

*Елизавета Фельдман*



**Актриса**



**Татьяна Махмуриян**



**Кинооператор**

**Дмитрий  
Фельдман**



Актриса Татьяна Махмурян  
и кинооператор Дмитрий  
Фельдман прожили яркую  
творческую жизнь.

Их имена в ряду основных  
создателей фильма “Пэпо” –  
замечательного произведения  
армянского кино.

Жизнь Татьяны Махмурян и  
Дмитрия Фельдмана предстает  
в этой книге в воспоминаниях  
их дочери Елизаветы Фельдман,  
а также современников и  
коллег.

*Елизавета Фельдман*

*Актриса Татьяна Махмурян  
Кинооператор Дмитрий Фельдман*

*Воспоминания дочери*

Ереван  
Авторское издание  
2010

УДК 791.43 (479.25)

ББК 85.31 (Ар)

Ф 390

### **Фельдман Елизавета**

Актриса Татьяна Махмурян. Кинооператор Дмитрий Фельдман / Елизавета Фельдман. – Ер.: Авторское издание, 2010-228 ст.

Актриса Татьяна Махмурян и кинооператор Дмитрий Фельдман прожили яркую творческую жизнь.

Их имена в ряду основных создателей фильма “Пэпо” – замечательного произведения армянского кино.

Жизнь Татьяны Махмурян и Дмитрия Фельдмана предстаёт в этой книге в воспоминаниях их дочери Елизаветы Фельдман, а также современников и коллег.

УДК 791.43 (479.25)

ББК 85.31 (Ар)

В книге приведены воспоминания

Амо Бек-Назарова

Шаэна Хачатряна

Аршавира Самвеляна

Арама Хачатуряна

Тамары Гариной

Леонида Косматова

Александра Перегуды

Николая Санишвили

Эммы Цесарской

Владимира Нильсена

Ольги Жизневой

Григория Рошала

Пьера Бейтнера

Л. Войтоловской

Сергея Израеляна

Альберта Явуряна

Нины Давидян

ISBN: 978-9939-53-844-0

© Фельдман Е. Д., 2010 г.



## Содержание

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Предисловие .....                                    | 4   |
| Актриса Татьяна Махмурян.....                        | 9   |
| Н. Ростомян. Жизнь в искусстве. Сценарий фильма..... | 53  |
| В. Гарибян. Актриса.....                             | 57  |
| Кинооператор Дмитрий Фельдман.....                   | 73  |
| С. Израелян.....                                     | 199 |
| А. Явурян.....                                       | 209 |

Посвящается 75-летию фильма “Пэпо”  
и его создателям,  
и светлой памяти моих родителей.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга о моих родителях.

Татьяна Махмурян и Дмитрий Фельдман. Актриса и кинооператор.

Имена эти мало что говорят нынешнему молодому поколению. Однако имена эти прочно связаны с армянским кино.

Жизнь их – слепок времени. Времени, которое стремительно удаляется от нас. Желание удержать его бег, сохранить в подробностях, событиях, вернуть унесённые ветром имена, побудило меня к написанию этой книги. Надеюсь, что моим современникам и молодым, тем, кто приходит нам на смену, будет интересно прочитать ее.

Имя Татьяны Махмурян – актрисы, сыгравшей главную роль Кекел в легендарном армянском фильме “Пэпо”, в 30-50 годы было известно почти каждому человеку в Армении, да, пожалуй, и во всём Закавказье.

Татьяна Махмурян стала сниматься в кино в 18 лет, ещё на заре армянского кинематографа в конце 20-ых годов. Она создала на экране собирательный образ молодой, красивой, скромной армянской женщины – близкий и присущий нашему народу, который нашел свое совершенное воплощение в образе Кекел в фильме “Пэпо” – первом армянском звуковом фильме.

На протяжении 75 лет этот фильм с завидной регулярностью появляется на наших экранах. Никого из его создателей уже нет в живых, а фильм живёт, не стареет. Его с нескрываемым удовольствием смотрят вот уже несколько поколений зрителей. Почему так получилось – кино ведь недолговечно? Некий феномен, который ещё ждёт своего объяснения... Даже с позиций 21-го века,

с его огромным кинематографическим и жизненным опытом, фильм “Пэпо” представляется мне одним из лучших в золотом фонде армянской кинематографии.

Имя главной героини фильма Кекел прочно связано с именем её исполнительницы Татьяны Махмурян. До её последних дней для многих она оставалась “Кекел”.

В начале 50-х, решив не возвращаться более в кино, Татьяна Махмурян пришла в сферу изобразительного искусства. Она не была художником-живописцем, ни, тем более, критиком. Её работу, иначе, как подвижничеством, не назовёшь. Человеческое качество, забытое в настоящее время. Работала она в Картинной галерее “научным сотрудником-экскурсоводом”, а затем в Доме художника “директором передвижных выставок”. Здесь оказались призваны к жизни скрытые до тех пор свойства ее натуры. Благодаря своему таланту, природному художественному вкусу, она привнесла творческое начало в эту чисто организаторскую деятельность. Она приближала художника к зрителю, ценила, помогала, выдвигала. Была советчиком и другом. Недаром художники – от молодых начинающих до прославленных и именитых – искренне любили Татьяну Львовну. Армянское изобразительное искусство – признанная категория. Татьяна Львовна ему служила. Её знали и уважали и в других профессиональных творческих союзах – кинематографистов, театральных деятелей, писателей, архитекторов.

И всё-таки она вернулась в кино!

В 1982 году Татьяна Махмурян снялась в фильме “Крик павлина” (режиссёр Сурен Бабалян). А за год до своей кончины – сыграла одну из главных ролей в фильме Эдмона Кеосаяна с символическим названием “Вознесение” (студия “Мосфильм”, 1988 год). От её первого до последнего фильма прошло ровно 60 лет.

На протяжении всех своих записок свою маму я называю “Татьяна Махмурян”, “Татьяна Львовна”, “Татьяна Махмурова”. (Махмурова – это её подлинная фамилия, а Махмурян – кинематографическая. В тексте я использую обе.) Я трепетно любила маму с самого детства. Она была для меня идеалом Красоты



(физической и духовной). Даже в переходном возрасте, когда тинэйджеры беспощадны в оценках своих родителей, меня, слава Богу, миновало это испытание. Мы с ней всегда оставались друзьями. Мама рассказывала мне о годах и событиях своей жизни, происходивших еще до моего рождения. Все это и то, чему свидетельницей была я сама, разворачивалось теперь перед моим внутренним взором...

Приближалось 100-летие моей мамы – актрисы Татьяны Махмурян. После ее кончины прошло двадцать лет. За эти годы многое изменилось в нашей жизни, многое, что происходило тогда, увиделось в новом свете, приобрело особое значение.

И я решилась написать о ней, о ее жизни.

Кинооператор Дмитрий Фельдман.

Имя это – история кино, и армянского в том числе. Начинал он в Одессе в 20-е годы. Свой первый фильм Фельдман снял в 1922 году. Это было, спустя лишь 8 лет после первых кинокартин Чаплина. Кино, как искусство, тогда только зарождалось – каждый в кино шёл своим путём. В последующие годы Фельдман работал с такими признанными режиссерами Мосфильма, как Абрам Роом, Юлий Райзман, Григорий Рошаль; с Амо Бек-Назаровым на Армянской киностудии.

Его камерой созданы замечательные фильмы "Привидение, которое не возвращается", "Петербургская ночь", "Тихий Дон" (первая экранизация), "Последняя ночь", жемчужина армянского кино – "Пэпо".

Новатор киноизображения. Он был известен как непревзойденный мастер постановки света. Одним из первых он ввел в кино изобразительную культуру художественного кинопортрета – начиная с самых ранних его фильмов. Он впервые снимал на ходу, с камерой в руках двигаясь за актером, (до того камера в кино традиционно была неподвижна).

Он первым снял в кино Любовь Орлову, снимал Татьяну Окуневскую, Эмму Цесарскую, Андрея Абрикосова, Бориса Добронравова, Игоря Ильинского, Верико Анджапаридзе, Грачья Нерсисяна, плеяду блестящих армянских артистов.

Фельдман долгие годы жил и работал в Армении, и Армению считал своей родиной. и здесь он покойся – такова была на то его воля.

В 2002 году в Доме кино торжественно отметили 100 - летний юбилей Фельдмана. Устроителем этого вечера был любимый ученик отца, Народный артист Армении, режиссер Сергей Израелян, бывший в то время председателем Союза кинематографистов Армении. Незадолго до того в беседе со мной он рассказал мне о своей счастливой встрече с Фельдманом, об их совместной работе на фильме “Артист” и о том, какое огромное влияние оказала эта встреча на всю его дальнейшую жизнь.

Не так давно в мое распоряжение попал рукописный материал книги кинооператора, друга моего отца, Леонида Косматова и его жены, художницы Тамары Тер-Гевондян об операторе Дмитрие Фельдмане, которую авторы подготовили в середине 60-х годов, и которая по каким-то обстоятельствам не увидела свет. Рукопись этой книги была любезно предоставлена мне их сыном Сергеем Косматовым. В этой рукописи, помимо анализа творчества оператора Фельдмана, помещены воспоминания коллег Фельдмана – артистов, режиссеров, художников, композиторов, ассистентов, работавших с ним в разное время. Воспоминания эти представляют особую ценность. Картина жизни отца стала яркой. Все то, о чем я могла догадываться и что я додумывала, зная отца, его характер и отношение к жизни и своей работе, получило, к радости моей, полное подтверждение. С чувством огромного уважения и благодарности мы поместили в основной текст книги эти воспоминания, а также некоторые оценки творчества Фельдмана, данные Л.Косматовым.

Конечно же, мои записки о родителях субъективны, и, быть может, преувеличены в своих оценках – пусть читатель меня простит.

Елизавета Фельдман



*Актриса Татьяна Махмурян*

## *Кино*

По улице идет юная стройная девушка. Она идет, ни на кого не обращая внимания. Но прохожие оборачиваются ей вслед. Она красива, очень красива. К ней обращается высокий худой человек. Чувствуется, что он уже давно наблюдает за ней и вот теперь решился подойти.

Год – 1928.

Город – Баку.

Высокий мужчина – Амаси Мартиросян – помощник режиссера Амо Бек-Назарова на фильме “Дом на вулкане”, будущий режиссер и актер киностудии “Арменфильм”.

Юная девушка – восемнадцатилетняя Таня Махмурова, будущая киноактриса Татьяна Махмуриян, сыгравшая в 1935 г. в фильме “Пэпо” главную роль – Кекел.

В этот миг началась ее кинокарьера.

Детство и юные годы Тани прошли в Баку.

Родители ее Левон Иванович Махмуриян и Мария Магакиевна Долуханова, получив в Шуше среднее образование, уехали в Петербург продолжать учебу. Отец поступил в Петербургский Технологический институт, а мать – на Высшие курсы повивальных бабок под патронажем Ее Величества Александры Романовой, которые и закончила с отличием. В Петербурге, не привыкший к холодной сырой зиме, отец заболел туберкулезом, и всю оставшуюся, недолгую жизнь провел на лечебных курортах и в санаториях.

Таня, третий ребенок в семье, родилась в Сухуми, где мать и отец проводили зиму 1910 года. Девочка родилась красивой, и отец, первый раз взяв ее на руки, воскликнул: “им шакар-булик” и, обратившись к жене, добавил с грустью: “Ты счастливая, Маша, увидишь наших детей взрослыми”. Дом их находился в саду, где среди citrusовых деревьев благоухали кусты роз. Бабушка моя в детстве рассказывала полюбившуюся мне сказку о том, как гуляя по саду, она услышала плач младенца и обнаружила в полураскрывшемся бутоне розы маленькую прелестную девочку. Это и была моя мама.



Надо ли говорить о том, что маму свою я боготворила все мое детство и юность, гордилась ее красотой и всеобщей народной любовью. Это не преувеличение. На улице ее провожали добрыми, восхищенными взглядами, многие, совсем незнакомые люди раскланивались, а мальчишки, зазорные мальчишки, кричали вслед: “Кекел-джан, вонцес?!”

Таня почти не помнила отца – последний год жизни он провел в санаториях в Италии и Германии. Он посылал им оттуда открытки с видами Сан Ремо и Сан Блазена. Четким, мелким почерком он писал о том, как скучает, как хочет их видеть. И заканчивалась каждая открытка двумя фразами о его температуре и кашле, как приговор... Похоронен Левон Махмурия в немецком городе Фрайбурге. Тоска по рано ушедшему отцу, который так любил ее, свою “шакар-булик”, и на которого она так была похожа, окрасила все ее детство. Она всегда отмечала, что мать ее постоянно носит траур, и в доме на Новый Год не ставится елка. Она часто усаживалась в уголке, отрешенно уставившись взглядом в одну точку. И тогда подруги старшей сестры Норе прозвали ее “мировая скорбь”. Эта погруженность в свои мысли стала чертой ее характера. Будучи по природе отзывчивой и доброжелательной к людям, в свой внутренний мир она не допускала никого. При всем широком круге знакомых близких подруг у нее было немного.

Сиротства дети не испытали. Они жили в доме своего дядюшки, брата отца, богатого нефтепромышленника Калуста Ивановича Махмурова. Детей он любил и баловал как только мог. Так, Норе, которая мечтала учиться музыке, он подарил на день рождения пианино. И Нора помнила всю жизнь, что это была среда, а на первый урок она отправилась в субботу. Он даже предложил Марии выйти за него замуж, чтобы дети не росли без отца. Но Мария, трепетно храня память своего мужа, отказалась.. Уже под конец жизни, рассказывая мне о моем деде, сказала как-то: “Может я совершила ошибку.” И добавила, пролив скупую слезу: “Но не могла я после Левона принять другого мужчину”. И Калуст женился на другой женщине. Прежняя жизнь закончилась.

Будучи дипломированной акушеркой, Мария сама зарабатывала на жизнь и воспитывала детей. Правда, высшее образование получил только старший брат Тигран, а девочки Нора и Таня стали работать сразу по окончании школы.

Таня, замкнутая, самостоятельная в принятии решений, но при этом нежная дочь и сестра, была любимицей в семье. Бабушка говорила мне: “Таня и Нора такие разные. Когда я настаивала на своем, Нора начинала бурно возражать, а потом делала, как я сказала, а Таня всегда спокойно соглашалась и... поступала по-своему”. Так она поступила и на этот раз.

Предложение режиссера А.Бек-Назарова сниматься в кино было для Тани полной неожиданностью. После долгих уговоров (уговаривали в основном Марию Магакиевну) она согласилась.

Немое кино давало большие возможности для актерской игры, когда актер не связан текстом, а есть только фабула и режиссерские указания. И она увлеченно играла.

Итак фильм “Дом на вулкане”. Она играет жену рабочего нефтяных промыслов (актер Рачья Нерсесян). В сцене пожара, сдергивая горящую занавеску, стоя на доске, которая вот-вот рухнет в огонь, она увлеклась настолько, что вся группа, застыв от ужаса, молча наблюдала, только стрекотал аппарат... Домой ее привезли с обожженной перебинтованной рукой.

Вот что пишет о Татьяне Махмуровой в связи с работой на фильме “Дом на вулкане” режиссер фильма Амо Бек-Назаров.

*А.Бек-Назаров,  
кинорежиссер*

*Очень трудно было найти исполнительницу главной женской роли – молодой армянки, жены рабочего. Ни одна из многочисленных актрис, с которыми мы знакомились, не умела показать простую женщину, сохранившую, несмотря на тяжелую жизнь, обаяние молодости и красоты. У одних не хватало темперамента и искренности в игре, у других нежности и простоты. Даже такое ясное режиссерское задание, как стирка*

*белья, выполнялось многими неестественно и даже карикатурно. Тем более им не удавалось проникнуть в сложную психологическую жизнь образа.*

*Наконец, мы дали об'явление в газете, и к нам на студию явилась стройная, необычайно женственная девушка, с темнокарими очень выразительными глазами. Она взяла лоханку, налила в нее воды и стала стирать так, точно всю жизнь этим занималась. Так же бесхитростно она убаюкала "ребенка", а после того, как я объявил, что ребенок заснул, она взяла "носки мужа" и стала их "штопать". Естественность всего, что она делала, ее настоящая художественная взволнованность подкупили нас, и Татьяна Махмурян была утверждена на роль жены рабочего-армянина. Так началась карьера этой лучшей "звезды" "Арменкино" немого периода. (А. Бек-Назаров, "Записки актера и кинорежиссера", изд. "Искусство", Москва, 1965, стр. 153).*

В 1929 году фильм "Дом на вулкане" вышел на экран, а Татьяна снова получает приглашение сниматься.

Она уже замужем. Таня Махмурова и Лева Джанумов – самая красивая молодая пара в те годы в Баку.

Фильм "Встреча" снимал режиссер Гомартели. Играла Таня комсомолку Масуме, которая на нефтепромыслах в рабочем поселке агитирует женщин снять чадру и уравниаться в правах с мужчинами. Фильм остросюжетный. Ее героине приходится преодолевать жестокость и сопротивление старых жителей поселка новым порядкам.

Не обошлось и без курьезов во время съемок.

Разъяренная толпа гонится за героиней. Участникам массовки (местным жителям) для большей натуральности об'явили, что она виновна в том, что у них плохо с хлебом. Таня из последних сил бегом спасается от толпы и кричит (благо, фильм немой): "Вы с ума сошли, остановите их!". Оператор, как всегда, упоенно снимает. Наконец, спасительная калитка...

Другой эпизод на вокзале, когда Масуме, стараясь ускользнуть от назойливого ухажера, на ходу вскакивает в вагон отходящего поезда, надолго запомнился ей. Легкая Татьяна ловко запрыгивает на подножку вагона, а вот преследователь (актер

Кипиани) никак не может справиться с этой задачей... Вот и провозились со съемками целый день, провожая каждую отходящую от перрона электричку.

В том же году в Баку оператор Фельдман снимает фильм “Привидение, которое не возвращается” (режиссер А. Роом). Встреча Махмуровой и Фельдмана тогда не состоялась, хотя и была возможна.

Таня Махмурова уже стала актрисой Татьяной Махмурян. Ее характер, свободная воля, состояние души как нельзя лучше подходят для этой профессии.

Ее приглашают сниматься и в Ереван, и в Баку. Однако приглашения эти поступают от случая к случаю. Махмурян не состоит в штате ни одной из этих киностудий. Замужняя жизнь ее протекает в Тбилиси, в доме свекрови. Она поступает на работу в тбилисский Ботанический сад, но вскоре, заболев, уезжает в Армению и, подлечившись в Дилижанском санатории, решает пожить там год, чтобы укрепить здоровье. Фактически тогда и произошел ее разрыв с мужем.

В Дилижане Татьяна устраивается на работу – быть без дела не в ее характере. Она работает экспедитором в строительной конторе. В те годы Дилижан активно застраивался. В ее обязанности входило ежедневно об’езжать все строительные участки и вести учет проделанной за день работы. Строительство велось в разных концах города, и ей выделили лошадь. Наверное многим дилижанцам тех лет запомнилась эта молодая женщина, ловко сидящая в седле...

В Дилижане у нее появились замечательные друзья. Забегая вперед, скажу, что это были друзья на всю жизнь. Это Варган Маркович Авакян, будущий главный терапевт республики, Анна Тиграновна Цатурян, будущий директор научно-исследовательского Института малярии и эпидемиологии, фтизиатр Тамара Бабаян. А дружба с врачом Лизой Лисицян, с которой они вместе снимали комнату, была особенно крепка. У нас сохранилось несколько ее фотографий и бесконечные рассказы мамы об этой удивительной женщине.

А в Ереване особо притягательным для нее был открытый, гостеприимный дом Мирзоевых. Сестры Мирзоевы, дочери известного инженера и архитектора Василия Зурабовича Мирзоева, построившего в Ереване конку и первый водопровод, были с ней в родстве со стороны матери Марии Михайловны, урожденной Долухановой.

В 31-м году режиссер Иван Николаевич Перестиани снимает на студии “Арменфильм” картину “Свет и тени”. Татьяна приглашена на роль сельской учительницы. Перестиани, известный актер, режиссер и сценарист, один из пионеров грузинского кино. Его фильм “Красные дьяволята”, поставленный в 23-м году на студии Госкинпром Грузии – первый вестерн, долгие годы остававшийся “бестселлером” советского приключенческого кино. Не ошибусь, если скажу, что режиссер Эдмонд Кеосаян снял своих “Неуловимых мстителей” будучи под сильным воздействием этого фильма.

Фильм “Свет и тени” почему-то не упоминается в очерках, посвященных истории армянского кино. У нас сохранилось несколько фотографий – кадров из этого фильма.

В 34-м году режиссер Амаси Петрович Мартиросян экранизировал рассказ Ованеса Туманяна “Гикор”. В роли отца Гикора снимался Грачя Нерсисян, а на роль матери режиссер пригласил Татьяну Махмурян. Амаси Мартиросян собрал замечательный актерский коллектив. Он прочувствовал эту печальную повесть о простодушном армянском мальчике из простой деревенской семьи. Фильм получился лиричный.

Снявшись в “Гикоре”, Махмурян уезжает в Баку в материнский дом.

