

The background of the entire cover is a sepia-toned photograph of a man in a military uniform, possibly a pilot or a ground crew member, aiming a machine gun. He is wearing a cap and has a serious expression. The scene is set in a war-torn environment with smoke and debris.

Роман

Кармен

МОЯ ВОЙНА

**Под пулемётным
огнём**



Роман Кармен

**Под пулеметным огнем.
Записки фронтового оператора**

«Алисторус»

2017

УДК 323 (470+571)

ББК 66.4(2)

Кармен Р. Л.

Под пулеметным огнем. Записки фронтового оператора /
Р. Л. Кармен — «Алисторус», 2017

ISBN 978-5-906947-67-3

Роман Кармен, советский кинооператор и режиссер, создал более трех десятков фильмов, в числе которых многосерийная советско-американская лента «Неизвестная война», получившая признание во всем мире. В годы войны Р. Кармен под огнем снимал кадры сражений под Москвой и Ленинградом, в том числе уникальное интервью с К.К. Рокоссовским в самый разгар московской битвы, когда судьба столицы висела на волоске. Затем был Сталинград, где в феврале 1943 года Кармен снял сдачу фельдмаршала Паулюса в плен, а в мае 1945-го – Берлин, знаменитая сцена подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии. Помимо этого Роману Кармену довелось снимать Сталина и Черчилля, маршала Жукова и других прославленных полководцев Великой Отечественной войны. В своей книге Р. Кармен рассказывает об этих встречах, о войне, о таких ее сторонах, которые редко показывались в фильмах.

УДК 323 (470+571)

ББК 66.4(2)

ISBN 978-5-906947-67-3

© Кармен Р. Л., 2017

© Алисторус, 2017

Содержание

Автобиография	5
Война в Испании	15
Мы летим в Испанию	15
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Роман Кармен

Под пулеметным огнем.

Записки фронтового оператора

Автобиография

...Я родился в 1906 году в рабочем районе Одессы. Пытаясь определить истоки моей творческой биографии, я прежде всего обращаюсь в воспоминаниях к моему отцу, талантливому писателю Л.О. Кармену, безвременно погибшему в бурные революционные годы. В одном одесском издательстве вышла книга «Схватка у Черного моря», рассказывающая о драматических событиях в Одессе в годы гражданской войны, о героике подпольной революционной борьбы. В книге есть такие строки:

«В Одессе находилась большая группа писателей. Только незначительная часть из них сотрудничала в белогвардейской печати. Участвовал в издании одной газеты известный русский писатель И.А. Бунин. Однако, быстро разочаровавшись в этом деле, стал хлопотать о выезде на Балканы. Но были и такие писатели, которые не смирились с денкинским режимом, боролись с ним если не печатным, то устным словом. Белогвардейцы жестоко расправлялись с ними. В тюрьму был брошен одесский писатель Л.О. Кармен, главной темой творчества которого была жизнь рабочих и грузчиков одесского порта. Следовательно, допрашивающий Кармена, говорил ему, что если он публично отречется от большевизма и опубликует в газетах письмо с призывом помогать “Добровольческой” армии, то будет освобожден из тюрьмы. Кармен отвечал, что он в партии большевиков не состоял, поэтому и отречься ему не от чего, но он сочувствует большевизму и будет за него бороться до последней минуты своей жизни.

Несколько раз водили Кармена в комнату для “допроса” и каждый раз его оттуда уже выносили. Из тюрьмы Кармен был освобожден после изгнания белогвардейцев. Вышел он едва живой, не держался на ногах и через два месяца, в апреле 1920 года, умер в возрасте 44 лет».

Отец вступил в литературу в начале века. Он вышел из семьи беднейшего ремесленника, был самоучкой. Очень скоро он приобрел известность в широких читательских кругах своими рассказами, очерками и повестями о людях «дна», о рабочих каменоломен, «дикарях» одесского порта. Героями многих его рассказов были рабочие революционеры, их непримиримая борьба с самодержавием. Вспоминая трудное детство, я прежде всего вспоминаю своего отца, его тонкий юмор, доброту его сердца.

Вскоре после моего рождения семья наша переехала в Петербург. Отец, уже признанный писатель, был приглашен сотрудничать в «толстых» журналах. Жили мы в Куоккала под Петроградом, где образовалась дружная литературная колония. Это был период расцвета творчества отца, его дружбы с Куприным, встреч с М. Горьким. Его книги «На дне Одессы», «Дикари» и другие пользовались большой популярностью.

После Октябрьской революции отца потянуло в родную Одессу, где он с головой ушел в пропагандистскую работу в большевистской печати, в Политуправлении Красной армии. А когда Одессу захватили белогвардейские войска, однажды ночью застучали приклады в дверь нашей квартиры... Красная армия, освободившая Одессу, выпустила из белогвардейской тюрьмы умирающего, замученного отца, и вскоре толпы людей проводили его в последний путь.

Как жалею, что не сберег подаренный мне отцом дешевый фотографический аппарат – коробочка «кодак», сыгравший, как сейчас вижу, решающую роль в моей жизни. Сохранился

только пожелтевший крохотный снимок – я сфотографировал отца незадолго до его смерти. Первый мой фотографический снимок!

* * *

Годы 1920–1922 были трудными. Потеря отца, тяжело перенесенный полуголодным мальчишкой сыпной тиф. Мне было тогда тринадцать лет, я учился в трудовой школе и подрабатывал – торговал газетами на улицах Одессы, был подручным, чем-то вроде мальчика на побегушках в гараже Совморфлота и гордо приносил домой воинский паек.

