



**Мастерская
И.П. Копалина**

Страницы истории ВГУКа

*Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)*

Мастерская
И. П. КОПАЛИНА
Страницы истории ВГИКа

*Допущено Учебно-методическим объединением высших учебных заведений
Российской Федерации по образованию в области кинематографии
и телевидения в качестве учебного пособия для студентов вузов,
обучающихся по кинематографическим специальностям*

Москва
ВГИК
2014

УДК 778.5 (071) ^{ВГИК}

ББК 85.374

М328

Рецензенты

доктор искусствоведения, профессор РГГУ В.С. Листов
доктор искусствоведения, профессор ВГИК Г.С. Прожико

Автор–составитель

заведующий кафедрой режиссуры неигрового фильма,
профессор ВГИК В.П. Лисакович

М328 Мастерская И.П. Копалина. Страницы истории ВГИКа: Учебное пособие.
С иллюстрациями. / [сост., авт.вступ. ст., интервью Лисакович В.П.] – М.:
ВГИК, 2014. — 282 с.

ISBN 978-5-87149-160-7

В 1957 году во ВГИКе впервые состоялся набор в специализированную мастерскую режиссуры документального кино под руководством народного артиста СССР Ильи Петровича Копалина. В книге собраны материалы о создании и первых шагах становления этой мастерской, ее учеников. Книга рассчитана на всех любителей истории отечественного кинематографа.

ISBN 978-5-87149-160-7

© Всероссийский государственный
университет кинематографии
им. С.А. Герасимова, 2014

Казалось бы — чего проще?

Пишем письма выпускникам первой во ВГИКе мастерской документальной режиссуры. Объясняем затею. Надо, мол, воссоздать события и атмосферу пятидесятилетней давности. Ждем ответов. А когда дождемся — можно из воспоминаний и книгу делать. Тем более, что среди выпускников такие серьезные творческие люди как И. Гелейн, Г. Дегальцев, А. Динкевич, И. Жуковская, З. Какабадзе, В. Скитович, Л. Файнциммер (Квинихидзе), В. Усков, В. Краснопольский, Б. Карпов...

Должна получиться весома́я книга.

Тут многие возможности напрашиваются. Можно использовать документы из архива ВГИКа: творческие карточки бывших студентов, рецензии на фильмы, переписку с мастером, материалы конференций и фестивалей — и т.д. Потому кафедра неигрового фильма (так ныне мы называемся) и обращается к Вашей памяти...

Ждем отклика... Но... Не тут-то было.

Все согласны: книга дело хорошее, надо б собрать материал, рассказать как жили, как штурмовали науку, что получилось из этого...

Да, как всегда, «забыли про овраги». Во-первых, почти никто не спешит сам, лично, помочь. Во-вторых, и история ВГИКа и его первой документальной мастерской оказываются событиями глубоко укорененными в историю страны и отечественного кинематографа.

Ну, хорошо — в 1957 году, уже более полувека назад в стенах ВГИКа под руководством кинорежиссера Ильи Петровича Копалина создается мастерская документального кино. Здесь — начало.

Но самое ли начало?

Сегодня уж некому вспомнить и рассказать о режиссере-документалисте Льве Владимировиче Кулешове, корорый снимал хронику еще в 1919-м — как раз в год основания киношколы (будущий ВГИК), где он преподавал. Нынче лишь немногие специалисты знают документальные кулешовские ленты, снятые в Тверской и Екатеринбургской губерниях более 90 лет назад. На хронике, а не только на игровых картинах, делал мастер свои великие монтажные открытия, а потом преподавал нашим студентам.

Вспомнить надо бы и профессора ВГИКа Григория Моисеевича Болтянского, организовавшего в тридцатые годы кафедру кинохроники, а еще раньше снимал он революционные события в Петрограде и Москве, руководил нашей хроникой в масштабах всей страны.

И прошедшие все дороги войны фронтовые операторы — питомцы нашего института — славная страница нашей вгиковской истории.

И один из них — Владимир Николаевич Головня, в послевоенные годы — директор ВГИКа, многие годы отдал документальному кино.

Нет, не с пятидесятых все начиналось. Уже в 1928-ом в Госкинотехникуме (опять же будущий ВГИК) учился Самуил Давыдович Бубрик, чей талант расцветал на Центральной студии документальных фильмов. Тремя годами позже ВГИК окончил Леонид Васильевич Варламов, а еще через год — Арша Амбарцумовна Ованесова, Ольга Борисовна Подгорецкая, Яков Зиновьевич Бабуш-

кин, Григорий Михайлович Серпуховитин (он станет одним из педагогов мастерской, о которой речь). Середина 30-х отмечена выпуском таких крупных мастеров как Леонид Михайлович Кристи, Сергей Алексеевич Репников.

Видимо, я не смогу назвать всех, за что и прошу прощения. Здесь в перечислениях преобладают те выпускники-документалисты, с кем сам общался, работал.

Начиная с 1948 года отряд документалистов пополнили выпускники ВГИКа — А.Я. Рыбакова, Л.Н. Дербышева, В.В. Катанян, Э.А. Рязанов, З.П. Фомина, Л.С. Данилов, Е.И. Вермишева, Л.В. Махнач, В.М. Мусатова, А.И. Косачев, Д.С.Фирсова. В режиссуру уходили очень часто кинооператоры, тоже, как правило, выпускники ВГИКа. Режиссеры-документалисты И.П. Копалин и А.А. Ованесова в стенах института читали лекции на разных факультетах, были частенько руководителями дипломных работ студентов. ВГИК и документальное кино страны, конечно же, были неразделимы.

Не с пятидесятых все начиналось.

И все же потребность в притоке свежих сил в эти годы, судя по всему, была большая.

Послевоенное неигровое кино, как и все экранное искусство в целом, переживало нелегкие времена. Руководство ставило перед документалистами задачи, по существу далекие от искусства, от творчества.

Дзига Вертов еще жил, дышал, но никому не был нужен. Все признаки творчества, были закатаны под такой «толстый слой асфальта», что живому ростку пробиться было невозможно. Да и попытки были слабыми, если случались вообще. И все таки что могу сказать в утешение себе и своим дорогим коллегам? По роду своих занятий я часто пересматриваю целые пласты старой хроники, в том числе и ленты послевоенных лет. Эти просмотры убеждают меня в том, что не бывает совершенно пустых документальных съемок. Пусть неполно, пусть искаженно, но они все равно отражают ушедшую эпоху. Надо только уметь их смотреть, соотносить со своими знаниями и чувствами.

Но это — другая тема. Здесь замечу только: история нашего экрана едина, многое в ней традиционно повторяется... Например, ни для кого не секрет, что после германской войны и революции наше кино с великим трудом поднималось из руин и разрухи. И вело за собой игровой кинематограф. То же самое, я думаю, только в несколько иной форме, происходило и в годы после Великой Отечественной. Худо ли, хорошо ли, но именно документальное кино, хроника, вели за собой весь кинематограф в пору малокартинья. При всем своем несовершенстве сеансы начинались с журналов, а они нередко впечатляли зрителей больше, чем окончательная, помпезная неправда тогдашнего игрового экрана. Достаточно будет напомнить, что некоторые выпуски «Новостей дня» — хоть и под пристальным взглядом цензуры — монтировал еще сам Вертов.

Но время шло, сороковые сменились пятидесятыми. Игровой кинематограф постепенно набирал силу. «Оттепельные» мотивы все громче звучали в «Тревожной молодости» и «Павле Корчагине» А.Алова и В. Наумова, в «Весне на Заречной улице» М. Хуциева, и Ф. Миронера, в «Сорок первом» Г. Чухрая, в фильмах «Человек родился» В. Ордынского, «Дом, в котором я живу» Я. Сеге-

ля и Л. Кулиджанова, «Летят журавли» М. Калатозова, «Карнавальная ночь» Э. Рязанова, покинувшего ЦСДФ как раз тогда, в середине пятидесятых.

Одним из важных признаков «оттепели» и стало создание во ВГИКе специализированной мастерской документального кино. Мастером на этот курс и был приглашен Илья Петрович Копалин.

Сегодня, когда едешь в дачный поселок кинематографистов, что в Истринском районе под Москвой, проезжаешь деревню Павловское.

И невольно вспоминаешь Илью Петровича. Он отсюда, из этой деревни родом. Замечу — полвека назад директором ВГИКа был А.Н. Грошев, односельчанин Копалина. Именно в Павловское со своей съемочной группой приехал молодой еще Вертов и познакомился с крестьянским парнем Илюшей. Вслед за мастером Копалин ушел в документальное кино, в «киноки». Путь был, понятно, непрост. Но Илья Петрович, пройдя школу экранного авангарда, сохранил крестьянскую надежность, сообразительность и солидность. Непрост путь документального кино в нашей стране, непрост был и путь его мастеров.

Готовя материалы книги, я как-то по-новому, глазами учеников, увидел не только Копалина, но и нашу тогдашнюю студенческую жизнь.

В заключение — несколько слов о предлагаемой книге.

Я далек от мысли, будто создание мастерской коренным образом изменило положение в документальном кино. Конечно, нет. Но это был заметный шаг вперед в деле создания летописи страны. Отныне эта летопись уже не будет «безлюдной», будет понимать и постигать человеческие судьбы. Хотелось бы, чтоб на страницах книги было рассказано о том, как формировались экранные летописцы, какие впечатления пронесли они через толщу лет.

Для этого ведь, кажется, немного надо. Чего проще — пишем письма, ждем ответов... и так далее — с чего начинал я это вступление.

Большое спасибо всем, кто откликнулся и потревожил память. Это необходимо — тревожить память. Думаю, что и молодому читателю будет это небезынтересно.

*Заведующий кафедрой неигрового фильма,
профессор Виктор Лисакович*



Документальный фильм «Путь к экрану» был снят силами студентов ВГИКа в 1959 году. Спустя годы один из авторов фильма — Андрей Зоркий вспоминает на страницах «Искусство кино»: «ВГИК. Alma mater. Пирожки с повидлом по пять копеек в студенческой столовке. Сейчас даже невозможно представить себе то пятилетие (1954–1959): не время — лоток, промывающий золото. Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Александр Митта (на одном курсе!), Альгимантас Жебрюнас, Эльдар и Георгий Шенгелая, Геннадий Шпаликов, Наташа Рязанцева, Владимир Валущий, наши красавицы Люся Гурченко, Люся Марченко, Зинаида Кириенко, Софико Чиаурели, Светлана Дружинина, Наташа Фатеева... Нет, это не был рождественский альбом с прелестными картинками, а живые мальчики и девочки, полыхавшие талантом, замыслами и обаянием. Какие-то флюиды витали над ВГИКом в отличие от стоявшей напротив — морда в морду — серенькой Высшей партийной школы».

ИСКУССТВО КИНО. № 8.1997.



*Записные книжки И.П. Копалина / 23.06.57 г.
К вопросу о приемных испытаниях
на документальном отделении режиссерского факультета*

Основное и главное внимание следует уделить собеседованию с поступающим, так как только это дает возможность более полно выявить степень его подготовки, уровень культуры, оценить его стремление идти именно в этот вид киноискусства и т.д.

В процессе собеседования следует особенно обратить внимание на вопросы, которые дали бы возможность уяснить, насколько поступающий знаком с документальным кино, что он видел из произведений документального кино, кого он знает из мастеров документального кино, как представляет задачи кинопублицистики, знаком ли с задачами Советской журналистики и т.д.

Задача собеседования — выявить действительных энтузиастов документального кино, а не набрать людей, которые сдают для того, чтобы только попасть в институт.

Людмила Джулай «ПОБЕДИТЕЛЬ — ЧЕЛОВЕК...»

Итак, в конце сороковых реставрируются, а в пятидесятые по инерции действуют традиционные установки кинематографа тридцатых годов с их мобилизаторской гонкой и пропагандистской накачкой...

Подъем документалистики начнется много позже, к середине 60-х годов, но практически у самого финиша оттепельного периода. С чем связан такой сдвиг, почему не хроника была первой, хотя бы в столь знакомом ей военном материале?

Любопытно, что вопросительные интонации сквозят и у исследователей игрового кино этого же периода, правда, возникая как бы от обратного посыла, от удивления и восторга его результативностью: «Стремительная творческая эволюция отечественного кинематографа в период оттепели очевидна, но ее сущность, ее последовательность и внутренний механизм до сих пор не раскрыты историками кино» — так предваряет коллективную работу своих коллег «Кинематограф оттепели» В. Трояновский

Столкнувшись с аналогичной задачей расшифровки «внутреннего механизма» этого процесса, но применительно к документалистике мы бы, пожалуй, несколько придирчиво перечитали бы следующий установочный постулат этого исследования: «Оттепельное новаторство не было программным, это был интуитивный опыт самоутверждения человеческой личности, стихийный прорыв сразу по многим направлениям. Опыт по-своему уникальный, который нельзя свести к каким-либо культурным или политическим аналогам, нельзя найти для него одно общее измерение».

Да, манифестационного оформления, как это, скажем, не раз бывало в истории отечественного кино, особенно в 20-е годы, данное «оттепельное новаторство» не имело. И «опыт самоутверждения человеческой личности», вероятно, допустимо посчитать интуитивным. Но точно ли это будет?

Даже в предыдущих главах, посвященных т.н. «тоталитарному» периоду кино, мы постоянно обращали внимание на последовательное формирование документалистского творческого сознания, на собиранье профессиональных ценностей, которые подверглись особой проверке в военное время и прежде всего именно на опыте самосознания творческой и гражданской личности. Самоутверждению предшествовало самосознание, большая накопительная работа. Можно лишь представить, как активизировалась она в новом политическом климате, который и был с легкой руки И.Эренбурга наречен «оттепелью». Перемены в жизни страны вывели из анабиоза «малюкартинья» и кинематограф. Он вновь призван, вновь мобилизован, он допущен к реальной жизни — разве это не программа творчества, не программа действия? Точно так было в Великую Отечественную, точно так через три десятилетия случится в эпоху горбачевской «нежной революции», когда кинематограф включается в программу государственного переустройства и выходит на свой очередной творческий «пик».

Кстати, следует добавить и то, что особенно значимый и, главное, мощно поддерживавший феномен оттепели прорыв в военной тематике также не только не стихийен, а исподволь и глубоко подготовлен в «окопах» кинематографии военной поры, как мы знаем, на время ставшей практически однородной, объединяя хроникеров и игровиков.

**ПРИКАЗ ПО ВСЕСОЮЗНОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ
ИНСТИТУТУ КИНЕМАТОГРАФИИ
г. Москва № 270-а 22 июля 1957 года**

ХАЛИЛОВА Исмаила Гилалоглы – успешно сдавшего все вступительные экзамены, зачислить на 1-й курс режиссерского отделения /группа документалистов/ вне конкурса, как направленного Министерством культуры Азербайджанской ССР.

ШАХМАЛИЕВА Руслана Гасановича – успешно сдавшего все вступительные экзамены, зачислить на 1-й курс режиссерского отделения /группа документалистов/ вне конкурса, как направленного Министерством культуры Азербайджанской ССР.

АРАЯ Елену Юрьевну – успешно сдавшую все вступительные экзамены зачислить на 1-й курс режиссерского отделения /группа документалистов/ вне конкурса, как направленную Министерством культуры Латвийской ССР.

УСКОВА Валерия Ивановича – успешно сдавшего все вступительные экзамены зачислить на 1-й курс режиссерского отделения /группа документалистов/ вне конкурса, как направленного Министерством культуры РСФСР.

ЖУКОВСКУЮ Ирину Алексеевну – успешно сдавшую все вступительные экзамены, зачислить на 1-й курс режиссерского отделения /группа документалистов/ вне конкурса, как имеющую трудовой стаж свыше 2-х лет.

Зачислить на 1-й курс режиссерского отделения /группа документалистов/ успешно сдавших все вступительные экзамены и прошедших по конкурсу:

1. ГЕЛЕЙНА Игоря Игоревича
2. ДЕГАЛЬЦЕВА Геральда Леонидовича
3. ДИНКЕВИЧА Аркадия Аврамовича
4. КАРПОВА Бориса Леонидовича
5. КРАСНОПОЛЬСКОГО-ЛЕДОВА Владимира Аркадьевича
6. КУЗНЕЦОВА Владимира Александровича
7. СКИТОВИЧА Владимира Ивановича
8. СУКМАНОВА Вадима Николаевича
9. ТОРГАЕВА Юрия Ивановича
10. ФАЙНЦИММЕРА Леонида Александровича

Директор ВГИК А.Н. Грошев

В этом смысле оттепельная программность — прямое следствие, отголосок программной кинематографии периода войны. Потому, повторим еще раз, самые заметные фильмы оттепели базируются на плацдарме военной тематики. Поэтому с нее же начнется и новый взлет документализма 60-х.

Если выстроить диаграмму этого периода, взяв точкой отсчета 1960 год, то эта условная линия будет похожа на траекторию самолета, который, стартовав, сначала идет на «бреющем» полете, а потом резко взмывает вверх, ложится на верный курс.

Затянувшийся бреющий полет на фоне успехов игрового кино не удовлетворял ни молодых, ни многих опытных кинематографистов. Показательна дискуссия, которую вызвала полемическая статья С. Юткевича «Размышления о киноправде и кинолжи», опубликованная в журнале «Искусство кино» в начале 1964 года. Он писал о небрежном, расточительном отношении кинодокументалистов к богатому практическому и теоретическому наследию Д. Вертова, Э. Шуб, В. Турина. Писал о повальном увлечении «киноправдой» западных кинематографистов и о том, что вертовские позиции порой заведомо теми искажаются.

С горечью отмечал С. Юткевич пассивность советских кинематографистов в этом принципиальном идеологическом и эстетическом поединке, где приняли бой, «развивают, обогащают, двигают вперед наше понимание киноправды» документалисты других социалистических стран. «... Буржуазным теориям «потока жизни», псевдообъективной фиксации фактов необходимо решительно противопоставить и в теории и на практике идейную, волевою драматургическую организацию материала, выявляющую четкий по своей общественной направленности взгляд художника».

Строгий в оценке советских фильмов, в том числе и известных мастеров, С. Юткевич подавал пример нелицеприятной критики, от которой документальное кино отвыкло, но которая, по его мнению, была необходима для преодоления инерции покоя.

Статья всколыхнула кинематографическую общественность, чего и добивался ее автор. С. Юткевича всецело поддержал представитель нового поколения А. Колошин, анализировавший неудачи советских фильмов на международных конкурсах. Не приняли большинство его упреков «старики» — Р. Григорьев, Р. Кармен, А. Медведкин, но главным было то, что дискуссия отразила накопившуюся энергию, консолидировала силы для нового рывка.

Ситуация для подъема была благоприятной. Еще полны сил главные фигуры документального кино 30–40-х И. Копалин, Р. Кармен, Р. Григорьев, С. Бубрик, И. Сеткина, братья Посельские, Н. Кармазинский, М. Каюмов, Б. Небылицкий, Л. Мазрухо...

Активно работает среднее поколение Е. Учитель, Л. Кристи, В. Микоша, С. Зенин, А. Новогрудский, Г. Асатиани...

И подросла кинематографическая молодежь... Кадровый состав документального цеха заметно помолодел.

Педагогический талант И. Копалина выпестовал целую плеяду молодых документалистов, с которыми связывались надежды нашего кино. В начале шестидесятых годов приходит преподавать во ВГИК Роман Кармен. Ведут режиссерские мастерские бывшие вгиковцы Арша Ованесова и Леонид Кристи.

Многообразие — вот, пожалуй, то единственное слово, которым можно лаконично охарактеризовать документальное кинопроизводство этого периода.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ИЛЛЮЗИОН.

М., Материк. 2001.

Записные книжки И.П. Копалина

Наш путь таков же, как и путь игрового кино. Путь подъемов, расцвета и сереньких будней. Мы и сейчас держим правильный курс на актуальность и современность, но наше искусство может и должно стать наиболее действенным и сильным оружием в руках партии. В чем наши недостатки?

Не в бедности или не актуальности тематики. Нет. Она есть. В примитивности формы, в старомодности и плохой традиционности, однообразии жанров, в забытии основных принципов образной публицистики — искусстве обобщений, создании образов, в глубине проникновения в сущность фактов и явлений.

Вертов — поэт своего времени. Где поэты сегодня?

Период культа личности задушил лучшее, что было в документальном кино у Вертова, Шуб, Посельского, Слуцкого. Трагедии Вертова, Шуб. Мы медленно освобождаемся от груза лакировки и упадничества. Но... есть и ... налицо во многих фильмах.

Но надо прямо сказать, процесс этот идет слишком медленно, еще много в наших фильмах отзвуков прошлого:

- примитивность формы;
- длинноты и многословие;
- и даже натурализма.

Хватит делить кинематографистов на первый и второй сорт!
Пресса и «Искусство кино». Зарубежные работы.

Баскаков: Дорогу только талантливым. Нет фильма (значительного) о Великой отечественной войне, об истории нашего государства, о сегодняшнем дне.

Создать на Центральной студии документальных фильмов сценарно-редакционные советы (обсуждать тексты, сценарии, фильмы).

Строже относиться к тематическому плану, отбирать лучшее. Сократить план производства фильмов, обеспечив лучшие условия для наиболее интересных произведений.

Юткевич: Нужна перестройка, отделить хронику от производства документальных фильмов.

Не самобичевание, а подготовка к прыжку через высокий барьер.
Организацию производства надо подчинить поиску и новаторству.



Пусть к Экрану

РАБОТА
СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА

Операторы:
Я. ЦЕЛМС
Э. ЯКОВЛЕВ

Руководитель
доц. К. М. ВЕНЦ



Режиссёр
Г. ПИЕСИС

Руководители:
доц. **В. Б. НИЖНИЙ**
ст. преп. Б. Г. ИВАНОВ

*Записные книжки И.П. Копалина
1957/1958 учебный год, первый курс*

03.09. *Вступительная лекция*

10.09. *Наблюдательность*

Горький: «Наш советский писатель должен быть вездесущим, всевидящим, всемогущим и всепонимающим» — это относится и к документалистам-режиссерам.

Знание жизни, умение видеть, наблюдать — это главное для документалиста.

Видеть не только общим планом, а видеть деталь, характерную черточку.

Уметь не только видеть, но и выяснить свое отношение к увиденному, т.к. отношение художника к явлению, это **главное** в творчестве.

К ПРОЕКТУ ПРОГРАММЫ

Программа по режиссуре документального кино должна широко знакомить учащихся с историей советского документального кино, воспитывать будущих специалистов на традициях этого боевого искусства и на опыте лучших мастеров (Д.Вертов, Э.Шуб, Я.Посельский и др.).

К представляемой на рассмотрение кафедры программе по кинорежиссуре документального кино считаю необходимым сделать следующие примечания:

— В программе намечена основная схема учебного процесса.

— В программе дана только основа лекций, неполный их перечень и содержание.

— Считаю, что с введением в институте курса документалистов, педагоги общественно-политических дисциплин, а также истории советского кино должны внести в свои планы некоторые изменения в сторону большего освещения вопросов документального кино.

— Следует добиться большей связи этого курса с производством (студией документальных фильмов).

— Расширить программу по монтажу (за счет увеличения практических занятий).

— Широко практиковать привлечение мастеров документального кино, режиссеров, сценаристов, авторов-операторов, редакторов для чтения эпизодических лекций по отдельным проблемам документального кино.

— Установить постоянную учебно-творческую связь курса с операторским факультетом, может быть, с одним из его курсов.

Руководитель мастерской И.П.Копалин

Первому Секретарю ЦК КПСС
товарищу Хрущеву Н. С.

Министру Культуры СССР
товарищу Михайлову Н. А.

Директору Всесоюзного Государственного
института кинематографии
товарищу Прошеву А. И.

~~от гражданина
Какабадзе Зала Абесало-
мовича, проживающего в г. Ба-
ку, Абджаарской, Азербай-
джанской, АССР
Ленин~~

2
ПРИКАЗ ПО ВСЕСОЮЗНОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ
ИНСТИТУТУ КИНЕМАТОГРАФИИ
г. Москва № 295 8 августа 1957 года

КАКАБАДЗЕ Зала Абесаломовича — зачислить на 1-й курс режиссерского
отделения / группа документалистов / условно, вне конкурса,
как направленного Министерством культуры Грузинской ССР.

таких
при, о жизни гор-
ительной природе самого
автономной республики нашей
страны.

Я убедительно прошу рассмотреть мое
дело в срочном порядке и вынести соответ-
ствующее решение о моем зачислении во
ВГИК.

З. Какабадзе

Записные книжки И.П. Копалина
13.09.57 г. Первый курс
Разбор фильм «Сахалин» /режиссеры Э.Рязанов, В.Катанян/

1. *Торгаев* — неглубокий обзор, чисто внешний, а не творческий.
2. *Сукманов* — более удовлетворительный разбор, но не глубокий. Затянутость, нелогичность переходов, лесной пожар не нужен (инсценировки не заметил). Не устраивает конструкция текста.
3. *Динкевич*. Обзор текста. Текст не нравится, читается текст плохо. Разбор не глубокий. В эпизоде пожара не заметил инсценировки. Ставит вопрос о допустимости инсценировки. Нужна ли организация в документальном фильме? Вопрос правдивости?
4. *Файнциммер*. Дал правильный анализ. Нет четкой концепции фильма, т.к. авторы сами не поняли задачи. Объяснить прием. Мелочность повествования, особенно в тексте. Он за актеров в документальном фильме, но в определенных жанрах? Панорама по отдыхающим геологам — это хорошо. Музыка «игривая» — она не помогает восприятию изображения.
5. *Усков* рассказывает о драматургической конструкции фильма и о его недостатках. Анализ хороший. Надо было показать людей, работающих в различных областях хозяйства. Нужно было рассказать о людях. Эпизод пожара не имеет отношения к данной теме.
6. *Дегальцев* дает удовлетворительный анализ.
7. *Краснопольский*. В фильме есть свои положительные стороны, четыре времени года, путешествия. Он хорошо увидел детали, эпизоды.
8. *Шахмалиев*. Очень отрицательное отношение к фильму. Острова не увидел. В каждом очерке должен быть человек, а в фильме нет людей.
9. *Арая*. Узнала многое о Сахалине. Разбор делает хорошо. Фильм интересен.

Из воспоминаний Ростислава Юренева

Шумела большая перемена в длинных вгиковских коридорах. Звонкий мальчишеский голос возвестил: «Мастерская профессора Копалина — в зрительный зал!» Илья Петрович заулыбался и доверительно проговорил: «Сознаться, больше всего горжусь вот этим званием — профессор...» И задумчиво, как бы про себя: «Значит, не ошиблась моя мама, когда отпустила меня в кино!»

Я удивился. Народному артисту СССР, лауреату многих Государственных премий, кавалеру многих высоких орденов было чем гордиться и помимо скромного профессорского звания.

Окруженный шумливою стеной своих молодых учеников, Копалин уже исчез в просмотровом зале.

Большое подмосковное село Павловское-Лужецкое, привольно раскинувшееся на берегу Истры, считалось богатым, передовым. Сказывалась близость Москвы: огородничество, извоз, дачники. Была хорошая школа. Вскоре после революции оборудовали клуб. Со школьных лет отличался Илья Копалин любовью к учению, к знанию. Став одним из первых комсомольцев на селе, мечтал о многом: и техника к себе влекла, и театр манил, и в газету писать хотелось, и должность учителя казалась высокой. Но тревожные вести с фронтов гражданской войны решили дальнейшую судьбу: активист-комсомолец добровольцем пошел в Красную Армию.

Думал — сражаться, а пришлось учиться. Определили Копалина в школу авиационных техников. И по окончании школы Копалин был определен авиатехником на Ходынское поле, на Центральный аэродром.

В родной деревне бывал по воскресеньям.

Новое, существенное, решающее, неотвратимое вошло в жизнь случайно. К золотистым пляжам Истры, где расположился летний пионерский лагерь, двигалась невиданная доселе группа людей: впереди шагала милая девушка в обычном платье и красном платочке, за ней — быстрый, суетливый человек в кожанке, а за ним... за ним шли двое в огромных кепках с темными автомобильными очками, в сияющих и скрипящих кожаных куртках, в ярко начищенных крагах и черных перчатках. Один из красавцев тащил огромный штатив с киноаппаратом.

«Съемщики приехали!» — разнеслось по лагерю. «Мы — кинематографисты, киноки, — сказал человек с блокнотом, — будем снимать пионеров для фильма «Киноглаз». Я — режиссер Дзига Вертов. Это — оператор Михаил Кауфман. Это — монтажница Елизавета Свилова. А это наш администратор — Кагарлицкий. Всем — заниматься своими делами! Будем снимать интересное! Вечером в школе — беседа!»

Вечером в школу тесно набилась молодежь. Как замороженные слушали Дзигу Вертова. Много было непонятным. Но страстная убежденность оратора, его решительность, смелость, целеустремленность захватывала.

Для начала Вертов разгромил старую, лживую, прогнившую кинематографию. Резко отграничил киноков от кинематографистов — «старьевщиков, недурно торгующих старым тряпьем». Было немного обидно за старые, любимые фильмы, особенно — приключенческие.

Записные книжки И.П. Копалина
10.12.57 г. Первый курс
Периодика. Разбор текстов

- Жуковская.* Разбирает сюжет о юных кулинарах. Разбирает плохо.
- Сукманов.* Разбор более глубокий.
- Файнциммер.* Подать надо было сюжет интереснее, сюжет длинен.
- Торгаев.* Тема интересная, но не понята оператором. (разбор слабый)
- Усков.* Разобрал отлично, с полным знанием дела. Неправильно его требования показать все шире и многостороннее.
- Кузнецов.* В сюжете нет высокой идейности и публицистичности. Говорит правильно.
- Константинеску.* Сюжет не передает замысла режиссера, не ясно выражена тема. Разобрал хорошо.
- Арая.* Сюжет нравится. Интересная операторская работа. Разобрала слабо.

24.12.57 г. Первый курс
Работа над сюжетом

1. **Сюжетность** — драматургия сюжета (начало, развитие, результат).
2. **Образность.** Факты и явления, дающие возможность образного обобщения действительности. Образность языка (литературного и кинематографического). Образное отражение действительности.
«Художественная литература не подчиняется частному факту; она выше его... Литературный факт — вытяжка из ряда однородных фактов» (Горький).
3. **Содержание и форма.** Форма как средство наиболее яркого выражения содержания.
Репин о форме: «Глубокая идея становится выразительной только в совершенной форме. Только благодаря форме она возвышается до великого значения».

Но Вертов был беспощаден. Объявил их — прокаженными, опасными для жизни, заразными! И когда с «синематографом» было покончено — развернул программу революционного кино, правдивого, помогающего строить новую социалистическую жизнь.

Именно жизнь и именно новую, социалистическую ставил Вертов в центр революционного кино. Призывал ее видеть, внимательно наблюдать, понимать. Средством видения и понимания считал киноглаз. Ему, киноглазу, приписывал необычайные, чудесные свойства...

Выходило, что может всемогущий киноглаз не только видеть, но и преобразовывать жизнь!..

После беседы Вертов сказал, что кинокам нужны помощники. Знать ничего особенного не надо. Нужно хотеть узнавать жизнь. Видеть в ней интересное, новое. Разведывать это новое. И сообщать кинокам.

Так деревенский юноша в красноармейской шинели стал «киноком-наблюдателем», «киноразведчиком». Он не только следил с замиранием сердца, как Вертов выстраивает пионерскую линейку, как Кауфман направляет свой тяжеловесный аппарат. Он новыми глазами смотрел вокруг себя, примерял, что же в жизни деревни может стать объектом внимания киноглаза.

А когда, закончив съемки, киноки уехали, Копалин в первый же свободный вечер пошел по оставленному ими адресу: Тверская улица, 24, «Культкино».

...Мысленно стараюсь охватить творческий путь Ильи Петровича Копалина — от первых репортажей разведчика-кинока через ленинские, московские, колхозные, антифашистские, историко-революционные фильмы, через многие десятки короткометражных очерков и киножурналов — и славный путь нашего народа, нашей страны воплощается передо мной в экранные образы. Зорким, трезвым, взыскательным и влюбленным взором смотрел Копалин, разведчик социализма, на новый мир, возникающий вокруг. И сумел этот мир воплотить.

На протяжении своего полувекового пути Копалин не только создавал фильмы, но осмыслял и пропагандировал свое искусство — документальное кино.

Годы жизни Копалин посвятил преподаванию во ВГИКе, возглавлял кафедру документального кино. Свой громадный жизненный и творческий опыт он щедро отдавал молодежи. Многие документалисты — его ученики.

Вот почему народный артист СССР, лауреат многих премий и кавалер многих орденов более всего гордился званием профессора. Он видел свое бессмертие в делах продолжателей, учеников. Он знал счастье исполненного долга, оправданных надежд.

Он требовал от своих учеников правдивости, ясности, точного выбора цели. Будущим режиссерам-документалистам он говорил: «Перед глазами документалиста, перед его камерой проходит тысяча различных событий, явлений, которые кажутся ему интересными. Которые надо зафиксировать. Но не все явления и события... заслуживают того, чтобы их фиксировать. У художника должна быть главная мысль; у него должно быть ясное представление о том, какую мысль он хочет донести до зрителя. Когда эта мысль для него становится ясной, главной, доминирующей над всем, что его окружает, тогда он фиксирует факты или события, с которыми соприкасается».

Прежде всего — мысль. И ясное ощущение — для чего это делается. Так он работал всю свою жизнь

Записные книжки И.П. Копалина
25.12.57 г. Первый курс
Разбор письменных работ

Жуковская — «Москва, Юго-Западный район»

Почему «Соловей» Алябьева. Где люди?

Обсуждают:

Торгаев. Не ясно, что строительство идет в Москве. Нет размаха строительства. Нет людей.

Константинеску. Не ясна мысль автора, о чем он хотел рассказать. Нет четкой мысли. Нет людей.

Какабадзе. Нет отношения к описываемому явлению. Ученическая работа.

Файнциммер. Задание изложено не кинематографично.

Динкевич. Нет идеи, тема решена поверхностно.

Кузнецов. «На юго-западе Москвы»

Почему? От чьего имени? «Строительство шло, или «идет»?

Подмечены детали (прядь волос), но много общего строительства. Сколько раз «нагромождение». Многотемье. Сюсюканье с гостинцами. Переход от семьи к стройке. Сколько раз «бежит». Надо приучаться к лаконичному изложению мыслей. Голуби и прочее — очень много всего. Семья слащавая.

Обсуждают:

Краснопольский. Не ясно, о чем написано, очень много линий, но идея до конца не доведена.

Файнциммер. Я не понимаю этой работы. Отсутствует вкус к детали.

Семья слащавая, это кисель. /Получил замечание за резкое высказывание/.

Карпов. «Там где строят»

Регулировщики беспорядочно переключают светофоры. Мало зрительного материала. Кашаков — это хорошо.

Обсуждают:

Сукманов. Это журналистская работа и в ней должно быть больше фактов, наблюдений. Одной бригады Кашакова — мало.

Скитович. Работа не кинематографична.

Жуковская. Из работы Карпова ясно, о чем он хотел сказать.

Дегальцев. Работа кинематографичная, но замысел не доведен до конца.



Место печати

Личная подпись студента

„Все студенты обязаны сдавать экзамены за полный курс каждого предмета, вошедшего в учебные планы, а также сдавать зачеты по практическим работам после того, как данный курс прослушан студентами полностью.

Экзамены по сложным предметам, имеющим самостоятельные разделы, производятся по частям, но не чаще, чем два раза в год*.

(Из постановления СНК Союза СССР и ЦК ВКП(б) от 23/VI-1936 г. „О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой*“).

Перевод студентов с курса на курс производится один раз в год.

Экзамены принимаются только профессорами, доцентами и старшими преподавателями, а зачеты также ассистентами и преподавателями.

Успеваемость студентов определяется следующими степенями оценок (отметок): 1) „отлично“, 2) „хорошо“, 3) „посредственно“, 4) „неудовлетворительно“.

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА № 5711

Фамилия, имя, отчество Телегин Игорь Игоревич

Факультет Режиссерский
Поступил 22/II-57 на I курс



Зам. директора по научной и учебной работе

Декан факультета
11/IX-57
(Дата выдачи зачетной книжки)

Курс

№	Дата сдачи экзамен.	Подпись экзаменатора

Практические занятия

№№	Наименование	Кол.	Фамилия преподавателя	Отметки о зачете	Дата сдачи зачета	Подпись преподавателя

1958 учебного года

Теоретический курс

Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия профессора или доцента	Экзамен. отметки	Дата сдачи экзамен.	Подпись экзаменатора
		Амосов	отлично	7/VI-58	Амосов
		Добчин	отлично	18/VI-58	Добчин
		Копалин	отлично	24.VI.58.	Копалин
		Альбин Р.И.	отлично	26.6.58.	Альбин

Студент Краснопольский С.В. Декан

Карнов Б.Л.
(Фамилия, и. о. студента)

Практические занятия

Кол. час.	Фамилия преподавателя	Отметки о зачете	Дата сдачи зачета	Подпись преподавателя
	Копалин	Зачет		
	Сергусович	Зачет		

Константинов
(Фамилия, и. о. студента)

Динкевич. Мысль автора понятна. Можно это сделать в кино, дает положительную оценку. Много трескотни в тексте. Образ не раскрыт.

Краснопольский. «Строительство Нового Арбата»

Общая картина стройки дана хорошо. Начало может быть, может и не быть. «Лицо кроткое, нос вздернут, задумчив». Игорь — его портрет не раскрыт. Много людей, не запоминаются, мелькают — это обычный обзорный жанр. Слишком много материала для одного сюжета. Не найдены детали. Скучно.

Обсуждают:

Жуковская. Нагромождение материала.

Кузнецов. Всего много, скучно, портреты не завершены.

Скитович. Люди показаны плохо.

Сукманов. «Строительство Арбатского моста»

Зачем Кремль, соборы, стены. Теперь Москва социалистическая. Портреты Тортовского — мало его. Интересные детали, но все же стандартные детали, лозунг.

Обсуждают:

Файнциммер. Все замедленно.

Торгаев. Начало большое и многообещающее, а оснований для этого нет.

Кузнецов. Работа хорошая, но люди скороговоркой.

Какабадзе. Можно обобщенно показывать строительство Москвы. Начало не вяжется со стройкой Арбатского моста.

Жуковская. Надо изъять начало и тогда будет сюжет для экрана.

Гелейн. Сюжета здесь нет, начало со старой Москвы ни к чему. Портреты плохие. Дикторский текст использовать не нужно.

Игорь ГЕЛЕЙН /фрагмент интервью/

Итак, с чего начать... Может быть, как музыкант иногда, из-за такта, потому что очень важно не только, как я учился во ВГИКе и смешные истории всякие, происходившие со мной, но и как я туда попал. Я никогда не думал, что буду режиссером, хотя родители мои были кинематографистами. Но после школы я поступал в институт цветных металлов на геологоразведочный факультет, захотелось романтики. Не попал. Потом проучился два года в полиграфическом институте на механико-машиностроительном факультете, понял, когда начался сопромат и допуски всякие, что это совсем не мое дело и освоить все это мне просто не дано. И ушел, попал в армию. И, как

Автобиография

Гелейн Игорь Игоревич, русский, родился в городе Москве 9 ноября 1934 года.

АВТОБИОГРАФИЯ

В 1942 году я поступил в московскую среднюю школу № 352, которую окончил в 1952 году. Во время пребывания в школе, в 1949 году, был принят в ряды ВЛКСМ.

По окончании школы, в 1952 году, я поступил в Московский полиграфический институт на механический факультет. Однако, отсутствие интереса к выбранной профессии, побудило меня уйти из института в 1954 году.

В 1955 году я был призван в ряды Советского Военно-Морского флота, где прослужил до января 1957 года. В январе 1957 года я был демобилизован на основании Постановления Совета министров СССР от 17.03.1956 года.

В институте и в Военно-Морском флоте я принимал активное участие в художественной самодеятельности, неоднократно выступая в различных концертах и спектаклях. Во время пребывания в Военно-Морском флоте я поставил спектакли по пьесам М. Светлова «Двадцать лет спустя», Б. Горбатова «Одна ночь» и С. Есенина «Емельян Пугачев», а также несколько одноактных пьес.

Отец, Гелейн Игорь Владимирович, русский, родился в г. Армавире в 1905 году. В настоящее время работает кинооператором на киностудии «Мосфильм».

Мать, Алифанова Наталия Михайловна, русская, родилась в г. Турки в 1907 году. В настоящее время не работает.

Мой адрес: г. Москва, Б. Почтовая ул., д. , корпус № 17, кв. № 7.

И.И. Гелейн
28.06.57 г.

бывает в жизни, когда я обошел всю комиссию, подошел к главврачу, он говорит: «Нормальный мужик! Сегодня первых двести человек до тебя прошло, и все какие-то... у одного то, у другого другое, у третьего третье. А ты — совсем здоровый!». Я, надо сказать, в то время много занимался спортом. Ну и, как здорового человека, меня отправили на флот. Четыре года вместо трех армейских мне предстояло пройти. В конечном счете, я попал на Тихий океан в дивизию подводных лодок, где и служил радистом. Когда лодки были на причале, на приколе, как говорят на флоте, то радисты работали на узле связи и днем, и ночью, в разные смены. И вот по ночам, сидя за радиоприборами, за ключом, — ночью передач было мало — я сидел, размышлял о жизни, о том, как она вообще будет складываться после флотской моей эпопеи. А тут еще подвернулись журнал «Театр» и журнал «Искусство кино», которые я брал в библиотеке. И вот по ночам, читая эти журналы, я вдруг почувствовал некую тягу к режиссуре, теоретически, конечно. Но чем я больше читал, тем больше представлял себя режиссером-постановщиком, человеком, который работает на площадке, с актерами, с массовками и прочее, и прочее. И, в конечном счете, для себя твердо решил, что когда пройдут годы службы, я буду поступать во ВГИК. Хотя в армии подготовиться к поступлению во ВГИК очень сложно. Но произошло необычайное явление. Было хрущевское сокращение, и меня, почему и как — видимо, судьба! — под это сокращение и демобилизовали. В итоге, в начале 1957 года я приехал в Москву, несказанно удивив родителей, и стал думать, куда я буду поступать. Папа, конечно, так поморщился, когда я ему сказал про ВГИК. Он понимал, что я еще не готов, у меня нет никаких основ. Я знал литературу, историю, но, в принципе, кино я видел немного, хотя до армии смотрел выходившие тогда на экран только-только французские и другие фильмы, но все равно был плохо подготовлен к поступлению во ВГИК. И тут произошла вторая замечательная история. В 1957 году в Москве проходил Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В связи с этим во ВГИКе экзамены начались на месяц раньше, к чему многие абитуриенты были не готовы, не знали об этом, и конкурс был не очень большой, в документальную мастерскую, которую набирали впервые. Все как-то скептически к этому относились. А мне деваться было некуда, я решил поступать в мастерскую Ильи Петровича Копалина, который набирал первую мастерскую. И, надо сказать, проскочил. Как я проскочил, каким образом? Тоже судьба, видимо. Потому что... Повторяю, историю и литературу я знал хорошо, а так — шаляй-валяй! Началась учеба, напряженная и трудная, для меня, во всяком случае...

А теперь о самой учебе. Илья Петрович был человек строгий, суховатый, довольно замкнутый, короче говоря, бывший деревенский парень, но он делал очень хорошие картины, особенно в ранней молодости, когда работал с Вертовым, когда у него была вертовская школа. Потом он был брошен, как тогда говорили, партией

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Студия «Мосфильм» выпустила на экраны картину «Летят журавли» (сценарист В. Розов, режиссер М. Калатозов, оператор С. Урусевский). Это безусловно интересное произведение горячо обсуждалось в среде кинематографистов.

Мы печатаем некоторые из высказываний о фильме.

Г. РОШАЛЬ, режиссер

...Это прекрасная, гуманистически благородная картина о борьбе за мир, о наших смелых, мужественных, честных людях.

Грандиозные события минувшей войны показаны здесь с большой философской глубиной и суровой правдивостью — без боев, без пиротехники, без сентиментов.

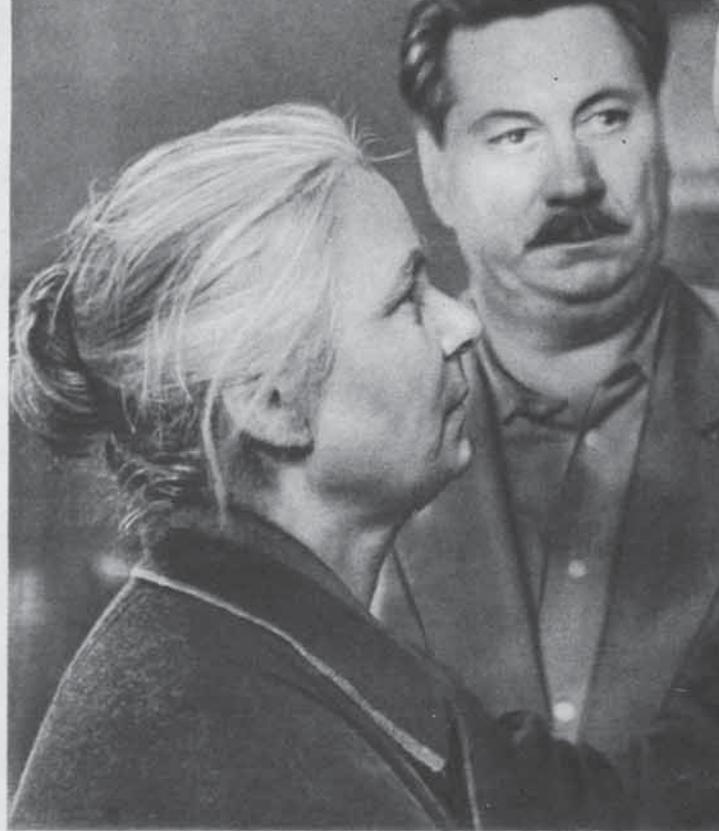
Отдельные эпизоды — проводы добровольцев, гибель Бориса, спасение ребенка, встреча фронтовиков — сделаны как героическая сюита, при полной слитности замысла режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского.

Л. АРНШТАМ, режиссер

...Мне хочется назвать этот фильм вдохновенным гимном человеческой верности, чистоты и стойкости.

Что особенно привлекает в картине?

То, что о простых людях, о простых вещах в ней говорится языком высоко поэтическим.



Л Е Т Я Т Ж У Р А В Л И

Е. АНДРИКАНИС, оператор

...Поражает великолепное мастерство С. Урусевского.

В своем творчестве он возрождает отчасти забытые сейчас славные традиции советского операторского искусства. Каждый фильм, снятый Урусевским, отличается своеобразием присущего только ему одному лирико-романтического почерка. Он творит в строгом соответствии с замыслами всего коллектива. И это приводит к блистательным результатам.

Какую взволнованность придает оператор отдельным кадрам с помощью одного лишь света! Как проникновенны и глубоки его портретные характеристики Вероники, Бориса, Марка! С каким умением Урусевский использует при натуральных съемках пасмурную и солнечную погоду для создания настроения! Какого эмоционального эффекта достигают его двойные экспозиции, примененные кстати (мечты умирающего Бориса о счастье)!

Подчас даже нам, профессионалам, трудно представить, каким образом снималась та или иная сцена, как оператор смог так виртуозно перемещать киноаппарат при съемке одного и того же кадра, каждый раз находя все более и более выразительные точки зрения.

М. РОММ, режиссер

...Вся картина, несмотря на трагичность событий, несмотря на то, что режиссер не побоялся остро и сильно рассказать эту драматическую историю, вселяет чувство оптимизма, какой-то просветленности.

Очень хорошо играют артисты, и главным образом Т. Самойлова. Роль Вероники не из легких, особенно во второй части, когда в характере героини отчетливо преобладает тоскливая нервозность.

Уже в начальных кадрах безоблачного, радостного счастья в глазах героини читается какая-то тревога, и, хотя Вероника ничего особенно проникновенного не говорит, она кажется все понимающей и умной. В Веронике — Самойловой ощущается глубина мыслей, богатство чувств, где-то спрятанных и дремлющих до поры.

Самойлова — удивительно тонкая и необыкновенно обаятельная актриса.

Превосходен А. Баталов в небольшой роли Бориса. Он действительно живет на экране, живет искренне, правдиво, и его герой представляется чудесным талантливым юношей.

Интересно также играют Н. Шворин, В. Меркурьев, С. Харитоновна.

и правительством на всякие официальные и крайне неинтересные темы, за исключением, может быть, «Разгрома немецко-фашистских войск под Москвой». А так, конечно, у него сложилась определенная система понимания кинематографа, хотя нам он давал возможность и мыслить широко, и работать в разных направлениях, и не сковывал, не сдерживал нас. Более того, он был очень внимательный педагог, тем более, первая мастерская. Когда появлялся на занятиях Копалин, а уезжал он довольно часто, мы оставались на попечении Григория Михайловича Серпуховитина, очень смешной и добрый был человек, с нами он работал много, но эта работа, конечно, было более менее относительной, в какой-то степени поверхностной, мы писали разные очерки, критические статьи. Помню свой первый очерк, там я, вспоминая какие-то поэтические строки, писал о том, что звезды машут своими платочками и так далее, что-то в этом духе. Это его очень развеселило. Он стал меня спрашивать, как я в кинематографе представляю звездочки, которые машут платочками. Смешно это было, тем не менее, шло обучение простоте, потому что я весь был напичкан поэзией Серебряного века, начиная от К. Бальмонта и И. Северянина, А. Блока, В. Брюсова, Д. Мережковского, которых я читал в Ленинке из закрытого фонда. Образная структура стихов символистов меня располагала к витиеватой прозе, однако, постепенно все у меня приходило в норму...

*Записные книжки И.П. Копалина
25.12.57 г. Первый курс /продолжение занятий/*

Скитович. «Мы строим» (репортаж)

Много инсценированного и надуманного. Диктор — очень длинные фразы. 1955–1957 гг., карта, зачем всего так много? «Созидание» на фоне пыли. Неудовлетворительно?

Обсуждают:

Жуковская. Текст не соответствует изображению.

Торгаев. Текст не соответствует изображению, плохо, что операторы лезут в кадр.

Кузнецов. Ему нравится работа.

Гелейн. Попытка охватить все, это плохо.

Г. ЧУХРАЙ, режиссер

...Некоторые сцены могут быть отнесены к шедеврам кинематографического искусства. Они вмещают в себя гораздо больше того, о чем говорил сценарий.

Гибель Бориса наполнилась страстным поэтическим содержанием. Отправка на фронт под знакомый, заигранный марш, с толпой, через которую невозможно прорваться, и с печеньем, рассыпанным под ногами бойцов, зазвучала величественно, как эпос. А бомбежка, с пятнадцатью возгласами «Нет!» и пощечинами, с ногами, ступающими по битому стеклу — разве это можно забыть?.. Ни по строю чувств, ни по способу их выражения этот фильм нельзя спутать ни с каким другим кинопроизведением об Отечественной войне.



Записные книжки И.П. Копалина
Зачетные работы (сюжет)

1. **Какабадзе. «На смену, молодость».** О чем это? Люди вне действия. Кинематографа нет, только литература, портреты статичны. Все в одном стиле, как и первые работы. — 2.
2. **Карпов. «Придите! Посмотрите»** (завод «Серп и молот»). Несколько эпизодов. Что-то вроде критического сюжета. Темы взяты острые. Литературно слабо. Все ли достоверно? Как добыл материал? Небрежно написано. — 4.
3. **Константинеску. «Свет зажегся вновь»** (завод «Водоприбор»). Сюжет интересный, но материала для сюжета много. Это, скорее, очерк. Многих деталей можно избежать. Написано хорошо. — 5.
4. **Краснопольский-Ледов. «Снова в строю».** Хороший кинопортрет. Выяснить переход от «чарки» к кузнечному цеху. Много ковки. Это можно избежать. — 5.
5. **Кузнецов. «Скоростная плавка сталевара Субботина».** Хороший кинопортрет. Правда, мало мы узнаем о Субботине, но это можно дать в тексте. Лаконично. — 5.
6. **Куфос. «Новатор-модельщик».** Хороший портрет Василенко. Есть наблюдательность, детали. Как знакомился с материалом? Что увидел главное? — 4.
7. **Рябов. «На новом «Богатыре».** Много технологии, людей нет вовсе, это скорее тех. фильм. — 3.
8. **Сукманов. «На экспериментальном участке».** Описывается новый метод литья на заводе «Станколит». Уклон в научно-популярное кино. Но рассказано обстоятельно. — 4.
9. **Сухабатор. «Старший рабочий Василенко»** (завод «Водоприбор»). Это кинопортрет. Решен примитивно. Есть диалог, нет действия. Ни к чему 1917 год. Что хотел сказать автор? — 3.
10. **Торгаев. «У формовщиков завода «Водоприбор».** Материал изучен хорошо, есть наблюдения, но много технологии и мало публицистики. — 4.
11. **Усков. «Новоселье».** Прекрасный рассказ о новоселах одного цеха. Только не надо было брать такое большое количество объектов, лучше сокращать до сюжета. — 5.
12. **Файнциммер. «Полсекунды».** Сюжет об усовершенствовании «патрона» в станке. Почему взят этот жанр? Где публицистика? Эмоции? — 4.

Роман Григорьев
ТВОРЧЕСКИ УТВЕРЖДАТЬ ПРИНЦИПЫ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Документальному кино придается сегодня большой, небывалый доселе размах. В лице телезрителей кинохроника обрела новую многомиллионную аудиторию. Резко повысилась оперативность отражения событий в документальном кино, хотя нередко ощущается явный разрыв между оперативностью и художественно-публицистическим мастерством режиссуры и операторов. Наряду с дальнейшим совершенствованием событийной кинохроники предстоит создание целого ряда больших документальных картин.

Наши ошибки должны быть учтены и глубоко осознаны. Поэтому нужен большой дружеский разговор кинопублицистов об их творчестве. Статью И.П.Копалина «Совершенствовать искусство образной публицистики» («Искусство кино», 1955, № 6) мы восприняли как начало такого разговора.

Никто из бойцов разбросанного по необъятной нашей стране испытанного отряда советских кинохроникеров не вправе довольствоваться достигнутым. Многие же из нас (я говорю сейчас о режиссерах) стали только монтировать готовый операторский материал, мало разъезжают по стране, по своей республике, по родному краю, мало работают над тем, чтобы по-новому показать в своих фильмах нашу советскую жизнь. Во многих фильмах и киножурналах как Центральной, так и других студий нет свежих режиссерских и операторских приемов, преобладают стандарт, штамп.

И.П. Копалин справедливо отмечает, что «за последние несколько лет тематические планы советской документальной кинематографии предусматривали создание фильмов только одного обзорно-повествовательного жанра, так как все студии делали фильмы о республиках и единая тематика облекалась в однажды установленную однообразную форму».

Я глубоко уверен, что дальнейшая судьба советского документального кино, его успехи, увлекательность наших фильмов и журналов зависят от того, насколько мы сумеем поднять мастерство кинорепортажа, кинонаблюдения жизни.

Мы пишем историю современности — об этом нельзя забывать. О современности рассказуют нашим потомкам, дальним и близким, и театр, и литература, и живопись, и другие виды искусств. Но каждый расскажет по-своему, и по-своему взволнуют слушателей и зрителей образы людей наших дней, нарисованные кистью большого писателя или живописца, изображенные художественным гением артиста в театре и в кино. Но от произведений документального кино, от скромных кадров кинохроники будут ждать другого: непосредственных киносвидетельств очевидцев, трепетной жизни, схваченной репортерами в самой ее гуще, в буднях и праздниках жизни с ее простыми героями, названными и неназванными, с кипением народных масс.

Будем же твердо и упорно совершенствовать наши средства показа жизни, улучшать репортаж, оберегать и развивать принципы советского документального кино, завоевавшие уважение и любовь к нему во всех странах мира.

13. Халилов. «Для Вьетнамской народной республики». Совершенно неясно, о чем хотел сказать автор сюжета. Люди (Шевцова, Огаряева) появляются и исчезают, много диктора, мало изображения. Завод «Станколит». — 2.

14. Шахмалиев. «Владимир Своротнев и его последователи». Завод «Серп и молот». Задумка хорошая. Портрет рабочего, но бегло описан материал, характеризующий его (работа, внешность, детали). Но эта работа гораздо лучше двух предыдущих. — 4.

15. Скитович. «Это дешевле и выгоднее». Тема важная — борьба за экономию материалов и средств. Что будет на рассказах об испытаниях лаборатории на «Станколите»? — 4.

Вспоминает Владимир СКИТОВИЧ

1957 год... Международный фестиваль молодежи и студентов в Москве. Во ВГИК мы, первый набор режиссеров-документалистов, уже поступили (мастерская Ильи Петровича Копалина) и нам была поставлена «ударная задача» — вычистить какое-то болото или озерцо в Шереметьевском (Останкинском) парке. Почему-то меня назначили старостой этих чистильщиков.

В первый же день ко мне подошли несколько человек и объяснили, что им нужно съездить домой, обрадовать родственников, собрать кое-какие вещички — и вообще, дела, дела, дела... На следующий день все повторилось. Короче, на третий день я пришел на это болотце один. Посмотрел на мусор, который мы успели вытащить на берег. Вспомнил всю свою бригаду, членам которой я аккуратно отмечал на какой-то бумажке — «был»... Постоял среди грязи, которую мы выгребли из воды, потом забросил грабли (наш рабочий инструмент) подальше в воду и спокойно ушел домой. Естественно, ждал выговора, или другого какого-то наказания. Но все обошлось. А потом начались занятия — занятия первого специализированного курса режиссеров-документалистов.

В записной книжке осталось расписание занятий:

Понедельник

Режиссура документального фильма
Просмотры

Вторник

История КПСС
История русской литературы
Сценическая речь
Мастерство актера
Просмотр по режиссуре

Собралась на фестивальны́й праздник молодежная семья

— В нашу древнюю Москву, на нашу землю второй раз в этом году пришла чудесная весна.

Эти слова Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. Е. Ворошилова, сказанные им на открытии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов за мир и дружбу, красноречиво говорят о том, что происходит сейчас в Москве.

Вторая весна пришла, шумная, яркая! Она — в молодости улиц советской столицы, в живописных нарядах гостей, в рукоплесканиях четырех миллионов рук, в приветственных возгласах людей, которые встречали машины с посланцами 120 стран мира, двигавшимися к стадиону имени В. И. Ленина в Лужниках.

Здесь все уже ждали минуты торжественного открытия фестиваля, когда по радио на стадионе раздался голос:

— Дорогие друзья! Открытие фестиваля несколько задерживается по понятным причинам: в пути следования к стадиону делегатов фестиваля горячо приветствуют сотни тысяч москвичей.

Эти слова вызвали бурю аплодисментов.

Сегодня начинается вторая неделя Всемирного фестиваля. Но не было еще ни одного дня, когда необыкновенное радушие, гостеприим-

ство советских людей не изменили бы немного планы, составленные Международным подготовительным комитетом. И никто не в обиде, что в объемистую зеленую книжку программы фестиваля по понятным для всех причинам вносятся поправки: непредвиденно долго задерживаются фестивальны́е автобусы на улицах, до поздней ночи не смолкают на площадях крики: «Мир и дружба!» Гости и хозяева не хотят расставаться.

Никто в эти дни не удивляется, если двое совершенно незнакомых людей на улице крепко жмут друг другу руки, обнимаются и расходятся друзьями.

Тысячи, тысячи и тысячи подобных встреч проходят ежеминутно, ежечасно на улицах, площадях, в парках Москвы. Они-то и есть главное на фестивале, хотя в программе, конечно, о них ничего не могло быть сказано по понятным для всех причинам.

Двадцать восьмое июля — четвертое августа. Всего неделя.

А сколько значит эта неделя для молодежи мира, для самого мира! Как укрепила она веру людей в дружбу между народами, как увеличила силу этой дружбы!

Причина понятна всем — идет фестиваль!



Среда

Военная подготовка
Монтаж фильма
Сценическая речь

Четверг

История изобразительного искусства
История кино
Режиссура и мастерство актера

Пятница

Физкультура
История зарубежной литературы
Английский
Журналистика

Суббота

История кино
Военная подготовка (ох, уж!)
и снова! История КПСС

В расписании, конечно, не показана поездка на целину (после первого курса), кажется, последняя в истории ВГИКа. Мне она показалась очень полезной. Не все с нашего курса ездили туда, но кто там побывал, лучше узнали друг друга. Стали как-то дружнее, как-то ближе друг к другу.

Но это уже совсем другая тема.

А теперь снова листаю старую записную книжку.

Конец 1958 года, 9 декабря. Мы только что показали актерские этюды, кто-то поспешил уйти, несколько человек осталось, и мне почему-то захотелось получить от своих сокурсников какие-нибудь пожелания.

Книжка пошла по кругу — и вот что получилось...

«Ты человек, и все человеческое тебе не чуждо». (Вл. Краснопольский)

«В день наиболее удачного показа отрывков по актерскому мастерству». (Борис Карпов)

«Каждый день уходит из нашей жизни, но этот день открывает дорогу на следующий». (Лефтерис Костас Куфос)

«Будь всегда партийным и в жизни, и в искусстве». (Без подписи)

«Если что-либо нужно сделать, то это стоит сделать... Даже плохо». (Вадим Сукманов)

«Человек, будь всегда ко всему готов и никогда ничто тебя не сможет огорчить и поразить». (Хедди Арая)

ВЫШЕ УРОВЕНЬ МАСТЕРСТВА КИНОПУБЛИЦИСТИКИ!

За прошлый год выпущено тысяча двести номеров киножурналов, двести документальных фильмов. Среди них немало талантливых произведений, которые с интересом и признательностью приняты зрителем. Свежестью замысла и оригинальностью решений отличаются «Первая весна» (режиссеры А.Медведкин, И.Посельский), «Счастье трудных дорог» (режиссеры Р. Григорьев, И. Посельский), «Варшавские встречи» (режиссеры Е. Боссак, Р. Григорьев, И. Копалин, И. Посельский). Волнующее впечатление производит фильм «Куйбышевский гидроузел» (режиссер Д. Дальский), в котором с документальной точностью и большой выразительной силой запечатлены эпизоды строительства Куйбышевской ГЭС, исторический момент перекрытий Волги у Жигулей. Среди наиболее интересных фильмов последнего времени можно отметить и картину «К высочайшим вершинам Памира» (режиссер З. Гудавадзе).

Большими художественными и познавательными достоинствами отличается ряд фильмов о странах мира: «Вьетнам» (режиссер Р. Кармен), «Путешествие по Аргентине» (авторы-операторы И. Бессарабов, С. Гусев, Д. Каспий), «Сан-Франциско—Чикаго—Нью-Йорк» (автор-оператор П. Касаткин), «Путешествие по Исландии» (авторы-операторы В. Киселев, Л. Максимов), «По Сирии» (авторы-операторы И.Горчилин, С. Киселев), «В Либерии» (автор-оператор А. Семин). Зрители с большим интересом встречают эти фильмы, в которых советские журналисты запечатлели красоту и своеобразие каждой страны, жизнь ее простых людей, их стремление к миру и дружбе между народами.

Но, к сожалению, это еще не стало всеобщим явлением.

В работе над журналами не изжит трафарет, в них мало интересных, ярких репортажей. Из номера в номер переходят дежурные кадры заседаний, юбилеев, приемов делегаций, снятые однообразно, без выдумки.

Плохо, что в периодике еще мало используются синхронные съемки. Дикторские тексты отличаются шаблонностью, казенным стилем, нередко напыщенным тоном. «Выполнить этот грандиозный план поможет могучая техника», — высокопарно вещает диктор в очерке «Вода пришла в пустыню» (Ашхабадская студия), а на экране... один экскаватор.

Недостаток жизненных наблюдений, отбора типичных фактов авторы пытаются восполнить приукрашенным показом всевозможных торжеств, пышных колхозных свадеб. При создании, например, фильма об Украине дело дошло до того, что за счет студии было заказано свадебное платье для невесты, цветы, торты, вино, а профессиональный ансамбль изображал веселящуюся колхозную молодежь. Так неумение в самой жизни увидеть прекрасное и передовое, найти яркие выразительные средства для его отображения приводило к лакировке, а в данном случае — к прямой фальсификации и дискредитации документального кино.