Татьяна Махмурян уже известная в Закавказье актриса немного кино. Наступает 35-й год. Амо Бек-Назаров приступает к работе над фильмом “Пэпо” – первым звуковым фильмом армянского кино. Махмурян приглашена на пробы на главную роль – роль Кекел.

По дороге в Ереван, в поезде она знакомится с оператором Дмитрием Фельдманом, который едет из Москвы по приглашению Бек-Назарова снимать фильм “Пэпо”. На этот раз судьба

распорядилась абсолютно точно. Я описала этот эпизод в своих воспоминаниях об отце.

Встреча состоялась.

Махмуран, пройдя огромный конкурс, утверждена на роль Кекел. И начались съемки.

Создание фильма “Пэпо“, сам процесс работы над ним стал эпопеей не только для участников фильма, но и для всего армянского народа – был такой феномен в те годы.

20–30-е годы, наверное примечательное время для Армении, только начинающей после трагических лет и потерь создавать свою культуру, свою жизнь. Это приток в страну творческой и научной интеллигенции, вышедшей из просвещенных армянских семей прошлого (XIX) века, людей, с молоком матери вобравших в себя идею служения своему народу. Personalia эта заняла бы не одну страницу. Несколько фамилий я все-таки назову. Архитектор Александр Таманян, создавший генеральный план застройки Еревана, композитор Александр Спендиарян, художник Мартирос Сарьян, скульпторы Ара Саркисян, Ерванд Кочар, искусствовед Рубен Драмбян, инженер Иосиф Тер-Аствацатуров и многие другие – композиторы, инженеры, театральные деятели, врачи. Они не жалея живота своего строят, создают, созидают. Каждый из названных это родоначальник школы современного искусства, зодчества, инженерного дела. Феномен этот длился недолго... Но то, что создали эти люди, осталось нам и последующим поколениям как наследие и завет.

К числу этих людей следует отнести и кинорежиссёра Амо Бек-Назарова.

Амо Иванович Бек-Назаров, сам родом из Средней Азии, начинал свою деятельность в Москве с самого зарождения кино как жанра искусства. Будучи по природе артистичным, он к тому же обладал интересной внешностью и атлетическим сложением. Амо Бек-Назаров был неотразим в немых фильмах в амплуа *jeune premier*. Приехав в Закавказье, он посвятил себя созданию здесь кинематографа. Сначала в Тбилиси, а затем и в Ереване он снял несколько немых фильмов. Московская школа не прошла даром – он стал профессиональным режиссером. Ереванская киностудия

своим созданием и начальным высоким уровнем обязана его таланту и его энергии.

И вот в 1935 году начинаются съемки первого звукового армянского фильма. Пьеса Сундукяна “Пэпо” выбрана не случайно. Она всегда собирала аншлаги и шла с успехом на сцене армянского театра как в Тбилиси, так и в Ереване. А теперь должна была зазвучать и с экрана.

Чувство радостного праздника сопровождало меня все мое детство и юность. Такая атмосфера возникала всякий раз на просмотрах фильма в кино и просто в разговорах о нем даже с малознакомыми людьми.

Постепенно уходили современники фильма и его участники... И теперь этот фильм стал всего лишь страницей истории армянского кино. Мне очень хочется по возможности воссоздать ту атмосферу, что царила на съемочной площадке и вне ее во время съемок “Пэпо”. И я собираю по крупицам все, что рассказывали мне родители...

В Тбилиси съемки на Куре с плотом и зурначи, Пэпо, забрасывающим сеть в реку, собирали толпы людей на берегу. Еще встречались на улицах натуральные кинто. Они активно помогали группе. Приносили одежду, серебряные пояса. Познакомили с портным, который умел шить знаменитые необъятные шаровары кинто, и он одел всю массовку. Они же привели и шарманщика, который запечатлен в фильме в сцене с Зимзимовым.

Вот случай в духане, куда ходили всей группой, чтобы побыть в обстановке старого Тифлиса: Татьяна с актерами за столом. Перед ними дымится в горшочках пить и разлито в стаканы вино. А за соседним столиком шумно кутят завсегдатаи духана. Один из них упорно поднимает стакан в сторону актрисы и пьет. Она просит своих спутников пересесть и закрыть ее. Тогда он громко заявляет: “Все равно пью за ее здоровье!”

А в Ереване декорация рынка со всевозможными лавочками была построена на пустыре, что был тогда перед церковью Сурб Саркис. И конечно, сюда стекались ереванцы, и участники массовки становились полноценными участниками фильма.

На “Мосфильме”, где снимали бал у Зимзимова, помолвку Кекел и сцену в бане, собиралась масса студийцев поглазеть на восточную экзотику. Как-то в перерыве между съемками актриса задремала в кресле. Очнулась и увидела, что перед нею, преклонив колено, склонился актер А.Консовский и целует ее руку.

Все участники группы вносили посильный вклад в создание фильма. Знакомые с тифлисским колоритом добавляли реплики, надписи на вывесках, эскизы костюмов...

И в этом ярком празднике создания фильма расцвел цветок, который бережно и чутко лелеяла вся группа – любовь оператора к актрисе, Фельдмана и Махмурия. Фельдман впервые попал в Армению и был очарован ее красками, мелодиями, ему пришелся по душе армянский уклад жизни... И все это сконцентрировалось для него в облике этой грациозной красивой женщины. В фильме “Пэпо” Фельдман превзошел себя. Замечательные портреты героев картины. Рыбак Пэпо, благородный кинто (Грачья Нерсисян), весельчак-лоти Какули (Давид Малян), лукавая сваха Нател (Нина Манучарян), Дулули, кинто в белом (Армен Гулакян), алчный купец Зимзимов (Авет Аветисян), бесхитростная мать Пэпо (Асмик), простодушный Дарчо (Амбарцум Хачанян) и, наконец, Кекел во всей своей прелести и непосредственности.

Режиссер Амо Бек-Назаров, характеризуя в своей книге актеров фильма “Пэпо”, так писал о Татьяне Махмурия.

*А.Бек-Назаров,  
кинорежиссер*

*Два слова об игре Татьяны Махмурия. Ее прекрасные артистические данные были ясны уже по ее первой роли – в картине “Дом на вулкане”. Но во многом она еще чувствовала себя скованно, несвободно и не всегда добивалась создания многомерного образа. Работой над ролью Кекел Т.Махмурия доказала, что стала уже вполне зрелой актрисой, умеющей раскрыть всю психологическую глубину образа. В ее Кекел то же обаяние, которым Т.Махмурия завораживает всех в жизни. Наружность*



*актрисы вполне соответствовала роли: тоненькая, как молодой стебелек, хрупкая, плавная в движениях, немного безвольная, Кекел может только покоряться судьбе, на борьбу и протест она не способна. Когда, вернувшись из церкви, опозоренная, морально уничтоженная, Кекел тихо плачет, стараясь скрыть от других свои слезы, веришь, что ей до предела тяжело...*

*Очень жаль, что последующий кинематографический путь этой молодой, обладающей отличными данными актрисы сложился недостаточно удачно... (А. Бек-Назаров, "Записки актера и кинорежиссера", изд. "Искусство", Москва, 1965, стр.198).*

Триумф фильма, вышедшего на экраны, превзошел все ожидания. Зрители шли в кино с зурной и дудуком, с фруктами и вином. Во время сеанса в проходах танцевали. Раздавались приветственные возгласы, обращенные к Пэпо и его друзьям. А песню Кер-оглы в конце фильма стоя пел весь зал.

Вот как описывает А.И.Бек-Назаров первые просмотры фильма в своей книге.

*"Пэпо" на тбилисских экранах. "Пэпо" на Авлабаре!*

*Если какой-нибудь проезжий заглянул бы в те дни в кинотеатр, он был бы очень удивлен поведением зрителей.*

*С самого начала фильма зритель весьма активно включался в жизнь и действия героев на сцене.*

*Вот Пэпо поет, закидывая сеть. Поет с ним и зритель. Поет весь зал! Вдали показался плот с веселой компанией – из зала навстречу им несутся приветственные возгласы. А когда компания Какули, проплывая мимо Пэпо, поднимает тост за его здоровье, в зрительном зале из карманов широченных шаровар тоже извлекаются бутылки с кахетинским. Зрители, наливая вино в рога, подхватывают тосты, провозглашенные с экрана. Журначи, сидящие в зрительном зале, пришли сюда со своими инструментами. В нужный момент они включаются в игру зурначей на экране. Кстати, это они же и снимались. Теперь они из зрительного зала подыгрывают сами себе.*

*И кажется, что Кура разлилась по залу, и уже нет границ между экраном и зрительным залом... Песня Кер-Оглы во время шествия кинто к тюрьме подхватывалась всем залом. И тут уже, скажу откровенно, я не мог сдерживать слез благодарности.” (А.Бек-Назаров. Записки актера и кинорежиссера. “Искусство”, 1965, с.199).*

Фильм “Пэпо” вывел Татьяну Махмуриян на новую ступень актерского мастерства, она стала признанной актрисой армянского кино. И жизнь складывалась хорошо.

Махмурова выходит замуж за Дмитрия Фельдмана и в 1936-м году вместе с ним уезжает в Москву. Фельдман приглашен на “Мосфильм” снимать с режиссером Юлием Райзманом фильм “Последняя ночь”. В Москве Махмурова поступает в Судию киноактера – школу актерского мастерства при “Мосфильме”, которой руководит актер и режиссер Михаил Тарханов.

Два года полноценной жизни. Это занятия в Студии – уроки сценической речи, читки, мизансцены. Курс подобрался дружный. С ней учились будущие известные актеры кино Григорий Шпигель и Валентина Караваева (фильм “Машенька”). Это посещения московских театров. Новаторские постановки Меерхольда, Таирова. Это удививший всю Москву Лир в исполнении Соломона Михоэлса в Еврейском театре (ГОСЕТ). Впервые в истории шекспировских постановок Лир без бороды со всей гаммой переживаний на лице, открытом зрителям. (Позже такой образ создал на экране актер Юрий Яковлев в фильме Козинцева “Король Лир”). Это посещения Дома кино. Махмурова прекрасно одевалась. Она была в полном расцвете своей красоты. На нее обращали внимание.

По завершении учебы на выпускном спектакле “Горе от ума” присутствовала элитная мосфильмовская публика. Махмурова играла Софью. Ее заметили и она стала получать приглашения сниматься в кино.

Тем временем завершились съемки фильма “Последняя ночь”. Операторская работа Фельдмана получила высокую оценку, а сам

фильм был удостоен “Гран При” на Всемирной выставке в Париже 1937-го года.

Но не суждено было молодой семье обосноваться в Москве.

Не суждено было ни Фельдману, ни Махмуровой работать на “Мосфильме”.

Началась их закавказская одиссея.

Баку. 1937 – 1942 годы.

Фельдман снимает с Бек-Назаровым фильм “Сабухи” о судьбе писателя Мирза Фатали Ахундова. Для Махмуровой есть роль – жены писателя. Сделаны пробы, они удачны. Но ее не утверждают на эту роль – “Все артисты должны быть азербайджанцы” – заявил первый секретарь ЦК Азербайджана. Но не в характере мамы было сидеть без дела. И она берется за ассистентство.

Ереван. 1943 год. Фельдман и Махмурова приглашены Бек-Назаровым на фильм “Давид Бек”. Она играет в этом фильме роль Гаянэ. Роль небольшая, всего несколько съемочных дней.

И она с увлечением снова работает ассистентом режиссера. Опыт работы ассистентом с Бек-Назаровым уже есть по фильму “Сабухи”. Он знает, что на нее можно положиться. В самых трудных батальных сценах все было организовано четко: комплекты обмундирования (кольчуги, шлемы) и оружие вовремя розданы, войска (в массовках снимался ереванский гарнизон) построены. Она объезжала строй “своего” войска на коне, стройная, в специально сшитом по ее фигуре стеганном ватничке с металлическими пуговицами... К приходу на съемочную площадку режиссера и оператора все было в ажуре.

Тбилиси. 1944 год. Отец приглашен на съемки исторического фильма “Давид Гурамишвили”. Грузинские режиссеры тогда предлагали Махмурия: “Мы сделаем из вас вторую Нату Вачнадзе”. И недвусмысленно намекали, что хорошо бы придать фамилии грузинское окончание. Для моей матери это было абсолютно неприемлемо – ведь она известная армянская киноактриса Татьяна Махмурия. И как следствие, в Грузии она снималась лишь в массовках.

В конце сороковых Махмурия получает предложение от студии “Ленфильм” сниматься в фильме о Карле Марксе. Были

сделаны пробы на роль Женни Маркс. Пробы понравились, и ее утвердили на роль. Но фильм был закрыт еще до начала съемок.

Итак, “Давид Бек” стал последним в том небольшом списке фильмов, где снималась актриса Татьяна Махмурян. В 35 лет, в полном расцвете красоты и артистических способностей она оказалась вне процесса кинопроизводства.. Так ярко взошедшая звезда армянского кино не появлялась более на экранах.

Сейчас, по прошествии лет, задумываешься, почему армянские кинематографисты отказались (другого слова не могу подобрать) от такой актрисы, которая могла составить славу армянского кино? “Под нее” можно было писать сценарии, снимать и снимать...

В 50-м году наша семья окончательно обосновалась в Ереване.

Но теперь уже началась другая жизнь Татьяны Махмурян. Она решила для себя, что в кино больше не вернется.



Татъяна Махмурова, 1930г.



Отец - Левон Махмуриян



Мать - Мария Долуханова



Семья Махмуриян у родительского дома, в Шуше.  
Таня во втором ряду на руках, 1910г.



Слева направо - сестры Таня, Нора, брат - Тигран



Кадр из фильма “Дом на вулкане”, 1928г.



Кадр из фильма “Встреча”, 1930г.





Кадры из фильма “Встреча”, 1930г.



Кадры из фильма “Встреча”, 1930г.



Татъяна Махмуриян, 1931г.



Кадры из фильма “Свет и тени”, 1931г.



Татяна Махмурян, 1931г.



Татьяна Махмурова, 1931г.



Татьяна и Нора Махмуровы, в центре  
Лиза Лисицян, 1931г.





Татяна Махмурова, 1930г.



Композиция из фильма “Гикор”  
для анонса, 1934г.





Кадр из фильма “Гикор”,  
1934г.



Кадр из фильма “Гикор”, 1934г.  
в центре Татьяна Махмурия в роли





Татьяна Махмурян, 30-е годы



Татьяна Махмурян, 30-е годы

## *Жизнь в искусстве*

В 1950-м году Махмурия поступает на работу в Картинную галерею Армении экскурсоводом. Мне не известно, как возникло и как осуществилось это решение. Могу только предполагать. В те годы налачился прерванный войной межреспубликанский туризм. В Армению приезжали так называемые “поезда дружбы”. Возникла нужда в русскоязычных экскурсоводах с хорошим произношением и дикцией.

Вскоре ее экскурсии стали собирать большое количество слушателей. Она тщательно готовилась, проштудировала большое количество книг по армянскому, западному и русскому искусству. Ее рассказ, как правило, выходил за рамки экспонируемых картин. К ней обращались с вопросами и получали квалифицированный ответ. А в конце каждой экскурсии ее окружали и тепло благодарили.

Директором Картинной галереи был тогда искусствовед Рубен Григорьевич Драмбян, человек высокой культуры, тонкий знаток изобразительного искусства и, конечно, страстный коллекционер. За время его работы на посту директора Картинная галерея пополнялась замечательными работами русского и западного искусства и стала обладать одной из лучших художественных коллекций в Советском Союзе, после Москвы и Ленинграда, наравне с Киевом. Достаточно назвать портрет Акимовой кисти Серова, единственную в Союзе портретную работу Курбе, Амура, изваянного Фальконе, прелестную женскую головку Греза. С каким тщанием Драмбян собирал картины тифлисского художника Акопа Овнатяна, рассеянные в частных собраниях по всей стране и за границей. И теперь эта коллекция самого яркого представителя семьи художников Овнатяна достойно предваряет армянский отдел Картинной галереи. А собранию русских художников начала XX века мог позавидовать любой столичный музей. И не удивительно, что первая и самая полная выставка художника Роберта Фалька состоялась в Ереванской картинной галерее.

В те же годы Махмурия приглашают в Армконцерт. Ей предстоит вести концерты с краткими аннотациями исполняемых произведений. Когда она появлялась на сцене статная, в длинной

панбархатной юбке и белой в оборках блузке с черным бантиком, в зале устанавливалась тишина, и она произносила свой текст с безупречной дикцией. У меня до сих пор хранятся программки концертов тех лет с автографами известных исполнителей и дирижеров, приезжавших в Ереван на гастроль.

Как-то в зале Дома архитекторов в честь поэта Аветика Исаакяна давали концерт, который объявляла мама. Варпет сидел в первом ряду. После нескольких номеров к ней подходит за кулисами устроитель концерта и, смеясь, говорит, что Варпет попросил: “Нельзя ли поставить на сцене стул, и пусть она не уходит со сцены во время исполнения номера.”

В конце 50-х Галерея пополнилась работами зарубежных армянских художников. Сюда прибыли офорты Эдгара Шаина, а также скульптура Акопа Гюрджяна. Гюрджян завещал все свои работы Картинной галерее Армении, и волю его выполнила его вдова. Груз с работами Гюрджяна Северным и Балтийским морями прибыл из Франции в Лиепая, откуда его надо было транспортировать в Ереван. Директор галереи, это был уже Рубен Парсамян, поручил это Татьяне Львовне, зная ее энергичность, умение входить с людьми в контакт и добиваться нужного результата. В Москве в Постпредстве Армении были удивлены, узнав, с какой миссией она направляется в Лиепая. И тогдашний постпред Мелкумов высказался недвусмысленно: “Нашли кого посылать!” За один день Татьяна Львовна оформила все документы и пропуск (Лиепая был закрытый порт). В Министерстве Морского флота, где оформлялись документы, к ней отнеслись с большим уважением. На следующий день она уже ехала в Ригу, откуда и добралась до Лиепай. Там все пошло как по маслу. Начальник порта (он оказался армянином) снесся с железнодорожной станцией и ей под груз выделили открытую платформу – ящики со скульптурой были больших габаритов. Платформу подогнали в порт и ящики со всей осторожностью перегрузили на платформу. Махмурова добилась, чтобы для проводников, сопровождавших ценный груз, установили на платформе отапливаемую теплушку. Время было холодное – конец ноября. Когда работа была выполнена, и груз направился в долгий путь в Ереван, она повела рабочих в кафе, (не

желая отделаться тривиальной поллитровкой), где они отметили оперативное завершение дела. На обратном пути в Москве она не преминула взять реванш в Постпредстве, и они вынуждены были признать, что никак не ожидали от красивой женщины, бывшей актрисы, такой сноровки.

Махмурян хотела поступить на заочное отделение искусствоведческого факультета Ленинградской Академии художеств им. Репина, но, к сожалению, ее аттестат зрелости был утерян, а архив ее школы в Баку сгорел. Тогда мама сама занялась своим художественным образованием. Дома долго хранилась стопка общих тетрадей с ее конспектами, наша домашняя библиотека пополнилась новыми художественными альбомами и книгами по искусству. На работе она занялась музейной картотекой, упорядочила ее по отделам. На основании этой картотеки Махмурян в дальнейшем составила полный Каталог Армянской Картинной галереи.

Каталог был издан в 1965 году. Когда в руки к ней попал сигнальный экземпляр, она увидела, что в качестве составителей появились фамилии еще двух сотрудников музея. Сделано это было втайне от нее. Не в ее характере было устраивать разборки, выяснять, почему и кем это было сделано. И Татьяна Львовна, которая плодотворно проработала здесь 15 лет, не сказав никому ни слова упрека, просто ушла из Картинной галереи.

Махмурян давно звал в Дом художника его директор Тоникян Ашот Богданович. Татьяна Львовна не раз по его приглашению уже делала экспозиции различных выставок. А теперь она поступила туда на должность “директора передвижных выставок”.

Здесь для ее творческой натуры открывалось большое поле деятельности – выставки, экспозиции, составление каталогов, буклетов. Это был еще один шаг в освоении профессии. Она стала мастером экспозиции художественных выставок. Татьяну Львовну хорошо знали и ценили сотрудники музеев и выставочных залов Москвы, Ленинграда, Киева, Минска.

Художники приобрели в ее лице своего друга. Живописцы, театральные художники, скульпторы, мастера прикладного искусства всегда находились в сфере ее внимания и заботы.

За годы работы Татьяны Львовны в Доме художника ею были выполнены экспозиции нескольких десятков выставок – персональных, республиканских, тематических и многих других.

На художественных советах, когда обсуждался список участников и их работ для предстоящей выставки, она всегда добивалась того, чтобы по возможности все представленные художниками картины были утверждены.

Был случай в Москве на очередной всесоюзной юбилейной выставке в Манеже. Высокая комиссия велела снять в армянском отделе несколько картин. Было это вскоре после хрущевского разгрома работ скульптора Эрнста Неизвестного при очередном “наезде” на авангардное искусство. Татьяна Львовна дождалась ухода комиссии и... снова повесила снятые работы на свои места.

Когда в перевозках с одной выставки на другую, затерялась где-то в дороге картина Акопа Акопяна, она разыскала ее на одной из железнодорожных станций, и картина благополучно вернулась к художнику.