Издательство «Красная новь» в Москве выпустило книгу избранных произведений отца, гонорар за эту книгу дал возможность нашей семье переехать в Москву. Нужно было продолжать учиться. С треском провалившись на экзамене в МВТУ, оставил мечту о техническом образовании. Москва предстала передо мной в разгаре нэпа. Семье нужно было помогать, и я, записавшись в Рахмановском переулке на биржу труда, вскоре получил направление на работу в Московский городской ломбард. Конторщиком. Работал спустя рукава, вскоре меня выгнали за нерадивость, но я не печалился, был уверен, что еще найду настоящий путь в жизни. Конечно, нужно было учиться. Поступил на рабфак. Меня снова потянуло к увлечению детства – фотографии. Первые мои снимки были опубликованы в рабфакской стенгазете. Но вот как-то мать, перебивавшаяся случайной литературной работой в начавшем тогда выходить «Огоньке», сказала: «Пойдем в редакцию».

Меня тепло встретили тогдашние руководители «Огонька» Михаил Ефимович Кольцов и писатель Ефим Зозуля. Выложил на стол довольно беспомощные любительские снимки, по которым никак нельзя было сказать, что их автор владеет искусством и техникой фоторепортажа. Однако Кольцов и Зозуля сказали мне:

– Ну, что ж, прекрасно, ты уже умеешь снимать!

Я вышел из редакции взволнованный, в руках держал маленькую карточку – мой первый корреспондентский билет. Подписан он был Кольцовым, я храню его по сей день как дорогую реликвию. А в сентябре 1923 года на странице «Огонька» появился первый снимок с надписью «Фото Р. Кармена» – я снял по заданию редакции Василия Коларова, прибывшего в Москву после сентябрьского восстания в Болгарии.

От этого номера «Огонька» я отсчитываю годы моей работы в журналистике, а впоследствии и в документальном кино. Я самозабвенно увлекся фоторепортажем. Работа в «Огоньке» была для меня большой школой мастерства.

Фоторепортаж был огромным куском моей творческой биографии, это безусловно. Фотография всесторонне увлекала меня: и изобразительная сторона этого дела, и техника – фотографические процессы, оптика, аппаратура, и кроме всего – оперативность фоторепортажа, которая всегда была для меня первейшим принципом. А впоследствии стала законом моей работы и в кинорепортаже.

Но, пожалуй, главное, что меня увлекло в профессии фоторепортажа, – широкая возможность видеть жизнь, все время быть со своей камерой в ее гуще. Я был счастлив, что передо мной раскрывалась страна, события. И меня, совсем молодого парня, захватили эти колоссальные возможности видеть мир.

В то время было два течения в нашей советской фотографии. Одним из них – очень значительным – была художественная фотография, старая великолепная школа русских фотографов, таких как Еремин, Аллилуев, Живаго, Наппельбаум. Их фотографии воспроизводили все приемы живописи, высшей похвалой для этих работ было сравнение с живописью: «Смотрите, прямо картина». Эта плеяда мастеров пользовалась и техническими приемами, делавшими фотографию похожей на живописное произведение. Использовали приемы печати, такие как бромомасленный процесс; фотография своей крупнозернистой фактурой становилась похожей

на старинную гравюру, на офорт. Они использовали фотобумагу шероховатых поверхностей и различных тональностей, широко применяли вирование фотографии в разные цвета – розоватый, сепию и другие. В съемке они резкорисующую оптику заменяли моноклем – линзой, которая давала размытое, туманное изображение. Этой линзой снимали портреты и пейзажи. И в позитивном процессе применяли всевозможные насадки на объектив увеличительного аппарата, чтобы размыть изображение. Это была блистательная плеяда великолепных, талантливых художников, мастеров русской фотографии, слава которой утверждалась многими и многими печатными дипломами на международных выставках художественной фотографии и в дореволюционные годы, и в первые годы после революции.

Однако бурное революционное время – начало 20-х годов – неумолимо и закономерно определило рождение новой школы советской фотографии. Новое революционное искусство фотографии рождалось самой жизнью, это искусство своими корнями уходило в жизнь, в ее революционные процессы. Новое искусство фотографии рождалось в фоторепортаже. На смену поколению фотографов, запечатлевших бесценные фотодокументы первых революционных лет, гражданской войны, таких летописцев революции, как ленинградец Булла, Петр Оцуп, Савельев и другие, появились представители нового искусства фотографии – А. Шайхет, В. Лобода, К. Кузнецов, М. Альперт, П. Гроховский, А. Самсонов, Н. Штерцер, Н. Петров, С. Фриндланд, Г. Петрусов. Это была плеяда фоторепортеров 20-х годов, которые своими произведениями утверждали новое искусство в фотографии – документальные фотографии, в которых сила и выразительность были не в туманных, снятых моноклями закатах, не в живописных «картинах» уходящей в прошлое помещицкой русской усадьбы, пахаря с деревянной сохой, не в заплесневелых прудах, не в размытых моноклями портретах.

Для развития искусства репортажа в те годы были все условия. В 20-х годах выходило множество иллюстрированных журналов. Вслед за вновь родившимся «Огоньком» появились журналы «Прожектор», «Красная Нива», «Красная панорама», «Всемирная панорама». Было множество иллюстрированных профсоюзных журналов. Почти каждый профсоюз имел свой иллюстрированный журнал. Начал выходить журнал «Советское фото», в котором помещались лучшие фотографии, на его страницах развернулась широкая творческая дискуссия о путях советской фотографии. При московском ДOME печати образовалась ассоциация фоторепортеров, ставшая творческим центром рождавшегося нового искусства советской фотографии. Вспоминаю темпераментные творческие дискуссии, споры, которые проходили в нашей ассоциации.

Открывшаяся в ДOME печати (ныне Дом журналиста) в 1926 году первая выставка советского фоторепортажа, по существу, утвердила рождение нового революционного искусства советской фотографии, животворность новых, свежих веяний в этом искусстве. А вслед за этой выставкой в 1927 году в Центральном доме Красной армии, который помещался тогда на Воздвиженке – ныне проспекте Калинина, напротив Ленинской библиотеки, – была развернута выставка «10 лет советской фотографии». Эта выставка была уже боевым столкновением двух поколений фотографов. Выступали и старые мастера – Еремин, Аллилуев, Живаго, и когорта молодых фоторепортеров, в произведениях которых была динамика нашего времени.