Снижение мастерства, скольжение по поверхности жизни, элементы лакировки действительности и даже случаи инсценировки (фальсификации) — все это серьезные помехи в развитии советского документального кино, которые необходимо преодолеть. Слабая теоретическая разработка основ и принципов документального кино приводит подчас к отождествлению его с художественным кинематографом, с одной стороны, или к отрицанию необходимости сценарных планов и сценариев, к эмпиризму и бездумному отношению к съемкам — с другой стороны.

Ростислав ЮРЕНЕВ
Три Москвы Ильи Копалина

Удивительная штука — эта старая кинохроника!

Перед нами на экране — подлинная жизнь, хотя и запечатленная врасплох. В том-то и чудо кинохроники, что она есть жизнь... настоящая... Да, настоящая, но... запечатленная с каким-то намерением, с любовью или отвращением, с восторгом или осуждением, короче говоря, с мыслью и чувством художника, стремившегося быть правдивым и справедливым, активным и убедительным. Отсюда и магия воздействия кинохроники: она и жизнь, и искусство.

Как и новаторы игрового кино, документалисты Дзига Вертов в России, Роберт Флаэрти в Америке, Вальтер Рутман в Германии поняли, что фиксируя реальную действительность определенным образом, можно достигать эмоциональных эффектов, можно выражать идеи, отношения, оценки.

Дзига Вертов воспел всемогущество «киноглаза». Он порицал игровой кинематограф как ложь, как «опиум для народа». Он окружил себя учениками-единомышленниками. Молодые, нетерпеливые, убежденные, они верили, что, создавая хроникальные журналы и фильмы, помогают строить новую жизнь. Называли они себя киноками.

Копалин стал правоверным киноком, получил звание «киноразведчика» и «помощника инженера» с задачей открывать в окружающей жизни все новое и активно включился во все деяния Вертова. Он работал над выпусками «Киноправды», над фильмами «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира», горячо ораторствовал на диспутах. И первой крупной самостоятельной работой И.Копалина и оператора М.Кауфмана стал фильм «Москва» (1927).

Бушевал нэп. Еще не стерлись следы послевоенной разрухи, но уже блистали шикарные магазины, рестораны, казино. На улицах крестьяне в лаптях и онучах шаркались от автомобилей иноземных послов, от лихачей магазинщиков и фабрикантов. Копалин и Кауфман были влюблены в свой город, в свою Москву...

Неистошимый выдумщик, смельчак, романтик «жизни врасплох», Кауфман хотел показать Москву с необычайных, невероятных точек зрения.

Копалин был рассудителен, обстоятелен, строг. Стремился не удивить, а разъяснить, доказать. Искал обязательно правду, подлинность.

Как счастливо сочетались в фильме «Москва» копалинская и кауфманская манеры!

Тверская, узенькая, двухэтажная, посреди нее карабкался в гору открытый всем ветрам трамвай! А это горбатый Кузнецкий мост, вот художественный салон, а вот памятник скрюченному в ораторском раже Воровскому... Никитские ворота, кинотеатр

У всех на памяти замечательные произведения документального кино, созданные при участии И. Эренбурга, Б. Агапова, В. Василевской, Б. Горбатова, К. Симонова, Л. Кассиля, Л. Никулина и других писателей. К сожалению, никто из них сейчас уже не работает в кинопублицистике. Литераторов отпугнула от работы в документальной кинематографии недооценка значения их труда, навязывание им установившихся шаблонных решений темы. Попытки более глубокого раскрытия и осмысления действительности, выявления конфликта, показа жизни через борьбу часто не встречали поддержки. Нередко редакторский карандаш вычеркивал удачные образные находки, сглаживал острые решения и повороты. Видя свои произведения обезличенными, нивелированными, писатели потеряли интерес к кинопублицистике.

Не меньше недостатков и в работе режиссеров. Многие из них стали работать чересчур спокойно, неторопливо, редко выезжают на съемки, деятельность свою ограничивают монтажом отснятого материала. Да и монтаж порой сводится к простой склейке кусков, без попыток глубоко осмыслить снятый материал, обогатить его интересными ассоциациями.

Шаблон, схема, слабое использование выразительных средств кино приводят к перерождению публициста в ремесленника.

Ведущие режиссеры Центральной студии документальных фильмов (за исключением двух-трех) не участвуют в создании журналов. А периодика очень нуждается в прикосновении рук мастера. Да и самим режиссерам было бы полезно поработать над событийным материалом.

Участие режиссера в создании кинодокументов эпохи, начиная с журнала и кончая большим документальным фильмом, должно стать более активным. Режиссер — не только организатор материала, руководитель коллектива, он прежде всего публицист, на него возложена задача раскрыть сущность отображаемых явлений.

«Мыслить большими политическими категориями публициста и эмоциональными категориями художника», — так сформулировал задачу режиссеров И.П. Копалин, выступивший на конференции с докладом о роли режиссера в документальной кинематографии.

У документального кино свои законы, свои методы эмоционального воздействия, которые надлежит совершенствовать и разнообразить. Основное оружие документалиста — реальный факт, подлинное событие. Достоверность изображаемого — принципиальный признак, качество, суть документального кино. И речь идет отнюдь не о рабском следовании за фактом, не об унылом фотографировании. Задача кинопублициста — внимательно наблюдать, остро видеть, отбирать характерное, наиболее важное. Когда документалист обнаруживает знание жизни, глубокое проникновение в ее процессы, нет никакой необходимости прибегать к лакировке, приукрашиванию, инсценировке, нет нужды брать на прокат у игрового кино актеров и реквизит.

Перед работниками документального кино стоят ответственные задачи: показать нашу действительность, все то, что происходит в стране, через человека, через его поступки, показать простых советских людей в труде, в борьбе, живыми, мыслящими, ищущими, а не только в виде портретной схемы.

«Унион», вот тоненький, как карандашик, памятник Тимирязеву... А вот и чудесные, изящные Красные ворота, как жаль, что их снесли! А вот и бывший «Мюр и Мерилиз» — Мосторг (ЦУМ), универсальный магазин, чудо начала века, с лифтами, широченными прилавками.

А у прилавков — бородатые крестьяне, в лаптях, непривычно скользящих по паркету, в армяках, но без шапок, деловито рассматривают цветастые ситца. Лица важные, исполненные понимания значимости производимых покупок.

...Вторая Москва Ильи Копалина.

В октябре 1941-го, он получает задание объединить кинодокументы, относящиеся к обороне Москвы. В помощь ему был дан молодой и энергичный режиссер Л. Варламов. Собрав фронтовые репортажи советских операторов (из которых многие заплатили жизнью за свою героическую работу), Копалин и Варламов за ноябрь — январь создали монументальный публицистический фильм «Разгром немецких войск под Москвой».

Уже не радостное чувство встречи с далеким прошлым, а горькое, тревожное, но гордое чувство охватывает тебя, когда видишь Москву суровой, малолюдной, словно ошетилившейся при приближении врага. Баррикады на улицах. Мешки с песком. Надолбы. Противотанковые «ежи», сваренные из рельсов. По широкой, уже перестроенной и недавно нарядной Тверской, то бишь улице Горького, проплывают аэростаты воздушного ограждения. Неузнаваем камуфлированный уродливыми фанерными щитами Большой театр. То и дело проходят отряды красноармейцев.

И залпы зениток. И лучи прожекторов над московскими крышами. И люди — мирные, «гражданские» москвичи — несут свою оборонную, военную службу. Это они роют, таскают, строят укрепления. Это они в цехах выпускают тысячи и тысячи снарядов. Это они прямо на улице записываются в ополчение, в очереди получают винтовки, в своих штатских пальто, бушлатах, кепках и даже в шляпах выстраиваются в колонны и, стараясь чеканить шаг, отправляются к городским окраинам, откуда все громче слышится канонада. Как все просто, кажется, даже буднично, но какая грозная, непримиримая готовность одухотворяет эти скромные, будничные кадры.

...Третий большой фильм Копалина о столице назывался «Город большой судьбы». Он вышел в 1960 году, когда советская документалистика приобрела официальный, торжественный, самодовольный тон. Отразилось это и на сценарии, и на слишком уж красивых цветовых съемках операторов. Да и на режиссуре самого Копалина. Уже не «жизнь врасплох» и не жестокая правда, как в фильме о войне, а хорошо выверенные, уравновешенные композиции, отобранные, а порой и подготовленные к съемкам прохожие, чисто прибранные и украшенные улицы.

Круглый стол «О МАСТЕРСТВЕ КИНОПУБЛИЦИСТИКИ»

К борьбе со штампом, серостью, фальшью в документальном кино призывал режиссер И.П. Копалин:

Мы можем с радостью сказать, что за последние месяцы появились картины, которые свидетельствуют, что мы постепенно уходим от установившихся стандартов. Это — «Школьные годы», «О Москве и москвичах», «Мы были на целине», «Древнее и вечно юное искусство» и ряд других.

Но нужно признать, что из сделанных нами 565 частей вряд ли мы найдем и 10 частей, где не было бы следов сложившегося стандарта и штампа. Мало в наших картинах изобразительности, остроумного монтажа, выразительного слова, юмора, улыбки, а без этого нет мастерства!

Откуда появилось в документальных жанрах однообразие, почему стало возможным снижение мастерства? Наша документальная кинематография имеет в своем арсенале много картин, которые вошли в историю советского искусства, как исключительно талантливые произведения. Но мы часто забывали лучшие традиции прошлого и долгое время делали фильмы по образцам, раз принятым и утвержденным. Боязнь перешагнуть этот стандарт сказалась на качестве наших картин. Фильм «Повесть о нефтяниках Каспия», в котором Р.Кармен решился уйти от шаблона, сразу же был замечен и отмечен всеми нами как явление радостное — именно потому, что он ломал привычные рамки.

В наших картинах было много лакировки жизни. Вспомним, сколько раз на экране появлялись длинные пиршественные столы, за которыми сидели сплошь орденосцы... Мы и сейчас не вторгаемся в гущу жизненных событий, иногда смотрим на жизнь поверхностно, и это обедняет наши фильмы.

Что подкупает в лучших документальных кинокартинах, которые мы здесь назвали? Прежде всего — попытка найти естественную форму рассказа о жизни, правдивость, наблюдательность.

Надо поднять на новую ступень искусство репортажа. Ведь даже в такой картине, как «Утро Индии», репортажа, в сущности, нет. В ней мало штрихов жизни — а ведь это основной элемент в работе документалиста!

Мы знаем прекрасные картины, сделанные на нашей студии. Вспомним «Возрождение Сталинграда» И.Посельского и Б.Агапова, «Возрождение Днепрогэса» О.Подгорецкой. В них была схвачена сама жизнь, показаны ее детали. Мы снова видим хороший репортаж в картине «О Москве и москвичах» — картине целеустремленной, живой, по настоящему репортажной. То же самое можно сказать о картине «Школьные годы». Много пришлось поработать А. Ованесовой, чтобы приблизиться к жизни детей, найти эмоциональные штрихи для характеристики своих героев.

Все элементы

Записные книжки И.П. Копалина
Итоги первого семестра

В свободных темах много разнообразия, раскрывается способность наблюдать, осмысливать. Видны устремления людей, их интерес к жизни. Но много словесной шелухи, не нужной красоты, описательства при том, что нужно действие, много личных переживаний, самочувствия.

В зачетных работах много однообразия, уклон в технологию, описание процессов, мало увидено деталей. Люди показаны однообразно (литье, сварка и т.п.), исключение — Усков («Новосель»), Константинеску, Карпов. Почти никто, за исключением Кузнецова, не уложился в сюжет, а Динкевич написал четыре сюжета. Видимо, не очень ясно была продумана цель, замысел, над этим нужно работать. Обидно мало наблюдения в сюжетах, отношения к увиденному, взволнованности художников. Стиль научно-популярный. Может, это склонность к жанру?

Вывод: работы были полезны и дают нам возможность судить о многом, а главное — можно и надо работать и работать!

Вспоминает Юрий ТОРГАЕВ
ПЕРВОЕ СОБЫТИЕ

В самом начале первого курса было у нас такое упражнение: пойти на улицу, в парк или на площадь, понаблюдать за жизнью, найти событие и написать, как можно было бы показать его на экране. Местом наблюдения был выбран выводной круг для демонстрации сельскохозяйственных животных на Выставке достижений народного хозяйства СССР (ВДНХ).

Кое-кто из нас раньше бывал здесь и видел каких тут показывали красавцев коней — и скакунов, и могучих тяжеловозов; тучных быков с огромными рогами и прочих породистых животных. Поэтому мы надеялись увидеть здесь что-нибудь необычное, сенсационное.

И вот в один из дней после теоретических занятий мы всем курсом во главе со старшим преподавателем Григорием Михайловичем Серпуховитиным отправились наблюдать жизнь.

Было примерно пять часов вечера, когда мы пришли на ВДНХ и услышали объявление по местному радио, что в 18 часов на выводном круге будут демонстрироваться сельскохозяйственные животные (не помню уже теперь какого колхоза и какой области). Мы поспешили на круг — надо было занять хорошие места, удобные для съемки, так как некоторые из нас принесли с собой фотоаппараты.

нашей работы неразрывно связаны между собой. В самом деле, лучшие наши фильмы, о которых мы говорим сегодня, сделаны при участии талантливых, способных литераторов. В сценарии А. Аджубея, например, было столько подлинного репортажа, что он как бы вел за собой операторов. Дух творческого единодушия, настоящего содружества чувствуется в совместной работе режиссера Л. Дербышевой и литератора И. Горелика. Точно так же В. Комиссаржевский помог режиссеру Л. Кристи избавиться от стандарта, сделать картину оригинальной. Был период, когда с нами работали все лучшие наши литераторы — и П. Павленко, и Б. Горбатов, и И. Эренбург, и многие другие. Так было раньше, теперь дело обстоит иначе.

— Не потому ли, спрашивает Н. Родионов, — что прежнее руководство студии отрицало значение сценария для документального кино?

— Да, был период, когда литераторов отучали от документального кино, — соглашается И. Копалин. — Был период, когда директор студии так и говорил: сценарий для документального кино не нужен. Жизнь, мол, есть жизнь, показывайте ее, какая она есть. Иногда полезно вспомнить прошлое, чтобы понять нынешние недостатки.

Точно так же отрицалась возможность показа человека в документальном кино. Нам предлагалось снимать только «события». Но что такое «событие» без человека?

Хорошо, что все это осталось в прошлом, но ведь такие ошибки бесследно не проходят. Литераторы до сих пор работают с нами неохотно. Мы надеемся, что Союз писателей поможет нам привлечь в документальную кинематографию лучших литераторов. Надо сказать, что план 1957 года дает нам возможность плодотворно поработать с писателями.

Мы хотим, да этого требует и метод нашей работы, чтобы литератор участвовал во всем процессе производства фильма. В художественной кинематографии дело обстоит несколько иначе. Там автор, написав сценарий, может ждать готовой картины. А мы должны работать с писателем сообща, так как жизнь постоянно вносит поправки в наши замыслы и только в совместной работе режиссера и литератора можно найти верное воплощение задуманной темы.

ИСКУССТВО КИНО. № 4. 1957.

На трибунах еще никого не было, и мы стали располагаться, где кому хотелось. Радио время от времени сообщало о начале сеанса демонстрации, но зрителей на трибунах не прибавлялось. Это немножко нас огорчало, потому что — как же без зрителей? Для кого же будет показ? (Себя мы зрителями не считали — мы же режиссеры, корреспонденты!).

В шесть часов прозвучали сигналы точного времени, но сеанс не начинался. Мы беспокоились — а будет ли он вообще?

Через несколько минут радио еще раз сообщило, что в 18 часов начнется демонстрация животных. Это рассмешило нас, но и дало понять, что показ все-таки будет. И действительно, примерно через десять минут заиграла музыка, открылись ворота скотного двора, и пожилой мужчина погнал по кругу двух коров. Когда они поравнялись с нами, наши лица вытянулись от удивления: коровы были тощие и костлявые. Мы с недоумением переглядывались. Это что — породистый элитный скот?

— Их что — все лето не кормили? — вырвалось у кого-то.

— А чем их тут кормить? Их надо пасти на лугах. А где тут луга?

— Да нет, ребята! Хороших коров, наверно, увезли обратно в колхоз, а этих оставили до закрытия выставки. На зиму же тут все закроют.

Мы терялись в догадках. Коровы медленно добрели до противоположных ворот и вошли внутрь скотного двора. А из выходных ворот выгнали небольшое стадо блеющих овец — пять или шесть овечек романовской породы, которые тоже не произвели на нас никакого впечатления: овцы как овцы — ни крупные, ни шерстистые — обыкновенные.

— Это что — бараны? — засмеялся Руслан Шахмалиев. — Приезжайте на Кавказ. Увидите, какие бывают бараны!

После овечек выпустили трех веселых поросят. Они бежали и толкали друг друга пяточками, будто играли в пятнашки. Не маленькие, но еще и не взрослые, средние. Поросята поравнялись с нами, подошли к ограде, стали смотреть на нас и хрюкать. Это развеселило всех.

— О! Ниф-Ниф, Наф-Наф, Нуф-Нуф!

— Они пришли знакомиться!..

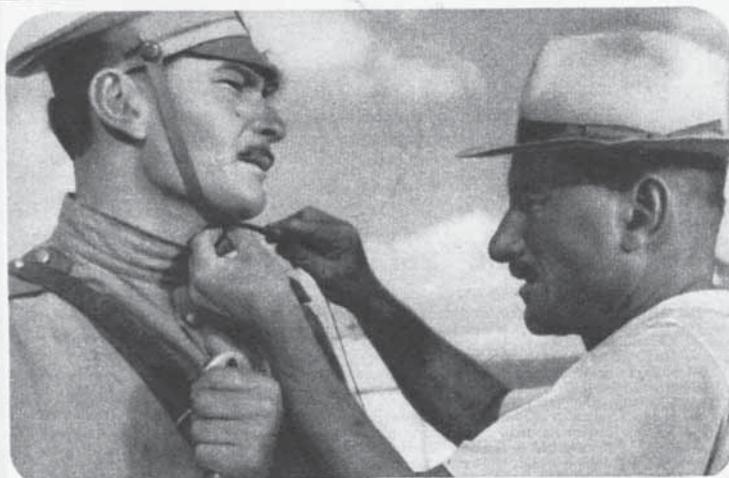
— Ха-ха! Они тоже ищут событие!..

Поросята отошли от ограды и, похрюкивая, пошли дальше. А на круг вышли две худые комолые козы. За ними бежало несколько козлят. Они забавно подпрыгивали, играючи бодались, с удовольствием резвились, как резвятся все малыши.

— Сейчас выйдет серый волк, — сострил кто-то. Но шутки никто не подхватил. Из ворот больше никого не выводили. Музыка еще играла минуты две или три, а потом стихла. Наше веселое настроение стало гаснуть: события-то нет. Все обыденно. И зрителей нет. И скот явно не тот, которым можно было бы гордиться, не говоря уже о сенсации.

— А почему же зрителей нет?

ЭПОПЕЯ



На съемках первой серии. П. Глебов в роли Григория Мелехова и режиссер-постановщик С. А. Герасимов.

НАРОДНОЙ



Съемка сцены у Дона. Аксинья — Э. Быстрицкая.

ЖИЗНИ

— Как почему? — переспросил Григорий Михайлович и тут же объяснил: — Сентябрь. Отпускники уже разъехались. А москвичи с работы едут сейчас домой. Зрителей больше не будет. Даже в выходной. Москвичи все это видели.

— Но, может быть, что-нибудь еще покажут?

И тут, словно отвечая на наш вопрос, служители стали закрывать ворота, а радио объявило, что показ закончен. Мы были в растерянности: никакого материала для события нет.

Разочарованные, мы вышли из скотного двора. Событие не состоялось. О чем писать?

— События не было, — согласился с нами Григорий Михайлович, — но писать надо: что видели, как поняли.

Все мы написали, что смогли, и все отметили, что события не было. И только один из нас — Боря Карпов — написал, что событие было!..

Оно действительно было, но мы его не заметили. Оказывается, событием было то, что впервые в истории выводного круга зрителями на трибунах были только студенты ВГИКа, первой в истории института мастерской документального фильма. Они искали событие и не могли найти его...

Боря, единственный из нас, определил, что это — событие и ловко выстроил его на нашем недоумении, наших остротах и всей нашей бестолковости. Он, единственный из нас, за эту работу получил «отлично».

Много лет спустя, я был на съемках в одном вологодском селе. Колхозники с гордостью показывали нам свое элитное стадо. И я обратил внимание на то, что коровы какие-то костлявые и тощие. Я спросил у доярок: «Почему коровы такие худые?». И мне объяснили, что породистые молочные коровы не бывают тучными и жирными, потому что вся энергия у них уходит на выработку молока. Если молочная корова начнет тучнеть, надои молока у нее резко снижаются, тогда ее выбраковывают, докармливают до определенного веса и отправляют на мясокомбинат. Вот тут мне стало ясно, что тогда, на ВДНХ, нам показывали настоящих породистых особей, но мы этого не могли понять и оценить из-за нашей некомпетентности.

Теперь, когда я объясняю студентам, что такое событие, я всегда рассказываю им этот случай и обращаю внимание на то, как легко можно не заметить события, даже если вы являетесь его непосредственным участником, и как хорошо нужно изучить материал, прежде чем отправиться на съемку события.

НЕОСТЫВШИЕ СТРОКИ. Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова

Мы впервые прикоснулись к этим тетрадям в 1957 году — их собрала, сохранила для нас Елизавета Игнатьевна Свилова, сумевшая превратить рабочий кабинет Дениса Аркадьевича Вертова в музей выдающегося кинодокументалиста.

Заметки о сделанном и задуманном, сценарные планы, комментарии к своим и чужим фильмам, наброски кадров, дневниковые строки о самом себе, иногда горестные, всегда полные глубоких раздумий о творческом труде советского кинематографиста, — таково содержание рукописей Дзиги Вертова.

Первые публикации привлекли огромный интерес кинематографистов и оказались в ряду важных материалов по теории и истории кино. Сейчас издательство «Искусство» готовит издание творческих записей Д.Вертова отдельной книгой.

Мы снова публикуем часть этих дневников. Читатель заметит, что даже в самых трудных обстоятельствах своей жизни Вертов пишет так, словно обращается к товарищам по искусству с твердой верой в то, что его искания будут подхвачены, дело жизни — продолжено. В этом его убежденнейший оптимизм.

(Публикация С. Дробашенко)

Наше течение называется «киноглаз». Мы, борющиеся за идею «киноглаза», называемся киноки. Термин «киночество» мы почти не употребляем, как ничего не говорящее и случайное словообразование. Его почему-то охотно употребляют наши противники.

А противников у нас много. Без этого нельзя. Это мешает, конечно, проводить наши идеи в жизнь, но зато закаляет нас в борьбе и обостряет мысли .

1924

Мы уверены в расцвете нашего экспериментального сада — лаборатории. Мы уверены в том, что дадим стране прекрасные плоды этого сада, если только нам предоставят возможность вырастить наши фильмы так, как мы умеем и понимаем, в особых, свойственных именно этому типу фильмов условиях. Мы не боимся никаких творческих трудностей. Мы их любим, мы их с наслаждением преодолеем.

1936

Может быть, и я играю роль? Роль искателя киноправды? Правда ли, что я ищу правду? Может быть, это только роль? Может быть, это тоже маска, которой я сам не замечаю?..

Вряд ли. Люблю людей. Не всех, а тех, кто говорит правду. Маленьких детей потому люблю. Тянет меня к таким людям.

Народное творчество потому люблю. Правда — цель. Все наши приемы, способы, жанры и т.д. — средства. Разные творческие пути, но цель должна быть одна — правда.

Бытовые условия, производственные условия, средства передвижения, творческие заготовки, требование тех или других аппаратов, пленки — средства. Кому нужны фильмы, которые

*Лекция И.П. Копалина. Режиссура документального кино
«Творчество Дзиги Вертова» /фрагменты/*

Предварительный наш разговор о творчестве Дзиги Вертова мы закончили тем, что Вертов первые свои опыты в создании хроники нового типа пытается осуществить в периодической хронике, которая выходит под названием «Кинонеделя». Параллельно выходит и госкинокалендарь. Но в этих периодических изданиях, в этих опытах мы видим мало еще нового. Эти журналы делаются еще в традиционной манере, традиционной форме, присущей и дореволюционной кинохронике.

Основное, что характеризует эти журналы, это то, что снимаются они статично, камера находится в статике, не движется, монтаж традиционный длинными планами, без укрупнений, без резких столкновений. Факты, события, которые в них запечатлены, монтируются хронологически, да и снимается все это в хронологическом порядке.

Вертов ставит перед собой задачу очень большую и очень величественную, чтобы средствами документального кинематографа, средствами кинохроники показать то новое, что пришло с победой революции: реализовать в кинохронике идеи победившего Октября. И эти задачи он в какой-то мере выполняет в первых номерах уже не периодической и не хронологической кинохроники, а в тематической кинохронике, в первых номерах «Киноправды».

«Киноправда» выходит не периодически, она выходит время от времени и строится она уже совершенно по другому принципу, не по принципу хронологически снятых сюжетов, а по тематическому признаку.

Всего выпущено Вертовым 23 номера и выходит «Киноправда» с 1922 по 1925 год.

Что основное, что характеризует «Киноправду», какую задачу ставит перед собой Вертов, создавая «Киноправду»?

В первую очередь — отказаться от информативности, углубить содержание кинохроники, обычных кадров кинохроники. И надо прямо сказать, что уже в первых же номерах Вертов пытается монтировать по-новому кинохронику, углубляя это содержание. Он с каждым номером, от номера к номеру, делает все новые и новые эксперименты в монтаже, в съемке, в применении надписей, и, как я вам уже говорил, сами операторы, которые снимали кинохронику, поражались, когда они вдруг видели как бы совершенно новое для них явление, когда вставлялись впервые в кинохронику крупные планы.

В одном из своих воспоминаний старейший оператор того времени Новицкий восторженно описывал, как вдруг в демонстрацию комсомольцев были вставлены крупно

не стараются раскрыть правду? Если не можешь сделать фильм, в котором есть правда, не делай фильма. Не нужна такая картина. Все средства для правды. Требуй этих возможностей и средств. Неприязательность здесь опасна и неуместна.

Не все люди любят правду. Говоришь им правду неприятную, они улыбаются и затаивают злобу. Ненавидеть приятную ложь. Немногие это умеют.

Когда критики пишут, они большей частью выдают наши средства за цель. И нападают на средства, думая, что нападают на цель. Неумение отличить средства от цели — вот беда наших кинокритиков.

17 января 1937 года

Хлебников делил людей на «приобретателей» и «изобретателей». Иногда это явно видно. Но более умные приобретатели маскируются под честных и бесхитростных изобретателей. Вы идете на эту приманку и открываете свои замыслы, идеи, чертежи. Они восхищаются и стараются выпытать все до конца. Тогда они вдруг поворачиваются к вам своей приобретательской стороной. Обычно это люди больших организационных и малых творческих способностей. Их ограниченность и убогость в творческом отношении с успехом возмещаются «коммерческим» хитроумием. Живут они припеваючи. За счет «рыцарей без страха и упрека», за счет неделовитых изобретателей, недовольство которых можно, в случае надобности, выдать за хныканье неудачников...

3 июня 1941 года

Необходимо знать, что я не ищу изобретений в области «чистой формы». Наоборот. Ищу такой темы и таких производственных условий, где был бы избавлен от вынужденных осложнений, от вынужденных приемов съемки или монтажа.

Поясню примером: человек при помощи шеста перелетает через пропасть. Это может быть просто трюком при наличии моста. Но это вынуждено, необходимо, если другого пути нет.

Мне нужно, предположим, снять документального человека в документальный момент. Но, во-первых, снимать, оказывается, надо в маленькой комнатке, где не помещается громоздкая осветительная аппаратура; во-вторых, этот человек не выносит сильного искусственного света; в-третьих, аппаратура занята и будет в моем распоряжении не в нужный момент, а днем позже. Здесь при всем желании замысел осуществить просто нельзя. Требуется заменитель замысла или вынужденный сложный ход, который впоследствии на экране будет осужден как недостаточно простой, как замысловатый. Возникнет подозрение в формализме.

На данном этапе наших производственно-технических возможностей вовсе не каждая тема и не каждое действие человека могут быть зафиксированы так, как этого хотят режиссер и автор.

Документальное кино — еще не вездеход. Это еще первый паровоз и первые рельсы.

Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов.

26 сентября 1941 года

шагающие ноги, и это было поразительно для того времени, потому что до этого демонстрации снимались общим планом, монтажных укрупнений (средний план, крупный, как мы понимаем сейчас) не существовало, поэтому этого оператора так удивило и обрадовало это. Сейчас ни один оператор не мог бы себе представить, что вдруг демонстрация монтировалась бы без введения туда крупных планов, средних, новых лиц, деталей, плакатов и т.д. Тогда это было ново и удивительно.

Вертов впервые ввел в съемках событий движение камеры. Камера стала более динамичной, до сих пор неподвижная камера, приобрела динамичность, стала двигаться.

Самое главное, — появилось в «Киноправде» новая тема, появились образы простых советских людей.

Если бы подвести какой-то итог, что же было новым в содержании «Киноправды», — это то, что был новаторский подход в образном отражении того нового, что появилось в нашей стране, именно в образном отражении.

От номера к номеру, экспериментируя с материалом, Вертов добивается новых и новых творческих успехов, которые усиливают воздействие «Киноправды» на зрителя. Это усиление достигается и новыми творческими приемами, и новым богатым содержанием, которое отражается в этих «Киноправдах».

Но было бы ошибочно думать, что уже в «Киноправдах», с первых номеров, Вертов достигает того, что мы называем сейчас образной публицистикой. Он идет медленно. Шаг за шагом, от номера к номеру. И надо прямо сказать, что первые номера «Киноправды» еще не являются теми образцами, по которым мы изучаем наследие Вертова, это только ступеньки.

Рояль — не тахта, но спать на нем можно. Однако это неполноценное использование рояля. Ножную швейную машину можно использовать как обеденный столик. Тоже неполноценно. Можно обмахиваться хвостом лошади. Но не лучше ли использовать лошадь как лошадь? Речь идет о коэффициенте полезного действия. Речь идет о полноценном, а не о побочном использовании Вертова в кинематографии. Сейчас используется лишь мизинец его левой ноги, создается «видимость» использования. Неужели это никому не ясно?
1945

Мне говорят: вы основоположник. Вы мастер. Вас хвалил Маяковский, вами восторгался Уэллс, превозносил Чарли Чаплин. Какого же черта вам еще надо? Осадите на тротуар. Наша очередь. Никакой постановки вы не получите. Будет с вас. Здесь вам не художественная кинематография. А мы — без претензий. Мы согласны на все. И все темы теперь наши. Все постановки — наши. Наша каша, наша Маша и все ее бублики. А вам дырка. Дырка от бублика.
1945

Однажды Дзига Вертов записал в своем дневнике: «Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов...».

Как всякий художник, Вертов страстно мечтал о том, чтобы его фильмы, теоретические выводы, статьи, открытые им методы работы получили бы широкий общественный отклик, распространение, двинули вперед то дело, которому он посвятил свою жизнь.

Теперь мы можем сказать: «паровоз», который строил — и построил — этот величайший энтузиаст документального кинематографа, вопреки тому, что казалось его создателю, преодолевает преграды, получает «широкую сеть рельсов» и идет по ней к победному финишу.

Вместе с Вертовым и Эсфирью Шуб, учась у этих разных мастеров, развивая их разные методы, выросла большая группа талантливых советских документалистов. В годы войны и в последующие годы советские мастера документального фильма — кинооператоры и режиссеры — доказали на деле, что новаторские традиции, принципиальность и мастерство Вертова принесли свои плоды, воплотившись в яркие, правдиво отразившие жизнь произведения. Открытые Вертовым новые принципы монтажа, съемка «живого человека», конструкция поэтического документального фильма, синхронное киноинтервью и многое другое давно уже распространились за границы государства и оказали огромное влияние на укрепление реалистических тенденций зарубежного кинематографа.

Сказанное о Вертове хотелось бы закончить словами самого режиссера. Они прямо обращены к нам, его современникам и потомкам: «Цени не приобретателей, а изобретателей. Помни о первой паровой машине, о первом поезде, о первом аэроплане. Различай проходку подземного туннеля от приятной поездки в вагоне метро. Противодействуй легкой наживе. Дай сеятелям пожать плоды своих трудов. Поощряй искусство смелых садовников, а не искусство срывающих яблоки».

Дзига Вертов не умер. Его творческое и теоретическое наследие, его великолепное искусство, его гражданское мужество и талант — с нами.

Они продолжают — и будут продолжать — свой путь «в незнаемое». (Публикация С. Дробашенко)

*Записные книжки И.П. Копалина
17.03.58 г. Первый курс
Тема: «Творчество Д.Вертова»*

Доклады студентов Арая и Карпова («Песни о Ленине», «Колыбельная»)

Карпов: Фильм создан 1934 году. Сделан в поэтической форме. Говорит об использовании звука в фильме. О монтаже и содержании. Контрасты, образность. Отличие фильма «Три песни» от предыдущих фильмов Вертова.

Нет четкости и ясности мысли в докладе.

«Обыденная теперешняя мысль»?

Является ли этот фильм экспериментом?

Какова основная идея фильма?

Выступали: Константинеску.

/Смотрел один раз, анализирует то, что запомнилось.

Революционная борьба — это не тема фильма.

Тема начала фильма — отсталость народов.

Начало и конец фильма построены на различных материалах? Идейная слабость? Титры и их использование (положительное).

Ход камеры по минарету (объяснить). Головокружение. Неустойчивость религии. Поверхностность показа.

Повтор кадров во второй части. Третья часть фильма не запомнилась./

Это интересно, что не запомнил — /пометка на полях/.

Динкевич: понял фильм как слова Маяковского «Вечно будет Ленинское сердце колотать у революции в груди». Верно и хорошо разбирает фильм. Отмечает формальные приемы монтажа.

Скитович: Лица, снятые в разное время и вмонтированные в похороны Ленина.

Усков: Фильм не мог быть сделан без сценария — это правильно. Фильм поэтический. Во многом не согласен с Константинеску. Ритм фильма очень хорош и интересен.

Арая: «Колыбельная».

Основные черты в творчестве Вертова: обобщение, образность мышления, поэтичность, ассоциативный монтаж. Замысел фильма — это 122 статья Конституции о равноправии женщин в СССР. В фильме Вертов выступает как художник и политик. В фильме музыкальный монтаж. Строй поэтический.

Выступали:

Торгаев: Это фильм не о женщинах, а о будущем наших детей.



Дзига Вертов /из личного архива И.П. Копалина/

Дегальцев: Это не лучший фильм Вертова, сказалось влияние культа личности. В первой части особенно проявилось мастерство Вертова. Не нравится мелодия песни.

Шахмалиев: Не согласен с Дегальцевым о значении музыки. Музыка нельзя отделить от изобразительного ряда. Почему качаются минареты? Пошатнулась религия.

Рябов: Вертов и современность, она связана с творчеством Вертова.

Сукманов: Ничего не понял и не знает.

Гелейн: Оба фильма произвели большое впечатление. «Колыбельная» — это фильм о молодости нашей страны (?) Анализ хороший.

Жуковская: В фильме культ личности показан корректно, не грубо и не искаженно. Весь фильм воспринимается как песня. Нет прямолинейности, дано образно.

Халилов: О качающихся кадрах. Здесь нет формализма. Нет и культа личности, хотя Вертов монтирует несколько раз «Это сделал Сталин!». Почему «Колыбельная».

Сукманов: О титрах в фильме Вертова. Звук в «Колыбельной» очень органичен. Это фильм не о женщине, а о том, что у нас делается и будет делаться для детей.

Кузнецов: Это фильм о детях?

*Лекция И.П. Копалина. Режиссура документального кино
«Творчество Дзиги Вертова» /фрагменты/*

Все, что Вертов применил, искал, все, над чем он экспериментировал, значительно обогатило все советское киноискусство.

Вертов был поэтом своего времени. Все, что происходило вокруг него, все явления, которые он наблюдал, волновали его, радовали, он никогда не был спокойным и равнодушным художником, как поэт, он видел и ощущал эту действительность и, как поэт, передавал ее в своих поэтических произведениях.

Для нас, советских документалистов, он дорог тем, что глубоко и безраздельно вошел в большое искусство документального кинематографа. По существу он заложил основы этого искусства, творчески развил многие проблемы мастерства: монтаж, ритм, звук, жанры, кинонаблюдения, репортаж и многое другое.

Хотя он иногда ошибался в своих поисках, эти ошибки в то же время были экспериментами и тоже обогащали советское киноискусство.

Пути к Знанию

РАБОТА
СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА



Сценарный план:

**А. ЗОРКОГО
Д. ОГАНЯНА**

Руководители:

**доц. Б.А. АЛЬШУЛЕР
доц. И.В. ВАЙСФЕЛЬД**



Конечно, Вертов в нашей памяти всегда останется как большой талантливый художник, у которого мы будем многому и многому учиться. И все творчество Вертова для вас, молодых, начинающих документалистов, напоминает о том, что в искусстве надо непрерывно искать, непрерывно экспериментировать, что нельзя идти проторенными путями, нельзя идти путем подражательства, путем копирования, и когда я говорю о творчестве Вертова, рассказываю перед вами его лабораторию, его работу, я не призываю вас к тому, чтобы вы копировали Вертова, я говорю — учитесь у Вертова, учитесь всему, учитесь не быть равнодушными, учитесь этому беспокойству, непрерывному горению, непрерывным поискам, непрерывным экспериментам и только тогда вы будете художниками, которые будут создавать произведения тоже взволнованно, тоже патетично, как их создавал Вертов, и тогда вы будете такими же патриотами своей родины, каким был всегда Вертов.

Вопрос: Что было положительного в декларации Дзиги Вертова и что мы можем в нашей практической работе сейчас использовать? И нет ли тут связи со съемкой Ивеном «Сена встречает Париж»?

И.П.Копалин: В манифесте киноков много крикливости необоснованной. Основная отрицательная сторона этих деклараций — это отрицание роли и значения художественной кинематографии и вообще отрицание искусства. Вертов сам потом это понял и позднее писал, что невольно краснеет, когда читает эти ранние декларации и манифесты.

Самым неприемлемым для нас было отрицание искусства, отрицание художественной кинематографии, потому что в этих декларациях прямо говорилось: долой художественную кинематографию, это дурман... и да здравствует жизнь, как она есть.

Полезное из этой декларации — оценка большой роли, вера в большую агитационно-пропагандистскую роль документального кино и кинохроники, и наибольшую пользу мы видим не в декларациях киноков, а в их прямой деятельности и работе.

Вертов, путаясь все время между реализмом и формализмом в своей практической деятельности, создал много такого, чем мы можем гордиться и что мы можем наследовать.

Есть ли лозунг — жизнь врасплох то же, что кинорепортаж? — Нет, когда мы говорим о кинорепортаже, мы не говорим, что нужно снимать все, что видно на улице и что попадает в объектив. Нам нужен репортаж целенаправленный, который обогащал бы наш замысел, помогал раскрытию идеи и мысли.

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЙ ЛИСТ № 99/реш

Фамилия

Кузнецов

Имя

Владимир

Отчество

Александрович

Протокол № 8

Дата выдачи



АВТОБИОГРАФИЯ

Я, Кузнецов Владимир Александрович, родился в селе Алексеевка Сталинского района Североказахстанской области Казахской ССР.

Мой отец — инвалид Отечественной войны, 1908 года рождения, в партии Ленинского призыва. Работает на заводе г. Химки Московской области.

Моя мать — 1906 года рождения, работает на заводе в ст. /неразборчиво/.

Мой брат — студент Московского архитектурно-строительного техникума.

Окончил среднюю школу в 1955 году. Затем пошел на работу и стал учиться на заочном отделении географического факультета МГУ.

В 1956 году по комсомольскому призыву уехал в г. Норильск на строительство шахт.

В июне 1957 года приехал в Москву для сдачи летней экзаменационной сессии.

По требованию могу представить справки о моей работе.

Необходимые сведения:

Член ВЛКСМ с 1952 года.

По национальности — русский.

В.А. Кузнецов

27.06.57 г.

Вспоминает Владимир КУЗНЕЦОВ

Я учился на факультете журналистики в МГУ, потом влюбился, и, честно говоря, потерял голову — мы встретились и занимались в Ленинке, схватил две двойки, надо было пересдавать, и я решил — уеду. Я пошел в райком комсомола и взял путевку — в Норильск. Был такой призыв — «Молодежь на стройки севера!».

Не буду рассказывать, как реагировали родители.

Короче, уехал на стройку Норильского горно-металлургического комбината.

Там было очень много интересных людей.

Полбарака занимали освобожденные заключенные, полбарака — мы, приехавшие по призыву.

Вечная мерзлота, отбойные молотки, дома строили на сваях.

У меня был приятель, работали вместе, и что интересно — он поступал во ВГИК, не прошел, уехал на север.

Я — учился на факультете журналистики, уехал на север.

Потом, когда вернулись в Москву, он поступил на факультет журналистики, а я — во ВГИК. Поменялись местами.

Пятьдесят седьмой год, Всемирный фестиваль молодежи и студентов.

Двенадцать лет прошло с окончания Великой Отечественной.

Мы впервые негров увидели.

Во ВГИКе набирал мастерскую документалистов Илья Петрович Копалин.

Мне ближе была документалистика.

На собеседовании что-то рассказывал о Севере.

Что меня поразило в Илье Петровиче Копалине — скромный с негромким голосом, с обаятельной улыбкой, какой-то домашний. Он сразу располагал к себе.

Когда учились — очень часто, всем курсом ходили в театр. Илья Петрович настаивал.

Поразительно, но я только после окончания института узнал, что он был обладателем премии «Оскар» за фильм «Разгром немецких войск под Москвой».

После первого курса все поехали на целину. Помню, на вокзал пришел Иван Пырьев — провожал Андрея Ладынина. Меня отец мой провожал, надел все свои ордена.

Володя Ивашов, Володя Дмитриев, Миша Суслов — студенты разных факультетов — все ехали на целину.

Степь, сверчки, луна в полнеба, запах полыни...

Впервые сел на лошадь, как понесла меня в степь, еле остановил! Хорошее время было, веселое.

РАССКАЗ О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ

Как я стал режиссером, как складывалась
моя творческая биография!

Она похожа на биографии многих режиссеров моего поколения, пришедших в советский кинематограф в период его становления, когда страна наша поднималась из руин первой мировой, а затем гражданской войн, боролся с голодом, разрухой, а затем гражданской войной, когда народ, только что взявший власть в свои руки, боролся с голодом, разрухой, контрреволюцией, переселением, смятением и мятежами. И все же это было радостное время. Впервые открывались перед нами невиданные перспективы — школы, театральные студии, университеты. Иди учишься, пробуй силы!

Но складывалась моя биография не просто. В поисках правильного жизненного пути были ошибки, промахи. Не хватало опыта, а иногда и просто знаний. Школой была жизнь. Учителями — старшие товарищи. Но жизнь, особенно для тех, кто пришел в документальное кино, как это случилось со мной, — вот где самая большая и самая прекрасная школа. В жизни брали мы факты, события, явления. В профессии документалиста обязывает нас быть чуткими и чуткими разведчиками нового, чуткими «разведчиками» и вспомнил, начал свой путь в кино.



Роман Кармен и Илья Копалин с вьетнамскими кинематографистами

*Лекция И.П. Копалина. Режиссура документального кино
Операторский фронт /фрагменты/*

...На фронтах, как я уже сказал, работало 150 операторов. Ни одно событие, которое происходило на фронте не оказалось не запечатленным для истории. Пожалуй, в истории документального кино не было такого исторического взлета, как в годы Отечественной войны. Фильмы, созданные в эти годы, отличаются и высоким качеством репортажа, (а я уже говорил, что репортаж — это одно из важных выразительных средств идейного замысла фильма), отличаются и большим тематически продуманным решением, высоким патриотизмом. И не случайно, даже такое учреждение, как Ассоциация кинокритиков Америки и Киноакадемия в Голливуде дали первую премию в 1942 году за документальный советский фильм «Разгром немецких войск под Москвой»¹.

Такие картины, как эта, или «Сталинград»², «Орловская битва»³, «Черноморцы»⁴, «Ленинград в борьбе»⁵, «Народные мстители»⁶, «Битва за нашу советскую Украину»⁷, «Освобождение правобережной Украины»⁸, фронтовые периодические выпуски и в дальнейшем: «Разгром Японии»⁹, «Суд народов»¹⁰, «Освобожденная Чехословакия»¹¹, «Суд идет»¹² — все это картины, которые запечатлели исторические события большой исторической и политической важности, но эти картины вошли в историю, как замечательные образцы идейно-творческих исканий наших документалистов...

Для операторов, которые работали на фронте, приходилось изучать практически

¹«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1942 год, Центральная студия кинохроники, реж. Л.Варламов и И. Копалин, дикторский текст П.Павленко) получил премию «Оскар» как лучший документальный фильм.

²«Сталинград» (1943 год, ЦСК), план фильма Л. Варламова и А. Кузнецова, реж. Л. Варламов.

³«Орловская битва» (1943 год, ЦСК), авторы-режиссеры Р. Гиков, Л. Степанова.

⁴«Черноморцы» (1942 год, ЦСК), реж. В. Беляев.

⁵«Ленинград в борьбе» (1942 год, Ленкинохроника), реж. Р. Кармен, В. Соловцев, Е. Учитель, Н. Комаревцев.

⁶«Народные мстители» (1943 год, ЦСК), реж. В.Беляев, Н.Комаревцев. В фильм вошли съемки Н. Бычкова, М. Глидера, М. Суховой и других кинооператоров, находившихся в партизанских отрядах.

⁷«Битва за нашу советскую Украину» (1943 год, Центральная и Украинская студия кинохроники), сцен.план. Ю. Солнцева, реж. Ю.Солнцева и Я. Авдеенко, автор текста и худ.рук. А. Довженко. В фильм вошли съемки 24 операторов, в том числе С. Урусевского, Н. Быкова, М. Глидера, Б. Вакара, В. Штатланда.

⁸«Победа на правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель» (1944 год, ЦСДФ и Украинская студия кинохроники), авторы-режиссеры А. Довженко, Ю. Солнцева, сценарий Ю. Солнцева и А. Кузнецов, текст А. Довженко.

⁹«Разгром Японии» (1945 год, ЦСДФ), авторы фильма и руководители съемок А. Зархи, И. Хейфиц.

¹⁰«Суд народов» (1946 год, ЦСДФ), автор-режиссер и руководитель съемок Р. Кармен, реж. Е. Свилова, дикторский текст Б. Горбатова.

¹¹«Освобожденная Чехословакия» (1945 год), автор-режиссер И. Копалин, реж. П. Аташева.

¹²«Суд идет (О судебном процессе в г. Харькове)» (1943 год, ЦСК), реж. И. Копалин.



Фронтвые фотографии И.П. Копалина

владение оружием и каждому из нас было присвоено какое-то звание, каждый одел погоны и гимнастерку. А для того, чтобы быть военным человеком, нужно уметь владеть оружием. И было много случаев, когда оператору приходилось откладывать аппарат и браться за оружие.

Например, оператор Б. Шер¹³ вылетел на боевом самолете с летчиком. Причем очень часто приходилось слышать, что оператору негде сесть, ищут место и в данном случае было решено, что он сядет вместо стрелка-радиста. Этого стрелка-радиста не взяли, а на его место посадили оператора Б. Шера.

Во время съемки самолет подвергся атакам «Мессершмитта» и Б. Шер, отложив аппарат, взялся за пулемет и сбил «Мессершмитта». Этому оператору была вынесена благодарность командования и вручен орден Боевого Красного Знамени.

...И заканчивая разговор о военных фильмах, хочу сказать только два слова о значении этих съемок для истории. И хочу сказать это не своими словами, а словами «Правды». 11 июля 1942 года «Правда» писала: «Пройдут тяжелые времена войны... На развалинах, еще хранящих терпкий запах гари и крови, мы начинаем строить новые города, села, развивать скверы, заливать асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчевывать из земли обугленную ржавую сталь обгоревших немецких танков.

...Тогда извлекут из стального негоряемого сейфа рулоны киноплёнки, сотни километров ленты, бесценной летописи величия наших дней, которую мы сейчас называем простым словом: кинохроника. И притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети.

Беспримерный героизм советского народа сталинской эпохи вдохновит их на великие дела, на строительство счастливой и радостной жизни. И глядя на экран, вспомнит тогда взволнованный и благодарный зритель имена тех героев-операторов фронтовиков, которые шаг за шагом, день за днем, год за годом, во имя родины и победы фиксировали на пленке незабываемые события наших дней».

В этом величие нашей работы!

¹³Шер Борис Ильич (1914–1994) — кинооператор. В кино с 1934 года. Его съемки вошли в фильмы «Народные мстители», «Разгром Японии» и другие. Вместе с Романом Карменом снимал пленение фон Паулюса.



И.П. Копалин

И.П. Копалин
ИЗ АВТОБИОГРАФИИ*

В конце декабря 1941 года монтаж картины «Разгром немецких войск под Москвой» был закончен. Началось озвучание. Наступила самая ответственная, волнующая запись: Пятая симфония Чайковского. Светлая русская мелодия, гневный протест, рыдающие аккорды. А на экране — сожженные города, следы варварства. Мы слушали музыку, смотрели на экран и плакали. Плакали оркестранты, с трудом игравшие замерзшими руками.

Успех фильма был огромен. На заводах и фабриках после просмотра рабочие брали новые трудовые обязательства. В госпиталях раненые просили скорее отправить их на фронт. Воины на фронте клялись еще мужественнее сражаться с фашистами.

В дни войны стало отчетливо видно: документальное кино, бывшее объектом стольких споров и дискуссий, выросло в большое, самостоятельное искусство. Ему отдана вся моя прошлая, посвящена настоящая и будущая творческая жизнь.

День за днем на экране проходит живая история нашей страны.

И чувство необыкновенной гордости испытываешь от сознания того, что частица твоего труда как летописца истории вложена во все эти кадры, что и ты частица отряда документалистов, которым доверено писать историю Родины.

*Советская Россия. 21 декабря. 1986.



Место печати



Все студенты обязаны сдавать экзамены за полный курс каждого предмета, вошедшего в учебные планы, а также сдавать зачеты по практическим работам после того, как данный курс прослушан студентами полностью.

Экзамены по сложным предметам, имеющим самостоятельные разделы, производятся по частям, но не чаще, чем два раза в год.

(Из постановления СНК Союза СССР и ЦК ВКП(б) от 23/VI—1936 г. „О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой“).

Перевод студентов с курса на курс производится один раз в год.

Экзамены принимаются только профессорами, доцентами и старшими преподавателями, а зачеты также ассистентами и преподавателями.

Успеваемость студентов определяется следующими степенями оценок (отметок): 1) „отлично“, 2) „хорошо“, 3) „посредственно“, 4) „неудовлетворительно“.

Личная подпись

«Все студенты обязаны сдавать экзамены за полный курс каждого предмета, вошедшего в учебные планы, а также сдавать зачеты по практическим работам после того, как данный курс прослушан студентами полностью. Экзамены по сложным предметам, имеющим самостоятельные разделы, производятся по частям, но не чаще чем два раза в год».

(Из постановления СНК Союза ССР и ЦК ВКП(б) от 23/VI 1936 г. «О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой»).

Перевод студентов с курса на курс производится один раз в год.

Экзамены принимаются только профессорами, доцентами и старшими преподавателями, а зачеты также ассистентами и преподавателями.

Успеваемость студентов определяется следующими степенями оценок (отметок): 1) „отлично“, 2) „хорошо“, 3) „посредственно“, 4) „неудовлетворительно“.



Место печати



«Все студенты обязаны сдавать экзамены за полный курс каждого предмета, вошедшего в учебные планы, а также сдавать зачеты по практическим работам после того, как данный курс прослушан студентами полностью.

Экзамены по сложным предметам, имеющим самостоятельные разделы, производятся по частям, но не чаще, чем два раза в год».

(Из постановления СНК Союза СССР и ЦК ВКП(б) от 23/VI—1936 г. „О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой“).

Перевод студентов с курса на курс производится один раз в год.

Экзамены принимаются только профессорами, доцентами и старшими преподавателями, а зачеты также ассистентами и преподавателями.

Успеваемость студентов определяется следующими степенями оценок (отметок): 1) „отлично“, 2) „хорошо“, 3) „посредственно“, 4) „неудовлетворительно“.

Личная подпись студента

2472

МИНИСТЕРСТВО КИНЕМАТОГРАФИИ
ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА

Фамилия, имя, отчество Арая Деле
Факультет Режиссерский
Поступил 8/1957 на I курс



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СОЮЗА ССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА № 57138.

Фамилия, имя, отчество Калилов Исма
Факультет Режиссерский
Поступил 22/1-58 на I курс



Зам. директора по учебной работе
Декан факультета 1958
МИНИСТЕРСТВО КИНЕМАТОГРАФИИ

ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ И

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА

Фамилия, имя, отчество Накаба
Факультет Режиссерский
Поступил 8/1957 на I курс



Зам. директора по научной и учебной
Декан факультета

11/18-57
(Дата выдачи зачет)

*Записные книжки И.П. Копалина
4.03.58 г. Первый курс*

Сообщение Файнциммера (очень хорошо) «Творческий путь режиссера Й. Ивенса» (о фильме «Гиль Уленшпигель» в творчестве Ивенса).

Сообщение Кузнецова «Творческий метод работы Й.Ивенса» (анализ фильмов «Дождь» и «Песнь великих рек»).

Почему нужно знать творческий путь и методы работы Ивенса? Общественное лицо художника. Ненужный пересказ кадров фильма «Дождь». Нужно ли в «Дожде» говорить о несчастных людях? Это не задача фильма.

Сказать о неправильности сравнений с фильмами сегодняшнего дня.

«Я бы назвал фильм «Поэма о рабочих руках».

Мало сказано о творческом методе Ивенса. Наблюдательность, лиризм, интернациональный автор, острая социальная направленность.

Обобщение?

Выступили:

Шахмалиев: Слабо разбирает фильм.

Гелейн: Влияние «авангардистов» на творчество Ивенса. Эпоха первых фильмов. Идея фильма «Дождь»?

Халилов: Слабый разбор.

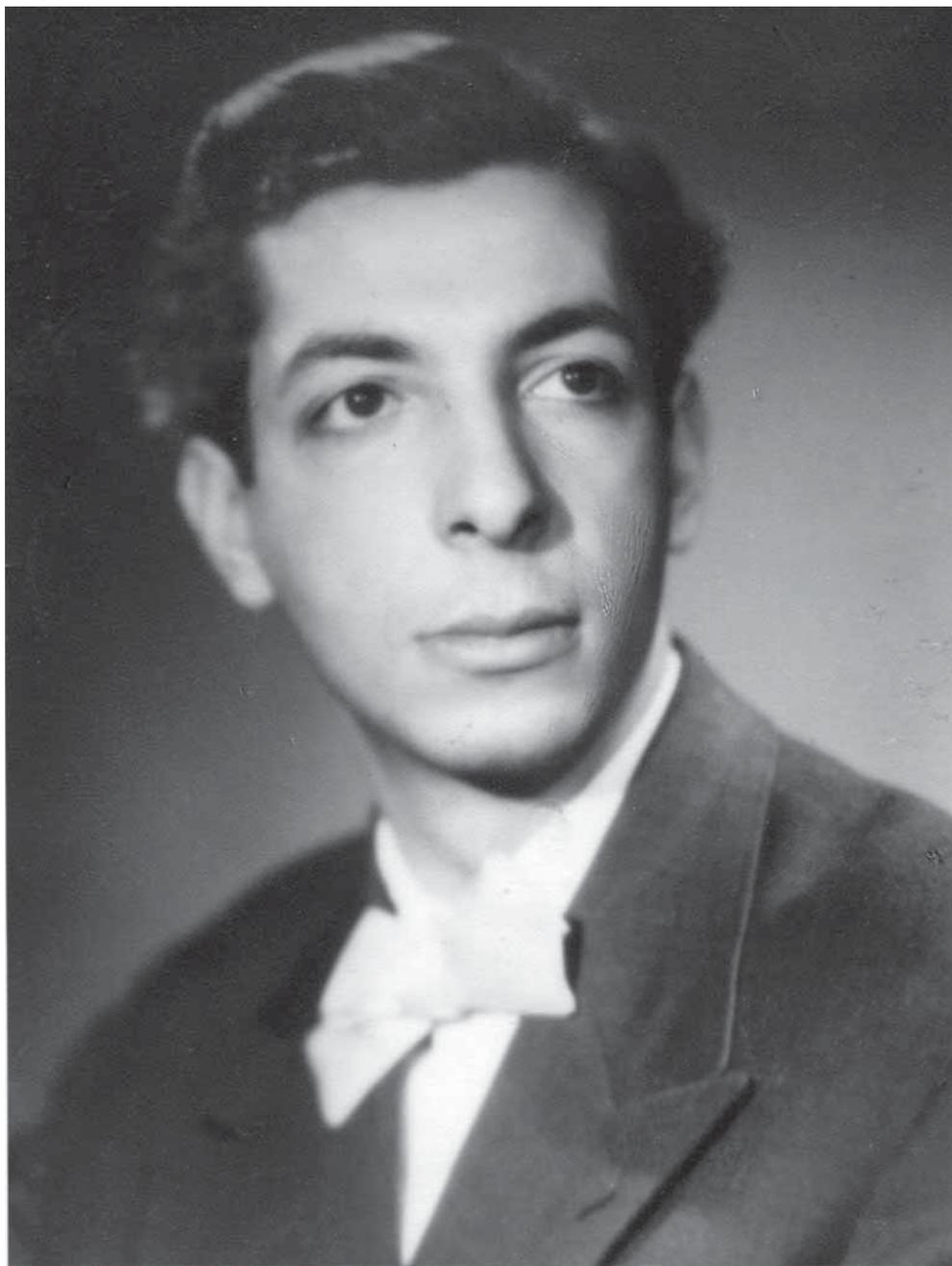
Торгаев: «Дождь» безыдейный фильм. Музыка олицетворяет единство.

Скитович: О значении синхронных съемок. Хвалит монтаж и музыку.

Вспоминает Владимир СКИТОВИЧ

В 1957 году занятия начались позднее сентября. То ли еще шел, то ли только что закончился молодежный фестиваль-1957. Мы, студенты первого курса режиссерского факультета, слушали первые лекции, ревниво присматривались к своим преподавателям, многие из которых были по-своему знамениты и о них мы были достаточно слышаны от старшекурсников. Среди преподавателей новым для ВГИКа, но широко известным, знаменитым — почему? — не знаю, не помню, — был преподаватель музыкальной драматургии фильма — Микаэл Леонович Таривердиев.

Этот предмет мы по молодости и неопытности считали «ну не самым»! — и вместе с тем встречи с Таривердиевым ждали с доброжелательным любопытством, — МИ-КА-ЭЛ... ТА-РИ-ВЕР-ДИИИИЕВ! Фамилия какая-то особо музыкальная — то ли мажор, то ли минор? Еще раз скажу, что фамилия и ее носитель были уже среди нас известными, знаменитыми.



М.Л. Таривердиев

...Первая лекция. Видим хорошо одетого молодого человека (в 1957 году Микаэлу было всего 26 лет) — на курсе у нас были ребята постарше — и отвоевавшие, и отсидевшие.

Свою лекцию (первую), а точнее простой разговор с нами, он начал так (пишу по памяти):

— ...фильм начинается с «поминальника» — автор сценария, режиссер, оператор, актеры и ...композитор... Давайте об этом странном человеке, прокравшемся в фильм, мы и поговорим... Кто-то назвал вас — студентов-режиссеров — будущими генералами кинопроизводства. Ну, а генерал — командир-единоначальник... Почти безответственный... И вот генерал-режиссер командует композитору:

— ...увертюра к фильму начинается на темном экране, она должна подготовить зрителя к восприятию моей гениальной мысли, она должна настроить зрителя, он должен отойти ото всех своих дневных забот и хлопот, волнений. Зрителя мы подводим к тому, что я (режиссер) родил и выносил. Идут титры, увертюра все громче и громче. И вот, — говорит Таривердиев, — композитор, музыка развивают «гениальную» мысль режиссера, свет в кинотеатре уже погас... И вот по ногам уже усевшихся зрителей топаят опоздавшие зрители. Вспыхивает фонарик билетерши... Шепот, кашель, чертыхания — ЗВУЧИТ УВЕРТЮРА...

Таривердиев окинул взглядом нашу небольшую аудиторию, помолчал (конечно, удивленные, мы молчали) — очень уж неожиданное введение в предмет... Спросил:

— Вопросы?..

Вопросов не было. Почувствовав, что попал в точку, — Микаэл спокойно и эпически довершил полный разгром «будущих генералов кинопроизводства».

— А теперь о финале (снова генерал кинопроизводства объясняет композитору):

— ...зритель уже сопереживал герою, волновался вместе с ним, любил и ненавидел... И вот, понимаешь, музыкальный финал — зритель еще раз должен пережить судьбы героев, в этот короткий миг перед зрителем снова должны промелькнуть все перипетии фильма, все изломы судеб героев, зритель эмоционально должен снова пережить весь фильм, — снова все вспомнить, передумать...

— И что? — Микаэл обвел глазами молчашую аудиторию.

Мы тоже молчали, знали, что вывод будет очень неожиданным. Так и произошло.

— На записи музыки очень довольный режиссер пережил все свои «перипетии фильма». И что?

Таривердиев продолжал:

— Половина зрителей уже пьет пиво в буфете, а остальные бегут туда же или за полтами в гардероб.

Звучит финал...

Микаэл Леонович часто повторял:

— Не стреляйте в пианиста, он сделал все, что смог.

И.П. Копалин В ПОИСКАХ НОВОГО*

Несколько лет назад советская документальная кинематография создала серию фильмов о союзных и автономных республиках, о краях и областях нашей необъятной родины. Было в этой серии много удачных работ, но много было и серости, штампа, бедности и вялости дикторских текстов, парадности и нарочитости в показе действительности.

За все это кинодокументалисты подвергались в свое время справедливой критике как в печати, так и в высказываниях зрителей. Напуганные этой критикой, некоторые работники документального кино решили, что «во всех этих неудачах виноват обзорный жанр».

Минувший год принес нам много доказательств того, что документальная кинематография успешно ищет новые пути своего развития.

В связи с поисками новых путей в документальном кино особого внимания заслуживает фильм Ленинградской студии кинохроники «Русский характер»**, сделанный коллективом документалистов различных студий Российской Федерации под руководством большого, опытного мастера Ефима Учителя.

Всего один час двадцать минут длится демонстрация фильма, а сколько замечательных людей проходит перед нами за этот короткий срок! Здесь и ветераны Великой Октябрьской революции, и воины Красной гвардии, и герои гражданской войны, и старые большевики, и герои Бреста, и строители электростанций, и пионеры освоения суровой Арктики, и покорители целинных земель. Здесь судьбы рабочих переплетаются с судьбами ученых, здесь радуют достижения колхозников и замечательные труды людей русского искусства — знаменитого скульптора Коненкова, писателя Леонова, уральского кузнеца Кириллова, чей резной домик прославился на всю страну, тульского гравера Почукаева, про которого говорят, что он может «блоху подковать».

Человек всегда был и всегда будет героем советских документальных фильмов. Но не всегда и не всем удается создать полноценный образ советского человека. Сколько раз мы видели вместо человека схему, вместо образа — внешнюю оболочку. В фильме «Русский характер» многие образы людей запоминаются и многие эпизоды до глубины души волнуют.

Многое авторам бесспорно удалось.

Об их работе горячо спорят, а это — хороший признак. Картина вызывает много критических замечаний и упреков, но есть у нее одно бесспорное достоинство — она не стандартна, авторы ее ищут новые пути. Пусть же успех сопутствует их поискам и в дальнейшем!