Татьяна Львовна делала экспозиции выставок армянских художников в выставочных залах Союза и в других странах. С передвижными выставками она добиралась в самые отдаленные районы Армении. В некоторых городах Армении открылись постоянные экспозиции работ армянских художников. В любое время года, в любую погоду учрежденческий пикапчик, груженный картинами, с шофером Альбертом и Татьяной Львовной, отправлялся в путь. И везде их приезд приносил людям радость новых впечатлений.

Она составляла каталоги выставок и буклеты, посвященные творчеству художников Армении. В ее архиве хранятся буклеты и каталоги с благодарственными автографами художников.

Здесь уместно будет привести выдержку из книги искусствоведа Нонны Степанян “Искусство Армении”(Н. Степанян, “Искусство Армении” изд. “Советский художник”, М., 1989 г., стр. 223):



*"Источником взаимодействия искусства с обществом в 1960-е годы кроме печатного слова становятся кино, радио, телевидение: фильмы и передачи пропагандируют искусство и дополняют выставочное дело. Художественные выставки приобретают разнообразие: кроме всесоюзных и республиканских, это групповые, индивидуальные, выставки одной работы, отдельных видов и жанров искусства, выставки, приуроченные к датам или на определенную тему, выставки произведений ветеранов войны, женщин-художниц и т.д. Каталоги выставок, организуемых в Доме художника в Ереване, становятся ценнейшим документом при изучении истории изобразительного искусства последнего двадцатипятилетия. Начиная с 1960-х годов каталоги персональных выставок превращаются в небольшие монографии с предисловием, библиографией, основными датами жизни художника, как правило, они издаются на двух (армянском и русском) языках. На этом фоне вырисовываются ведущие тенденции в изобразительном искусстве и проявляются наиболее яркие имена."*

В 1962 году в Доме художника открылась выставка пяти молодых художников: Минаса Аветисяна, Лавинии Бажбеук-Меликян, Александра Григоряна, Арпик Капанцян, Генриха Сиравяна. Эта выставка вошла в историю армянского изобразительного искусства как "Выставка пяти". Махмурия принимала участие в ее экспозиции. Выставка эта стала поворотным моментом в оценке современной армянской живописи, признанием новаторского творчества молодых художников. И Татьяне Львовне всегда было отраднo сознaвать, что она причастна к этому событию.

С художниками у нее были самые теплые отношения. Друзьями Татьяны Львовны были Лавиния Бажбеук-Меликян, Минас Аветисян, Роберт Элибекян, Александр Григорян, Оганес Шарамбеян, Григор Агасян, Генрих Мамян. Из старшего поколения художников – Мартирос Сарьян, Мариам Асламзян, Бабкен Колозян, Акоп Коджоян, скульптор Ара Саркисян.

Татьяну Львовну приглашали оформлять выставки в учреждениях, на заводах, в залах творческих союзов, помогать с экспозицией в домах-музеях художников (Джотто, Каленца).

Когда был построен Дом музей Сарьяна, Варпет пригласил Татьяну Львовну и она сделала первую экспозицию его работ в залах музея.

В 1987 году в Гюмри должен был открыться Музей сестер Асламазян – Мариам и Ерануи. Городские власти предоставили художницам просторное помещение в центре города. И они подарили родному городу большую часть своих работ – живопись, акварели, керамику. Мариам Аршаковна обратилась к Татьяне Львовне с просьбой помочь им с экспозицией в залах. И мама сделала это. Музей торжественно открылся в декабре 87-го.

Татьяне Львовне присвоено почётное звание “Заслуженный деятель культуры Армении”. Вникая в смысл этих слов, признаёшь их справедливость.

Работа всегда была ей в радость, мама не чувствовала усталости, не ощущала своего возраста. Когда ей предстояло делать экспозицию очередной выставки, она как-то вся внутренне собиралась и ничто другое уже не могло ее отвлечь от дела. Татьяна Львовна расставляла картины у стен выставочного зала, сообразуясь с их колоритом, жанром, композицией и другими, подчас не – уловимыми для окружающих, моментами. Порой ей приходилось переставлять картины по несколько раз и она делала это собственноручно, не желая лишний раз утруждать рабочих. А они были готовы по первому зову выполнить любую работу. Наконец, Татьяна Львовна заканчивает, она окидывает взглядом свою работу. Она довольна. Можно развешивать картины.

Мама возвращалась домой и в тишине усаживалась в кресло у книжных полок с любимой книгой.

Свою библиотеку мама стала собирать в тридцатые годы в Москве. Это были собрания сочинений и отдельные книги издательства “Academia”, художественные альбомы и книги по искусству. В послевоенные годы в Ереване ее библиотека пополнилась современными изданиями и продолжала пополняться уже и мною, и моими дочерьми – внучками Татьяны Львовны.

В 70-е годы, уже после кончины моего отца, мама жила одна. Ее уютный дом, главная достопримечательность которого картины армянских художников да книжные полки от пола до потолка, был притягательным для маминых друзей и знакомых. Сюда с удовольствием приходили мои сослуживцы и подруги, друзья моего мужа, а в дальнейшем и наших дочерей. И для каждого у Татьяны Львовны находилось доброе участливое слово, интересная беседа. И уходили они с желанием снова посетить этот дом и его хозяйку. День ее рождения, 22 января, всегда проходил в кругу ее близких друзей – художников.

Конечно, художники восхищались ее красотой (она и в преклонные годы была интересной), импонировало им и то, что они общаются с известной актрисой, но особо привлекательна была для них ее деятельная, направленная на добро, натура. Именно это и создавало между ними крепкую, дружескую спайку.

В ее рабочую комнату часто заходил Минас Аветисян. Он усаживался сбоку за ее стол и начиналась интересная для них обоих беседа. Минас часто рисовал что-то на клочке бумаги. У нас дома хранится выполненный шариковой ручкой на обратной стороне картотечной карточки любимый им пейзаж – джаджурские домики и дерево – с дарственной надписью.

Когда случился пожар в мастерской Минаса, утром с картиной, подаренной им в свое время, Татьяна Львовна уже была у него в мастерской. Мне привелось вместе с двоюродным братом быть там с ней. Минас стоял у мольберта абсолютно спокойный и непроницаемый. Он уже успел сделать две работы оставшимися после пожара красками – картины были в темно серых тонах... Он не хотел принимать от Татьяны Львовны свой подарок обратно, но она настояла, и он принял с условием, что потом, со временем возвратит ей картину.

Еще в начале ее работы в Картинной галерее туда поступили молодые сотрудники, будущие искусствоведы Генрих Игитян и Шаэн Хачатрян. За годы их совместной работы у них с Татьяной Львовной установились взаимоуважительные, дружеские отношения. Оба они – Генрих Игитян и Шаэн Хачатрян – получили искусствоведческое образование в ленинградской Академии художеств, после чего пути их разошлись.

Генрих Игитян стал инициатором создания Музея детского творчества и Детского эстетического центра, а также Музея современного искусства.

Шаэн Хачатрян посвятил свою деятельность Музею Сарьяна, став его директором еще при жизни Варпета и с его благословения. Шаэн Хачатрян значительно пополнил первоначальную коллекцию музея, издал художественные альбомы, посвященные творчеству Сарьяна. Подобно Эккерману, опубликовавшему свои беседы с Гете, Хачатрян выпустил книгу о Мартиросе Сарьяне, куда вошли высказывания Мастера об искусстве, о жизни, ведь Шаэн был постоянно рядом с ним все последние его годы. Книга эта выдержала два издания и продолжает быть интересной для тех, кто интересуется жизнью и творчеством Сарьяна.

В уютном, заставленном книжными шкафами кабинете директора Музея Сарьяна Татьяну Львовну всегда с радостью принимали Шаэн Хачатрян и Люся Мирзоян, его бессменный заместитель. Шаэн Хачатрян всегда с глубоким уважением и неизменной теплотой относился к Татьяне Львовне.

Недавно я обратилась к Шаэну Хачатряну, с которым дружу с давних пор, с просьбой рассказать о том, как он впервые познакомился с Татьяной Львовной, об их сотрудничестве.

*Шаэн Хачатрян,  
искусствовед*

*О Татьяне Львовне Махмурян*

*О фильме “Пэпо” я слышал ещё в Алеппо...*

*В 1946 году мы с семьёй репатриировались из Алеппо в Армению. Родители мои родом из Эрзерума. Воспитание в доме велось по армянским законам – армянский язык, вера, культура. Каждое воскресенье мы и дети брата отца – 10 детей – в большой комнате, стоя, произносили “Отче наш” и пели три шаракана. У меня был хороший голос. Эти шараканы мы выучили в церкви. Я пел в Церкви.*

*К моменту нашей репатриации отец – он был строителем – закончил строительство Родильного дома в Алеппо, и мы двинулись в путь. Через Бейрут морем направились в Батум.*

*Корабль “Россия”, которым мы прибыли, ещё стоял в порту, когда меня позвали в каюту капитана: “Отец зовёт”. Отец сказал мне: “Вот эти трое людей из Армении, Спой им или прочитай что-нибудь”. Я прочитал Чаренца. Выходя, я услышал слово “Ереван” – нам назначили местом жительства Ереван.*

*Мне тогда не сказали, что я не должен произносить имя “Чаренц”. Уже потом, в Ереване, за произнесённого мною Чаренца директор школы дал мне пощёчину, да такую, что я облился кровью.*

*Итак, нас, погрузив в товарные вагоны, повезли в Ереван... Когда мы въехали в Армению, на станции Алаверды отец отстал от поезда – он целовал землю, а поезд ушёл. На следующей станции поезд стоял долго и отец пешком догнал нас.*

*В Ереване начались грустные дни. В течение 18 дней мы оставались на вокзале, на товарной станции, под открытым небом. Однажды отец пошёл доставать хлеб. Вернулся в слезах: “Мы понимаем – народ после войны и мы должны терпеть”. Идут дожди. Дома нет. Наконец дали нам одну комнату. Поселились в этой комнате шестером. Мечтали получить землю и построить дом.*

*Я ждал чего-то неожиданного, интересного, нового. Любил литературу, кино. Наконец нам выделили землю и мы построили себе дом на улице Прошяна.*

*Однажды старшие сказали нам, что мы идём смотреть фильм “Пэпо”. Я воодушевился – наш армянский фильм. В Алеппо я смотрел американский фильм “Тарзан”. А когда я смотрел “Пэпо”, я переживал, видя ту армянскую жизнь, которая мне была близка, и о которой мне рассказывала мама. Самым неожиданным для меня была сцена в бане, где героине устроили смотрины. Я смотрел с невероятным стеснением, даже закрывал глаза от стеснения. Первый раз в жизни я увидел женскую красоту. Я был восхищён красотой Кекел. И этого я никогда не забуду.*

*Прошли годы. Я занимался спортивным плаванием, потом с 1953 года работал тренером. Закончил Институт физической*

культуры. Часто бывал в Картинной галлерее. Познакомился там с сотрудницей Мариам Айвазян. Однажды я её встретил в бассейне – она привела свою дочь, чтобы определить её в спортивную секцию плавания. Девочку не принимали. А я её взял к себе в группу. Однажды Мариам Айвазян сказала мне: “Вы любите искусство, а занимаетесь плаванием...” И вот однажды я получаю от неё письмо: “Приходите завтра в Картинную галлерею. Я говорила с директором. Он хочет побеседовать с Вами”. Так я попал к директору Картинной галлерей Рубену Парсамяну. Он побеседовал со мной и вдруг спрашивает меня: “Как ты думаешь – что такое искусство?”. “Искусство – это чувство” – ответил я. Он принял меня на работу. Это было в 1959 году.

Я зашёл в комнату, где работала Мариам Айвазян. Там находилась ещё одна женщина. Нас познакомили. “Эта Татьяна Львовна Махмурова – исполнительница роли Кекел в фильме “Пэно” – сказала Мариам. Я был изумлён! Потерял дар речи... И каждый раз, когда я проходил мимо этой комнаты, у меня было ощущение, что там сидит Королева.

Татьяна Львовна проводила экскурсии. Я её внимательно слушал, внимал её речи. Так раскрылся мой русский язык. Мы вели постоянные беседы с Мариам Айвазян и Татьяной Львовной об искусстве, об экспозиции нашей Картинной галлерей. Передо мной открылся, я бы сказал, светлый путь моей жизни.

Вскоре и я стал проводить экскурсии. Меня слушали сотрудники Картинной галлерей, директор, и примерно через месяц оформили научным сотрудником.

В 1960 году я поступил учиться в Академию художеств в Ленинграде на искусствоведческий факультет на заочное отделение. Помню, на вступительном экзамене мне показали 54 картины, нужно было назвать авторов и некоторые сведения о картинах. Я ответил безупречно. Мне поставили “отлично”. Годы учёбы в Академии художеств дали мне радость познания профессии и искусства.

Через некоторое время Татьяна Львовна перестала появляться в Картинной галлерее. Я поинтересовался – в чём дело. Оказалось – Татьяна Львовна перешла работать в Союз художников Армении.

*Я закончил учёбу, получил искусствоведческий диплом. Участвовал в обсуждениях выставок в Союзе художников. Это дало мне возможность продолжать общение и дружбу с Татьяной Львовной. Она стала для меня учителем по части организации экспозиции выставок. Я удивлялся – как замечательно делала она экспозиции самых разных выставочных работ. Мы учились у неё мастерству экспозиции. “Как это она, актриса, после своей работы в кино поступает работать в Картинную галерею и становится деятелем изобразительного искусства?” – думал я. И приходил к выводу, что это было от огромной её любви к искусству.*

*В экспозиционной работе Татьяна Львовна была самостоятельна и решительна. Её экспозиции были совершенны, порой неожиданны. Случалось – Худсовет не принимал на выставку те или иные работы художника, а в этих работах чувствовалась интересная индивидуальность художника. Татьяна Львовна делала так, что часть этих работ всё-таки попадала на выставку. Однажды Минас Аветисян представил на выставку одну из своих работ. Работу эту жюри единогласно отклонило. Татьяна Львовна думала иначе. Она сказала Минасу: “Не отчаивайтесь. В нескольких местах обработайте картину и принесите вновь”. После чего Татьяна Львовна, не советуясь с жюри, внесла картину в экспозицию.*

*Для нас, поколения 60-ых, Татьяна Львовна стала символом нашей дружбы. Мы все были с ней духовно связаны. Имя “Татьяна Львовна” сразу вызывает в памяти эти светлые годы нашей жизни.*

*Когда в 1967 году меня по желанию Мартироса Сарьяна назначили директором Музея Сарьяна, я часто встречался с Татьяной Львовной в этом Музее. Она часто появлялась в Доме-Музее, встречалась с Варпетом. Мы вместе беседовали. Татьяна Львовна сделала первую экспозицию картин Сарьяна в его Доме-Музее. Варпет очень уважал Татьяну Львовну, доверял её художественному вкусу. Я сделал их фотографии вместе.*

*Так, в доброжелательности и взаимоуважении продолжалась моя дружба с красивой, духовно исключительно богатой женщиной – Татьяной Львовной Махмуровой до самой её кончины.*

*Каждая встреча с Татьяной Львовной была для меня счастьем.*

И всё-таки Татьяна Махмурян вернулась в кино.

Сначала это был фильм “Крик павлина”. Режиссеру Сергею Бабяну нужна была актриса с благородной внешностью на роль бабушки героини фильма, и он пригласил актрису Махмурян. Она согласилась и снялась в этом фильме. Это был 1982 год.

В 1987 году Махмурян получает предложение от режиссера Эдмонда Кеосаяна сняться в его фильме “Вознесенье”. Фильм этот, последний свой фильм, Кеосаян посвятил нелегкой судьбе своей матери. И Татьяне Львовне предстояло играть роль матери в пожилом уже возрасте. В роли молодой снималась жена Кеосаяна актриса Лаура Геворкян. Предложение это для Махмурян оказалось полной неожиданностью. Первым побуждением было отказаться, и мама даже просила нас поддержать ее в этом решении. Но, по-видимому, в глубине души ей все же хотелось вновь испытать себя перед камерой, ведь она актриса! И Татьяна Львовна согласилась. Презентация фильма прошла в Ереване, в Доме кино. На зрителя с экрана сошло тепло человеческих отношений и доброта, что позволяет людям выжить в самой крайней, самой страшной ситуации... В фойе после просмотра зрители окружили режиссера и съемочную группу. Татьяна Львовна стояла с цветами, и люди, знакомые и незнакомые, подходили к ней, улыбались, приветствовали любимую актрису..

Так, спустя 50 лет после фильма “Пэпо” актриса Махмурян снова появилась на экране. Случайность ли это? Наверное, нет. Ведь всю жизнь она провела в искусстве, не теряя своего артистизма. Где бы она не работала, она оставалась актрисой Татьяной Махмурян.

Татьяна Махмурян скончалась 10 июля 1989 года. Гражданская панихида состоялась в Доме художников. Когда траурная процессия вышла из здания, вперед выступил артист Мгер Мкртчян и заплотировал.



Имя Татьяны Махмурян на десятилетия слито с образом ее героини, глубоко любимым народом. Одно упоминание имени “Кекел” и поныне вызывает добрые улыбки. С ней раскланивались незнакомые люди. Мальчишки на улицах, индикатор народного успеха, кричали ей вслед: “Кекел-джан!” Не это ли подлинное признание – мечта Артиста?

Актриса Махмурян не была удостоена живого общения со зрителем с театральной сцены. Она не имела возможности поклониться своему зрителю, а зритель не дал ей своих аплодисментов.

Ей не преподносили цветов.

Не отмечали ее юбилеев в 50, 60, 75 лет.

Она не сидела на сцене в золоченом кресле и ей не произносили благодарственных слов, не преподносили приветственных адресов, не вручали наград.

Ее не поздравляли коллеги по бессмертному “Пэпо” – цвет армянского Театра.

Когда в 70-м году в Париже торжественно отмечалось 35-летие фильма “Пэпо”, поехали туда чиновники от искусства. А ведь она, единственный к тому времени здравствующий участник фильма, главная героиня, могла придать этому торжеству неповторимый шарм. Ей было что сказать современному зрителю...

О ней не вспоминали более 40 лет. Но все-таки ее позвали в кино на главную роль в фильм с символическим названием “Вознесение” (реж. Э. Кеосаян), где она успела запечатлеть образ матери – за год до своей кончины.

Она начала и закончила свой путь Артиста длиною в 60 лет.

И лишь единственный человек – великий трагик армянского Театра удостоил ее последними аплодисментами. От имени армянского зрителя.



# Нарине Ростомян

## Жизнь в искусстве Сценарий документального фильма

Старые улицы Еревана... Их осталось так мало... Церковь, затерянная среди дворов многоэтажек... Ветхий милый балкон, повисший над бурлящим потоком улицы... Старые постройки вытесняются высотными домами; узкие, тихие улочки уступают место широким проспектам с подземными переходами и перегоняющими друг друга автомобилями.

Устав от шума и суеты, мы погружаемся в воспоминания, уходим по тропинке памяти в наше детство, в прошлое. С годами все больше начинаем ценить уходящее от нас... И этот старый город, которого осталось так мало...

По одной из старых улиц Еревана медленно идет женщина. Останавливается, присматривается, снова идет. Встречает знакомого, беседует с ним. Женщину звать Татьяна Львовна Махмурова... Если вам ничего не говорит это имя, полистайте второй том Кинословаря и там, в самом начале, найдете фамилию Махмурян, и дальше – Татьяна Львовна – советская актриса. В 1928 году...

Рассказывая о Татьяне Львовне, мы неизбежно прикоснемся к истории, вспомним имена тех, кто стоял у истоков армянской кинематографии.

Итак, в 1928 году режиссер Амо Бек-Назаров пригласил 18-летнюю Таню Махмурову на главную роль в фильме “Дом на вулкане”. Имя Амо Бек-Назарова предопределило судьбу Тани Махмуровой – ей было суждено стать свидетельницей и участницей возникновения кинематографического искусства в нашей республике.

После первого фильма последовали другие... То была подходящая к концу эпоха немого кино.

И вот 1935 год... Первый армянский звуковой фильм “Пэпо” режиссера Амо Бек-Назарова. Фильм, вошедший в золотой фонд советского киноискусства. Его премьера состоялась в Ереване в зале

сада Флора. Это был всенародный праздник. Люди шли на премьеру с плакатами и транспарантами.

Отрывок из “Пэпо”. Узнаете? В роли Кекел – Таня Махмурова.

Бывший съемочный павильон “Арменфильма” на старой киностудии. Идет реконструкция. Татьяна Львовна стоит в стороне, чтоб не мешать рабочим. Смотрит на павильон, ставший неузнаваемым и вспоминает, как снимался в нем эпизод из “Пэпо”.

На весь экран фотография с’емочной группы фильма. Амо Бек-Назаров, Арам Хачатурян, Дмитрий Фельдман, Асмик, Грачья Нерсисян, Авет Аветисян, Давид Малян...

Время унесло этих жизнерадостных, энергичных молодых людей. Никого уже не осталось... Они живут в истории, в памяти...

Татьяна Львовна сидит в кресле с фотографией в руках. Рядом – альбомы, афиши... На заднем плане – миниатюрная кинокамера... Настоящее внезапно обрывает воспоминания.

Это не рассказ о стареющей актрисе, живущей воспоминаниям о былом. Ностальгия не свойственна натуре Махмуровой. Она живет настоящим. И по сей день работает самозабвенно, без усталости, потому что не работать не может.