* * *

...Первой большой событийной съемкой, которая незабываемой вехой осталась в моей творческой биографии, были съемки похорон Владимира Ильича Ленина. Я снимал в Колонном зале Дома союзов, на Красной площади.

Дни и ночи в Колонном зале Дома союзов, где на высоком холме из живых цветов в алом гробу, в защитного цвета френче с орденом Красного Знамени на груди – Ленин. В почетном карауле – мужественные воины революции, коммунары, прошедшие с ним, с Лениным,

через десятилетия борьбы. Полные скорби глаза их залиты слезами. Они стоят, опустив руки, изредка кто покачнется, вот-вот упадет, не выдержав тяжести душевной. Нескончаемый поток подавленных горем людей... вдруг женский крик боли и отчаяния, стук падающего тела, в толпе мелькнут белые халаты врачей... сквозь аккорды траурных маршей сдавленные рыдания. Люди идут с лютого мороза, на ступенях мраморной лестницы разматывают шерстяные платки, башлыки, снимают заиндевевшие меховые шапки, стараются ступать тише, замедляют шаг у гроба, поднимают на руках детей...

Время от времени вспыхивают фиолетовым светом вольтовы дуги «юпитеров» – кинохроника снимает смену почетного караула, делегацию рабочих, принесшую венок, крестьян, людскую реку. Изредка снимаю и я, с трудом наводя камеру на фокус – мешает пелена слез. Ни на минуту не покидает чувство огромного горя. В этом океане скорби, проплывающем мимо меня, остро ощущаю мое собственное горе, сдавившее грудь, такое безысходное, какое может быть раз в жизни. Когда теряешь самого близкого, самого родного человека.

Умер Ленин.

На улицах города день и ночь горят костры. Мороз. Скорь. Люди. Люди.

На Красной площади высокий помост, на котором гроб с телом Ленина, фанерный куб на месте нынешнего Мавзолея. Снимки у меня были плохие, помню, что я снял две дюжины стеклянных пластинок, из которых отобрал не больше шести хороших снимков.

...В 1924 году я стал работать фоторепортером газет «Рабочая Москва» и «Вечерняя Москва». Заведующим иллюстрационными отделами этих двух газет был тогда начинавший писатель Евгений Петров. Большим событием в моей работе явилась покупка новой фотокамеры. Собравшись с деньгами, я купил клапп-камеру «Контецца Неттель». Это была новейшая репортерская камера, пришедшая на смену «зеркалкам».

Интересным было для меня сотрудничество в журнале «Тридцать дней», который начал выходить в 1925 году. В этом толстом иллюстрированном журнале с самого его возникновения я из номера в номер давал тематические репортажи. Помню целую серию очерков, которую я сделал о писателях – Льве Никулине, Михаиле Кольцове, Михаиле Пришвине. Ряд очерков я сделал в содружестве с начинающей тогда журналисткой Татьяной Тэсс. Перелистывая сейчас комплекты «Тридцати дней» 1927, 1928 годов, я с удовольствием разглядываю свои фотоочерки о студентах, о заводской бане, об автозаводе, о новых модах, репортажи с улиц Москвы, фотоэтюды. От увлечения живыми зарисовками жизни, быта, от съемок репортажа, спортивных съемок я часто устремлялся в чисто формальные поиски. Помню, как, поставив стеклянный сосуд, я долго «обыгрывал» его светом, в необычных ракурсах, менял точку съемки. В «Советском фото» был помещен мой снимок – поливочный шланг, лежащий на тротуаре. В этом снимке меня привлекло сочетание световых пятен воды на асфальте, теней, резко очерченной по диагонали линии шланга.

Я испытывал свойства оптики для выявления тематически главного элемента в своем снимке, выводя во внефокусность второстепенные детали и резко очерчивая главные изобразительные элементы. Этими поисками свойств оптики я занимался и в съемках портрета и деталей станка. Экспериментировал я и в светотеневой гамме – высвечивал ярким пучком света главный элемент или, наоборот, вычерчивал его силуэтным пятном, высвечивая фон. Увлеченно и вдумчиво я работал над проблемами линейной композиции кадра.

Я был ярким противником так называемой художественной фотографии. Очевидно, в этом выражалось подсознательное очень свежее отношение к искусству фотографии. Художественность я видел в использовании свойств фотографической техники, то есть в оптике, светотени, композиции, скорости затвора. В спортивных снимках, например, я делал попытки усилить ощущение скорости, устанавливая малую скорость затвора и ведя камеру за движущимся объектом, чтобы смазанный фон подчеркивал динамику движения.

Эти поиски невероятно увлекали. Если вспомнить мои портретные съемки – в этом опять-таки был воинствующий протест против художественно размазанных съемок моноклем. Используя резко рисующую оптику, я делал портретные снимки, на которых была вычерчена каждая пора кожи, ошутимы были влажность вспотевшего лица рабочего человека, резкость волос, ресниц, зубов. Я был убежден, что фотография не должна рабски копировать живопись, считал, что искусство фотографии должно утверждаться своими, самобытными путями.

Очень гордился почетными дипломами, которыми были отмечены мои работы в 1926 году в Доме печати на первой выставке советского фоторепортажа и в 1927 году на выставке «10 лет советской фотографии».

В поисках выразительных средств я не избежал и увлечений «левой фотографией». Не обошлось без влияния Родченко, искусство которого меня восхищало. Несколько моих фотографий в 1927 году были напечатаны в журнале «Леф». Например, такая фотография: вечером 7 ноября 1927 года я снял московскую иллюминацию с многократной экспозицией на одну пластинку. Тут были и зигзаги, проведенные автомобильными фарами, и композиционно в углах расставленные большие римские цифры X, и бесформенные световые пятна, прочерченные на пластинке праздничным фейерверком. Журнал жадно ухватился за эту «новаторскую» фотографию, напечатал ее, я был горд.