* Искусство кино. № 4. 1958.

**«Русский характер». Сценарий И. Котенко, Е. Рябчикова, Е. Учителя. Автор текста И.Котенко. Главный режиссер Е. Учитель. Режиссер Л. Мазрухо. Операторы: Н.Блажков, Н.Виноградский, Я.Гринберг, В.Гулин, А.Погорель, В.Максимович, А.Рейзентул, Н.Степанов, П.Шлыков. 1957 год.

*Записные книжки И.П. Копалина
31.03.58 г. Первый курс*

Дать задание на разбор военных фильмов по темам:

«Основные признаки жанра в военных фильмах?»

Сообщение делает Сукманов (очень слабо).

«Репортаж в фильмах военных лет».

Сообщение Какабадзе (подготовился хорошо).

«Текст в фильмах «Халкингол», «Разгром немецких войск под Москвой», «Освобожденная Чехословакия», «Освобожденная Франция». Сообщение Ускова (отлично).

«Музыкально-звуковое оформление в военных фильмах». Сообщение Куфоса. Дать срок до 5 мая.

«Роль оператора в создании военных фильмах». Сообщение Скитовича. (удовлетворительно).

«Роль режиссера в создании военных фильмов». Сообщение Рябова. Удовлетворительно.

*Лекция И.П. Копалина
Режиссура документального кино /фрагменты/*

Мы с вами долго говорили о жанрах документального фильма. Я думаю, для вас совершенно ясно, что жанр не заменит форму фильма, потому что фильмы любого жанра могут быть сделаны в самых различных формах.

Я хотел с вами поговорить сегодня о формах документального фильма. Вопрос это очень важный, очень серьезный, потому что надо сказать прямо: то, что мы сейчас видим в большинстве документальных фильмов и те недостатки, которые мы отмечаем, в основном, чаще всего сводятся к бедности формы документального фильма. Даже последний фильм, который мы видели в Доме кино, «Цветущая Грузия», какой основной его недостаток? Это отсутствие формы. Это яркий показатель, как форма не отвечает содержанию, когда форма произведения расходится с содержанием.

В самом деле, посмотрите: содержание фильма очень богатое, очень разнообразное. Вы видите красивую природу, вы видите богатство страны, вы видите замечательных людей, но все это подано в совершенно хаотической форме, нет единого замысла. Я уж не говорю о слабости текста, хотя он и принадлежит нашему очень видному писателю, Ираклию Андронику. Пожалуй, во всем тексте, который мы прослушали на протяжении 7 частей, запомнилась единственная фраза, где автор говорит,

АВТОБИОГРАФИЯ

Родился в Греции в 1926 году в семье рабочих. Мой отец работал шофером, он умер в 1933 году. Я учился 6 лет в первоначальной школе, а затем в гимназии 4 года. В 1943 году вступил в молодежную организацию (ЭПОГ) и в этом же году вступил в партию КПП.

В конце 1943 года вступаю в партизанский отряд, в борьбу против немцев.

В 1945 году после отступления немцев вернулся домой, а в 1946 году 30 марта опять пошел в партизанский отряд. Воевал до 1949 года. В 1949 году демократическая партия Греции потерпела поражение и мы отступили в Албанию. Оттуда поехал в СССР в качестве политического эмигранта. В декабре месяце 1949 года поступил на работу. Работал на заводе Томсксель-

маш до сентября 1953 года токарем, затем поступил учиться в музучилище им. Хамзы на вокальный факультет. Окончил училище в 1957 году в июне. Во время учебы я работал 3 года наемно в консерватории (почасовая работа) как хорист. В 1957 году одновременно работал в хоре музучилища (5 месяцев). Еще работал как солист в греческой хоровой капелле. Теперь работаю в греческом ансамбле песни и пляски.

Л. Куфос
12.07.57 г.

В конце 1943 года вступаю в партизанский отряд, в борьбу против немцев.

В 1945 году после отступления немцев вернулся домой, а в 1946 году 30 марта вступил в партизанский отряд. Воевал до 1949 года. В 1949 году демократическая партия Греции потерпела поражение и мы отступили в Албанию. Оттуда поехал в СССР в качестве политического эмигранта. В декабре месяце 1949 года поступил на работу. Работал на заводе Томсксель-

маш до сентября 1953 года токарем, затем поступил учиться в музучилище им. Хамзы на вокальный факультет. Окончил училище в 1957 году в июне. Во время учебы я работал 3 года наемно в консерватории (почасовая работа) как хорист. В 1957 году одновременно работал в хоре музучилища (5 месяцев). Еще работал как солист в греческой хоровой капелле. Теперь работаю в греческом ансамбле песни и пляски.

Л. Куфос
12.07.57 г.

что здесь такая красота, что, кажется, от одной этой красоты поправишься. Как говорится — «хохма», но единственная. А на 7 частей можно было придумать что-нибудь и побольше.

Мы с вами часто говорили о том, что форма должна соответствовать содержанию. Наш великий русский художник Репин говорил так: «Глубокая идея становится внушительной только в совершенной форме; только благодаря форме она возвышается до великого значения».

Мы должны помнить всегда основное: что работа над формой есть работа над содержанием фильма; форма и содержание неотделимы и когда вы выбираете ту или иную форму для своего произведения, вы, прежде всего, отталкиваетесь от содержания, от основного идейного замысла вашей вещи. И отсюда — очень важен отбор материала, потому что уже в процессе отбора идет и решение формы, и решается вопрос содержания вашего произведения.

Существует и второе определение — так называемая «объективная оправданность формы», где опять-таки, определением содержания диктуется определение формы вашего произведения.

И третье, это оригинальность формы, которая зависит от вашего таланта, от вашего профессионального мастерства и от вашего умения облечь материал, который вы показываете на экране в соответствующую форму.

Конечно, все это совершенно неотъемлемо от вашего профессионального мастерства, от ваших творческих навыков, от таланта. Но, хотя и говорят, что талант «от Бога», без определенных навыков, без определенного профессионализма вряд ли можно рассчитывать только на талант. Поэтому форма вашего произведения, соответствующая тому содержанию, тому идейному замыслу, который вы вложили в картину, зависит от многих элементов. Во-первых, это ясность замысла; во-вторых — отбор; в-третьих — это профессиональное мастерство.

Когда я думал об отборе, о его значении в материале, я вспомнил Маяковского, как он работал над стихами. Вы, по-видимому, помните, это статья «Как делать стихи». И я подумал, что в нашей работе очень много общего с тем, что делал Маяковский.

В самом деле, вы беретесь за любой материал (я буду говорить о самом свежем, что мы видели), та же Грузия — огромное количество материала, прекрасный материал, но он вас давит, он вас поглощает, вам хочется показать и красоту гор, море, и цитрусы, и новую промышленность, и новые города, и искусство, и литературу, и все то, что вас окружает. И задача художника: из всего этого многообразия отобрать то, что наиболее ярко выражает его мысль, и в этом плане нам следовало бы поучиться у Маяковского.



Я хочу вам напомнить из статьи «Как делать стихи» то, что он писал по поводу стихотворения, посвященного Есенину «Вы ушли, как говорится, в мир иной». Вот что пишет Маяковский, как он работал над этим стихотворением:

«Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной...
Вы ушли бесповоротно в мир иной.
Вы ушли, Есенин, в мир в иной.
Какая из этих строчек лучше?
Все дрянь. Почему?

Первая строка фальшива из-за слова «Сережа». Я никогда так амикошонски не обращался к Есенину, и это слово недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых, несвойственных мне и нашим отношениям словечек: «ты», «милый», «брат» и т.д.

Вторая строка (Вы ушли бесповоротно в мир иной) плоха потому, что слово «бесповоротно» в ней необязательно, случайно, вставлено только для размера: оно не только не помогает, ничего не объясняет, оно просто мешает. Действительно, что это за «бесповоротно»? Разве кто-нибудь умирал поворотом? Разве есть смерть со срочным возвратом?

Третья строка не годится своей полной серьезностью (целевая установка постепенно вбивает в голову, что это недостаток всех трех строк). Почему эта серьезность недопустима? Потому, что она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет, — это раз, а во-вторых, эта серьезность делает стих просто погребальным, а не тенденциозным — затемняет целевую установку. Поэтому я ввожу слова «как говорится».

«Вы ушли, как говорится, в мир в иной». Строка сделана: «как говорится», не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи. Строка сделана и сразу становится основной, определяющей все четверостишие — его нужно сделать двойственным, не приплясывать по поводу горя, а с другой стороны, не распускать слезоточивой нуди.»

Вы видите: одна строка, и как Маяковский тщательно отбирает каждое слово. Он делает несколько вариантов, над каждым вариантом он долго думает, над каждым словом, не только над строкой, взвешивает его значение, как оно будет подано.

Я привел этот пример, потому что, когда мы работаем над формой наших произведений, очень важен отбор материала. Вы помните, я говорил вам как-то о том, что в наших фильмах не должно быть безработных кадров, которые ничего не делали бы, ничего не выражали. Так Маяковский работал над стихом. В действительности у нас, наоборот, бывают большие количества безработных кадров, которые ничего не выражают.



АВТОБИОГРАФИЯ

Родилась в 1933 году в г. Москве. Отец, Масленников А.Г., ассистент кафедры режиссуры ВГИКа.
В 1941 году пошел добровольцем на фронт.
В 1942 году погиб.

Мать, Масленникова Т. В., руководитель детского драматического кружка в клубе завода 300.

В 1942 году поступила в первый класс.

В 1949 году вступила в ряды ВЛКСМ.

В 1950 году перешла в школу рабочей молодежи. Одновременно училась на курсах руководителей детских хореографических кружков при МОДХВД и работала руководителем детского хореографического кружка в клубе им. 1 мая.

В 1953 году окончила школу и вышла замуж (муж, Жуковский Р. К., слесарь-механик. В данный момент находится в действительной службе в рядах Советской армии). С сентября 1953 года работала старшей пионервожатой в д/д № 20. В 1954 году родилась ребенок.

С 1951 года работаю с кружками: в клубе второго цехового завода и в клубе почтовый ящик 160.

И. Жуковская

27.06.57 г.

Вспоминает Ирина ЖУКОВСКАЯ

«Илья Петрович Копалин руководил и экспериментировал, нащупывал пути преподавания, поскольку наш курс был первым.

Многие не понимали, почему необходимо актерское мастерство. А Илья Петрович требовал, чтобы его преподавали так же глубоко, как преподают будущим актерам и режиссерам художественного фильма. Только спустя годы мы поняли его настойчивость. Режиссер-документалист должен уметь играть. Его игра остается за кадром, но чтобы разговорить собеседника, режиссер должен подстроиться, принять его правила игры. И хотя актерами мы не стали, но Усков, Краснопольский, Квинихидзе ушли в игровое кино. А начиналось все так.

— Вы на какой факультет поступаете?

— На режиссерский.

— У нас в этом году два курса: режиссеров игрового кино и документального — мастерская Ильи Копалина.

Так. Звоню Александре Сергеевне Хохловой.

— Что посоветуете?

— Илюша (это об Илье Петровиче Копалине) самородок. Попробуй!

И вот собеседование. Вопрос — Что вы скажете о фильме «Москва и москвичи»?

Кроме киножурнала «Новости дня» не видела ни одного документального фильма. Начинаю сочинять как бы я... Конечно, Илья Петрович все понял. Но или моя буйная фантазия зацепила его, или решительность, с которой я это делала, — но конкурс я прошла и стала студенткой первой в истории ВГИКа мастерской режиссеров документального фильма.

Ах, Илья Петрович, Илья Петрович! Как же непросто было ему с нашим курсом! Люди в основном взрослые, разные по образованию, по характеру, по, как сейчас говорят, менталитету.

Владимир Краснопольский и Валерий Усков с университетским образованием и опытом работы в студенческом шоу-бизнесе (только бизнеса тогда не было, одно только шоу).

И помощник машиниста с Дальнего Востока Володя Сукманов. И замминистра культуры Румынии Константинеску и сын замминистра транспорта СССР — молодой интеллектuala Борис Карпов. Вот такие перепады. И где-то между ними затесались две женщины. Хедди Арая из Прибалтики с загадочной историей жизни и молодая мама со школьным образованием и небольшим опытом работы с детьми — это я.

Илья Петрович действительно был самородок. Его нежная русская душа приняла нас всех как родных детей. Он не ломал нас, не давил своим авторитетом Оскаровского лауреата (большинство и узнали об этом много лет спустя), не тыкал, как котят, в наши ошибки.

Лен Карпинский ПРАЗДНИК МОЛОДОСТИ*

Большое значение для воспитания молодежи имеет документальное кино. За пять лет Центральной студией документальных фильмов (ЦСДФ) было выпущено 565 полнометражных и короткометражных документальных картин (1657 частей). Среди них только 29 фильмов (105 частей) — о молодежи. Почти все они посвящены Всемирным фестивалям молодежи и студентов: «Песни над Вислой», «Варшавские встречи», «Мы подружились в Москве», «Искусство друзей» и другие. Очень хорошие фильмы, и мы за них благодарны. Но другие темы жизни молодежи почти не находят отражения.

Не лучше обстоит дело с «молодежной тематикой» в журналах кинохроники, выпускаемых Центральной студией документальных фильмов и местными киностудиями. Более чем в 300 журналах «Новости дня», выпущенных Центральной студией документальных фильмов за последние пять лет и насчитывающих примерно три тысячи сюжетов, теме жизни и трудовых дел молодежи посвящено только 70 сюжетов.

Не следует ли руководству ЦСДФ подумать о ежемесячном выпуске специального журнала «Молодежь Страны Советов»?

Сорокалетие ВЛКСМ является праздником не только для комсомола, молодежи, но и для всех советских людей. Надо надеяться, что ознаменованье этой славной даты послужит толчком к дальнейшему укреплению творческого содружества комсомола и работников киноискусства.

Карпинский Лен Вячеславович. Публицист, политик, общественный деятель. 1959–1962 гг. — секретарь ЦК ВЛКСМ. 1962–1967 гг. — редактор газеты «Правда» по отделу культуры и быта, был уволен из газеты за статью «На пути к премьеру», критикующую театральную цензуру в СССР. В первой половине 70-х гг. организовал кружок «свободного чистого марксизма». В 1975 г. исключен из КПСС. С августа 1991 г. — главный редактор газеты «Московские новости».

*ИСКУССТВО КИНО. № 10.1958.

С открытым сердцем и детским интересом наблюдал он за нашими фантазиями, незаметно направляя в нужное русло профессии. Он окружил нас замечательными преподавателями.

Вера Тихоновна Романова учила нас актерскому мастерству, значение которого мы оценили не сразу, а только погрузившись в разнообразный мир документалистики.

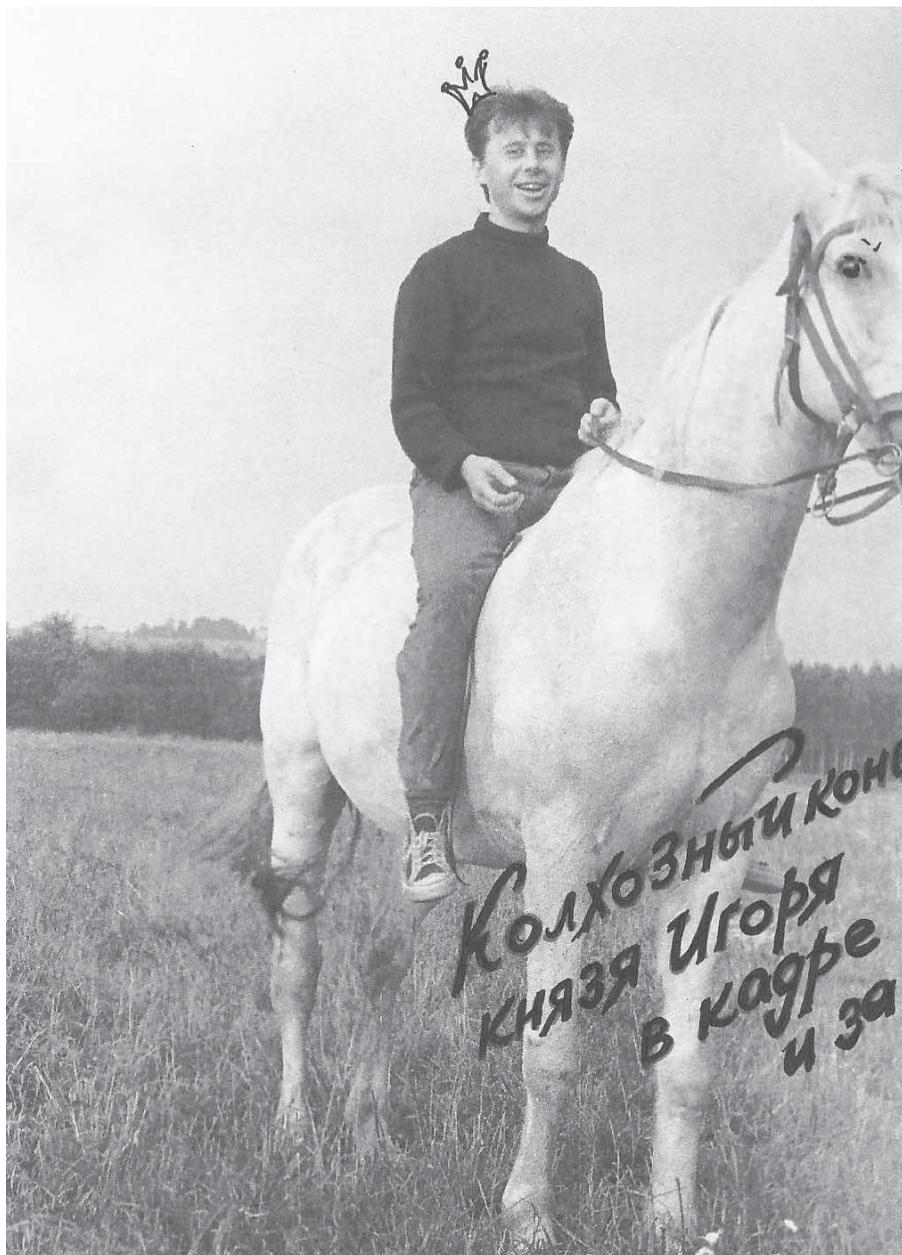
Илья Петрович пригласил Микаэла Таривердиева преподавать нам музыкальное оформление. В документальном кино нет актеров, поэтому такую важную роль играет столкновение изображения и звука, ведь без музыки исчезает драматургия.

Гениальный молодой Микаэл Таривердиев привел нас к пониманию этой музыкальной драматургии фильма. И, конечно, Георгий Михайлович Серпуховитин, правая рука Копалина, преданный всему курсу педагог. Он вываливал нам на монтажный столы сотни метров остатков от различных фильмов. И мы с увлечением монтировали, склеивая иногда казалось бы несовместимое.

Лекция И.П. Копалина
**Тема «Вопросы правдивости и допустимости
инсценировки в документальных фильмах»**

...Очень часто мы смешиваем понятия «правда жизни и правда искусства». К сожалению, мы, документалисты, часто рассматриваем себя только как работники, которые призваны отображать жизнь. Я хочу коснуться тут той неверной теории, которая существовала в свое время, теории съемки жизни врасплох, теории съемки жизни, как она есть. Правда, «киноки», Вертов в свое время, выбросили этот лозунг — снимать жизнь, как она есть. Вы помните, я прошлый раз читал вам выдержки из статьи Вертова, где он пишет, что было бы неправильно думать, что мы снимаем без плана, все, что попадает нам в аппарат. Поэтому эта теория в свое время была опровергнута, особенно после того, как появился ряд фальшивых фильмов, которые, под лозунгом «жизнь, как она есть», стали вводить в правдивые документы актера, подделываться под жизнь, и лозунг этот был скомпрометирован окончательно.

На основании этого лозунга — «жизнь, как она есть» многие пытались доказать, что вот, мол, «киноки», документалисты призывают снимать все то, что влезает в поле зрения объектива. Это, конечно, неправильно и мы не должны себя рассматривать только так. Если подходить только так, то мы будем видеть жизнь только обычную, ту, что всегда является как бы однообразным, а наша задача — найти в этом однообразии необычное, новое, показать эту жизнь, которая нас окружает через произведения, которые являлись бы произведениями искусства.



Игорь Гелейн

Колхозный конь
князя Игоря
в кадре
и за кадром

Я говорю это для того, чтобы вы поняли, что правда жизни, т.е. все то, что нас окружает, еще не является правдой искусства. Мы должны помнить, что мы должны мыслить категориями художника, и только тогда правда жизни будет воздействовать на зрителя, когда она пройдет через наше отношение, через нашу мысль, потому что обычное всегда более доступно и это делает наши произведения схематичными и скучными.

Отсюда вытекает, видимо, и основное, что художник должен думать. Леонардо да Винчи как-то сказал, что думающий художник неизмеримо выше не думающего. Это, по моему, совершенно правильно, но, к сожалению, очень часто мы, документалисты, которые фиксируем действительность, подходим к явлениям без особо глубоких размышлений, без особого, я бы сказал, философского осмысления явлений, поэтому и в поле зрения нашего аппарата попадает чаще всего обычное. Мы не стремимся найти в том, что мы видим то, что в этом однообразии отличает одно явление от другого.

Я хочу вернуться к фильмам, которые мы видели, фильмам Вертова, Ивенса и т.д.

Прошлый раз возник вопрос: символика, условность, которые очень широко применяются этими художниками, — закономерно ли это в наших документальных фильмах, должно ли это иметь в них место? Я думаю, что мы должны на этот вопрос ответить совершенно четко и ясно: да, это и абсолютно закономерное явление в нашем искусстве. Это, мне кажется, диктуется всем тем, что мы подразумеваем под образной публицистикой. Я не говорю о какой-то нарочитой символике, я имею ввиду те кадры, которые создают определенный образ, которые дают зрителю возможность дорисовать в своем воображении те или иные мысли и положения, которые ставит перед собой художник. Мы всегда должны помнить, что любая форма нашего произведения должна быть рассчитана на воображение зрителя. На то, что он узнает то, что мы дали только намеком. Это закон, который распространяется и на наше искусство документального кино.

Вспоминает Игорь ГЕЛЕЙН

Теперь о некоторых казусах, которые происходили со мной и долгое время ходили по ВГИКу как анекдоты. Был первый самостоятельный показ отрывков по актерскому мастерству. Я выбрал отрывок из Михаила Светлова «Двадцать лет спустя». Вместе с моим товарищем Володей Скитовичем мы должны были разыграть небольшую сценку. Там были два героя — у них были прозвища Налево и Направо — и я все это очень хорошо обставил. Почему я выбрал этот отрывок? Еще на Тихоокеанском флоте я ходил в драмкружок, и там женщина-педагог, режиссер, которая с нами занималась, предложила поставить эту пьесу Светлова.

Илья Копалин КОРОТКИЙ МЕТРАЖ

То, что воздействующая сила фильма не всегда зависит от его метража, становится особенно ясным, когда в течение недели по пять часов ежедневно смотришь короткометражные фильмы различных жанров, различных стран, различных мастеров и решенные в самой различной манере. Так было на Международном фестивале короткометражного фильма, который проходил в Брюсселе с 20 по 27 мая.

На фестиваль было представлено свыше шестидесяти фильмов из тридцати стран, в том числе из СССР, США, Англии, Франции, Италии, Японии, Канады, Австрии, Чехословакии, ФРГ, Венгрии, Испании, Югославии.

Советская кинематография была представлена на фестивале фильмами «Огни Мирного» (Центральная студия документальных фильмов, автор-оператор А.С.Кочетков).

Ни один из советских фильмов не был премирован на этом фестивале, хотя, судя по отзывам зрителей и мнению критиков, «Огни Мирного» могли рассчитывать на внимание жюри. Но пусть это останется на совести жюри.

Но не может не занимать вопрос: почему ни в Брюсселе, ни в Канне наши документальные фильмы не получают премий? Почему с некоторых пор наши документальные фильмы, еще недавно пользовавшиеся таким успехом за рубежом, не встречают признания на международных фестивалях?

После того, как посмотришь фильмы многих стран и многих мастеров, приходишь к выводу, что это не случайно. Мы, документалисты, явно снизили свое мастерство. Видимо, успехи

прежних лет привели к самоуспокоенности, а, может быть, и к худшему — к зазнайству.

Работая над фильмами большого идейного смысла, глубокого и интересного содержания, мы мало думаем над формой произведения.

После каждого просмотра наших фильмов на фестивале я много беседовал с критиками, журналистами, кинематографистами. Среди них были и далекие от нас люди, и близкие, и просто доброжелательно и непредвзято настроенные зрители. Они восхищались работой оператора А.С.Кочеткова в Антарктиде, они хорошо отзывались о фильме «Рассказ о камне», но всякий раз добавляли: «Только очень длинно и поэтому скучно. У вас — какой-то особый, замедленный ритм монтажа, статичность, повторяющиеся кадры». И, к сожалению, эти замечания справедливы.



Главный редактор ЦСДФ В.С. Осьминин
и И.П. Копалин

Конечно, это довольно трудный для исполнения стихотворный текст. И произошла такая история. Мы как бы сидели на старом кладбище, ночь, синий свет, все было поставлено замечательно и по науке. И вдруг я с ужасом вспоминаю о том, что я никогда не попросил дать гудок. А сцена заканчивается тем, что вдалеке гудит гудок, и я говорю своему партнеру: «Слышишь гудок? Пора идти». То есть где-то там началась стачка. В ужасе, обмирая, растерявшись совершенно, я повернулся от сидевших в зрительном зале в глубину сцены и прогудел: «Ту-ту!!!», а потом повернулся в зрительный зал и сказал: «Гудок. Пошли». То, что творилось с публикой в этот момент, это не поддается никакому описанию. Все просто сначала замерли, а потом аудитория наполнилась громким хохотом. Это было действительно нелепо, смешно. Второй казус, небольшой, может быть, произошел с учебной работой. Я снимал сюжет о пожарниках, 150 метров. Операторы у меня были блестящие — Саша Княжинский, ныне покойный, Юра Ильенко. Они тогда были уже на четвертом курсе, и мне порекомендовали их, как замечательных операторов.

Мы стали снимать этот сюжет. Во-первых, на съемках мы с Княжинским чуть не погибли. Забрались на восьмой этаж и для того, чтобы создать впечатление пожара я запалил большую дымовую шашку. Не сообразили совершенно, поскольку опыта никакого не было, что это же громадные клубы дыма! Она вспыхнула, дым пошел, потянуло в окошко, мы у окна должны были снимать дым, который просвечивает сквозь окно. И все. Я чувствую, что мы погибаем. Выход найти не можем — все заволочло дымом. Кинулись туда-сюда — нечем дышать. Спасибо пожарнику, одному из наших героев, он нас с Княжинским за шкирку выволок на лестничную клетку, где мы еле отдышались, находясь в полубморочном состоянии. Сюжет сняли, смонтировали, получилось все очень симпатично. Я написал текст — нормальный такой, информационный, вполне подходящий для репортажа, но в нем была одна фраза, звучавшая примерно так: «Редкие минуты отдыха в пожарной команде». Когда я произнес эту фразу, Илья Петрович Копалин повернулся к Серпуховитину и спросил: «Григорий Михайлович, а что, разве в Москве так много пожаров?». Тот говорит: «Нет, пожаров, наоборот, очень мало», «Да, редкие минуты отдыха...», — сказал Копалин. Такие два анекдота потом ходили по ВГИКу. Ребята, встречая меня, обязательно гудели: «Ту-ту!!!» или смеялись: «Редкие минуты отдыха в пожарной команде!».

Вторая работа на втором курсе была уже более интересная, я не то чтобы скопировал «Под небом Парижа течет Сена», но взял маленький буксирчик, который ходил по Москве-реке, толкал баржи. Снял, как он идет по Москве-реке, набережные, работу команды. Вот такой небольшой, на одну часть, сюжет. Очень хорошие операторы снимали — Дима Коржихин, который уже давно ушел в мир иной, и Толя Мукасей. Они сняли мне эту картину, очень милую, симпатичную. Зато курсовая работа — скандал.

Сначала покойный режиссер телевидения Леонид Пчелкин ходил по ВГИКу



И.П. Копалин на занятиях.
Студенты И. Жуковская, Х. Арая, Л. Файнциммер

К сожалению, чаще всего режиссер не очень задумывается над тем, как творчески использовать эти важнейшие компоненты фильма — слово, музыку, звук, паузу.

Что греха таить, чаще всего он музыку впервые прослушивает в павильоне уже во время записи. Да и текст часто утверждается редактором без его участия. А ведь все это составные элементы единого целого, и только синтез всех этих элементов может создавать подлинно художественное произведение.

Мы слабо используем широкое разнообразие жанров документального кино, забываем о том, что было найдено, разработано и проверено практикой многих наших мастеров-документалистов.

Даже в одном из лучших наших документальных фильмов, «Огни Мирного», столько ненужных длиннот (хотя бы в финале), столько повторяющихся кадров (поцелуи и объятия участников экспедиции, летчиков и т.д.)!

Да, мы так много толкуем о мастерстве, но еще мало делаем для поднятия мастерства! Мы подчас равнодушно миримся с тем, что наши фильмы крайне длинные, причем дело не только в метраже, но в отсутствии ритма, динамики, в однообразии решения отдельных эпизодов и фильма в целом.

«Почему в ваших фильмах так много текста, что от него устаешь? Почему у вас музыка звучит от начала до конца картины? Это утомляет». Такие вопросы и упреки много раз я слышал на фестивале. Мы слышали их давно и от наших зрителей, и от наших критиков. А что делаем мы, чтобы ликвидировать этот явный недостаток в наших работах? Говорим, спорим, но все остается по-прежнему. Идет ли фильм десять минут или час двадцать минут, все равно непрерывно гремит музыка, непрерывно читает диктор, обрушивая на зрителя водопады слов, не давая возможности опомниться, осмыслить увиденное на экране, сделать свои выводы, обобщения.

и предлагал поработать на восьмисерийном проекте про ЗИЛ. Мы начали снимать уже, и тут Никита Сергеевич Хрущев со свойственным ему темпераментом побывал на ЗИЛе и разнес в пух и прах и сам ЗИЛ, и рабочий коллектив, и конструкторов — все, что только можно было уничтожить, он словесно разрушил. После этого, естественно, проект закрыли, но я все же снял эту работу. И так, кое-как сняли, и я получил за эту работу тройка, работа была очень плохая. Правда, за нее заплатили какие-то денежки.

Вообще, что я вспоминаю с большим удовольствием во ВГИКе, то это актерское мастерство. Надо сказать, тогда актерское мастерство, в силу того, что это была первая документальная мастерская, было поставлено всерьез, также как и в игровых мастерских. У нас было три педагога, причем, с нами занимался, с той группой, в которую я входил, Николай Степанович Девиченский, педагог из МХАТа. Он очень хорошо с нами работал, очень много дал, это было интересно.

Из того, что было удачно у меня, скажем, после первого курса, в итоговом годовом показе, на котором мы показывали немые этюды, тоже я от волнения, в большей степени, чем от мастерства, изображал шофера, объяснявшего иностранцу, приехавшему на фестиваль студентов, как ему куда-то проехать, а он не понимает, а я размахиваю руками. Покойный Румнев, который преподавал пантомиму, когда обсуждались работы, сказал: «Гелейн — замечательный комедийный актер». Это было, конечно, смешно. Единственно неудачно, это было очень жаль, я страшно переживал, не получился большой отрывок из Булгакова. Я играл Лариосика в «Днях Турбиных» и сыграл плохо. Это до сих пор я вспоминаю с большой печалью. Потом, уже в дипломном спектакле я играл главную роль в «Продолжении легенды». Сейчас я уже не помню, как звали главного героя. Я получил отличную оценку. Два года обучаясь актерскому мастерству, на диплом мы подготовили три часовых спектакля. Это «Продолжение легенды», «Три товарища» Ремарка и «Интервенция». И все эти работы были поставлены на очень хорошем уровне, особенно «Три товарища», где я выступал одним из четверых режиссеров. Поэтому вспоминается все с большим удовольствием.

Из-за проблем курсовой работы я вспоминаю режиссуру не с таким интересом, не с такой симпатией, как актерское мастерство.

Леонид Золотаревский, Сергей Муратов
НЕИЗВЕДАННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ. КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ*

Все чаще телевидение вторгается в смежные области — появляются телефильмы, телеспектакли. Возникает вопрос: где же проходят границы этих смежных искусств, что их сближает и чем они могут помочь друг другу?

Когда появляется новое искусство или новое в искусстве, оно не сразу определяет свою специфику и находит свое место. Вначале новое живет как бы на чьей-то чужой жилплощади, даже не подозревая, что для него уже выстроен новый дом. И только постепенно новое приобретает свое лицо, свою специфику, получает право на самостоятельное существование.

Известно, что кино жило в свое время на иждивении театра. В наши дни многие жанры телевидения продолжают жить на иждивении театра, кино и других родственников.

За последнее время многие деятели киноискусства высказывают серьезное беспокойство по поводу демонстрации по телевидению художественных фильмов. Считают, что это может катастрофически снизить посещаемость кинотеатров. Беспокойство усиливают неутешительные данные зарубежной статистики. Главную же тревогу вызывает известное обеднение фильма при воспроизведении его на телевизионном экране.

Телевидение с его многомиллионной аудиторией — это не менее значительное новшество в области искусства, чем кино. Как величайший источник информации телевидение дает возможность комментировать и обсуждать со зрителем любые вопросы из всех областей общественной жизни. Беседы, дискуссии, интервью становятся популярными жанрами телевидения. Недалек тот день, когда зрители Москвы смогут участвовать в интервью, один участник которого будет находиться, скажем, в Париже, а другой — в Новосибирске. В викторине смогут принять участие и москвичи, и жители Владивостока и т.д.

Новое рождается в творческих поисках, сомнениях и часть — в мучениях. Но его формирование и становление в телевидении можно и должно приблизить, и это обязаны сделать в первую очередь те люди, которые приобрели большой опыт в смежных искусствах. И так как многие телевизионные жанры по природе своей ближе всего к кино, долг работников нашей кинематографии прийти на помощь телевидению. Это будет не только и не столько помощью сильных слабым: телевидение раскроет перед нашими кинодраматургами и режиссерами неожиданные и необычайно интересные возможности. Оно даст возможность дерзать, искать новое, никому неведомое.

Миллионы зрителей с полным правом надеются на быстрый рост идейно-художественного уровня телевизионного вещания, и осуществление этих надежд в большой мере зависит от советских кинематографистов.

Лекция И.П. Копалина
«Режиссура документального кино» /фрагменты/

В перерыве Володя Краснопольский задал мне вопрос: «Вы говорите о форме, вы критикуете «Цветущую Грузию» за то, что там нет формы, нет творческого приема, нет оригинального решения, но вы не говорите, как же это сделать, какая форма была бы лучшей?».

В решении творческих проблем, приемов не может быть рецептов. Если бы я, говоря вам о форме, о каких-то творческих приемах, говорил: вот так надо было делать, — это было бы рецептом какого-то приема, по которому вы должны были бы лепить все свои произведения. Тогда вы были бы не творческими работниками, не художниками, а ремесленниками. Ремесленнику дается болванка, и он забивает гвозди, он знает, что рант нужно шить так, гвозди нужно вбивать на таком-то расстоянии и т.д. Это неправильное представление об искусстве.

Я вам сказал, что искусство — это всегда новое, неповторяющееся. Только там искусство, где есть эти признаки. И ваша задача, как работников искусства, как художников, из тысяч произведений, которые вы смотрите, делать для себя выводы. У вас должны выработаться свои приемы. Иначе что же получится?

Что будет, если я вам буду говорить о рецептах? Хорошо, я вам скажу, что «Грузия» — бесформенное произведение. Можно было бы привести произведения, где более удачная форма, напомним вам, скажем, «Повесть о нефтяниках Каспия», напомним такой фильм, как «Якутия» режиссера Романа Григорьева, который показал Якутию через людей. Вот приземляется где-то на заснеженном аэродроме самолет, выходят из самолета люди в легких пальто. Их сейчас же одевают в кухлянки, они садятся на нарты с собачьими упряжками, и их везут. Мы узнаем, что это якуты — один из них учитель, другой — врач. И через их судьбы начинается рассказ об этой стране. Это другой пример.

Вспоминает Рустам ШАХМАЛИЕВ

Не считите за вольность, очень хочется перефразировать (совсем немного) ставшую цитатой фразу яркого, полного жизни писателя, рыбака, охотника и много кого еще, кто приоткрыл нам в те, теперь далекие годы, мир, кого мы, многие из нас, пытались ощутить в себе. Звучала бы она так: ВГИК — праздник, который всегда с тобой.

Дорога из общежития в институт занимала полчаса. Забегали в соседний продуктовый магазин, где наспех проглатывали сочную ромовую бабку, пирожок или булочку «марципан», запивая горячим кофе с молоком. Возвращались после шести, а то и гораздо позже.

Подпись
экзаменатора

Мухомов

Васильев

Шубин

Белин

Карпов Б.Л.
(Фамилия, и. о. студента)

Практические занятия

№№ п.п.	Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия преподавателя	Отметки о зачете	Дата сдачи зачета	Подпись преподавателя
1	Физика		Белин	Зачет	30/VI	Белин
2	Кинематика		Копалин	Зачет		Копалин
3						
4						
5						
6						

ПЕРВЫЙ

КУРС

(Фамилия, и. о. студента)

курс

мен. тки	Дата сдачи экзам.	Подпись экзаменатора
Имя	7/VI-58	Зачет
Имя	18/VI-58	Зачет
Имя	24.06.58	Копалин
Имя	26.06.58	Белин

Практические занятия

№№ п.п.	Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия преподавателя	Отметки о зачете	Дата сдачи зачета	Подпись
1	Физика		Богачев	Зачет	20/VI-58	Богачев
2	Мех. в. к. с. с.		Кудряв	Зачет	28/VI-58	Кудряв
3	Физика		Белин	Зачет	28/VI-58	Белин
4	Техника речи		Сахарова	Зачет	28/VI-58	Сахарова
5	Монтаж		Серпухович	Зачет	23.VI.58	Серпухович
6						
7						
8						

п/п.	Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия профессора или доцента	Экзамен. отметки	Дата сдачи экзам.	Подпись экзаменатора
1	Толмацкий		Белоконев	хор	6/VI-60	Белоконев
2	Ис. и т. с. с. с. с.		Ролунгар	хорошо	17/VI-60	Ролунгар
3	Дисциплина		Пандуров	хорошо	19/VI-60	Пандуров
4	Ис. и т. с. с. с. с.		Колмац	хорошо	20/VI-60	Колмац
5						
6						
7						
8						
9						
10						



Руслан Шахмалиев

Наименование дисциплины
Имя
Ролунгар
Монтаж

студент

Москва была рядом, Москва со всем ее необъятным миром, но наш мир, порой неделями, мы проживали в стенах института: его аудиториях, просмотровых залах, монтажной, спортивной зале, специализированном кабинете будущих младших лейтенантов и большом актовом зале на четвертом этаже. И везде было интересно.

Группу нашу, первую в истории института режиссеров документального фильма, набрал Илья Петрович Копалин. Сито вступительных экзаменов прошли самые отважные. И по возрасту, и по географии растекалась она широко во времени и пространстве. Философскими категориями оперирую не случайно, стоит того наша группа, народных теперь и заслуженных, известных и не очень. Старшим тогда было хорошо за тридцать, младшим не исполнилось двадцати.

Был нашим сокурсником парень с острова Сахалин. Он был из младших. Долго приставал к нему я, еще более младший, с вопросами о Японии, — рядом же она с островом, эта Япония, пока не понял: о стране Восходящего Солнца знаю больше, чем он, хотя прибыл с другого конца, куда солнце добирается много позже и щедро опалает своими жгучими лучами все вокруг, наше южное солнце. И все же остров Сахалин сослужил молодому человеку добрую службу. Когда на вступительных экзаменах члены комиссии узнали откуда он прибыл и как добирался, единогласно приняли решение принять, зачислить. Не возвращаться же парню (и снова на перекладных) в такую далекую даль, на остров. И не ошиблись.

Это с востока Сахалин, Япония и наш однокурсник. С запада явился румын. Величал он нашего мастера, руководителя курса, «Товарищ Копалин». Мастер отвечал ему в унисон: «Товарищ Павел». Мой сокурсник Павел, с которым мы стали товарищами, рассказал мне, что на прошедшем этим летом в Москве Всемирном фестивале молодежи и студентов, он возглавлял делегацию из Румынии. А на таком же фестивале в Бухаресте в 1953 году И.П.Копалин делал фильм об этом празднике. И Павел, в ранге заместителя министра (чего не помню), помогал ему в организации съемок. Они действительно были Товарищами, так и обращались друг к другу.

Еще Павел был капитаном Советской Армии, уточняя, — армии, не другого чего-либо. Воевал под Сталинградом. До войны, совсем мальчишкой, бежал из Румынии будущий товарищ Павел в Союз, в Молдавию. Учился в школе. В сорок первом окончил скороспелые курсы младших офицеров — и сразу на фронт, в действующую армию. В сорок четвертом с боями освобождал родную Румынию. С несколькими солдатами, в форме советского офицера, ступил он на порог своего деревенского дома, а в дальней комнате, в темном закутке, жались друг к другу, обнимая мать, его сестры. Долго уговаривал их чужой офицер, поверить, что это он, Павел, их Павел.

В мае сорок пятого, в чине капитана, встретил победу в Австрии. Встал вопрос: где и как жить дальше? Рекомендовали вернуться на родину. С тех пор его бросали на прорыв по самым разным направлениям народного хозяйства, культуре, и всегда

За круглым столом «НЕ НАБЛЮДАТЕЛИ, А БОРЦЫ»*

Документальное кино заняло исключительно важное место в духовной жизни наших современников. «Лучше раз увидеть, чем семь раз услышать», — гласит старая восточная пословица. Еще лучше — увидеть и услышать. Съемочная камера в мгновение ока переносит зрителя на любые параллели и меридианы, безмерно обостряет и усиливает его зрение и слух.

Поспеваем ли мы за жизнью? Что нужно еще сделать, чтобы документальное кино отвечало требованиям нашего времени? Эти вопросы были главной темой встречи «за круглым столом», проведенной редакцией журнала, — встречи мастеров документального кино: режиссеров, операторов, писателей.

— Меня радует, что за нашим «круглым столом» мы видим не только режиссеров и операторов, посвятивших свою жизнь искусству документального кино, но также писателей, журналистов, — сказал оператор Б.Небылицкий. — Это хорошо, что мы время от времени собираемся в тесном дружеском кругу, чтобы поговорить о насущных проблемах нашего искусства, обменяться мнениями и опытом.

Неоспоримы творческие достижения И. Копалина, Л. Кристи, А. Ованесовой, Р. Кармена, Р. Григорьева, М. Каюмова, П. Русанова, А. Кочеткова, Л. Мазрухо, Е. Учителя и многих других...

Но разве мало у нас картин, сделанных холодно и равнодушно, ограничивающихся сухим перечислением фактов, простым пересказом виденного, — таких, как, например, киноочерк «С киноаппаратом по тайге и тундре»? Да и в хороших картинах нередко встречаются эпизоды, сделанные ремесленно, примитивно.

Как обидно, когда потрясающий материал нашей жизни становится на экране бесцветным из-за того, что к нему обращается не художник, а холодный, равнодушный наблюдатель!

В. Осминин /главный редактор Центральной студии документальных фильмов/: В калейдоскопе событий и явлений увидеть главное, почувствовать новое, что рождается в жизни, — это и означает идти в ногу с действительностью.

Режиссер Р. Григорьев: Важно, чтобы у каждого автора, режиссера, оператора был свой, если можно так выразиться, творческий ракурс, позволяющий ярче показать явления и факты.

Режиссер-оператор В. Старошас /Вильнюс/: Совсем не обязательно искать темы только на общеизвестных гигантах индустрии или в прославленных колхозах. Как часто мы проходим мимо примечательных явлений на маленьких предприятиях, в небольших коллективах!

Режиссер Л. Дербышева: Надо научиться показывать внутренний мир человека, передавать его мысли и чувства. Тогда наши фильмы станут эмоциональнее, и сила примера, который играет огромную роль в формировании человеческого характера, неизмеримо возрастет.

В. Осминин: Отсутствие лаконизма обычно обнаруживает недостаток мастерства авторов сценария и режиссеров. Нельзя, конечно, вести кинорассказ скороговоркой, сводить его к примитивной схеме, — речь идет о строгом отборе жизненного материала и выразительных средств, об отказе от всего лишнего, о лаконизме подлинного искусства.

на высокие должности, но всегда заместителем. Ему надоело, человеком он был решительным и далеко не глупым, и после фестиваля, в октябре 1957-го, прибыл в нашу мастерскую, к своему товарищу Копалину Илье Петровичу.

Мы с Павлом дружили. На занятиях по актерскому мастерству я ставил отрывок из повести Эльзы Триоле «Авиньонские любовники». Любовников изображали Павел и Марион, девушка румынка с киноведческого факультета. Занимались «любовники» актерским мастерством очень увлеченно, и, как оказалось, весьма результативно, из любовников переродились в супругов. И долго жили счастливо, пока... Через много лет, в 1976 году, на Всесоюзном фестивале во Фрунзе я встретил Марион, она приехала гостьей из Румынии. Мы вспоминали об институте, радовались нашей встрече, но когда речь заходила о Павле, она просила сменить тему, говорила, понизив голос, что вспоминать о нем даже опасно. И все же рассказала, что Павел теперь враг, предатель, сбежал на Запад. Было время правления Чаушеску. Как сложилась его жизнь потом, что с ним стало, не знаю. Но то, что мальчик из румынской деревни, капитан Советской Армии, товарищ Ильи Петровича, мой и всего курса, Павел прожил густо, ярко, насыщенно, это я знаю.

Я вспомнил о тех, кто был крайним слева и крайним справа, с востока и запада, старшие и младшие. Остались середина и сердцевина, остальные и москвичи. Москвичи и по сей день остались москвичами, некоторые к ним присоединились.

Мне тогда казалось, что они, москвичи, нам завидуют. В общежитии ВГИК продолжался, вытягивался на все пять лет присутствия. Не было здесь аудиторий, каждая комната жила своей жизнью. Но все это был живой, единый, дышащий, бурно пульсирующий организм. Прошедший летом фестиваль рассказал и показал нам много о чем и чего. В парке Горького прошла выставка современной живописи и скульптуры. Впервые в оригинале мы увидели полотна Пикассо и Поллака, выразительные изваяния скульпторов, о которых и не слышали. С эстрады в джазовых ритмах извивался саксофон, надрывалась труба, безумствовал барабанщик. Общались со сверстниками, которые еще недавно были сродни инопланетянам, общались запросто, больше мимикой, жестами, языки иностранные мало кто знал, но все равно общались, жадно, заинтересованно. Все это так, все это было, но мы упорно и ударно продолжали строить социализм, шагали в коммунизм, почти шагнули, потом отменили.

Зато в столовой института хлеб и квашеная капуста были бесплатные, стояли на столах, ешь вдоволь, можешь и без обеда. Правда, скоро вместе с коммунизмом отменили и даровые капусту с хлебом. Но было... Итак, утром бутылочка, нет ромовая бабка с кофе, на обед первое, второе, компот и хлеб с квашеной капустой. На ужин сарделька (лучше две) с кефиром, а кто с пивом. На втором этаже, в просторной комнате со стульями по стенке, уже надывается Элвис Пресли, золотой мальчик. В ритме рока летят к потолку актрисы, другие девушки и не девушки, танцуют, кажется, все, вся

Режиссер Л. Кристи: Нужно признать, что многие из нас не умеют кратко рассказывать с экрана. И некоторые картины длинны не потому, что они многословны, а из-за отсутствия чувства формы. Кто-то сказал у нас на студии: «Когда смонтируешь картину, посмотри ее и сократи на одну часть». Этот шуточный совет не лишен оснований.

В нашей кинопропаганде мы подчас действуем устаревшими методами. В годы первых пятилеток, а затем в годы восстановления после войны каждый новый дом, каждый новый завод, показанный на экране, сам по себе вызывал чувство удовлетворения. Разумеется, и сейчас необходимо показывать масштабы стройки, рост новых городов, создание индустриальных гигантов, просторы колхозных полей. Однако этим нельзя ограничиваться.

Я много ездил по стране. Едешь и всюду видишь башенные краны. И никого уже нельзя удивить башенными кранами.

Не подлежит сомнению, что главные творческие усилия кинодокументалистов должны быть устремлены к тому, чтобы создать на экране полноценный образ героя нашего времени.

— Быть невидимым — это главное правило для оператора на съемках, — утверждает **оператор В. Микоша**. — Быть всюду, быть рядом, но так, чтобы никто на тебя не обратил внимания! Это очень трудно, но оператор, который обладает таким качеством невидимки, всегда постигает самый крупный успех. Всем известно, что большинство людей перед объективом кинокамеры теряет естественность, «деревенеет», как говорят операторы. Это бедствие для хроникеров!

О сценарии документального фильма было немало горячих споров.

Б. Агапов: Он должен давать толчок мысли режиссера и оператора.

Режиссер И. Копалин: Да, бесспорно. Однако надо честно сказать, что в большинстве сценариев последнего года нет материала для работы мысли. Эти сценарии чаще всего дают лишь перечень объектов, как бы перебирают события, факты, явления без какого-либо творческого отношения к ним.

Надо прямо сказать, что Центральная студия документальных фильмов недостаточно активно работает с авторами. Ждут, пока автор принесет сценарий, положит на стол. А между тем надо привлекать новых авторов, работать с ними, помогать им, совместными усилиями добиваться совершенства сценарного материала.

Л. Дербышева: Мы должны обращаться не только к мыслям, но и к чувствам наших зрителей. Многие документальные фильмы делаются слишком рационалистично. Такое яркое средство кинематографической выразительности, как монтаж, мы используем главным образом лишь как способ установления некоей логической связи между фрагментами фильма. Мы забываем об эмоциональном воздействии монтажа, о его ритмическом разнообразии.

общага, весь будущий советский кинематограф. Но есть комната, где можешь уединиться с книгой или чистым листом бумаги и никто мешать не будет. Здесь в родной общаге, разыгрывались драмы, комедии, были и трагедии. Все было взаправду, все было как во сне, все было наяву. Пятиэтажная общага в городке Моссовета, платформа Яуза.

Шел 1957-й год. В октябре, четвертого, был запущен первый спутник. Шарик весело подмигивал нам из космоса, сигнал «пи-пи-пи» скоро стал паролем страны. Радио и газеты вещали об этом событии громко, но мы привыкли к победам и свершениям, другим рапортам героизма, и реагировали на все спокойно. Это хорошо, что спутник летает, пусть летает, но есть дела и поважнее. Далеко не все понимали, что, выведя на орбиту спутник, прорвавшись в космос, мы оказались впереди планеты всей во многих областях науки и, конечно, в обороне. (Теперь, нигде в мире никто не наступал, всей своей мощью все оборонялись). В том числе и я. Но запуск запомнил, мы его отметили.

Отметили с моим земляком, однокурсником, который пригласил меня пообедать и выпить во славу запуска, в модный тогда ресторан на улице Горького, где очень была хороша национальная кухня. На мой вопрос: «Откуда деньги, как разбогател?», — приятель объяснил: разбогател не он, жена его, она получила премию, их НИИ участвовал в работе над системой связи, предназначенной для полетов в космос. Но это большой секрет, об этом никто не должен знать, надо быть бдительным, уточнил он, закусывая соленым огурчиком очередную рюмку.

Мой новый приятель, земляк, очень мешал мне во время письменного вступительного экзамена. Активно интересовался как правильно пишется «нога», через О или А (в его работе было много ног). Подобные вопросы задавал неоднократно и бесцеремонно, действовал на нервы. В результате получил «отлично», а я, всего лишь «хорошо». Его работу за выдумку и оригинальность решения ставили в пример. На втором курсе, снимая курсовую, он обошел с оператором все свалки Москвы с металлическим ломом. О своем замысле никому не рассказывал, говорил только, что снимает очень важные вещи. Важные вещи предстали перед нами на экране в виде груды металлического мусора, заполняющего экран нескончаемым потоком. Мы уже устали смотреть на это, когда появился кадр: на камеру шел человек с ржавым металлическим щитом, посреди которого зияла четко очерченная дыра, заполнившая в конце движения весь кадр. В стык монтировалась такого же диаметра фара новой отъезжающей «Волги». Сегодня такой монтажный стык кажется обычным, может, даже наивным, но было это пятьдесят лет назад.

У моего друга очень много было задумок, выдумок, фантазий, реализовать которые, к сожалению, он не сумел.

В те годы у отдельных кинематографистов бытовало мнение, что роль режиссера в документальном кино незначительна, а то и вообще, фигура эта чуть ли не лишняя. Многие ведущие режиссеры-документалисты в прошлом были операторами, и счита-

Практические занятия

№ № п.п.	Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия преподавателя	Отметки о зачете	Дата сдачи зачета
1	Лит. язык		Боданко	Зачет	13.11.57
2	гр. и с		Белин	Зачет	
3	Всп. язык		Романов	Зачет	6/7-58
4	Кемпессы		Коначин	Зачет	9/11-58
5	Спец. подг.			зачет	26/11-57
6					
7					
8					
9					
10					

ДУБЛИКАТ



Всесоюзный Госуд. Ин-т
Кинематографии
СТУДЕНЧЕСКИЙ БИЛЕТ № 57/117.
Фамилия Арап
Имя Телена
Отчество Орбевна
Время поступления 1957 г.
Факультет Режиссерск.
Дата выдачи билета 16/11-59
Директор (Ректор) Берлин

Факультета:

№ № п.п.	Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия преподавателя	Отметки о зачете	Дата сдачи зачета
1	Курсовая работа		Авдеев	хорошо	7/11-58
2	История кино		Делчев	отлично	13/11-58
3	Режиссура		Коначин	отлично	24.06.58
4	Кинорежиссура		Ульин Р.Н.	хорошо	26.6.58
5	Кинорежиссура		Милин	хорошо	26.6.58
6					
7					
8					
9					
10					

Исправлено: "отлично" Вернов, Делчев
Студент
Декан

Практические занятия

№ № п.п.	Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия преподавателя	Отметки о зачете	Дата сдачи зачета	Подпись преподавателя
1	Кемпессы		Боданко	Зачет	21/11-57	С.Валев
2	Кемпессы		Белин	Зачет	28/11-58	Минин
3	Кемпессы		Сахарова	Зачет	28/11-58	Минин
4	Кемпессы		Сергеевич	Зачет	23.06.58	Минин
5	Кемпессы		Белин	Зачет	30/11-57	Минин
6						
7						
8						
9						
10						

Переведен на 2 курс факультета

22. Техника речи



«Все студенты обязаны сдавать экзамены за полный курс каждого предмета, вошедшего в учебные планы, а также сдавать зачеты по практическим работам после того, как данный курс прослушан студентами полностью.»

Экзамены по сложным предметам, имеющим самостоятельные разделы, производятся по частям, но не чаще, чем два раза в год*.

(Из постановления СНК Союза СССР и ЦК ВКП(б) от 23/VI-1936 г. «О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой».)

Перевод студентов с курса на курс производится один раз в год.

Экзамены принимаются только профессорами, доцентами и старшими преподавателями, а зачеты также ассистентами и преподавателями.

Успеваемость студентов определяется следующими степенями оценок (отметок): 1) «отлично», 2) «хорошо», 3) «посредственно», 4) «неудовлетворительно».

Место печати



Личная подпись студента

МИНИСТЕРСТВО КИНЕМАТОГРАФИИ СОЮЗА ССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА № 57/122.

Фамилия, имя, отчество Карнов Борис
Факультет Режиссерский
Поступил 23/11-57 на I курс

Зам. директор по научной и учебной работе



Декан факультета

11/11-57 г.
(Дата выдачи зачетной книжки)

лось, что оператор и есть центральная фигура. Наш мастер, Илья Петрович, был убежден, что фильм создается трудом коллектива, но ведущим в коллективе является режиссер. Он стремился свое понимание роли режиссера-документалиста воплотить в жизнь, в частности, создав во ВГИКе мастерскую режиссеров документального кино. Опыт этот оказался плодотворным. За нашей мастерской последовательно, каждый год, набирались мастерские режиссеров различных жанров: научно-популярного, телевизионного, учебного и других. Но мы были первыми.

Сам Илья Петрович создавал документальные фильмы первостепенной государственной значимости. В формировавшемся в те годы Союзе Кинематографистов был главой комиссии документального кино. Можно вспомнить еще много других должностных и общественных его обязанностей и постах. На протяжении пяти лет всегда, и в каждом отдельном случае, проявлял мудрость старейшины, хотя порой казался нам сухарем. Может, это была мудрость солдата, выдержавшего строжайшие испытания: свои фильмы И.П.Копалин сдавал самому Сталину. Фильмы должны были отражать историю страны, какой хотел ее видеть вождь и учитель. Ошибки, пусть самые ничтожные, были здесь исключены.

Еще наш мастер был обладателем «Оскара», первого «Оскара», которым был удостоен советский режиссер. Нам, своим ученикам, он никогда не говорил об этом, наверное, не считал нужным. Вспоминаю о нем с почтением и уважением. Прожил Илья Петрович жизнь непростую, — парень от земли, увенчанный многими и многими наградами и самыми высокими званиями.

*Лекция И.П. Копалина
«Режиссура документального кино» /фрагменты/*

Сегодня мы поговорим о сценарии документального фильма. Основой каждого фильма, как вам известно, является сценарий. Но сценарий документального фильма значительно отличается от сценария художественного фильма. Мы с вами на эту тему говорили вкратце уже не раз. Сегодня я хочу поговорить более подробно.

Что же такое — сценарий документального фильма и что мы считаем главным в нем? Это прежде всего отношение автора к материалу, которым он оперирует. Это главное. Было бы неправильно думать, как это делают, к сожалению, и некоторые сценаристы, которые работают для документального кино, что в сценарии документального фильма достаточно изложить перечень каких-то фактов, событий, объекты, разложить в какой-то логической последовательности, и это будет сценарий документального фильма.

Татьяна Тэсс ВСЕГО ОДНА ЧАСТЬ

В каждом жанре есть грани, где он смыкается с другими жанрами искусства. Это взаимное сближение и обогащение всегда полезно.

Документальный кинематограф очень близок к литературному очерку.

В документальном фильме, так же как в очерке, очень важно умение отделить главное от второстепенного, как бы соблазнительно на первый взгляд это второстепенное не было. Так же как в очерке, здесь надо это «главное», то есть генеральную тему фильма, его идею, пронести через все эпизоды с тем, чтобы любая деталь развивала и укрепляла основную идею, озаряя ее и теплом поэтичности, и широтой романтики, и живой, чистой силой достоверности, правды жизни. И так же как в очерке, весь замысел документального фильма потерпит крушение, если правду жизни подменит трескучий пафос, ложная многозначительность, стремление к обязательной монументальности, когда герой тонет в надетых на него доспехах, превращающих простое, естественное движение его руки в театральный жест, а живую реплику — в назидательное выступление.

Но бойтесь, бойтесь, и очеркист и автор документального фильма, чересчур увлечясь маленькой достоверностью, соблазном доверительно переданных частных. Ибо истинная наблюдательность куда выше умения подсмотреть из-за угла, а из набора подробностей далеко не всегда складывается большой и цельный образ.

Чтобы по-настоящему узнать своего героя, надо не «изучать» его и не подсматривать за ним. Надо жить его жизнью. Это не значит, конечно, что для этого необходимо менять свою профессию, перейдя целиком на ту работу, которую делает твой герой. Речь идет об умении проникнуться интересами, которыми живет данный человек, понять их, полюбить их.

Иногда человек не замечает оператора или режиссера, подсматривающих кинообъективом его движения и поступки. Порою, работая таким путем, можно поймать немало любопытного и интересного.

Но это будет лишь внешняя сторона поступков, внешняя достоверность. За этими подсмотренными подробностями не раскроются внутренний мир человека, его раздумья, его надежды и стремления, его судьба.

Обо всем этом я думала, когда собиралась идти на просмотр документального фильма Дальневосточной студии кинохроники «... Шел геолог»*.

Трудно сказать, почему все эти мысли стали одолевать меня именно в эту минуту. Очевидно потому, что уже само название фильма говорило и о его возможностях, и о его трудностях, и о соблазнах, стоящих на пути авторов.

То, что весь этот фильм, вся история об открытии геолога уложилась в одну часть, воспринимается почти как неожиданность.

Как же все-таки удалось это авторам?

Мне думается, что прежде всего за счет верного соотношения изображения и текста. Где-то у Дидро я читала, что правильность соотношения рождает представления о прочности и силе. Это, по-моему, очень хорошо сказано. Изображение и текст проходят через весь фильм на равных началах, с равной нагрузкой, равной динамикой и емкостью. Они не явля-

Не менее главным является необходимость найти выразительную кинематографическую форму, которая должна быть предусмотрена в сценарии. Тут опять-таки мы имеем очень много примеров, когда форма расходится с содержанием. Иногда очень важное содержание, очень серьезные явления и события, а форма очень бедная, форма не найдена. Задача сценариста заключается в том, чтобы свои мысли, чувства, наблюдения изложить в яркой кинематографической форме, найти форму изложения.

Я уже вам говорил о том, что наша задача заключается не в том, чтобы копировать события, явления, а чтобы осмысливать их, чтобы то, что мы наблюдаем, прошло через наше сознание, через отношение художника к этому явлению.

В документальном фильме сценарий не может быть железным, как это требуется для художественного фильма.

У нас другое положение. Мы заранее можем предусмотреть, что наш сценарий будет значительно изменяться в ходе съемки. Почему? Это совершенно ясно. Жизнь, с которой мы имеем дело, находится в непрерывном движении; события, которые мы записали месяц назад, будут развиваться, когда мы приедем через месяц, немножко иначе. Но идея, авторский замысел, заложенный в сценарий, конечно, остаются неизменными. А сам изобразительный ряд, сами эпизоды, которые будут подтверждать, выражать этот идейный замысел, будут все время меняться. Вот почему мы говорим, что наш сценарий пишется как бы дважды.

Некоторые склонны смотреть так: какая же в документальном фильме может быть драматургия? Конечно, если подходить к этому вопросу очень элементарно, с точки зрения драматургии только как какой-то острой сюжетной ситуации, как в игровом фильме, — тогда, конечно, каких драматургических ситуаций в документальном фильме нет. Но есть своя внутренняя драматургия, которая заключается в конструкции темы и в нахождении в каждом эпизоде какого-то своего центрального места, центрального события.

Я говорю о драматургии, а не о каких-то драматических коллизиях. Это разные вещи, хотя и в наших документальных фильмах могут быть такие драматические элементы. Возьмите для примера, предположим, фильм «Повесть о нефтяниках Каспия». Там есть внутренняя драматургия. Она заключается в том, что люди ищут возможности открыть новые нефтеносные районы, преодолевают большие трудности в освоении острова и в постройке нового города на сваях. Развертываются очень острые драматические ситуации со штормом, с тушением пожара.

ются «подпоркой» друг для друга, в них нет ни пустот, ни излишней тяжести. Отсюда и ощущение насыщенности фильма, отсюда и представление «о прочности и силе» его сюжетной ткани.

Вторая причина, думается мне, лежит в хорошем знании материала. Я совершенно уверена, что как в литературном очерке, так и в документальном фильме можно добиться точности и лаконизма только тогда, когда отлично знаешь материал. Как ни парадоксально это звучит, но чем короче произведение, которое ты делаешь, тем больше ты должен знать о данном предмете. Ибо написать коротко — это вовсе не значит сказать мало. Это значит сказать многое, но сказать выразительно, сжато и точно.

И еще третья причина, мне кажется, способствовала удаче этого маленького фильма: его эмоциональность. Фильм очень поэтичен, и поэзия его целомудренна, скромна. В нем ощущается большая, искренняя любовь авторов ко всему тому, что показано ими на экране, — и к этим людям, и к этой природе, и к труду, о котором они рассказали.