Выставочный зал в Доме художника. Готовится новая выставка. Рабочие убирают картины, уносят скульптуры, приносят новые. Татьяна Львовна сама вносит картины в зал, сортирует их, дает указания.. Сосредоточена, несуетлива, движения плавны, пластичны. К ней то и дело подходят художники посоветоваться, просто поговорить... И даже издали наблюдая за ними, можно почувствовать, с каким искренним уважением и восхищением относятся они к этой деятельной умной женщине. Максимально выкладываться в работе, максимально быть полезной людям во всем... Максималистка? Просто глубоко интеллигентный человек.

Жажда деятельности, неукротимая энергия были главными причинами ухода из кинематографа. “Давид Бек” в 1944 году – последний фильм Махмуровой, где она совмещала актерскую работу с обязанностями ассистента режиссера.

Послевоенный советский кинематограф переживал кризис. Фильмов выпускалось очень мало. Сидеть сложа руки Таня не

привыкла... Начала работать в Картинной галерее Армении. Не изменив искусству, осталась в нем на всю жизнь.

В картинной галерее за короткий срок стала любимым экскурсоводом посетителей. В расцвете сил и красоты Татьяна Махмурова была, как бы сошедшим с полотен образом. Люди тянулись к ней...

Фотография с М.Сарьяном, В.Сарояном, маршалом Баграмяном и другие.

Всю жизнь Татьяну Львовну окружали интересные творческие люди. Ее портреты писали художники, ей посвящали стихи. Стены ее квартиры увешаны подаренными ей картинами М.Сарьяна, М.Аветисяна, Джотто, Ал. Григоряна и много-много других...

Среди картин – одна фотография... Дмитрий Фельдман – муж Татьяны Львовны. Имя, тоже вошедшее в историю кинематографа. Талантливый оператор, работавший с такими режиссерами, как Г.Рошаль, Ю.Райзман, А.Роом, заслуженный деятель искусств, кинооператор, снявший “Пэпо”.

Старая хроника. 60-летие Дмитрия Фельдмана в зале АДРИ. Поздравления. Среди поздравляющих С.Кеворков, А.Ай-Артян, Л.Элиава. А.Роом, Б.Волчек. Завершается хроника вручением Фельдману миниатюрной кинокамеры, которую мы уже видели.

Снова действительность врывается в прошлое. Открытие выставки в Доме художника. Праздничное, приподнятое настроение...Таких открытий выставок у искусствоведа, заслуженного деятеля культуры Арм. ССР, директора передвижных выставок, автора многих каталогов Татьяны Львовны Махмуровой, в году до двадцати – персональные, юбилейные, тематические... Все они отличаются высокой культурой и вкусом. Художники подходят к Татьяне Львовне, целуют ей руку, обнимают, приветствуют, дарят цветы... Каждый по своему выражают свою благодарность старейшему деятелю армянского искусства. А она стоит и улыбается. Быть нужной – это она пронесла через всю жизнь, олицетворяя собой лучшие черты своего поколения – энтузиазм, честность, принципиальность, скромность.

Смотровая площадка. Город Ереван виден, как на ладони. На фоне расстилающегося внизу города стоят Татьяна Львовна с дочкой

и двумя внучками. Они готовятся сфотографироваться. Ищут композицию, шутят, смеются. Наконец замирают на фотографии.

Щелчок затвора фотоаппарата, и на экране Татьяна Львовна, впервые ставшая бабушкой (фото).

Снова щелчок – Татьяна Львовна – мать (фото).

Щелчок. Таня Махмурова с мужем. Счастливая, улыбающаяся (фото).

Время как-будто повернуло вспять. Фотографии отмечают вехи жизни.

Щелчек, и Таня Махмурова в роли Кекел.

Такой она и останется для всех во все времена, вечно юной красавицей Кекел.

1982 г.

Фильм снят не был.

В.Гарибян

## Актриса...

...Да, было это “всего” четыре года назад, таким же жарким летом, как и сейчас, когда постройки старой киностудии “Арменфильм” (некогда “Арменкино”) на улице Теряна, в одной из которых помещалась наша редакция, доживали свои последние дни. Архитекторы и строители деятельно готовились к “осеннему штурму”, дабы до основания выкорчевать “дом Бек-Назаряна”, колыбель армянского кинематографа, раскрыть огромную клоаку прямо в центре города, потом захлать и замусорить ее, чтобы она благополучно зияла так и до сего дня.

Те армянские режиссеры, кому было слишком дорого и памятно это место, писали петиции “вышестоящим органам”, мало, впрочем, надеясь на какое-то понимание, говорили о грузинском примере – там ведь изыскивали возможность сохранить как старую киностудию, так и построить новую; время, однако, неумолимо двигалось вперед, и конец маленького киногородка на улице Теряна неотвратимо приближался. Словно предчувствуя, что это его последнее лето, буйно цвел и плодоносил сад с вишневыми и тузовыми деревьями, с цветами и высокими кустами. Сад, где патриарх армянского кино снимал некогда своего незабвенного “Шора и Шоршора”...

Вот в один из таких дней мы, сотрудники киногазеты, и решили посетить актрису. Благо жила она совсем рядом, в здании напротив, где живут еще армянские кинодеятели и их потомки, из той давней, бекназаряновской поры...Надо откровенно сказать, мы как-то не решались поначалу сделать это. Каждый раз видя ее, с достоинством спускавшуюся по улице, сдержанную и какую-то отчужденную, словно бы в оправдание невесть откуда сложившегося представления о ней, как о человеке замкнутом и малообщительном, – все никак не отваживались на предложение о беседе для газетных страниц. Но... “подгонял” 50-летний юбилей первого звукового армянского фильма, не обратиться к которому мы никак не могли, особенно, когда каждый день имели

удовольствие видеть на улице живую героиню из фильма “Пэпо”, Кекел...

И какое же это счастье, что встреча тогда с Татьяной Махмурян в ее доме состоялась и подарила нам замечательные минуты общения с прекрасным и интеллигентным человеком. Конечно, в первую очередь были воспоминания о “Пэпо” и его создателях, коллегах Т.Махмурян:

“Из тех жизнерадостных, переполненных творческой энергией и ярким воображением людей сейчас никого не осталось. Но все они как бы стоят перед моими глазами – гениальный Амо Бек-Назарян, который умел в порыве вдохновения выстраивать эпизоды фильма, умел ценить самостоятельность актера. О нем написаны монографии, его именем названа киностудия “Арменфильм”, а он остался в моей памяти человеком, утешающим меня, когда после какой-то неудачи, я безутешно плакала...

...Грачья Нерсисян, молодой, настоящий богатырь. Я всегда думала, что образ Пэпо полностью выражает его характер. Мы и сами порой обращались к нему вот так – Пэпо...

...Премьера “Пэпо” состоялась в Ереване, в зале, расположенном в саду “Флора”. Зрители приходили сюда с транспорантами, плакатами. Сам воздух, казалось, был пропитан радостным ожиданием. Мы создали первый звуковой фильм! После демонстрации, примерно с час, никто не расходился, и аплодисменты не умолкали...”

Татьяна Махмурян вспомнила военные годы: съемки “Давид-Бека” на центральной площади Еревана, грандиозные по тем временам массовки, свое ассистентство на этой картине. Про бесконечное шитье мундиров и костюмов, подготовку солидного реквизита, большой энтузиазм и преданность этой работе. Вспомнила своего покойного супруга оператора Дмитрия Фельдмана...

Мы слушали ее и смотрели на картины армянских художников, которые украшали стены комнаты. Картины были с дарственными надписями, а возле одной – стихотворное посвящение Татьяне Махмурян от автора. Мы ведь не слишком-то хорошо знали и только здесь открыли для себя новый род ее неутомимой деятельности – в начале в Государственной картинной



галерее Армении, а затем и в Союзе художников – экскурсовод, старший научный сотрудник, залуженный деятель культуры, организатор выставок армянских художников. Никогда не сидеть без дела, активно работать в искусстве, помогать людям, – вот ее жизненное кредо.

А потом, как и планировалось, “Арменкино” сравнивали с землей, нас перевели в другое, очень удаленное от прежнего, место, и мы больше уже не видели Актрисы, сохранившую до сих пор свою статью, с достоинством идущую по улице Теряна...

Шло время, приближался драматический 88-й год. У меня даже как-то мелькнула мысль написать сценарий для небольшого по об’ему документального фильма и назвать его “Актриса” – фильма без слов, без текста, где перемежались бы кадры из “Пэпо” с ослепительно красивой Татьяной Махмурян, и нынешним заслуженным деятелем культуры, организующим выставки...

Потом хронометр стал отсчитывать для нас трагический прошлогодний февраль, потом последовало 8 марта, траурные шествия, митинги, “Звартноц”, людские драмы и общенациональные забастовки. Замысел моего фильма так и остался просто мечтой. Но Татьяну Львовну в это драматическое для нашего народа время мы неожиданно вновь увидели на экране в одной из главных ролей в новом фильме Эдмонда Кеосаяна “Вознесение”. И вновь, как и в 35-м, была для нее премьера. Теперь уже не во “Флоре”, а в Доме кинематографистов, и вновь звучали аплодисменты, и были цветы, ее помнили и любили, хотя, к сожалению, эта картина не могла в полной мере выявить весь внутренний актерский потенциал Татьяны Махмурян.

И вот в эти жаркие июльские дни, так же неожиданно, пришла печальная весть – ее не стало, не стало блестящей кинозвезды 30-х годов, навсегда вошедшей в историю армянского кинематографа. Ушла еще одна легенда кино... Склонимся же перед ней...

Газета “Фильм”  
20 июля 1989 г.





Первая встреча Татьяны Махмуран и  
Дмитрия Фельдмана, 1934г.



На съемках фильма  
“Пэпо”, справа Т. Махмуриян,  
около камеры стоит  
А. Бек-Назаров,  
в центре сидит А. Гулакян,  
1935г.



Т. Махмуриян у гримерного стола, 1935г.



Кадры из фильма “Пэпо”, 1935г.



Кадры из фильма “Пэпо”



Кадры из фильма “Пэпо”





В роли Какули - Давид Малян



В роли Шушан - Асмик

Кадры из фильма “Пэпо”





В роли Кекел - Татьяна Махмуран.  
Кадры из фильма "Пэпо"



Сцена бани.

Кадры из фильма “Тэпо”



В роли Дарчо - Амбарцум Хачанян



Дулули - Армен Гулакян, Какули - Давид Малян  
Кадры из фильма "Пэпо"



1938г.



1936г.



1936г.  
Татъяна Махмурян





Татьяна Махмурян, 1935г.

***Кинооператор Дмитрий Фельдман***

## *"Пэпо"*

Бывает порой какой-то факт или событие круто меняет всю дальнейшую жизнь человека, казалось бы, совершенно случайно...

У нас в семье долго хранился галстук – "самовяз", как называл его папа. Ткань галстука была крупной вязки, приятного голубого цвета, местами в мелкую черную клетку. И я знала с самого раннего детства, что галстук этот был невольной причиной встречи и знакомства отца с мамой. Я поглядывала на галстук и думала: неужели такое возможно в жизни? Ведь так бывает только в сказке. И тем не менее это было. И это потянуло за собой не только мое появление на свет, но и множество других важных событий.

Старый друг оператор Мартов привез Фельдману галстук из заграничной поездки, но тот все никак не мог выбрать время и зайти за своим подарком. Наконец спустя месяц, а то и больше, отправляется он к Мартову. При виде Фельдмана Мартов радостно восклицает: "Митя, как ты вовремя появился! Ты поедешь в Армению снимать фильм с Бек-Назаровым вместо меня, а я снова отправляюсь за границу".

Так и случилось.

Мартов отправился в желанную поездку. Бек-Назаров снял с Фельдманом нестареющий фильм "Пэпо", а Фельдман, совершенно очарованный Арменией, ее мелодиями, людьми, ее библейностью, обрел здесь вторую родину.

Поезд из Москвы в Ереван шел в те годы через Баку. И именно там в международный вагон, которым ехал оператор Фельдман, подседа молодая актриса Таня Махмурова. Она уже снялась в нескольких немых фильмах. И вот теперь режиссер Бек-Назаров пригласил ее на пробы в первом армянском звуковом фильме "Пэпо" на роль Кекел.

Поезда в те времена не были переполнены пассажирами (особенно международный вагон), и все попутчики были на виду и, конечно, знакомились. В купе Фельдмана в изящном футляре лежала заграничная кинокамера, с которой он никогда не расставался. И юная Махмурова, обратив внимание на этот футляр, а еще и на красивые холеные руки, решила, что ее попутчик



известный музыкант и едет на гастроли, о чем ему и сказала при первом знакомстве. "Нет, – отвечал он, – не угадали, я оператор" – "А, так вы Мартов". – "И опять не угадали, я Фельдман. А вот вы Махмурова".

Встреча состоялась.

В Санаине, где поезд обычно стоял долго, их сфотографировали на платформе и на берегу Дебета. Рядом с Фельдманом повсюду была не только его камера, но и личный фотограф. Вот и сохранилась для нас эта встреча.

Ереван середины 30-х годов. Южная окраина страны. Удивительный город. Ожившая восточная сказка. Для меня уже в школьные годы, в Тбилиси, картины ереванского моего детства всегда ассоциировались с иллюстрациями Сарьяна к армянским сказкам, настолько здесь всё было непохоже на жизнь в Тбилиси и Баку. Замедленный темп жизни, свои традиции, свои взаимоотношения.

Летом по утренней прохладе в город тянется со своим обычным товаром деревенский люд. В трехах и архалухе, кто на осле, а кто и пешком везут-несут в хурджинах лоби, морковь, яйца, ароматный крепкий мацун в глиняных глубоких кчучах, покрытый марлей. На все лады предлагают-расхваливают свой товар. Горожане торопятся на работу. Вездесущие мальчишки по журчащей воде в канавках вдоль тротуаров катят с криками свои обручи – глдораны или запускают бумажные кораблики. А то в медных кувшинах, укутанных во влажную мешковину, разносят по улицам холодную воду – “сари сары джур” (холодная вода с гор) – и звенит-льется в кружку из горлышка вода прямо с плеча. Или продают в розницу папиросы "Давид Сасунский" – "фабришни Давид, фабришни Давид!".

Полным ходом идет строительство оперного театра – грандиозного творения архитектора Александра Таманяна. Среди рабочих мелькают веселые лица студентов, слышны их оживлённые голоса и песни. А кругом в зелени фруктовых садов утопают одноэтажные дома старого Еревана.

По улице Абовяна трамвай несется к площади, иногда срываясь с рельс. Проносится мимо единственной в городе

гостиницы "Интурист", где у парадной двери, как изваяние, стоит метрдотель ресторана Гайк с бравыми усами в белом холщевом смокинге и бабочке.

К полудню жизнь в городе замирает. На раскаленных улицах ни души. Но стоит ступить за порог каменной ограды и заглянуть во двор – там в тени тутовых деревьев плещутся в ванночках дети в нагретой солнцем воде, женщины за своими обычными делами, и мужчины, пришедшие домой на долгий перерыв, стучат в нарды. В гости по выходным ходят всей семьей и на целый день. А осенью, когда прекращается зной и пыльные послеполуденные ветры, над городом, над садами плывет дымок шашлыков. Свисают во дворах ряды виноградного суджуха, а оставшийся сок – шпот – уже разлит по тарелкам и в нем утопают орехи – это гостям к вечернему чаю. И сушатся, сушатся ожерельями баклажаны и лоби, ломтями – персики, яблоки, груши. Наливки и "почовки" набирают градус под щедрым солнцем... Безмятежный октябрь золотит и одевает в багрянец сады и склоны вокруг города.

У Фельдмана вскоре завязались новые знакомства, которые переросли в дальнейшем в крепкую дружбу. Будучи по природе общительным человеком (даже входя в троллейбус, он немедленно становился центром общего разговора с доброй шуткой и легким юмором), он с удовольствием ходил в гости к Бек-Назаровым, в семью директора фильма "Пэпо" Арама Аркадьевича Оганджанова. А семья доктора Вартана Марковича Авакяна и Анаиды Седраковны (урожденной Аветян), в дом которых привела и познакомила его Махмурова, осталась для нашей семьи самой близкой и по сегодняшний день.

Пробы наконец завершились. Состав актеров утвержден. Махмурова, пройдя огромный конкурс, будет сниматься в роли Кекел. "Боюсь, что лучшей окажетесь все-таки вы" – полушутя-полусерьез бросил ей как-то Бек-Назаров. И началась работа.

Начались съемки.

*Аршавир Самвелян,  
художник-гримёр на фильме “Пэпо”*

*Воспоминания о Д.М.Фельдмане.*

*В 1934 году выдающийся кинорежиссер Амо Иванович Бек-Назаров начал работы над первым звуковым фильмом «Пэпо». Съёмочная группа удивительно ритмично, как часы, проводила подготовительный период. Художники работали над эскизами будущего фильма, тщательно подбирались и намечались актёры на главные и эпизодические роли. Устанавливались гримы. В мастерских изготовлялись красочные костюмы фильма по эскизам Тамары Гариной. Администраторы с помрежами приобретали мебель, реквизит и прочие аксессуары. Молодой Арам Ильич Хачатурян, ныне выдающийся советский композитор, лауреат Ленинской премии, Народный артист Советского Союза, писал музыку к фильму. Из Москвы приехали: звукорежиссер Давид Блок, звукооператор Николай Писарев со своим верным помощником Вартаном Ерамишевым, а также монтажер Ольга Николаевна Тессовская.*

*Все члены группы были в сборе, кроме оператора Мартова, который должен был снимать картину. Когда группе стало известно, что оператор Мартов не сможет приехать в Ереван, ибо собирается на съемки в Турцию, была названа фамилия оператора Д.Фельдмана. Он только что с успехом сдал руководству картину «Петербургская ночь». Все с нетерпением ждали приезда Дмитрия Моисеевича. Чтобы не терять времени, Амо Иванович поручил своему брату – оператору Гаруцу Бек-Назаряну отснять пробы актёров. Таким образом к приезду Фельдмана были отсняты все актерские пробы.*

*Наконец Фельдман приехал! Я с ним познакомился в просмотровом зале киностудии. Помню, как после просмотра актерских проб, он обратился к Амо Ивановичу в очень тактичной форме, изъявив желание заново отснять актерские пробы, что и было сделано. Мы, члены группы и актёры, хорошо запомнили эти первые пробные съемки, проведенные Дмитрием Моисеевичем. На съёмочной площадке стало просторно. Исчезло невероятное*

*нагромождение осветительной аппаратуры дугового света. У наших актеров сразу поднялось настроение. Им стало легче, они стали свободно работать перед камерой. Все почувствовали, что в группу пришел большой друг актеров, великолепный художник, чуткий товарищ. Моисеича сразу полюбили все работники студии. Его нельзя было не любить. Человек большого обаяния, скромный, остроумный, интересный собеседник, с большим художественным вкусом и тактом.*

*Когда мы посмотрели актерские пробы, снятые Моисеичем, то были поражены высоким качеством операторской работы. Ведь ничего не изменилось, актеры те же, гримы, костюмы – те же, но на экране все заиграло, зазвучало по-новому, по-фельдмански. Работа Моисеича стала для нас – членов группы как бы эталоном. Все подтянулись, каждый старался свою работу делать как можно лучше, как это делал Фельдман. Работа спорилась. Люди работали с большим волнением, отдавая всего себя ради качества фильма. Мы глубоко были уверены, что наши труды не пропадут. Ибо Моисеич – это высокое качество фильма «Пэпо».*

*И вот наступил день (вечер) первого рабочего просмотра материала первой съемки, очень трудного объекта «Церковь». Впервые на нашей студии фильм снимался синхронно, потому всем было интересно знать, каков материал, и что из этого получилось?*

*На просмотре кроме членов съемочной группы, актеров присутствовали также многие работники цехов и отделов студии. Когда кончился просмотр и зажегся свет, то в зале стоял невероятный гул и гром аплодисментов. Люди обнимались, целовали друг друга. Все стоя приветствовали участников съемки. Наши взоры были обращены к Моисеичу – главному виновнику этого праздника, праздника рождения большого армянского кино.*

Творческий союз Амо Бек-Назарова и Дмитрия Фельдмана оказался на редкость удачным и плодотворным. Амо Иванович никогда не вторгался в сферу оператора и предоставлял ему полную свободу на съемочной площадке. Бек-Назаров всегда умел без диктата установить контакт с партнером в процессе работы. Тактично проводя свою линию, он отнюдь не подавлял творческой

инициативы сотрудников, а наоборот, создавал атмосферу творчества. Так появились в фильме надписи и реплики, возникли сценки, которые "подбросила" его ассистент Тамара Гарина-Супаташвили, хорошо знавшая тифлисский авлабарский колорит. Актер и сорежиссер Армен Гулакян сам строил свои мизансцены, создавал свой образ Дулули, кинто в белом. Вообще сотрудничество и содружество этих двух самобытных режиссеров в фильме достойно восхищения.

Амо Иванович много и терпеливо работал с актерами. Он хорошо знал все трудности и нюансы работы киноактера, его состояние перед камерой. Ведь сам он начинал свой путь в кино именно с профессии актера. Он заражал всех своим азартом и всегда добивался нужного эффекта. Амо Иванович был душой и центром своего коллектива и на съемочной площадке, и в часы отдыха.