* * *

Наряду с формальными поисками, которые сопутствовали моей работе, основным направлением был событийный репортаж. Из запомнившихся мне фоторепортажей была серия снимков, снятых на торжественном пуске первой советской гидроэлектростанции Волховстрой. Я был командирован редакцией «Огонька» на съемку этого большого события. Я снял репортаж – торжественный митинг, трибуной которого была гидротурбина, где стояли инженер Графтио, Енукидзе. Много часов я потратил на съемку увлекшего меня кадра зеркального перепада воды на Волховской плотине, на фоне которого сияла огнями электростанция. Помню, снял этот кадр двукратной экспозицией – днем (перекрыв верхнюю половину пластинки) на контрольном свете снял зеркальный перепад воды, а вечером (прикрыв нижнюю часть пластинки) снял с выдержкой горящую огнями станцию. Снимок по тем временам был великолепен.

Снимал открытие Шатурской электростанции. После торжества все приехавшие из Москвы – среди них были инженер Графтио и, кажется, Г.М. Кржижановский – шли около двух километров к специальному поезду, который поджидал на путях. Была звездная ночь, мороз. Снег скрипел под ногами. Я волновался: чувствовал, что как фоторепортер, как журналист зафиксировал историческое событие, прикоснулся к чему-то значительному в жизни нашей страны.

Помнятся мне раскаты взрыва аммонала на берегах Днепра, первые кадки бетона, уложенные в плотину Днепрогэса. А на Кольском полуострове, в Хибинах, я снимал рождение нового города – несколько бревенчатых домов у подножия богатой апатитами горы Кукисвумчор, первых жителей этого ныне большого индустриального центра Советского Заполярья...

Разве можно забыть Сальскую степь осенью 1929 года, когда по земле вновь организованного совхоза «Гигант» двигалась первая колонна тракторов – тогда еще американских тракторов. Хлестал яростный ливень, завывал студеный ветер. Продрогшие люди на остановках прижимались грудью к горячим радиаторам машин, согревались...

В 1928 году я снимал приезд в Советский Союз Алексея Максимовича Горького, для встречи его я выехал на границу в Негорелое...

Фрунзе, принимающий парад войск на Красной площади...

Михаил Иванович Калинин, я снимал его в приемной, когда он принимал крестьян-ходоков, тепло беседа с ними.

Парады на Красной площади, съезды в Кремле, полеты аэростатов.

На Ходынском аэродроме торжественная передача военно-воздушным силам эскадрильи самолетов «Ультиматум», построенных на средства трудящихся, в ответ на наглый ультиматум лорда Керзона Советской России.

Приемы послов в Кремле, Чичерин, выходящий из машины с портфелем и палочкой...

Разве сейчас упомнишь все, что снимал. Снимал с увлечением, жадно завоевывая новые и новые ступени мастерства.

Да, фоторепортаж был огромным куском моей творческой биографии, он был моей страстью, школой мастерства, школой журналистики.

Почти всегда на фотосъемках встречался с кинохроникерами. С завистью глядел я на киноаппарат и все больше чувствовал, как «тесно» в статичном фотографическом кадре. Какие широкие возможности отражения жизни дает кино в сравнении с фотографией! Вот где настоящая динамика, настоящее творчество! Начал серьезно подумывать о кинорепортаже. Это стало моей заветной мечтой...

Осенью 1929 года я пришел в ГТК – тогдашний Государственный техникум кинематографии. Экзамены. Перед этим на полгода отложил в сторону фотокамеру, бросил работу и, запершись в четырех стенах, взялся за математику, физику, химию. Меня приняли на операторский факультет.

Вскоре техникум кинематографии был преобразован в институт. Во время каникул мы – трое друзей – Михаил Слуцкий, Алексей Самсонов и я – уговорили Украинскую студию поручить нам короткометражный хроникальный фильм «Фабрика-кухня». Работали с невероятным увлечением. Привлекали механизация процессов производства, фактура механизмов, быстрота, с которой мелькали в кадре руки поваров, шли по конвейеру горы котлет, колбас, хлеба...

В начале 30-х годов я, как и многие мои сверстники-кинематографисты, увлекся творчеством голландского режиссера, тогда оператора – Йориса Ивенса. Его короткометражные фильмы были образцом острого видения, он прекрасно владел кинокамерой, умел в отточенной форме, в четких деталях передавать сюжетную линию. Одним словом, творчество Ивенса было для меня высокой школой.

Я познакомился с Владимиром Ерофеевым. Уже рождалось звуковое кино, Ерофеев был энтузиастом применения звуковых съемок в документальном фильме. Он задумал создать в Средней Азии фильм, основанный на синхронных звуковых репортажах. Меня ошеломило предложение Ерофеева принять участие в фильме в качестве второго оператора. Мальчишку, фоторепортера, студента ВГИКа, еще ничем себя не проявившего в кино, приглашает в свою группу режиссер, которого я по-юношески буквально боготворил. Я решился спросить, почему же все-таки он берет меня. «Я не рискую, верю своему чутью, – сказал он, – вижу в вас единомышленника, знаю ваши фото».

Большой школой была для меня работа с Ерофеевым, этим подлинным фанатиком кинорепортажа. Фильм был интересным экспериментом вторжения в жизнь с микрофоном. Мы снимали шумы экзотических восточных базаров, народные праздники, говор народных балагуров, колхозный оркестр, хлопковые обозы. Шесть месяцев, гордый доверием, я трудился не покладая рук, с невероятным усердием. И хотя снимал ручной камерой, учился работать и со звуком. Каждая удачная документальная звукозапись казалась волшебством, техническим всемогуществом. Уроки этого первого кинопутешествия оказались полезными, запомнились на всю жизнь. Приверженность Ерофеева к звуку в документальном кино впоследствии сыграла огромную роль и в моей работе.

* * *

Так прошли четыре года учебы во ВГИКе. Я получил диплом кинооператора.

Меня направили на студию кинохроники. Помню чувство гордости – я стал членом славного коллектива кинохроникеров, уже тогда имевшего за плечами огромный творческий опыт, чистые традиции самоотверженного труда, пренебрежения опасностями, бескорыстного и увлеченного служения делу.