Это все очень важно. И все эти добрые качества позволяют простить некоторые небольшие погрешности, которые все же в фильме присутствуют. Есть просчеты в монтаже, есть, на мой взгляд, стилистические шероховатости в тексте. Но не о них сейчас я хочу говорить.

Этот маленький фильм, сделанный тремя авторами (сценарист А.Машин, режиссер А. Косачев, оператор Е. Кряквин) наводит на размышления о судьбе самых коротких из всех короткометражек: фильмов в одну часть.

Как правило, за работу над такими фильмами берутся с неохотой. Что можно сделать из материала, если его надо втиснуть в одну часть? Что можно успеть рассказать? О чем сообщить за десять минут?

Но, как мы видим, сделать все-таки можно многое. Правда, это нелегко. Вместе с тем у такого маленького фильма есть и свои преимущества.

Думается, что с каждым годом область «вторжения» документального кино в жизнь все расширяется. Расширяются и границы жанра. Перед кинодокументалистами открываются большие новые возможности создания кинопортретов наших людей, киноочерков о человеческих судьбах, человеческих историях, о романтике профессий, о поэзии труда.

Чем больше будет коротких, талантливо сделанных документальных фильмов, тем скорей и прочней они завоюют себе место на больших экранах, тем больше зрителей сумеют их посмотреть.

Лекция И.П. Копалина
«Режиссура документального кино» /фрагменты/

Мы с вами говорили о различных жанрах документального фильма, о форме наших произведений. Прошлый раз мы говорили о некоторых особенностях съемки и различной тематике документальных фильмов.

Проблема показа человека в документальном фильме, нас, документалистов, все время очень волнует, мы над этим вопросом очень много работаем.

Нужно сказать, что мы имеем очень мало положительных примеров хорошего показа человека в документальном фильме, но все же мы утверждаем, что эта проблема не может быть снята по той причине, как некоторые утверждают, что человек, с особенностями его характера, не может быть героем наших документальных фильмов, что показ человека лежит в другой области, что это не является задачей документального фильма.

Между тем, такие теории были и существуют и сейчас, находятся «теоретики», которые утверждают, что показ человека не является задачей документального фильма, что это не под силу документальной кинематографии, что это область художественной, так называемой игровой кинематографии.

Это утверждение неверно, хотя бы уже потому, что все-таки мы имеем образцы, хотя и немного, таких документальных фильмов, где человек показан очень ярко, очень убедительно и очень правдиво.

Причем, если мы говорим о показе человека, нам следовало бы вспомнить такие слова Горького, когда он еще в 30-е годы в одном из писем Скворцову-Степанову писал, что «художнику необходимо застичать людей врасплох, и отнюдь не в позах для прелестного фотографического снимка». А у нас, к сожалению, человек присутствует как бы для фотографического снимка.

Что значит — застичать человека врасплох? Это не значит, что нужно придерживаться той ложной теории, которая в свое время была и у нас, киноков, что надо снимать «жизнь врасплох», «жизнь, как она есть». Это не значит, что нужно ловить человека в каких-то неожиданных позах. Это значит, что нужно создавать правдивый образ человека. А сделать это можно только тогда, когда мы очень хорошо изучим человека, когда мы подметим какие-то особые черты его характера, когда мы изучим поведение этого человека, когда мы поймем, что его отличает от целого ряда других, окружающих его людей.

Давайте подумаем: что такое каждый человек в отдельности, которого мы хотим показать? Мы с вами много раз говорили о том, что в наших фильмах не может быть безработных кадров, проходных кадров, ничего не значащих, не говорящих.

Дзига Вертов
«О МОЕЙ ЛЮБВИ К ЖИВОМУ ЧЕЛОВЕКУ»

— *Возможна ли съемка «живого человека», его поведения, переживаний в документально-поэтическом неинсценированном фильме?*

Такой вопрос мне часто задавали мои оппоненты. Старался отвечать, приводя примеры, факты. Указывал на эпизоды из «Жизни врасплох». Перечислял многие бескомпромиссно документальные места из позднейших фильмов.

Но мои оппоненты несколько свысока улыбались.

— *К счастью, — говорили они, — с приходом звукового кино и его сложной аппаратуры вам уже не придется тратить время на утомительные эксперименты. Здесь вы бессильны, и «живой человек» останется только в поле зрения игровой, актерской кинематографии.*

На этот вопрос, исходя из желания отвечать фактами, я ответил несколько позже. Вернее, за меня ответила бетонщица из «Трех песен о Ленине». И ответила в достаточной степени сильно: «Работала я в пролете 34, подавали туда бетон на трех кранах. Сделали мы 95 бадей... Когда вылили бадью и бетон растоптали, я вижу — упал щиток. Я пошла, подняла... Стала оборачиваться, когда этот самый щиток протянула за каркас, да меня втащило... Я схватилась за лестницу, а руки мои сползают... Все попугались. Там была гудронщица, девочка, все кричала. Подскочил куркум, подхватил, вытащил меня, а я вся в бетоне (смеется), мокрая... Все лицо мокрое, гудроном руки попекло было...»

Вытащили меня и бадью наверх... Я пошла в сушилку, сушилась возле печки — печка была там такая маленькая — и обратно в бетонную. И опять стала три крана давать. И опять на своем месте и до смены, до 12 часов... (Пауза). И наградили меня за то... (смущенно улыбается, отворачивается, стесняется, как ребенок, искренне) орденом Ленина за выполнение и перевыполнение плану... (стыдливо отворачивается)».

Оппоненты не отрывают глаз от экрана, но, как только зажигается свет в зале, скрывают свои истинные чувства. Уже не столь уверенно говорят: «Слов нет. Этот эксперимент удался. Но это исключительное сочетание обстоятельств. Благодарный объект для съемки... Повторить такой опыт не удастся...».

Потрясает абсолютная и неподдельная искренность, стопроцентная синхронность мыслей, слов, изображения. Мы как бы видим невидимое — мы видим мысли на экране.

Мой оппонент некоторое время молчит, затем встает, начинает ходить взад и вперед, потом останавливается и говорит:

— Да-а! Станиславскому бы посмотреть и послушать это. Что бы с ним делалось. Вот где уж подлинно правда, а не правдоподобие!

Объясняю оппоненту, что Станиславский стремился к естественности поведения человека на сцене (очевидно, и на экране) совершенно другим путем. Одно дело, когда актер должен вжиться в роль другого человека. Другое дело, когда человек должен естественно показать нам самого себя. То и другое очень трудно. Но трудности в том и другом случае — разные.

Очень важно в каждом из них найти характерные, особые черты, которые дали бы вам возможность запомнить этого человека, запомнить что-то особое в его образе, в его характере, в его поведении, и не только в том, что он делает.

У Кармена, если вы помните «Повесть о нефтяниках», как будто бы очень много людей проходит на экране. Там и бурильщики, и разведчики, там и инженеры, и простые рабочие. Но запоминаете вы немногих. И, скажем, очень характерно: когда Кармен снимает сцену появления первой нефти из глубины скважины, хочет передать радость нефтяников одержанной победой, что их труд увенчался успехом, он ловит момент, казалось бы, очень простой, очень повседневный может быть в жизни нефтяников, но для нас он является очень ярким моментом, характеризующим состояние этих людей, подчеркивающим их радость. И в то же время подчеркивается непосредственность поведения этих людей: вы помните, когда мажут нефтью по щеке. Некоторые товарищи говорят, что это организовано, что это сделано специально. Кармен утверждает, что никакой инсценировки в этом не было, а что люди вели себя непосредственно, что действительно снимался момент, происходивший в это время.

В данном случае, при всем том, что я всегда стою за чистый документализм в наших фильмах, я считаю, что нам даже неважно и неинтересно знать, придумал это Кармен или нет. То, что он не придумал — я в этом совершенно убежден, а, если он и попросил это повторить, то только в результате тех наблюдений, которые он проводил на протяжении всего пребывания на промыслах. Только человек, который долго наблюдал за этими людьми, может подметить какие-то детали и затем пойти на то, чтобы восстановить эти моменты. И в том, что он, может быть, пошел на это восстановление, попросил человека сделать это — никакого греха нет. А то, что это происходит на промыслах, я в этом убежден и очень хорошо, что режиссер нашел момент, который очень ярко характеризует нам обстановку и поведение людей в данной ситуации.

Другое дело было бы, если бы Кармен придумал какие-то моменты, которые были бы не свойственны поведению людей в данной ситуации, которые выглядели бы фальшиво. Но здесь вы никакой фальши не видите, потому что это действительно часто происходит и этот кадр является результатом глубоких наблюдений режиссера за поведением этих людей.

Я привожу этот пример для подтверждения своей мысли, что даже в картине, в которой присутствует очень много людей, всегда надо в этой галерее каждого человека снабдить, грубо говоря, таким выразительным жестом, улыбкой, гримасой, чтобы это как-то раскрывало особенности события, особенности ситуации, может быть, особенности его характера и т.д.

Константин Славин КОГДА ДОКУМЕНТАЛИСТ ГОВОРIT «Я»...



Документальное кино — особый, прекрасный, удивительный, перспективный род кинотворчества, «совесть киноискусства», как заметил однажды Йорис Ивенс, а не элементарная киноинформация или игровой этюд...

Передо мною старая, старая статья из газеты «Кино». Но данная в ней характеристика документального кинематографа настолько современна, что я рискну привести большую выдержку из этой статьи.

Документальные фильмы, сказано в ней, «тем интереснее, чем значительнее идея, чем занимательнее она скомпонована как в смысле зрительных образов, так и в смысле монтажной композиции, что ошибаются те мастера-документалисты, которые пытаются ставить знак равенства между документальной и игровой картиной...

...Они уже идут на организованную сюжетность своих фильмов, они уже не только согласны на организацию этой сюжетности, но даже изложение основ этой организации в сценарии. Но они забывают, что построение сюжета и организация движения его фабульных линий в документальном фильме также имеет свои, только ему присущие

особенности... Мы хорошо знаем, что в природе нет неизменяющихся форм, что все эти формы включены в диалектический процесс развития. Вот почему, говоря о творческой документации данных событий и фактов, мы зовем кино обогащать дело изучения общественного развития в его современных формах для выявления тенденции их развития, для показа и восприятия движения, современных идей, то есть — мы собираемся делать в плане искусства, а не фотографически...»

И так должны делать мы сегодня. В плане искусства, а не фотографии. Исследуя процессы общественного развития. А для этого нужен автор, а не компилятор или регистратор новостей.

Современный документальный фильм.
М. Искусство, 1970.

Вы помните бетонщицу Вертова, парашютистку Вертова. Я бы назвал и колхозницу, которая выступает в «Трех песнях о Ленине» — очень правдивые образы. Они явились в результате очень тщательных наблюдений и отнюдь не в результате той шпаргалки, которую мы обычно пишем своим героям; в результате очень тщательного режиссерского отбора, который заключался в том, что было продумано, какие вопросы поставить перед героем, который снимается, чтобы полнее раскрыть его образ.

Вы не думайте, что Вертов и Кауфман, которые снимали бетонщицу, просто подошли и спросили. Они много за ней наблюдали, они заранее решили, какие поставить ей вопросы, чтобы наиболее ярко выявить ее образ, как поставить эти вопросы, как организовать съемку, чтобы не нарушить правдивое поведение человека. И это очень важно.

К сожалению, мы не думаем над этими проблемами, когда подходим к съемке людей. Чаще всего мы ставим аппарат, снимаем человека и потом снабжаем какой-то фразой, которая отнюдь не раскрывает его образ, потому что действует чисто литературный эпитет и совершенно бездейственным оказывается зрительный ряд фильма.

Итак, я говорил о том, что был период, когда мы в наших агитпропфильмах игнорировали человека. Это тем более нужно учесть, что сейчас человек является основным, как я сказал, в нашем творчестве, но это ставит перед нами и особые трудности.

Я хочу, чтобы вы очень тщательно в своих работах думали о приемах правдивого показа человека. Я вам приводил здесь несколько примеров, несколько приемов. Каждый режиссер думает над тем, как ему обставить съемку, чтобы не нарушать действительно обычного, привычного для человека хода его работы, хода его занятий, чтобы заставить человека в его действительной, реальной обстановке, чтобы передать действительно правдивый образ этого человека.

Я вам рассказывал, что Ованесова прибегает иногда к так, сказать, «методу провокации», когда она снимает ребят. Я вам говорил, что она вызывает на разговоры, которые создали бы определенную обстановку. Вертов в свое время шел по линии скрытия аппарата и выжидал момент, когда он считал наиболее ярким и правдивым поведение человека. Некоторые и сейчас прибегают к этому.

Но мне кажется, что все это, особенно скрытая съемка, не должно являться методом работы, потому что, как бы вы не скрывали аппарат, все-таки киноаппарат не иглолка, его не спрячешь. Особенно, когда вы снимаете со светом, это не может пройти незаметно для человека.

Я думаю, что наиболее приемлемый для нас метод съемки, это метод очень тщательного изучения человека, его поведения и создание таких условий, когда наша аппаратура не мешала бы человеку в его работе, не отвлекала бы от привычных для него занятий.

**Фрагмент дискуссии
в дни международного кинофестиваля в Москве
«КИНО В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ»**

Все мы — и представители художественного кино и документалисты — должны обладать гражданским мужеством, чтобы бороться с трудностями, встречающимися на нашем пути, — говорит режиссер Йорис Ивенс (Голландия).

Нам нельзя уходить от проблем века, от тех больших социальных изменений, которые происходят в мире.

Хроникеры должны быть более оперативными, смело показывать события нашего времени и быть ближе к насущным запросам народа.

Художник должен быть на уровне исторических перемен и событий, происходящих у него на глазах, постоянно помнить о своей ответственности. Мне же кажется, что мы все-таки отстаем от времени, часто не идем с ним в ногу.

Вот, например, одна из актуальнейших проблем — проблема мирного сосуществования разных общественных систем. Но у нас еще нет фильмов, созданных на эту исключительно важную тему.

Мы должны лучше знать друг друга, чаще встречаться и обсуждать наши совместные планы. Это необходимо для того, чтобы с честью выполнить свою миссию художников.

Эта беседа кинематографистов разных стран подтвердила: кино играет огромную роль в современном обществе, и потому столь необходимо, чтобы оно несло человечеству высокие, благородные идеи мира, гуманизма, прогресса.

ИСКУССТВО КИНО. № 11.1959.



*Записные книжки И.П. Копалина
03.11.58 г. Второй курс*

1. Заслушать заявки на темы учебных работ. Инструктировать.
Сложность выбора темы, публицистичность, серьезность отбора, кинематографичность и содержательность.
 2. Задание на написание учебных работ /тренировка на наблюдательность/.
 3. О важности просмотров, о дисциплине и об уважении к предмету и педагогу.
 4. Текст и кинематографическая выразительность.
 5. Задача сценарного замысла и решения.
 6. Выбор формы, что определяет форму?
 7. Из чего исходить при выборе темы?
- Выступила Арая с изложением темы «Рижский извозчик».
Затем Карпов — о значительности темы.
Сукманов отметил, что нужно снимать не только значительное, важнее эмоциональность и познавательность.
Дегальцев — о том, что тема может быть пессимистичной.
Жуковская — извозчик — это не ключ к рассказу, а только эпизод.
Краснопольский — по форме отмечает смешение жанров.

ЛУЧШИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ МИРА

В рамках Международного фестиваля короткометражных и документальных фильмов в Мангейме (ФРГ) была проведена международная неделя кино 1964 года. Ее главным событием было опубликование результатов анкеты-референдума, проведенного среди 81 историков кино, критиков и мастеров документального кино из 24 стран. Участники опроса должны были ответить на вопрос, какие двенадцать документальных фильмов они считают лучшими в истории мирового киноискусства.

Результаты мангеймского референдума принесли победу фильмам советских кинодокументалистов — они получили три места из двенадцати. Ниже приводится список двенадцати лучших документальных фильмов мира в порядке полученных ими голосов участников анкеты-референдума:

- «Нанук с Севера» (реж. Роберт Флаэрти, 1920 год);
- «Ночная почта» (реж. Г.Уотт и Б.Райт, 1936 год);
- «Турксиб» (реж. В.Турин, 1929 год);
- «Берлин — симфония большого города» (реж. В.Руттман, 1927 год);
- «Человек с киноаппаратом» (реж. Д.Вертов, 1928 год);
- «Луизианская повесть» (реж. Р.Флаэрти, 1948 год);
- «Фарребик» (реж. Ж.Рукье, 1946 год);
- «Ночь и туман» (реж. А.Рене, 1955 год);
- «Старое и новое» (реж. С.Эйзенштейн, 1929 год);
- «Рыбачьи суда» (реж. Д.Грирсон, 1929 год);
- «Испанская земля» (реж. Й.Ивенс, 1937 год);
- «Земля без хлеба» (реж. Л.Бюнюэль, 1932 год).

Организаторы референдума опубликовали также список документальных фильмов, не вошедших в число двенадцать лучших, но занявших места среди первых тридцати. В него входят советские фильмы «Октябрь» С.Эйзенштейна, «Три повести о Ленине» Д.Вертова, «Битва за нашу Советскую Украину» А.Довженко.

Лекция И.П. Копалина
«Режиссура документального кино» /фрагменты/

...Сейчас у нас идет такая работа: мы отбираем для недели советского короткометражного фильма, которая будет в Париже в мае, наши советские короткометражные фильмы. И когдаходишь с точки зрения западного зрителя, в том числе, скажем парижанина, когда эти фильмы смотришь более строго с точки зрения искусства, которое в них вложено, то надо прямо сказать, поражаешься той серости, которая наличествует во всех наших картинах. Мы наметили огромный список наших картин, и с каждым просмотром эти фильмы отсеиваются, и просто не знаешь, что же показать там, потому что такая бедность формы произведений, такая бедность творческих поисков, каких-то смелых экспериментов и, я бы сказал даже, такая слабость операторского решения, чисто изобразительная, что делается даже как-то неудобно с этими картинами выйти на такую взыскательную аудиторию.

Может быть, вы помните, когда у нас проходила неделя французского короткометражного документального фильма, они показали очень хорошие работы, как, например, «Ночной Париж» и еще несколько, которые были очень интересны и поучительны. А самое главное, в них было большое профессиональное мастерство. Скажем, «Красный шар», который вы видели. Все, казалось бы, очень просто, но вы смотрите на протяжении 40 минут с неослабевающим интересом.

У нас публицистика часто стоит на высоком уровне, мы даем очень актуальные произведения. Мы очень широко показываем свою страну. Давайте опять скажем о «Цветущей Грузии». Страна показана очень хорошо. Я сидел с грузинским оператором и восторгался страной так, что он говорит: «Что, действительно хочется поехать в Грузию?». И действительно — хочется поехать, потому что вы видите прекрасную природу, пейзажи, знакомитесь с промышленностью, которая выросла за это время, с историей, с замечательными людьми, вы видите города и т.д., все это есть, как публицисты они показали все очень широко, сумели увидеть, но объединить в художественном произведении, придать этому соответствующую форму, сделать это произведение эмоционально воздействующим, чтобы зритель с неослабным вниманием смотрел это, довести эти факты, которые они сняли до каких-то образных обобщений — всего этого в картине они не смогли дать.

Вот почему я думаю, что наши художники больше помнят о публицистике, о тех фактах, которые нужно запечатлеть, забывая о другой стороне — что они являются художниками, а художник должен мыслить категориями искусства, знать законы этого искусства, которые являются обязательными для всех видов искусства.

23

Декану восстановленного факультета
Виктор Гов. Табуретский Р. А.

Известный вам факт нарушения дис-
циплины студентом Тайничиммером Л. Ф.
выразившейся в самовольной органи-
зации и проведении вешной эстафеты
для студента Геленгенца, состоявшейся на
квартале 12/11 ст. и повлекшей резкое осуж-
дение всего коллектива мадгаскарской.
Учитывая выказываемые студентом и
признание своей вины Тайничиммером,
отсюда возможными мерами Тай-
ничиммера на квартале и ограничить наказа-
ние строгим выговором с предупрежде-
нием.

Установлено мадгаскарской
документ. *Ф. Шварц*
К. Канал

12/11 1958 г.

*Записные книжки И.П. Копалина
03.11.58 г. Второй курс*

Заявка А.Динкевича на очерк «На дальней заставе».

Замечание к заявке: всего много, но хорошо.

Сукманов хвалит заявку. Заявка интересная.

Файнциммер. Это не очерк о пограничниках. Нет специфики. Поверхностный рассказ.

Рябов. Тема нужная и интересная. Традиции границы. Нужно облечь все в конкретность.

Жуковская. Слушаешь — все хорошо, но нет нового, нет формы, нет романтики. Ничего не волнует.

Шахмалиев. Хорошо написана заявка, но тема раскрыта трафаретно. Хорош ход с учебной тревогой.

Какабадзе. Тема занимательная, но форма не найдена. В одной части все показать нельзя.

Константинеску. Тема нужная и интересная. Но на кого рассчитан фильм? В каком жанре? Он учебный или о подвигах? Идея есть, но сюжета нет.

Халилов: Нет идейного замысла, ничего нового.

Гелейн: Тема хорошая и актуальная, нужная. Решение же сухое, неинтересное. Сам материал трафаретный.

Динкевич: Это будет эмоциональная зарисовка, герой пройдет через весь фильм. Это только заявка, но в сценарии все будет иначе.

Дегальцев. Правомочно ли в заявке писать эпизоды.

Карпов: Заявка драматургически не завершена.

Сообщение Рябова «Роль режиссера в создании оборонных фильмов»

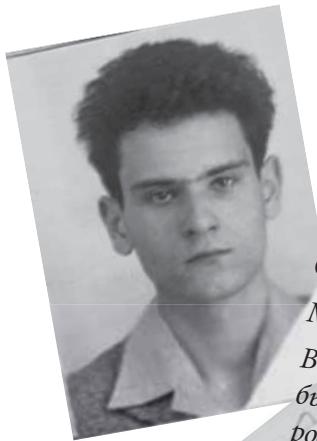
Кузнецов: О патриотизме документалиста. Правильно рассуждает. Молодец.

Гелейн: Не все отвечает теме доклада. Не сказано о специфике работы режиссера военного фильма.

Халилов: В докладе не раскрыта роль режиссера.

Жуковская: Доклад Рябова пока только вступление к докладу.

Константинеску: Доклад не дает представление о роли режиссера.



АВТОБИОГРАФИЯ

Я, Файнциммер Леонид Александрович, родился 21 декабря 1937 года в Ленинграде, русский.

В 1945 году поступил в мужскую среднюю школу № 346 в Москве, в 1948 году переехал в Ленинград, где и продолжил учебу в школе № 82 Петроградского района.

Отец, Файнциммер А.М., режиссер к/с «Мосфильм».

Мать, Квинихидзе О.П., ассистент режиссера к/с «Ленфильм».

В 1951 году вступил в ряды ВЛКСМ (№ 18957120). За годы учебы, работы и службы в Советской Армии нареканий и выговоров не имел.

В 1955 году окончил 82 мужскую среднюю школу г. Ленинграда, где последние три года занимался в художественной самодеятельности. В 1955 году держал экзамены во ВГИК на режиссерский факультет, не прошел по конкурсу, вернулся в Ленинград и пошел работать на к/с «Ленфильм» в качестве механика по обслуживанию съемочной техники 7 разряда, а потом 8 разряда. В свободное от работы время, вместе с группой кинолюбителей, снял киноочерк о Ленинграде, который и представляю во ВГИК. Вторично поступал во ВГИК в 1956 году.

В 1956 году был призван в ряды Советской армии. Службу проходил на Северном флоте (в/ч 40608). По состоянию здоровья был демобилизован.

В 1957 году по заданию журнала «Юность» собирал материал к Всемирному фестивалю молодежи. Позже продолжил работу в Молодежной группе любителей кино.

Сейчас, теперь уже в третий раз, поступаю во ВГИК на режиссерский факультет.

Л. Файнциммер

Автобиография

*Файнциммер Леонид Александрович
1/12/37г. Ленинград
поступил в школу № 346 в Москве
переехал в Ленинград в 1948г.
Файнциммер А.М. режиссер к/с «Мосфильм»
Квинихидзе О.П. ассистент режиссера к/с «Ленфильм»
1951г. вступил в ряды ВЛКСМ № 18957120
1955г. окончил 82 мужскую среднюю школу г. Ленинграда
1955г. держал экзамены во ВГИК на режиссерский факультет
1956г. был призван в ряды Советской армии
1957г. по заданию журнала «Юность» собирал материал к Всемирному фестивалю молодежи
Сейчас, теперь уже в третий раз, поступаю во ВГИК на режиссерский факультет
Л. Файнциммер*

*Записные книжки И.П. Копалина
16.11.58 г. Второй курс*

Доклады: Ускова, Куфоса, Скитовича.

Усков. «Дикторский текст в фильмах военных лет».

Правильно рассуждает о советской публицистике.

«Разгром немецкий войск под Москвой» — текст суровый, грозный, это было требование жизни.

В докладе много красивых и напыщенных фраз.

«Победа на правобережной Украине». Здесь поэт Довженко выступает как подлинный патриот и фильм — это лирический монолог.

Правильно определяет значение дикторского текста в данном фильме.

Выступили:

Рябов: Критикует Ускова за риторичность и фразеологию доклада, его красоту.

Краснопольский: Хвалит доклады, особенно Ускова.

Карпов: Считает доклад Ускова очень удачным.

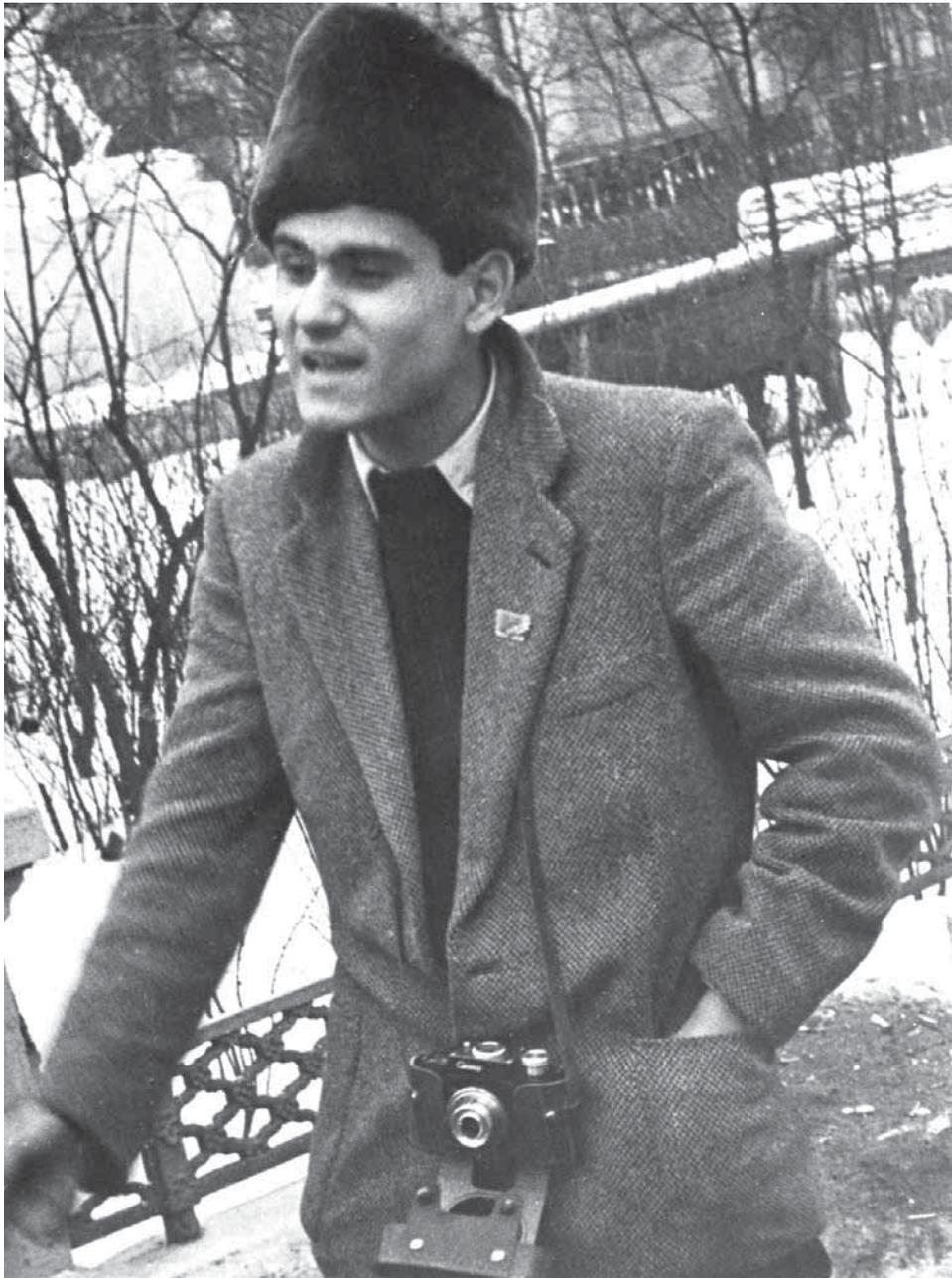
Файнциммер: Не согласен с Усковым, что нужно стремиться шире использовать текст.

Константинеску: Не согласен с Усковым о роли текста в документальном фильме.

Шахмалиев: Считает правильным мнение Ускова о публицистике.

Сукманов: Дикторский текст в военных фильмах необходим.

Разобрать ценность докладов и их недостатки на примерах. Значение дикторского текста — это все ненужные споры. Изучать постоянно советское кино. Привести примеры, что текст в военных фильмах не во всех обязателен.



Леонид Файнциммер

*Записные книжки И.П. Копалина
24.11.58 г. Второй курс*

Обсуждение заявки Константиnescу «Друг человека».

Файнциммер: За эту работу, но видит ее как игровую.

Жуковская: Дело не в жанре, а в содержании. О чем этот очерк? О жуликах не стоит делать.

Торгаев: Тема нравится, но подать надо как учење.

Динкевич: Не время заниматься такими вопросами, надо заниматься более актуальными темами.

Рябов: Ставит вопрос о границах допустимого в документальном кино. Человек здесь придаток собаки.

Усков. Ставит вопрос о содержании. Прав Динкевич.

Карпов: Это уход от трудностей в нашей работе.

Кузнецов: Такая форма правомерна, но она должна соответствовать содержанию.

Шахмалиев: Делит весь фильм на хронику и документальный фильм. Введение актеров возможно, но делать это надо осторожно.

Краснопольский: Поддерживает форму заявки и за инсценировку в документальном кино.

Какабадзе: За введение актера ради занимательности.

Что значит снять монтажно? Не только ход мысли, но и ритмичность. Оправданность крупностей планов.



Лекция И.П. Копалина
Фрагмент лекции И.П.Копалина
/опубликовано в газете «Советская Россия» 21 декабря 1986 года/

Искусство реальных проблем, хроника века, метод социологического анализа, экранная память народа — так называют на многочисленных конференциях, кинофестивалях, обсуждениях документальное кино. Деятели кинематографа, энтузиасты телевидения, ученые, пропагандисты, кинолюбители воспринимают документальное кино как новую школу общественного воспитания. Они неустанно популяризируют роль и безграничные возможности документального кино в познании современной действительности.

Нет такой области человеческой деятельности, которую не охватил бы документальный экран. Он, как волшебный кудесник, может переносить нас из страны в страну, знакомить с жизнью, культурой и обычаями народов. Используя материалы кинолетописи, он может возвращать нас в прошлое. Используя необычайные возможности кинематографической выразительности, техники, может показать нам будущее.

Документальный фильм часто называют совестью кино. Это понятно. Прямое обращение к реальной действительности, непосредственное ее изображение путем наблюдений, соединений фактов, обобщений фактов позволяют документалистам создавать кинолетопись времени. В поисках большей выразительности, более глубокого проникновения в гущу жизни рождаются новые методы съемок, появляются новые теории.

А между тем стоит проанализировать эти так называемые новые теории, новые методы, стоит честно взглянуть в глаза истории кино, и станет ясно: все эти открытия были сделаны еще в 20-х годах классиком нашего документального кино, замечательным советским режиссером, творчество которого обогатило всю мировую документалистику, — Дзигой Вертовым. Это он создал «Киноправду», которую сейчас назвали новым методом, будто бы открытым на Западе. Да, сейчас там «киноправда» стала модой. Но ее различные варианты далеки от той подлинной «киноправды» Вертова — это не жизнь, разыгранная перед объективом кинокамеры, это не подделка под правду жизни и не хаотично выхваченные из обыденной действительности эпизоды. Нет. Это образное, публицистическое осмысление, образное отражение жизни. Вертов был прав, говоря: «Далеко не просто показать правду, но правда — она простая».



Идут занятия по мастерству.
Г.М. Серпуховитин, И.П. Копалин, В.Г. Романова

Вспоминает Валерий Усков /интервью от 21.05.07 г./

В нашей суматошной жизни вдруг появилось письмо кафедры режиссуры неигрового фильма, напоминающее нам о юбилее первой мастерской неигрового кино ВГИКа, студентами которой мы с Краснопольским являлись. Мы погрузились в воспоминания, прошло не много не мало — пятьдесят лет. Кошмар! Они пролетели так быстро, эти годы. Конечно, я не имею права отказаться от того, чтобы не вспомнить, как мы учились. Руководил мастерской Илья Петрович Копалин. Сейчас стало модно вспоминать, что он — оскароносец, получил за картину «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Человек много повидавший, опытный документалист, народный артист. Он нам очень много дал. Он нас научил прислушиваться к жизни, он научил нас сверять художественный вымысел, свои помыслы с реально существующей жизнью, что нам потом очень помогло в игровом кино.

В его мастерской работала Вера Тихоновна Романова, которую мы очень любили, она нам преподавала «Актерское мастерство». Печально было слышать, что в последующих мастерских к предмету «Актерское мастерство» относились наплевательски, и это зря. Ведь не овладев этим предметом, не овладеваешь и режиссурой документального фильма. Каждая встреча с мастером и с Верой Тихоновной Романовной были для нас праздником. Помню глаза Ильи Петровича Копалина, он с удовольствием смотрел наши отрывки, которые мы ставили на площадке. Несмотря на то, что он был «коренным» маститым документалистом, для него были важны наши первые художественные шаги. Мы за годы, что учились у Ильи Петровича Копалина, начали пробовать себя и в игровом кинематографе. Мы любили одинаково и документальное, и игровое кино.

В прошлом я был журналист. Краснопольский был педагог. Нам по долгу службы приходилось писать, так что мы органично попали на документальное отделение.

В. Лисакович: Скажи, пожалуйста, как ты считаешь, почему такая мастерская была создана именно в 1957 году?

В. Усков: Думаю, потому что в 1957 году началась та самая знаменитая оттепель. Стали люди говорить больше, чем разрешали до этого. Появились первые ростки свободы. Оттепель с течением времени кажется весьма условной, но все равно, было свободы больше, чем раньше. Настала пора снимать жизнь. Не жизнь, которую хотели бы видеть, а ту жизнь, которая есть. Мне кажется, очень здорово, что была такая документальная мастерская, что мы через нее прошли. Но когда мы стали общаться и учиться у мастеров игрового кино, мы сразу легко все преодолели, потому что у нас за плечами была реальная жизнь, и она подсказывала нам решения, подсказывала замыслы не выдуманные, а из реальной жизни.

В. Лисакович: Фигура И.П.Копалина в чем-то, может быть, противоречивая. То, что он делал сам, не очень соотносится с тем, что хотели вы. Или я ошибаюсь?

АВТОБИОГРАФИЯ

Я, Арайя Хелена Юльевна, родилась в 1935 году 22 марта в Риге. По матери национальность — эстонка (мать по отцу — эстонка, по матери — русская, Киселева). Отец — латыш.

Мать работает в Латвийском издательстве. Отец умер. Братьев и сестер нет. Из родственников имеется двоюродный брат Олег, который окончил факультет режиссуры (курс Ромма во ВГИКе). Брат матери Киселев Валентин Георгиевич, заслуженный артист, орденосеи, работал в Ленинградском театре комедии.

В 1939 году начинаю посещать Рижскую вторую латышскую семилетнюю школу, которую с отличием кончаю в 1946 году. Тяготение к артистическому искусству заставляет искать дороги к сцене и выдержать конкурс на актрису в новом театре.

В 1948 году работала в министерстве финансов делопроизводителем. В 1953 году получаю аттестат зрелости.

Свою жизнь, свои творческие силы и способности хочу жертвовать только одному киноискусству и поэтому с готовностью к трудностям поступаю на киноведческий факультет.

Х. Арайя

В. Усков: Конечно, мы смотрели его картины. Мы поступили в институт взрослыми, после окончания университета, уже многое прошли, многое стали понимать, что он делал. Он делал госзаказы, соцзаказы, правительственные заказы. Его картины смотрел сам товарищ Сталин, это ответственнейшее дело, я уверен. Тогда же то, что он делал, не уменьшало его авторитета в наших глазах, его расхождение с реальностью. Мы были воспитаны в ту эпоху, мы верили во все, что говорил Копалин, мы верили в коммунизм, социализм, верили в мир во всем мире и не воспринимали это как неправду. Он отразил свое время. Время было такое. Были демонстрации с возгласами «Да здравствует товарищ Сталин!». Мы это все пережили, прошли, мы не были дерзкими, мы думали в пределах тех нравственных уроков, которым нас учили в школе, университете, и поэтому у нас с Копалиным в этом вопросе не было никаких конфликтов.

В. Лисакович: Школа документального кино вам пригодилась в дальнейшем?

В. Усков: Не то слово. Она нас научила главному, как я уже говорил. Смотреть на жизнь, отбирать, уметь снять. Мы часто снимаем в документальной среде, если не можем этого позволить, организуем из массовой реальную жизнь. Мы привыкли к реальной документальной жизни. Наши фильмы «Не подсуден», большие телевизионные сериалы «Тени исчезают в полдень», «Вечный зов» — мы пытались сделать в нашем понимании историю России.

В. Лисакович: Как проходили занятия в мастерской? Расскажи немного о сокурсниках.

В. Усков: Мы всегда с большим интересом шли на занятия. Илья Петрович нам преподавал элементарные уроки режиссуры, разбирали фильмы документальные. Занятия были праздником. Вера Тихоновна Романова, которая преподавала «Актерское мастерство», просила, чтобы мы к ее приходу украшали аудиторию, ставили цветы, чтобы было чисто и аккуратно прибрано, только после этого мы начинали с ней заниматься. И мы чувствовали, как горели глаза Ильи Петровича, он так любил смотреть наши представления, наши игровые сцены. Потом он начал давать нам задания, мы делали короткие этюды без слов, документальные. На первом курсе на Учебной студии мы с удовольствием сделали картину «Вперед лети». Он вошел в сборник вгиковских фильмов. Эта работа о возникновении бригад коммунистического труда.

В. Лисакович: Многие фильмы тех лет не сохранились по одной простой причине — они снимались на горючей пленке.

В. Усков: Очень жалко.

В. Лисакович: Какие-нибудь работы сокурсников помнишь?

В. Усков: Хэди Арая сделала прекрасную работу об уничтожении деревни бывшей на том месте, где сейчас стоит памятник Гагарину. Москва расширялась. Фильм назывался «Две строки в газете» — на эту тему очень чело- вечная и профессиональная картина, которую я запомнил, она очень выделялась.



*Путь к
Экрану*

**РАБОТА
СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА**



Очень хорошо работал Борис Карпов, Леня Квинихидзе делал хорошие документальные работы, Аркадий Динкевич — особенно он был талантлив на игровой площадке как актер и режиссер. Помню Шахмалиева Руслана, его работы. Помню, как они репетировали с Владимиром Краснопольским сцену из «Необыкновенного лета». Краснопольский изображал следователя, Руслан — бандита. Сцена начиналась фразой «Ну-с, так вот, юноша Извеков». Краснопольский замордовал Руслана этой фразой, репетируя отрывок. Леня Квинихидзе замучил фразой: «Уйдете Вы, и во всем этом мире не останется ни одного человеческого лица, а ведь это ужасно». На экзамене он вышел на сцену, мы играли в большом зале, в зал вошел ректор, он его увидел, я ему подсказывал шепотом, но он забыл свои слова. Я сорвал ему экзамен...

*Записные книжки И.П. Копалина
19.01.59 г. Второй курс*

Обсуждение сценария Ускова и Краснопольского «Запевалы труда».

1. Дегальцев: Много игровых сцен. Речи рабочих будут фальшивыми. Очень много дикторского текста.
2. Гелейн: Люди затеряны, нет романтики труда, обзорность.
3. Торгаев: Нет эпизода, показывающего стремления этих людей. Два финала, первый вариант был лучше.
4. Сукманов: Не согласен с Гелейном. Хорошо, что связано с традициями первых субботников.
5. Шахмалиев: Нравится прием маленьких новелл. Не удалась новелла «Жить!».
6. Карпов: То, что записано в сценарии, нельзя снимать. Это обычно, нужно стремиться к поэтичности. Нет ничего нового.
7. Жуковская: Тема трудная и нельзя требовать чего-то необычного. Нет приема. Много текста.
8. Рябов: Задумка хорошая, но нет ничего о коммунистических бригадах.
9. Кузнецов: В сценарии нет публицистики. Нет страстности, все сухо, нет связи с общей жизнью страны. Также отмечает, что нет приема.
10. Скитович: Тема интересная, но трудная. Не понял из сценария сущности движения коммунистических бригад.
11. Файнциммер: Возвышенности нет, много штампов.
12. Серпуховитин: Все должны помочь в работе над сценарием.
13. Усков: Хотели дать новые взаимоотношения людей в труде.



Экзамен по актерскому мастерству, июнь 1958
Х.Арая и Л.Куфос (верхнее фото)
Р.Шахмалиев и В.Краснопольский (нижнее фото)

**ДИРЕКТОРУ ВГИКа
ТОВАРИЩУ ГРОШЕВУ А.Н.**

На экзамене по кинорежиссуре мне поставили неудовлетворительную оценку. Кроме того, мастером курса Ильей Петровичем Копалиным мне было предъявлено обвинение в несобранности, неумении довести дело до конца. А вызвано оно следующими причинами.

Вначале мною была избрана тема учебной работы «На границе». Был написан сценарий, который получил высокую оценку при обсуждении на курсе, и был утвержден И.П.Копалиным. Началась подготовка к съемке, кафедрой операторского мастерства были выделены операторы Коржихин и Мезинцев.

Но потом, после проведенной работы, съемка фильма была запрещена мне И.П.Копалиным и Б.Г.Ивановым с той мотивировкой, что работа сложная и я могу с ней не справиться. Несмотря на то, что я был не согласен с этим решением, я не считал себя вправе не послушать совета, и срочно заменил тему.

Новая работа была об елецких кружевницах. Сценарий тоже получил высокую оценку и на курсе, и на кафедре операторского мастерства, и у Б.Г.Иванова, я это сужу по тому, что им было предложено мне «снимать дипломную работу операторов Воронежского и Банека». Было это сделано совместно с Косматовым.

Тогда я не считал себя в состоянии снять дипломную работу, тем более, что уже была договоренность с операторами 4-го курса А.Чировым и З.Карасевым, и я не чувствовал в себе силы, знаний для такой серьезной работы, какую требует диплом.

«Елецкие кружева» были рассчитаны на зимнюю натуру. Отъезд на место съемок был назначен на начало апреля. Но кафедра операторского мастерства запретила выезд в это время. Уходила зима. Добиться отъезда операторов не помогли ни мои неоднократные просьбы, ни ходатайство руководителя курса операторов Б.И.Волчека.

Группа сумела выехать на съемку лишь в конце апреля, то есть тогда, когда в Москве была уже поздняя весна, когда не было снега. Думалось, в Ельце он еще будет. Но по приезду на место снега не оказалось. Работу снимать было нельзя из-за слякоти. Нужно было ждать лета, чтобы переделать сценарий. На это тоже не было времени. Тогда было решено снимать работу о Липецком металлургическом заводе. Это было подсказано актуальностью темы, и я считал себя вправе, как документалист, проявить необходимую оперативность в изменении темы. И еще одно обстоятельство. Проезд второй раз требовал денежных средств, которых не хватало.

АВТОБИОГРАФИЯ

Я, Динкевич Аркадий Аврамович, русский, рождения 1930 года, апреля, окончил десятилетку в 1948 году и с этого времени начал трудовую деятельность.

С 1948 года по 1950 год (с перерывами) работал в Липецком драматическом театре актером. В 1950 году поступил в Учительский Липецкий институт и окончил его в 1952 году. Тогда же уехал по направлению работать на Камчатку. Учителем быть не пришлось, ибо я устроился в газету «Камчатская правда».

Сначала литсотрудник, а потом разъездной корреспондент, был на Чукотке, Сахалине, Курилах, в Приморье, на Колыме. На протяжении 5 лет ездил по северу.

С 1954 году – студент заочного отделения Хабаровского пединститута (сейчас – третий курс). Из-за нездоровья матери выехал в январе нынешнего года на Большую землю, в Липецк, где и работаю сейчас в облгазете.

В издательстве вышла моя брошюра!!! Очерки о Севере печатались в Дальневосточных газетах, в газетах Кавказа. Фотографирую, рисую.

Сейчас работаю над повестью о становлении советской власти на севере Камчатки, в Корякском административном округе.

Отец – Динкевич Авраам Александрович, майор медслужбы в отставке, умер в 1953 году. На иждивении мать Евгения Николаевна.

А. Динкевич

Автобиография.

Я, Динкевич Аркадий Аврамович, русский, рождения 1930 года, апреля, окончил десятилетку в 1948 году и с этого времени начал трудовую деятельность. С 1948 года по 1950 (с перерывами) работал в Липецком драматическом театре актером. В 1950 году поступил в Учительский Липецкий институт и окончил его в 1952 году. Тогда же уехал по направлению работать на Камчатку. Учителем быть не пришлось, ибо я устроился в газету «Камчатская правда».

Сначала литсотрудник, а потом разъездной корреспондент, был на Чукотке, Сахалине, Курилах, в Приморье, на Колыме. На протяжении 5 лет ездил по северу. С 1954 году – студент заочного отделения Хабаровского пединститута (сейчас – третий курс). Из-за нездоровья матери выехал в январе нынешнего года на Большую землю, в Липецк, где и работаю сейчас в облгазете.

В издательстве вышла моя брошюра!!! Очерки о Севере печатались в Дальневосточных газетах, в газетах Кавказа. Фотографирую, рисую.

Сейчас работаю над повестью о становлении советской власти на севере Камчатки, в Корякском административном округе.

Отец – Динкевич Авраам Александрович, майор медслужбы в отставке, умер в 1953 году. На иждивении мать Евгения Николаевна.

На месте был разработан сценарий и режиссерский план, которые обсуждались в Обкоме КПСС Липецка. Из-за непрерывных дождей мы смогли снимать лишь четыре дня, о чем я могу предоставить справки бюро погоды и письмо партийных органов г. Липецка, которые оказывали мне помощь и постоянно были в курсе нашей работы. Несмотря на все старания, из-за дождей я так и не смог доснять очерк до конца. Шли дожди, приближалось время экзаменов и нужно было возвращаться в институт.

После приезда в Москву я стал добиваться, чтобы мне разрешили снять «Елеукие кружева» летом, перед экзаменом. Но вопрос с операторами /Чиров и Карасев ушли на диплом/ был решен лишь 20 мая. До экзаменов оставалось девять дней, и я не решился ехать, ибо за четыре-пять дней снять такую работу нельзя.

Вот все то, что вызвало нарекания со стороны И.П.Копалина. Но, как видите, обстоятельства складывались так, что при всем моем желании я ничего не мог сделать. Ведь в течение 20-25 дней мне пришлось писать три сценария. И вполне понятно, что последние я не сумел «дотянуть» до высокого уровня.

Кроме всего прочего, я работал в тяжелых, очень тяжелых условиях. Моя мать /кроме меня у нее никого нет/ заболела. Она пенсионерка, и мне пришлось весь год подрабатывать по ночам /на радиокомитете — вещание для Дальнего Востока/, урывая время от отдыха и учебы.

Все это было очень тяжело, но другого выхода у меня нет. Я не вправе не помогать матери.

О моей работе мастер не знал, я имею в виду работу на радио. Материальную помощь я дважды получал из профкома.

Все это очень мешало мне в учебной работе.

Вступительные экзамены я сдал на три пятерки. На первом курсе у меня было по мастерству 4 и 5. На втором курсе не одна моя литературная работа не получила отрицательной оценки, наоборот, все работы были оценены высоко. Работа по режиссуре на площадке и актерскому мастерству, которая делалась мной, комиссией была признана лучшей работой на курсе.

Александр Николаевич! Все это я пишу не для похвалы, нет, поймите меня правильно. Но в моем положении иного выхода нет.

По образованию я педагог и прекрасно понимаю, что в случившемся большая часть вины падает на меня. Последние дни я много думал над произошедшим, еще и еще раз анализировал корень ошибки. И как не хотелось мне полностью оправдать себя для себя, этого сделать я не мог.

ВЫПИСКА

ВСЕСОЮЗНОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ

Москва

в том, что 28 июня 1930
 в 0:30 часов студент режиссерского факультета Динкевич А.А. будучи в нетрезвом состоянии выбросил через окно своей комнаты (№ 409 - 4эт) графин и туфлянку.
 § 3. Прошу о принятии срочных профилактических мер воздействия

ДИНКЕВИЧУ А.А. - студенту 1У курса режиссерского отд. за появление в общежитии в пьяном виде объявить **СТРОГИЙ ВЫГОВОР**.

Динкевичу А.А. - студенту 1 курса режиссерского отделения за систематические пропуски занятий без уважительных причин объявить выговор и предупредить, что в дальнейшем при пропусках занятий без уважительных причин он будет снят со стипендии.

ВЫПИСКА ИЗ ПРИКАЗА

32

ВСЕСОЮЗНОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ ИНСТИТУТУ КИНЕМАТОГРАФИИ

Москва

№ 77...

« 15 марта » 1938 г.

За пьянку и драку в общежитии студентам ПАНАРИНУ /актерское отд./, ВОЛКОВУ А., БЕЛОВУ С. /художественное отделение/ и ДИНКЕВИЧУ А. /режиссерское отделение/ **ОБЪЯВИТЬ СТРОГИЙ ВЫГОВОР** и предупредить, что впредь к нарушителям правил внутреннего распорядка будут применяться самые строгие меры взыскания, вплоть до выселения из общежития и исключения из института.

Но мне кажется, что со мной поступили слишком сурово, даже в исправительных лагерях и тюрьмах людям дают возможность исправиться. Об этом я и прошу Вас.

Однажды Вы сделали это, я имею в виду драку в общежитии, выпивку. Как видите, я держу свое слово, я не подвел Вас, не подвел потому, что Вы поверили мне.

Прошу Вас поверить в искренность и этого заявления. Я пришел в институт из жизни, за плечами шесть лет работы на Крайнем Севере, шесть лет напряженного труда. И поверьте мне, что пришел я в институт не для того, чтобы получать большие деньги /они у меня были/, не для того, чтобы получить «популярную» профессию, а из-за любви к документальному кино. Двенадцать лет я готовил себя к этой профессии. В 1948-м году, когда мне было восемнадцать лет, я поступал на курс профессора С.А.Герасимова. Тогда меня не приняли. И тогда я понял, что для того, чтобы идти в кино, для того, чтобы что-то рассказать людям, это «что-то» нужно знать самому. И я пошел работать. За время работы еще раз проверил реальность своих желаний.

На Хабаровской студии по моему сценарию с моим участием был сделан фильм «На далеких островах».

Мне тридцать лет. Не Вам говорить, как трудно в этом возрасте вычеркивать из жизни два года, начинать ее сызнова. Я работал журналистом и отдавал все силы работе, принося сильную пользу. И тут, в документальном кино, я не пожалел сил и здоровья, чтобы на производстве высоко нести марку нашего института.

Я прошу одного — чтобы Вы поверили мне. Моя работа «Липецкий металлургический» не получилась так, как хотелось, не заслужила высокой оценки. Но ведь и у мастеров кино бывают срывы, неудачи. А я лишь студент второго курса, для которого первая самостоятельная работа в 250 метров — огромный и неведомый труд.

Я прошу Вас перевести меня условно на третий курс и дать мне возможность летом, в дни практики, снять другую работу, которая будет сделана на высоком идейно-художественном уровне. Даю Вам в этом слово. Отчислить меня из института не поздно будет никогда, это сделать нетрудно. Гораздо труднее поверить человеку!

Я знаю Вас как чуткого, отзывчивого и в то же время принципиального и справедливого человека.

Поэтому я и обращаюсь к Вам, вверяя в Ваши руки свою судьбу.

Аркадий Динкевич,
студент 2-го курса режиссерского отделения.



А.Динкевич. Кандагар, 1983 г.

Москва, ВГИК, кафедра режиссуры неигрового фильма, В.П.Лисаковичу

19.04.09 г., Санкт-Петербург

*Нет слов, как я перед тобой виноват — дал слово, и... натрепался.
Хорошо написать воспоминания — не получается; плохо не хочу, да и смысла нет.
И наконец... Дико занята башка. Дело в том, что в Финляндии, на телевидении,
делаю фильм «Блокада. По ту и эту сторону». С 80-летней башкой — это не просто!
Еще раз — прости меня, пожалуйста!
Посылаю фото (это проще, чем писать).
Снимок сделан в Канадагаре, в 1982 году, где я снимал от студии Министерства
обороны.
Извини,
всегда твой Аркадий Динкевич.*

Записные книжки И.П. Копалина

17.12.59 г. Третий курс

Анализ работы Арая «Ради тебя».

Дегальцев: сценарий и режиссура фильма. Хвалит замысел и режиссерское решение. Говорит, что фильм Ускова — это хроника /не прав/.

Гелейн: Изобразительное решение, монтаж, музыка, текст. Изображение соответствует поэтическому замыслу режиссера. Монтаж точен по ритму, но не всегда, но она к этому стремилась. Удачно музыкальное оформление, и текст. Раскрыта поэтическая сущность — труд это радость, счастье.

Константинеску: Как раскрыты процессы происходящего сейчас, их значение? Хорошо выступил с анализом и сопоставлением.

Рябов: Говорит об общественном значении работы. С этой точки зрения фильм Арая убедителен.

Кузнецов: Хорошо сравнивает работу Арая с «Колыбельной» Вертова.

Файнциммер: Нельзя сравнивать работы Арая и Ускова — эти темы не родственны. «Ради тебя» — это новелла о радости труда, авторы решают темы разными методами.

ПЕРВЫЕ ШАГИ МОЛОДЫХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

...Депо Москва-Сортировочная Московской железной дороги. Здесь впервые зародилось движение, которое Владимир Ильич Ленин назвал «великим почином, фактическим началом коммунизма». 10 мая 1919 года более двухсот железнодорожников вышло на первый коммунистический субботник.

Не раз с тех пор стены депо видели замечательные дела славного коллектива.

И вот спустя сорок лет в депо было положено начало еще одному большому движению — соревнованию за право называться бригадами коммунистического труда.

Рассказом об этом начинается киноочерк «Вперед лети», созданный студентами Всесоюзного государственного института кинематографии режиссерами В. Краснопольским и В. Усковым, операторами М. Колесниковым и А. Штатландом.

Этот короткометражный фильм будет выпущен на экраны в первом киноальманахе лучших работ студентов ВГИКа.

Ежегодный альманах фильмов, созданных на учебной киностудии, выпускается по решению ЦК ВЛКСМ.

В первый сборник включены работы, уже получившие признание рабочих аудиторий, сельских зрителей. Например, поэтический фильм о советской столице «Утро нашего города», сделанный большой группой вгиковцев — сценаристов, режиссеров и операторов, — удостоен золотой медали на киноконкурсе в Вене во время Всемирного фестиваля молодежи летом прошлого года.

Кинокартина студентов пятого курса режиссерского факультета А. Салтыкова и А. Ястребова «Ребята с нашего двора» в интересной форме ставит важные вопросы воспитания подрастающего поколения.

В дальнейшие выпуски альманаха войдут лучшие курсовые и дипломные работы студентов ВГИКа.

Жуковская: не согласна. Тема одна и работы можно сравнивать.
Сукманов: Каковы художественные качества?
Дегальцев: Ошибочно утверждает, что лозунг коммунистических бригад — абстрактное понятие.
Карпов: Говорит о диалектике «частное в общем, общее в частном».
Арая: самоуверенно говорит, зазналась.

*Записные книжки И.П. Копалина
14.04.60 г. Третий курс*

Разбор работ о жанрах

Гелейн: появился новый жанр киноновеллы. Это фильм на 1-2 части. Все, что Гелейн относит к киноновелле, существенно для всех жанров.

Кузнецов: удивлен тем, что не создаются кинопоэмы о наших современниках. За поэтику в кино.

Скитович: защищает жанр кинопортрета.

Куфос: о худ.документальном жанре.

Карпов: насчет жанров и формы.

Краснопольский: о киноочерке как об основном жанре.

Сукманов: кинопортрет. Только ли о великих людях?

Усков: о жанре кинопамфлета. Может ли иметь место этот жанр?

Динкевич: путевой киноочерк, правильные мысли.

Жуковская: об очерке. Не совсем верно.

Арая: путано о повести.

Шахмалиев: путано и списано с энциклопедии.

Рябов: о критическом фельетоне. Что же надо снимать для фельетона?

Торгаев: публицистика. Только критикует очень все поверхностно.

Константинеску: что же такое жанр? Поговорить о жанре, форме и стиле.

Файнциммер: разбор всех жанров правильный.

Дегальцев: очерк, новелла, требование новых форм.

Халилов: кинопортрет. Написано плохо.

Итоги: проделана большая и интересная работа. Рассеяны сомнения о наличии жанров. Поставлены спорные вопросы и это тоже хорошо.



Вспоминает Руслан ШАХМАЛИЕВ

В начале каждого учебного года в нашем общежитии происходила реорганизация, этажи делились по факультетам, или еще как, в зависимости от фантазии коменданта. После второго курса я оказался в комнате на четвертом этаже со своими однокурсниками. Нас было четверо, мой ровесник, я и братья. Все мы так их звали, они не обижались, потому что действительно были братьями, кузенами, росли с самого раннего детства вместе.

Оба окончили филологический факультет уральского университета, целеустремленно готовились к поступлению во ВГИК.

Окончив институт, братья ушли в игровое кино, что было совсем не просто. Сегодня они известные режиссеры, сняли не один десяток популярных сериалов, являются одними из основоположников этого, многими любимого жанра.

Оба никогда не тратили времени впустую, и теперь, по объему проделанной работы, снятых фильмов, их смело можно назвать народными трудоголиками.

Четвертый обитатель нашей комнаты, мой хороший товарищ, многие годы проработал в Минске, оставил светлую память у всех, кто знал его.

В игровое кино с нашего курса ушел еще один мой ровесник. В семидесятые годы его музыкальные фильмы с замечательными актерами были украшением этого очень популярного и совсем не простого жанра. Добиться легкости в подаче материала, вкуса в изображении, все в сопровождении мелодий, становившимися запоминающимися и любимыми, является большим мастерством. Никто не мог предугадать в студенте таланта, выразившемся в таком жанре, но так случилось, и это здорово.

Как лицо кавказской национальности, не могу, даже в воспоминаниях, обойтись без тоста. И всегда, такова традиция, в обязательном порядке, тост мы поднимаем за дам. В нашей группе в процессе учебы нам сопутствовали две, цветущие женщины. Мы относились к ним с вниманием и уважением. Обе, будучи по-женски мудрыми, принимали это достойно.

Погожими летними вечерами из окон на четвертом этаже полупустого в это время года общежития, лились мелодичные звуки очень красивых, но грустных песен на незнакомом языке. Это наш грек пел о родине, о Салониках, откуда он прибыл когда-то. И в Средней Азии, где он жил многие годы, и здесь, в Москве, в его доброй улыбке и красивом, мягком голосе, звучала безысходная тоска по навсегда утраченной, как казалось в те годы, его прекрасной Греции. И в то же время он радовался новой жизни. Счастьем светилось его смуглое лицо, когда, напрягая последние силы (он был небольшого роста), через всю Москву, из «Елисеевского», приволок он огромную, в четырнадцать килограмм, банку черных, как его глаза, жирных маслин. Песни после этого стали много веселее.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ОЮЗНЫЙ ЛЕНИНСКИЙ КОММУНИСТИЧЕСКИЙ СОЮЗ МОЛОДЕЖИ
СМОЛЬНЫЙ

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОМИТЕТ

Ленинград " 14 " декабря 1957 г.

ДИРЕКТОР
ВСЕСОЮЗНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
КИНЕМАТОГРАФИИ

тов. ГРОШЕВУ А.Н.

Ленинградский областной комитет ВЛКСМ, ознакомившись с курсовой работой / документальный фильм "Слово о Ленинграде" / студента П курса режиссерского факультета тов. Рябова Ю.Ф., считает, что работа выполнена удачно и заслуживает положительной оценки.

Секретарь Ленинградского
обкома ВЛКСМ

Фирсов / Фирсов /

В жизни человека сослагательное наклонение «бы» присутствует ежедневно, а то и ежечасно. Почему никому из нас не пришло в голову сделать учебную работу на втором курсе обучения, или курсовую на третьем, о нашей мастерской? Признаюсь, я об этом подумал через много лет, но злополучное «бы» тут же резко меня одернуло, отрезвило, — пароход ушел (поезд и самолет тоже). Теперь я понимаю, «время» играет человеком, и только единицы, избранные, могут ухватить его за что-то, или хотя бы попытаться сделать это.

Мой друг, с кем мы жили в одной комнате, был близок к этому, но дал осечку. Учебную работу на втором курсе он назвал «Репортаж о репортерах». Снял, как оператор-третьекурсник берет интервью у Туполева, снял еще ряд интересных эпизодов, но ничего о своих сокурсниках.

На втором курсе мы снимали учебную работу. На первом было задание снять сюжет. Наша мастерская проходила курс обучения по сжатой программе. Большое внимание наш мастер уделял практической стороне, работе в условиях производства, общению с людьми, съемкам окружающей нас жизни, ее многообразия. И сюжеты, снятые на первом курсе, отвечали этим требованиям.

Братья сняли о станции «Москва-Сортировочная», где применялись передовые методы (чего не помню, в наше время мы догоняли и обгоняли Америку, передовиками, маляками, знаменосцами, были все, или почти все). Еще были сюжеты о стройках, «хрущобы» в это время росли как на дрожжах. Москвич, с повадками лирика, изображавший Лариосика в «Днях Турбиных» по Булгакову, снял пароходик, плывущий по Москве-реке. Будущий автор популярных музыкальных фильмов очень выразительно изобразил очередь в Мавзолей и назвал свой сюжет «Всегда». Он даже сумел озвучить его, подложил фонограмму боя курантов.

Его собирались исключить из института. Не за бой курантов и не за очередь к Ильичу. Он снял «левую» работу и получил за это гонорар. В наше время это был криминал и весьма тяжкий. Снял он класс обучения в школе балета и среди обучающихся выделил Екатерину Максимову, в будущем звезду Большого. Но и это не зачли ему, не разглядели балерину в перспективе. И если бы не И.П. Копалин, наш мастер, обязательно отчислили бы, прогнали бы как стяжателя, как чуждый нам, комсомольцам, беспартийным и коммунистам, элемент.

На втором курсе, с его окончанием, мы прощались с актерским мастерством, историей зарубежного и русского искусства и другими, очень важными в формировании художника дисциплинами. Прощались с замечательными педагогами, которые лекции превращали в событие, приносили в жизнь нашу искусство древних, понимание иприятие жизни в красках, объеме и звуках. Всегда будем помнить Илью Иогановича Цирилина. Как в затемненной аудитории, меняя слайды, прикуривая от одной сигареты другую, с придыханием, он делился с нами непреходящей, вечной красотой мира. Ольгу

2-й семестр 1958 учебного года

ПЕРВЫЙ

Теоретический курс

№№ п/п	Наименование дисциплины	Кол. час.	Фамилия профессора или доцента	Экзамен. отметки	Дата сдачи экзамен.	Подпись экзамене- натора
1	История СССР		Алексеева	отлично	21.VI.58	Алексеева
2	История СССР		Дубинина	отлично	21.VI.58	Дубинина
3	Кинорежиссура		Копалин	отлично	24.VI.58	Копалин
4	Кинооператорское мастерство		Альбин Р.И.	отлично	26.6.58	Альбин
5						
6						
7						

Студент Краснополюский Св.