Высокий, красивый, крепко сложенный, человек неистощимой энергии, Бек-Назаров мог неделями без усталости работать. И вдруг неожиданно для всех: "Едем на пикник, на берег Зангу"! И группа погружалась в маленький студийный автобус со всеми необходимыми принадлежностями пикника. Через полчаса арбузы в сетках и бутылки уже холодились в прохладных струях реки, совершался шашлычный ритуал, а Амо Иванович тем временем предавался своему любимому занятию – ловил сетью рыбу. Вот он крепко стоит посреди реки – бог Нептун – и верным движением руки закидывает сеть.

Фильм снимался с большим размахом, и география съемок была весьма обширна. Натуру снимали в Ереване и Тбилиси, а павильонные съемки проходили в основном на студии Мосфильм в Москве.

Амо Иванович Бек-Назаров привлек к работе над фильмом лучших специалистов. Так музыку к фильму писал по его приглашению молодой талантливый композитор Арам Ильич Хачатурян.

*Композитор Арам Хачатурян,*

*О работе в фильме «Пэпо».*

*Мне трудно через тридцать с лишним лет вспомнить человека, с которым встречался. Но с другой стороны, если вспоминаешь, то значит этот человек оставил в твоей памяти большой след. Именно таким оказывается сегодня для меня Дмитрий Моисеевич Фельдман.*

*В 1934 году Амо Бек-Назаров предложил мне написать музыку к фильму «Пэпо». Я с волнением и радостью принял это предложение и энергично окунулся в работу. Для меня было всё интересно и всё ново. Я стал бывать на съемках для того, чтобы постигнуть специфику кинодела. («Пэпо» была первая картина, к которой я написал музыку).*

*На съемках было много народу, много распорядителей и хозяев, но вскоре я заметил, что там два главных хозяина. Это – Амо Иванович Бек-Назаров и Дмитрий Моисеевич Фельдман.*

*Митя Фельдман – человек с медлительной походкой, с прищуренными улыбочивыми глазами. Казалось он мало говорил. Он вроде как изрекал истины. Он не был красноречив, но его слушали все всегда со вниманием. Он очень мне импонировал своим добрым и непокидающим его юмором. В общении с людьми был мягок и очень интеллигентен. Мне кажется ему трудно было обидеть кого-нибудь. Мне нравилось в нем чувство интернационализма и дружбы.*

*С большим уважением относился он ко всему кавказскому. Кажется он даже полюбил Ереван и Тбилиси. Выражалось это в том, что он с удовольствием изучал традиции, характеры и жизненный уклад армян, грузин и эпоху. Выражалось это ещё и в том, что он искренне полюбил армянскую народную музыку.*

*Мне было приятно, что ему нравилась моя музыка к «Пэпо», в особенности песня Пэпо, которая впоследствии стала народной в Закавказье.*

*Хотя я плохо представляю себе технику операторской работы, плохо представляю, что считается талантом в операторском деле, но мне кажется, что Дмитрий Моисеевич был очень талантливым оператором. Это была пора, когда советские операторы делали заявку на свое мастерство. В это время формировалось «дело» и вырабатывалась точка зрения на советское операторское искусство. Шли поиски и эксперименты.*

*Сейчас я вспоминаю некоторые кадры «Пэпо», заснятые Фельдманом. Мне кажется это были откровения, а для меня – звучащие кадры. Они звучали музыкой – то драматической, то лирической, то трагической. Они были предельно выразительны и передавали настроения сюжета и замысел режиссера. В этих кадрах ощущается операторский почерк Д.М.Фельдмана.*

*Мне было приятно писать музыку к лирическим эпизодам, заснятым талантливой рукой Д.Фельдмана. Я не знаю, существует ли антология советского операторского искусства. Но если бы была написана книга об истории и творчестве советских операторов, я думаю, что Фельдману была бы посвящена специальная глава.*

*Мне приятно сознавать, что моя первая работа в кино связана с такими выдающимися людьми, как Амо Бек-Назаров и Дмитрий Фельдман, память о которых я всегда буду хранить в своем сердце.*

В Ереване на большом пустыре, что был тогда перед церковью Сурб Саркис, построен рынок: фруктовые ряды и лавки, торговый дом Зимзимова, ситцевая лавка Дарчо и "фирма существует ВСЭГДА" Дулули. Массовки были праздником для ереванцев. Любимых актеров узнавали.

В Тифлисе съемки с плотом на Куре проходили при огромном стечении народа на берегу. А сколько было съедено пищи' и выпито вина в авлабарских духанах для полного погружения в жизнь тифлисских кинто.

В Москве, на киностудии, где шли павильонные съёмки, все бросали работу и собирались вокруг съемочной площадки "Пэпо" поглазеть на восточную экзотику. В те годы звук записывался синхронно, в связи с чем и весь эпизод снимали без перерыва,

целиком. Поэтому и сами съемки становились театральным зрелищем: бал в доме Зимзимова, помолвка Кекел, сцена в бане.

Когда отец или мама начинали рассказывать о съемках "Пэпо", лица их светлели, глаза светились, и я понимала, что это было самое счастливое время их жизни – пора любви. Он смотрел на нее сквозь объектив камеры и творил чудеса кинопортрета. Нежная тень кружев на лице в церкви, на фоне горящих свечей, слегка размытых, на заднем плане. Округлый контур лица и смущенная улыбка, прячущаяся в углах губ, в сцене помолвки. И, наконец, само целомудрие в бане. Аппарат скользит по обнаженной фигуре, задержавшись на лице, а затем на изящной ступне, продолжая движение вниз на мраморный пол.

А сколько в фильме запоминающихся крупных планов. Зимзимов и Эпемия, колоритные портреты гостей на балу, Пэпо на суде, Дарчо и сваха, Какули с распиской. Тут проявилась в полной мере творческая манера Фельдмана. Свет и тень в кадре нужны только для создания образа, чтобы подчеркнуть, выделить какую-то деталь. Он терпеть не мог "контражур" – дополнительную подсветку сзади, создающую ореол вокруг головы актера. Эффектно, но не всегда оправданно.

В кадрах, где мелькают лица сплетниц, передающих из уст в уста молву: "Дарчон Кекелин т'охила" (Дарчо бросил Кекел), Фельдман применил широкоугольный объектив и тем самым искажил черты лиц, придав им гротескность. Этот прием вошел в дальнейшем в арсенал операторского искусства.

Портреты героев фильма были столь ярки и образны, что стали как бы вторым "я" актеров. Недаром, узнавая на улицах, люди называли их именами героев. Я помню, маму часто окликали ласково: "Кекел джан вонцес?" (Как поживаешь, Кекел-джан?).

Наконец съемки фильма подошли к концу. Остается смонтировать фильм. И тут проявилась еще одна грань режиссерского таланта Бек-Назарова. Он сидел за монтажным столиком вместе с работниками лаборатории и монтировал фильм. "Беспощадность" его ножниц была хорошо известна в группе. Зато и фильм получился безупречный – ничего лишнего, ни капли фальши.



Блестящий режиссер – Бек-Назаров. Мастер-оператор – Дмитрий Фельдман. Одаренный композитор – молодой Арам Хачатурян. Талантливые актеры – Грачья Нерсисян, Асмик Акопян, Авет Аветисян, Нина Манучарян, Татьяна Махмурян, Давид Малян, Армен Гулакян, Амбарцум Хачанян, Григорий Аветян, Н.Геворкян и другие. И вся группа – люди, которые обычно остаются за кадром: ассистент режиссера Тамара Гарина-Супаташвили, второй оператор Гаруш Бек-Назарян, звукооператор Н.Писарев и звукорежиссер Блок, художник-гример Аршавир Самвелян, художники Сидамон-Эристов и С.Сафарян. Осветители, монтажеры, рабочие. Все они в едином порыве творили этот фильм – первый звуковой фильм армянского кино – "Пэпо".

Заканчивался большой праздник – работа над фильмом. Картина вышла на экраны страны. Съёмочная группа, которая работала как единый организм, уже распущена. И тут участникам фильма выпал неожиданный подарок – признание зрителей, которое превзошло все ожидания. В Тбилиси народ шел в кино торжественно, с вином и фруктами. С музыкой и пением. Во время сеанса вместе с экранными героями в проходах танцевали натуральные кинто.

Далее я привожу воспоминания ассистента режиссёра Тамары Гариной. Страницы, написанные Тамарой Константиновной, отличаются от воспоминаний других коллег Фельдмана и по стилю, и по эмоциональному настрою, и по охвату времени. Тамара Константиновна была близким другом моих родителей на протяжении всей своей жизни. Не имея своей семьи, она была хранительницей нашего очага. Страницы эти очень дороги моему сердцу.

*Тамара.Гарина,  
ассистент режисёра.*

*Воспоминания о Дмитрие Моисеевиче Фельдмане.  
Оператор по картине «Пэпо».*

*I*

*Мне помнится фраза, где-то  
прочитанная – что «со страниц  
воспоминаний встают образы  
живые потому, что любовно и  
искренно пишутся те строки, и  
согреты они теплом ушедших  
дней»...*

*Мое знакомство с Дмитрием Моисеевичем произошло в 1934 году в Ереване, куда все мы, т.е. группа, съехались для работы над фильмом «Пэпо» в постановке режиссера А.И.Бек-Назарова. Группа была крепкая, а мы все участники ее были молоды, бодры и полны самых радужных надежд на удачу будущего фильма.*

*Сразу же с первым пожатием руки я почувствовала необъяснимую безграничную симпатию к нашему оператору, о котором добрая слава уже задолго до его приезда к нам принесла вести о его выдающихся способностях, о его таланте и, особенно, о блестящем успехе в последнем, только что им законченном, фильме «Петербургская ночь» в постановке режиссера Григория Рошаля. И в прессе всё время появлялись хвалебные рецензии, особенно в адрес оператора. С его именем связан ряд блестяще снятых картин.*

*С каждым днем Дмитрий Моисеевич все больше и больше располагал к себе группу, и уже скоро мы все узнали правдивую и грустную повесть его судьбы. Настоящая жизнь обращалась с ним капризно и неласково. Узнали мы, что он был сирота, что никогда не знал ни отца, ни матери, так как рано лишился их, что рос он в Одессе, кажется у родственников, и что он прошел все стадии горьких юношеских исканий, выпавших на его долю... Рассказал нам, как после всех мытарств, лет 14-15 он попал на кинофабрику.*

*Сначала на побегушках, после в лаборатории на промывках и, наконец, к оператору таскать аппарат.*

*Дмитрию Моисеевичу не удалось из своего детства унести в большую жизнь хоть некоторый запас тепла. И несмотря на то, что он был лишен самого дорогого в жизни – светлого детства, ласки матери, заботы отца, а вместо – претерпел и прошел все нужды в самом раннем возрасте – он не растерял, сохранил в себе тепло к людям и не утратил любви к жизни. В нем была такая неумная любовь к Жизни, к молодости, к молодежи, ко всему прекрасному!*

*Дмитрий Моисеевич обладал высоким профессиональным мастерством. Он не кончал ВГИКа, никакой другой школы кинематографического мастерства. Он практик и теоретик – исключительно одаренный в этой области человек. Его работоспособность и упорство в достижении нужной цели вызвала удивление. Во время работы на съемках или в лаборатории мне всегда думалось: хорошо, чтобы дух его работы, уроки его мастерства, его требовательность к самому себе были бы восприняты молодежью его окружающей, освоены, и с этим багажом легко бы тогда шли вперед.*

*Я много лет работала в кинематографе, но редко встречала оператора с такой выдержкой. На съемках он был особенно спокоен. Все делалось с мягкой улыбкой, иногда с легкой шуткой, но всегда без всякой суеты. Самые сложные съемки – со зверьми, клетками, вагонетками, подъемниками – все, что так волнует на съемках оператора и осветителей, у Дмитрия Моисеевича шло спокойно и гладко. Со светом он справлялся как большой дирижер у пульта. Распоряжения и указания по свету бросал как теннисный мяч. Решал и распределял его в одно мгновение и безошибочно. Довольно было малейшего движения его руки, поворота головы, взгляда, незаметно брошенного своим тренированным партнерам-осветителям, – как свет уже был установлен.*

*У Дмитрия Моисеевича трафарета не было. У него была своя манера работы. Он всегда шел от образа. Творчески-стремительно, из глубин он выхватывал целиком данный образ и, остро вычерчивая, выписывал его светом, работая как скульптор*

резцом. В эти моменты работы у Моисеича можно было видеть тысячу глаз в одной паре.

С каким упорством он добивался такого светового рисунка, который передавал бы душевное состояние героя. Или смыслово подчеркивал те черты героя, которые, остро выдвигаясь, подтверждали характер этого героя. Например, кадры «Зимзимов и его тень». Они монументальны, тяжелы и ярко выражают в данном случае мощь злой силы Зимзимова.

И еще у Моисеича была очень ценная черта. Как бы он не увлекался внешней выразительностью, у него она никогда не перехлестывала за счет внутренней значимости. Это работа настоящего художника.

А вообще все съемки шли очень легко, гладко, всегда в приподнятом настроении. Даже когда у Моисеича и бывали какие-либо неполадки, неприятности, – заметить этого никто не мог. Добрая улыбка не сходила с лица. Вся молодежь любила оператора – и фабричная, и та, что была в группе. С их стороны никогда и ни в чем отказа Моисеичу не было. Лишнее время просидеть на фабрике, сделать работу во вне положенное время. Абсолютно все с удовольствием исполняли. То ли, поддавшись его обаянию, то ли потому, что он, не сознавая, необъяснимо для себя, привлекал двумя-тремя ласковыми словами, а может его сердечная доброта это делала? Кроме всего я знала, что его очень ценили за прямоту суждений.

Дмитрий Моисеевич принадлежал к тем людям, с которыми очень быстро свыкаешься и очень легко шагаешь рядом. Особенно, если они носят в себе хоть малую толику юмора.

Юмор был у Дмитрия Моисеевича добрый, иногда с маленькой дозой не то что «злобинки», но подчеркнутый. (Можешь понять и обидеться, а можешь и нет). Расскажу один случай. Жили мы все приезжие в отеле «Интурист». Это была небольшая, но очень приятная, уютная гостиница. После съемок, после работы мы зачастую собирались в гостиной первого этажа, по-кавказски убранной коврами, с низкими столиками. Надо было обсудить сделанную сегодня работу и наметить завтрашнюю. Да и вообще, мало ли возникает всяких вопросов. Но так как наш режиссер Амо Иванович Бек-Назаров к нашему великому сожалению страдал

*острым ишиасом, а тогда он должен был лежать и довольно продолжительно, – мы шли не в гостиную, а к нему в номер, благо номер был большой. В номере стоял инструмент для Арама Ильича Хачатуряна, тогда еще совсем молодого и впервые работающего в кино. Он часто наезжал в Ереван для согласования с режиссером написанной им музыки. И целыми вечерами группа в свете притушенных торшеров слушала импровизации Арама... И вот каждый вечер Амо Иванович просил меня (очень тихо) принести ему два пирожных – яблочных, особенно им любимых. И велеть кельнеру принести один стакан чая. Это повторялось ежедневно – два пирожных, стакан чая. Я чувствовала, что наша молодежь, как малые ребята, облизывается, (не забывайте, что это был 34 год). Но сделать ничего не могла.*

*И вот однажды Амо Иванович опять попросил меня об этом же. Рядом сидел Дмитрий Моисеевич. Он вскочил и сказал: «Сегодня позвольте, Амо Иванович, мне услужить вам!.. А где деньги взять?». Амо Иванович указал на ящик в тумбочке. Дмитрий Моисеевич ловко открыл ящик, достал бумажку, лежащую сверху, и ушел. Прошло минут 15-20. С шумом распахнулась дверь, и на пороге появился Дмитрий Моисеевич. В руках он держал громадное, круглое блюдо с горой уложенных на нем пирожных. Поставил на стол и громко сказал: «Милая группа! Сегодня Амо Иванович угощает всех и просит не стесняться». А повернувшись к нашему режиссеру, сказал: «Я на все деньги взял... как вы велели!» – и весело расхохотался. Ассигнация, потраченная на пирожные, была крупная. Большие Амо Иванович не просил принести ему два пирожных и стакан чая.*

*Хочу рассказать еще о выдержке и юморе Дмитрия Моисеевича. Проведя несколько съемок на реке, Амо Иванович простудился и слег, без надежды на скорое выздоровление. Осталась только одна съемка на реке «Кутеж Какули на Куре». Причем самая сложная. Отснять ее надо было не позже, как в течение 3-х дней. И вот почему: по реке Куре у отвесного скалистого берега издавна стоял ряд плавучих мельниц, очень древнего происхождения. Такие мельницы еще в XI веке были в Мосуле и Ракка по рекам Тигр и Евфрат. На них мололи пшеницу и зерновой хлеб. Но сейчас они отжили свой век. Совпало так, что в*

наши, по плану намеченные солнечные дни, их должны были разломать и убрать. А они-то у нас и играли! Нам не везло! Все время по пути наших съемок старый, красочный колорит города, как-то уходил из-под наших рук, на наших глазах.

Съемка предстояла очень сложная в смысле ее процесса. Прежде всего, снимали на плоту из связанных бревен – неустойчивом. Потом, река Кура очень капризна и коварна. Она с этой стороны уже проявила себя на прошлых съемках, когда вдруг относила плот в сторону от намеченного пути и приходилось тащить его на место, на веревках, против течения. Прodelывать это у извилистого берега, где от крутых и отвесных скал выступает тупым углом к середине реки громадный Метехский утес – было бы невозможно по одному тому, что там глубоко. А главное, что река, круто обогнув этот утес, образовала за ним очень глубокий водоворот, через который был переброшен старый деревянный узкий висячий мост. Он назывался Ишачий.

Когда мы намечали места для съемок, нам рассказали о страшном прошлом водоворота и висячего моста: в 1795 году, в последний свой набег, персы превратили город в груды развалин. Девушек угнали, а население согнали к берегу Куры, к водовороту. Посередине висячего моста поставили взятые из древнего Сионского собора святые иконы, и стали принуждать людей отказываться от веры, всячески предавать ее поруганию, плевать на иконы... А кто отказывался, тому тут же саблей срубали голову, и она летела в водоворот; других швыряли живыми туда же. Прodelывали это до тех пор, пока водоворот не переполнялся трупами до самого моста – а кровь рекой бурлила через мост.

Весь этот рассказ я восприняла очень остро. И каждый раз, проходя мимо водоворота и висячего моста, я как-то внутренне мрачнела. А вот когда я узнала, что съемку надо вести мне – я просто расстроилась. Мне было страшно пройти именно на это место. Но раз надо – значит надо. Наступил день съемки. На обычный бревенчатый плот был установлен съемочный аппарат. Мы на плоту. Медленно, как бы озираясь, плот оттолкнулся от берега и поплыл вниз по течению. Побежал мимо нас скалистый берег с его отсыревшими игрушечными домиками, с висящими над рекой ажурными балкончиками и сотнями мальчишек,

прилепившихся, как ласточки, к скалам. Не скажу, чтобы я была спокойна, как обычно. Моисеич же, отдав себя во власть капризной Куры и, позабыв о ее водоворотах и порогах, плыл по течению, спокойно вертя ручку аппарата – будто у себя в павильоне. Стрекочет аппарат... Светит ясное солнышко... Тихо плещут маленькие волны. Мы стали приближаться к огромному Метехскому утесу (а за ним этот страшный водоворот!). И вдруг мне показалось, что сразу стало темно, что зашло солнце. Я крикнула «Стоп!»... Послушный рефлексу на «стоп», Моисеич бросает ручку аппарата, и в это же мгновение сильный толчек бросает Моисеича на аппарат. То был толчек волны, откуда-то вклинившейся под плот. Течение или волна этой своенравной реки будто схватила плот в свои объятия и повлекла неминуемо к водовороту, увеличивая крен и убыстряя ход. Время надо было считать даже не минутами. Нельзя было дать плоту обогнуть Утес. Надо было выправить крен и умерить ход, чтобы обойти водоворот. Я до сих пор не могу понять, – сколько надо было хладнокровия и выдержки, чтобы оценить положение, ухватить причину крена и сообразить, как помочь... Я онемела. Моисеич, широко расставив ноги, как матрос на палубе, в один миг огляделся кругом (лицо было бледное). Еще мгновение – сосредоточился и твердым спокойным голосом стал давать короткие распоряжения людям, плывущим позади нас в лодке: «Захвати!»... «Натяни!»... «Отпусти!»... «Веревка!». Я ничего уже не соображала, так как наш плот был в 5-6 саженьях от Утеса. И вдруг плот в эти короткие секунды обуздания его веревками, как нечто живое, успокоился, выпрямился и медленно начал обходить водоворот – пошел за бурдюками с Какули и его друзьями. Когда мы благополучно обошли водоворот, Моисеич повернул ко мне свое, теперь уже не бледное лицо. И, глядя в упор с лукавым блеском в глазах, хитро улыбаясь, сказал по-актерски: – «Что попляшем, Гарина? – Дирижируй дальше ...»

К вечеру после такого «катания на Куру», конечно, все собрались у нашего режиссера Амо Ивановича и весело наперебой рассказывали и показывали в лицах мой страх и спокойствие и находчивость Дмитрия Моисеевича. Цитировали на все лады его двусутишие, обращенное ко мне на плоту.