Молодость Центральной студии документальных фильмов – это невзрачный с виду домик в Брянском переулке близ нынешнего Киевского вокзала, где была киностудия «Культурфильм». Сектор кинохроники этой студии занимал на втором этаже всего лишь две комнаты. Со временем фабрикой кинохроники стал весь дом. Родная, милая наша «Брянка»! Там мужали, набирались опыта и мастерства юные романтики, пришедшие в кино с неистребимой жаждой быть в гуще жизни, те, кому суждено было стать создателями бесценных кинодокументов нашей эпохи.

Начинала группа энтузиастов – операторов, режиссеров, организаторов производства – Виктор Иосилевич, Ирина Сеткина, Сергей Гуров, Николай Кармазинский, Илья Копалин, Самуил Бубрик, Михаил Ошурков, Владимир Ешурин, Сергей Гусев, Алексей Лебедев, Александр Медведкин, Борис Макаеев, Михаил Бессмертный, Роман Григорьев, Александр Щекутьев. Студия шаг за шагом выходила из кустарных форм производства, обзаводилась кое-какой аппаратурой. На съемки зачастую ездили на трамвае, на извозчике, пленку проявляли вручную, наматывая ее в темном подвале на деревянные рамы.

Но первым законом была оперативность. Регулярно, трижды в неделю выходил «Совкиножурнал», выходили короткометражные фильмы.

Куда не проникал в эти незабываемые годы человек с киноаппаратом! Он шел глухими таежными тропами с мужественными первопроходцами туда, где закладывались новые города, он в пургу и в стужу был рядом со строителями Магнитки, в знойных пустынях снимал первые километры стальных путей Турксиба, первые тракторы на колхозных полях, первые арктические экспедиции. Он был вездесущ, человек с «Брянки», и немало подвигов совершил, творя свое любимое дело.

Тридцатые годы на Центральной студии кинохроники были ознаменованы становлением документального искусства как искусства самобытного, образной публицистики. Фильмы Ильи Копалина, Лидии Степановой, Михаила Слуцкого, Якова и Иосифа Посельских, Федора Киселева, Леонида Варламова, Арши Ованесовой сверкали творческими находками, прокладывали новые пути в документальном кино, продолжая традиции Дзиги Вертова, Эсфири Шуб, Владимира Ерофеева – основоположников мирового документального кино, которые, к слову сказать, до конца своей жизни не покидали стен Центральной студии документальных фильмов.

Увлеченно ринулся я в кинорепортаж. Учился у более опытных товарищей, каждый наряд на событийную съемку принимал как ответственное задание. Самый, казалось бы, незначительный сюжет для киножурнала представлялся мне как очень важный, вызывал щемящее чувство творческого беспокойства – как найти самое точное, самое увлекательное решение, как выстроить на экране ярче, выразительнее лаконичный двухминутный рассказ, новеллу, репортажную зарисовку, то, что носит профессиональное название «сюжет».

Я был немало удивлен успехом, который выпал на долю одной из моих первых хроникальных съемок для «Совкиножурнала». Мне было поручено снять торжественный пуск Косогорской домны под Тулой. Приехал накануне пуска. Готовилась трибуна для митинга, который должен был состояться сразу же после того, как домна даст свой первый металл.

Я был поражен обстановкой, царившей на площадке пуска. Озабоченные люди обменивались короткими репликами, в который раз проверяли агрегаты, оглядывали свое детище.

Наступила ночь, напряженная и тревожная. Никто не спал. Не мог покинуть площадку и я, волнение передалось мне. Я провел ночь у домны, снимая. Снимал людей, их озабоченные лица. Снимал окутанный паром силуэт домны на фоне зловещих, подчеркивавших эту обстановку ночных облаков, мерцающие огни. Чем закончится эта последняя перед пуском ночь?..

А на рассвете я снял, как домна дала свой металл. Снял озаренные сполохами огня счастливые лица строителей и металлургов, снял огненную реку раскаленного металла и улыбки радости. От съемки митинга и торжественных речей, на свой страх и риск, отказался.

Этот короткий репортаж, который в киножурнале занял не более полутора минут, был захвален, его стали упоминать во всех обзорах продукции кинохроники. Шум похвал не вскружил мне голову, вызвал даже некоторое недоумение. И только по прошествии нескольких десятилетий, случайно просмотрев старый киножурнал, я искренне высоко оценил работу молодого оператора кинохроники, снявшего когда-то этот сюжет.

* * *

В репортаже я стремился к использованию всех выразительных средств кинематографа. Экспериментировал увлеченно и горячо. Кстати говоря, никогда не увлекался вычурностью приема. Так, например, в репортажной съемке старался использовать минимальный свет, обеспечивающий лишь экспозиционную норму, жертвуя сознательно всевозможными световыми эффектами, чтобы не лишать снимаемые эпизоды их жизненной естественности.

Привлекал меня синхронно звуковой репортаж. И как все просто в наши дни! Бесшумная камера, работающая синхронно с портативным магнитофоном, легкий через плечо аккумулятор... Страшно вспомнить звуковую камеру ШУ 7 – громоздкую, тяжелую, передвинуть ее на шаг можно было только вдвоем, ухватившись за ножки монументального штатива. А сколько к ней агрегатов, ящиков, проводов, аккумуляторов! И как велик был риск, что лопнет осциллографическая нить, воспроизводящая звук, находившаяся в недостижимом чреве камеры. И все же в конечном счете, установив камеру, оператор оказывается с глазу на глаз с человеком, с его живой речью.

Я брал звуковую камеру в Арктику, снимая в полярную ночь фильм «Седовцы». Она была со мной и на фронте – мы с Р. Халушаковым в заснеженном лесу под Крюковым в разгар московской битвы записали разговор генерала Рокоссовского. Записаны были нами и гневные слова на летучем митинге в Волоколамске около виселицы с восемью повешенными партизанами. Звуковая камера была со мной в зале Международного трибунала в Нюрнберге, была в открытом море, на стальных эстакадах, во время съемок фильма о нефтяниках Каспия, в Индии, во Вьетнаме, на Кубе.

