* Кинолетопись о сибиряках // Вост.-Сиб. правда. — 1976. — 6 ноября.
- Меклер С.* Герой документальной ленты // Вост.-Сиб. правда. — 1967. — 29 марта.
- Нович Л.* Показывает «Восточная Сибирь» // Вост.-Сиб. правда. — 1962. — 19 октября.
- Огнев Л.* Кинолетопись Восточной Сибири // Вост.-Сиб. правда. — 1951. — 16 марта.
- Огневский Л.* Восточная Сибирь на экране // Вост.-Сиб. правда. — 1958. — 6 сентября.
- Перспективы развития неигрового кино. Стенографический отчет с совещания 31 марта — 2 апреля 1998 года. Государственный комитет по кинематографии РФ. Союз кинематографистов РФ. — доп. — М., 1998. — С. 313.
- Пынько А.* В Иркутской студии кинохроники // Вост.-Сиб. правда. 1956. — 15 июля.

- Романов В.* Наш товарищ – кино / В. Романов. – Новосибирск : Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1981.
- Рябинин В.* Поэма об Усть-Илиме // Вост.-Сиб. правда. – 1966. – 21 октября.
- Рязанцева Н.* Живыми не сдаваться // Сов. экран. – 1990. – № 2.
- Савчено М.* Живые кадры военной хроники // Копейка. – 2006. – 28 июня.
- Седова Т.* Парень с камерой в руках // Вост.-Сиб. правда. – 1968. – 30 января.
- Семенов А.* Кинолетопись родного края // Вост.-Сиб. правда. – 1969. – 6 сентября.
- Семенов А.* Как в капле росы // Вост.-Сиб. правда. – 1987. – 14 декабря.
- Семенов А.* Годы и фильмы // Вост.-Сиб. правда. – 1983. – 29 июля.
- Сиркес П.* Сибирская хроника // Сов. культура. – 1975. – 7 октября.
- Стоярова И.* От имени семи поколений // Сов. молодежь. – 1991. – 7 ноября.
- Трасова М.* «Семь Симеонов» // Сов. культура. – 1986. – 18 ноября.
- Федина Л.* Большой экран // Сов. молодежь. – 1979. – 26 августа.
- Федоренко Л.* На экране – Сибирь // Вост.-Сиб. правда. – 1960. – 21 декабря.
- Федоренко Л.* Человек с киноаппаратом // Сов. молодежь. – 1962. – 1 апреля.
- Федоренко Л.* Молодежь пойдет дальше // Сов. молодежь. – 1963. – 2 апреля.
- Хоменко В.* Кинематографическая Атлантида // Иркутские товары. -цены услуги. – 1998. – № 1-12.
- Штряков В.* Сокровище сибирской тайги // Вост.-Сиб. правда. – 1960, 15 апреля.
- Шугаева Э.* Самостоятельный экран // Сов. молодежь. – 1968. – 15 июня.
- Шумайлов Ю.* Оранжевая ягода рябина // Сибирь. – 1976. – № 2.

## **ОГЛАВЛЕНИЕ**

|  |     |
|--|-----|
| Предисловие .....  | 3   |
| МОЙ ВЕЗДЕСУЩИЙ КИНЕМАТОГРАФ .....  | 4   |
| Возрождение сибирского кинопроизводства .....                                    | 9   |
| СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ВОСТОЧНО-СИБИРСКОЙ<br>СТУДИИ КИНО-ХРОНИКИ: НАЧАЛО И КОНЕЦ ..... | 12  |
| В БОЙ ИДУТ ОДНИ ХРОНИКЁРЫ .....  | 17  |
| Портреты операторов первого призыва .....  | 18  |
| Петр Артемьевич Петров-2 (1908-1984) .....                                       | 18  |
| Алексей Александрович Белинский (1920-1964) .....                                | 25  |
| ПОКОЛЕНИЕ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ .....  | 33  |
| Борис Юрьевич Винокур (1938-1983) .....  | 37  |
| Евгений Алексеевич Корзун (р. 1938) .....  | 41  |
| Эйснер плюс Корзун .....   | 45  |
| Геннадий Алексеевич Ландин (р. 1942) .....                                       | 51  |
| КИНОГВАРДИЯ – СОБКОРЫ .....  | 60  |
| Дмитрий Васильевич Смекаев (1923-1998) .....                                     | 61  |
| Никандр Егорович Саввинов (1933-1993) .....                                      | 69  |
| Анатолий Георгиевич Сидлер (1938-2003) .....                                     | 75  |
| Шамиль Юрьевич Седен-Оол (1944-1994) .....                                       | 80  |
| КИНОПОЛКОВОДЦЫ – РЕЖИССЕРЫ .....   | 86  |
| Лиана Николаевна Черепанова (р. 1929) .....                                      | 86  |
| Леонид Андреевич Сурин (1940-1984) .....   | 97  |
| Валерий Владимирович Хоменко (р. 1938) .....                                     | 102 |
| Борис Васильевич Шуньков (1950-1995) .....                                       | 116 |
| Заключение .....   | 127 |
| Вопросы и задания .....  | 129 |
| Библиография .....   | 131 |

Учебное издание

**Зырянова Татьяна Дмитриевна**

**МАСТЕРА ЭКРАННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ СИБИРИ**

Учебное пособие

ISBN 978-5-9624-0384-7

Редактор *Э. А. Певзорова*  
Макет, дизайн обложки: *В. В. Врон*

Темплан 2009. Поз. 48.

Подписано в печать 20.10.09. Формат 60х90 1/16. Печать трафаретная.  
Уч.-изд. л. 5,8. Усл. печ. л. 7,9. Тираж 100 экз. Заказ 100.

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Иркутского государственного университета  
664003, Иркутск, бульвар Гагарина, 36