Вообще все наши большие съемки как-то дружно и радостно или одна за другой. Вся группа чувствовала не нервно-напряженную работу, а спокойную радость творчества. Общему настроению много способствовал характер Моисеича. Какое-нибудь словечко, будто нечаянно им оброненное, вызывало взрыв смеха, или его какая-нибудь забавная выдумка, а то какое-нибудь шуточное невыполнимое предложение. И опять смех.

Надо сказать, мне и Моисеичу был очень люб материал нашего сценария – Восток с его уходящей специфичной красотой. Мы много толковали о мизансценах, кадрах, о поэтических композициях. Весь материал был проникнут поэзией уходящей красоты Востока. Подолгу бродили мы в старой части города, по его переулочкам и закоулочкам. Останавливались около духанчиков или восточной чайханы, как заворуженные, с упоением слушали заунывные звуки зурны под аккомпанемент дайры или бубна. И мне, и Моисеичу многое говорили эти остро пронзительные звуки, рвущиеся к небу, ввысь, точно жалуясь на горькую судьбу своего маленького народа.

– “Вы слышите, как эти горестные армянские мелодии похожи на еврейские? Слышите сколько печали и горя в этих песнях?!” – Скажет и замолчит... Слушает... Не шелохнется... И стоим мы оба возле духанчика или чайной долго-долго, пока замолчит певец. Очень любил Моисеич народные песни.

Скажу несколько слов еще об одной съемке, которая мне открыла тайну Моисеича. Съемка эта – «Обручение Кекел». Играла ее Татьяна Махмурян, в будущем ставшая женой Фельдмана. Ее очаровательная наружность была исключительна. Тоненькая как былинка, полна легкой грации, с точеным личиком и грустным взором больших, подобно звездам глаз, среди пушистых ресниц. Она создала живой образ подневольной, бессловесной девушки Востока. Руководителем ее в лепке образа Кекел был только голос, который она слышала в себе. Она сумела заставить поверить в затаенную в девичьей душе, глубокую по тем временам, драму – отвергнутой невесты. Съемка эта была необычна по красоте, тональности и... быстроте установки света! С первого раза, безошибочно, без проб («как курьерский» – думала я), Моисеич здесь проявил себя виртуозом. Яркие краски костюмов, кинто с



голубями и песнями, зурначи, танцы Востока. Необыкновенное убранство столов, со всеми восточными аксессуарами! Восточной формы посуда, кувшины, даже форма хлеба восточная. А контражурные обиходные планы развертывались перед аппаратом, как полотна больших итальянских мастеров.

Все волею Моисеича превращалось в сказки Шехерезады. Я видела довольное лицо нашего оператора, и слышала, как он подпевает зурначи. Меня вызвали в соседний зал по какому-то делу. И когда я через несколько минут вернулась, то увидела уже установленный перед аппаратом кадр «Кекел со свечами». Чудесная головка Кекел, обрамленная нежным блеском тончайших кружев, чуть склоненная набок, с колеблющимся на ней пламенем свечей – казалась неземной. К моему удивлению Моисеич с мрачным видом топтался у аппарата и очень нервно пререкался со своим лучшим осветителем. Сменили свет раз, другой, еще раз, переставили даже стол... Наконец, я услышала голос Моисеича: «Хорош!», и ручка аппарата закрутилась.

...Съемка закончилась. Я подошла к Моисеичу, удивленная происшедшим. Так долго не могли установить свет – у него этого не бывало. Спросила: «Что случилось?». Моисеич, какой-то притихший, задумчиво стоял у стола. Не сразу ответил. Потом проговорил тихо, может быть даже мечтательно: «Боялся перемахнуть и сделать вместо скромненькой Кекел – Мадонну». Я стояла молча, глядя ему в лицо. Он не сказал больше ничего... Но глаза бывают красноречивее...

Прошло несколько месяцев. Картину еще не кончили, когда я, вернувшись из Москвы в Ереван, узнала, что Моисеич и Татьяна Махмуриян стали мужем и женой. Моисеич обрел, наконец, то, чего никогда не имел – свою семью. Счастье тихо и незаметно вошло в их дом. Все друзья были искренне рады их браку...

Работа над картиной уже подошла к концу. Оставалось несколько небольших досьевок, и мы разъезжались. Но теперь разъезжались близкими друзьями, с надеждой на встречи впереди.

В последние дни беседы наши и споры «о Счастье» незаметно для нас заставляли засиживаться далеко за полночь. Моисеич был убежден, что Счастье – это личное качество человека, судьбой ему подаренное. Он с детства был знаком с

суровыми причудами жизни, и еще тогда, инстинктивно, как маленький зверек, был осторожен, и не верил ей. Остался и теперь таким. Он знал, что жизнь – коварная и великая обманищица. Что сегодня она щедро одарит тебя, а завтра – зло обездолит. И потому он теперь так берег свое большое счастье. Берег настороженно и ревниво. Одни понимали его, другие осуждали... И бывали у него улыбки – хуже слез... Близка и понятна ему была поэтому 4-я Симфония Чайковского. Он любил ее. И если бывала возможность, он всегда прослушивал ее до конца и очень сосредоточенно. Когда я спросила его:

– Почему вам так нравится эта симфония? И только эта? Почему когда случается слушать и другие замечательные вещи, такого лица, как когда вы слушаете 4-ю Симфонию, я у вас никогда не видела?

– Потому, – ответил он – что именно эта симфония, и только эта, заставляет меня всегда помнить о коварстве жизни, и о конце ее!.

Немного помолчав, точно раздумывая, он медленно, почти беззвучно процитировал слова Чайковского из письма его к Н.Ф.фон-Мек о 4-й Симфонии.

– И так вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоро проходящими сновидениями и грезами о счастье. Пристани нет! Плыви по этому морю, пока оно не охватит тебя и не погрузит в глубины свои...

Сказал и умолк... Как молчат люди, сердце которых много плакало...

Наконец картину мы блестяще сдали. Наш «Пэпо» пошел шагать по необъятному Союзу, встречая всюду заслуженный успех. Группа наша рассыпалась по новым городам, новым местам, увозя с собой в памяти добрые воспоминания о крепких товарищах и дружном коллективе.

И побежали месяц за месяцем, и заторопились за ними годы. А дружба моя с моими дорогими друзьями – Моисеичем и Таней Махмуран – все больше крепла. И я была несказанно рада, когда узнала, что у них родилась дочка Лизочка.

*И еще я получила от Моисеича известие, что теперь о Жизни он немного изменил свое мнение. И с обычным своим юмором писал, что эта самая Жизнь оказывается подарила ему жену, одну из тех, которые отдают больше, чем получают.*

*– Теперь – писал мне Моисеич – я хочу уже уюта установившейся жизни! А пока что мы все бродим по городам и гостиницам!! Но разве надежды спрашивают у человека разрешения прийти к нему? Разве они считаются с чем-нибудь? Только бередят больные мысли...*

Шла осень 1935 года.

Фельдман и Махмутова, поженившись, уехали в Москву.

Режиссер Юлий Райзман пригласил Фельдмана снимать фильм "Последняя ночь".

## ***Начало***

Десятые годы нового XX века. Одесса.

Мальчик в большой гимназической фуражке, недавно приехавший из провинции, увидел на улице нечто новое и совсем непонятное для него. Взрослый мужчина принял глазами к небольшому черному ящику, установленному на высокой треноге, и крутит ручку. Не в силах превозмочь любопытство, мальчик подходит: "Дяденька, а что это вы делаете?" – "Фильму снимаю", – был ответ.

Господи, как заныло в груди, какое пронзительное ощущение. Оно поразило его сразу и глубоко запало в душу. Оказывается, так снимают фильм.

Мальчик очень впечатлителен, даже раним. Жизнь обходилась с ним сурово с самого раннего детства. Двух лет отроду он лишился матери, а спустя год – отца. Братьев (у него был годовалый брат) разлучили. Одного забрали родители матери. Другого – его, Моку – дед и бабушка со стороны отца. Братья больше не виделись. Бессарабия, куда увезли младшего, вскоре оказалась за границей. Так и остался в памяти Моки младший братишка – пухлый, беленький, кудрявый, в красном кафтане, отороченном белым мехом.

А жизнь продолжалась.

Мока рос у бабушки и деда в добре и холе. Дом был полной чашей. Дед торговал садами на корню. Он лелеял мечту видеть внука раввином и воспитывал его в сознании предстоящей миссии. И это сознание своей посвященности, чувство собственного достоинства и неприятие всяческой суеты сопровождало его всю жизнь.

И снова судьба. Благоденствие длилось недолго, всего два года, и было грубо нарушено. В дом забрались грабители. Бабушку убили. Мальчика, перенесшего страшный стресс (над ним был занесен нож бандита) и потерю, очередную потерю, перевозят в Одессу к тетке – сестре отца.

Это была уже совсем другая жизнь.

Из тихого размеренного быта провинциального Оргеева он попадает в шумную многодетную городскую семью. Родителям трудно справляться с такой оравой (их было шестеро – две девочки, старшие, и четверо мальчиков), и дети росли сами по себе. Моку, Моколэ, как его ласково называли, приняли как родного. Его любят все: и дети, и взрослые. Он отвечает им тем же. Забегая вперед, скажу, по свидетельству одного из двоюродных его братьев, что, начав зарабатывать, он поддерживал своих приемных родителей до самого конца их жизни и никогда не отказывал в помощи своим сестрам и братьям.

В 1910 году его определяют в еврейскую школу, которую он заканчивает, прилежно проучившись в ней восемь лет.



Татъяна Махмуриян, 1939г.



Москва, 1936г.



Занятия в студии киноактера ведет Михаил Тарханов,  
в центре за столом Т. Махмурия



Кинопробы, 1939г.



Кадры из фильма “Давид Бек”, 1943г.





Кадры из фильма “Давид Бек”, 1943г.



Татяна Махмурян, 1946г.



Татьяна Махмурян, 1950г.



Справа налево: Татьяна Махмурян,  
Додо Чичинадзе, четвертая справа Ната Вачнадзе,  
стоит в центре Семен Долидзе, 1947г.



Т. Махмуриян проводит экскурсии в Картинной галерее,  
1952г.



На выставке работ Мариам Асламазян.  
Слева направо: Мариам Асламазян, Мартiros Сарьян,  
Лусик Сарьян, Татьяна Махмуриян, конец 50-х.



С Вильямом Сарояном в зале Сарьяна в  
Картиной галерее, 60-е годы





1950г.



С Грачья Нерсесяном, конец 50-х



С Хачатуром Есяном



С Лавинией Бажбеук-Меликян



С Мартиросом Сарьяном и Ашотом Тоникяном  
в мастерской Сарьяна



С Мартиросом Сарьяном и Оганесом Шарамбеяном

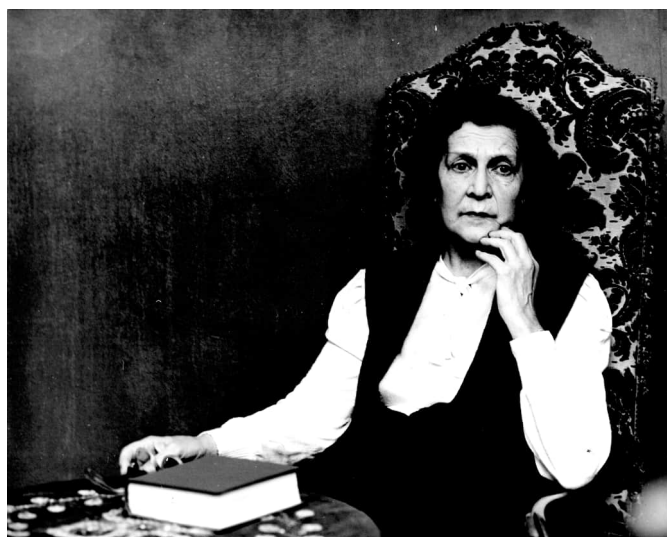




С Шаэном Хачатряном



Татьяна Махмуриян, 1960г.



Кадры из фильма “Крик павлина”, 1982г.

Портрет Татьяны Махмуран  
художницы Варт - Патриковой,  
30-е годы



Портрет Татьяны Махмуран  
художника Александра Григоряна



Татьяна Махмурян и Дмитрий Фельдман  
с дочерью, 1944г.



С дочерью, 1970г.

## *Обретение профессии*

1918 год. На Одесскую киностудию приходит паренек. Он желает здесь работать. За спиной у него 2 года работы в фотомастерской. Его спросили: "А что бы ты хотел делать?" – "Фильму снимать", – заявил он. Вокруг засмеялись, и кто-то сказал: "Вот видишь ведро с тряпкой, возьми и помой пол в лаборатории". Он берет ведро и отправляется в лабораторию. Это проявочная мастерская.

Юноша оказался смышленным и проворным. Вскоре его поставили на проявку пленки. Как-то незаметно для всех он достиг успеха в этом деле. Операторы стремились, чтобы отснятую ими пленку проявлял именно он, Митя, а не кто-нибудь другой.

О работе Фельдмана проящиком интересно пишет заслуженный деятель искусств, кинооператор Леонид Косматов, работавший с режиссерами Ю.Райзманом, Г.Рошалем, коллега и большой друг отца.

*Леонид Косматов,  
кинооператор.*

*Об операторе Д.Фельдмане.*

*В те годы пленку проявляли при очень скудном красном свете, который не действовал на светочувствительную эмульсию. Еще не было не только панхроматической, но даже и ортохроматических пленок (как известно чувствительных и к желтокрасной части спектра). Контроль же обработки шел только визуально – на глаз.*

*У операторов также не было никакого контрольного прибора для определения экспозиции, кроме все того же "глаза"... Надо ли говорить, с каким трепетом ждали тогда операторы конца проявки своего негатива... Но в дни работы Мити, чтобы убедиться все ли благополучно, оператору не обязательно было дожидаться той минуты, когда Фельдман откроет двери и выйдет из тьмы лаборатории. Достаточно было спуститься по лесенке в подвал и послушать под дверь. Страстный любитель музыки, Митя, сидя в темной проявочной и выхаживая негатив, с*

удовольствием во весь голос распевал любимые мелодии. Так оператор узнавал свою судьбу: пение бывало лишь тогда, когда все шло гладко, когда негатив был отменного качества. Напряженное молчание, царившее в лаборатории означало, что “что-то не так”, что “волшебник” огорчен, что за запертой дверью идет борьба, последние отчаянные попытки “вытянуть” неблагоприятный негатив. И действительно, никто в Одессе не умеет делать этого так, как Митя. Недаром же называли его “волшебником”. Никто, как он, не чувствует так динамику этого тонкого процесса проявки. Никто так точно не знает, когда остановить или придержать, подхлестнуть или замедлить разложение бромистого серебра – этот ход обнаруживания скрытой гаммы тональностей, заложенной в светочувствительном слое эмульсии, которую оператор перед тем подверг действию разрушительных световых лучей... И никто так, как Митя Фельдман не умеет угадать и выявить замысел оператора. Отчего же так? В чем секрет его “волшебства”? Секрет весь в том, что Дмитрий Фельдман в душе – сам одаренный кинооператор, он сам того не зная – будущий художник светописи. Вот почему в красном полумраке лаборатории так тонко и точно угадывает он пластическое решение операторов, чувствует их тональную и пространственную задачу и умеет ее подхватить и сохранить в их негативах, – именно потому, что эта задача ему по плечу, потому что по существу уже давно это его кровная задача. И, сознательно, или нет, но он живо интересуется вопросами освещения, экспозиции, съемки. Он расспрашивает операторов об их работе, и в конце концов стремится попробовать свои силы в этой области.

Один из операторов – Григорий Иванович Дробин, бескорыстно учил и опекал его. Помню, имя это отец всегда произносил с почтением: “мой учитель Гриша Дробин”.

И, наконец, настал день, когда Мите Фельдману была доверена камера... Материал получился отличный. Иначе и быть не могло. Ведь перед его глазами прошли километры пленки, отснятой другими операторами. Он читал ее как открытую книгу. Он давно

был готов к этому. Ведь это его призвание. Он понял это еще в детстве, в тот самый миг, когда увидел впервые кинокамеру.

Шел 1924 год. Один год, в течение которого из лаборанта проявочной мастерской вырос оператор Дмитрий Фельдман.

Передо мной лежат те немногие свидетельства, которыми я располагаю. (К сожалению отец был очень скуп в рассказах о себе, а когда в конце жизни он захотел сделать это, времени ему уже не было отпущено.) Две странички скупых строк автобиографии, написанных знакомым отцовским почерком, лист с перечнем снятых Фельдманом фильмов, который составила мама к его 75-летию, отмечавшемуся уже без него, да несколько фотографий тех лет – казалось бы, совсем немного, но сколько можно сказать, внимательно взглядевшись в старые пожелтевшие фотографии.

С одной из них смотрит совсем еще юный худой парнишка в большом лабораторном фартуке. Чуть ссутулившись стоит он у огромных барабанов для просушки проявленной киноплёнки. На оборотной стороне незнакомой рукой написано: "смотри и помни" и проставлена дата. Другая фотография – рабочий момент съемок фильма "Макдональд" (1924). Молодой оператор, стройный, подтянутый, в толстовке, аккуратно подпоясанный ремнем, в галифе и сапогах по моде тех лет. Стоя у кинокамеры, он уверенным жестом руки указывает актеру его место на съемочной площадке. А вот пять строк из автобиографии. "В 1918 году поступил в качестве ученика на киностудию "Мирограф", впоследствии переименованную в ВУФКУ. На этой студии я прошел стадию ученичества, лаборанта и кинооператора".

И как уместны (почти чудо) оказались здесь воспоминания режиссера Александра Перегуды, так ярко воссоздавшие весь облик юного Мити Фельдмана – проявщика и начинающего оператора. Они ценны (я бы сказала даже бесценны) еще и тем, что рассказывают нам от первого лица одну из интереснейших страниц становления советского кино.

*Александр Перегуда,  
режиссер, сценарист.*

*Из воспоминаний о Мите Фельдмане.*

*Поезд всюду мчал нас в Одессу, к морю, к нашей родившейся мечте – быть кинематографистами.*

*Кто же это «мы», «нас», «нашей»?*

*Мы – это я и Бучма, будущий Народный артист СССР, в то время еще не народный и, хоть малоизвестный, но многоталантливый и такой милый, милый, незабвенный Бронек.*

*Это было в июне 1924 года, когда мы после успешных гастролей театра «Березиль» в Харькове, воодушевленные первыми крупными успехами и ласковым приемом театра столичным зрителем (в то время Харьков был столицей Украины), почувствовали себя в силах, как нам казалось, решать любую задачу.*

*Александр Степанович Курбас, властитель наших дум, и по совместительству художественный руководитель нашего театра, только что подписал договор с ВУФКУ, единой организацией, занимавшейся производством и прокатом фильмов на Украине (Всеукраинское фото-кино управление). ВУФКУ имело в своем составе, кроме прокатных контор, две кинофабрики для производства фильмов – в Одессе и Ялте. Курбас предложил нам, мне и Бучме, поддержать нашими слабыми силами его рейд в Кинематограф. Мне – его помощником, ассистентом, секретарем, а Бучме – актером, единомышленником и, как и в театре, оппонентом.*

*И вот мы, полные дерзновенных, самых розовых мечтаний и надежд, мчимся в Одессу, в украинский «Бабельсберш», а то и «Голливуд», чтобы внедриться в кинематограф и занять в нем достойное место. («Бабельсберш» – киностудия в Берлине – Е.Ф.).*

*По приезде в Одессу первый визит Курбасу. Хоть прием был теплым и дружеским, но впереди знакомство с кино, и наше нетерпение было более чем оправдано. Обязательный визит директору, которым был тогда Михаил Яковлевич Капчинский. Затем необходимые формальности и, наконец, кинофабрика на Пролетарском бульваре.*



Внушительный каменный забор, монументальные ворота и за ними огромный пустырь, поросший опаленной чахлой травой. На пустыре два застекленных строения – павильоны, и в стороне от них два не очень уютных жилых обывательских домика в полтора этажа с традиционными балкончиками. На крылечке одного домика – монументальная человеческая фигура, как потом выяснилось, артист Салтыков, «король экрана», один из немногих представителей дореволюционного русского кинематографа – весьма колоритная фигура, грозное предупреждение: «Оставь надежду, всяк сюда входящий». Так я трактую фигуру «короля экрана» теперь, в перспективе времени. Тогда нам было не до осмысления случайностей.

Вперед, к сердцу кинематографа, на съемочную площадку!..

Не слишком ли я размазываю первые впечатления от фабрики – но уж очень трогательное и волнительное для меня это путешествие в молодость...

С темной сторны павильона слонялись одинокие фигуры измазанных необычным гримом людей, томящихся от безделья. Артисты?..

По широкой лестнице трепетно вошли мы в павильон. На нас обидно никто не обратил внимания. Мы сразу же попали в водоворот событий. В павильоне «гоняли зайцев» (?!), так нам пояснил происходящее симпатичный молодой человек, как оказалось в дальнейшем, реквизитор. Дело в том, что павильоны того времени строились с расчетом на использование дневного (солнечного) света, так как электрических осветительных приборов было до смешного мало, и их количество приходилось восполнять за счет солнышка. Поэтому павильоны строились со стеклянными стенами. С одной стороны это облегчало работу, но с другой очень осложняло: солнце двигалось, а с ним передвигался и свет его лучей, поэтому приходилось от них перекрываться занавесями на окнах, не всегда и не везде плотно прилежавшими к стенам и поэтому пропускавшими сложные озорные «зайчики», личные враги оператора и осветителей, которым вменялось в обязанность избавлять от них съемочное пространство.