...Вспоминаю первое звуковое киноинтервью, снятое мной в июле 1934 года на аэродроме в Москве. Самолет компании «Дерулуфт» пришел в Москву точно по расписанию. Был жаркий июльский день. На аэродроме собрались журналисты, фоторепортеры. Аэровокзала, в нашем современном понимании, тогда на Ходынском аэродроме не было. Пассажирские самолеты приземлялись на северной оконечности аэродрома. Где-то на приколе ржавел и разваливался некогда грозный «Илья Муромец» – первый в мире четырехмоторный бомбардировщик, похожий на гигантскую бабочку.

В дверях самолета «Дерулуфта» появился человек, одетый в спортивный костюм мягкой шерсти, на нем элегантная серая шляпа, галстук бантиком. В верхнем кармане пиджака – уголок белого платочка.

Бросив беглый взгляд вокруг, слегка сощурившись от ударившего ему в глаза яркого солнца, пассажир шагнул по ступенькам шаткой стремянки на траву. Спустившись, он на минуту задержался, словно желая ошутить наконец твердую землю под ногами, и медленно пошел к группе встречающих...

Узнав накануне о прилете в Москву английского писателя Герберта Уэллса, я добился направления на эту съемку на Ходынский аэродром. Еще в школьные годы, жадно глотая романы Уэллса, проникая в миры, созданные смелой фантазией писателя, я поражаюсь талантливому полету дерзновенной его мысли, устремленной в туманные дали нашей планеты, опережающей самые невероятные научные предначертания ученых.

Позднее я часто обращался мыслями к любимому писателю моей ранней юности, когда стал фоторепортером, а затем кинооператором. Перед моими глазами проходили события, невольно напомилавшие мне об Уэллсе, о его встрече с Лениным, которого писатель назвал «кремлевским мечтателем»: когда я снимал пуск Волховской гидроэлектростанции, Шатурской электростанции и на берегах Днепра, потоки бетона, низвергавшиеся в тело плотины Днепрогэса. И на Волхове, и на Днепре вспоминались мне слова: «Россия во мгле», «в какое бы волшебное зеркало я ни глядел, не могу увидеть эту Россию будущего...» Бурные события конца 20-х годов и начала 30-х годов активно полемизировали с Уэллсом...

Направляясь на Ходынский аэродром для встречи Уэллса, я решил взять у него киноинтервью. Звуковая кинокамера была громоздка, но все же я притащил ее на аэродром.

Он медленно шел к машине, когда я остановил его. В руке у меня был микрофон. Уэллс вопросительно взглянул на меня:

– Что вы хотите?

– Несколько слов для кинохроники.

– А что, собственно говоря, я должен вам сказать?

– Цель вашего приезда в Москву, мистер Уэллс. Впрочем, можете говорить только то, что захотите, – почти умоляюще сказал я, в то же время прочно преграждая ему путь. Он невольно остановился, задумался и спросил:

– Можно говорить?

– Одну минуту! – сказал я и, передав микрофон помощнику, занял место у съемочной камеры. Кивком головы дал сигнал начинать.

Уэллс взглянул в объектив камеры настроженным взглядом. Говорить ему явно не хотелось. Возможно, потому, что он не знал еще, что сулит ему новый визит в Советский Союз, как пройдет предполагаемая встреча со Сталиным, что он на этот раз увидит в России. Подумав несколько секунд, он сказал:

– В двадцатом году я был в России и виделся с Лениным. Ленин сказал мне: «Приезжайте к нам через десять лет». Прошло, правда, четырнадцать лет, но я все-таки приехал.

Сказав это, Уэллс развел руками, давая понять, что больше он ничего не может сказать. И пошел к машине.

В этот же день он посетил Мавзолей Ленина, затем просмотрел фильм Вертова «Три песни о Ленине». 25 июля я снимал Уэллса на Красной площади во время физкультурного парада, мои товарищи – ленинградские кинооператоры – снимали его встречу с Павловым в Колтушах.

Просматривая свои кинокадры 30-х годов, я пытливо вглядываюсь в лицо человека, одетого в спортивный костюм, вижу его серые глаза, щетинку усов, папку в руке, слышу голос молодого кинооператора: «Пожалуйста, мистер Уэллс, несколько слов для кинохроники!» И жалею, что мистер Уэллс в тот солнечный день на московском аэродроме был так настрожен, так неразговорчив...

* * *

Нам, советским кинорепортерам, не чуждо слово «сенсация». Но не в том понимании сенсации, на которую всегда были так падки пресса и кинохроника капиталистических стран. Не стремление вызвать интерес к мелкому факту, а хроника событий, имеющих ценность не

одного дня – ценность для истории человечества. Ярким примером этого может послужить кадр, снятый оператором Михаилом Шнейдеровым, – водружение на крыше рейхстага Знамени Победы. Этот «сенсационный» кадр переживет века. В моей жизни кинорепортера сенсационными были съемки некоторых событий, которые оставили след в истории, таких как съемка пленения фельдмаршала Паулюса в Сталинграде, как первые кадры, снятые в освобожденном нашими войсками лагере смерти Майданеке, как подписание акта капитуляции Германии, как первые кадры фашистских главарей на скамье подсудимых в Нюрнберге.

Кинооператор, увлеченный своей работой, не сетует, что труд его недолговечен, что каждый новый день вытесняет события минувшего дня и кинозритель не пойдет смотреть устаревший киножурнал. Нет, репортаж события, взволновавшего миллионы людей, не умирает, не становится бледной тенью прошлого, он продолжает жить. И напротив, по мере того как запечатленное событие становится историей, кинокадры приобретают все большую ценность.

Война в Испании

Мы летим в Испанию

...Началась война в Испании. Мы хватали газеты, жадно прочитывая сообщения из Мадрида, Барселоны, Севильи. Там шли уличные бои. Во мне зрело непреодолимое желание быть свидетелем, участником испанских событий, которые, я чувствовал, войдут знаменательной вехой в историю нашего века. Я решил, что сделаю все, от меня зависящее, чтобы немедленно улететь в Испанию.