Декан



Игоревну Ильинскую, переводчицу с французского, для которой Пруст был целым миром, и этот мир прекрасного она несла нам. Профессора Григорьева, символиста, творчески связанного со многими ярчайшими поэтами и писателями Серебряного века. Полгода он читал нам курс о жизни и творчестве А.С.Пушкина, и уже тогда мы узнали о поэте многое, о чем вспоминают сегодня. Долгие годы профессор Григорьев прожил в Средней Азии, в изгнании, но сохранил духовность и верность идеалам. Сергей Васильевич Комаров, казалось, существовал в российском кинематографе чуть ли не с его зарождения, и, став киноведом, сохранил артистизм и изыск в своих лекциях, живых картинах.

Еще и еще можно говорить о наших педагогах, несших нам радость познания, широту восприятия мира, жизни.

По мастерству, в течение второй половины года, мы должны были снять курсовую. Это должен был быть очерк, объемом до 200 метров, на тему, избранную каждым из нас. В конце года наши работы принимала комиссия во главе с ректором института.

На третьем курсе снимали курсовую. Старшие ринулись в атаку и некоторые добились своего, снимали на ЦСДФ, их очерки были внесены в план студии.

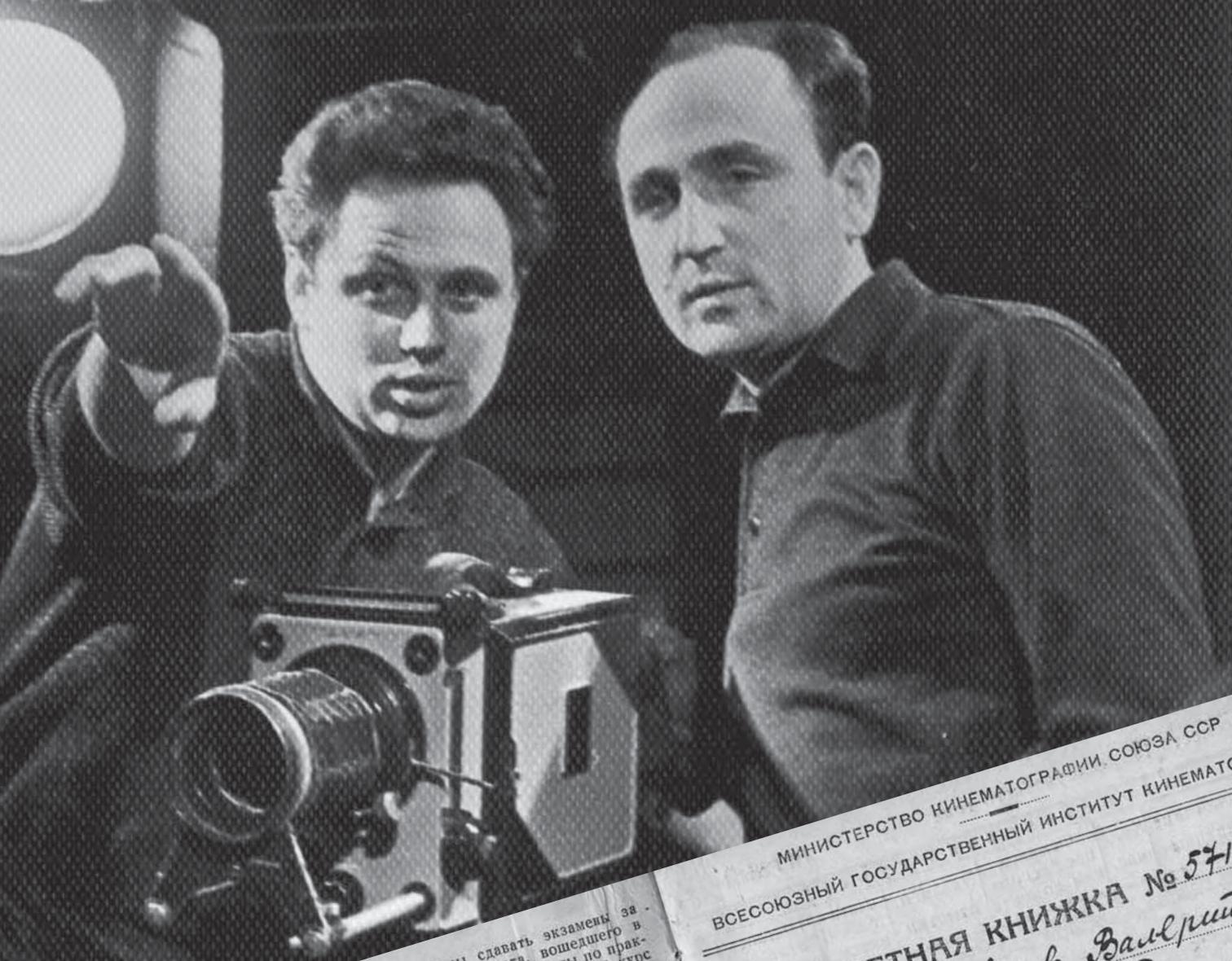
Наш староста, уже тогда умудренный жизнью, инженер по образованию, сделал фильм о правом крайнем нападении московского «Торпедо» и сборной СССР, футболисте Славе Метревели. Слава на экране выглядел очень серьезным, говорил, раздумывая, но с акцентом, очень походил на старосту нашего, инженера, не футболиста, но играл правого крайнего, играл хорошо, и это было замечательно видно на экране. Фильм был принят.

Братья рванули за теньями. Потом, в их творчестве («Тени исчезают в полдень») теней будет много. На этот раз были «Тени на тротуарах». Снимали скрытой камерой, тогда этот прием был почти новаторством.

Испив портвейна, уютжили улицы дружинники. Изловив стилиягу, смачно его воспитывали, после чего, хорошо измятого, сажали в кутузку, в милиции. Фарцовщики бежали и от тех, и от других. Они бежали за иностранцами, скупая у них шмотки и валюту. Они всегда были в состоянии бегущих, и снимать их можно было, и надо было, скрытой камерой, что с успехом делали братья. Худсовет студии достойно оценил это, картина была принята «на ура».

После третьего курса многие оперились, некоторые пытались взлететь. Предстояло лететь долго, снижаясь и взлетая, попутным ветром и навстречу. Кто, куда и с чем прилетел — другая история.

В коротких заметках трудно, невозможно рассказать о пяти годах, проведенных в институте. Как добирались в теплушках на целину, в Казахстан, где прожили в пустынной степи в палатках долгих четыре месяца лета и осени 1958 года. О просмотрах, и чем были для нас эти просмотры, которые проходили в актовом зале



МИНИСТЕРСТВО КИНЕМАТОГРАФИИ СОЮЗА ССР
 ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА № 571

Фамилия, имя, отчество **Чуков Валерий**
 Факультет **Режиссерский**
 Поступил **22/VI-57** на **I** курс



Зам. директора по научной и учебной работе
 Декан факультета

11/II-57
 (Дата выдачи зачетной книжки)

«Все студенты обязаны сдавать экзамены за полный курс каждого предмета, вошедшего в учебные планы, а также сдавать зачеты по практическим работам после того, как данный курс прослушан студентами полностью.
 Экзамены по сложным предметам, имеющим самостоятельные разделы, производятся по частям, но не чаще, чем два раза в год*.
 (Из постановления СНК Союза ССР и ЦК ВКП(б) от 23/VI-1936 г. «О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой*»).

Перевод студентов с курса на курс производится один раз в год.
 Экзамены принимаются только профессорами, доцентами и старшими преподавателями, а зачеты также ассистентами и преподавателями.
 Успеваемость студентов определяется следующими степенями оценок (отметок): 1) «отлично», 2) «хорошо», 3) «удовлетворительно», 4) «неудовлетворительно».



Место печати



и начинались очень рано, до рассвета, в рамках недели французского, итальянского или какого еще кино. О наших замечательных педагогах по иностранной и русской литературе, зарубежному и советскому кино, изобразительному искусству и других дисциплинах, которые мы жадно поглощали, засиживаясь на факультативных занятиях до позднего вечера. Наконец, что может самое главное, о самих студентах (нас было совсем немного), которые почти все знали друг друга, предугадывали о совместной работе в будущем. Это было поколение второй половины пятидесятых и начала шестидесятых. Сегодня многие из студентов этих — мэтры российского и мирового кино.

Завершить хочу названием памятного многим фильма, опять же чуть изменив его (извините за пафос): ВГИК — лучшие годы нашей жизни.

*Записные книжки И.П. Копалина
/без даты, заметки во время какого-то заседания/*

— сейчас главная задача всех наших коллективов и секции — это борьба за совершенство формы

— равнодушие

— и в этой борьбе большое значение имеет внимание руководства Союза кинематографистов к документальному кино

— для чего создан Союз? Вместе искать пути. Молодежь — проблема внимания к ней.

Катанян, Дербышева, Вермишева, Махнач, Фомина, Жуковская, Мусатова, Карпов.

Обучение режиссеров по специальным предметам с подготовкой их как опытных и зорких киножурналистов, страстных партийных публицистов, хорошо знающих жизнь, способных разобраться в событиях, фактах и явлениях окружающей действительности, умеющих увидеть эту действительность глазами публицистов и художников.

Только режиссер, обладающий сочетанием этих качеств, может давать глубокое идейное и высокохудожественное произведение документального кино.

ТЕНИ НА ТРОТУАРАХ



Сценарий
И. БЕЛЯЕВА
Текст
Г. ШЕРГОВОЙ



Режиссеры студенты ВТУК
В. КРАСНОПОЛЬСКИЙ
В. УСКОВ
ТВОРЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО
И. КОПАЛИНА



*Центральная
ордена Красного Знамени
студия
документальные
фильмов
Москва*



Вспоминает Валерий Усков /Интервью от 21.05.07 г./

В. Усков: У нас была курсовая работа, выполненная на профессиональной студии, Центральной студии документальных фильмов. Сценарий назывался «На страже порядка». Фильм о дружинниках. Это был 1960 год. В стране появилось новое движение народных дружинников. И молодежь, и пожилые люди, кто был свободен, надевали красные повязки и ходили вечерами по улицам, наводили порядок, ловили хулиганов, пьяниц, воров, бандитов. Надо сказать, тогда их было намного меньше, чем сейчас. Мы приступили к работе, сценарий написал Игорь Беляев. Он сейчас известный документалист, а тогда делал первый шаг сценариста. Мы решили — интереснее показать все-таки тех, кого ловят ребята в красных повязках. Наш фильм стал называться «Тени на тротуарах». Снимали не только бандитов, но и нищих. Сняли одного нищего, который жил под Москвой, на собственной большой даче, следили за ним, сняли его там. Это было сложно.

В. Лисакович: То есть это был псевдонищий?

В. Усков: Да, но ему подавали. Потом с трудом нашли на часовом орденоносном заводе девушку, поразительную девушку, которая рассуждала о проститутках и легкой жизни, о тех делах, о которых только недавно мы стали говорить свободно, не стесняясь. Тогда трудно было найти хоть одну девушку, рассуждавшую на эту тему. Положительных героинь было найти гораздо легче. И все же мы сделали фильм «Тени на тротуарах». Он начинался с драки. Мы снимали в Сокольниках. Драка на танцплощадке. Мы знали, что там бывают драки. Мы приехала туда и стали ждать. Наконец, однажды действительно завязалась вечерняя, даже ночная драка. Мы с удовольствием все это зафиксировали на пленку, у нас было два оператора. Самим чуть не досталось. Эпизод вошел в картину.

Еще один интересный эпизод. Нам рассказали, что около ювелирного магазина на Каланчевке торгуют золотом. Решили снять. Нашли квартиру напротив и из окна снимали людей, торговавших золотом, что было в то время запрещено.

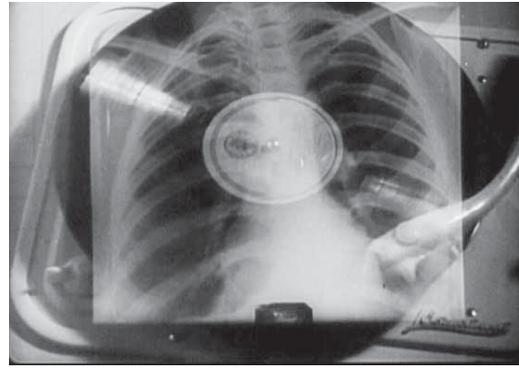
В. Лисакович: Вы снимали скрытой камерой?

В. Усков: Да, этот эпизод был снят скрытой камерой. Конечно, мы не первые использовали этот прием. Но долгое время его не применяли — старались всех героев показать получше, почище — специально для киносъемок. А мы разместили наши камеры незаметно для тех, кого снимали. Потом мы снимали в милиции. Якобы там идет ремонт, поставили наши лампочки на стены, отвлекли от камер внимание. Дружинники привели девочку, по нынешним временам святую, но тогда она казалась проституткой — не нам, а тем, кто борется за порядок. Мы смотрели на нее в кинокамеру по очереди, хотели на ней немедленно жениться, настолько она была очаровательна. И таких эпизодов в этом фильме было много. В съемке у ювелирного магазина, где реальное действие было слишком затянато, мы подставили нашего актера.



Переодели его, отправили его продавать. Он боялся: «Если меня распознают как подставное лицо, меня же избыбют». С нами в машине сидели дружинники, примерно метров за сто пятьдесят от этого места. «Если ты почувствуешь опасность, сними шляпу несколько раз, мы пойдем, что идет опасный разговор и тут же ворвемся». Видим, что все идет хорошо, забыли с дружинниками о нем, поворачиваемся, а он шляпу снимает уже несколько раз. Оказалось, что ему уже собрались бить физиономию. Мы с дружинниками, конечно, тут же подъехали и забрали всех, и нашего актера в шляпе посадили тоже, чтобы не было видно подставу, всех увезли в милицию на допрос, потом всех отпустили.

Надо сказать, что мы очень внимательно следили, чтобы не оскорбить человека, если уж кого-то в фильме мы обвиняли, значит, на это были веские основания. Когда сдавали фильм на ЦСДФ, а он начинался с этой драки в Сокольниках, звучал голос (мы сами написали дикторский текст): «Жалкие тени, вы еще существуете, вы еще прячетесь по закоулкам, чтобы однажды, осмелев, нарушить спокойствие наших улиц. Хулиганы! Пусть горит земля под вашими ногами. Мы — народные дружинники». Таким нервным криком мы записали вступление к нашему фильму. И картину, конечно, прикрыли, сказали, что не могут ее выпускать. «Что вы наделали, мы боимся после этого выходить из студии». К нам подошла Галина Шергова, известная писательница и журналист. «Ребята, мы хотим попросить для вас неделю. Вы все переделаете и потом нам покажете». Мы не понимали, что она имеет в виду. Худсовет разошелся с решением посмотреть фильм через неделю. «Прошу вас, не убирайте ни одного кадра из картины. Вы все очень правильно сняли, правильно смонтировали. Вы выбрали неверную интонацию фильма», — сказала Галина Михайловна. Этот урок мы получили на всю жизнь — как важно в любой работе выбрать правильно интонацию. На следующий день она принесла нам дикторский текст, и в сцене драки там были такие слова: «Завтра, когда проснется город и выветрится ваша пьяная боевитость, завтра, когда проснется город и по тротуарам зазвучат шаги, ровное сердцебиение улиц, растворится безмянный инцидент и в памяти останется только мечущейся тенью от разорванного плаща и трусливо занесенного кастета». Там один человек закрывал лицо от камеры. «И вам нет нужды закрывать лица, ведь тень — понятие плоскостное, она лишена человеческого лица». Потом шли кадры солнечного утра: «Солнце сотрет с мостовых ваши тени». И пошел заголовок: «Тени на тротуарах». И мы, не изменив ничего, только выкинули план Москвы, снятой через решетку (нас просил об этом Головня, директор студии). Нам сказали: «Как хорошо, что вы нас послушались, все перемонтировали. Картина имеет совсем другой вид». Картина была принята и пошла во всех кинотеатрах. Мы как-то выходим вечером из Дома кино и смотрим: вся Москва обклеена черными афишами фильма «Тени на тротуарах». У меня сейчас дома есть эта афиша, мы начали ее сдирать на память и нас поймали и забрали в милицию. Нам пришлось



долго, с трудом, доказывать, что это наша картина. Не помню, кто нас тогда выручил. Вот такая была история, связанная и с документальным кино, и с нашей мастерской.

В. Лисакович: Интересно, что сегодня, пятьдесят лет спустя, ты практически дословно цитируешь дикторский текст.

В. Усков: Это осталось на всю жизнь, потому что это была наша первая работа, которая вышла на экран. Представляешь, мы были студентами третьего курса, а у нас за плечами была уже работа, на которую появились рецензии и в «Литературной газете», и в «Культуре». Мы уехали на зимние каникулы в Свердловск, на свою родину, и Илья Петрович Копалин прислал письмо, которое я сохранил, я берегу его: «Читали ли вы в «Литературке» про вашу картину? Желаю вам успеха! Поздравляю. Сил вам!». Очень теплые отношения были с мастером. Илья Петрович всегда интересовался нами, желал творческих успехов. Он ввел нас с Владимиром Краснопольским в большое кино. В то кино, где не было игры, выдуманного сюжета, но была сама жизнь, события, факт — кино документальное. Он научил нас смотреть на эту жизнь и порой видеть то, чего другие не замечают. Илья Петрович впервые усадил нас за монтажный стол. Будучи учеником и другом Дзиги Вертова, он открыл нам немало монтажных секретов этого прославленного режиссера-документалиста. Его монтажные переходы и стыки, ракурс и точки съемок порой вызывали немало споров и радостных открытий. Здесь, в монтажной, мы впервые ощутили силу и волшебство монтажа: на наших глазах сухие, протокольные кадры превращались в яркое эмоциональное зрелище... Мы постигали киноязык.

Илья Петрович прожил жизнь, как говорится, на переднем крае. С кинокамерой в руках он стал очевидцем, свидетелем и участником истории нашего государства. Его рассказы о прожитом и пережитом волновали и помогали глубже постигать прошедшее. Его встречи со многими интересными людьми, составляющими гордость и лицо эпохи, от рядового крестьянина до маршала, помогли нам постичь это непростое время. Никогда не забуду его рассказов о встречах с Владимиром Маяковским, Федором Шаляпиным, Георгием Жуковым, американским президентом Франклином Рузвельтом и многими-многими другими.

Он постоянно повторял нам слова Дзиги Вертова: «Твоя фамилия стоит в титрах. Ее впервые прочтут миллионы зрителей. Это не только почетно, но и ответственно». Это мы запомнили на всю жизнь.

Фундамент, заложенный в школе Ильи Петровича Копалина, помог нам постичь земную и сценическую правду. Что ни говори, а в основе всего лежит факт, документ, реальное событие. И часто оно гораздо сильнее и интереснее любой выдумки.

ХАРАКТЕРИСТИКА

Студент режиссерского факультета ВГИК"а ХЭДИ АРАЯ про-
... на Центральной Студии документальных фильмов
... "ДЕНЬ НАШЕЙ ЖИЗНИ" с самого начала до полно-



но эти ...
Она умело работает ...
стоит и искренности. ...
в работе молодого режиссера ...
Практика по-моему принесла пользу тов Арая ...
ответственной ей настойчивой ...
создания нашего сложного и ...
Для группы работа товарища Арая ...
она была полноценным членом творческого коллектива, который ...
выражает ей благодарность за ее работу.

РЕЖИССЕР ФИЛЬМА "ДЕНЬ НАШЕЙ ЖИЗНИ"
Заслуженный деятель искусств РСФСР

Р. Карман

ХАРАКТЕРИСТИКА

Студент режиссерского факультета ВГИКа Хэдди Арая проходила практику на Центральной студии документальных фильмов в группе картины «День нашей жизни» с самого начала до полного завершения работы над фильмом.

В первой стадии работы Арая принимала участие в составлении съемочных планов, осуществляла оперативную связь с периферийными студиями и корреспондентскими пунктами кинохроники. Ей так же была полностью доверена большая работа по отбору фильмотечных материалов зарубежной кинохроники.

Однако, самым ответственным этапом ее практики была самостоятельная работа по съемке сюжетов для фильма. Будучи руководителем съемочной группы, Арая провела в Киеве, Сталинграде, в Саратове, Саратовской области и в Москве съемку десяти очень сложных, труднейших сюжетов. Эту работу она выполнила отлично.

Далее практика тов. Арая продолжалась и в период монтажа фильмов и во время титровочного периода.

За время работы (около 5 месяцев) Арая проявила себя, как энергичный, вдумчивый, талантливый творческий работник. Особо же эти качества проявились в самостоятельно снятых ею сюжетах. Она умело работает с людьми, достигая большой простоты и искренности. Люди ведут себя естественно, чувствуется в работе молодого режиссера вкус и уверенность.

Практика, по-моему, принесла пользу тов. Арая, ибо она со свойственной ей настойчивой пытливостью, вникала во все процессы создания нашего сложного и большого по масштабу работы фильма.

Для группы работа тов. Арая тоже была полезной, ибо она была полноценным членом творческого коллектива, который выражает ей благодарность за ее работу.

Режиссер фильма «День нашей жизни»
Заслуженный деятель искусств РСФСР
Р.Кармен 25 декабря 1959 года



И.П. Копалин, Аннели и Андре Торндайк

Москва, 23-го сентября 1960 года
Аннели и Андре Торндайк

С начала мая до середины сентября 1960 года товарищ Арая Хэдди работала в немецко-советской съемочной группе в качестве ассистента режиссера на съемках документального фильма под условным названием «Русское чудо».

Мы, авторы и режиссеры этого фильма, идем навстречу пожеланию товарища Арая, дать оценку ее работы в нашей группе, с большой охотой, ибо эта наша оценка вполне положительна.

Товарищ Арая в процессе ее работы доказала, что она умеет с большой чуткостью вникать в задачи, отвечающие сценарию и стилю работы режиссера и встававшие перед ней как перед ассистентом режиссера.

С большим знанием дела и частично совершенно самостоятельно она провела исторические изучения, поиски фотографий, документов и фактов, достигнув при этом замечательных результатов. Например, по заданию режиссеров она приняла поездку из Караганды на Алтай, в Усть-Каменогорск, Лениногорск, Барнаул в поисках старых фотографий и документов в архивах, музеях и частных лиц, добившись при этом очень хороших результатов.

Непосредственно во время съемок товарищ Арая часто играла роль посредника между режиссерами, не знающими русского языка, и снимавшимися людьми, которые, в свою очередь, не знали немецкого языка. Эту, конечно же, нелегкую задачу товарищ Арая выполнила образцово. Она сумела передать намерения режиссеров снимаемым людям и таким образом заполнить их для съемок.

Итак, товарищ Арая явилась важным и очень полезным членом нашего коллектива, человеком, которого мы полюбили за ее большой энтузиазм в работе, за ее скромность и ее подлинную любовь к киноискусству.

Мы желаем Хэдди Арая всего хорошего!

21 сентября 1959 года умерла режиссер Эсфирь Ильинична Шуб

В 1959 году издательством «Искусство» была выпущена книга Эсфирь Шуб «Крупным планом».

Самым крупным планом в моей жизни прошла моя работа в документальном кино. Документальному кино были отданы сознательные годы моей жизни. Эта работа стала основным ее содержанием. И как много дала эта работа! Не было минуты, когда бы я жалела, что выбрала эту специальность и не стала работать в театре, литературе, в игровом кино. Руководством кинематографии, когда я получила звание режиссера, настаивало, чтобы я ставила художественные игровые фильмы. Я не могу сказать, что я занялась хроникой потому, что меня считали недостаточно подготовленной к постановке игрового актерского фильма. Нет, этот путь я выбрала сама.

Путь моего поколения, пришедшего на работу в кино, не был связан с высшим кинематографическим образованием. Его негде было, по существу, и получить.

Поэтому мои университеты были другие — монтажный стол, операторы, режиссеры художественной игровой кинематографии и Дзига Вертов. Но с ним мы во времени все больше отходили друг от друга. Мы много и горячо спорили. Я признавала его талантливость и вела с ним принципиальную борьбу, выступая против манифестов «киноков». Так называла себя группа Вертова. Я не принимала его отрицания работы по сценарному плану.

Мы знаем, что во всех видах искусства подлинное мастерство художника проникновенно может звучать не только в монументальных произведениях и больших полотнах, но и в миниатюре, и в зарисовке, и в коротком музыкальном экспромте-этюде, и в песне, и в маленьком рассказе. Во многих произведениях рядом с главным героем зачастую с такой же художественной силой нарисованы действующие лица, возникающие в произведении на короткий срок и уходящие из него, чтобы больше не вернуться.

В кинематографе главное — умение лаконично создавать образы людей. Художник, который владеет этим умением, — безусловно, талантливый художник. Оно характеризует режиссера и оператора не только игрового кино, но и документального.

Работать в документальном кино, двигать его вперед должны талантливые люди, новаторы.

Было время, когда еще шли споры о роли оператора и режиссера в документальном кино. Эти споры идут и сейчас. Мне кажется, что это пустые разговоры. На мой взгляд, — какой режиссер и какой оператор... Я хорошо знаю, что талантливый режиссер современного документального кино всегда считается с работающим с ним оператором, дает ему свободно проявлять свою инициативу. Такой режиссер не изображает из себя командира, а прислушивается к советам оператора. В таких случаях рождается творческое содружество.

Бесталанный режиссер считает необходимым важно «инструктировать» оператора, хотя на съемках он совершенно беспомощен и в лучшем случае трафаретен. И надо по справедливости сказать, что операторы у нас — люди воспитанные: они делают при этом уважительное лицо, внимательно слушают, хотя прекрасно знают, что съемка пойдет совсем не по этим наставлениям.

Что касается хроники, то там успех снятого сюжета, как правило, принадлежит оператору, особенно если съемка носит репортажный характер. Не до разговоров во время такой съемки.

РГАЛИ, фонд И.П.Копалина
Телеграмма из Тбилиси 2 августа 1960 года

Дорогой Илья Петрович! В день Вашего шестидесятилетия примите мои самые искренние поздравления, пожелания счастья, больших творческих успехов. Постараюсь курсовую закончить отлично к Вашему юбилею. Крепко целую. Ваш Заал Какабадзе.

4 августа 1960 года, Тбилиси

Дорогой Илья Петрович, здравствуйте!

Извините, что до сих пор ничего не смог сообщить о себе. Не писал потому, что нечего было писать.

Все мои планы, о которых я Вам говорил, рухнули. Я слишком понадеялся на честное слово директора студии о том, что фильм о Гогитидзе, капитане «Грузии», дадут мне. Но потом, когда выяснилось, что фильм изобразительно очень выигрышный, то отдали его Рамазу Чиаурели, сыну Михаила Эдишеровича. Ну тут я, конечно, ничего не смог сделать.

Я мог пойти в Министерство, в обком партии, но по-моему этого делать не нужно. Ведь я впервые пришел на студию и сразу лезть на рожон не стоит.

Мне сейчас дали фильм из серии «Знатные люди семилетки» о сталеваре Шота Шубитидзе в одной части. Фильм очень трудный, но тем более будет отрадно сделать его хорошо и утереть нос некоторым на студии (этот фильм первоначально должен был делать Чиаурели).

Сегодня заключили со мной договор. Срок выполнения работы — 20 сентября, оклад 980 рублей, постановочные 4000 рублей.

Завтра я еду в Рустави для ознакомления с объектом и написания режиссерского сценария. Сам сценарий очень слабый. Постараюсь что-нибудь сделать в режиссерском. О своих творческих планах я Вам напишу после приезда с Рустави.

Очень скучаю по Москве. Очень хочется увидеть наших ребят.

В заключение хочу еще раз поздравить Вас с шестидесятилетием. Скажу Вам только одно: вдали особенно дороги стали Вы для меня. Желая большого счастья и, главное, здоровья!

Передайте привет всем нашим ребятам и Григорию Михайловичу.

С уважением, Заал Какабадзе

Одно ценное качество отличает большинство операторов документального фильма. Я любила ежедневные просмотры сюжетов для «Новостей дня» и снятого материала для больших фильмов. При разборе материала операторы внимательно, без обиды, прислушиваются зачастую к очень жесткой критике. С режиссерами так разговаривать нельзя — начнутся споры, обиды. И вот это умение операторов документального кино так относиться к критике и эмоционально, радостно, не скрывая этого, принимать похвалу — многому научило меня. Это заставило меня уважать весь коллектив операторов, и мне захотелось приобрести среди них хороших товарищей. Это наиболее радостное воспоминание, оставшееся у меня от Студии документальных фильмов.

...Документальный фильм должен быть законченным произведением. Снятый материал должен дать возможность режиссеру выбрать именно те кадры, которые в монтаже могут подняться до обобщения зафиксированного ими факта. Дать не только события наших дней, но и живые образы людей. Живые образы советских людей — это самое главное и самое волнующее.

Сейчас уже не приходится доказывать, что документальный фильм — исторический или современный — художественное явление, явление искусства. Но мы все еще не научились по-новому снимать нашего современника, а ведь только это может изменить однообразие документальных фильмов. Совсем иначе надо решать вопрос о биографическом фильме. Он должен быть не только об ушедших людях, но и о людях, живущих сейчас. Фильм о политическом деятеле, рабочем, колхознике, докторе, учителе, человеке искусства должен решаться по-разному. Я думаю, что в этом направлении предстоят просто открытия. Надо быть смелыми, и тогда нам ярче удастся выразить нашу сегодняшнюю социалистическую эпоху, по-новому мы увидим нашу культуру, искусство, природу.

Монтировать документальные фильмы надо просто и смыслово ясно. Зритель должен успеть не только хорошо увидеть людей и события, но и запомнить их. Пусть помнят любители дешевых эффектов монтажа, что монтировать просто и смыслово ясно совсем не легко, а очень трудно. Все должно быть сделано с художественной убедительностью.

Документальный фильм прежде всего должен волновать зрителя, и монтаж — одно из важнейших средств, помогающих это осуществить. Надо уметь отказываться от всего лишнего, опыт монтажа учит строгому отбору, учит много раз «процедить» отобранное.

На первый взгляд покажется парадоксальным мое утверждение, что документальным фильмам свойственна не только публицистическая форма, но и эпическая и трагедийная. Ясно, какую роль в этом должен играть замысел художника и что такой фильм ни в коем случае не может быть вкусовым склеиванием кадров.

Режиссер документального фильма должен уметь монтировать. Нельзя перекладывать эту работу на ассистента. Сколько неожиданных решений приходит, когда пленку держишь в своих руках. Это так же, как слово, — оно рождается у писателя на кончике пера.



Эсфирь Шуб, 1929 год

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Бориса Карпова от 22.08.60 г.*

Здравствуйте, уважаемый Илья Петрович!

Я не писал Вам все это время потому, что было очень много неясностей и помех, препятствующих началу съемочных работ. Во-первых, изменилась тема, вернее, она не изменилась, а просто Ким Арташесович был неправильно информирован зам. директором Дальневосточной студии Н.Е.Павловым. На самом же деле, мне предложили снимать двухчастевый фильм о жизни и строительстве, культурных преобразованиях на Чукотке.

Мне, разумеется, ничего не оставалось делать, как согласиться.

Во-вторых, когда я сказал, что готов сию же минуту отправиться в Магадан, где находилась съемочная группа, вернее, оператор А.В.Личко, работающий там на корпункте, но оказалось, что у студии в данный момент нет денег. И опять мне ничего не оставалось, как терпеливо ждать.

Но я не унываю. Оператор Личко — воспитанник Хабаровской студии, уже немолодой человек, у него это будет первая самостоятельная работа. Сценарист — Степанов — бурят-монгол, лет 45, работает корреспондентом ТАСС, но сценариев никогда не писал.

В основном, работать приходится мне, хорошо, что я в Хабаровске пересмотрел всю литературу о Чукотке. Это мне очень помогло. Сначала я хотел взять в качестве главного героя летчика — поэта Анко. Но в Магадане я узнал, что он застрелился не очень давно. Другого летчика не оказалось. Все мои планы рухнули. К тому же и по времени мы видимо не уложились бы.

Сейчас я решил, что нам не стоит распыляться, и пытаться охватить все, лучше на примере какого-нибудь селения показать жизнь и все то новое, что появилось в жизни чукчей.

Видимо, 24-25 мы вылетим в Анадырь, а там в район.

Илья Петрович! У меня к Вам есть просьба. Дело в том, что деньги за пролет из Москвы мне выплатят только при условии, если будет направление из Главного управления, которое бы свидетельствовало о моем назначении на съемки работы. Так мне сказали на студии. Я этого не знаю. Но если это возможно, то, может быть, Вы позвоните К.А.Тавризяну, чтобы он все это выяснил.

С искренним уважением!

Ваш Борис Карпов. г. Магадан

А наша летопись! Я утверждаю, что она ждет самого срочного изучения, и тогда режиссеры не будут повторять одни и те же кадры из фильма в фильм, и не будет таскания кадров из сделанных фильмов и разрушения этих фильмов. Каждый режиссер будет стремиться, чтобы выбранные им кадры появились впервые.

Да, летопись советских лет — это наше прошлое. Но не только. Она и наше настоящее и наше будущее.

Моя долголетняя творческая жизнь в документальном кино была нелегкой, была наполнена борьбой за тот путь, который мне казался единственно верным.

...Став режиссером документального кино, я стремилась доказать, что неизощренный монтаж может поднять значение документального фильма. Мне хотелось и я стремилась свои фильмы монтировать просто и смыслово ясно.

Мне кажется, что в моих фильмах, удачных и менее удачных, проводить эту установку мне удавалось.

За годы великих пятилеток, за годы Великой Отечественной войны выросли новые талантливые мастера документального фильма как в области операторского, так и в области режиссерского мастерства.

Появились фильмы разнообразные по форме, появились значительные произведения, любимые советским народом, и теперь уже никому не надо доказывать, что документальный фильм — это вид нового кинематографического искусства.

Работы Вертова, Копалина, Беляева, Варламова, Кармена, Степановой и других развивали и двигали вперед документальное кино. За последние послевоенные годы выдвинулись новые талантливые режиссеры. Я говорю о работах Кристи, Сеткиной, Ованесовой, Бубрика, Гурова и Кацмана. Я хочу верить, что в этой цепи занимает определенное место и мой фильм «По ту сторону Аракса», сделанный в 1947 году.

Операторский цех хроники имеет целую плеяду прекрасных мастеров, я здесь не стану перечислять их, но значение их так велико, что сегодня именно операторы хроники по праву являются ведущими мастерами советского документального кинематографа.

...Широкие обзорные документальные фильмы стали сегодня необходимым родом работы нашего документального кино. Но как бы ни были интересны эти фильмы, как ни был бы интересен материал, в них собранный, нам следует серьезно подумать над обновлением того поворота, того угла зрения, под которым этот материал будет подаваться.

Мы по-прежнему еще не научились по-новому снимать нашего современника, а ведь только это может изменить однообразие формы документального фильма.

Только это поможет найти разнообразные жанры, только это поможет по-новому снимать широкие массы народа.

Совсем иначе должен решаться вопрос о биографическом фильме.

Эти фильмы должны быть не только об ушедших людях, но и о людях, живущих сейчас с нами, — о политическом деятеле, рабочем, колхознике, враче, учителе, человеке искусства и науки.

Эти люди должны быть сняты любовно и углубленно. Я думаю, что в этом нам предстоят большие открытия.

Посмотрите, каких замечательных успехов в этом направлении достиг наш советский актерский фильм и какое разнообразие жанров и художественных форм возникло именно на этой почве.

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Юрия Рябова от 21.09.60 г.*

Глубокоуважаемый Илья Петрович!

Очень хочу подать Вам весточку о себе. На ленинградской хронике встретили меня хорошо. Фатьянов отдыхает, я разговаривал с его заместителем и главным редактором. Сценарий одночастевого фильма о товарах (под условным названием «Советское — значит отличное») только заказан. Сценарист т. Непомнящий, насколько мне известно, с одинаковой легкостью пишет для документального, научно-популярного и игрового кинематографа. О личных его качествах умолчу (я имел «счастье» встретиться с ним в феврале). Скажу только, что это единственный из сценаристов Ленинграда, с которым у меня нет желания работать, так как я все-таки не отделяю человека от художника. Но другой возможности самостоятельной работы в Ленинграде у меня нет. Поэтому придется работать и с Непомнящим...

В настоящее время он в Москве. Сценарий должен быть готов примерно через месяц.

Во всяком случае, постараюсь, чтобы в этом сценарии было какое-либо «рациональное зерно», даже если сценарий потребует доработки.

А пока меня направили в Брянский корпункт, чтобы я помог оператору т. Русанову снять два-три сюжета. По возвращении в Ленинград я должен смонтировать журнал «Наш край», а к тому времени, быть может, уже появится сценарий.

Надеюсь, что в Москве сейчас такая же хорошая погода, как в Брянске, и что съемки Вашего фильма успешно продолжаются, не завися от капризов неба.

От всей души желаю Вам доброго здоровья, успеха в делах и исполнения всех желаний.

Прошу передать мой привет всем моим однокурсникам, которых Вы увидите.

С искренним уважением.



Эсфирь Шуб. Рисунок С.М. Эйзенштейна

Вот и нам не надо успокаиваться на достигнутом.

По-новому можно решить биографический фильм, если поставить перед собой задачу показать человека, нашего современника, живущего с нами, реально действующего среди нас.

А наша летопись? Я утверждаю, что она ждет самого прочного изучения режиссерами документального кино, и тогда не будет повторов и тасканий из фильма в фильм одних и тех же кусков, уничтожающих негативы, в которых то или иное историческое событие появилось впервые.

Неверна точка зрения, что советская летопись это наше прошлое.

Да, это наше прошлое, но не только.

Летопись — наше настоящее и наше будущее.

Какое огромное значение имеют фильмы, сделанные на документальном материале, для нашего молодого поколения и поколения грядущих дней.

Сейчас, когда уже не приходится доказывать, что документальный фильм — художественное явление, явление искусства, надо быть смелым во всем, как в съемке, так и в смысловом построении фильма.

1953-1956 гг.

«ЖИЗНЬ МОЯ — КИНЕМАТОГРАФ». М.: ИСКУССТВО, 1972.

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Исмаила Халилова от 01.10.60 г.*

Дорогой Илья Петрович!

Примите привет от ваших сыновей и учеников. Не хотел Вас тревожить, но сегодня пришлось. До сегодняшнего дня наш вопрос не решен, причина: не хотят нас принять на работу. Иногда приходится плакать. Руслан не выдержал, заболел. Из министерства есть письмо, но работники киностудии не реагируют на это (здесь не признают документалистов). Завтра в четвертый раз буду на приеме у заместителя министра тов. Курбанова, он обещал помочь нам. О результате напишу в следующем письме.

*С уважением,
Ваш сын Исмаил.*

Письмо Лефтериса Куфоса от 08.10.60 г.

Уважаемый Илья Петрович, здравствуйте!

Я пишу Вам с места съемки. Скоро кончаем съемку, осталась примерно одна неделя. Вы, наверно, удивитесь, что так долго мы тут тянем. После того, как я был в Ташкенте и звонил Вам, мне дали на помощь сорежиссера, дипломника ВГИКа из курса Довженко, который находится в Ташкенте для снятия своего диплома. Нам дали 1200 метров пленки сверх нормы и обещали еще послать оператора.

Мы поехали на объект и там на месте сели и переделали сценарий, так как его забраковали совсем. В этот раз нам помогли со всех сторон. Здесь был автор сценария, но у него ничего не удалось взять, так как он очень бедный и вообще не сценарист, зато он помог нам как консультант.

Погода стоит хорошая. Были дожди и как раз в это время мы сумели снять хорошее небо. Сейчас уже давно стоит ясная погода без единого облачка. У Вас, наверно, уже зима. Вы, наверно, уже закончили съемки. Желаю Вам большого успеха.

Передайте привет, если увидите кого-нибудь из наших ребят.

До свидания.

*С искренним уважением,
Л.Куфос, Ферганская область, Тюря-Курканский район.*



*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Юрия Рябова от 20.10.60 г.*

Глубокоуважаемый Илья Петрович!

На прошлой неделе я получил в редакции так называемый «сценарий». Я внимательно ознакомился с двенадцатью страницами этого опуса, который, по моему мнению, не имеет отношения ни к публицистике, ни к кинематографу.

Я отдаю себе отчет в том, что мне предстоит работать именно на этой студии. Поэтому я согласился бы делать фильм даже на такую тему и с таким автором, при которых фильм вряд ли мог бы подняться над «средним уровнем». Но потакать безвкусице, заведомо идти на то, чтобы делать откровенную халтуру, я не могу и не хочу. Кроме того, вряд ли, учитывая личные качества этого сценариста, я смогу найти с ним общий язык. Я напишу ему в Москву, выскажу свое мнение о его «сценарии» и о том, что следовало бы сделать, чтобы «сценарий» можно было бы экранизировать. Если Непомнящий этого не выполнит, делать фильм по его «сценарию» не буду. Надеюсь, что второй вариант «сценария» будет обсуждаться на худсовете. В.М.Соловцев, по моей просьбе, читал «сценарий» — и, в основном, его мнение, такое же, как и мое.

Из Брянска я вернулся 07.10.60 г.

Сделал один номер журнала. На днях в Брянск уехал А.Динкевич со своими операторами. Пробудет он там месяца полтора-два, а потом поедет на Чукотку. На студии решили, что сейчас проводить съемки на Чукотке еще рано.

Привет Вам от В.М.Соловцева. Желаю Вам доброго здоровья и новых творческих успехов.

С искренним уважением,

Юрий Рябов.

20.10.60 г.

Рассказы
о
ЧУКОТКЕ



Режиссёр
Б. КАРПОВ



Производство
Дальневосточной
студии кинохроники
1961



*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Бориса Карпова от 26.10.60 г.*

Дорогой Илья Петрович!

Получил Ваше письмо. Благодарю Вас за внимание и заботу.

Я сейчас нахожусь в Магадане. Наша группа дней десять назад вернулась из Уэлена. Погода там окончательно испортилась, еле выбрались.

В общей сложности мы пробыли 1,5 месяца на Севере... сняли 3.200 метров.

Вот теперь бы и начать все по порядку. Написать сценарий, а потом «поехать снимать!». Несбыточная мечта.

Иногда я задумываюсь, и мне кажется, что мне ужасно не везет. Я еще ни разу не работал в условиях хотя бы близких к нормальным.

Я никого не виню, а наоборот, все чаще и чаще отношу за свой счет те неурядицы, которые происходят со мной. Ну ничего не поделаешь. И оптимистичен я лично в своих впечатлениях об увиденном и пережитом. Правда, я далек от безысходности, напротив, я думаю, что все уладится. И тем не менее все могло бы быть иначе.

Обнимаю Вас. До свидания,

Ваш Борис.

P.S. Передавайте привет Григорию Михайловичу!

Письмо Бориса Карпова от 17.11.60 г.

Дорогой Илья Петрович!

Несколько дней назад мы вместе с оператором Личко вернулись в Хабаровск. Состоялось обсуждение нашего сценария. В основном с обвинениями и критикой выступила редакция.

На мой взгляд, были предъявлены просто нелепые претензии.

- 1. Почему сценарий обзорный?*
- 2. Почему использована дневниковая форма?*
- 3. Сценарий слишком длинен!!!*
- 4. Сценарий ничего нового не рассказывает о Чукотке.*

Все якобы уже было.

Были и ценные замечания, которые действительно касались существа, основы.



Рассказы
о
ЧУКОТКЕ



Вообще на студии началась странная болезнь. На конференции слышались реплики Сарахатунова, что Вертов устарел и смотреться сейчас не будет, что нужны новые принципы художественного кино в документальной кинематографии. И еще Бог знает что... А студия, которая находится в руках Сарахатунова (я доверительно говорю Вам об этом) рукоплещет этой доморощенной теории.

Я не стал выступать против и обострять отношения, да и кто я такой, чтобы спорить. Но, тем не менее, все это меня удивляет.

Они хотят видеть фильм о Чукотке, но не обзорный. Хотят видеть прием, который бы «как игла нанизывал на себя все эпизоды», но не хотят видеть дневник. Очевидно, они вправе требовать что-нибудь другого, нового, тем более, что Косачев снял здесь очень интересные фильмы, я их, правда, не видел. Но они забывают, в каких условиях мне приходится работать. Хотя это обстоятельство мало кого интересует. Нужен результат.

Между прочим, обсуждали и сценарий Динкевича «Песнь снегов», присланный с Ленфильма, и, кажется, уже утвержденный Главком. На студии его раскритиковали и, видимо, на днях отправят обратно.

Письмо Бориса Карнова от 18.11.60 г.

Дорогой Илья Петрович!

Вчера отправил Вам письмо, а сегодня 18, получил — от Вас. Очень признателен и благодарен.

Сегодня материал пустили в проявку, мы с оператором (а он бывший мастер по проявке) стояли у машины и ждали, когда же появятся первые метры пленки.

Видимо, через 2-3 дня я смогу посмотреть на экране весь материал.

Сейчас трудно что-нибудь говорить о переделке, но видимо мне придется отказаться от дневниковой формы и еще поработать над сценарием. Я Вам уже описал вкратце основные претензии редакции, но мне хотелось бы узнать Ваше мнение, поэтому я посылаю первый вариант сценария.

Он далеко не совершенен /.../

Очень рад за всех моих однокурсников, что они снимают. Жаль, что Игорь Геллин пока не у дел, да Рустам Шахмалиев слег в постель.

20

ВЫПИСКА ИЗ ПРИКАЗА

ОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ ИНСТИТУТУ КИНЕМАТОГРА

30

ИЮЛЯ

308

№ _____

§ 4.-
полнение к приказу № 289 от 20.УП. с.г. Гелейна И.И.
ломного курса режиссерского отд. направить на Ц С
нения дипломной работы в течение двух лет.



Гелейн
(Фамилия, и

ого года

еский курс

Экзамен.
отметки

18.11.58

24.06.58

26.06.58

№ п.п.	№	Наименование дисциплины	Кол. час.	Практические занятия	
				Фамилия преподавателя	Отметки о зачете
1		Немцев		Боданин	Зач.
2		Мет. к. и. с.		Будов	Зач.
3		Г. К. Р.		Б. С.	Зач.
4		Техника реж.		Сахарова	Зач.
5		Монтаж		Серпухович	Зач.
6					
7					
8					

Вы знаете, я очень соскучился по нашим ребятам, по институту, всех хочется видеть. Представляю себе момент, когда в феврале Вы соберете своих студентов: хорошо бы было, если бы этот день ничем не омрачали, чтобы все приехали с интересными фильмами.

Я понимаю, что Вы волнуетесь за всех нас, поэтому мне очень хочется, чтобы тот, грядущий день был бы только радостным и счастливым.

По несколько раз перечитываю Ваши письма, они подхлестывают меня, заставляют думать. Большое спасибо за это!

Вы сейчас, видимо, очень заняты в связи со сдачей фильма, но я буду надеяться, что Вы напишите мне несколько строк.

Ваш Борис.

Вспоминает Игорь ГЕЛЕЙН

Пожалуй, совершенно неожиданной и для меня, и для Копалина, и для Серпуховитина стала моя дипломная работа, которую я сделал на ЦСДФ, дали мне такую возможность. Кстати, на профессиональных студиях снимали свои дипломы многие мои товарищи. Помню, меня редактор познакомил с Андреем Зорким, который, к сожалению, недавно скончался. Очень симпатичный, остроумный был человек. Наше знакомство началось очень смешно. Я пришел к нему в «Литературную газету», о чем-то говорил. А он так, несколько мимоходом: «Вы еще очень молоды». А я спросил его: «А сколько Вам лет?». Он отвечает: «Я с 1935 года». «А я с 1934». «Да...», — сказал он. Я выглядел тогда очень молодо, хорошее было время.

Хочу сказать, прежде всего, что мы занимались во ВГИКе в замечательную пору. Одновременно с нами учился весь будущий цвет советского кинематографа — Тарковский, Шукшин, Георгий Шенгелая, Отар Иоселиани, Лариса Шепитько, Элем Климов, Андрей Смирнов, Гена Шпаликов, Наташа Рязанцева, киновед и кинокритик Наум Клейман, из художников Сережа Алимов, Николай Ромадин, операторы Лебешев, Княжинский, Ильенко, Мукасей, Рерберг и многие, многие другие. Это было такое созвездие, которого, в принципе, ни до, ни после не было никогда.

Вернусь, однако, к своей дипломной работе. Я долго выбирал тему. Наконец, взял картину, которая стояла в тематическом плане студии. «Наш двор» она называлась. Речь шла о том, как хорошо благоустроены наши дворы, как детям там великолепно, замечательно играть и прочее, и прочее. Мы, на свой страх и риск, поговорили с Зорким и решили сделать все по-иному, совсем другую картину — о безнадзорных детях. И это была потрясающая работа, потому что собралась компания людей, которые жили этой

Задумайтесь
ОБ
ЭТОМ!



Сценарий
А. ЗОРКОГО
Режиссер
И. ГЕЛЕЙН



идеей — и оператор Саша Савин, замечательный оператор, бывший фронтовик. Про Андрея Зоркого я уже упомянул выше. А редактором был Сева Московский, тоже наш ровесник, с удовольствием принявший эту идею. Мы стали работать. Во-первых, работа шла тихо, тайно, никто толком не знал о ее сути. Самое главное, что до того, как была смонтирована картина, никто ее не видел, все думали, что мы делаем типичный «Наш двор». Мы сняли совершенно потрясающий материал, а для того времени были вообще сумасшедшие сцены: и детский Даниловский приемник, и Краснопресненский парк, там массовое поле с танцами, и как мать избивает своего сына, укравшего что-то в «Детском мире». Короче говоря, это была замечательная работа, которое мне очень многое дала, сразу подвинула меня в режиссуру. Это главное для меня. Все, что я делал до этого, конечно, было мило, полулюбительские съемки, и первый сюжет, и буксирчик, и провальная курсовая, а тут я почувствовал вкус к настоящей профессиональной работе. Когда картина была снята и смонтирована, ее посмотрели в объединении, и устроили мне разнос. Потому что тогда таких картин не было, это просто мне повезло, что я с этой картиной выходил на диплом. Кое-как мы в объединении отстояли работу, и, конечно, мне очень помог замечательный человек, художественный руководитель Роман Григорьев. Говорят, что раньше он был чиновником Госкино, многие от него натерпелись. А в это время он особенно хорошо относился к молодым режиссерам, которые приходили из ВГИКа, я пришел одним из первых, и после меня приходили, он всех опекал и всячески помогал, и прочее, и прочее... После объединения картину, естественно, я сдавал дирекции студии. В маленьком зале, за пультом директор студии Владимир Николаевич Головня, рядом с ним директор по производству Борис Николаевич Шумов, ближе, уже в зале Владимир Спиридонович Осьминин, главный редактор студии. Кончилась картина, гробовая тишина повисла в зале. Я понимаю, сейчас будут бить, и, может быть, даже ногами. Молчат минуту, другую, третью. Шумов низко опустил голову, Владимир Спиридонович вышел в коридор, ушел далеко к лестничной клетке, как бы курить, потому что так он поступал всегда в сложных случаях. Пауза затянулась. Владимир Николаевич Головня спрашивает стоявшего в дверях Романа Григорьева: «Что думает об этом объединение?». И тут Роман Григорьевич просто спас меня. Он сказал: «А что, Владимир Николаевич? Объединение считает, что молодой режиссер сделал очень талантливую и очень проблемную картину, нужную для нашей советской общественности, чтобы люди обратили внимание на таких детей...» Довольно долго, обстоятельно и очень аргументировано говорил. После этого все раскрепостились. Конечно, подавляющее большинство собравшихся громило картину, причем, некоторые, довольно молодые люди громили картину со страшной силой, набрасывались как будто с огромными дубинками. Старались так, что от меня мокрого места не осталось. Повис большой вопрос. Решили отправить картину в ЦК. В это время в ЦК в отделе культуры инструктором или завотделом, не помню, работал очень симпатичный



**Фрагменты монтажного листа фильма
«СОЛНЦЕ НАД ЕНИСЕЕМ» /режиссер И. Гелейн/**

— Пройдут годы, оглянется человек на дела свои и, наверное, удивится: вот сколько я сделал на милой моему сердцу земле. Будет в героической летописи народа повесть и о том, как покорили люди исполинскую силу Енисея и сотворили здесь солнце.

Красноярская электростанция будет намного сильнее Братского богатыря. Шесть миллионов киловатт... Вот что такое первенец Енисейского каскада...



человек по фамилии Куницын. Он посмотрел картину, она ему, в принципе, понравилась. Он решил: «Пусть будет такая картина, но я бы в конце добавил несколько положительных моментов». Так мне и пришлось поступить, доснять какие-то кружки во дворце пионеров. Но это все воспринимали как довесок, это не отразилось на уровне картины, которая получилась по тем временам просто роскошной. Я помню, что когда на защите диплома Иван Александрович Пырьев, председатель ГЭКа, который тогда был общим, посмотрел картину, она ему очень понравилась, для него это была безоговорочная пятерка, без вопросов. Потом он мне сказал: «Приходи ко мне, мы поговорим о твоём будущем». Я, конечно, поблагодарил его за столь лестное предложение, но пришел домой посоветоваться с отцом. Он мне отсоветовал, потому что понимал, что у меня нет тех накоплений, которые бы давали мне возможность делать игровые картины. Хотя, может быть, вдвоем с ним, я и сделал бы... Не думаю, что снял бы хорошую, это было бы удивительно. Таким образом, я оказался на ЦСДФ. На этом эпопея обучения закончилась.

Конечно, мы выходили из ВГИКа, ощущая себя не очень подготовленными к монтажу, не очень мы умели монтировать картины, и к работе в качестве активной режиссуры были проблемы, которые проявлялись на первых порах в целом ряде фильмов, пока я, наконец, научился работать профессионально. Вот, пожалуй, и все.

А в заключение несколько любопытных историй.

История первая, про Павла Константинеску. Он приехал к нам из Румынии, на второй курс, если я не ошибаюсь. Был он человеком в возрасте, старше нас всех, и до этого у себя в Румынии он работал и в румынском ЦК комсомола, и потом был министром культуры Румынии. Приехал для того, чтобы поучиться, стать режиссером, ему действительно надоела жизнь чиновника. Приехал во ВГИК и стал заниматься у нас на курсе. Человек он был симпатичный, очень милый, достаточно общительный, добродушный, поэтому он как-то совершенно естественно влился в нашу вгиковскую компанию. Потом он стал ухаживать за девочкой-румынкой, ее звали Марион (фамилию ее я забыл), она училась на киноведческом отделении. Потом он бросил жену, у него двое детей в Румынии было, но он женился здесь на Марион на третьем или четвертом курсе. Она должна была родить после защиты диплома, он уехал в Румынию за ней, защитив диплом. Следы его как-то пропали. Из Румынии приезжали товарищи, и сам я побывал в Румынии, расспрашивал про него, куда он исчез, как он. Рассказали совершенно фантастическую историю. Приехав в Румынию, через какое-то время он захипповал, отпустил длинные волосы, одел костюм хиппи и стал сочинять песни и играть на гитаре. Потом уехал в Израиль, и там в каком-то кафе или небольшом ресторане вечерами под гитару он исполнял русские песни. Эта поразительная эволюция человека, который прошел путь от члена ЦК комсомола, министра культуры до хиппующего певца в израильском ресторанчике.

Лия Дербышева
КОГДА КИНОПУБЛИЦИСТИКА СТАНОВИТСЯ ИСКУССТВОМ?

Документальный фильм... Прочтя эти два слова на киноафише, зритель порой не торопится приобрести билеты. Почему? Да ведь частенько на наших экранах демонстрируются картины скучные, однообразные, сделанные без особой выдумки и авторского вдохновения.

Не хватает нам, по-моему, самого главного — дерзания, смелости.

Хороший документальный фильм по силе воздействия на зрителя не имеет себе равных, ибо что может быть сильнее большой интересной мысли, раскрытой и доказанной на документальном материале.

Очень часто наше режиссерское мастерство ограничивается тем, что мы, умело сочетая изображение, текст и музыку в единое ритмическое целое, подаем с экрана давно известные мысли. Мы просто о чем-то информируем зрителей, и только.

Очень редко мы становимся по-настоящему авторами своих произведений, которые бы волновали зрителя открытиями, размышлениями, постановкой проблемных вопросов. Без этого же нельзя считаться настоящим художником!

Мы вступили в новый творческий год. Очень бы хотелось, чтобы в этом году была, наконец, объявлена война серяentine и обезличке, чтобы каждый режиссер-документалист чувствовал внутреннюю потребность решать любую тему нашего плана творчески — осмысленно, глубоко, дерзновенно.

ИСКУССТВО КИНО. № 3. 1960.

Вторая история тоже любопытная. Наш сокурсник Аркадий Динкевич, очень милый и добрый по-своему человек, ужасно любивший позу. Он любил попозировать, чтобы на него обратили внимание. Самое интересное случилось, когда он ставил отрывок из «Отелло», не помню, правда, с кем. Он нашел где-то костюм, очень похожий на настоящий костюм Отелло, шляпу, повесил сбоку то ли саблю, то ли меч, и в таком виде он расхаживал от студии Горького до ВГИКа. Публика, глядя на него, шарахалась, полагая, что идет крупный актер, который где-то снимается. А ему этого было достаточно, он был рад тому, что на него обращают внимание. Такие маленькие истории.

И еще, я хочу коснуться вот чего: статьи С.А. Герасимова в «Искусстве кино» № 2 за 1960 год. Называется она «Размышление о молодых». Сергей Аполлинарьевич Герасимов рассматривает картины молодых — Тенгиза Абуладзе, Алова и Наумов, Чухрая. В этом «Размышлении о молодых» ни слова не упоминается о документальном кино. И это не случайно. К этому времени документальное кино во многом утратило свой изначальный смысл. Документальное кино перестало быть документальным. Мы это ощущали. Находясь во ВГИКе, переживали неудачи документального кино. Надеялись, что скажем свое слово молодым.

Автобиография

34

Я, Халилов Исмаил Гилал оглы, родился в семье рабочего в 1929 г. в городе Баку, Азербайджанец.

В 1937 г. поступил в школу № 19 Октябрьского района, где проучился 9 лет. Окончив 9 классов по специальности проводником геолого-разведочной экспедиции Академии наук Азербайджанской ССР по Южному Кавказу. Одновременно сдал экстерном экзамены в 1954 году получил диплом по окончании библиотечного техникума и Азербайджанского государственного театрального института. Со школьных лет был одним из самых активных членов драмкружка. Во время гастролей Кубинского Государственного драматического театра имени Бакыджанова я исполнял в драмкружке Дворца культуры имени 26 Бакинских комиссаров роль Жоржа Дандена в пьесе Мольера и директор театра пригласил меня стать актером в этом театре. С января 1957 года был переведен заведующим труппой в Бакинскую студию телевидения.

АВТОБИОГРАФИЯ

Я, Халилов Исмаил Гилал оглы, родился в семье рабочего в 1929 году в городе Баку, Азербайджан.

В 1937 году поступил в школу № 19 Октябрьского района, где проучился 9 лет. Окончив 9 классов, я поступил проводником геолого-разведочной экспедиции Академии наук Азербайджанской ССР по Южному Кавказу. Одновременно сдал экстерном экзамены в 1954 году получил диплом по окончании библиотечного техникума и Азербайджанского государственного театрального института. Со школьных лет был одним из самых активных членов драмкружка. Во время гастролей Кубинского Государственного драматического театра имени Бакыджанова я исполнял в драмкружке Дворца культуры имени 26 Бакинских комиссаров роль Жоржа Дандена в пьесе Мольера и директор театра пригласил меня стать актером в этом театре. С января 1957 года был переведен заведующим труппой в Бакинскую студию телевидения.

В 1949 году вступил в члены ВЛКСМ.

Занимался альпинизмом /имею 36 восхождений на горные вершины, в том числе и на Эльбрус/.

Мой отец - рабочий вагонно-ремонтного завода, член КПСС с 1923 года, в 1942 году погиб в боях за Родину на фронтах Великой отечественной войны.

Мать, Халилова Мансура Али кызы, работает швеей на швейной фабрике имени Али Байрамова. Братья Рамис и Кадыр учатся в средней школе. Родственников за границей не имею, изолированных также.

И. Халилов
27.05.57 г.

«Платон Крэгет», Салманова /«Свадьба» (Аббит Рахманов)
Гара /«Теджи Гара» м.ф. Ахундова / и
января 1957 г. был переведен
Бакинскую студию
1949

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Исмаила Халилова от 19.11.60 г.*

Здравствуйте, дорогой Илья Петрович!

Простите, что я Вас огорчу. Мне очень хотелось написать Вам радостное письмо, но мое положение этого не позволяет. До сегодняшнего дня я еще ничего не сделал. Почему-то вчера директор киностудии опять собирал все документы, в том числе, и письмо от Министерства культуры СССР, перечитал их и сделал следующее заключение: что при разрешении дирекции ВГИК я имею право заменить тему «Остров Жилой» на тему «Сумгаит». Директор запретил мне вообще думать о теме «Ниязи».

Здесь все по-дружески советуют, чтобы я уехал отсюда, все равно мне ничего не дадут. Но я знаю, что без работы мне в институт нельзя вернуться, на это я не имею права. Зав.сценарному отделу понравилась тема про город Сумгаит. Но он еще не читал мою заявку. Посылаю Вам заявку. Если будет Ваше разрешение, то я с удовольствием возьмусь за эту работу.

Директор киностудии просит от дирекции ВГИК официальное письмо о разрешении на замену темы «Остров Жилой» на тему «Сумгаит» и утвержденную Вами заявку.

С нетерпением жду Ваших заключений и советы.

С уважением, Ваш сын Исмаил.

Мой адрес: Баку, киностудия «Азербайджан-фильм»,

Практиканту Халилову Исмаилу

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Юрия Торгаева от 20.11.60 г.*

Здравствуйте, Илья Петрович!

Я должен извиниться перед Вами за то, что ничего не сообщил Вам о своем отъезде. Получилось так, что полковник Лысой, обещавший на совещании у Б.Г.Иванова, что мы всем будем обеспечены, практически почти ничего не сделал. Больше того — за несколько дней до нашего отъезда он улетел в Свердловск, не оставив для нас никаких документов.

Институт машин нам не дал. Пришлось за свой счет нанимать грузовые такси, чтобы перевезти все наши вещи. Для отправки багажа бухгалтерия института вы-

ВСТРЕЧА С ФРАНЦУЗСКИМИ КИНЕМАТОГРАФИСТАМИ

За минувшие годы контакт кинематографистов двух стран стал прочной традицией. Прошлым летом в Париже побывали И.Копалин, Б.Долин, И.Иванов-Вано.

Недавно советские киноработники принимали у себя представителей французской «группы тридцати», объединяющей, как известно, многих режиссеров и операторов, связанных с производством короткометражных фильмов.

Впервые члены этой группы побывали у нас в 1957 году, когда на фестивале французских короткометражек были показаны такие мастерские их работы, как «Красный шар» Альберта Ламориса, «Пантомимы» и «Городской сад» Поля Павью, «В мире безмолвия» Жана Ива Кусто, и многие другие.

К нам в гости приехали три ветерана «группы тридцати» Марсель Ишак (автор известных фильмов об альпинизме), Жан Видаль (с одной из его документальных кинобиографий — «Эмиль Золя» — мы познакомились на конгрессе научно-популярных фильмов) и Поль Гримо (его мультфильм «Игрушечный солдатик» был показан в первый приезд «группы тридцати»).

Представленные московским кинематографистам почетным членом «группы тридцати» Сергеем Юткевичем (кстати, автором единственной теоретической работы, обобщающей ценный творческий опыт французских энтузиастов малой формы), гости после теплых слов дружбы и приветия показали собравшимся большую программу фильмов.