Понемногу мы освоились с этим, как нам показалось сперва, неорганизованным и суетливым процессом. Мы освоились довольно

быстро и с мизансценой, поняли, где аппарат, где режиссер, где помощник его, где оператор. В общем разобрались в подробностях съемочного процесса, и нам стало скучно.

Режиссер – Петр Иванович Чардынин, о котором мы уже были осведомлены, ставил фильм «Укразия», или в прокате «Семь плюс два», сцену в китайском ресторане. Вернее сказать он хлопотал, распоряжался, волновался, кричал, а не снимал, и мы, как это свойственно всяким посторонним созерцателям, поражались количеству случайностей, потере времени, непродуманности, неподготовленности. Так нам казалось. Все, конечно, имеет свой конец. Кончились и все хлопоты и, наконец, раздались традиционные команды и зажурчал, так по домашнему – уютно, ласково – аппарат. Из всего мы твердо запомнили, что съемка начинается со слов: «начали... пошли», все же остальное было непонятно. На этом и закончили мы первое знакомство с кинематографом.

Продолжая последующее ознакомление с кинематографическим процессом, я пробрался в кинолабораторию, что было и ново, и еще менее понятно, чем павильон и съемочная площадка. Обо всем этом я вспоминаю на уровне сегодняшнего представления о творческом процессе кинематографа, чтобы было яснее мое положение, мое восприятие в то время, когда кино только-только выходило, вернее выползало из недр ханжонковского-талдыкинского наследия.

Итак, лаборатория... Обывательский флигель во дворе конторы кинофабрики с неприглядным темноватым входом. Комната с большим деревянным барабаном, вторая – с монтажными столами, корзинами с обрывками пленки, обитая клеенкой дверь, из которой показался полуодетый парнишка с мокрыми руками...

- Что вам нужно здесь, фирлитурли?
- Интересуюсь иллюзионом, – в тон ему отвечаю.
- Фельдман, проявщик, а Вы?
- Новый помреж, Перегуда.
- Что ж, будем знакомы.
- Можно не только знакомыми, но и друзьями.

*После такой прелюдии, в которой мы наилучшим образом поняли друг друга, но усвоили и диалект друг друга, Фельдман, который считанные минуты звучал как Фельдман, а через несколько минут был просто Митей, стал водить меня по лаборатории, показывать и пояснять чудеса кинолабораторного процесса.*

*Наша экскурсия была прервана приходом Чардынина и Завелева, оператора фильма «Укразия». В этой мизансцене двух важных киностариков и одного мальчика, предстал передо мной Митя во всей красоте знаний и авторитета, которым он блеснул перед этими кинематографическими «колдунами», рассматривая и разбирая проявленные негативы. Мальчик-балагур, точно по волеобчеству, превратился в специалиста, рассуждавшего на равных с маститыми мастерами кино. К его словам внимательно прислушивались и один, и другой – и оператор, и режиссер.*

*А мальчик-то и в самом деле «Фирлитурли»! – подумал я.*

*Очень мне хотелось и самому посмотреть эту пленку, но не мог же я просто подойти и посмотреть. Думаю, что это было бы неуместно. Про себя я подумал, что режиссеру нужно держать тесную связь с лабораторией, с «волеобчниками», из которых я сразу же выделил двоих: Митю Фельдмана и Шуру Качковского. Качковский был годами старше Мити, менее общительный и, как мне показалось, несколько подозрительный ко всякого рода пришельцам, а Митя... Митя простой, веселый, что называется «душа на распашку». Так я определил его сразу и не ошибся. Его простота, обаяние, его готовность помочь, разъяснить, наставить, посоветовать были такими естественными. Деловое общение с ним никогда не ставило тебя в стесненное положение, а наоборот, делало это общение жизненно необходимым, интересным, таким значительным и значимым.*

*Так в личном общении, во взаимном обогащении через короткое время мы уже были «на ты» и знали друг о друге столько, что нам казалось, наше знакомство, наша дружба продолжалась по крайней мере, если не вечность, то около этого. Митя никогда не говорил мне, что мечтает быть оператором. Я поражался его скромности и чувствовал большую неоправданную несправедливость. Подумать только, человек так тонко*

*разбиравшийся во всех сокровенных процессах кинематографии, в стороне от законополагающей роли. «Будет из Мити оператор. Не заурядный крутильщик, а настоящий классный оператор, не хуже Завелева» – думал я про себя. Думал, чувствовал, знал это не хуже его и хотел этого не меньше его. Вкус, стиль, школа и все, что нужно для оператора, у него есть, хотя, может быть, этого не осознают окружающие. Может быть не хотят осознать, а то и хотят не осознать.*

*На Одесской кинофабрике было всего три оператора – Борис Исакович Завелев, Евгений Иосифович Славинский и Григорий Иванович Дробин. Первые два – мастера своего дела, оба высокой квалификации, А Дробин – самоучка, выдвинутый обстоятельствами производства и условиями времени. Жили они между собой мирно, но в достаточной степени насторожено. Секретничество старых мастеров, которое, что греха таить, широко практиковалось, ставило адептов в весьма невыгодные условия, рождало уродливые формы общения, порой унижительные и оскорбительные. Работа велась примерно по методу оператора Роны, приглашенного из Германии на работу в ВУФКУ. Этот маститый оператор окрасил все свои объективы в разные цвета, чтобы скрыть от помощника их характеристики, и своему помощнику говорил на съемке: «Орест (так звали его помощника) дай зеленый, дай красный», вместо того чтобы сказать «дай 35» или «дай 50». Вот такими методами просвещали своих помощников эти всемогущие «боги» кинематографа в 1924-1926 годах.*

*Свое общение с Митей я начал с критики «небожителей» кинематографического Олимпа, с оценки эстетических воззрений Завелева, с которым мне пришлось столкнуться в первую очередь по картине «Вендетта», в первой работе режиссера Курбаса в кино. Завелев признавал и проповедовал академическую композицию кадра. По вопросам композиции у него с Курбасом возникали постоянные споры, в которых Завелев оставался побежденным, но, очевидно, не убежденным. Работа с Курбасом увела меня на время в экспедицию и я лишился общества дорогого Фирлитурли, Мити Фельдмана. После возвращения из экспедиции наступил день моего торжества. Директор кинофабрики, Капчинский, вызвал меня и предложил мне ознакомиться со сценарием «Сон Толстопузенко»*

на предмет возможной постановки. Не вдаваясь в подробности, скажу одно. Я твердо заявил дирекции о моем непреклонном желании снимать фильм только с Фельдманом, в качестве оператора фильма, на что мне и было дано разрешение.

В августе 1924 года мы приступили к деловым беседам по сценарию, а в дальнейшем и к постановке. Оба мы невероятно плавали во всех вопросах. Простые вопросы вдруг оборачивались для нас сложными проблемами, но мы с наглостью молодости бесшабашно ворожали этими проблемами и, порой, выходили победителями.

Наша дружба крепла, и мы знали друг о друге все. Я был в курсе всех мечтаний Фельдмана. Я даже знал, что у Мити была затаенная мечта заказать себе хромовые сапоги у сапожника Богачева, что считались среди молодежи в Одессе необычайно респектабельным. Я был счастлив наравне с Митей, когда он их получил и надел. Это было поистине великолепно.

– Такие сапоги носил разве сам губернатор, – говорил я, глядя на счастливое лицо моего друга.

В том же году дирекция предложила Курбасу снимать фильм по сценарию «Макдональд». Это был политический памфлет, который давал широкие возможности постановочного характера. Курбас очень им заинтересовался и охотно взялся за его реализацию. Не приходится и говорить, что еще в период работы над сценарием я выдвинул кандидатуру Фельдмана в качестве оператора, а Курбас принял, невзирая на то, что эту постановку он замыслил как фильм трюковой с самыми обширными кинематографическими превращениями, что требовало оператора с соответствующим опытом и с глубоким знанием кинематографической кухни. Я объясняю его решение тем, что ему, видимо, наскучило препираться с Завелевым, навязывать ему свою режиссерскую волю, свою трактовку фильма и отдельных его кадров, что он желал оператора с молодым восприятием, с осознанным или неосознанным озорством, и надеялся, по моим рассказам, встретить такого в лице Мити Фельдмана.

И вот мы приступили к разработке сценария в таком составе: Курбас режиссер, я его ассистент и помреж, Фельдман оператор, Бучма, актер на главную роль. Сценарий уснастили

большим количеством трюковых сцен: двойных экспозиций, обратных съемок, замедленных ускоренных, прыжков из окна, движения в подвешенном состоянии, прицепившись к самолету, совмещением макетов с толпой и тому подобными обстоятельствами, которых и не перечесть. И все это свалилось на голову Мити, по существу новичка в кино. Забегая вперед скажу, что он превзошел все ожидания режиссера.

Нам чертовски везло. Двойные съемки с закашированными кадрами давали удовлетворительные результаты. (Каширование – прикрывание части кадрового окна непрозрачной маской (каше) – Кинословарь.) Наложение массовок на макет удавалось вполне. Это тем более было поразительно, если принять во внимание то количество осветительных приборов, которые мы имели в своем распоряжении: шесть штативных и четыре потолочных. В перспективе времени все это кажется бредом, и, будь мы более вооружены технически, будь мы более опытными, мы бы, конечно, ни за какие коврижки не согласились бы так дерзко экспериментировать.

Тем более мы были вознаграждены на общественном просмотре в Одессе, когда широкая аудитория встретила с одобрением нашу работу, что еще более укрепило нас. На этом просмотре, выступая с трибуны, я назвал Митю Фельдмана «деревенским мальчиком». В самом деле, не имея достаточного опыта (опыт – дело наживное), вооруженный не камерой, а коробкой под громким названием «Эклер», без поддержки лаборатории (мы только на второй, а то и третий день могли просмотреть проявленные негативы), оператор смело шел на сложный и ответственный эксперимент и выходил победителем. Разве это не чудо? Его мог совершить только молодой энтузиаст кинематографии, трудившийся не за страх, а за совесть и не для удовлетворения своего тщеславия. Это мог совершить только человек талантливый, искренне преданный кинематографу, трудяга, для которого язык кино был его родным языком, для которого мысли, думы, мечты о кино выстрадааны долгим трудом в лаборатории и родились они в условиях непрерывного трудового процесса, как для хлебороба из грязной земли рождаются дивные, совершенные продукты.

Следующая наша совместная работа тем же коллективом – «Арсенальцы», к которой мы приступили уже при полном одобрении дирекции фабрики, которая, как водится в кино, успела за это время переменить свой личный состав: вместо Капчинского был назначен Греймер. Эта работа, как и предыдущая, по существу, была студийной. Приступили мы к работе, воодушевленные предыдущим успехом, как зрелые мастера. Опыт величиной с воробьиный нос компенсировался страстным желанием выполнить любое, самое сложное задание, продиктованное необузданным воображением нашего шефа (Курбаса – Е.Ф.).

Курбас, продолжая вживаться в кинематографию, изучал емкость ее языка, искал образности и поэтики. Всем этим он был силен на театре, этим он хотел вооружиться и в кинематографе. Будучи высокообразованным человеком, теоретически он знал все особенности, всю специфику кинематографа немого периода. Для него было важно на практике проверить все продуманное, добиться образного решения, заставить «великого немого» заговорить высоко поэтическим языком и быть уверенным, что его поймут, почувствуют, что он дойдет до сердца и сознания зрителя в каждом кадре.

Мы с Митей не всегда и не все понимали в этих его исканиях. Кто нас осудит за это? Ведь мы были так молоды и, что греха таить, беззаботны. Поэтому, когда он ставил перед нами задачу, мы не спрашивали его о цели задания, а старались как можно точнее, лучше его выполнить.

Особенно мне, да и Мите, я в этом уверен, запомнилась одна панорама атаки белогвардейской кавалерии и контратаки арсенальцев. Над съемкой этой панорамы трудились очень долго. Кадр по вертикали был разделен на две половины. По левой половине кадра по гористой улице города мчалась кавалерия в разворачивавшейся диагональной панораме с далекого общего плана до крупного перед самым объективом, до морды лошади, а по правой – снизу вверх шла сомкнутыми рядами колонна арсенальцев, также в панораме, фиксируя отдельные лица бойцов. В перспективе эти две колонны должны были встретиться, хотя этой встречи в кадре не показывали, но в воображении она жила,

*она была невообразимо жестока и кровава. Ее развязка ни в ком сомнения не вызывала. Нужно было рассчитать и согласовать в одном кадре столько разноречивых движений, ритмы одной и другой панорамы, углы диагонального наклона, освещенность каждой и столько еще разных деталей... И все это осуществил юный Митя Фельдман, не искушенный еще в тонкостях операторского искусства, не вооруженный соответствующей техникой, соответствующими сотрудниками...*

*Можно ли спокойно вспоминать эти подвиги оператора, которые по решительности и смелости сравнимы разве что с первыми парашютными прыжками?... Можно ли без волнения вызвать в памяти худенького мальчишечку спокойно без суетни выполнявшего среди сутолоки столь трудное и ответственное, столь важное и нужное для фильма задание?... Таким он и остался в памяти, этот скромный, улыбчивый труженик кинематографа, отзывчивый, полный готовности помочь, поддержать товарища и в то же время принципиальный, непреклонный человек, Дмитрий Моисеевич Фельдман.*

*Слава ему, корифею и первопроходцу советского кино.*

Всего за один год Фельдман снял пять короткометражных фильмов. Так естественным образом завершился одесский период жизни отца – его университеты. Летом 1925 года он устремляется в Москву.

Однако еще до Москвы ему привелось побывать в горном ауле на Северном Кавказе для проведения съемок фильма “Абрек-Заур”. Об этом рассказывает большой друг отца, Народный артист Грузии, режиссер Николай Санишвили.

*Н.Санишвили,  
кинорежиссер*

*О Дмитрие Фельдмане*

*Первое знакомство с Фельдманом у меня состоялось в 1924 году. Мы находились в горах Кавказского хребта в Северной Осетии, где снимали фильм “Абрек-Заур”. Наш оператор К. Кузнецов заболел, и, по просьбе нашего режиссера Б. Михина, к нам*



направили из Одессы начинающего оператора, выдвинутого на эту работу из начинающих лаборантов.

Конечно, режиссера Михина это известие не очень обрадовало, но поскольку группа простаивала и кроме репетиций с нами, актерами, никакой работы не велось, то Фельдмана ждали с нетерпением.

*И вот долгожданный день настал.*

В направлении аула Саниба проводник горец вел под уздцы горного коня.

Фельдман сошел с лошади, но не тут то было. Встать на ноги он не смог. Отяжелевшие от непривычки ноги не слушались его.

Кто-то из местных тихо сказал: – как же он снимет фильм в этих горах, если не может верхом проехаться по нашим тропам...

Первое, что сказал Фельдман, как бы в ответ на услышанное:

– Одессит, конечно, в абреки не годится.

Улыбки прошли по устам встречавших его кинематографистов, и тут состоялось наше знакомство.

Кто знал Фельдмана, тот поймет и поверит мне, что остроумный, полный юмора одессит Фельдман на второй же день для нас всех стал Митей и любимцем всей нашей экспедиции.

Митя к горам очень быстро привык. Романтика гор сразу привлекла его внимание и со свойственной ему чувствительностью он влился в окружающую его красоту.

Митя жадно готовился к съемкам, знакомился со сценарием, выбирал вместе с Михиным места для новых эпизодов... Но снимать фильм ему не удалось. Из Орджоникидзе приехал выздоровевший Костя Кузнецов и приступил к работе.

Митя быстро подружился со своим коллегой, провел несколько дней с ним на съемках, ассистировал и ночью проявлял пробы отснятого материала. Не только его новый друг Костя Кузнецов, но и мы, начинающие кинематографисты, сразу поняли, знакомясь с пробами и напечатанными контактами, что дело имеем с законченным профессионалом и прекрасным человеком.

Митя вскоре уехал, но не в Одессу, а в Москву, где его ожидала новая работа, которая явилась началом его творческого пути.

## *Мастерство*

Приступая к московскому периоду жизни отца, я поняла, что знаю очень мало и об этом времени. Отдельные фразы, эпизоды, факты тех далеких лет вспоминаются из рассказов папы, которые я слышала в детстве и которые, как кусочки мозаики, должны сложиться в полную картину. Но многих недостает... Я погружаюсь снова в фотографии. Их много, очень много. Это кадры из фильмов, рабочие моменты съемок, портреты отца. Они помогают дополнить картину. Но этого тоже мало. Однако не писать об этих годах, об этом десятилетии нельзя. Ведь это были лучшие годы его жизни и творчества: когда мужаешь, когда четко знаешь, чего ты хочешь, и это дается легко, когда приходит мастерство, а вместе с ним и известность.

И я постаралась представить себе то время, двадцатые годы, чтобы найти место тем отрывочным знаниям об отце, которые у меня есть. Да простят мне кино- и искусствоведы мои непрофессиональные рассуждения. Они преследуют лишь одну цель – обозначить место оператора Дмитрия Фельдмана в кинематографе тех лет.

В двадцатые годы кино стало профессиональным и, главное, популярным. Многим казалось в те годы, что кино, благодаря своей доступности широкой зрительской аудитории, постепенно вытеснит театр. Этого, конечно, не произошло. Кино не могло заменить театра с его вечным чудом перевоплощения, рождения спектакля на глазах у зрителя. Съемочная площадка и тем более плоский экран ничуть не походили на театральную сцену, а зритель кино был отделен от живого действия пространственным и временным барьером. И эмоции у зрителя были разного свойства. Театральный спектакль вызывал сопереживание, кинофильм – эффект присутствия.

Кино не заменило театра. Оно стало новым самостоятельным видом зрелищного искусства со своей спецификой и возможностями. Рядом с фигурой режиссера – единовластного творца театрального спектакля, появляется оператор со своей камерой. Именно ему предстояло воплотить на экране замысел режиссера и сценариста. Это его глазами зритель видит актеров –

героев фильма, пейзажи, интерьеры, детали. Это оператор проводит героя через все перипетии экранной жизни, показывает в общих планах, либо максимально приближает его к зрителю.

Творчество оператора по своим задачам и средствам во многом сродни мастерству художника. Кадр – предел, рамка картины, отделяющая изображаемое от остального мира и в то же время устанавливающая с этим миром определенную связь (в кино – от кадра к кадру). И светотень, освещение, позволяющее оператору, художнику достичь нужного эффекта. Я намеренно не говорю о композиции, которая традиционно является прерогативой режиссера. Замечу только, что Фельдман, зачастую с согласия режиссера, решал вопросы композиции кадра по своему усмотрению.

Главный инструмент оператора – камера – в 20-е годы еще не была оснащена столь совершенной оптикой. И оператор порой буквально вершил чудеса. Вспоминаю, когда в пятидесятые годы в распоряжении оператора появился трансфокатор – устройство на объективе, позволяющее мгновенно приблизить изображение далекого объекта, отец рассказал мне, как он добился подобного эффекта во время съемок фильма "Тихий Дон" в 1930(!) году. На крутом берегу Дона были проложены рельсы. И, находясь в вагонетке, на бешеной скорости съезжающей по этим рельсам, он снимал сцену, происходящую на реке.

Итак Москва, 1925 год. Приехав из Одессы, Фельдман сразу попадает в бурную кинематографическую жизнь. Он здесь не одинок. У него много друзей, молодых операторов и режиссеров, приехавших, как и он, в столицу из Одессы. Это режиссеры П.Чардынин, В.Гардин, Л.Курбас, Л.Шеффер, с которым отец в 30-м году снял лирическую ленту "Две матери", операторы Д.Демуцкий, Г.Айзенберг, Яков Кулиш, дружбу с которым папа пронес через всю жизнь, где бы он не находился, и многие, многие другие. Надо сказать, что на Одесской киностудии начинали свой творческий путь режиссеры, операторы, актеры, сценаристы, имена которых в дальнейшем ярко проявились в советском кинематографе.

Три фильма, снятые Фельдманом за первые два года в Москве, привлекли к себе внимание столичных режиссеров. Это "Крестовик" (режиссер В.Сахновский), фильм "Чашка чая", поставленный режиссером Н.Шпиковским и имевший большой успех у зрителей. В нем снимались известные актеры Игорь Ильинский и Нина Ли. И наконец, фильм "Ухабы", снятый с режиссером Абрамом Роомом по сценарию Виктора Шкловского, известного писателя и литературоведа.