Я написал письмо Сталину. Я понимал – оно должно быть предельно лаконичным, емким, содержащим концентрат веских аргументов. Не личного порядка, не «мне хочется» – политической аргументации: советский кинооператор обязан сегодня быть там. Именно советский кинооператор.

По пустынной Москве в пять часов утра я прошел до Кремля и, войдя в будку бюро пропусков у Боровицких ворот, передал дежурному конверт: «Иосифу Виссарионовичу Сталину. Лично». Письмо у меня приняли, не задав ни единого вопроса. Теперь оставалось ждать.

Я жил только и только Испанией. Жадно вчитывался в корреспонденции Михаила Кольцова, который был уже там и присылал в «Правду» изумительные репортажи. Он писал о Барселоне, которая в эти дни представляла собой поток раскаленной человеческой лавы, неслыханного кипения огромного города, переживающего дни высшего подъема, счастья. Все всколыхнуто, выплеснуто наружу, доведено до высшей точки напряжения. Я представлял себя с камерой на улицах, о которых Кольцов писал: «Нельзя не заразиться этим настоящим в воздухе волнением, слыша, как тяжело колотится собственное сердце, с трудом продвигаясь в толчее среди молодежи с винтовками, женщин с цветами в волосах и обнаженными саблями в руках, стариков с революционными лентами через плечо. Среди песен, оркестров, воплей газетчиков, мимо уличных митингов и торжественного шествия рабочей милиции...» Как не быть сейчас там с камерой в руках! Особенно поразило меня, что в похоронных процессиях павших бойцов несут в гробах не горизонтально, а вертикально. И мертвые, как бы стоя, призывают живых продолжать борьбу. А вслед за похоронами несут растянутые одеяла и простыни, и публика щедро швыряет в них серебро и медь для помощи семьям убитых... Стоило научиться держать камеру в руках только ради того, чтобы запечатлеть все это.

...Прошла неделя, как я передал письмо в кремлевское бюро пропусков. Никакого ответа. Где-то я, однако, верил, что письмо не останется без ответа.

15 августа на киностудии в Брянском переулке был утренний просмотр сюжетов, на котором обычно присутствуют все операторы, режиссеры студии. Просмотр хроникальных съемок, присланных из разных концов страны.

Приоткрылась дверь, полоска света проникла в темный просмотровый зал, и голос секретаря дирекции бросил в темноту:

– Кармен и Макаеев, срочно к директору студии!

Во мне все оборвалось, внутренний голос подсказал: «Испания!..»

Через двадцать минут мы с Борисом Макаеевым сидели в кабинете у Бориса Захаровича Шумяцкого, тогдашнего начальника Главного управления кинематографии. Он сказал нам, что состоялось решение правительства направить двух кинооператоров в республиканскую Испанию. Шумяцкий ни словом не обмолвился о моем письме, возможно, он и не знал о нем. Мне было ясно, что письмо сыграло, очевидно, свою роль в состоявшемся решении. Прежде всего, сказал Шумяцкий, он считает нужным спросить нас, согласны ли мы на эту поездку. В Испании идет война, съемки сопряжены с риском для жизни, без нашего формального согласия он

не считает возможным принять решение о нашей командировке. И я, и Макасеев заявили о безоговорочном согласии. Шумяцкий предложил незамедлительно начать подготовку к экспедиции.

Итак, летим в Испанию! Главной, конечно, задачей было технически, всесторонне обеспечить предстоящую работу. Прежде всего аппаратура. Лучшей репортажной камерой в те годы была американская камера «аймо» фирмы «Белл Хауэл», которая была на вооружении всех кинорепортеров мира. Советские операторы работали тоже на этих камерах. Последняя модель «аймо» была снабжена револьверной сменой оптики. Обе камеры – моя и Макасеева – были тщательно проверены. Пленки мы с собой не брали, была дана телеграмма в Париж о закупке пленки «кодак» в специальной упаковке для камеры «аймо», на 30-метровых бобилах с черными ракордами, дающими возможность быстро перезарядить камеру на свету.

* * *

На следующий день после встречи с Борисом Захаровичем Шумяцким мне и Макасееву были вручены заграничные паспорта. Испанской визы в паспортах не было – Советский Союз в то время не состоял в дипломатических отношениях с Испанией, в Москве не было испанского посольства. Визу испанскую нам предстояло получить в Париже. Вечером того же дня у нас были и билеты на самолет Москва – Берлин – Париж, который вылетал 19 августа 1936 года.

На аэродроме нас провожали лишь несколько студийных товарищей и родные. Отъезд был обставлен почти секретно, очевидно, потому что лететь нам предстояло через территорию фашистской Германии, которая уже открыто стала на сторону испанских мятежников.

В то время в Москве был один лишь гражданский аэродром – Центральный, который традиционно называли Ходынккой. Мы вышли на летное поле к пассажирскому самолету «фоккер» советско-германской фирмы «Дерулуфт». Одномоторный фанерный самолет казался тогда вершиной комфортабельности. К двери была приставлена стремянка в две ступеньки, мы заняли свои места в этом десятиместном «лайнере», хвостовым костылем опиравшемся на землю.

Первая посадка была в Великих Луках. Здесь были пройдены пограничные формальности, мы вручили пограничнику наши красные заграничные паспорта. Следующая посадка в Каунасе – это уже была «заграница». Нам предложили пройти в буфет аэровокзала, переждать, пока будет заправлен самолет. Помню, мое воображение было потрясено лежащей на вазе в буфете связкой бананов. Никогда в жизни бананов я не ел, впервые мне представилась эта возможность. Подойдя к стойке, я непринужденно попросил пару бананов, бросил на прилавок доллар.

Наш самолет сделал большой круг над Берлином. Город был расцвечен флагами со свастики. В эти дни в Берлине проходила Всемирная олимпиада тридцать шестого года. Наш самолет с глубоким креном на небольшой высоте пролетел над заполненным до отказа олимпийским стадионом.