Показанная программа углубила интерес советских киноработников к деятельности участников «группы тридцати». На студиях, в Доме кино и на пресс-конференции в Оргкомитете Союза работников кинематографии СССР гости подробно рассказали о деятельности всего своего объединения и отдельных его членов.

— Сейчас «группы тридцати» насчитывает около ста пятидесяти членов, — говорит Ж.Видаль, — но, как и в дни своего основания, ставит первейшей своей задачей борьбу за существование короткометражных фильмов и право их авторов на творческую независимость.

— И сейчас, — добавляет М.Ишак, — нам все еще трудно найти продюсеров, которые согласились бы финансировать работу над небольшим фильмом.

В последние годы некоторые члены «группы тридцати» выступили со своими первыми полнометражными художественными фильмами. Ален Рене, автор известных короткометражек «Ночь и туман», «Герника» и других, снял нашумевший фильм «Хиросима — любовь моя». Поль Павью создал интересный фильм «Панталаскас».

дала нам 600 рублей, а когда на вокзале подсчитали вес, путь и скорость, оказалось, что нужно уплатить 1400 рублей, в противном случае, багаж не отправлялся.

Праздники провели в поезде (говорят, в этом есть своеобразная романтика). Прибыли в Фергану 10 ноября. Я уже дважды посылал в институт телеграммы с адресом, но денег до сих пор нет (возможно, телеграммы не доходят?). Имеющиеся у нас запасы скоро иссякнут, и мы не только не сможем обратно отправить багаж, но даже сами не сумеем выехать.

С оператором больших конфликтов пока не возникало, хотя спорим часто. Снимает, как я и ожидал, очень медленно. Вероятно, пробудем здесь до 15-20 декабря. Вчера по его вине была сорвана съемка атомного взрыва — не проверил объектив, а тот был неправильно навинчен и давал нерезкое изображение. Правда, сегодня эта съемка опять сорвалась, но на этот раз уже по вине неточных инженерных расчетов.

Погода нас не балует. Приехали в дождь, потом было несколько солнечных дней, сейчас снова набежали тучи, стало холодно, говорят, ожидается снег.

Продолжаем снимать мелкие эпизоды. Большие все-таки хочется снять при солнышке (старожилы нам его обещают). Вот таковы мои дела.

До свидания, Илья Петрович!

Большой привет Григорию Михайловичу и всему нашему курсу!

Мой адрес: Узбекская ССР, г. Фергана, в/ч 55523, киногруппа.

Ю.Торгаев.*

*пометка И.П.Копалина: «ответил ему 26.11.60 г.»

РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Исмаила Халилова от 27.11.60 г.

Здравствуйте, дорогой Илья Петрович!

В заявке «Сумгаит» я не успел конкретно описать все. Дело, конечно, не в воре. Я не собирался сделать из вора героя нашего времени.

Когда тщательно изучал этот материал и близко познакомился с людьми, сделал следующий вывод:

... В прекрасном Сумгаите жил девятиклассник Рауф, сын кандидата педагогических наук Мурадова. Недавно Рауф предстал перед народным судом, он совершил кражу. Во время судебной процессии у входа нарсуда стояли две машины. Одна — тюремная, другая — легковая «Волга», владельцем которой был отец обвиняемого.

О ПРАВДИВОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

И.П. Копалин: Каково Ваше мнение, как президента «Группы 30-ти», о привлечении актеров к съемкам в документальных фильмах?

Поль Павьо: Если актер обладает талантом и внешними данными, я считаю возможным его участие в документальных картинах.

И.П.Копалин: Но не нарушает ли это основные принципы документального кино, то есть достоверность и правдивость?

Поль Павьо: Я знаю, что в советских документальных фильмах привлечение актера на роль того или другого действующего персонажа не принято, но я в своей режиссерской практике часто беру актера, с тем, чтобы улучшить качество диалога. Я как-то снимал во Франции документальный фильм о строительстве жилого дома. Сейчас я вижу, что лучше было бы поручить диалог актерам. Они это сделали бы достовернее, чем те подлинные рабочие-строители, которые неуверенно, смущаясь, разговаривали перед микрофоном.

И.П. Копалин: Но где же тогда граница между документальным и художественным кино? У нас тоже некоторые документалисты хотят привлечь к съемкам актеров. Лично я принадлежу к сторонникам чистого документализма. С.М.Эйзенштейн в своей фильме «Октябрь» на роль Ленина пригласил рабочего Никандрова. Однако этот фильм никто не считает документальным.

Поль Павьо: Трудно точно определить границы жанров, да и надо ли это делать? У Рене Клемана в «Битве на рельсах» действуют и актеры, и бывшие участники Сопротивления. Фильм получился отличным, и никто не сомневается в его правдивости. Мне кажется, что именно во имя высоких качеств так называемого документального фильма необходимо приглашать актеров.

И.П. Копалин: Однако введение актера в документальный кинофильм приводит к эклектике. Каждый вид искусства имеет только ему присущие средства, выражающие его художественную природу. Каждому виду искусства посылно одно и непосильно другое. Документальное кино обладает множеством до сих пор скрытых возможностей, и мы должны их обнаружить. Главным объектом наших картин мы, советские документалисты, считаем человека — творца и созидателя, и поэтому наш долг искать и находить такие методы съемок, чтобы наш герой предстал в фильме во всем величии своих деяний. Мы хотим научиться так снимать нашего героя, чтобы его мысли, его свободная речь звучали с экрана убедительно и правдиво. Привлекая же актера, мы пользуемся арсеналом средств игрового кино, забывая о своих собственных возможностях.

Поль Павьо: К сожалению, в советских документальных фильмах, несмотря на то, что в них очень много текста, совсем почти не слышно диалога.

И.П. Копалин: Согласен с Вами в этом полностью и очень сожалею, что текста в наших документальных фильмах часто напоминает барабанную дробь вместо музыки. Но это не меняет моих принципиальных взглядов и моего глубокого убеждения в больших возможностях документального кино.

Я в кинематографии начал работать с Дзигой Вертовым и исхожу из его творческих принципов. Вертов был против всяческих инсценировок в документальном кино. Защищая свои принципы, он постоянно изобретал новые способы и методы съемок, которые позволяли ему обходиться без актеров.

Отец приехал на судебный процесс только потому, что этого требовал закон. Директор школы и преподаватели, где учился Рауф, говорили, что Рауф был отличным в классе и хорошим товарищем. Они говорили как в зимние, холодные дни, Рауф приходил в школу даже без пиджака, в старых брюках. Когда спрашивали про его мать, Рауф горько плакал и просил не трогать его мать. Родной матери у него не было, и была мачеха. Рауфа приговорили к трем годам лишения свободы.

И вот, по улицам Сумгаита — города, который борется за звание коммунистического труда и быта долго колесо в колесе мчатся две машины, одна тюремная, другая «Волга».

Мне пришлось присутствовать на комсомольском собрании трубопрокатного завода, где обсуждался недавний судебный процесс. Комсомольский актив решил ходатайствовать за освобождение Рауфа.

Вот о каких людях можно было сделать фильм. Как комсомольцы берутся воспитать Рауфа. На заводе он приобретает специальность и продолжает свою учебу в девятом классе.

Я еще продолжал работать над этой темой. Недавно заведующий отдела хроники говорил, что у них нет осветительных приборов для дальних районов.

Я с трудом добился совещания у директора киностудии. Там обсуждался мой вопрос. Сценарный отдел предложил тему «О новостройках Баку», и для написания сценария обещал назначить сценариста. После чего направили телеграмму в институт.

В Баку пока еще стоит солнечная погода. Я еще не потерял надежды, настроен оптимистично.

С уважением, Ваш сын Исмаил.

**РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Юрия Торгаева от 06.12.60 г.**

Здравствуйте, Илья Петрович!

Большое Вам спасибо за Вашу заботу и внимание! Ровно через неделю после того, как я послал Вам письмо, мы получили деньги (командировочные), а еще через несколько дней — стипендию и деньги для обратной отправки багажа. Видимо, у нас в институте еще крепко придерживаются принципа: «Гром не грянет — мужик не перекрестится».

Я полностью согласен с Вами в том, что большим недостатком наших фильмов является отсутствие синхронных записей. Но Вертов в своих фильмах «Колыбельная» и «Три песни о Ленине» дал блестящие образцы синхронных съемок. То, что зритель увидел и услышал с экрана, может вызвать чувство зависти у самых талантливых актеров, так как они не в состоянии были воспроизвести заранее заготовленный текст с такой искренностью и непосредственностью, с какой говорят участники вертовских картин. Прошло много лет, но и теперь зрители аплодируют этим кадрам.

Снова хочется повторить: мы еще не использовали всех возможностей документального кино.

Поль Павьо: Для меня этот разговор весьма интересен. Во Франции существуют два подхода к документальному фильму, и где-то они встречаются. Некоторые известные постановщики приглашают людей со стороны и проводят их через весь фильм. Лично я недавно закончил новый фильм о метро. В этом фильме принимают участие актеры. Они не повредили фильму, а, наоборот, помогли лучше донести авторскую мысль до зрителей.

И.П. Копалин: Мне кажется, зритель должен знать, какой он смотрит фильм — документальный или игровой.

ИСКУССТВО КИНО. № 10.1959.



И.П. Копалин и П. Павьо

ПОЛЬ ПАВЬО /PAVIOU/

Родился в Париже в 1926 году. По профессии фотограф, стал снимать кино в начале 50-х годов. Первые три работы сняты в жанре пародии /«Террор в Оклахоме», 1950 — на вестерн, «Чикагский дайджест», 1951 — на детектив, 1952 — «Тортикола против Франкененберта» — на фильм ужасов/.

С 1952 года снимает документальное кино:

1952 год — «Сент-Тропез», к/м;

«Задание на каникулы», к/м

1953 год — «Свет», к/м

1954 год — «Пантомимы», к/м;

«Публичный сад» (портрет М.Марсо), к/м

1959 год — «Панталаскас», п/м

1960 год — «Фоторобот», п/м

С 1960 года уходит в телережиссуру.

Ваше письмо получил. Относительно работы могу сообщить, что движется она медленно, в основном, из-за погоды. Недавно пришел материал из Ташкента, приблизительно 1000 метров. Из них около 400 метров операторский брак — это весь эпизод «форсирование реки» и целый ряд кадров из других эпизодов. Форсирование реки снимали вечерами. Когда я спрашивал оператора, достаточно ли освещенности, он отвечал, что не мне учить его работе со светом. А на экране получилась только темнота. При съемке некоторых дневных эпизодов мы также спорили о крупности планов, о внутрикадровом движении и то, что ему удавалось снять по-своему, все нужно переснимать заново. Он и сам это признает. Всего необходимо снять еще 68 планов. Очевидно, в Москву приедем к Новому году, не раньше. Сейчас готовимся к повторной съемке переправы.

Боюсь, что эпизод «На аэродроме» (вылет по тревоге) нам снять не удастся, т.к. снимать самолеты ЛИ-2 и ИЛ-14 не разрешают (они сняты с вооружения), а новых еще не прислали. В Главном штабе ВДВ об этом знают, я еще в Москве разговаривал с полковником Румянцевым, и отсюда несколько раз давались телеграммы. Отвечают: «Ждите», а самолетов до сих пор нет. Я пытался звонить полковнику Колесову (в главпур), но отсюда это не так-то просто сделать. Посоветуйте, пожалуйста, как мне быть. Что еще следует предпринять?

До свидания. Жду ваших указаний.

Юрий Торгаев. г. Фергана

РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Аркадия Динкевича от 10.12.60 г.

Уважаемый, дорогой Илья Петрович!

Так о многом хочется рассказать Вам, столько накопилось, что не знаю, с чего начать. Прежде всего — почему до сих пор не выезжаю в Москву? Во-первых, со студии никак не высылают деньги, живем в гостинице на положении Хлестакова. Во-вторых, никак не можем отснять один план.

Мы сняли сюжет о скульпторе, о том, как он вынашивал идею создания памятника партизанам, как работал над ним. Остался конец — сам памятник. Расположен он в 50 км от города, в лесу. Раза четыре мы попытались туда прорваться, но все безрезультатно — дороги раскисли, сплошь грязь.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

Куйбышев областной, ул. Молодогвардейская, 66.

Тел. №№ 3-19-51, 3-51-76

05/7

„ 1 “ ИЮНЯ 196 1г.

ДЕКАНУ ПОСТАНОВОЧНОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГИК
ТОВ. ТАВРИЗЯН Г.А.

12

В связи с тем, что работа асс. режиссера тов. Динкевича по фильму "Парашютисты" идет неорганизованно, студия не сможет отпустить его для сдачи экзаменов ранее второй половины августа.

Директор студии

/ШЕСТАКОВ/

Handwritten notes:
Зено
18/6/61

ДИРЕКТОРУ КУЙБЫШЕВСКОЙ СТУДИИ
ТОВ. ШЕСТАКОВУ

По Вашей телеграмме экзамены тов. ДИНКЕВИЧА А. перенесены на конец месяца. Просим по окончании съемочного периода в г. Куйбышеве, откомандировать А. Динкевича на несколько дней во ВГИК для сдачи экзаменов.

ДЕКАН

ПОСТАНОВОЧНОГО Ф-ТА:

/Г.А. ТАВРИЗЯН/

Handwritten note:
12/12/61

Завтра утром отправимся пешком, и если придут деньги, то во вторник вечером будем в Москве.

Дорогой Илья Петрович! Ну почему мне так не везет! Очевидно, что-то делаю не так. Но что? Ведь как хотелось сделать эту картину. Хотелось, несмотря на то, что ни минуты не тешил себя «легким куском». Было много мыслей, чувств. Хотелось рассказать о тех красотах, о той душевной людской красоте, которая пленила, очаровала меня 22-х летнего человека, приехавшего на Север. Не подумайте, что это рисовка, но я люблю Север, и мне кажется, понимаю его, чувствую. А теперь...

Что будет теперь? Меня очень волнует моя курсовая работа...

Илья Петрович! Мне немало лет, и я прекрасно все понимаю. Я никогда не забуду Вашего благородства, я имею в виду то, когда меня восстановили в институте. Я же знаю, что стоило Вам воспротивиться, и никогда бы не видать мне института.

Весь год мне было трудно, и не потому, что я уж очень боялся, что меня исключат, просто мне очень не хотелось выглядеть плохо перед Вами. Все же Вы доверили мне, и ни разу я не чувствовал в Вашем отношении ко мне предвзятость. Наоборот, Вы помогли мне!!!

Ну чем я мог отплатить Вам за Вашу человечность?! Только хорошей работой, хорошей картиной. И я старался, очень старался. Уж очень мне хотелось и Вам сделать приятное, и себя проверить, проверить именно на трудном. Может быть, я опять переоцениваю силы, но мне казалось, что я в силах сделать «Песню снегов».

Конечно, я понимаю, что теперь трудно что-либо изменить, но посоветовавшись при встрече с Вами, если Вы не будете возражать, мне бы хотелось все доказать несостоятельность того, что написали из Хабаровска. Правда, мне сейчас трудно говорить об этом, потому что я не читал его.

Как хорошо, что Ира Жуковская в конечном счете не стала работать со мной. Это счастье, а то бы ее подвел.

Очень приятно, что у большинства ребят дела идут хорошо. Собственно, этого нужно было ожидать, потому что по сравнению с ованесовцами и карменовцами мы, по-моему, сильнее. Бедный Борис Карпов. Представляю, сколько он там перенес. Но это хорошо, на пользу ему пойдет. А то так бы и выпустился, не хлебнув солонго. От Юры Рябова получил письмо. Ему со сценарием не везет. Когда я его видел последний раз, он был очень обеспокоен дальнейшим.

Вот как будто и все. Собственно, не все, но вкратце. Крепко жму руки.

С уважением, Ваш Динкевич.

г. Брянск (тут совсем лето. Даже трава зеленая)

Ближе К ЖИЗНИ, ближе К КИНОИСКУССТВУ

Воспитанник ВГИК... Эти слова произносят, называя имена известных деятелей кино. За тридцать лет своего существования институт воспитал около трех тысяч кинематографистов для республик Союза и стран народной демократии. Из его стен вышли режиссеры В. Пудовкин и братя Васильевы, операторы А. Головня и Б. Волчек, десятки других прославленных ныне мастеров экрана. Во ВГИК сыграли свои первые учебные роли С. Бондарчук, Л. Шагалова, Р. Нифонтова, Н. Рынников, И. Извицкая и многие другие любимые зрителями актеры.

Сейчас в стране проводится перестройка системы народного образования, предпринятая по инициативе ЦК КПСС и Совета Министров СССР. Присутствует и перестройка и ВГИК. Как же еще лучше, профессиональнее готовить кинематографистов?

Вот что ответили редакции на этот вопрос.

ЗА ЕДИНСТВО ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ С ПРАКТИКОЙ

Вопросы перестройки средней и высшей школы выдвинуты ЦК КПСС и Советом Министров СССР необычайно своевременно и поистине мудро. Эти вопросы самым непосредственным образом касаются всей учебной и производственной деятельности нашего института готовящего специалистов различных областей киноискусства.

Нам необходимо добиться тесной связи учебного процесса с жизнью.

Богатый опыт, знакомство с людьми, личные наблюдения, основательно продуманные и прочувствованные, — разве можно без этого заниматься самостоятельным творчеством? Конечно, нельзя.

Каким же путем следует этого добиваться?

Думается, что на режиссерский, операторский, сценарный и киноведческий факультеты следует принимать молодежь, уже имеющую минимум двухгодичный стаж работы на производстве.

Для будущих художников и актеров обязательный трудовой стаж устанавливается нецелесообразно.

Далее. В институте следует ввести очно-заочное обучение.

Однако здесь необходимо дифференцированно подходить к специфике каждого факультета.

На сценарном и киноведческом отделениях заочная учеба может продолжаться два года. Это время студент-заочник занимается общественно-полезным трудом.

Последние же годы обучения будущий сценарист и киновед проводят в стенах института.

Очень важно, чтобы дипломные работы оканчивающих киноведческое отделение могли быть опубликованы, а дипломы кинодраматургов — запущены в производство на студиях страны.

Целесообразно ввести очно-заочную систему также для будущих режиссеров и операторов.

Подготовка этих специалистов связана с работой в лабораториях и с учебными съемками в павильонах. Поэтому заочное обучение на этих факультетах будет проводиться

среднего специального учебного заведения. Сюда будут поступать юноши и девушки 15—16 лет, окончившие восемь классов. После трех лет обучения в школе они получат дипломы киноактера.

На актерское отделение ВГИК тогда можно будет принимать окончивших среднюю школу, обучать их три—три с половиной года. Их дипломной работой должна быть роль в фильме.

Нужно серьезно улучшить подготовку студентов на заочных отделениях ВГИК, обеспечить заочников систематическими содержательными консультациями мастеров.

Институт вносит предложение о создании заочного экономического отделения.

Перестройка учебного процесса создает более тесную связь студентов с трудом нашего народа, сможет обеспечить единство теоретической подготовки с практикой.

А. ГРОШЕВ,
директор ВГИК

СВЯЗАТЬ УЧЕБНО-ТВОРИТЕЛЬСКИЕ РАБОТЫ С ПРАКТИКОЙ

В художественном образовании, более того, в прямых связях с жизнью наряду с изучением малых прикосновений к глубоким закономерностям искусства и искусства.

Сейчас благо, учебного проц проц по инициативе и правительства, красная возможность связать учебно-творческую работу студентов с жизнью.

Коренным образом может, по нашему мнению, очно-заочная система на творчество. Она даст студенту долгое время нахождения в действительности там актуальный материал его творчества, тем самым будет произведен.

Тогда не нужно будет различать различные ситуации, а тем самым

Сейчас все решают вступительные экзамены. Однако, выясняя в какой-то мере творческие возможности студента, экзамены не позволяют судить о его работоспособности. Заочное обучение в течение одного года или двух лет позволит полно и всесторонне оценить все творческие и деловые возможности будущего киноспециалиста.

Перевод с курса на курс следует осуществлять по конкурсу: на каждом следующем курсе вакантных мест должно быть меньше, чем на предыдущем, и занять эти места смогут лишь лучшие студенты, показавшие успехи в учебе, целеустремленность, трудоспособность, настоящую любовь к искусству.

Правда, организация очно-заочной системы обучения во ВГИК имеет и свои большие трудности. Учебный процесс здесь связан с практическими занятиями на съемочных площадках и в лабораториях. Тем не менее, эти трудности вполне преодолимы. Преимущество же намеченной перестройки — очевидно.

Л. ДЫКО,
заместитель директора по учебной работе

СТУДИЯ — ВУЗ

Надо стремиться к тому, чтобы превратить наш институт в студио-вуз.

В «Законе об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР» сказано: «... хорошей формой

онально. Лучшие их работы будут попадать на экраны страны не только в случае к случаю, а на равных правах с продукцией других студий.

Мы уже и сейчас в наших скромных условиях делаем хорошие работы. Не секрет, что некоторые фильмы ВГИК превосходят по художественным достоинствам отдельные картины, сделанные профессионалами на студиях. Во ВГИК работают опытные педагоги, первоклассные мастера советского кино. Мы обучаем талантливую молодежь, умеющую смотреть вперед, желающую принести пользу Родине. Недавние выпускники ВГИК доказали это, создав фильмы на высоком профессиональном уровне.

Пусть каждый студент за годы обучения в студии-вузе получит большой, содержательный опыт творческой работы.

Ю. ГЕНИКА,
доцент кафедры режиссуры

РАЗРАБАТЫВАТЬ ТЕМУ ВСЕРЬЕЗ, ГЛУБОКО, СО ЗНАНИЕМ ДЕЛА

Я пришел в институт из армии, когда мне было девятнадцать лет. До армии восемь лет учился в суворовском училище.

Моего жизненного опыта едва хватило на первый курс. По заданию профессора мы писали эпизоды, диалоги, разрабатывали сценарии, а затем сделали короткометражный сценарий.

Я работал над темой о прошлом, знакомой мне только по книгам. Мои товарищи тоже. И почти никто не создал... о временах...

Студенты режиссерского факультета изучают киносьемочную аппаратуру. Фото Ю. Ши



Р.С. Колхозную тематику не трогали, ибо положение в области тяжелое. Область не выполнила обязательства, продуктов никаких, ни в магазине, ни на базаре.

Секретарь обкома Петухов очень симпатичный дядя. Но ему предсказывают «Рязанский» исход дела. Особенно говорят об этом после того, как Н.С.Хрущев, проезжая Брянск и минув его, не заехал.

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Владимира Скитовича от 11.12.60 г.*

Илья Петрович!

Честное слово, не неуважение и не какие-то личные отношения послужили причиной моего молчания. Скорее, растерянность.

В силу определенных обстоятельств, я воздержался от какой-либо информации, и мне казалось, что я имею на это объективные причины. Сейчас я вижу, что это совсем не так. Причины же были следующими.

На «Беларусьфильме» я сделал очерк, который еще в институте намечался как моя курсовая работа. Тема — строительство Полоцкого нефтеперерабатывающего завода. Когда я на месте знакомился с материалом, я пришел к выводу, что сценарий (так и не переработанный!) является чистейшим вымыслом автора, или, скорее, результатом его недобросовестности. От очерка я отказался и попросил новую тему, но в это время на студии сложилась такая обстановка: а) очерк крайне необходим; б) делать его некому, т.к. планировался он на меня. Зам.директора попросил меня сделать этот очерк, планируя курсовую, как следующую, причем на тему «Полесье», которая меня устраивала вполне.

Когда я сдал этот очерк, тема «Полесье» почему-то замерзла в ЦК БССР. На эту тему я целился еще в институте и разговаривал о ней с Григорием Михайловичем. И ему и тема, и сценарий нравились. Мы уже подбирали по этой теме материалы и на курсе я ее назвал как запасную.

К сожалению, эта тема откладывалась со дня на день и сейчас в разбитом варианте включена в план будущего года, да и то условно: а, именно, существует две темы:

- 1. «Новое село» — 1 часть;*
- 2. «Председатель колхоза» — 1 часть.*

АВТОБИОГРАФИЯ

Я родился в 1922 году в городе Одобеишь, обл. Галаць.

Мой батька был извозчиком, мама – домохозяйка. В семье были семь детей: пять братьев и две сестры. Один парень умер еще с малых лет от болезни.

Батька мой умер в 1932 году. С тех пор начался очень тяжелый период жизни. Начиная с 13 лет я пошел на работу в разных мастерских (в нашем городке не было ни одного завода).

Под влиянием коммунистической молодежи города Фокишань, в который я перешел на работу, я познакомился с революционной литературой и потом узнал из книг о жизни молодежи в СССР.

Когда советские войска освободили Бессарабию, я перешел в Советскую Бессарабию. Поступил на работу в Горжилуправление (работал по инвентаризации города) и поступил на вечерние курсы в десятилетке.

После года учебы началась Вторая мировая война и я пошел с коллегами как доброволец в Красную Армию. Был награжден медалями «За оборону Сталинграда», «За оборону Кавказа», «За взятие Будапешта», «За победу над фашистской Германией».

После окончания войны, имея в виду, что у нас создались новые условия, я попросил и мне разрешили вернуться на родину.

С 1945 до 1950 года я работал при ЦК Союза Рабочей Молодежи в самых разнообразных секторах, куда меня поставила партия.

Я член партии с 1945 года.

С 1950 по 1955 год я работал в кинематографе. Четыре года был вице-президентом Государственного комитета кинематографии и два года Генеральным директором Киноцентра.

Последние полтора года я работал в Министерстве строительства, где занимался руководством молодежи на национальных стройках. После возврата из Фестиваля в Москве (1957 год) партия и Министерство культуры разрешили мою давнюю просьбу и направили меня учиться во ВГИК на режиссерском факультете документальных фильмов.

За работу, проделанную мною в эти годы после возврата с войны, я награжден «Орденом Труда» второй степени.

Был за границей много раз по разным заданиям.

Моя жена также член партии и работает как редактор в журнале ЦК Партии «Классовая борьба». Имею две дочери – одной семь лет, другой – четыре.

Мама живет, ей 75 лет. Ее поддерживают мои братья и сестры.

Два брата у меня механики, один сапожник, одна сестра портниха, другая – медсестра.

Мой адрес: Румыния, Бухарест, бульвар Мырыишь, дом 27, тел. 77-42.

Павел Константинеску
/Румыния/ 18.11.57 г.

Темы не привязаны непосредственно к Полесью, но могут решаться и там. Но такая односторонность тем абсолютно исключает какую-либо возможность поэтично-исторического решения, что меня особенно привлекало. Т.е. я хотел показать, как болота влияют на жизнь целого народа, и какие блага и чисто внешние, и внутренние перемены в силу этого претерпевает жизнь «полещучков».

Но, к сожалению, эта тема отошла. Сейчас я делаю очерк «Дашава — Минск» и на этот раз, слава Богу, одну часть. Дикторский текст будет писать Э.М.Марьямов. О моем первом очерке он Вам расскажет подробнее, но как курсовую я бы хотел представлять второй очерк. Я надеюсь, что мне удастся представить его как более зрелый, хотя темы, материал и условия, в которые я был поставлен, работая над ними (в смысле истолкования и подбора материала) не соответствовали в 50% случаев моей точке зрения.

Прошу прощения за долгое молчание.

С уважением, Владимир Скитович.

РГАЛИ, фонд И.П. Копалина

Письмо Владимира Краснопольского и Валерия Ускова от 12.12.60 г.

Дорогой Илья Петрович!

Сегодня, наконец, прибыли в Свердловск и сразу же решили написать Вам, ибо до сих пор находимся под впечатлением от того, что произошло в субботу в кинотеатре на Сретенке. Это не забудется до конца нашей жизни. И день этот мы будем отмечать каждый год, как день нашего рождения. Нам очень хочется рассказать Вам все: ведь начало этого события лежит в 1957 году, когда Вы приняли нас к себе в мастерскую.

Итак, в 6 часов 10 декабря мы около кинотеатра. Большая афиша «Тени на труах». В кассе висит табличка «На сеанс 18-20 все билеты проданы». Внимательно присматриваемся, кто приходит в кинотеатр. Нам даже немного неловко перед этими незнакомыми людьми, которые поверили афише и решили потратить на наш фильм время. Люди все подходят и подходят, а нам все страшнее и страшнее. Что будет?

Директор кинотеатра встретила нас приветливо и провела в кабинет. Там мы разделись и тут началось самое страшное: кому выступать? По договору должен был выступать Краснопольский, но он отказался. Бросили жребий. И я, заикаясь,

Майя Меркель
ВЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ /фрагмент/

Всех ошеломили польские документалисты (как некогда, игровое кино — итальянский неореализм). Прежде остального — самим предметом интереса. Репетиция духового оркестра трамвайного парка. Крестьянский спор — по чьей земле пройдет тропка к колодцу. Встреча парохода, везущего эмигрантов. Ежедневное, ежечасное бытие человека... Неожиданной была образность и широта обобщений: будничная репетиция приоткрывала тонкую духовную организацию, волнение вернувшихся на родину людей вызывало серьезные раздумья о долге. Спор обнажал глубины психологического и социального.

М. Меркель. Вечное движение. М., Искусство, 1972 .

Константин Славин
Страница неизданной книги «КИНОРЕЖИССЕР ЕЖИ БОССАК»
/фрагмент/

Можно вспомнить два польских документальных фильма — подлинных шедевров маленького «кино», целиком построенных на драматургии звука. Я имею в виду картины Т. Яворского «Я был капо» и «Источник».

Чередование звуковых съемок людей, говорящих с экрана с различной сменой ритма: неожиданно смелый монтаж крупных портретных планов — монтаж, продиктованный содержанием звукового ряда фильма, органично организует и наполняет кинематографической динамикой статичный по внешнему выражению, но остро конфликтный по сути избранных фактов материал.

Ничем не ограниченная (кроме композиции!) власть факта в польской документалистике родилась не на голом месте. Далекая от бесстрастной фактографии, польская газетная и журнальная публицистика культивирует самые разнообразные статистические данные и факты быденной жизни, находя им внезапные повороты и нюансы. Высокая журналистская культура, профессионализм, которому можно только позавидовать, делает интересными, занимательными, поучительными самые скромные материалы газетных и журнальных страниц.

К. Славин. Страница неизданной книги «Кинорежиссер Ежи Боссак». М., Искусство», 1969 .

произнес: жжжребий вывыпал ммне! О чем и доложили немедленно директору кинотеатра. Прозвучал третий звонок. И мы, Краснопольский, Чепраков, Горбатский (ассистент оператора) и я прошли в зал, где под экраном был стол с графином и пять стульев.

Зал был полон народа. Не могу сейчас вспомнить, каков зал по объему, но мне он показался с зал во Дворце спорта. Директор под жидкие аплодисменты представила нас и дала мне слово. Я вспомнил все наши занятия по актерскому мастерству, все самые страшные экзамены и как-то немного успокоился. Теперь я уже мог рассмотреть сидящих в зале: симпатичную девушку, которая уставилась на меня как на Иисуса Спасителя. Какой-то юноша скептически улыбался, пенсионер снимал шубу и довольно громко жаловался на плохую вентиляцию, с интересом рассматривала меня какая-то пожилая дама в пенсне и очень мило мне улыбалась простая девушка в платке типа домработницы. Я покраснел и немного заикаясь, но громко и горячо начал:

— Дорогие товарищи! Мы очень благодарны Вам за то, что Вы пришли сюда на наш первый в жизни фильм. Нам приятно видеть вас: ведь вы наш первый в жизни зритель.

(На лицах присутствующих появилась улыбка и мне сразу стало легче).

— Неизвестно, как сложится наша кинематографическая биография, но я хочу сказать вам несколько слов о нас... Я рассказал о ВГИКе, о нашей мастерской, о Вас, о предмете нашего искусства — о окружающей нас прекрасной жизни. И тут я почувствовал, что внимательно слушают и я не торопясь, но горячо и взволнованно продолжал говорить о нашей молодежи, о наших друзьях — героях нашего времени. По какой-то внутренней потребности мне хотелось подробнее говорить о наших замечательных людях. Мне хотелось быть в моей речи не только и не столько информатором, сколько пропагандистом, агитатором и даже, во всяком случае для своих ровесников, сидящих в зале, учителем.

Затем я перешел к фильму, к теме теней. И постарался мотивировать наше обращение к этой теме. Я сказал, что мы верим, что эти молодые люди, которые превратились сегодня в досадные тени, опомнятся, посмотрят на себя со стороны, увидят, как они неприглядны, станут людьми: порукой тому мы все сидящие в этом зале и миллионы наших людей, которые взяли сегодня крепко за их перевоспитание. Порукой тому наша жизнь! В общем, что-то в этом роде говорил. Только проще и понятнее. Слушали и даже аплодировали. А когда я кончил, то один из зрителей попросил слово. Вышел пожилой человек и со слезами на глазах сказал:

— Правильно он говорил. Он наш сын и мы гордимся этими ребятами!



«Господи, чего только мы не навдумывали! В результате получился очаровательный фильм-сказка, совершенно выпадающий из привычных отчетов о выставках. Нашему мастеру пришлось выдержать битву с политезирванным руководством студии, но он отстоял наше право быть художниками.» — вспоминала И. Жуковская.

(Мне кажется, что он был немного выпивши, но в зале дружно зааплодировали и я почувствовал, что зрительный зал за нас! Начался фильм).

Когда появился крупно кастет, в зале пронеслось изумление и возмущение, когда появились пьяные — дружный смех, когда шло прошлое Точилина, была гробовая тишина, когда наплывом шли кости — аплодисменты, когда нищий — негодование, когда «колоски» — смех, когда чаевые — возмущение и в конце аплодисменты начались сразу после фразы: «И пусть на наши тротуары ложатся только узорные тени листья, не закрывающие от нас красоту мира!». Аплодисменты продолжались на изображении и музыке до надписи «Конец фильма». Так прошла премьера. Просто сказочный сон! Вероятно, это потому, что мы присутствовали или потому, что было событие, что будет встреча со съемочной группой и билеты покупали особые люди. Видимо, это важно, что сказал, что все в фильме документально. Поэтому верили и воспринимали каждый кадр. В общем, успех понятен и не понятен: уж больно здорово. Но что это было искренне, я ручаюсь. Люди, которые выходили из зала, были настроены очень непримиримо по отношению к теням и, главное, как нам показалось, воинственно. Мы впервые на собственной работе увидели, как идея доводится до масс и завладевает массами. Опять же агитация, а значит, не зря тратили государственные деньги, не зря работали.

После фильма директор кинотеатра затащила нас опять к себе в кабинет и поставила на стол пять бутылок пива и пять пироженок. Мы не хотели, но закрыла на ключ двери и мы вынуждены были выпить. Что мы без труда и сделали. Она поблагодарила нас и пожелала нам счастливого пути.

Нам очень хотелось сразу же все рассказать Вам, но поезд наш отходил без опозданий и мы едва успели сесть в вагон.

Дорогой Илья Петрович, извините за длинное письмо. Зато когда написали Вам, сразу стало легче. Ведь все это произошло из-за Вас.

Теперь можно обратиться к будничным делам. Очень просим Вас, передайте Жуковской (если, конечно, ее увидите), что Усков вспомнил в Свердловске, что должен ей пять рублей. Как приедем, он сразу же отдаст.

Передайте, пожалуйста, большой привет Четвертому объединению: Иосифу Михайловичу, Семену Самойловичу, Борису Давыдовичу, Анне Львовне.

Желаем Вам успешно закончить картину, крепко Вас обнимаем.

Валерий Усков, Владимир Краснопольский, г. Свердловск



Фрагменты монтажного листа фильма «СУТКИ В ТАЙГЕ»

Тайга... Она поглощает горы и бурные могучие реки. Человек может затеряться в тайге, как песчинка в пустыне. Веками хранила она свои тайны и лишь следопыты и охотники умели читать отдельные страницы этой великой книги.

Не первый день пробиваются по глухим тропам разведчики-геологи, и щедро открывает им тайга свое глубоко спрятанное богатство — железную руду.

Говорят, первая ласточка не делает весны. Но эти буровые вышки — не первая ласточка. Из года в год здесь, в районе Абакана и Тайшета, ведется планомерная разведка сибирских недр, уточняются запасы руды — создается новая геологическая карта района...

И недалеко то время, когда в этих местах зажгутся огни новой жизни, возникнут поселки, рудники, обогатительные фабрики, железнодорожные станции.

Но сначала пройдет дорога. Это будет трасса третьей металлургической базы страны.

Через эти просторы и пройдет дорога, принесшая свет и дыхание новой жизни в тайгу.

Вот они места, где прошел наш путь за сутки...

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Павла Константинеску от 27.12.60 г.*

Я уверен, что Вы, лучше чем кто-либо, можете понять, какое трудное испытание прохожу я сейчас перед коллективом студии. Вы знаете, что здесь люди не относятся ко мне как к студенту-дипломнику, и моя работа обсуждается наряду с работами опытных режиссеров студии. Поэтому, начало трудное и ответственное. Еще не пройдя через первое испытание, я уже готовлюсь ко второму, в Москве, перед Вами и перед своими товарищами. Конечно, здесь дело не только в мнении коллектива. В этих первых шагах я проверяю сам себя, стараюсь понять свои возможности и заглянуть в будущее. И не один раз приходится задуматься.

Дорогой мой учитель! Получил я Ваше письмо. Как всегда, Ваши слова имеют на меня ободряющее и успокаивающее влияние. Всегда, когда я Вас слушаю, или читаю Ваши слова, у меня создается ощущение, что со мной делится близкий, ласковый хороший друг. Ваши строки сильно обрадовали меня, но в то же время вызывали во мне чувство тревоги. Видимо, Илья Петрович, Вы или очень устали, или написали это письмо в момент, когда у Вас было плохое настроение.

Вами пройден жизненный и творческий путь, который может служить примером для нас всех.

Теперь Ваш труд, Ваши знания вливаются в новое поколение молодых документалистов, которые сейчас стартуют.

У Вас (извините за смелость) нет ни права, ни причин быть расстроеным. Усталым — это возможно.

Конечно, с объективными законами жизни трудно бороться, но, когда осмотрев пройденное не находим причин краснеть, тогда это значит, что прожили не напрасно, и это очень важно. Вы, дорогой учитель, один из тех, которого все окружающие, которые Вас знают, ценят и любят. Я прошу Вас извинить Вашего неблагодарного ученика, который в день Вашего юбилея забыл Вас поздравить, вернее, совсем и не знал об этом. Поверьте ему, прошу, что он Вас любит и желает Вам долгой, долгой счастливой жизни, полной радости и здоровья, больших дальнейших успехов в творческой деятельности. Прошу еще раз, простите!

Дорогой Илья Петрович! Скоро мы увидимся в Москве.

Копия картины, как я думаю, будет готова в первые дни будущего года. В связи с этим я был бы Вам признателен, если бы Вы смогли сообщить мне самые близкие сроки для защиты диплома.

Сутки в тайге



Режиссер
И. ЖУКОВСКАЯ
Оператор
А. ИСТОМИН



*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Руслана Шахмалиева от 29.12.60 г.*

Дорогой Илья Петрович!

Прошу извинить меня за очень долгое молчание, но оно не без основания. Все время моего пребывания в Баку я находился в больнице. Работать я не мог, а писать о том, что я больной, мне не хотелось, т.к. я считаю своим долгом ответить на Вашу заботу в отношении меня делом, т.е. курсовой работой.

К сожалению, я не могу сделать этого до сих пор (теперь уже, в какой-то мере, по своей вине). Сейчас я поправляюсь, и к новому году надеюсь выписаться.

Еще раз, Илья Петрович, прошу Вас извинить меня, но молчание мое не было невниманием.

С глубоким уважением, Руслан.

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Аркадия Динкевича от 01.07.61 г.*

Дорогой Илья Петрович!

Трепали меня, трепали, по этой причине сразу не мог Вам написать. Сейчас все кончилось, все стало на свои места. Я хоть немного успокоился. Дело в том, что меня напугали всякими перерасходами и прочим, а когда все подсчитали — картина возникла уже не в таких темных тонах.

Это по делам хозяйственным.

Теперь о качестве материала. Нареканий нет. Но все время, каждый раз при удобных и неудобных случаях пускают шпильки в отношении маленького метража. Но ведь не мог же я в погоне за количеством снимать то, что ненужно. Тем более, заказчик был занят подготовкой к параду, и все очень трудно организовывалось. Буквально каждый кадр давался кровью, потом и кучей нервов.

Сейчас, когда весь материал просмотрен, у меня появилась уверенность в том, что фильм будет. Правда, о качестве мне судить трудно, но думаю, что будет не совсем скучно.

Теперь, оглядываясь назад, я понимаю, что сделал ошибку, которая внесла в работу нервозность. Дело в том, что нужно было снять сначала все эпизоды на земле, а потом снимать в воздухе. Тогда и нареканий никаких не было.



Очевидно, Вы уже знаете, что философию сдал на 3. Было страшно неудобно перед Вами, но, откровенно говоря, в то время, когда нужно было готовиться к философии, я был очень далек от нее, на аэродроме, в ДОСААФе. Даже по ночам мне снились те кадры, которые не удалось снять. Эстетику я должен был приехать сдавать 30 числа (июня), но сейчас просто нет возможности. Отправил Грошеву письмо с просьбой отложить экзамен. Эстетику я сдам, а сейчас, по-моему, для меня более сложный экзамен — сдать фильм на хорошем уровне. Мне очень хочется, и не столько для себя, сколько не хочется совсем пасть в Ваших глазах, ибо (это не подхалимаж, а откровенно) я уважаю Вас!

Не знаю, сумеете ли Вы приехать? Не решаюсь просить об этом, ибо знаю, что Вы очень заняты в связи с фестивалем.

Сердечно жму руку, всегда Ваш А. Динкевич

**РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Ирины Жуковской от 22.08.61 г.**

Хотелось бы написать Вам об успехах группы, но, к сожалению, пока ничего утешительно не происходит. Дело в том, что погода подходящая для съемок держалась дней десять со дня нашего приезда. Но эти дни ушли в основном, на знакомство с трассой, с людьми, выбор мест и событий и составление плана пригодного не только для составления сметы, но и для съемки. И как всегда, когда все было подготовлено, началась непогода. Но если обычно в таких случаях говорят «нам просто не везет», сейчас этого сказать нельзя — лето, по утверждению старожилов, было великодушное, но мы увидели его прощальную улыбку, а от сибирской осени ничего хорошего ждать не приходится.

Одним словом, погода испортилась и безнадежно портится дальше. Сняли два эпизода, да и те не целиком, опять же по вине погоды. Перестраивать весь фильм на плохую погоду нельзя, т.к. во-первых, большинство работ на трассе в дождь не ведется, а главное, снимать в пасмурную погоду фильм, действие которого происходит в тайге, в горах, работы, связанные с землей, значит заранее обречь весь труд на провал. На это не иду ни я, ни оператор. Отказываться совсем от этой работы я не хочу, т.к. за это время стало ясно, что здесь есть материал для интересного и нужного фильма. И если он не будет сделан сейчас, то только по вине студии, хотя



И. Гелейн. Защита диплома состоялась

это и не утешение. Но т.к. обстановка складывается определяющим образом, у меня следующий план: пробыть здесь еще некоторое время и по возможности продолжать съемки. Если же за это время не появится надежды на улучшение погоды, а вернее всего, так и будет, мне кажется самое целесообразное вернуться в Москву и просить студию разрешения закончить фильм в начале следующего лета.

Я очень просила бы Вас написать Ваше мнение по этому поводу, тем более, что я впервые сталкиваюсь с таким положением и не знаю, как обычно поступает студию в таких случаях.

Мне очень обидно, что все складывается так нескладно, но осень есть осень, а лето, по чьей бы то ни было вине, безнадежно упущено, да еще такое лето, какое не каждый год бывает.

Еще раз прошу Вас, Илья Петрович, если у Вас есть время, поговорить на студии о судьбе моего диплома и написать, что Вы думаете по этому поводу и что можете мне посоветовать.

С искренним уважением,

Ирина Жуковская, Кошурниково, 1961 год

P.S.: Передаю привет от всей группы.

Адрес на письме Красноярский край, Курагинский район, ст. Кошурниково

Записные книжки И.П. Копалина

24 апреля 1962 года.

Защита диплома «Сутки в тайге» Ирины Жуковской.

Первая с курса.

Оценка — «отлично».

Дипломная работа Игоря Гелейна

«Задумайтесь об этом»

пр-во ЦСДФ.

Защита диплома — 6 июля 1963 года, оценка «отлично».



«Конфискованная» фотография с Доски почета ЦСДФ

**Из письма И.А.Жуковской на кафедру режиссуры неигрового фильма,
март 2008 года**

ВГИК закончила в 1962 году. За 40 лет работы на ЦСДФ выпустила около 200 названий. Было много проходных работ, были любимые.

Серия экспериментальных фильмов для детей младшего возраста:

— «Там, где прячется зима»; «Пока ты спишь»; «Капля росы»;

Фильмы о молодых семьях и о любви:

— «Приглашение на свадьбу»; «Усвятские узоры»; «Блаженны кроткие»;

Фильмы о соотечественниках за рубежом:

— «Аленушка из Брюсселя»; «Чтобы не каяться потом».

Были призы: на международном фестивале туристических фильмов в Чехословакии, на фестивале фильмов о сельском хозяйстве в Свердловске, на Первом фестивале Православных фильмов в Москве.

Но главной наградой было признание зрителей, встречи с которыми были регулярными и радостными.

Илья Петрович отверг практику производства учебных и курсовых работ на студии ВГИКа. Как и сам он когда-то начинал непосредственно на съемочной площадке у великого Дзиги Вертова, — Илья Петрович отстаивал наше право делать первые шаги на настоящем базовом производстве. Например, мне и Лене Файнцимеру (теперь его знает вся страна под фамилией Квинихидзе) поручили на ЦСДФ плановый фильм о выставке Чехословакии в Москве.

Без ложных амбиций Илья Петрович поддержал стремление братьев Ускова и Краснопольского снимать игровое кино и не ошибся. Из них выросли большие мастера, фильмы и сериалы которых любимы не только в нашей стране. А Леня Файнцимер ушел в музыкальную комедию (не пропали втуне уроки Таривердиева). Фильмы «Соломенная шляпка», «Небесные ласточки» любимы зрителями до сих пор.

А Борис Карпов создал свою студию «Отечество», отдав свой талант Родине и Православию.

Так или иначе, все мы сохранили свою индивидуальность и реализовались в меру, отпущенную нам Богом.

И за всем этим всегда стояла самобытность Мастера, его доброта, порядочность. Его сердце.

საქართველოს სსრ
კულტურის სამინისტრო
კინოკალურ-დოკუმენტური
სამეცნიერო-პოპულარული
ფილმების



ГРУЗИНСКАЯ ССР
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ
ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ
И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ
ФИЛЬМОВ

Тбилиси, Плехановский просп., 164 тел. 3-10-62

საქართველოს სსრ
თბილისი, კლდნაძის ქვეყნის პროსპ., 164 ტელ. 3-10-62

17
15. ИЮНЯ 1950 г.

№ 383

Handwritten signatures and notes:
თ. ყაყაბაძე
20/6/50

ДИРЕКТОРУ В Г И К
ТОВ. ГРОШЕВУ

Handwritten signature:
В. Куправа

Дирекция киностудии предоставляет студенту
третьего курса (режиссерский факультет / вашего
института т. Какабадзе возможность выполнения кур-
совой работы (кинопортрет рабочего Руставского ме-
таллургического комбината). *Чр.*

В связи с этим просим Вас направить т. Какабадзе
в киностудию для работы над фильмом в одной части
до 1 июля т.г.

Директор студии: *Handwritten signature* В. Куправа /

*РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Зала Какабадзе от 22.11.61 г.*

Дорогой Илья Петрович!

Извините, пожалуйста, меня, что я до сих пор ничего о себе не писал. Не писал, потому что мне сообщили, что Вы до первого ноября в отпуске.

Вы, конечно, интересуетесь моими делами. Они не блестящи. Приехав в Тбилиси первого сентября, пошел на хронику, а меня там не ждали. Никакого письма от нашей дирекции ВГИКа они не получили. Штатных единиц на студии не было. На 10 мест работают 13 режиссеров.

Узнав о моем приезде все режиссеры чуть в обморок не упали. Почти месяц я ходил без работы, не хотели принимать. Я тогда Серпуховитину Г.М. писал, но от него ответа не было. Потом, с большим трудом удалось устроиться режиссером III категории. Оклад 98 рублей, на руки 80. Из них 40 плачу за комнату. Как я на оставшиеся 40 рублей живу, — ума не приложу.

Первого октября уехал на съемки сюжетов для киножурнала «Советская Грузия» в Одессу. Приехав в Тбилиси сделал журнал № 29, который сегодня сдал.

Но все это не главное. Диплом! Вот что сейчас меня волнует. Тут то дела обстоят еще хуже. В плане студии на 1962 год 10 фильмов, а режиссеров 13, я четырнадцатый!

Понятно, что на студии творится.

Я по-прежнему хочу снять фильм о танкере «Тбилиси», я с Вами об этом говорил. Хочу вместе с ним уехать в заграничное плавание. В Одессе я говорил с начальником пароходства, они согласны, но разрешение на выезд за границу должен дать ЦК КПСС.

Наша дирекция в принципе согласна на эту тему, только они думают, что разрешение получить в ЦК будет трудно.

Вот и все о себе. О ребятах ничего не знаю.

Может, Вы напишите мне о них. Читал о Вас статью в «Огоньке». Весь город обегал, пока достал этот номер. Был бесконечно рад, увидев Ваше лицо. Повезло Москвой, ВГИКом, каким-то таким родным, что чуть плакать не начал.

Как поживает Григорий Михайлович? Хотел ему написать письмо, но к моему стыду у меня не оказался его адрес. А на институтский адрес я ему не написал (наверное, первое письмо по этому адресу пропало, раз Г.М. не ответил).

Как новый курс? Мне так хочется посидеть у Вас на занятиях. Как мой соотечественник? Довольна ли Вера Тихоновна?



Г.М. Серпуховитин, И.П. Копалин с супругой — Надеждой Ивановной

ТЕЛЕГРАММА

Москва. Лихов переулок. Копалину.
Дорогой Илья Петрович!
Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР горячо поздравляет Вас, крупнейшего мастера образной публицистики шестидесятилетием дня рождения тридцатипятилетием творческой деятельности тчк эти замечательные даты Вы встречаете расцвете творческих сил тчк желаем Вам дорогой друг доброго здоровья успехов счастливых творческих лет крепко жмем руку = Иван Пырьев Михаил Ромм Сергей Юткевич Александр Згуриди Михаил Калатозов Александр Грошев Владимир Сурин Иван Щеглов Григорий Марьямов

Напишите мне, Илья Петрович, дорогой, обо всем. И, конечно, о себе. Снимаете ли что-нибудь и что именно.

Передайте большой привет Григорию Михайловичу, Вере Тихоновне и всем ребятам (старой и новой мастерской).

Крепко Вас обнимаю и целую.

Ваш Заал.

*Москва. ВГИК. Кафедра режиссуры неигрового фильма.
Виктору Лисаковичу от Владислава Виноградова.*

Дорогой Витя!

Я помню о своем долге рассказать о Хэди Арая.

Готового текста в голове нет. Надо вспомнить детали, за 50 лет они слились в единый почему-то зеленый (быть может, из-за ее куртки) силуэт упругой энергичной латышки, которую принимали за старшую пионервожатую в нашем небольшом отряде колымских романтиков.

Нас было трое: Хэди, Валька Сологубин и я. Во ВГИКе мы, операторы, выходили на диплом, а Хэди (рука норовит писать Хедди) — на курсовую. Неожиданно появился Валька Черных, колымчанин, от которого и пошла эта наша «Земля без Бога».

Валя снабдил нас адресами своих друзей-журналистов, которые потом очень помогли нам в нашей аванюре. Как теперь понимаю, мы мало что умели, опыта не было никакого. Из Ростокинского городка Колыма виделась нам небольшим островком, потому, наверное, что ее обитатели всю остальную сушу называли материком.

Мы мчались на телевизионном «газике» по колымской трассе с восторгом поливая из «Конваса-автомата» направо и налево. Но, слава Богу, были остановки. Все, что сняли тогда из окна и с капота машины, стало, естественно, операторским браком (не оказалось под рукой Steadicam'а). Остановки же были удивительны. То где-то в середине Колымы в стойбище оленеводов, куда пробирались с «красной ярангой» — это нечто вроде чума с печкой-буржуйкой в центре. Киномеханик Ганя из местных орочей сутками крутил им фильм «Последний дюйм», не поверишь — сшитый мною во многих местах иголкой с ниткой (целлулоид был многократно порван, ацетона, как понимаешь, не было).

То у старателей-золотодобытчиков, где впервые мы увидели золото, и оно нам не понравилось.

РСФСР
 СОВЕТ
 НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
 МАГАДАНСКОГО
 ЭКОНОМИЧЕСКОГО
 АДМИНИСТРАТИВНОГО
 РАЙОНА
 31. МАЯ 1962г.
 № 209 / 1-69
 г. Магадан

ДИРЕКТОРАМ АВТОБАЗ ТРАНСПОРТНОГО
 УПРАВЛЕНИЯ,
 НАЧАЛЬНИКАМ ДИСПЕТЧЕРСКИХ РАЙОНОВ,
 СТАРШИМ ДИСПЕТЧЕРАМ ПУНКТОВ.

Окажите содействие в работе киносъёмочной группы
 т.т. АРАЯ Х.И., ВИНОГРАДОВУ В. и СОЛОГУБОВУ В., представьте
 возможность ознакомиться с работой предприятий автотран-
 порта и получить ответы на интересующие вопросы, связанные
 с работой автотранспорта. Предоставьте возможность остано-
 виваться в домах отдыха шоферов и стоянку для автомобиля.

НАЧАЛЬНИК ТРАНСПОРТНОГО УПРАВЛЕНИЯ
 МАГАДАНСКОГО СОВНАРХОЗА *А. ГИРЕНШТЕЙН*

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
 ПО РАДИОВЕЩАНИЮ
 И ТЕЛЕВИДЕНИЮ
 ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
 25. 12 1962г.
 № 203

В УПРАВЛЕНИЕ ПОЛЯРНОЙ АВАИИ

Москва В-326, Пятницкая, 26.
 Тел. В 3-00-60, В 3-61-61

Согласно договоренности с Магаданским Обкомом КПСС Централь-
 ное телевидение направляет киносъёмочную группу в составе т.т.
 Черных, Арая, Виноградова и Сологубина снять кинофильм о Магадан-
 ской области.

Просим Вас оказать вышеречисленным товарищам необходимую
 помощь в перелетах на объекты съёмки.

Зам. Председателя Госкомитета
 Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению
К. Кузнецов / К. КУЗНЕЦОВ /



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
 ПО РАДИОВЕЩАНИЮ
 И ТЕЛЕВИДЕНИЮ
 ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
 25. АПРЕЛЯ 1962г.
 № 209

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ МАГАДАНСКОГО КОМИТЕТА ПО
 РАДИОВЕЩАНИЮ И ТЕЛЕВИДЕНИЮ
 тов. НЕВЕДОВУ Б.Э.

Центральное телевидение поручает т.т. Черных В. / сценаристу/
 Арая Х. / режиссеру /, Виноградову В. и Сологубину В. / киноопера-
 торам / снять документальный фильм о Магаданской области.
 Просим Вас оказать группе необходимую помощь в процессе
 киносъёмки.

Зам. Председателя Госкомитета
 Совета Министров СССР по радиовещанию и
 телевидению

К. Кузнецов / К. КУЗНЕЦОВ /

ЧГПУ при Комсомольский
 РАВОВЫЙ ПРОПУСК
 Не право входа на промприборост всех участков

Участия Арая Иля Келена
 Фамилия Юрская место работы
 Отчество Московская кинообучка
 Должность Режиссер
 Домашний адрес Семёнов 106/2
 Дата 25.12.1962
 Подпись Ильин



Итак, поездив по трассе, мы вернулись в столицу Колымы, где нас продолжали опекать Черныховские друзья-журналисты, рассказывая и показывая нам удивительное и невероятное. По магаданскому радио передавали инсценировку только напечатанной в СССР «Над пропастью во ржи» Селинджера, а афишные щиты приглашали в Магаданский театр на концерт только что вышедшего из заключения Вадима Козина.

Но, как известно, золото в столицах не добывают, и мы отправились на Чукотку, буквально на неделю. Валя Сологубин до того уже улетел в Москву, у него родилась, кажется, дочь.

К тому времени мы с Хэди распрощались с мифом о маленьком острове Колыма. Лететь до берега Ледовитого океана столько же, как от Москвы до Сочи, а может и более.

Чукотская эпопея, конечно же, связана прежде всего с ней. Увидав, как добывают «настоящее» золото, — не граммы, как на Колыме, а килограммы, она предложила мне отложить на время кинокамеру и стать золотодобытчиком. Я не задумываясь, согласился, и тут же на листках из школьной тетрадки мы написали заявления.

Нам выдали поношенные ватники, резиновые сапоги и через сутки мы уже слились с остальными обитателями главного золотого прииска страны «Комсомольский».

Вскрыши, полигон, бункер, транспорт, грохота, трафарет, шлихи, золото, — новые слова. Через неделю я уже не прикасался к своей камере.

Хэди работала на промприборе с номером 38. Я — на тридцать пятом. Сколько же их было там!

Помню мой прибор все время затопливало, под нами была ледяная линза. Стоя внизу по колено в воде, я принимал потоки жижи с валунами, называемой золотыми песками. Далее все это направлялось по транспортеру вверх в громадную, величественной с дом дырявую ржавую бочку, струи воды крушили в ней глину и камни, под бочкой на примитивных резиновых ковриках в трафаретах осаждалось то, что должно было называться золотом.

У нас золота было мало из-за этой проклятой линзы. У Хэди же все шло хорошо. Странно, но работа на какое-то время нас разъединила. Я поселился в общежитие с молодыми ребятами. Помню, в тот год здесь активно обсуждали повесть «Песня золотого прииска», к тому же героиня ее продолжала здесь работать, кажется, в столовке на «Комсомольском». Но что-то не срослось, как теперь говорят, в повести и в жизни. Разговоров было много. На писателя сильно обиделись. Я не запомнил имя этой женщины, да и повесть в «Юности» тогда не читал.



Журналист Валентин Черных и Хэди Арая

Но койка, которую мне выделили, оказалась койкой автора. Еще помню, мне все время что-то мешало на ней спать, пока, наконец, не заглянул вниз. Под кроватью лежал завернутый в газету громадный кусок бивня мамонта! Как потом выяснилось, вовсе не редкость для здешних мест.

Мир тесен. В 2005 году я оказался в Париже и разговаривал с писателем Анатолием Гладилиным, с которым прежде знаком не был. Мы говорили об Окуджаве, о его последних днях во Франции. Анатолий рассказывал, как все случилось, а я почему-то вспоминал «Комсомольский», бивень мамонта, девушку из столовой и повесть «Песня золотого прииска», которую так и не прочитал... Быть может, потому и не признался.

У золотодобытчицы Хэди Арая была своя жизнь. Не думаю, чтоб она кем-то была увлечена. Вообще, как мне казалось тогда, в ней сидел мужской ген. Это проявлялось в жесткости обращения с людьми. Получив что-то от человека, она могла более его не замечать. Черта противная естеству. Особенно в нашей профессии. Ведь мы документалисты всю жизнь свою на коленках простояли перед своими героями. Но тогда я был еще слишком молод и многого не понимал, хотя уже был влюблен, но любовь была в Москве.

Это важное состояние помогало в работе. Как его не достает теперь! И все-таки, увлечение было. Это был высокий, грудь нараспашку, молодой комсомольский вожак. Видимо, ему приглянулась наша Хэди и он уделял ей больше внимания, чем симпатичным отдувальщицам (такая профессия) из золотой кассы прииска.

Запомнил его стройную фигуру, как он переносил ее через ручей, как схватился за ружье, увидав медведя. Как все перепугались, кроме него. Как он успокаивал Хэди.

Не поверишь, спустя 10 лет, в 1972 году я оказался опять на Колыме. Как рецидивист поехал исправлять ошибки юности, и Бог распорядился, чтоб мы оказались в геологической партии с симпатичными ребятами, где среди прочих был угрюмый пьяница — взрывник, работавший отдельно от всех остальных. Он рвал шурфы, заносил их на карту, а потом вместо отдыха играл на гармошке, полученной через посылторг, одну и ту же песню. И опять не поверишь, — записанную мной в мой режиссерский сценарий еще в Ленинграде! Это была застольная песня всех русских собраний: «Когда б имел золотые горы и реки полные вина...» Играл он, к сожалению, мимо нот, за что, видимо, и был изгнан коллективом в сопки.

После пяти минут разговора с угрюмым бородачом я вдруг услышал:

— А как живет Хэди?

Сперва я не понял вопроса. И лишь потом смог разглядеть в нем комсомольского вожака из 1962 года. К сожалению, я почти ничего не знал о Хэди.



Десять лет, как был женат и жил в Ленинграде. Знал только, что Аря резко переменяла свою судьбу — вышла замуж за композитора, нарожала ему и себе множество детей, дала им прекрасные славянские имена и о кино позабыла вовсе.

Еще рассказал мне взрывник-комсомолец, что работавшего с Хэди на приборе Наримана Алиева, партийного секретаря прииска, в тот же год расстреляли за хищение золота. Это меня совсем потрясло, потому что на руке моей тикали часы Наримана «Нева».

Была такая приисковая игра «Шух». Предлагалось поменяться не глядя. Например, ход на ход часами. Так я поменял свою старую «Победу» с красной циферкой 12 на наримановскую «Неву» с рубиновыми камнями по кругу... Часы тикали, а прежнего хозяина уже не было на свете...

По возвращению в Магадан меня ждали приключения. Все, что я заработал на Чукотке, у меня украли в тот же день в гостинице «Магадан» в номере с большим портретом Пушкина, роялем, никелированным чайником на нем, и с цифрой 13 на входной двери. Я опять был нищий студент. Но с громадным опытом героев Джека Лондона.

В 1963 году мы защищались. Был июнь. Что-то невнятное я бормотал, стоя перед залом. В зале сидела моя молодая жена. Я чувствовал, что надвигается катастрофа.

И вдруг на сцену выскочила Хэди. Обращаясь ко всем она рассказала, какие мы хорошие операторы.

Это был триумф!

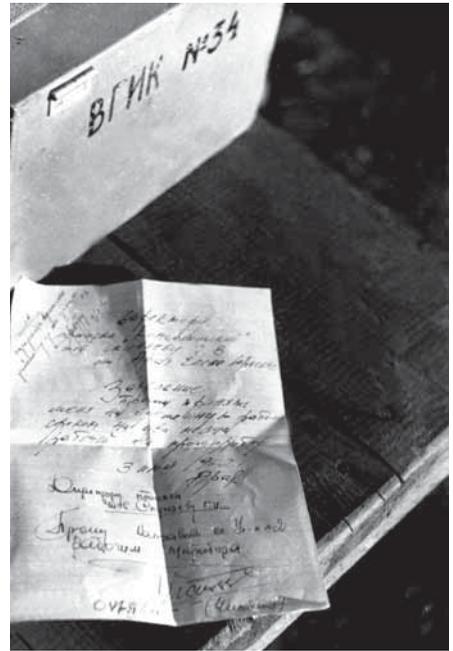
Вот, пожалуй, и все, что вспомнилось здесь на даче в Орехово.

Вообще, разговор о половине века кажется нереальным. Все это — эпизоды из не написанной книги, которой не будет, вероятно, никогда.

Затеять бы сбор поступивших в 1957 году с помощью ВГИКа. Ну хотя бы только для того, чтобы повидаться напоследок. Жаль, нет Саперовой, некому поручить. Наш курс: Рима Кармен, Володя Ошеров, Альгис Видугирис, Миша Сулов, Альберт Явурян... да и покойных с десятков — Юра Марухин, Коля Васильков, Виктор Гвардин, Володя Пономарев, Валька Сологубин. Стало вполне реальным абстрактное до сей поры сочетание слов «Летопись полувека». Грустно!

Карточки в приложении — это следы проносящегося времени.

Слава.



*Записные книжки И.П. Копалина
28 ноября 1961 года.*

Встреча документалистов трех мастерских с Й. Ивенсом.

2 июля 1962 года.

Защита диплома Рябовым. Фильм «Сердце пилота». Оценка — «хорошо». Он и не ожидал этого. Фильм-то серенький.

27 декабря 1963 года.

Защита диплома В.Краснопольским и В.Усковым. «Тени на тротуарах», «Самый медленный поезд» — «отлично».

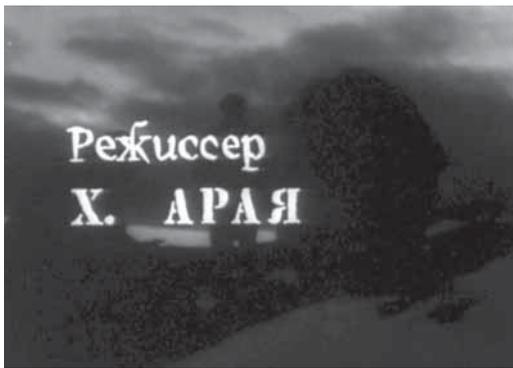
Вспоминает Валерий Усков /интервью от 21.05.07 г./

В. Усков: Мы целый вечер показывали дипломы в актовом зале ВГИКа. Художественный фильм «Самый медленный поезд» и перед ним показали документальный фильм «Тени на тротуарах». Нам дали диплом режиссера общего профиля.

Мы разговариваем, и я постоянно вспоминаю своих сокурсников — Куфос, Константинеску, Игорь Гелейн — у него было несколько открытий в документальном кино. Леонид Квинихидзе...

В. Лисакович: «Маринино житье» прекрасная работа.

В. Усков: Еще был у него фильм про «Седов». Сейчас он ушел из кино вообще, увлекся театром. Талантливый человек. Боря Карпов много снимал, жалко, он так рано ушел из жизни. У нас учился Вадик Сукманов. Мы с ним жили в одной комнате в общежитии. Он поступил после школы, а мы — после университета, отработав еще два года. Талантливый художник, выдумщик, хорошо писал. И вот я как-то приехал в Минск, его туда распределили, я пришел его навестить и застал печальную картину — он умер от чернойбыльской радиации, он приехал снимать кино, когда был взрыв на Чернобыльской АЭС. Тогда мы толком ничего не знали о радиации, он умер, к сожалению, через несколько лет после съемок катастрофы. Он был очень светлый человек на нашем курсе. Еще с нами учился Гера Дегальцев. Мы с ним рядом сдавали вступительные экзамены, помню, он сдал чистый листок бумаги, я переживал за него, он потребовал, чтобы с ним проводили собеседование. Ему задали единственный вопрос: «Какова цель вашей жизни?» Он ответил: «Моя цель — прожить здоровым до ста лет». И начал разбирать, как дожить до ста лет. Педагоги открыли рот — он рассказывал не только про физиологию, но и про необходимые для этого лекарства, разбирал психологические аспекты долголетия. Продемонстрировал такое глубокое знание источников, что педагоги с интересом выслушали и приняли его в мастерскую.



К одной его киноработе я имею некоторое отношение. Я от ЦК комсомола поехал в Среднюю Азию с драматургом Иваном Менджерицким и на студии во Фрунзе нам сказали: «Ваш один тут провалился с картиной, мы ее решили закрыть». Я попросил показать материал картины. Это был материал о паромщике, который перевозил через горную, довольно широкую, реку людей, звали его Дюйшен.

В. Лисакович: «Мосты Дюйшена».

В. Усков: Я ему подал идею — все перемонтировать. Иван Менджерицкий написал текст, текста очень мало. Фильм получил много международных премий. Я был очень рад за него. Она была снята методом наблюдения, он очень долго наблюдал за этой переправой, за этим паромом. Потом в один прекрасный день приходит паромщик, а построен мост. Его работа оказалась не нужна. Очень хороший фильм. Он сейчас работает в Екатеринбурге, снял там несколько неплохих картин.

В. Лисакович: Очень была хорошая картина «Кто косит ночью». Это о слепом человеке, которому все равно — днем или ночью косить. Очень человечная картина.

В. Усков: Молодец. Ребята оказались очень способные. Мы очень дружно жили. У нас был очень живой курс, у нас не было премьеров, мы были все вместе, помогали друг другу во всем, даже писать работы, домашние задания, у нас было очень много письменных работ. Ира Жуковская, я с ней как раз ставил эту «Пропавшее дело», она была девицей, которую я уговорил в отрывке выйти за меня замуж. Скитовича хорошо помню. Мы у него Новый год встречали. Не было злых ребят, были очень доброжелательные ребята, это было влияние Ильи Петровича и Веры Тихоновны, они организовали коллектив, это нужно уметь. Мы учились дружно и легко, это время пролетело незаметно. Пусть простят меня ребята, которых я не вспомнил. Потом мы разошлись на дипломные работы.

Илья Петрович всегда интересовался нами, желал творческих успехов. Он ввел нас с Владимиром Краснопольским в большое кино. В то кино, где не было игры, выдуманного сюжета, но была сама жизнь, события, факт — кино документальное. Он научил нас смотреть на эту жизнь и порой видеть то, чего другие не замечают. Илья Петрович впервые усадил нас за монтажный стол. Будучи учеником и другом Дзиги Вертова, он открыл нам немало монтажных секретов этого прославленного режиссера-документалиста. Его монтажные переходы и стыки, ракурс и точки съемок порой вызвали немало споров и радостных открытий. Здесь, в монтажной, мы впервые ощутили силу и волшебство монтажа: на наших глазах сухие, протокольные кадры превращались в яркое эмоциональное зрелище... Мы постигали киноязык.

Илья Петрович прожил жизнь, как говорится, на переднем крае. С кинокамерой в руках он стал очевидцем, свидетелем и участником истории нашего государства. Его рассказы о прожитом и пережитом волновали и помогали глубже постигать прошедшее. Его встречи со многими интересными людьми, составляющими гордость и лицо эпохи, от



Студенты первой мастерской И.П. Копалина (набор 1957 г.) и второй мастерской (набор 1961 г.).
В руках Валерия Ускова — дипломный фильм!

рядового крестьянина до маршала, помогли нам постичь это непростое время. Никогда не забуду его рассказов о встречах с Владимиром Маяковским, Федором Шляпиным, Георгием Жуковым, американским президентом Франклином Рузвельтом и многими-многими другими.

Он постоянно повторял нам слова Дзиги Вертова: «Твоя фамилия стоит в титрах. Ее впервые прочтут миллионы зрителей. Это не только почетно, но и ответственно». Это мы запомнили на всю жизнь.

*Записные книжки И.П. Копалина
28 апреля 1964 года.*

Защита дипломных работ.

Файнциммер «Георгий Седов» — «отлично».

Торгаев «Серго Орджоникидзе» — «отлично».

Кузнецов «На дорогах опасность» — «хорошо».

Куфос «Весна на стадионах» — «хорошо».

*Записные книжки И.П. Копалина
8 января 1966 года*

Заседание кафедры, посвященное 60-летию Г.М.Серпуховитина. Приветствия, выступления, потом банкет (в квартире Веры Тихоновны Романовой). Подарили Серпуховитину портфель и записную книжку очень хорошую.

АВТОБИОГРАФИЯ

Дегальцев Геральд Леонидович, родился в 1930 году 18 ноября в г. Ессентуки, в семье служащего.

По национальности — русский.

Беспартийный.

Мой отец — Дегальцев Леонид Евграфович, подполковник в отставке.

Моя мать — Дегальцева Ефросиния Никитична, домашняя хозяйка.

В 1948 году после девятого класса школы поступил в зооветеринарный техникум.

В 1949 году после окончания первого курса техникума поступил в школу рабочей молодежи в 10 класс. Совмещал учебу с работой.

После окончания средней школы поступил в Одесский институт инженеров морского флота на эксплуатационный факультет.

После окончания вуза в 1955 году был направлен на работу в Архангельский флот, где и работаю до настоящего времени инженером-наормировщиком.

Занимаясь на третьем курсе института, я стал членом институтского драмкружка и до окончания института принимал активное участие в его работе.

Работая в Архангельске, я организовал драмкружок и был его руководителем.

Г. Дегальцев

27.06.57 г.

*Записные книжки И.П. Копалина
24 февраля 1966 года*

Защищал диплом Г. Дегальцев. Фильмы «Проповедь по инструкции», «Народные контролеры». Получил оценку «отлично!» Первая мастерская — все на работе!!!

ДЕГАЛЬЦЕВ Герасим Леонидович работал на к/с «Казахфильм» и «Киргизфильм». С 1976 года — режиссер Свердловской к/с.

Документальные фильмы режиссера Г.Л.Дегальцева (выборочно):

«Проповедь по инструкции» | 1965
«Праздник дружбы» | 1970
«Мосты Дюшена» | 1972
«Осенние заботы» | 1973
«Северное сияние» | 1978
«Это могло случиться, если бы...» | 1982
«Я.М. Свердлов — всего один год» | 1985
«Трамплин» | 1986
«Кто косит ночью» | 1990
«Лобановские страдания» | 1992
«Генералы и сибирская язва» | 1993
«Народов малых не бывает» | 1993
«Люблю» | 1995
«Таежное лето Андрея Тарковского» | 1995
«Путешествие униформиста» | 1999

Ряд фильмов созданы режиссером по собственным сценариям.

Награды:

Фильм «Мосты Дюшена» | 1972
Приз «Золотой Дракон» МКФ к/м фильмов в Кракове

Фильм «Кто косит ночью» | 1990
Первый приз кинофестиваля в Заречном
Приз экуменического жюри МКФ в Мангейме
Первый приз МКФ документальных фильмов в Амьене

1991 год
Приз FIPRESCI МКФ к/м фильмов в Кракове
Первый приз в разделе к/м фильмов Открытого фестиваля неигрового кино «Россия» в Екатеринбургe

1995 год
Приз зрительских симпатий МКФ нового документального кино «Флаэртиана» в Перми

*О чем
не рассказывал
комментатор...*



Режиссер-
студент ВГИК
Г. ДЕГАЛЬЦЕВ



Фрагменты монтажного листа фильма «О ЧЕМ НЕ РАССКАЗАЛ КОММЕНТАТОР»

Сколько в Москве Ивановых? Наверняка, несколько тысяч, но среди них Валентин Иванов, пожалуй, самый популярный.

Хорошим призом для дворовой ребячьей команды станет мяч с автографом заслуженного мастера.

...Московские торпедовцы, еще не отдышавшиеся после трудной борьбы. Полусредний нападающий — Валентин Иванов... Левый крайний — Олег Сергеев... Центр нападения — Геннадий Гусаров... Правый крайний — Слава Метревели. Центр защиты — Виктор Шустиков. Полузащитник — Валерий Воронин. Тренер Виктор Александрович Маслов сам когда-то успешно играл полузащитником в торпедовской команде.

«Нужен гол!» — вот очень короткое, ясное, но, прямо сказать, весьма трудное задание тренера, с которым команда вновь выходит на поле...

Леонид ГУРЕВИЧ
Киргизская школа. Фильмы «Замки на песке», «Мосты Дюшена»
/из материала кинофестиваля «Флаэртиана», 1995 год/

Я бы назвал четыре направления, которые определили самобытность «киргизской школы».

Первый пункт: с чего она началась и, за короткий срок — начало 60-х и конец 60-х — успела эволюционировать. Режиссеры начали с тотальной попытки говорить правду и ничего кроме правды. Но в те времена уровень правды был достаточно забавный. Например, перестали надевать героям чистую рубашку и галстук. Бриться не стали заставлять. Это уже была тотальная победа.

Второе: необычайная внимательность к изображению.

Третье, быть может, самое важное, — небывалое внимание к человеку, невозможное без конфликта в фильме. Долой описательность! В каждом фильме должна быть схватка чего-то с чем-то. Киргизская школа оказалась очень разной, но конфликт должен был присутствовать обязательно. Борис Галантер из заказного фильма о животных сделал картину «Бумеранг», поэтическую двухчастевку, воспроизводящую экологический конфликт. Взрывали скалы, а там — розовые скворцы живут. Экая невидаль — розовые скворцы и стройплощадка, но это было сделано блестяще! Только на шумах — ни одной фразы текста — шумы и немножко музыки...

И четвертое. Как правило, «говорящих голов» было более чем достаточно, но побеждал метод спровоцированной ситуации. Привычная камера была любимым приемом.

Документальное кино Киргизии 60-х годов — явление выдающееся. Тематически очень разнообразное — от кинопортретов до притч — фильмы были очень своеобразны по структуре и сняты на высочайшем профессиональном уровне, что позволило появлению в киноведении термина «киргизская школа документального кино». «Это лошади» Т.Океева, «Манасчи», «Чабан» Б.Шамшиева, «Кыял» Ш. Апылова, «Замки на песке» А. Видугириса, «Сад» Б. Абдылдаева.

«Мосты Дюшена» Г. Дегальцева, «Жорго», «Путы» К. Абдыкулова, «Кочевье космонавта» Ш. Джапарова явились честью и славой «Киргизфильма», с блеском представляя его на кинофорумах мира.

«Кто косит ночью» | Свердловская киностудия | 1990 год

Автор сценария и режиссер — Герасим Дегальцев

Он идет, подняв голову, словно всматриваясь вдаль. Большие жилистые руки правильно держат косу: взмах, еще взмах — ровным полотном ложится трава. Солнце опускается за горизонт, темнеет. А он как будто не замечает этого. Он снова продолжает работу. Обычный крестьянский труд, но... не совсем обычный косарь. Василий Филиппович Филиппов ослеп в 1917 году, когда ему было всего 5 лет. Рано умерли родители, и бедный больной сирота был почти обречен сгнить. Но он выстоял.



Л. Κυφος

Творческая карточка Лефтериса Куфоса /1926–2005/

«Будни одной стройки» | 1965

Будни строительства Конаковской ГРЭС на Волге. Связи будущей электростанции с Ленинградским металлургическим заводом, построившим для нее турбины.

«Иду на Внуково» | 1966

Фильм к 25-летию Внуковского аэропорта. В 1966 году это был самый большой аэропорт страны. В фильме отражена история создания, строительства и роста аэропорта, его повседневная работа.

«А в глазах синева, синева...» | 1967

О воспитанниках Ленинградского Нахимовского училища, о первой их практике на военном корабле.

«Теплый снег» | 1969

Молодые вьетнамцы в чужой стране. Они работают, учатся в школе, в училище. Получают письма с родины, вспоминают войну и мечтают о том, как скоро будут строить заново свою страну.

«Первая должность» | 1971

Трудовые будни молодого рабочего. Съемки проводились на Ленинградском заводе полиграфических машин.

«Курсанты» | 1972

Будни военно-морского училища им. М.В. Фрунзе.

«Хроника одной осени» | 1977

О колхозе им. Горького Калининградской области.

«К кому прилетают аисты» | 1979

Деревня в Новгородской области. Инженер Н.Волков много лет назад построил гнездо для аистов. И птицы действительно стали прилетать и выводить птенцов. Гордые, красивые птицы и добрый хороший человек — редкий трогательный союз.

Смонтировал: 41 выпуск киножурнала «Ленинградская кинохроника», 311 выпусков киножурнала «Наш край», 113 выпусков киножурнала «Панорама», 8 выпусков киножурнала «Северные зори», 42 выпуска киножурнала «Советская Карелия».

«ГНЕВНОЕ ОКО»

Недавно в Оргкомитете Союза киноработников СССР, в редакции журнала «Искусство кино» и на «Мосфильме» состоялись просмотры американского фильма «Гневное око».

С гневом наблюдает героиня фильма Джулия жизнь большого американского города в его барах, в карточных и ночных клубах, в магазинах, институтах красоты и церквях, на улицах и стадионах. Только в самом финале фильма, выздоравливая после тяжелого ранения, полученного ею во время автомобильной катастрофы, Джулия преодолевает свою мизантропию и чувство безысходности.

«Гневное око» — яркий протест против пошлости американского образа жизни, против фальшивых стандартов голливудской коммерческой кинопродукции.

Сюжетная линия фильма сплетает воедино многочисленные — порой подлинно жизненные, порой чрезмерно натуралистичные, документальные съемки.

Необычна для США история «Гневного ока». Фильм делался на более чем скромные средства его авторов. Создавали его в свободное время творческие и технические работники больших студий. На протяжении четырех лет они ловили жизнь «врасплох».

Основные авторы фильма Бен Медоу, Сидней Майерс и Джозеф Стрик, — не новички в кинематографии.

Бен Медоу — романист, поэт, автор сценариев нескольких известных фильмов. В «Гневном око» его перу принадлежит закадровый диалог героини с ее «совестью».

Сидней Майерс — автор фильма «Некто тихий» — короткометражной новеллы о печальной судьбе негритянского мальчик из Гарлема — фильма, получившего широкую известность.

Джозеф Стрик известен как автор ряда документальных фильмов и художественного фильма «Великий шанс», разоблачавшего широко распространенную среди американцев иллюзию, что каждого из них ждет «шанс» стать миллионером, хозяином жизни.

При встрече с советскими кинематографистами Джозеф Стрик рассказал им о дальнейших творческих планах своего съемочного коллектива. Бен Медоу, Сидней Майерс и Джозеф Стрик готовятся сейчас к работе над фильмами, которые, как и «Гневное око», будут посвящены американской действительности. Один из этих фильмов покажет жизнь колледжа, другой затронет вопросы расовой дискриминации.

ГЕЛЕЙН Игорь Игоревич — родился 09.11.1934 г. в Москве. Окончил ВГИК в 1962 году. Кинорежиссер, продюсер. Большую часть творческой жизни проработал на ЦСДФ. Член СК с 1970 года. Лауреат Ленинской премии (1980 г.) за киноэпопею «Великая Отечественная». Заслуженный деятель искусств РФ (1996 г.). Преподавал во ВГИКе, был председателем Государственной Аттестационной комиссии во ВГИКе.

Краткая фильмография /выборочно/

- «Задумайтесь об этом» | 1962
- «Солнце над Енисеем» | 1963
- «Династия Дуровых» | 1964
- «Твоя и моя юность» | 1968
- «Поле, где умирал Воронин» | 1969
- «Я вижу!» | 1971
- «Грешневское лето» | 1971
- «Чемпионка мира» | 1972
- «Репортаж спустя 30 лет» | 1973
- «Рядом с солдатом» | 1975 | Гран-При МКФ В Кракове «Золотой дракон»
- «Освобождение Белоруссии» | 1978, документальный сериал «Великая отечественная»
- «От Балкан до Вены» | 1978, документальный сериал «Великая отечественная»
- «А где-то над ними синее небо...» | 1979
- «Детство Твардовского» | 1980
- «Вспоминая Харламова» | 1982
- «И невозможно забыть...» | 1985
- «Мир нашему дому» | 1985
- «У межи» | 1989
- «Россия в войне. Кровь на снегу» (два фильма сериала) | 1995
- «Лик Зверя. Бутовский полигон» | 2001
- «Дети бездны» (два фильма) | 2003
- «От Версаля до 22 июня» | 2008

АВТОБИОГРАФИЯ

Рябов Юрий Федорович, родился 7 декабря 1921 года в Новгороде.
Отец был делопроизводителем пехотных войск, мать — медсестрой.
В 1931 году мы переехали в Ленинград.

В 1934 году я окончил десятилетку и был призван в армию. Участвовал в Отечественной войне (в боях — с начала июля 1941 года).

В середине сентября 1941 года при попытке выйти из окружения в районе города Демянска, я был тяжело ранен и попал в плен. Содержался в лагерях военнопленных на территории Ленинградской области.

В августе 1943 года бежал из плена, и в первых числах сентября был при-
нят в 5-ую партизанскую бригаду Ленфронта, где был сначала рядовым ра-
ботником, а затем командиром группы. В составе бригады непрерывно уча-
ствовал в боях. После воссоединения с фронтом, в марте 1944 года был сно-
ва зачислен в Советскую армию.

В начале мая 1944 года я был арестован по нелепому обвинению в «добро-
вольной» сдаче в плен и в том, что не застрелил себя. Следствие велось «в
духе»..., с грубым нарушением установленных норм. Заключение отбывал в
Воркутлагере МВД; был досрочно освобожден 1 марта 1953 года. 23 января
1956 года я был реабилитирован со снятием судимости.

В марте 1946 года я окончил курсы шахтных коллекторов при комбинате «Вор-
кутуголь». Работал коллектором, геологом шахты. Активно участвовал в са-
модеятельности; руководил драмкружком — сначала на шахте № 6, а затем
на шахте № 3. Поставил «Проделки Скапена» Мольера (неудачно), «Разлом»
Лавренива и «Нашествие» Леонова. Составил несколько литературных монта-
жей на местные производственные темы.

В 1953 году перешел на работу в трест «Крымнефтегазразведка» во 2-ую ко-
лонковую разведку. В апреле 1955 года поступил в проектно-изыскательскую
контору МКХ УССР (г. Ялта).

Вернулся в Ленинград после смерти отца, с мая 1956 года по настоя-
щее время работаю универсалом на киностудии «Ленфильм».

Имя Юрий
Отчество Федорович
Протокол № 12



(лично)
Подпись
ответственного
приемной ко

Рябов Юрий Федорович, родившийся в Новгороде, переехал в Ленинград в 1931 году. Окончил десятилетку в 1934 году и был призван в армию. Участвовал в Отечественной войне с июля 1941 года. Тяжело ранен в Демянске, попал в плен. Бежал в августе 1943 года, в сентябре 1944 года вступил в партизанскую бригаду. После войны работал коллектором шахты, занимался самодеятельностью. В 1953 году перешел в трест «Крымнефтегазразведка», в 1955 году переехал в Ялту. В 1956 году вернулся в Ленинград и работает на киностудии «Ленфильм».

Творческая карточка Юрия Рябова /выборочно/

«Новелла о стекле» | 1966

Киноочерк о Ленинградском заводе художественного стекла и об умельце-стеклодуве Б.А. Еремине.

«Дорога к Черному озеру» | 1966

Фильм не претендует на освещение всего творческого пути К.Г. Паустовского. Это попытка показать творческую лабораторию писателя средствами документального кинематографа.

«Углич» | 1968

Поэтический рассказ об истории города Углича — о Золотой Орде, дважды бравшей город, об убийстве царевича Дмитрия, польском нашествии.

«Народные таланты» | 1970

Поэтичный рассказ о народных умельцах: шлифовщиках и резчиках янтаря, кузнецах, гончарах, художниках.

«Наследники Ломоносова» | 1971

Кинорассказ о первом русском академике М.Ломоносове, ученом, поэте, художнике.

«Япурай — это значит «журавли» | 1973

Горы, фонтаны, восточный колорит, счастливые лица в минуты отдыха, а главное — душа, развернувшаяся в национальных танцах хореографического ансамбля Алма-Аты.

«Путешествие от Одессы до Ленинграда» | 1975

Экспортный вариант видового фильма, построенного как поэтический рассказ-путешествие по России, от южных краев, с берегов Черного моря, от Одессы, через всю страну, по великой реке Волге, к берегам Балтики, к Ленинграду.

«С чего начинается год?» | 1978

Герой фильма — слесарь-сборщик Невского машиностроительного завода К.П. Шумилов.

Смонтировал: 19 выпусков киножурнала «Ленинградские кинохроники», 103 выпуска киножурнала «Наш край», 8 выпусков киножурнала «Панорама», 17 выпусков киножурнала «Советская Карелия».

Сергей Дробашенко
ФЕНОМЕН ДОСТОВЕРНОСТИ /фрагмент/

Постановка «Гневного ока» режиссеров Б.Меддоу, С.Майерса и Д.Стрика осуществлена в свете принципов «Группы нового американского кино» (или так называемой «нью-йоркской школы»), возникшей в начале 60-х годов, как указывалось в ее программе, в целях «взаимопомощи и эффективной борьбы за большую свободу творчества». В нее вошли кинематографисты разных взглядов, разных творческих индивидуальностей — документалисты, режиссеры игрового кино, экспериментального фильма: Р.Ликок, Л.Рогозин, Р.Дрю, Ш.Кларк, И.Мекас, М.Энгель, Б.Стерн, Р.Фрэнк, Д.Кассаветис и др. Основным объединяющим началом явилось неприятие коммерческого кинопроизводства, цензурных и бюрократических ограничений.

Эстетическая программа «Группы нового американского кино», отразившаяся в фильме «Гневное око», изложена в манифесте, опубликованном в конце 1961 года и озаглавленном «Фильмы цвета крови».

Официальное кино во всем мире задыхается, говорилось в нем. «Оно морально загнило, эстетически устарело, его драматургия поверхностна и скучна». И потому бунт участников движения за новое кино против «прежней гнили» — бунт прежде всего эстетический. «Нас интересует Человек. Человек и все, что с ним непосредственно связано».

Это произведение отразило смятение, трагический внутренний конфликт человеческой личности, ее разлад с обществом, с людьми, со всем окружающим.

...Можно, очевидно, расходиться в оценках общей идеи этой картины, принимать или не принимать ее.

В данном случае для нас интересен ее метод, те приемы, с помощью которых выстраивается и обретает силу авторский замысел.

...Такова одна из интереснейшей моделей принципиально нового включения документа в систему современного актерского кино. В общем виде его функцию в «Гневном оке» и аналогичных фильмах можно было бы обозначить как принцип мотивации внутреннего состояния и поступков человеческой личности, равно убедительный как для героев, так и для зрителей.

...В практику современного документального фильма все настойчивей, шире входит активность действий; активность отношения к миру, к человеческой личности. Камера становится не только наблюдателем. Она внедряется в жизнь, пытается стимулировать ее естественное течение, ускорить проявление эмоций. Она становится средством, дающим возможность получить сдвиги во временном процессе, концентрировать его.

...На методе привычной камеры построен фильм Ж.Руша и Э.Морена «Хроника одного лета» (1960), открывший новое направление в документальном кино.

Этот фильм был экспериментом в плане художественно-социологических изысканий, проводимых его авторами с группой людей разных профессий, склонностей, характеров, различных жизненных судеб. Руш и Морен в течение нескольких месяцев близко общались с ними, задавали им вопросы, выслушивали ответы и даже (в редких, правда, случаях) более или менее откровенные исповеди.

*Творческая карточка Аркадия Динкевича
/зарегистрирована в СК России 27.12.1999/*

- «В краю вулканов» | ЦСДФ | 1959
«Небо зовет» | Куйбышевхроника | 1960
«Человек и небо» | Укркинохроника | 1962
«Новелла» | Беларусьфильм | 1963
«Добрый день» | Укркинохроника | 1964
«В поиске», «Океан» | Дальхроника | 1966–1967
«Май», «Незнакомая улица» | т/о «Экран» | 1968
«В небе — девушки» | «Мосфильм» | 1969
«Беда», «Испытатель» | Беларусьфильм | 1969–1970
«Якутия», «Бурятские напевы» | Иркутская хроника | 1971–1972
«Озеро легенд» | Байкалхроника | 1972
«Что-то было» | Куйбышевхроника | 1973
«Сага о Дагестане», «Лермонтов», «Кабарда», «Казбек» | Севкавказхроника | 1974–1976
«Чукотские косторезы» | ЦСДФ | 1977
«Летающая астростанция» | студия МО | 1977
«Оленеводы», «Самоцветы» | Свердловская студия | 1978–1979
«БАМ», «Шел геолог», «Малика» «Памирские дали», «Октава» | Таджикфильм | 1980–1983
«Джалиль», «Моабитская тетрадь» | Казанская хроника | 1984–1985
«Бакенщик» | Дальтелефильм | 1986
«Русские напевы» | Леннаучфильм | 1986
«Сергей Киров» | Ленкинохроника | 1987
«Карибский конфликт» | Ленфильм | 1989
«Забывтая война», «Посиделки» | «Ленфильм», «Аврора» | 1990–1991
«Россия» | «Ленфильм», «Аврора», Шведское ТВ | 1993

Большинство режиссерских работ снято по собственным сценариям.



Зал Какабадзе и Виктор Лисаквич, 80-е годы

КАКАБАДЗЕ Заал Абесаломович

Грузинский кинорежиссер. Окончил ВГИК (мастерская И.П.Копалина). Работал кинорежиссером на Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов и на студии «Грузинский телефильм». Создал около 70 художественных, документальных и музыкальных фильмов.

Наиболее известны «Орэра, полный вперед!», «Мзиури», «Любовь, «Иверия и...», «Младшая сестра», «Солнце, воздух и “На-на”».

Заал Какабадзе является зачинателем нового жанра — жанра кино-балета в грузинском кинематографе. Кино-балет «Мцыри» (по поэме М.Ю.Лермонтова) — обладатель Гран-при на Международных кинофестивалях в Нью-Йорке и Чикаго (хранятся в фильмохранилище Лос-Анджелеса и Линкольновского центра), кино-балет «Прометей» (на музыку Александра Скрябина «Поэма огня») получил Первый приз на кинофестивале в Киеве, кино-балет «Двенадцатая ночь или что угодно» (по мотивам комедии Шекспира) обладатель Гран-при на международных фестивалях «Arabesque» и «Golden Fleece-88» (признан лучшим кино-балетом всех времен и народов), художественный музыкальный фильм «Али-Баба и сорок разбойников» (по мотивам восточных сказок Шахразады) получил призы на Международных фестивалях «Golden Fleece-90» и «Post-Monteux-92».

В США, на киностудии «Пирамид фильмс» снял четырехсерийный документальный фильм «Гибель империй».

Анатолий Колошин УРОКИ ДВУХ ФЕСТИВАЛЕЙ

Мы знаем, как трудно переоценить вред, нанесенный документальному кино во времена культа личности. Из всех искусств именно оно, быть может, понесло максимальный урон. Правда, Великая Отечественная война неизбежно расковала творческий дух документалистов, и на экране появились яркие, сильные фильмы. Однако вторая половина 40-х и начало 50-х годов снова были отмечены в документальном кино известным спадом. Фильмы тех времен, лишенные драматургии и образности, бессмысленно многотемные, где перечислительность подменяла глубокое рассмотрение проблемы; фильмы штампованного, трескучего ура-оптимизма, лишенные человечности, лишенные художественной индивидуальности, полные безудержного, рассудку вопреки, наперекор стихиям, самовосхваления — как далеки они были от увлеченного, поэтического воспевания нашей действительности в творчестве Вертова, Кауфмана, Шуб, Турина, Слуцкого, Ерофеева, Якова Посельского, Кармена и многочисленных их соратников! Это мы тоже хорошо знаем, и достаточно часто друг другу об этом говорим.

Конечно, много уже сделано после XX съезда и в нашем документальном деле. Неодолимо идет процесс освобождения от груза штампов и «апробированных» приемов.

Но если по дороге со студии домой чаще заглядывать в те немногочисленные крохотные кинотеатрики, куда по какой-то ошибке загнан прокат всей документальной и вообще короткометражной кинематографии, много поучительного можно еще увидеть и услышать. По сложившимся привычкам, не доверяя убедительности кинодокумента и интеллекту зрителя, еще слишком часто документалисты пафос жизненного факта стремятся «усилить» звонким словом, голосом с металлическими уверенными нотами и грохочущей музыкой.

Одним из замечательных свойств кино является активное соучастие зрителя в творческом процессе, возможность самостоятельного мышления и обобщения. Стремлением все разъяснить, все разжевать, которое является рецидивом недоверия к человеку, идущим все от тех же времен, мы обкрадываем зрителя, лишая его возможности этого соучастия и неожиданно обкрадываем самих себя: автоматически резко снижается действенность фильма, доходчивость наших замыслов.

Элементарный учет свойств человеческой психологии мог бы во многих случаях оградить документалистов от подобных просчетов. И не пришлось бы нам слышать высказываний, которые звучали на «вольном форуме» Лейпцигского фестиваля 1963 года, о том, что кинодокументалисты Запада иной раз пропагандируют ложь так, что с экрана она выглядит правдой, а кинодокументалисты социалистических стран благородную правду пропагандируют подчас настолько неумело, что она кажется недостоверной...

Еще не все благополучно в нашем документальном цехе, что еще в большом долгу мы перед зрителем, что не случайны наши оберхаузенские и другие переживания. Надо энергичнее двигаться вперед, а не топтаться во вчерашнем дне.

Хэди Арая /1931–1996 гг./
Избранная фильмография

- «Две строки в газете» | ЦСДФ | 1961
«Искатели» | Центральное телевидение | 1962
«Земля без Бога» | Центральное телевидение | 1963
«Как это назвать» | т/о «Экран» | 1968
«Там, на Рейне»
«Портреты без грима» /Салазар, Франко, Ян Смит | т/о «Экран»
Незавершенные проекты полнометражных фильмов
«Не было ветру» | т/о «Экран» | 1971

Д. РОМАДИНОВА
«О музыкальных телефильмах»
журнал «Советская музыка» № 5/1971 г.

«Не было ветру...»

*Автор сценария — Х. Арая, оператор — В. Шаров,
художник — М. Ромадин, композитор — Н. Сидельников*

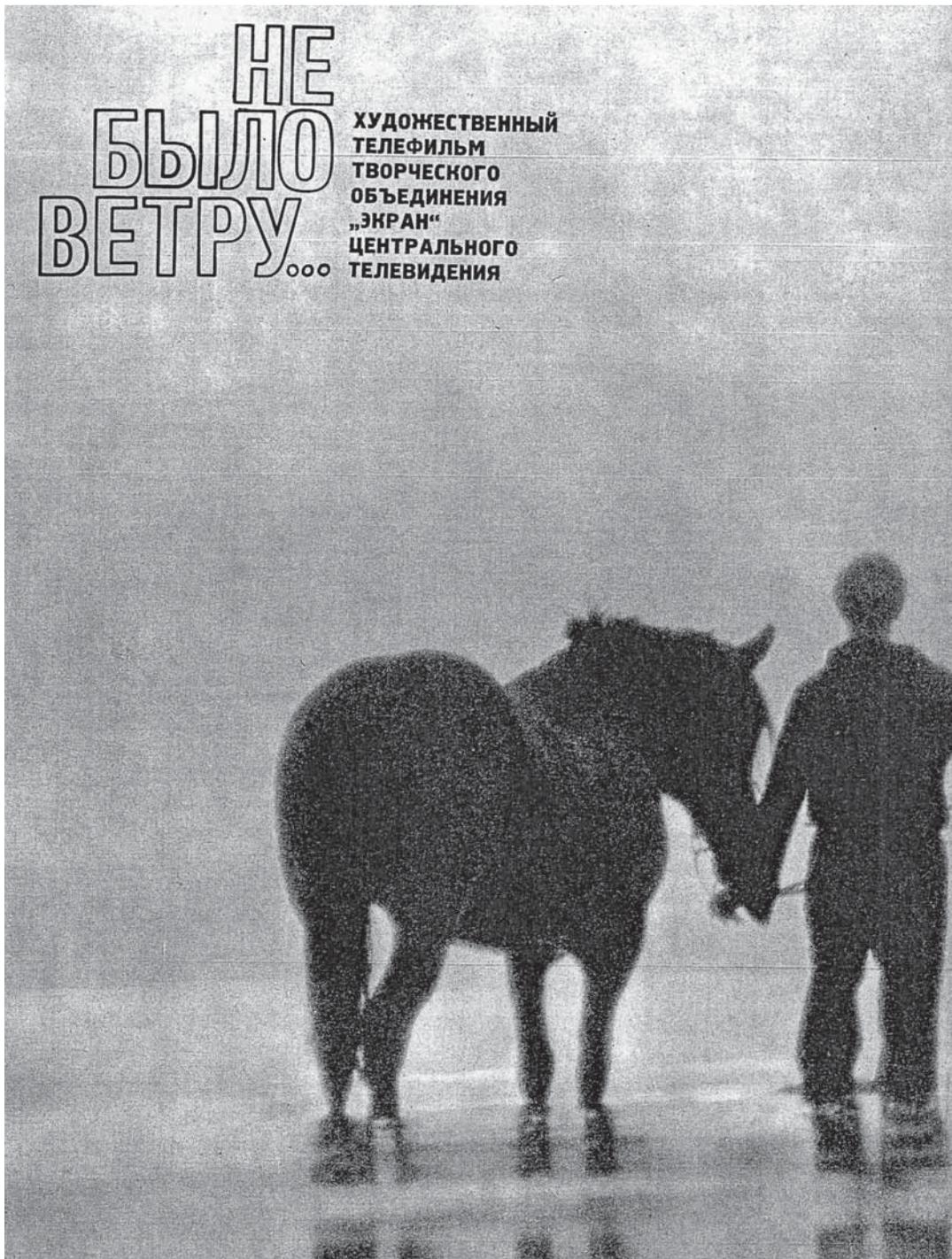
Об этой ленте нужно писать отдельную статью, включающую в себя детальный анализ приемов развития материала, к которым обращается композитор в этой работе, отмеченной подлинным вдохновением, мастерством и, главное, глубоким пониманием и своеобразным толкованием первоисточника — народной песни.

В древний русский свадебный напев композитор вдохнул остро современную идею, прочертив линию, связывающую драму предков наших с трагедией времен Великой отечественной войны. На экране — современники, сельские парень и девчонка, переживающие лучшую пору своей жизни, а рядом — женщина в черном вдовьем платке, вспоминающая, как однажды встретила она у околицы родного села печальным шагом бредущего коня без всадника.

В фильме «Не было ветру...» нет текста. И это, может быть, главная удача его авторов. Потому что любое, даже самое поэтическое слово, конкретизировав ситуацию, в данном случае снизило бы ее эмоциональное воздействие. Трагедия беспечной юности, унесенной войной, разрушенного счастья, не нуждается в словах, когда есть звуки и кадр.

НЕ БЫЛО ВЕТРУ...

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕЛЕФИЛЬМ
ТВОРЧЕСКОГО
ОБЪЕДИНЕНИЯ
„ЭКРАН“
ЦЕНТРАЛЬНОГО
ТЕЛЕВИДЕНИЯ



Жили в красивейшем краю парень и девушка. Любили бродить по лесу, по полю; украшали цветами своего неизменного спутника — коня, купали его в солнечном озере.

Война убила их счастье. Конь вернулся в родную деревню без седока... Молча стоит пожилая крестьянка у Могилы Неизвестного солдата.

А вокруг — жизнь. Обычная, мирная, защищенная ее погибшим женихом; играют на улице дети, едут автобусы, в бездонную синеву неба взлетают птицы...

Слово тем, кто работал над картиной «Не было ветру»:

Хэди Арая, автор сценария и режиссер:

— Мы не гнались за остротой и новизной сюжета, а все усилия сосредоточили на поисках поэтических средств выражения всего лишь нескольких, навсегда сохраненных в сердце воспоминаний. В основу сценария положена старинная народная песня о несостоявшейся свадьбе. Из сочетания ее с современным зрительным рядом родилась мысль о непоколебимой верности как черте русского народного характера. Тема личных переживаний неразрывно переплетается с темой преданной, самоотверженной любви к Родине.

Талантливый композитор Николай Сидельников создал единый, законченный, симфонически-пластичный образ фильма, сообщив ему эмоциональное напряжение с целым миром богатейших ассоциаций. Хочется отметить изобретательную работу художника Михаила Ромадина и оператора Валерия Шарова.

Николай Сидельников, композитор:

— Песня «Не было ветру...» очень древняя, в ней всего пять нот. Но соединены они удивительно искусно, мелодично. Приступил я к ее аранжировке с трепетом душевным. Хотелось привить нашим зрителям любовь к мастерству наших предков, которое дошло до нас сквозь толщу веков.

Задача перед нами стояла чрезвычайно сложная: найти органическую форму, синтез выразительной пластики, цветовой яркости, логичной драматургии мысли и единого симфонического решения. Русская народная песня, особенно свадебная, состоит сплошь из символов. Правомерно, что одним из главных «героев» фильма стал конь — первый друг крестьянина. Мне кажется, не нарушает стилистику картины и включение хроники: внезапно появившиеся «Мессершмиты» ассоциируются с воронами — извечным символом гибели, зла. Главное было — соблюсти меру, не увлекаться образными сравнениями, помнить о «масштабности» экрана, не прощающей любой промах.

На мой взгляд, изобразительный ряд фильма дает музыке возможность высказаться в полный голос, оттеняя, подчеркивая самые ответственные ее эпизоды, и делает это тактично, сдержанно.



Анатолий Алай и Вадим Сукманов. Чернобыль

Анатолий АЛАЙ
Памяти друга, или Фото из корзины для мусора

Анатолий Алай работает на киностудии «Беларусьфильм». Прошел путь от ассистента кинооператора до кинорежиссера. Снял более 150 фильмов как оператор, и около 17 фильмов — как режиссер.

— В 1986 году мы уехали в Чернобыль. Каждый день выезжали в 30-километровую зону за колючую проволоку, — рассказывает Анатолий Алай. — Кроме меня, кинооператора, в нашу съемочную группу входили: режиссер Вадим Сукманов, звукооператор Борис Смирнов, ассистент оператора Александр Леценко и автор сценария журналист Анатолий Ярость. Сегодня никого из этих людей уже нет в живых. Моя камера снимала сцены дезактивации, эвакуацию населения, саму атомную станцию. Было отснято 300 метров материала. И когда мы вернулись на киностудию, пленку для проявки не решались брать в руки, боясь, что она излучала радиацию. Но в ЦК Компартии, посмотрев фильм, сказали, что фильм с трагедийным уклоном. Фильм закрыли, группу расформировали, меня наказали за перерасход пленки, отстранили от фильма. Скомплектовали новую группу, и она уехала в Чернобыль за социальным оптимизмом, чтобы успокоить народ.

Этот снимок сделан в первые дни после аварии на Чернобыльской АЭС. Май 1986 года. Я хорошо помню то время. Такое не забывается.

Наша съемочная группа (мы работали в зоне аварии в общей сложности более месяца), возвращается со съемок атомной станции. Справа — режиссер Вадим Сукманов, слева — я. Это в кадре. А за кадром — полковник штаба ГО Республики Беларусь Юрий Сиваков (он ведет автомобиль) и мой ассистент Саша Леценко, который нас снимал.

Вадим доверчиво и беспечно улыбается, не предполагая, что через секунду произойдет страшное. Обратите внимание на рядом идущий КрАЗ, груженный землей. Это транспортируется зараженный радиоактивными осадками грунт в специально вырытые могильники.

И сейчас слышу: щелчок затвора фотоаппарата, и, как по команде, облако пыли, сорванное с КрАЗа, накрывает всю нашу группу. Больше всех достается Вадиму Сукманову и Саше Леценко. Водителя и меня прикрывало лобовое стекло. Разгоряченные только что снятыми уникальными кадрами на атомной станции, мы не придаем случившемуся серьезного значения. Сплюывая стронций, плутоний, цезий, Сукманов на правах руководителя группы поздравляет всех с боевым крещением.

АВТОБИОГРАФИЯ

Я, Сукманов Вадим Николаевич родился 17 февраля 1938 года в поселке Воздвиженка Михайловского района Приморского края.

Отец, Сукманов Николай Яковлевич — офицер Советской армии. С ноября 1956 года проходит службу в составе Советских войск за границей (Венгрия).

Мать, Баленко Лидия Харитоновна, экономист по профессии, с 1944 года не работает.

Брат Борис (1939 года рождения) — ученик средней школы.

В сентябре 1945 года я поступил в 78 среднюю школу города Тбилиси (в то время 25 мужская средняя школа), которую в июне 1956 года окончил.

В феврале 1952 года вступил в ВЛКСМ.

Принимал участие в общественной работе — в 9, 10, 11 классах был редактором стенгазеты школы.

В 1956 году сдавал экзамены на режиссерский факультет ВГИКа. Не выдержал специальных экзаменов.

Зиму 1956—1957 годов занимался подготовкой к экзаменам во ВГИК.

В. Сукманов, 15.06.57 г.

Автобиография.

Я, Сукманов Вадим Николаевич, родился 17 февраля 1938 года в пос. Воздвиженка Михайловского района Приморского края.

Отец, Сукманов Николай Яковлевич — офицер Советской Армии. С ноября 1956 года проходит службу в составе Советских войск за границей (Венгрия).

230

Мать, Баленко Лидия Харитоновна, экономист по профессии, с 1944 года не работает. Брат Борис (1939 года рождения) — ученик ср. школы. В сентябре 1945 года поступил в 78-ую среднюю школу города Тбилиси, которую в июне 1956 года окончил.

Когда Вадим начал внезапно слепнуть, а Саша заболел, мы вспомнили тот случай. Доза для обоих оказалась смертельной.

Я хорошо знал Вадима. Всегда сдержанный, очень скромный, порядочный, надежный, он не любил жаловаться даже на свое здоровье и тем более не любил хвастаться личным героизмом. Умирал он тихо, без шума, не привлекая к себе особого внимания. За ним ушел Саша Лещенко, совсем молодой человек, еще не женатый.

В моей карточке комплексного обследования в Минском диспансере радиационной медицины диагноз тоже неутешительный, типичный для многих чернобыльцев: к гипертонии и ишемической болезни сердца прибавился токсичный зоб — щитовидка поражена.

Уверен, Вадим не умер, что называется, своей смертью. Его убила система. Сначала направив его, явно не блестящего здоровьем, в район аварии. А потом закрыв снятый им готовый фильм «Чужого горя не бывает». Оказывается, бывает.

Как бесценные свидетельства храню я переданные мне Вадимом Сукмановым документы — приказы Министерства культуры РБ, многочисленные докладные, служебную переписку идеологических руководителей всех рангов по нашему фильму о Чернобыльской катастрофе.

Все это — свидетельства того, как беспардонно грубо измывались над создателями фильма большие и маленькие кабинетные начальники. Сколько же лжи, изобретательности, трусливой хитрости и подлости в этих документах.

В просмотровый зал ЦК КПБ, где картину показывали первому секретарю ЦК КПБ Н.Н.Слюнькову, режиссера Сукманова не пустили. В течение часа его держали в соседней комнате. О результатах просмотра ему доложил помощник секретаря. И, конечно же, после того как было заявлено, что лента слишком мрачная, что в ней не достает социального оптимизма, репрессивная машина пришла в движение.

Нас били все кому не лень. Наотмашь. И чужие, и свои. Это была коллективная расправа над создателями картины. В итоге фильм «Чужого горя не бывает» закрыли под одобрительный шепот злопыхателей. По-живому из него были выдраны лучшие эпизоды, смонтированные из тех самых мною снятых «мрачных» кадров «трагедийно-психологического уклона», которые так напугали высокопоставленного партийного функционера, были изъяты батальные сцены дезактивации зараженной местности воинами-«химиками» («партизанами»), лишенными даже самых элементарных средств индивидуальной защиты — респираторов, звуковые исповедальные письма воинволиквидаторов домой, эпизоды эвакуации, многочасовые съемки вертолетных пролетов над «зоной», проведение сельскохозяйственных работ местными жителями на колхозных полях, покрытых толстым слоем радиоактивной пыли.



Вадим Сукманов

Острый глаз бдительного партийного цензора узрел в этих документальных кадрах компромат на самую тоталитарную систему.

Разве мог Н.Н. Слюньков, ожидавший повышения, допустить, чтобы зрители воочию увидели, как по прямому указанию КПСС 60 тысяч ликвидаторов голыми руками бессмысленно перекидывали зараженную землю с места на место, не ведая о том, что к 2000 году каждый второй из них будет болен онкологическими заболеваниями, а у 96 процентов их детей будут обнаружены психические отклонения.

Вадим Сукманов и Саша Лещенко ушли из жизни, так и не получив статус «ликвидаторов». Им не удалось доказать исполкомовским чиновникам факт своего пребывания в зоне аварии на ЧАЭС, тем самым они были лишены права на медицинские льготы и бесплатные лекарства.

Управление социальной защиты населения и правовой защиты Министерства по чрезвычайным ситуациям потребовало в знак доказательства предъявить снятые нами кадры. Но они, те самые «мрачные» кадры, после закрытия фильма были уничтожены — они сгорели в одном из костров коммунистического субботника, прошедшего на территории «Беларусьфильма».

Даже причины смерти Вадима Сукманова и Саши Лещенко как следствия облучения требовалось доказывать. Чего ни вдова Вадима Сукманова, ни его сын, ни его друзья не стали пробовать.

Не знаю, как в России или на Украине, но у нас в Беларуси уже не модно вспоминать о чернобыльцах и хроникерах тех событий.

Мой коллега режиссер-документалист Ришард Ясинский, который делал с Вадимом Сукмановым свои лучшие фильмы, буквально выхватил фотографию из мусорной корзины, куда попали и многие другие «ненужные» документы, «не представляющие исторической ценности».

Снова и снова я смотрю на фото своего фронтового друга кинематографиста.

Вадим! Ты слышишь меня? Ты не уйдешь из нашей памяти, пока мы живы. Твои друзья — хроникеры в России, Беларуси, на Украине — будут помнить о тебе всегда.

Прошло 20 лет, и киностудия «Беларусьфильм» запустила полнометражную картину о Чернобыле. А. Алаю как режиссеру было поручено над ним работать. «Я пересмотрел все фильмы, которые снимались с 1986 года, взял лучшее, что в них было, и скомпоновал этот фильм. Он вышел под названием «Чернобыльский крест».



Татьяна ПЕТРЕНКО
*Владимир Краснопольский и Валерий Усков —
двоюродные патриархи**

«Нина», «Две судьбы», «Провинциалы» — телесериалы Владимира Краснопольского и Валерия Ускова, вот уже пятьдесят лет работающих вместе, не нуждаются в особом представлении. Многосерийные «Тени исчезают в полдень», «Вечный зов» и многие другие ленты давно стали классикой отечественного кинематографа. Возможно, не все знают, что их долголетний творческий союз подкреплён тем, что они двоюродные братья.

Валерий Усков закончил школу с золотой медалью. В Уральский университет братья поступили без труда. Усков — на журналистику, Краснопольский — на филологический...

После окончания университета Усков остался работать на Свердловской киностудии, а Краснопольский отказался ехать по распределению в бухту Провидения. С трудом ему удалось устроиться преподавателем в Пермское хореографическое училище. Братья расстались на целый год. Краснопольский преподавал русский язык и литературу. А потом братья вместе отправились покорять Москву — поступать во ВГИК. Медалиста Ускова тут же поздравили с поступлением, а Краснопольскому пришлось засесть за учебники. Усков гулял по Москве, а когда пришел во ВГИК, чтобы поболеть за брата, узнал, что и ему тоже надо сдавать экзамены, ведь свою медаль Валерий однажды уже использовал. И все же он сдал. И практически без подготовки.

Во время учебы братья подрабатывали на эстраде. Играли в четыре руки, или Краснопольский играл, а Усков исполнял музыкальные фельетоны. На заработанные деньги устраивали пирушки, а на деньги, присланные из дома, жили.

— Я только потом узнал, что мама присылала мне почти всю свою зарплату врача, — с сожалением говорит Усков. — Когда я уже устроился в Москве, мама переехала ко мне. Из-за врачебной ошибки последние тринадцать лет она не вставала. Умерла у меня на руках в 98 лет. Мама была очень дисциплинированным человеком. Этого требовала и от меня. После третьего курса мы приехали на каникулы домой. Приходит телеграмма: «Срочно быть в Москве на строительстве дома. Секретарь комитета комсомола Армен Медведев» (ныне известный критик). Мама быстренько собрала меня в дорогу. Володя тоже получил такую телеграмму, но он отправился на юг...

...Когда братья сняли свой первый документальный фильм «Тени на тротуарах», по всему городу были расклеены афиши с их именами. Одну такую под покровом ночи они попытались снять и угодили в милицию.

*«ТВ-Парк». 2005. № 6.



**Фильмы режиссеров
В. Ускова и В. Краснопольского
Избранная фильмография**

- «Тени на тротуарах» | ЦСДФ | 1960
«Самый медленный поезд» | Свердловская к/с | 1963
к/с «Мосфильм»:
«Таежный десант» | 1965
«Стюардесса» | 1967
«Неподсуден» | 1969
«Тени исчезают в полдень» | 7 серий | 1969–1971
«Вечный зов» | 16 серий | 1973–1977, 1983
«Отец и сын» | 1979
«Ночные забавы» | 1992
«Воровка» | 1994
«Ермак» | 1996
«Две судьбы» | 2002
«Под небом Вероны» | 2005
«Две судьбы 2: Голубая кровь» | 2005
«Две судьбы 3: Золотая клетка» | 2005
«Паутина» | 2007
«Капкан» | 2007
«Две судьбы: Новая жизнь» | 2008
«Ермоловы» | 2009
«Вольф Мессинг: видевший сквозь время» | 2009
«На солнечной стороне улицы» | 2010



Министерство  Связи СССР

ТЕЛЕГРАММА

ПРИЕМ:	ПЕРЕДАЧА:
го ч. м.	го ч. м.
Бл. № 53	№ связи
Принял:	Передал:

МОСКВА И-128 ВГИК ГРОШЕВУ

БАКУ 16/26 44 7 1503

служебн. отметки:

Handwritten notes and signatures:
 1956/12
 12/21
 [Signatures]

СОГЛАСНО УТВЕРЖДЕННОЙ КАФЕДРОЙ ИНСТИТУТА ТЕМЫ СТУДЕНТ
 ВГИК ХАЛИЛОВ ДОЛЖЕН БЫЛ ВЫПолНИТЬ ПРЕДДИПЛОМНУЮ РАБОТУ
 ОЧЕРК ОСТРОВ ЖИЗНИ С ТЕМОЙ НОВОСТРОЙКИ БАКУ
 ИЗ... РУДНОСТЯМИ С. ЕМОК ХАЛИЛОВ
 ДИРЕКТОР

БАКУ
КИНО СТУДИЯ
АШУМОВУ

СОГЛАСНО ВТОРИЧНОЙ ЗАМЕНОЙ ТЕМЫ ОЧЕРКА ХАЛИЛОВУ
 СРОЧНО ПРИШЛИТЕ СЦЕНАРИЙ СРОКИ СЪЕМКИ
 Директор ВГИК ГРОШЕВ

Г. Москва И-128
 3-й Сельскохозяйственный пр. д. 3
 ВГИК, постановочный ф-т
 25/1-61г.

7-я тип Мосгорсовнархоза. Зак 1156.

Халилов Исмаил Гилал Оглы
Избранная фильмография

«Тюльбала» | 1961
«Типография "Нина"» | 1963
«Карабахские лошади» | 1967
«Вода, земля и люди» | 1968
«Донецкая инициатива» | 1972
«Морская скважина» | 1972
«Баку — Челкин» | 1973
«Клоун» | 1986
«Сари бугда» | 1988 и другие.

РГАЛИ, фонд И.П.Копалина

Письмо И.П.Копалина Исмаилу Халилову от 09.09.63 г.

Дорогой Исмаил!

Прочитал я сценарий и понимаю, какой тяжелый труд взяли Вы на свои плечи! В сценарии совсем нет кинематографа, весь фильм строится на иконографическом материале, что требует большого мастерства и умения в его использовании. Вызывают у меня сомнения игровые сцены, не несут ли они фальшивые ноты в этот серьезный и ответственный фильм? Подумайте!

В сценарии слишком много цитат. Конечно, они важны, но нельзя забывать, что фильм — не учебник и не газета, где цитату можно и подчеркнуть, и выписать для памяти, обилие цитат в фильме утомляет зрителя, он не успевает их запоминать, осмысливать и теряет интерес к фильму. Цитаты нужно взять наиболее существенные, дать их броско, лаконично и интересно по кинематографическому решению (я, конечно, не беру на себя смелость что-либо советовать Вам в плане отбора цитат, это дело консультантов, но надо, чтобы и они поняли природу кинематографа). Еще один вопрос остается неясным из сценария: на девятой странице появляется название типографии «Нина», а зритель так и не узнает, почему дано такое название? Одним словом, работа трудная и ответственная, и Вы должны проникнуться чувством этой ответственности.

18
Государственный Комитет Совета министров СССР
по кинематографии

Главное Управление художественной кинематографии

Ленинградская ордена Ленина киностудия
„ЛЕНФИЛЬМ“

Ленинград П-101, Кировский пр. 10

Телефон В-4-55-29

Телеграфный адрес — Ленинград „ЛЕНФИЛЬМ“

Инд. з. 690 т. 5000 27-9-63 г.

№ 4256

„14“ декабря 1963 г.

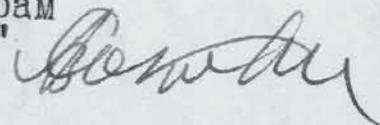
ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ

ОТДЕЛ КАДРОВ

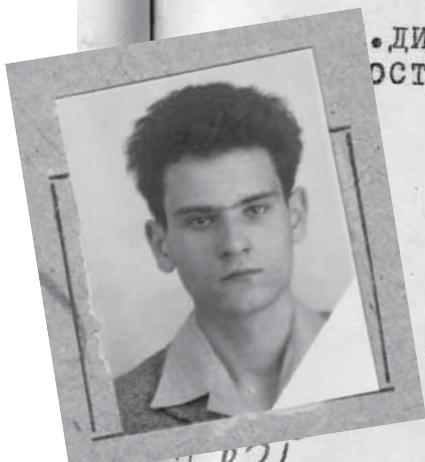
Москва И-128, 3-й Сельскохозяй-
ственный проезд, 3.

Прошу выслать в отдел кадров кино-
студии „Ленфильм“ находящуюся у Вас тру-
довую книжку ФАЙНЦИММЕРА Леонида Александр-
овича. Окончил ВГИК в 1961 году.

директора по кадрам
киностудии „Ленфильм“



/Соколовский/



Леонид Александрович Квинихидзе

Леонид Александрович Квинихидзе (Файнциммер) в 1962 году окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерскую И.П.Копалина). В 1960–1963 годах работал на Центральной и Ленинградской студиях документальных фильмов, снимал хроникальные фильмы «Молодость нашего балета» (1958 год, Центральная студия телевидения), «Чехословакия в Москве» (1960 год, ЦСДФ, совместно с Ириной Жуковской), «Город встречает утро» (1961 год, Ленкинохроника), «Эдуардо» (1962 год, Ленкинохроника), «Георгий Седов» (1962 год, Ленкинохроника), «Тонни Гудман и его оркестр» (1963 год, Ленкинохроника), «Маринино житье» (1966 год, Ленкинохроника). В 1963 году Леонид Квинихидзе стал режиссером киностудии «Ленфильм». Работал вторым режиссером на художественно-документальном фильме «Перед судом истории», посвященном бывшему депутату Госдумы В.В.Шульгину. С 1977 года работает на «Мосфильме». В художественном кино режиссер дебютировал в 1965 году фильмом «Первый посетитель». Известность Леониду Квинихидзе принесла телевизионная лента «Крах инженера Гарина» с Олегом Борисовым в заглавной роли, поставленная по роману Алексея Толстого, но наибольший зрительский успех выпал на его музыкальные фильмы «Соломенная шляпка», «Небесные ласточки», «31 июня», «Мэри Поппинс, до свидания!», при создании которых режиссер выступал также и в качестве сценариста, а главные роли в этих картинах исполняли такие звезды советского кино, как Людмила Гурченко, Андрей Миронов, Александр Абдулов, Наталья Андрейченко, Олег Табаков и многие другие. Интересна также интерпретация Леонидом Квинихидзе повести Ф.М.Достоевского «Белые ночи».

Ю.М. Ханютин

Современное документальное кино

Фильм Л.Квинихидзе и А.Шлепянова «Маринино житье». На экране немолодая женщина, официантка, и мы видим ее повседневную, не слишком интересную работу в кафе — подай, прими, подсчитай, видим ее тяжелую, усталую походку, а за кадром контрапунктом звучит ее рассказ о своей жизни. Исповедь человека накладывается на его будничные постоянный труд. Таким образом, репортаж фиксирует и внешнее, общее, то, что делает Марину похожей на тысячи таких же официанток, как она, и открывает отдельное, присущее только ей. Открывает сложность судьбы. В этом сочетании рождается образ. Структура характера, в сущности, так же, что и в игровом кино, он строится на сочетании индивидуального и общего.

*Маричино
шитьё*



авторы фильма
л. квинихидзе
а. шлепянов



оператор
п. мостовой



ленинградская
студия
кинохроники
1966

первое
творческое
объединение



Документальное кино — это диалог между художником и жизнью. И оба собеседника должны быть на одном уровне. Но жизнь ведь не упрекнешь в неинтересности. Острота видения и масштаб мышления художника-гражданина — вот что сегодня определяет движение документального кино.

Наш современный документальный кинематограф владеет всем арсеналом средств, применяемых в мировой документалистике. Синхронные интервью, скрытая камера, неожиданные точки съемок, ассоциативный монтаж, контрапункт звука и изображения — все это, конечно, не гарантирует от неудач, но является залогом дальнейшего развития кинодокументалистики, которая призвана запечатлеть нашу великую эпоху.

Петр Мостовой
Как мы снимали «Маринино житье»

Я пришел на Ленинградскую студию кинохроники (так она тогда называлась) в январе 1966 года. Первой моей операторской работой на студии был фильм «Взгляните на лицо», который мы сняли с режиссером Павлом Коганом в мае-июне того года.

Осенью того же, 1966 года, ко мне на студии подошел режиссер Леонид Квинихидзе и предложил снять с ним фильм. Тема фильма была на первый взгляд малопривлекательной — «Общепит — проблемы и перспективы». «Не пугайся, — сказал мне Квинихидзе, — мы сделаем фильм о людях». Сценаристом фильма был Саша Шлепянов.

Первым делом мы начали искать место съемки и героев фильма. Остановились на кафе на Выборгской стороне, которое среди молодежи называлось «Серая лошадь». В здании эпохи конструктивизма был большой просторный, удобный для съемки зал. Там же определилась и героиня фильма — официантка Марина (к сожалению, за давностью лет забыл ее фамилию).

Решили, что первым делом я буду снимать жизнь кафе. Конечно, никакой постановки — только кинонаблюдение, так, чтобы не мешать естественному течению жизни. Я подвесил под потолок зала мощные лампы, чтобы поднять освещенность. Нельзя забывать, что снимали мы тогда на малочувствительной черно-белой пленке. Да и ту давали в очень ограниченных количествах: 1 к 4,5.

Дальше была проблема с камерой. Документалисты снимали в те годы камерой «Конвас». Это была ручная камера, довольно надежная, но когда ты ее включал, шум был такой, будто заработал трактор. Поэтому, чтобы не привлекать к себе внимание,



Маричино
щитъё



нужна была синхронная, то есть бесшумная камера. Но кроме этого, она должна была иметь зеркальный обтюратор, чтобы оператор мог устанавливать фокус непосредственно во время съемки. Такой камеры на студии кинохроники не было. На наше счастье мы нашли такую камеру на студии телевидения. Она называлась «Дружба».

Имея опыт съемки скрытой камерой в Эрмитаже на фильме «Взгляните на лицо», я заказал на студии круглую ширму. Эту ширму я установил в зале кафе, а внутри поставил камеру. Я сделал длинные картонные тубусы, которые одел на объективы. Эти тубусы я просовывал в разрез материала ширмы. Таким образом, я имел возможность наблюдать и снимать жизнь кафе, не привлекая внимания, хотя для особо догадливых посетителей было ясно, что идет киносъемка.

И вот вечером, когда начиналась жизнь кафе, я занимал свой пост внутри ширмы и скрытый от любопытных глаз, как охотник ловил интересные ситуации и лица. Так длилось недели две. Затем мы перешли к открытой съемке — мы наблюдали и снимали героиню фильма Марину. Но, повторяю, это тоже было кинонаблюдение, никаких постановочных кадров и розыгрыша.