Когда колеса самолета коснулись аэродрома Темпельгофф, нас охватило чувство тревожной напряженности – мы ступили на вражескую землю.

В Берлине – смена самолета. Пассажиров пригласили пройти в ресторан, самолет начали разгружать. Мы беспокоились о своем багаже, старались не упустить его из виду, но не могли же мы бежать за носильщиками. Тележки с чемоданами скрылись в аэродромной сутолоке, мы примирились с необходимостью довериться авиационной фирме, которая обязана была доставить и нас, и наш багаж в Париж.

Еще более, чем бананами, я был потрясен зрелищем живых фашистов. В черных и серых мундирах, со свастикой на рукавах, с железными крестами в петлицах. Не покидала мысль, что через несколько дней я буду на горячей испанской земле. Ошеломительным был этот бро-

сок из Москвы в скопище врагов, улыбающихся, элегантных, козыряющих, беседующих друг с другом.

Быстро пролетели минуты в ресторане аэропорта. Я не притронулся к шницелю, выпил только бокал пива, глядя по сторонам. И вот уже предлагают пройти к самолету.

Поражал необыкновенный порядок в берлинском аэропорту. Не зная языка, можно было свободно ориентироваться по указателям, легко найти нужный выход к нужному самолету. Мог ли я тогда представить себе, что через несколько лет буду в майский день на этом же самом Темпельгоффском аэродроме снимать пленного фельдмаршала Кейтеля, которого выведут из самолета и повезут по разрушенному бомбардировками Берлину подписывать безоговорочную капитуляцию фашистской Германии, разгромленной вооруженными силами Советского Союза! Всего лишь несколько лет! Как далеко было до этого в Берлине, расцвеченном флагами международных Олимпийских игр...

Мы пересели в новый самолет. До Парижа будем лететь на трехмоторном «юнкерсе». Он был заполнен пассажирами. За десять минут до отлета в проходе появился пилот, затянутый в элегантный мундир с золотыми пуговицами.

Приложив холеную руку к черному козырьку форменной фуражки, здороваясь с пассажирами, он прошел в пилотскую кабину, от него пахло дорогим одеколоном. Несколько лет спустя он, возможно, сидел за штурвалом «хейнкеля 111» и сбрасывал бомбы на Великие Луки...

Снова круг над Берлином, под крылом панорама фашистской столицы, расцвеченной полотнищами со свастикой, а дальше – аккуратненькие квадратики земли, красные черепичные крыши, игрушечные домики, деревушки. Бельгия, посадка в Брюсселе. Уже стемнело, когда мы увидели на горизонте приближающееся зарево Парижа.

Мы сели на сверкающий огнями аэродром Ле Бурже около восьми вечера. Полет продолжался почти двенадцать часов.

* * *

Выйдя из самолета, мы оказались в объятиях незнакомых приветливых людей, сотрудников нашего парижского посольства. Среди них был Александр Александрович Садовский, представитель Инторгкино. Высокий, элегантный, в сером костюме, с палочкой. Ноги он потерял, когда партизанил в Приамурье. После боя, раненый, он остался на полотне железной дороги, поезд отрезал ему обе ноги. Садовский сразу же по-деловому рассказал о нашей дальнейшей программе в Париже. Отвозим вещи в гостиницу, затем – он посмотрел на часы – в 9.30 Илья Григорьевич Эренбург ждет нас в кафе на Монпарнасе, с ним мы сегодня же обсудим план поездки в Испанию.

В машине Садовского мы мчались по залитым огнями улицам Парижа. После бананов и живых фашистов третьим чудом капиталистического мира было зарево парижских улиц. Так вот он, Париж!..

Около Больших бульваров, рядом с площадью Мадлен, оставили в маленьком отеле багаж и помчались через вечерний Париж на встречу с Эренбургом.

Перед отъездом из Москвы я читал очерки Эренбурга об Испании. Он знает Испанию, посещал ее в бурные дни рождения республики. Конечно, он подскажет нам самые правильные решения.

Ровно в 9.30 мы шагнули с тротуара на открытую веранду кафе. С Ильей Григорьевичем были его жена Любовь Михайловна и Савич, впоследствии долгое время работавший в Испании корреспондентом ТАСС и «Известий». Гарсон сдвинул два столика, принес аперитивы, предусмотрительный Садовский достал из бокового кармана карту Испании, разложил ее на столе.

Предложение Эренбурга заключалось в следующем. Цель нашей поездки, прямая и непосредственная, – Барселона, Каталония, Мадрид. Главные события сейчас развертываются в Каталонии и в центральной части Испании. Но есть и ближняя точка, где идут жестокие бои, – Ирун, Сан-Себастьян. Это зона, прилегающая к Франции, расположена на севере вдоль побережья Бискайского залива.

Проехать туда очень просто. Поездом ночь езды от Парижа до испанской границы. Переходим испанскую границу и попадаем в пограничный город Ирун, на подступах к которому сейчас идут бои. Там, связавшись с республиканскими властями, наверняка можно будет проехать и в Сан-Себастьян, где, очевидно, тоже снимем интересный материал.

– На эту поездку, – сказал Илья Григорьевич, – уйдет у вас не больше трех-четырех дней. А затем, когда вы вернетесь в Париж и отправите материал в Москву, вместе полетим в Барселону, в Мадрид.

– А как сейчас обстановка в Ируне? – спросил я.

– Судя по сообщениям французской печати, очень напряженная, – Илья Григорьевич кивнул головой на пачку газет. – Предсказывают в ближайшие дни падение Ируна и выход мятежников на французскую границу. Думаю, что республиканцы продержатся дольше. Но если вы направитесь прямо в Мадрид, не побывав на севере Испании, позже вам эта возможность не представится. Кто знает, как сложится судьба этого небольшого пятка республиканской территории.

План, предложенный Ильей Григорьевичем, был нами принят безоговорочно. Это давало возможность буквально завтра выехать в Испанию. Поезд уходит вечером, день на подготовку – более чем достаточно. Послезавтра утром мы начнем работать в Испании, будем уже там, где идут бои.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.