Не знаю почему, но режиссер фильма Леня Квинихидзе обязательно хотел, чтобы в начале и конце фильма на экране были купола церкви. (Так выбирал себе жилье Ф.М. Достоевский — из окна квартиры обязательно должна была видна церковь). Для съемок начальных кадров фильма (подтитровый фон) я залез на крышу студии и снял панораму по крышам, где были видны и купола Никольского собора. Этот собор находится на Крюковом канале рядом со студией. Так как эта панорама была фоном для вступительных титров, то купола, вперемежку с телевизионными антеннами на крышах, начальство пропустило, видно, не придав этому кадру большого значения. Но когда в заключительном кадре фильма официантка Марина, после закрытия кафе раздергивает штору окна и там виден силуэт куполов церкви, начальство встало на дыбы и категорически потребовало выкинуть этот кадр и заменить его на другой. Снимать что-то другое уже не было возможности — съемочный период давно закончился. Так появились кадры белой ночи на Неве и буксира, который тянет громадную баржу. Эти кадры мы взяли из моего любительского фильма «Живая вода».

Черновой вариант фильма был показан, как это было принято тогда, на худсовете и подвергся уничтожающей критике и разгрому. «Это чернуха». «Вы исказили образ советской молодежи». Это были самые мягкие высказывания.

Для создания достойного образа советской молодежи я снял в буфете студии крупные планы играющих в шахматы и читающих книгу. Леня их вставил, но все равно печатать чернухи крепко приклеилась к картине.



Маричино
житьё

Через несколько лет некая комиссия наводила порядок в студийной фильмотеке. Комиссия посчитала, что фильм «Маринино житье» хранить не нужно, он зря занимает место и постановила — негатив фильма уничтожить. И негатив сожгли. Остались несколько копий — одна у меня, одна во ВГИКе, и, возможно, в чем я не уверен, в Красногорском архиве.

Людмила Джулай
Труды искусства*

Лицо документального кино 60-х годов в первую очередь определяют искания молодых. Целая группа авторов дебютировала на Ленинградской студии кинохроники. Жизненные коллизии, избираемые ими для показа, люди, которых они видят героями фильмов, зачастую совершенно новы для экрана, и не только документального.

Ориентация молодых на показ будничных событий и рядовых людей вовсе не означала тяготения к бытописательству и мелкотемью. Напротив, вглядываясь в самую толщу реальной среды, они умеют по достоинству оценить негромкий героизм современников, пусть чаще всего не обогретых славой.

Показательна в этом плане лента Л. Квинихидзе и А. Шлепянова «Маринино житье» (1966), снятая оператором П. Мостовым. В ней с тонким психологизмом рассказано об уже немолодой официантке Марине из ленинградского кафе «Ровесник». Таким, как она, дано привносить в казенную атмосферу общепита уют и домашность. С простым приятным лицом, с пышным узлом еще красивых волос, она заботливо сует между столиками, обслуживая поглощенных друг другом парочек, шумные студенческие компании и стеснительных одиночек. А за кадром идут воспоминания Марины о своей юности и о своих ровесниках, о войне и блокаде, после которых жизнь пошла «комом», о несостоявшейся мечте стать актрисой, ее признания в том, что долго стыдилась своей работы и не сразу поняла, что и здесь можно быть полезной людям.

Посетители кафе, их молодое беззаботное веселье показаны добрыми глазами Марины — и свадьба, и танцующие, и переживания некрасивой девушки, которая расцветает от приглашения на танец. На лице неизбалованной судьбой героини нет и тени зависти, что иной раз промелькнет в глазах ее товарок — официанток и поварих, приостановивших на минутку кухонный конвейер, чтобы поглазеть на новобранцев. Жизнь одарила ее самым важным талантом — в этом мысль авторов — талантом доброты.

*Документальный иллюзион. М., «Материк», 2001.

МОЛОДОСТЬ ЛЮБИМОГО

Этот номер нашего еженедельника посвящен молодым творческим работникам советского кинематографа

ИСКУССТВА

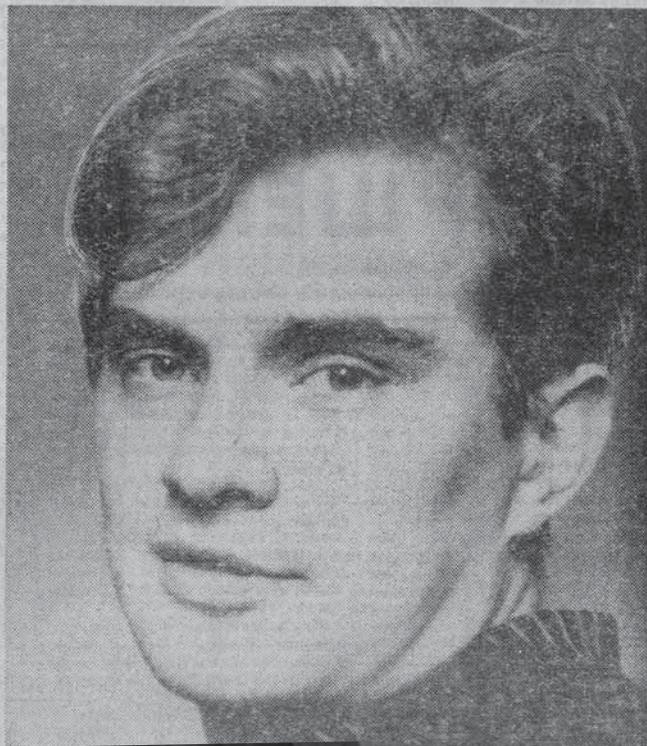
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

СОВЕТСКОЕ КИНО

№ 34 (241) | Суббота, 26 августа 1967 г. | Цена 2 коп.

ЕЖЕНЕДЕЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ
К ГАЗЕТЕ «СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

Борис Карпов—автор и режиссер документального фильма «Слово об одной русской матери», получившего на V Международном московском кинофестивале серебряный приз. Это его третья самостоятельная работа. Кончив в 1961 г. ВГИК, Борис поехал на Дальневосточную студию кинохроники, где по своему сценарию снял поэтическую ленту «Рассказы о Чукотке». Б. Карпов—режиссер известного биографического фильма «Есенин», получившего вторую премию на всесоюзном кинофестивале в Киеве. Сейчас Борис начинает картину о выдающемся ученом И. В. Курчатове.



67

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии закончились приемные экзамены. Из пяти с половиной тысяч абитуриентов студентами стали 263 человека. Для будущих режиссеров, актеров, сценаристов, операторов, киноведов, художников начинается новая жизнь, жизнь в искусстве.

нас яркой одаренностью, есть и такие, которые вызывают споры и вместе с тем интерес.

Сейчас много говорят и пишут о подъеме национальных кинематографий. Естественно, что наш институт уделяет проблеме подготовки национальных кад-



УПРАВЛЕНИЕ КИНОФИКАЦИИ ИСПОЛКОМА МОССОВЕТА

Кинотеатр "ОКТЯБРЬ"

30 августа — ПРЕМЬЕРА
цветного документального фильма

"БОЛЬШОЙ ТЕАТР,
ЛВУХСОТЫЙ СЕЗОН"

Карпов Борис Леонидович
Избранная фильмография

- «Рассказы о Чукотке» | 1961
«Белградские старты» | 1962
«Открытый мир» | 1964
«Пока нет плотины» | 1965
«Сергей Есенин» | 1965
«Слово об одной русской матери» | 1966
«Русская православная церковь сегодня» | 1968
«Атомное пламя» | 1970
«Здесь жил Некрасов» | 1971
«Конструктор легендарных ИЛов» | 1971
«Тайное и явное» | 1973
«Повесть о верности» | 1975
«Каждый труд благослови удача» | 1978
«Большой театр, двухсотый сезон» | 1976
«68 лет восстановленного патриаршества» | 1978
«Синема в России» | 1979
«На поле Куликовом» | 1980
«Сергей Бондарчук» | 1982
«Достучаться до сердец людей» | 1984

Лев Рошаль
«Слово об одной русской матери»*

Старая, убеленная сединой Епистимия Федоровна Степанова сама до сих пор не в силах понять, за что ей была ниспослана эта великая несправедливость — потерять в войнах всех девятерых сыновей. Одного — в гражданскую, другого — на Халхин-Голе, остальных — в Отечественную. И никто ей не может этого объяснить — ни бог, которого она, наверное, уж сколько молила отвести смерть от сыночков, ни односельчане, ни единственная дочь. Но люди всегда готовы прийти на помощь, утешить, порадовать. Соседка, такая же старая, как и она сама, поплачет сама, поплачет вместе с ней, дочь позовёт пожить в городе, а многочисленная родня, внуки и правнуки, и просто добрые друзья Степановых соберутся за праздничным столом в день девяностолетия Епистимии Федоровны, чтобы сказать ей слова благодарности. И главное слово, главный тост произнесет человек с боевым орденом на лацкане и пустым рукавом пиджака. А незнакомые, но такие же близкие люди встретят ее и бережно поддерживая, отведут к могиле младшего сына, Героя Советского Союза, погибшего на Днестре. Со всех же концов страны к ней приходят письма, авторы которых просят разрешения называть ее «мама».

«Слово об одной русской матери» Б. Карпова и П. Русанова достойно раскрывает эту тему — тему боли и печали. Правда, картине не хватает известной строгости построения. Ей свойственен тот же недостаток, какой был замечен и в предыдущей картине этих же авторов «Сергей Есенин» — определенная разностильность.

*Искусство кино. 1967. №10.

1

июня
пятница

БОЛЬШОЙ ЗАЛ

Московские секции художественной кинематографии, научного, мультипликационного кино

Научно-популярный фильм

«ЭВЕНКИЙСКАЯ ВЕСНА»

Сценарий

А. Мелик-

Пашаевой

Режиссер

В. Кузнецов

Оператор

Р. Воронов

«Центрнаучфильм»



НОВОСИБИРСКАЯ
СТУДИЯ
КИНОХРОНИКИ



Тепло нашей
дружбы растопит
леды Шинубергена



МИНИСТЕРСТВО

РАДИОТЕЛЕГРАММА



мн. Принял

числа

223 64 7 0950=



Служебные отметки

сыма срочно ал Сибирь
рокоширотной экспедиции на атомном ледоколе Сибирь
щи! Советские люди с гордостью и восхищением след
экспедиции тчк В славную историю освоения изучения
новая замечательная страница тчк Желаю успешного
твенной программы тчк Здоровья Вам и счастья злт н
М.С. Горбачев -

Вспоминает Владимир КУЗНЕЦОВ

Практику проходил на Иркутской студии. В это время подрабатывали на студии Валентин Распутин и Александр Вампилов, писали сценарии.

Два года я ездил в Иркутск.

Когда закончил институт, поехал в Новосибирск. Я ведь сам родом из Сибири.

И первый мой фильм назывался «Человек сильнее». Мой герой вырастил сад на скалах.

Когда вернулся в Москву, немного поболтался, очень трудно было устроиться.

На телевидении поработал в студии зарубежного обмена. Не понравилось. Это не кино.

Решил съездить на «Центрнаучфильм». Зашел в объединение географических фильмов. Как раз на студии был Владимир Адольфович Шнейдеров. Он говорит: «Что можешь показать?».

Я говорю: «Вот у меня фильм «Человек сильнее».

Пошли в зал.

Он посмотрел и сказал: «Берем».

И я стал работать с 1968 года в объединении географических фильмов. Никуда не уходил, снимал фильмы об окружающей среде, об охране природы, фильмы-путешествия.

Самый мой любимый фильм — «Болото 2000 года». Он получил Гран-при в Остраве (Чехия). Снят он в 1977 году.

В 1979 году снял фильм «Такая земля» с участием Виктора Астафьева, о защите леса.

Я объездил весь Советский Союз — это точно. И везде встречался с интересными людьми.

И Камчатка, и Северный полюс. Вот такую интереснейшую профессию кинорежиссера дал мне ВГИК, Илья Петрович Копалин, педагоги, мои сокурсники — ведь мы учились друг у друга...



Владимир Кузнецов

**Фильмы В.А. Кузнецова,
снятые на «Центрнаучфильме»
/выборочно/**

- «С Тургеневым на Орловщине» | 1968
«Зимняя сказка» | 1968
«Самарканд 2500» | 1969
«Бадхыз — начало ветра» | 1970
«На зимнем Байкале» | 1970
«Бия — река алтайская» | 1971
«От Карпат до Тихого океана» | 1972
«Деревянные крепости Сибири» | 1973
«Тоджа — колыбель Енисея» | 1974
«По Закарпатыю» | 1975
«Кама. Прелюдия зимы» | 1976
«Болото 2000 года» | 1977
«Звонит камуз в горах Тянь-Шаня» | 1981
«Эвенкийская весна» | 1983
«Во льдах моя дорога» | 1988
«Колокола Катуни» | 1988
и другие фильмы и сюжеты кинопериодики.

К первому съезду Союза Кинематографистов СССР ЧТО МЕШАЕТ СТУДИЯМ!

Ни одна, пожалуй, отрасль кинематографии не вызывает в последнее время столько споров, разговоров, обсуждений, не волнует так кинематографистов, как документальное кино.

Уже давно исчезла из обихода фраза, так много лет успокаивавшая и мешавшая смотреть правде в глаза — «документальное кино находится на подъеме». Соотношение хороших и посредственных фильмов говорит сегодня далеко не в пользу первых.

Документалисты все чаще и чаще начинают задумываться над тем, как снова вывести документальное кино на дорогу творческих открытий.

В. Микоша: На VII пленуме СРК нас бранили — говорилось много горьких слов о документальном кино, и в частности о нашей студии. Мы давно уже не делаем и части того, на что способны, что могли бы делать. Давно пришло время пересмотреть условия производства фильмов и нашей жизни на производстве.

Что мешает нам?

Сейчас на студии несоразмерно велик штат творческих работников. Их держат на все случаи жизни. А ведь что греха таить? — есть в этом несоразмерно раздутым штате работники, либо совсем не способные к подлинному творчеству, да и просто к хорошему, добротному мастерству, либо давно уже утратившие эту способность.

Первая причина: не досмотрели, когда брали молодого специалиста из ВГИКа; что же — каждый новый специалист — риск для студии, и на этот риск надо идти чаще и смелее; вторая причина — недостаточная наша требовательность к себе, к товарищам по студии.

Л. Кристи: Какой-нибудь одной причиной объяснить все горести сегодняшнего документального кино нельзя. Разные обстоятельства влияют на создавшееся положение. К сожалению, на документальное кино многие еще смотрят, как на разновидность хроникального фильма, который должен перечислять события, явления, протокольно о них рассказывать. В этих картинах нет мышления образами, это, в лучшем случае, честная информация.

Нелепо, конечно, отрицать успехи нашего документального кино: есть и удачные картины, и талантливые люди, но, как это ни горестно говорить, талантливые произведения у нас появляются в порядке исключения из правила, в нарушение всех предпосылок для создания фильма. К сожалению, те, кто создают талантливые вещи, чаще всего попадают в положение героя фильма «Председатель», который только благодаря своему темпераменту, благодаря своей неукротимости, нечеловеческой выдержке, напору и страстности осуществлял свои замыслы.

Вот появилась тема. Не важно, кто ее «принес» (это может быть любой человек). Она нас заинтересовала, и тогда начинаются поиски людей, которые наилучшим образом могут ее реализовать. Если в нашем близком кругу московских документалистов нет таких людей, мы можем пригласить С.Герасимова, С.Образцова, молодого режиссера, который работает на Хабаровской студии телевидения, мы можем пригласить студента из ВГИКа, который показал себя одаренным человеком. Тогда, я глубоко убежден, будет осуществлено самое важное благодеяние для документального кино — будут закрыты двери для всех, кто не может талантливо делать картины, и открыты двери для всех, кто может их делать, какой бы профессией он ни владел.

***Болото 2000 года, режиссер В.Кузнецов.
Информационный сборник
«Новые фильмы», октябрь 1978 года***

Из поколения в поколение жили в народе вражда и отвращение к болотам, с ними ассоциировалось все самое дурное и опасное для человека, что есть в природе. И может быть, в том яростном и беспощадном истреблении болот, которое развернулось в наше время, есть не только расчет приобрести новые сельскохозяйственные земли, но и радость долгожданного торжества над вековой опасностью, стремление навсегда покончить с источником прошлых бед. Причем научно-популярное кино тоже немало приложило сил, чтобы поддержать эту борьбу.

Лента режиссера В. Кузнецова называется «Болото 2000 года». Она не только о том, что болота нужны (не все, конечно), незаменимы в природе, но и о том, что они красивы, уникальны по красоте. Прежде многие операторы показывали болота и сумели не заметить этого. Вот уж действительно: наука открывает глаза на мир.

Три года спустя тот же коллектив создал фильм «Такая земля» о проблемах охраны сибирской природы, пригласив участвовать в нем писателя Виктора Астафьева.

Авторы показывают поистине трагический фрагмент общей картины — последствия молевого лесосплава по сибирским рекам. Это потрясающее зрелище: забитое до отказа затопленными бревнами русло реки, прежде полноводной и чистой, а ныне мелеющей и застойной. Цена погубленного леса такова, как говорит Астафьев, что можно выстлать ассигнациями тот и другой берег. Фильму мешает неуместное умиление атрибутами деревенской жизни: гармошкой, купанием лошадей, покосом. Мешают и такие общие фразы: «Сибиряки живут самобытно, мудро, умеют беречь накопленное веками». Иную интонацию вносит Астафьев. Рассказывая о людях, которые валят кедровую тайгу, чтобы потом продавать орехи на базаре, он заявляет резко и решительно: «В таком случае я не согласен, что человек — это лучшая часть природы...».

Экология становится одной из центральных тем географического альманаха. В 70-е годы ее проблема возникает почти в каждом выпуске «Альманаха кинопутешествий». Так постепенно складывается киноатлас охраны природы в СССР.

В Земле Полуцкой...



Режиссер
Вл. СКИТОВИЧ

Оператор
Г. МАСАЛЬСКИЙ



Абрам Кричевский
*На земле Полесья**

«Есть такая земля» | Минская студия хроникально-документальных и научно-популярных фильмов | 1964

Автор сценария — Г. Бехаревич, режиссер — В. Скитович, оператор — Г. Массальский

Мы часто говорим о новаторстве в документальном кинематографе, аплодируем полякам и чехам, восхищаемся работами датчан или французов, но при этом порой забываем о характере и истоках своего кинематографического искусства. А жаль! Мне думается, наше документальное кино может быть и современным и боевым, но лишь в том случае, если не потеряет связи с историческими путями развития всего нашего искусства.

Я говорю об этом потому, что именно в фильме «Есть такая земля» отсутствует всякое подражательство и видится стремление художников быть глубоко самобытными в осуществлении своего замысла. Авторы здесь не проходят мимо, казалось бы, будничных, житейских дел, мимо труда человека на этой вечной земле и водах Полесья. Оператор не ищет необычных ракурсов, усложняющих восприятие картины. И вместе с тем кадры природы не статичны в ней. Камера движется по глади разлившихся рек, среди затопленных стволов и словно нанесенных на полотно экрана нагромождений ветвей в чаще леса. И повсюду мы видим жизнь с подробностями, с приметами сегодняшнего дня. Вот к одинокой пристани швартуется небольшой парходик, сходит всего один пассажир — женщина. После долгой дороги, видимо, ей радостно оглянуться вокруг на родные места, она свободным жестом поправляет волосы; вот среди ветвей почерневшие от долгой жизни молчаливые челны везут спиленный лес; а здесь люди суетятся у трактора, засевавшего неожиданно в прибрежных плавнях. Рыбаки волоком по земле тянут новую лодку, чтобы впервые спустить ее в вешние воды реки. Все эти кадры настолько естественны, настолько лишены привкуса инсценировки, что вы незаметно для себя как бы сливаетесь с этой жизнью.

Камера оператора на протяжении всего фильма фиксирует не позирующих людей, не напряженные и неестественные под нацеленным объективом лица, а подлинное проявление жизни, выхваченные из ее гущи острым репортерским видением.

*Искусство кино. 1965. №4.



ТЕЛЕГРАММА

ПЕРЕДАЧА	МОСКВА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИН
го ч. м.	КИНЕМАТОГРАФИИ ДИРЕКТОРУ
№ связи	ГРОШОВУ =
Передал:	
23/754 19 29 1601	

БЕЛАРУСЬФИЛЬМ ПРОСИТ СРОЧНО КОМАНДИРОВАТЬ
ТОВ РЕЖИССЕРА СКИТОВИЧА ОПЕРАТОРА СТЕПАНОВА
ОЧЕРКА = ГОРЦЕВ =

4р.

Владимир Скитович



Сочетание никак не приукрашенное, не снятой «под живопись» природы с человеческими радостями, заботами и трудом создает именно ту философскую канву, из которой выстроен весь этот, на мой взгляд, прелестный фильм о Полесье. Достаточно вспомнить кадр, где в огромном челне шумливые школьники чуть ли не всем классом плывут по разлившейся реке в школу или когда под утреннюю радиозарядку пробуждаются не только люди, но и природа, и вы прекрасно понимаете, что авторы фильма, на каждом шагу подчеркивая, как по внешне неторопливую жизнь вторгается новое, создают образ современного Полесья.

Фильм этот в своем развитии как бы идет по двум органически взаимосвязанным руслам. Первое — это своеобразная поэма о земле Полесской, второе — о делах человека этой земли. И тоже поэма. Рассказывая с экрана легенду о Янко, который музыкой своих цимбал каждую весну возрождает жизнь на этой земле, или о беспокойных людях, идущих в глубь земли на поиски огненного цветка папортника — так называют здесь шахтеры полесский каменный уголь, — авторы повсюду стремятся сплавить в единый образ Полесья не только чудесное своеобразие его природы, но и красоту людей. Человеческие портреты: дети, рыбаки, жених с невестой, охотники, лесники и особенно шахтеры — сняты без искусственных подсветов, в нарочито мягком рисунке, в динамике, в жизни.

Жаль только, что текст к фильму временами теряет взаимосвязь с общей манерой и формой повествования. Местами излишне многозначительный, невыразительно прочитанный диктором, текст этот помимо воли обращает на себя внимание, и не с лучшей стороны.

И все же отдельные просчеты литературного сопровождения к фильму не могут разрушить цельного впечатления, оставленного работой сценариста Г. Бехаревича, молодого режиссера В. Скитовича и опытного оператора Г. Массальского.

Владимир Осьминин /главный редактор ЦСДФ/ ОТ ИНФОРМАЦИИ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ

Меня волнуют явления, возникающие на экране как результат подготовительной работы авторов фильма с людьми, о которых они рассказывают. В первую очередь это синхронные съемки, которых все еще далеко не достаточно в наших работах. В то же время многие наши режиссеры и операторы не владеют мастерством синхронной съемки, снимают людей либо неестественно напряженными, чем вызывают подозрение в инсценировке, либо невыразительно, что плохо смотрится и даже компрометирует героев картин.

На мой взгляд, это объясняется пробелом в профессиональной подготовке режиссеров-документалистов старшего и среднего поколений. Все они, за редкими исключениями, не умеют работать с людьми, которые должны оказаться перед всеразоблачающим оком кинокамеры.

Режиссер и оператор могут хорошо узнать своих героев, добросовестно разведать их биографию, понаблюдать за ними. Но остается самое сложное — сохранить у них состояние внутренней свободы и естественности поведения в момент съемки, а это часто не удается.

И как правильно, что за последние годы студенты документального и научно-популярного факультетов ВГИКа проходят курс актерского мастерства, знакомятся с основами системы Станиславского, а также сами выступают как режиссеры и актеры игровых отрывков.

Учебная работа с актерами prepares будущих документалистов к умению устанавливать контакты с людьми, которых предстоит снять, к умению увидеть, раскрыть в своих героях индивидуальные, характерные черты и, что самое главное, подвести своих героев к съемке в таком душевном состоянии, при котором поведение перед киноаппаратом останется свободным и естественным.

Пожалуй, самый главный итог работы кинодокументалистов последнего времени — это отход от привычного хроникально-информационного рассказа к образному творческому мышлению.

В лучших фильмах традиции и преемственность неизменно связаны с творческими исканиями, смелым новаторством. Идеиная убежденность и художественная образность — верное свидетельство зрелости подлинного искусства.

Кинодокументалисты непосредственно из родника жизни народной черпают материал для своего искусства. Площади, улицы, цеха заводов, поля колхозов заменяют им павильоны, и герои, не выдуманные автором сценария люди, — это маяки нашей советской действительности.

Юрий Белоусов
Товарищ Серго

«Товарищ Серго» | Ленинградская студия кинохроники
Авторы сценария — С.Зенин и В.Осьминин, режиссер — Ю.Торгаев

Взволнованно и искренне рассказали об этом человеке авторы документального фильма «Товарищ Серго».

...В огромном зале Кремлевского Дворца съездов звучат слова Никиты Сергеевича Хрущева. В его голосе — боль и горечь: «Мне пришлось участвовать в похоронах Орджоникидзе. Я верил сказанному тогда, что он скоропостижно скончался, так как мы знали, что у него было больное сердце. Значительно позднее, уже после войны, я совершенно случайно узнал, что он покончил жизнь самоубийством...».

Авторы фильма строят свое повествование на основе хронологического принципа.

Перед нашими глазами возникают незабываемые кадры, заставляющие тревожно биться сердце. Серго, привыкший смотреть правде в глаза, подавлен. Он взволнован и пытается скрыть свое волнение. Только что состоялся разговор со Сталиным — последняя попытка объяснить с ним. Орджоникидзе не мог разделять ответственность за злоупотребления Сталиным властью. Он ушел из жизни в расцвете сил..

На экране во временной последовательности возникают кадры старой кинохроники, пожелтевшие фотографии, страницы газет и журналов, запечатлевших облик Серго Орджоникидзе. Революционер, преследуемый царской охранкой, узник Шлиссельбургской крепости, ссыльный, чрезвычайный комиссар, организатор борьбы с интервентами в годы гражданской войны и командарм тяжелой индустрии первых пятилеток.

Есть в фильме интересные находки. Вот кадр, имеющий поистине символическое значение: пустой, необжитый кабинет Серго, удачно сопоставленный в монтажном ряду с динамичными эпизодами, запечатлевшими Орджоникидзе на фронтах героических строек страны. Мы видим Серго на открытии Днепрогэса и на строительстве крупнейшего химического комбината в Березниках, среда рабочих Горьковского автозавода и в Донбассе. Челябинск, Тагил, Магнитка... не перечислишь всех мест, где побывал Орджоникидзе. Да, он не любил сидеть в кабинете. Он всегда был среди людей, жил интересами народа, его мыслями и чаяниями.

Так лаконично и немногословно авторы проясняют главную мысль своего фильма: мысль о неразрывной связи С. Орджоникидзе с народом, о высоком пафосе гражданственности, освещающем все, что он совершил за свою недолгую, нелегкую и прекрасную жизнь.



Кинооператор Вячеслав Селицкий и режиссер Юрий Торгаев

Защитил дипломную работу - КОРОТКОМЕТРАЖНЫЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ
ФИЛЬМ "ТОВАРИЩ СЕРГО" с оценкой ОТЛИЧНО.

РЕКТОР ВГИК *А. Н. Грошев* - А. Н. ГРОШЕВ

Декан постановочного
факультета

Г. А. ТАВРИЯН

Секретарь факультета

И. П. Даривонг
И. П. ДАРИВОНГ

Вспоминает Юрий ТОРГАЕВ

После окончания ВГИКа я был направлен на Ленинградскую студию кинохроники и так как очень любил ездить по новым местам, стал работать на кинопериодике, то есть над выпуском киножурналов. Поэтому фильмов у меня немного — всего 22 короткометражки, шесть из них награждены призами различных фестивалей. Это документальные фильмы «Карельский фронт», «Республика у Полярного круга», «Товарищ старшина», «Подъем» (где я выступаю не как режиссер, а как сценарист), и научно-популярный фильм «Холод и селекция».

Но самыми дорогими для меня являются не эти фильмы. Самыми дорогими для меня являются два моих первых фильма. К ним у меня до сих пор отношение, как детям-первенцам. Это, конечно же, моя самая первая учебная работа «Наша детвора», снятая на первом курсе. Что это был за фильм, можно судить по сохранившейся моей студенческой заявке, с резолюцией нашего мастера Ильи Петровича Копалина. Сегодня это дорогая для меня реликвия.

Снимал этот одноминутный сюжетик студент третьего курса Ходжа Нарлиев — впоследствии известный туркменский кинорежиссер. Для него это была курсовая работа.

Первым эпизодом, который мы стали снимать, была игра мальчишек в футбол. Мне хотелось снять этот сюжет точно так, как он был написан мной в сценарии и разработан в раскадровке. Но «точно так» не получалось, и я беспокоился: как же быть? А Ходжа на правах более опытного человека, страшекурсника, объяснял мне, что в документальном кино никогда не может быть «точно так».

— Пока я навожу на резкость и ставлю диафрагму, жизнь уже меняется, — говорил он. — Тебе же важна игра, а не то, как они играли месяц назад, когда ты с ними знакомился. А если бы ты познакомился с ними сейчас, как бы ты снял эту игру?

Я вспоминал, что на лекциях нам об этом как-то говорили. Но теория со временем забывается. А тут — настоящая съемка. И решение надо принимать здесь и сейчас. А чтобы принять его, нужно точно знать свою творческую цель. Это был мой первый практический урок по определению того главного, что мне нужно и выделению этого главного из текущей жизни. За этот сюжет мы получили отличную оценку.

Второй бесконечно дорогой для меня работой является мой дипломный фильм «Товарищ Серго». Это был фильм об интересном человеке, революционере, который мог бы руководить страной вместо Сталина. Серго Орджоникидзе считал методы Сталина порочными и прямо говорил ему об этом. Конфликт между ними обострился до того, что Серго, повинувшись своему темпераменту, в знак протеста решил покончить с собой, возможно думая, что смерть всколыхнет народ и заставит Сталина держать ответ за свои злодеяния. Но поступок Серго был засекречен. А народу объявили, что он скончался от внезапного сердечного приступа. И только на двадцатом съезде КПСС Н.С. Хрущев рассказал об истинной гибели Серго.

Лия Дербышева КОРОТКИЙ МЕТРАЖ — ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО

Документальное и научное кино занимает все более и более важные позиции в культурной жизни разных стран мира. По мере того как растет выпуск картин и увеличивается когорта мастеров, пришедших в эти области кинематографии, расширяется круг проблем, волнующих создателей документальных и научных фильмов. Вопросы дикторского текста и сценария, музыкального оформления, разнообразия жанров, синхронных съемок и границ «дозволенного» в организации материала стали международными, тревожат умы многих кинематографистов разных стран.

Поговорить обо всем этом, обсудить наиболее волнующие проблемы с товарищами по искусству представился случай на III Международном фестивале короткометражных и документальных фильмов в Лейпциге.

В этом фестивале участвовали кинематографисты двадцати четырех стран.

Самой большой делегацией — из 12 человек — была представлена Англия; ее возглавлял д-р Джон Грирсон — основоположник английского документального фильма.

Оставив на время съемки своей новой картины о Кубе, прилетел в Лейпциг Йорис Ивенс — лауреат Международной премии мира.

Приехал из Бразилии Альберто Кавальканти, жизнь которого — целая глава из истории мировой документальной кинематографии. Он работал на многих студиях мира. Это его фильм «Только время» (1926) Жорж Садуль назвал провозвестником документализма среди западноевропейских «авангардистов».

Вопреки запрету боннских властей неофициально прибыла большая группа прогрессивных документалистов Западной Германии.

Активность Лейпцигской публики — лучшее доказательство того, какой большой интерес испытывают люди к правдивому, документальному показу жизни.

Самый главный, «Большой Лейпцигский приз» разделили между собой две картины — «Музыканты» (Польская Народная Республика) и «Полезные атомы» (Франция).

Фильм «Музыканты» рассказывает о том, как рабочие трамвайного депо после работы разучивают новое произведение в своем любительском духовом оркестре.

Фильм всего в одну часть. Начинается он прямо с портретов работающих людей. Все это сопровождается адским грохотом реальных шумов. И лишь после нескольких таких планов возникает название «Музыканты». Так что поначалу это название как бы символизирует слаженный, мощный труд.

Но вот гудок: останавливаются станки, и в большом дворе гулко раздаются шаги людей. Некоторые из них выходят из цеха, неся с собой в чехлах громоздкие музыкальные инструменты.

Начинается репетиция. Все, что происходит дальше, снято методом стороннего наблюдения, очевидно, телеобъективом в сопровождении реальных, синхронно записанных звуков.

Вот музыканты рассаживаются, скрипя стульями. Вот передают друг другу ноты, о чем-то переговариваясь.

Стучит по пюпитру дирижер, и воцаряется тишина. А дирижер очень стар, ему лет семьдесят. Но он такой хорохористый, как маленький воробей.

Сценарий писали Семен Самуилович Зенин — редактор ЦСДФ и Владимир Спиридонович Осьминин — главный редактор той же студии.

В Красногорске, в киноархиве, было найдено много интересных, рассекреченных после XX съезда партии, кадров кинохроники с участием Серго. На одном из них он сидел на общем плане один в пустом кабинете не за столом, а в стороне, глубоко задумавшись. А на съемках в Кисловодске мы случайно увидели выставку различных предметов, связанных с жизнью и деятельностью Григория Константиновича Орджоникидзе. Среди них был макет его рабочего кабинета размером, примерно, 30x40x40 см, выполненный одним из его приверженцев на память о любимом наркоме с таким мастерством, что когда мы посмотрели на макет через объектив кинокамеры, то увидели настоящий реальный кабинет. Мы даже смогли сделать небольшую медленную панораму по этому кабинету.

В монтаже после этой панорамы я поставил общий план, где Серго сидит в глубоком раздумье, а к нему присоединил выечатку — укрупнение этого же кадра. На эту монтажную фразу положили текст о трагическом решении Серго. Получился очень впечатляющий эмоциональный эпизод, о котором писали во всех рецензиях.

Когда в первых числах января 1964 года я привез фильм в Москву для сдачи, то в Госкино РСФСР его не решились принять, посоветовали показать сначала в Госкино СССР: «Как там скажут, так и будет».

В Госкино СССР попросили сперва показать в Институте марксизма-ленинизма (ИМЭЛ) и принести оттуда письменный отзыв.

В ИМЭЛ сказали, что поскольку сценарий и фильм создавались на основе книги сотрудника их института Андрея Яковлевича Свердлова (сына известного большевика-революционера Якова Михайловича Свердлова), то отзыв о фильме может дать только он, а он в настоящее время находится в отпуске и отдыхает под Москвой в правительственном санатории «Барвиха».

Консультантом на фильме был зам.главного редактора Большой советской энциклопедии Лев Степанович Шаумян (сын Бакинского героя-комиссара Степана Шаумяна). Он позвонил в «Барвиху» и договорился о встрече с А.Я. Свердловым.

Морозным январским вечером Л.С. Шаумян, С.С. Зенин и я приехали в «Барвиху». Андрей Яковлевич встретил нас неприветливо сухо. Мне показалось, что он не доволен нашим приездом. Посмотрев фильм, он сказал, обращаясь только к Шаумяну, что в фильме есть неизвестные ему факты, которых нет в книге, и за которые нести ответственности он не может.

Лев Степанович стал доказывать, что все факты достоверны и есть немало тому свидетелей. Свердлов говорил, что это слова, а не документы. Два историка, сыновья двух героев революции, жарко спорили почти до полуночи. Когда Лев Степанович сказал, что все, о чем они спорят, хорошо знают многие партийные руководители, в том

Он взмахнул палочкой, зазвучали первые ноты... но фальшиво! Дирижер останавливает оркестр и что-то объясняет. Он даже поет несколько тактов, чтобы было понятнее.

Снова заиграл оркестр, и снова чем-то недоволен дирижер. И так повторяется несколько раз. Создается впечатление, что вы действительно находитесь в этой комнате и не только видите, но и слышите всю репетицию.

Вы видите, как старательно и увлеченно играют музыканты. У них сосредоточенные и даже несколько смешные лица. Вы видите людей, которые любят музыку. Вы проникаетесь к ним уважением, они становятся вам симпатичны.

Наконец оркестр наладился и зазвучала энергичная, сильная музыка. На экране пустой цех. Молчат станки, лежат тяжелые колеса, полутемно, и откуда-то издалека несутся торжествующие звуки мелодии...

Фильм «Полезные атомы» выполнен в чисто французской манере. Это веселое, остроумное произведение на такую серьезную тему, как мирное использование атомной энергии.

Сейчас в документальном кино идет поворот к показу жизни «простых» людей, ничем не знаменитых и не совершающих видимого героизма.

В дни фестиваля состоялся открытый форум, на котором обсуждались различные проблемы документального кинематографа.

Отмечалось, что если кинематографисты мира уже во многом достигли успеха, то еще очень плохо обстоят дела со словом в фильме, картины плохо задумываются сценарно. Еще очень много фильмов-лекций, фильмов-информаций. Почти нет фильмов-поэм, фильмов-песен, шуток, зарисовок, новелл, фильмов-обвинительных речей или речей защитника.

А ведь все это можно делать в документальном кинематографе.

Больше поэзии! — такое требование предъявляли документалисты друг к другу. И не случайно каждый день во время фестиваля показывали в кинотеатре «Капитолий» фильмы Дзиги Вертова. О нем была прочитана лекция. О нем в ГДР вышла книжка под названием «Поэт и публицист документального фильма».

Всеобщее внимание привлекли представленные на фестивале советские фильмы. В программу входило пять фильмов: «У нас в Севастополе», «Слово предоставляется студентам», «Автоматика и сталь», «Начинается город», «Разум против безумия».

В ноябре 1961 года в Лейпциге будет снова проведен Международный фестиваль короткометражного и документального фильма.

Было внесено предложение об учреждении специального «Приза имени Дзиги Вертова». Этот приз будет присуждаться лучшим фильмам, созданным в странах со слаборазвитой кинематографией. Выделенная для этого солидная премия облегчит авторам создание их следующей картины о своей стране.

Следующий фестиваль не за горами, будем готовиться к нему.

числе, и Анастас Иванович Микоян, Свердлов вспыхнул, резко бросил: «Вот пусть Микоян и дает отзыв!». Встал из-за стола, и, не прощаясь с нами, ушел. Шаумян с минуту помолчал, а потом спокойно произнес: «Покажем Микояну».

А.И. Микоян один смотреть не стал, сказал, что фильм о Серго нужно смотреть вместе с Н.С. Хрущевым. Никита Сергеевич в это время был очень занят: государственных дел мало не бывает, к тому же готовился первый официальный визит в Москву Фиделя Кастро, а тут еще в Москве появился какой-то бандит, который среди бела дня грабил и убивал молодых женщин (некий Ионесян, которого через некоторое время нашли и арестовали в Казани). И пока шли все эти события, и Хрущев был занят, я целый месяц — невиданный случай! — находился в командировке в Москве. Каждый день звонил в Госкино СССР и получал один и тот же ответ: «Позвоните завтра часиков в двенадцать».

Наконец, все события закончились, и все страсти улеглись. А.И. Микоян привез фильм Хрущеву на дачу, и они вместе его посмотрели. Как потом мне сказал Л.С. Шаумян: «Фильм понравился. Критических замечаний не было».

На следующий день я, как обычно, позвонил в Госкино СССР и вдруг услышал: «Где вы ходите? Фильм ваш давно принят. Срочно поезжайте в ИМЭЛ и везите отзыв. Горит годовой план!».

В ИМЭЛ мне сразу же выдали положительный отзыв, к моему приезду он был уже готов за подписью директора института академика П.Н. Поспелова. В обоих Госкино мгновенно выдали акты о приемке, в тот же день я сдал фильм цензору и вечером, счастливый, уехал домой.

На защите диплома я получил «отлично».

Фильм долго показывали в кинотеатрах. Но судьба его оказалась такой же трагической, как и у его героя. После того, как Н.С. Хрущев был отстранен от своей должности, пришло распоряжение вырезать из фильма все кадры и все фразы, которые так или иначе связаны с Хрущевым. Сделано это было без моего ведома, когда я был на съемках. А еще через некоторое время, вернувшись из очередной командировки, я узнал, что было еще одно распоряжение — все смыть!

Таким образом, фильм остался только в памяти.

Семен Зенин, Иосиф Посельский ПУСТЬ КРЕПНУТ МОЛОДЫЕ ГОЛОСА

Проблемы дальнейшего развития документального кино стали в наши дни предметом острых дискуссий и горячих споров. Они продиктованы стремлением отточить могучее оружие образной публицистики, найти такие пути к сердцу зрителя, которые помогали бы глубже осмыслить события и явления нашей многообразной жизни, побуждали бы его к действию.

В общий хор мастеров кинопублицистики смело вплелись голоса творческой молодежи. Это выпускники ВГИКа и студенты, выполняющие еще свои дипломные и даже курсовые работы. На экраны в последнее время вышли такие картины, как «Утро нашего города» (коллективная работа вгиковцев), «Слово предоставляется студентам» (режиссеры — студенты Р. и Ю. Григорьевы), «Это тревожит всех» (режиссер — студентка Д. Мусатова), «Чехословакия в Москве» (студенты И. Жуковская и Л. Файнциммер), «Тени на тротуарах» (студенты В. Краснопольский и В. Усков), «Две строки в газете» (студентка Х. Арая), «О чем не рассказывал комментатор» (студент Г. Дегальцев), «Встречи на улицах» (студентка В. Андресон) и другие работы.

Все эти работы неравноценны по своему мастерству, творческому решению и авторскому почерку. Но есть у них общие, роднящие их черты:

- стремление отойти от установившихся канонов, от приевшегося штампа, от рутинных «норм», всеми отвергаемых, но продолжающих еще лежать на пути развития документального кино;
- попытки, пусть еще в ряде случаев недостаточно смелые, найти емкие формы выражения жизненного материала, его содержания;
- обращение к сложным, острым темам дня, воплощение которых на экране требует от авторов настойчивости, собранности творческих сил, и, наконец,
- «проба пера», если можно так выразиться, в таком жанре документального кино, как киноочерк. Это особенно ценно, если учесть, что короткометражный киноочерк до сего времени еще не стал ведущим жанром в нашей кинопублицистике.

Работы молодых радуют нас и тем, что, придя в документальное кино, они на свое оружие берут в первую очередь самое острое оружие — кинорепортаж. Умело применяя его своим творчеством, они с новой силой доказывают, что нет и ничего не может быть ярче и убедительнее, чем факт, выхваченный из самой жизни.

В этом успех и обаяние созданного Р. и Ю. Григорьевыми фильма «Слово предоставляется студентам».

Разговор о проблемах кинорепортажа целесообразно продолжить и в связи с другими работами — «Тени на тротуарах» и «Это тревожит всех».

И в том и в другом фильме приходилось работать и скрытой камерой и телеоптикой, производить съемки «врасплох». Это чисто репортажные приемы оказались единственной возможностью так убедительно раскрыть в фильме «Это тревожит всех» сущность религиозного сектанства, его преступную деятельность.

Успех любой документальной съемки определяется в первую очередь и главным образом тогда, когда люди, которые привлекли внимание, не ставятся в несвойственное им положение и действуют в знакомой, привычной для них обстановке.

РГАЛИ, фонд И.П. Копалина
Письмо Павла Константинеску И.П.Копалину от 09.02.67 г.

Дорогой Илья Петрович!

Сегодня, после пяти недель, вернулся я в Бухарест. Кончил съемочный период в Нунедору (цитадель стали).

Это необыкновенно трудный фильм о людях. О их жизни, о их стремлениях, их мечтах. Почти все снято скрытой камерой. Хотел я добиться правды. А это, как Вам известно, не легкая штука.

Не знаю, будет или нет для этой картины зеленый семафор. Но для меня это была очень важная проверка. Новый, серьезный жизненный опыт.

Обнимаю и целую горячо.

Ваш Павел.

Записные книжки И.П.Копалина
Вторая мастерская И.П.Копалина, первый курс

Обсуждение фильма «Голоса целины» /режиссер Лия Дербышева/.

Рецензент — студент Ефремов. Рассказал об идейной направленности фильма. Неглубоко. О тексте и о звуковом оформлении (особенно о музыке).

Григорян — практикант-режиссер (мастерская Л.М. Кристи). Снимал новеллы об изобретателе-трактористе. Был просчет в выборе героя фильма. Фильм не отражает положения на целине. Было мало времени на отбор и на съемку. Сценария не было. Все в фильме инсценировано, но там, где люди были поставлены в естественные условия, получилось все хорошо, а где эти условия не создавались, там получилось фальшиво. Сценарист должен хорошо знать жизнь. Директор совхоза показан только с одной стороны — «Хорошо, сделаю!».

Лисакович — практикант-режиссер (мастерская Л.М. Кристи). Сценарий никому не давался, давали только тему. Было задание искать отрицательного героя. Метод организации съемки — провокация.

Мастерство документалиста проявляется не в том, что он разработал «мизансцены» и определил «роли», а в умении подметить характерные особенности поведения человека, манеру его речи, его действий. При отсутствии такого мастерства с экрана звучит скованная речь, хотя и произнесенная без запинок, но лишенная индивидуальных красок, совсем не похожая на обычный разговор только в силу того, что она заранее «подготовлена» и продиктована режиссером. И не потому ли люди зачастую двигаются на пленке, но не «живут», так как снимались по указке, по схеме, выработанной кинохроникерами?

И еще: пора отказаться по возможности от излишнего нагромождения киноаппаратуры в помещении, где работают кинодокументалисты. Различные съемочные аппараты, загромождающие места съемок, психологически выводят людей из нормальной обстановки, в которой они обычно находятся. О какой непосредственности поведения может идти речь? А ведь оказывается, как показал опыт работы над фильмом «Тени на тротуарах» и в особенности над фильмом «Это тревожит всех», можно и усилить имеющийся в том или ином помещении свет, ставший привычным для их обитателей, и так расположить аппараты, чтобы они не выбивали людей из колеи, и даже скрыть кинокамеру, если это выгодно для успеха съемки.

Перед тем как приступить к съемке народных дружинников, режиссеры и операторы установили с ними тесный контакт, вместе выходили на дежурства, присутствовали на беседах с задержанными нарушителями порядка.

В фильме «Две строки в газете» короткий эпизод: женщина у себя в комнате смотрит на портрет мужа, погибшего на войне. Перед ее взором появляются окна, заклеенные крест-накрест полосами бумаги, мы слышим нарастающие звуки сирены и залпы зениток...

В картине «Тени на тротуарах» один из дружинников, беседа с подвыпившим парнем, вспоминает, как и он сам в свое время под влиянием алкоголя оступился. Две-три детали, не больше: силуэт пошатывающегося на улице парня, раскрытая у прохожей сумочка, из которой выглядывают деньги, и... картина суда. Все эти эпизоды скупое, с большим тактом помогают раскрытию темы.

Работы молодых вновь подтверждают ту истину, что любое искусство, в том числе искусство документального кино, только тогда поднимается до уровня подлинного мастерства, если его палитра многокрасочна, многообразна, отмечена поисками свежих форм и приемов отображения действительности.

Если в одних случаях для полноты картины требуется восстановление факта, то в других необходимо расширение факта или, точнее, расширение рамок снимаемого события.

Перед нами событийный короткометражный фильм, посвященный финальной игре футболистов «Торпедо» и «Динамо». Но картина «О чем не рассказал комментатор» — не отчет о событии, а просто рассказ о том, как торпедовцы добились звания чемпионов страны по футболу. Фильм знакомит нас с игроками команды, рисует интересные штрихи из их биографии, приводит нас на их родной завод, другими словами — расширяет рамки большого спортивного события. К сожалению, в этом заслуживающем одобрения опыте имеются и серьезные потери: сама игра, перипетии борьбы на футбольном поле оказались обедненными, что закономерно вызывает досаду у любителей футбола. Но фильм занимает нас потому, что еще раз подтверждает не вполне осознанную всеми истину, что любое произведение киноискусства, в том числе посвященное, казалось бы, отдельному событию, требует предварительного сценария, на основе которого создавался бы фильм.

*Записные книжки И.П. Копалина
1965–1966 гг.*

В чем наши недостатки? Не бедности или не актуальности тематики. Нет. Она в примитивности формы, в старомодности и плохой традиционности, однообразии жанров, в забытии основных принципов образной публицистики — искусстве обобщений, создании образов, в глубине проникновения в сущность фактов и явлений. Вертов — поэт своего времени. Где же поэты сегодня?

Мы еще вернемся к мастерству Вертова, но сейчас я хочу сказать об одном — о счастливой вере Вертова в свое искусство и его значение. Он был влюблен в это искусство, которого до него почти не существовало:

- проблема скрытой камеры и синхронного репортажа
- качественный взлет мирового документального кино во всем мире
- в поисках большей выразительности и более глубокого проникновения
- новые методы
- Нью-Йоркская школа прямого кино
- Ричард Лекок
- французская سینема верите — Крис Маркер, Жан Руш, Эдгар Морен
- английская школа
- польская школа.

Все это подражатели Д. Вертову 20–30-х годов:

- долгие планы и драматизация, отсутствие сюжета — считается признаком современности
- ложная многозначительность в пространственных синхронных кусках
- отсутствие киноязыка и возможностей кино: ритм, динамика, монтаж
- национальная ограниченность
- «прямое кино» — поток жизни признается главным
- где же нужен синхронный репортаж?
- польский фильм «Как я стал капо», «Смеющийся человек» ГДР, «Катюша» СССР.

Как не надо?

- «Откровенный разговор»
- «Мангышлак» (бестактная камера)

Событие и сценарий! Не противоречит ли одно другому? Не будет ли пустым расходованием средств заказ сценария, в котором, казалось бы, нет никакой возможности предугадать в развитии то, что произойдет. Не сведется ли такой сценарий к более или менее добро-совестному перечислению программы предстоящего события, да еще сдобренного домыслами автора?

Такие соображения можно нередко услышать на студиях кинохроники, и потому еще крайне редкой является подготовка сценария событийного короткометражного фильма. Не потому ли многие из этих фильмов до зевоты похожи один на другой и строятся по раз и навсегда заведенному шаблону?

Работы творческой молодежи, делающей свои первые шаги в кино, подводят к некоторым выводам и в отношении подготовки кадров для кинохроники. Они свидетельствуют об усилении внимания ВГИКа к делу воспитания режиссеров-документалистов. Это тем более отрадно, если вспомнить, что за последние годы почти прекратился приток на студии кинохроники нового пополнения режиссеров из числа выпускников Института кинематографии. Теперь можно, не боясь преувеличения, утверждать, что опыт создания во ВГИКе специальных мастерских режиссеров документального кино, руководимых такими мастерами, как И.Копалин и А.Ованесова, полностью себя оправдал. В этом году начала работать еще одна мастерская под руководством Р.Кармена.

ВГИК несомненно пошел по верному пути, направляя студентов на студии, где в производственных условиях они выполняют свои дипломные и даже курсовые работы. Правильно поступили и студии, в частности Центральная студия документальных фильмов, обеспечив студентской молодежи высококвалифицированную творческую помощь со стороны опытных режиссеров.

Нам думается, однако, что следует в гораздо более широких размерах привлекать студенческую молодежь к созданию фильмов непосредственно на студиях. Для этого необходимо предусмотреть в планах и программах подготовки специалистов документального кино значительно больше времени для производственной стажировки студентов, начиная с третьего курса. Первые шаги в этом направлении показывают, что при известном внимании со стороны студий к студентам-практикантам их работы могут представлять интерес не только в смысле выполнения требований учебного процесса, но и для массового экрана.

Галина Прожико
Концепция реальности в экранном документе

Сегодня иные любят иронизировать над «временем шестидесятников», довольно своеобразно смещая понятия и акценты той поры. Скажем, определение этой страницы истории страны как «периода оттепели» сопрягает восприятие времени с XX съездом партии, где произошло развенчание культа личности Сталина. Однако съезд произошел в 1956 году, но поколение именуется не «пятидесятниками», что было бы логично. Значит, существуют некие, более сложные мотивации, которые привели к формированию устойчивой общности людей времени, получивших определение «шестидесятники».

На наш взгляд, XX съезд партии с его судьбоносными разоблачениями привел не столько к социальному обновлению общественного сознания — режим иерархического строения общества со всеми атрибутами власти остался прежним, — сколько сказался на рождении особого «воздуха раскрепощения». В конце зимы, где-то в феврале, когда морозы даже усиливаются, вдруг возникает особое движение в морозном воздухе, которое рождает уверенность в скором приходе весны. Не случайно писатель с острым публицистическим видением И.Эренбург назвал свой роман этим словом «Оттепель», которое вскоре стало определением атмосферы конца 50-х.

«Хмельной воздух» оттепели и породил поколение 60-х. Поколение это пришло к «взрослому самосознанию» уже в той атмосфере, что разрушила ледяную корку сталинского полицейского иерархического мира, вывела на первый план внимания людей иные ценности и ориентиры. Общество не может развиваться, не имея вектора своего движения, понятного всем членам, а не только избранным. В кинодокументалистике 60-х годов концепция человека приобретает иные параметры. Это связано с пониманием ценности и выразительности жизненного процесса в целом. Жизнь для кинодокументалистов оказывается важна не как дискретная цепочка свершаемых фактов, но как непрерывное многослойное течение реальности, сотканное из малых и больших явлений, крошечных, но образно емких деталей и красок, что создает причудливые сопряжения в неторопливом, но неуклонном движении. Новое понимание документалистами жизненного материала потребовало другой стилистики, преобладания иных профессиональных установок. Эти изменения можно было бы определить так: хроникальную фиксацию события вытесняет аналитическое наблюдение, репортажную летопись времени сменяет стремление понять жизненное явление.

Центром новаторского поиска документалистов иного принципа отображения действительности становится человек. Но резко меняется даже сам изначальный импульс выбора героя.

Память

ПЕРВЫЙ СОВЕТСКИЙ «ОСКАР»

Исполняется сто лет выдающемуся режиссеру документального кино Илье Петровичу Копалину. Ровесник века, он пришел в кинематограф в свои 26. Первую Госпремию СССР (тогда Сталинскую) получил в 1941 году за фильм «На Дунае». Всего у режиссера было 6 Сталинских премий — как у К.Симонова и С.Михалкова. Копалин являлся профессором ВГИКа, воспитал и сына — Владимира — документалистом. Число фильмов мастера внушительно, он снимал героев Хасана и сражение за Витебск, освобождение Чехословакии, тружеников земли и первых космонавтов.

Самая, пожалуй, выдающаяся картина Ильи Петровича, которую он делал вместе со своим товарищем по студии Л.Варламовым, — «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Это был первый полнометражный фильм о нашей великой победе в Московской битве.

Копалин вспоминал: «В те дни коллектив студии работал с большим подъемом. Операторы возвращались с Западного фронта радостные и возбужденные — они привозили материалы о разгроме ненавистного врага, о доблести и славе советского оружия. На десятках тысяч метров пленки разворачивалась эпопея исторической битвы за честь, свободу и независимость нашего народа. Казалось, что тысячи фактов и событий невозможно уложить в одно законченное произведение, что из обширного материала трудно отбросить что-то как второстепенное. А между тем требовалась лаконичность, законченность формы и простота конструкции фильма».

Оператор Роман Кармен вошел с нашими войсками в освобожденный Волоколамск. Перед объективом предстала страшная картина фашистского варварства — виселица на площади и восемь повешенных героев-комсомольцев. Эти кадры стали классикой мировой кинодокументалистики.



Фото из архива автора

**Фрагменты стенограммы конференции,
посвященной столетию со дня рождения И.П.Копалина
/кафедра режиссуры неигрового фильма ВГИК, 2000 год/**

Нина Спиглазова (*студентка второй мастерской И.П.Копалина*): Здесь много говорили об Илье Петровиче — тактичный, застенчивый человек, но это была и личность талантливая, сильная. Вся его терпимость, внутренняя интеллигентность была нашим спасением — мы были ершистые, но нас прощали, любили, уважали. Хочу сказать, что Илья Петрович большое значение придавал изобразительному решению картины, что забылось в фильмах многих наших молодых коллег. Вкус к эксперименту, отсутствие страха в творчестве — все это привил нам Илья Петрович. Мне хотелось бы вам, молодым, передать эстафету любви к языку кино, пожалуйста, не подлаживайтесь под журналистскую документалистику, свойственную современности. Пусть люди сами размышляют после ваших картин, не навязывайте им своих выводов, своего мнения! Илья Петрович нам передал язык кино, мы передаем его вам, молодым. Обогащайте язык кино!

Владимир Осьминин (*студент второй мастерской И.П.Копалина*): У нашего мастера был маленький двойник — Серпуховитин Георгий Михайлович. Тень мастера, но добрая очень, человечная, заслуживающая нашей памяти и искренней любви. Этот человек был для нас доступен ежедневно, мы были у него дома в гостях постоянно, он жил рядом со студией Горького, очень помогал нам. Говорили, что Серпуховитин снимался в фильме «Дубровский» и медведь порвал ему ухо, была такая байка. Он воевал, носил орден Красной звезды, работал с Юткевичем, закончил ВГИК в 1932 году. Он был добр с нами, имел отличное чувство юмора и остался в нашей памяти. Спасибо ВГИКу — такие встречи выпускников оживляют нашу память и могут быть полезны нынешним студентам. К сожалению, ушли из жизни Борис Карпов, Хэди Арая, Вадим Сукманов.

Галина Копалина (*дочь П.И. Копалина*): Я заканчивала киноведческий факультет. Илья Петрович столько раз обращался ко мне с просьбой разобрать его архив. В результате — не успели, естественно. Слава Богу, многое оказалось им самим подписанным. Например, вся его жизнь до Вертова и встреча с Вертовым — есть дневники. Конец 30-х, 40-е — нет ни одной бумажки. Остались письма жене в эвакуацию, оттуда нет ни одного письма, как будто она и не писала. Вот у меня в руках письмо от 14 ноября 1941 года: «Тысячи вопросов остаются без ответов. Думаю о Вас, о себе, о семье. Что-то произошло настолько страшное, что не хватает ни мыслей, ни чувств, чтобы все понять. Утро, день и ночь 16 октября 1941 года останутся в моей памяти навсегда. Как уезжали,

— вспоминал Копалин, — выразили чувства и мысли москвичей — защитников своей любимой столицы. И когда фильм кончается кадрами, которые изображают части Красной Армии, идущие на запад по полям



Бородинской битвы, снова с экрана мы слышим мотив этой песни в мощном, широком звучании как символ непобедимости нашего народа и славы советского оружия».

Премьера картины «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» состоялась 18

февраля 1942 года в кинотеатре «Художественный». В тот же день фильм был выпущен на экраны страны. Наградой авторам стала Сталинская премия.

Из письма Копалина жене (она была в эвакуации вместе с двумя детьми режиссера), 12 февраля 1942 г.:

«Милая, дорогая Надя!

...Ведь это, Надя, не просто фильм — это документ огромного политического значения. Мы сделали фильм за 20 дней и сдали его ровно в 12.30 ночи под Новый год. Большаков (тогдашний руководитель кино. — Ю.Т.) принял хорошо. Но через 4 дня посмотрел тов. Сталин и дал нам целый ряд замечаний, связанных со съемкой: Начались опять напряженные дни доделки фильма. Целые дни я был на морозе, то на аэродромах, то на поле, то в лесу. После всех исправлений тов. Сталин смотрел еще раз и опять дал ряд исправлений, уже менее значительных, но связанных с переозвучиванием, — опять спешка, опять бессонные ночи! И вот, Надя, только вчера, 10 февраля, все кончилось, все принято с хорошей оценкой, на студии просто праздник, и мы ходим героями. Был просмотр для прессы, принимали очень хорошо. В субботу, 14 февраля, общественный просмотр в I-м кинотеатре, а с 18 февраля фильм выходит во всех театрах города Москвы. Заказан тираж 800 копий — это очень много. Народ, кто завидует мне, кто поздравляет, — говорят, что я родился в сорочке... Как оценят фильм, ты, конечно, узнаешь из газет. Московские газеты читай за 14 февраля. Об отношении к картине говорит тот факт, что сегодня в ЦК ВКП (б) собирают всех редакторов газет, где им будет сделано сообщение о фильме. В общем, Наденька, шуму много — что я получу из этого, еще не знаю, но думаю, что как-то отметят и меня... ...За все время пребывания в Москве еще ни разу не был нигде, ни в кино, ни в театре. Живу больше на студии, там есть кушетка, одеяло (мое желтенькое личное)...»

Фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» был показан в 28 странах мира. В 1942 году американская Академия киноискусства наградила его премией «Оскар». Это был первый «Оскар», завоеванный нашими кинематографистами.

Илья Петрович Копалин скончался в 1976 году. Покоится на Новокунцевском кладбище в Москве.

Юрий ТЮРИН,
наш внешт. корр.

На снимках: кадры из фильма.

почему. Если бы ты знала, Надя, ведь все осталось в Москве. Я не взял ничего, не могу вспомнить спокойно». Самое страшное, что он оставил свою мать в деревне под Истрой. Пишет, что хотел успеть за ней приехать и увезти в Куйбышев, куда эвакуировали студию. Решил приехать вечером на поезде, потому что везде на дорогах уже были патрули. Но он не смог приехать за матерью, ему предписали срочно выехать в Куйбышев. Племянник позже сообщил, что в деревне все остались живы, выжили при немцах в землянке, в щелях. Деревню сожгли, дома и имущество сожжено было до тла. Есть известное письмо о картине «Разгром немцев под Москвой» от 12 февраля: «За все время пребывания в Москве еще ни разу не был нигде, ни в кино, ни в театре. Живу больше на студии, там есть кушетка, одеяло (мое желтенькое, личное). Мы сделали фильм за двадцать дней и сдали его ровно в 12-30 ночи под Новый год. Большаков принял хорошо, но через четыре дня посмотрел Сталин и дал целый ряд замечаний. Начались опять напряженные дни доделки фильма, целые дни я был на съемках на морозе, на аэродромах, то на поле, то в лесу. После исправлений опять смотрел Сталин и дал еще ряд замечаний, менее значительных, но связанных уже с переозвучанием. Опять бессонные ночи. И вот, Надя, только вчера, 10 февраля, все кончилось, все принято с хорошей оценкой. На студии просто праздник, и мы ходим героями. Был просмотр для прессы, принимали очень хорошо. В субботу, 14-го, просмотр общественный в «Художественном», 15-го фильм выходит во всех кинотеатрах Москвы, заказан тираж 800 копий (*прошу обратить внимание, это 1942 год!*). Народ, кто завидует мне, кто поздравляет. Говорят, что я родился в сорочке и вовремя приехал в Москву».

Хочу рассказать бытовые подробности об Илье Петровиче. Он не умел вбить гвоздя, ничего не мог построить, но в юности работал подмастерьем у портного и всегда сам пришивал себе пуговицы, гладил, стирал носки, шил внукам пинеточки и балетные тапочки в детский сад.

Валерий Усков: Для меня эта встреча — счастье, как и для всех его учеников. Трудно представить себе — уже столетие! Царствие Небесное этому прекрасному русскому человеку, человеку глубокой души, глубокой любви к Родине, человеку, знавшего и ощущавшего суть нашей жизни, невероятно застенчивого, не кичившегося своими знаниями, а это редкое и великое качество.



Шагает вторая мастерская И.П. Копалина (набор 1961 г.).
Будет еще и третья (1967 г.) и четвертая (1972 г.).
Фотография студента ВГИКа Михаила Литвякова

Учебное пособие
МАСТЕРСКАЯ И. П. КОПАЛИНА
Страницы истории ВГИКа
Составитель *В. Лисакович*

Подготовлено редакционным отделом ВГИКа

Руководитель *А. Петрова*

Редактор *Л. Гудиева*

Подбор материала *А. Ткачева*

Обработка фотографий *С. Самолетов*

Техническое редактирование

и компьютерная верстка *Ю. Краснова*

Обложка *М. Дробова, М. Перочинская*

Контактный телефон: 8 (499) 181 35 07

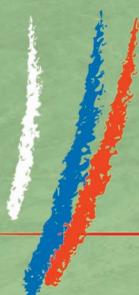
Электронный адрес: vgikizd@yandex.ru

Подписано в печать 17.07.2014. Формат 84 x 108^{1/16}.
Объем 17,5 п.л. Печать цифровая. Бумага офсетная.

Тираж 300 экз. Заказ № 103-14.

Отпечатано в типографии ВГИКа.

Всероссийский государственный университет
кинематографии им С.А. Герасимова (ВГИК).
129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.



2014

ГОД КУЛЬТУРЫ