Абрам Роом увидел в Фельдмане оператора-новатора и в 1929 году предложил ему снимать фильм "Привидение, которое не возвращается" по мотивам новеллы французского писателя Анри Барбюса "Свидание, которое не состоялось". Перед оператором стояли сложные постановочные задачи. И Фельдман блестяще разрешил их. Главную трудность представляла собой декорация круглого здания тюрьмы (новинка европейской пенитенциарной системы). Заключенные находились в зарешеченных камерах-клетках, и весь этот тюремный колодец просматривался и был на виду у охранников, находящихся в центре. Строить здание тюрьмы целиком не представлялось возможным. Как же поступить? – и решение найдено. Был выстроен фрагмент тюремного колодца по десять камер на каждом этаже и, напротив, на противоположной дуге окружности, – всего одна камера для героя фильма. Оператор со своим аппаратом и осветительными приборами находился позади этой камеры. Таким образом, в объектив попадал крупным планом герой фильма, и все, что происходило здесь, в его камере, проектировалось на противоположное полукружье, создавая полное впечатление замкнутого пространства.

Отец рассказывал, как он со своим другом, художником фильма Виктором Аденом провозился с макетом тюрьмы целый день на пыльном пустыре под палящим солнцем – съемки фильма проводились в Баку – пока не нашел нужное положение макета относительно солнца. Иллюстрацией к этому рассказу служила серия фотографий. Их было штук десять, и изображали они худощавого, подвижного Фельдмана и грузного Адена, в разных позах согнувшихся над макетом.

Эпизод побега героя фильма из тюрьмы занимает довольно много экранного времени и несет на себе большую

психологическую нагрузку (надо помнить, что фильм немой). И Фельдман берет камеру в руки и снимает, следуя за беглецом, то приближаясь к нему, то отдаляясь. Тем самым он максимально приблизил зрителя к герою и создал реальное ощущение погони.

Об операторе Фельдмане пишет Заслуженная артистка РСФСР, Лауреат Государственной премии Ольга Жизнева.

*Ольга Жизнева,  
актриса*

*Воспоминания об операторе Дмитрие Фельдмане*

*Митя Фельдман!*

*Как много было вложено кинематографистами, произносившими это имя, как много было вложено в него радости, веры, любви в этот молодой тогда талант, только-только начинавший свою жизнь художника, как много уже звучало профессионального уважения к нему.*

*Странно, неправдоподобно, писать о нем “был”, хотя и прошло много времени, как его не стало. А привыкнуть трудно. Это был юноша, не подлежащий смерти, с глазами блестящими, полными жизни, юмора, добра.*

*Время шло... И будучи пожилым и седым – это был все тот же юноша! Да. Вот так казалось...*

*Фильм по сценарию Анри Барбюса – “Привидение, которое не возвращается” – режиссер Абраам Роом, оператор Дмитрий Фельдман.*

*Экспедиция – Баку, там же начало с’юмок фильма. Вторая работа молодого оператора.*

*У аппарата стоял мальчик. Красивый, стройный, с сияющими черными глазами, с мощной шапкой крутой, черных кудрей и удивительно покойно-сосредоточенный.*

*Это было очень своеобразное сочетание в человеке – молодость, даже юность и почти стариковская степенность, серьезность.*

*Линзы, сетки, диффузионы, натурная подсветка казались мне волшебными в руках оператора. Но Митя не волшебничал. Он*

*снимал жизнь. Снимал внимательно и поразительно. Этот мальчик был строг у аппарата. Этот мальчик был перед собой ответственен за то, что делал.*

*Меня снимали и надо мной трудились многие операторы – и многие снимали очень хорошо. Я благодарна.*

*Но Дмитрий Фельдман снял меня исключительно, уловив проявление лучших свойств и создав обстановку для этого. Я не замечала, как он меня снимает. Я не слышала его мук. Он был спрятан в аппарате. А я была свободна, не напряжена, искренна.*

*Это был художник правды. Он умел ее видеть и умел ее создавать. Митя Фельдман...*

Фильм успешно прошел по экранам страны и за границей.

В 1931 году режиссеры О.Преображенская и И.Правов приглашают Фельдмана снимать фильм "Тихий Дон". Это была первая экранизация одноименного романа Михаила Шолохова. Постановщики фильма Ольга Преображенская (прошедшая путь от актрисы кино до драматурга и режиссера) и Иван Правов в тридцатые годы были известным режиссерским дуэтом.

Съемки проходили на берегу Дона, неподалеку от станицы Вешенской, где жил Шолохов, и писатель часто появлялся на съемочной площадке. В главных ролях снимались актеры Андрей Абрикосов и Эмма Цесарская. Фильм принес актерам большую зрительскую любовь и популярность. И в этом немалая заслуга операторской манеры Фельдмана – создавать кинопортрет, запоминающийся образ.

*Леонид Косматов,  
кинооператор*

*О работе Д.Фельдмана и Э.Цесарской на съемках фильма "Тихий Дон".*

*Никаких предварительных с'южетов, ни фото, ни кинопроб для "Тихого дона" у Цесарской не было. Ведь это была уже известная актриса, пользующаяся большой любовью зрителей, талантливая, темпераментная, со своей особой нестандартной красотой –*

яркой, весомой, мужественной. Режиссеры знали ее по предыдущим картинам. А роль Аксиньи как-будто создана для нее... С ней просто заключили договор на с'емки в этой роли.

Таким образом получилось, что день ее первой с'емки в "Тихом Доне" был и днем первого знакомства с оператором Митей Фельдманом. Это произошло 18 марта 1930 г. в хуторе Дичинском.

Подружились они с Митей не сразу. Сплотила их общая цель, творческие искания, риск молодости. Перед съемкой одной из сцен, где Аксинья получает письмо от любимого, у оператора и актрисы произошел "интересный сговор", как назвала это актриса. Митя сказал Цесарской: "Я очень хочу снять твои глаза так, чтобы они увеличились на весь экран. Но будет потом очень больно глазам..." Замысел сразу понравился актрисе, она согласилась. На другой день кадр осуществили. Снимали эту сцену при лампе с маленькой линзой, без всяких смягчающих стекол и сеток. После с'емки действительно началась страшная боль в глазах. Некоторое время актриса ничего не видела. Глаза у нее были красные, как у альбиноса. Эмма Владимировна рассказывала нам, как она, чтобы заглушить боль, билась головой об тумбочку, стоявшую около постели...

Митя, хотя и знал заранее о неизбежности ожога, все же был, видимо, не подготовлен к такой сильной реакции... Он тяжело переживал страдания Эммы, просиживал все свободное от с'емок время у ее постели, как мог ухаживал за ней. К счастью, ожог, хотя и очень болезненный, быстро прошел, зрение восстановилось полностью. Жертва, о которой актриса не жалеет, ибо эффект был поистине потрясающий: большие глубокие глаза Аксиньи, полные горя, страха, любви и ненависти, вырастали во весь экран.

Эти дни совместных переживаний, общего риска, но и общего большого творческого успеха артистки и оператора, еще больше скрепили их дружбу...

Съемки продолжались. Это была трудная, но и очень интересная для актрисы работа: у Цесарской нет ни одной сцены с массовой, ни одного "проходного" кадра. Все сцены с ее участием, это, можно сказать, "сцены-диалоги": с Григорием, со Степаном, со стариком или "монологи" Аксиньи...







Дмитрий Фельдман, 30-е



Дед Дмитрия Фельдмана





Митя Фельдман, Одесса, 10-е годы



Фельдман - лаборант проявочной лаборатории.  
Одесса, 1923г.



Фельдман - оператор, Одесса, 1924г.



Группа работников Одесской студии,  
Фельдман стоит в центре, 1924г.



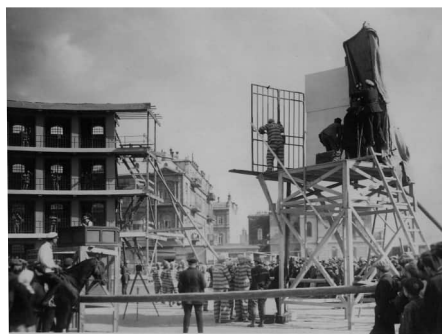
Рабочий момент на фильме “Макдональд”, 1924г.



С режиссером  
Абрамом Роомом



С художником  
Виктором Аденом



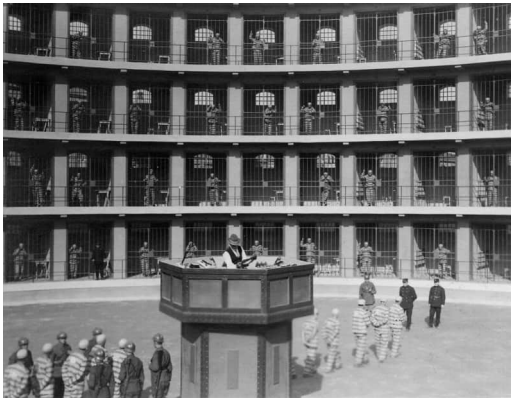
Декорация, Общий план

Фильм “Привидение, которое не возвращается”, 1929г.

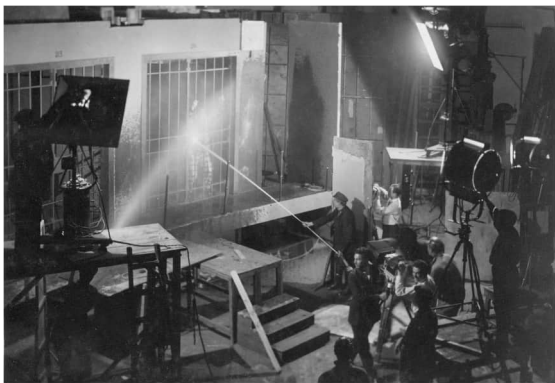




Артист Фердинандов в роли Хозе Реаля



Декорация



Рабочий момент.  
Фильм “Привидение, которое не возвращается”, 1929г.



Фильм "Тихий Дон". Рабочие моменты





Дмитрий Фельдман и актриса Эмма Цесарская



Э. Цесарская (Аксинья) и А. Абрикосов (Григорий)  
Фильм “Тихий Дон”, 1930г.



Э. Цесарская в фильме “Две матери”, 1931г.



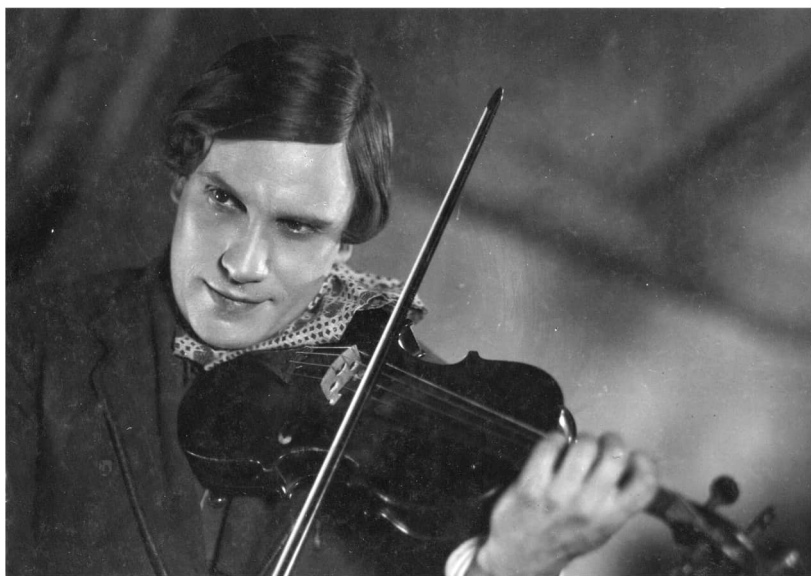
Л. Базанова в фильме “Две матери”, 1931г.



Дмитрий Фельдман в период съемок  
фильма “Петербургская ночь”,  
1934г.



Кадры из фильма “Петербургская ночь”, 1934г.  
актер Добронравов в роли Ефимова



Кадры из фильма “Петербургская ночь”, 1934г.  
актер Добронравов в роли Ефимова



Любовь Орлова



Любовь Орлова



Любовь Орлова и  
Борис Добронравов

Кадры из фильма “Петербургская ночь”





Кадры из фильма “Петербургская ночь”



Кадры из фильма “Петербургская ночь”



*Двадцать один день или непрерывные напряженные с'емки, а спустя двадцать два дня от их начала Цесарская уже отдыхала в Москве.*

*Натуру усадьбы Листницкого снимали значительно позднее, в ноябре в Сухуми.*

*Картина пользовалась большим успехом и у советского зрителя, и за рубежом. Для зарубежного проката был сделан специальный вариант, так называемое “датское издание” “Тихого Дона”.*

*Зарубежная пресса отзывалась о картине восторженно. Было так много писем от зрителей из Испании, Англии, Германии. К сожалению архив тех лет не сохранился у актрисы...*

*Большая дружба завязалась на этом фильме и с Шолоховым. Эмма Владимировна вспоминает, как однажды они были вместе с писателем в гостях у Мити. Шолохов высоко оценивал созданные актерами образы фильма. “Вы, черти, влезли мне в душу. Когда я думаю о Григории и Аксиньи, я теперь вижу их именно такими, как вы их создали” – говорил писатель.*

*Эмма Цесарская,  
актриса театра и кино*

*О Мите Фельдмане*

*С искренней теплотой и любовью я всегда вспоминаю Дмитрия Моисеевича Фельдмана.*

*Блестящий оператор и чудесный человек – Митя Фельдман был большим моим другом. Познакомилась я с ним в хуторе Дичинском, близ Каменска, где мы начали снимать картину “Тихий Дон”.*

*Дело в том, что так называемой “актерской пробы” на роль Аксиньи у меня не было. Меня пригласили на эту роль задолго до начала с'емок “Тихого Дона”, и я, закончив на Кубани картину “Иуда”, сразу приехала на с'емку натуры в Дичинский...*

*Дмитрий Моисеевич был скромным деловым человеком. Поначалу мне все думалось, какой он покажет меня на экране?. Но*

*когда я увидела первый снятый им материал, я поняла, что работать над образом Аксиньи можно спокойно...*

*Работать с ним актеру было исключительно приятно и, я бы сказала – результативно, ибо он актера “щадил”, не навязывал своих чисто технических указаний, главным образом, в отношении движения в кадре. Мы чувствовали себя совершенно свободно на съемочной площадке, и это, конечно, помогало искренности и непосредственности в раскрытии образа. И еще. Я всегда его благодарила за подсветки – эти проклятые серебряные щиты, которые так часто мучают актера и которых я никогда не ощущала на съемках “Тихого Дона”, хотя Митя в те далекие времена пользовался ими очень активно. Он заботился, чтобы они не мешали актеру...*

*Сравнительно недавно я просмотрела “Тихий Дон”, снятый моим самым лучшим оператором – Митей Фельдманом. Уже более тридцати лет прошло с тех времен, но и сейчас картина дышит воздухом Дона, в ее кадрах есть что-то неповторимое, истинно шолоховское, такое видение природы, которое бесконечно волнует, которое свойственно только большому художнику...*

*А портреты!.. Как великолепно он снимал портреты!..*

*В письмах зрители мне пишут – ...”Вы навечно остались в нашей памяти в роли Аксиньи”. И я понимаю, что этими дорогими для меня строками я всецело обязана моему другу Дмитрию Моисеевичу Фельдману, который так помог мне в труднейшей работе в картине “Тихий Дон”.*

Эмма Цесарская через год снялась у Фельдмана в фильме “Две матери”.

Фильм закончен, вышел на экраны. Фельдман получает новое предложение. Режиссер Григорий Рошаль собирается снимать фильм “Петербургская ночь”. Сценарий, написанный драматургом Верой Строевой, объединяет в себе две повести Достоевского “Белые ночи” и “Неточку Незванову”.

До начала съемочного периода Фельдман успевает снять два фильма на бытовые темы – “Две матери” с режиссером Л.Шеффером

и "Черный барак" с режиссерами М.Яншиным и Н.Горчаковым по сценарию, написанному И.Ильфом и Е.Петровым (1931 и 1933 гг).

Летом 1933 года Фельдман приезжает в Петербург. Это его первое знакомство с городом. Петербург произвел на отца огромное впечатление. Было время белых ночей. Он ходил по городу и не переставал восхищаться его классическими очертаниями, его гармонией и легкостью в призрачном свете сумерек и рассветов. Там пришло и световое решение натурных съемок.

В Эрмитаже он открыл для себя Рембрандта. Он увидел в его полотнах то, к чему шел все эти годы в своем стремлении к раскрытию сути вещей – показать главное, высветить его, убрать, затемнить все ненужное, второстепенное. Он всегда задерживался подолгу в зале Рембрандта, переходя от одной картины к другой, но когда останавливался перед "Возвращением блудного сына", жизнь как бы замирала вокруг. На первом плане стоптанные башмаки и огрубевшая в мозолях ступня Сына, на коленях припавшего головой к груди своего отца, и дрожащая рука ослепшего от горя Отца, узнавшего своего мальчика. Фигуры сына и отца освещены светом, струящимся из левого верхнего угла картины. В темном же густом фоне едва обозначены остальные фигуры композиции.

Вспоминаю. В первые послевоенные годы, когда мы жили в Тбилиси, в потоке трофейных фильмов шел фильм "Рембрандт". Отец взял меня с собой на дневной сеанс. На протяжении всего фильма я держалась за его руку. Пошли последние кадры. Я их хорошо запомнила. Старый одинокий и всеми забытый художник поднимается на чердак со свечой в руке. Он отыскивает свои картины, расставленные вдоль стен среди всякого хлама, и, оттирая рукавом пыль, разглядывает их. И вот в слабом свете свечи из мрака и паутины перед нами на весь экран встают шедевры Рембрандта. Папа сильно сжал мою руку, а когда зажгли свет, я увидела слезы в его глазах.

Съемки фильма "Петербургская ночь" закончились в 1934 году. Это был триумф операторского мастерства Фельдмана, как писала об этом тогдашняя пресса.

Приведу здесь выдержки из статьи известного оператора Владимира Нильсена, работавшего в те годы в творческом содружестве с режиссером Григорием Александровым.

*Владимир Нильсен,  
кинооператор*

*«Петербургская ночь» в операторской трактовке.*

*Оператор Фельдман правильно понял и оценил сущность основного качества художественного наследия эпохи дагеротипии. Это качество заключается в том, что художники светописы стремились прежде всего познать и выразить характер человека, не искажая его искусственной и фальшивой позировкой. Фельдман пошел по правильному пути критического восприятия и использования этого наследства, одержав громадную победу над установившимися штампами съемки «говорящего крупного плана».*

*Из пейзажных построений, играющих значительную роль в общем контексте фильма, следует отметить реалистическую трактовку белых ночей, где Фельдман обошелся без механического копирования имеющихся в живописи и графике композиционных образов.*

*Работа на сильном тональном контрасте в зимних пейзажах, вообще говоря, принадлежит к одной из труднейших задач операторского искусства. За исключением замечательной работы Андрея Москвина на этом материале в картине «Одна», можно указать лишь единичные примеры построения такого рода в наших фильмах. (Журнал Советское кино» #3, 1934, март)*

К отцу приходит признание. Выкристаллизовалась уже операторская манера Фельдмана и его схемы освещения – отсутствие контурного света и создание выпуклости за счет постепенного изменения тональности фона. При этом ему удавалось сохранять особенности фактуры изображаемого объекта. Он в ряду лучших операторов молодой кинематографии страны, таких как – А.Москвин, А.Головня, Л.Косматов, Ю.Екельчик, Э.Тиссэ, Б.Волчек.

*Леонид Косматов,  
кинооператор*

*Об операторе Д.Фельдмане*

*Общий живописно-пластический характер дарования Д.М.Фельдмана и своеобразие его, отличает его от живописности Андрея Москвина и от пластической монументальности Эдуарда Тиссэ... Может в каких-то чертах он развивает эмоциональность, свойственную операторскому почерку А.Головни раннего периода, но без склонности к резко ракурсным построениям...*

*Мягкость его (Фельдмана – Е.Ф.) живописно-пространственных решений в черно-белом кино заставляет вспомнить пейзажи Коро, с их тонкими нюансами, сдержанной гаммой, скромностью, глубиной, лиричностью образа природы, людей и их творений.*

Вокруг отца много друзей, коллег. Жизнь улыбается ему. Уже накопился кое-какой фотоархив. Друзья-художники помогают оформить фотоальбом, где на первой странице вокруг фотографии Фельдмана, в виде шаржа, изображены артисты – герои снятых им фильмов, и подпись – "оператор в приятном окружении".

О работе Фельдмана на фильме "Петербургская ночь" пишет режиссер-постановщик, Народный артист СССР Григорий Рошаль уже в 60-х годах.

*Григорий Рошаль  
режиссер*

*Есть люди, которые, войдя в твою жизнь, делают ее радостней, воспоминания о которых всегда вызывают самые теплые чувства. Таков был мой дорогой друг, товарищ наш по работе над одним из самых дорогих для нас фильмов «Петербургской ночью». Я и Вера Павловна Строева, вместе с которой эту картину ставил, нашли в лице Фельдмана человека, который не только понял наши художественные замыслы, но*

обогастил их всем очарованием поэзии, которое вносит высокое операторское мастерство в художественное кинопроизведение.

Дмитрий Фельдман, или как мы его звали, Митя, полюбил призрачный Петербург Достоевского, какой-то совсем особенный Петербург трудных судеб, холодный город и фантастический город, замершие воды каналов, шеренги домов, казарменно одинаковых и все же полных какого-то своеобразного очарования. Узкие колодцы дворов, обшарпанные лестницы, окна мансард – все это вошло в изобразительную ткань нашего фильма. Художник Иосиф Шпинель и Дмитрий Фельдман прекрасно дополняли друг друга и искали в кадрах тот дополнительный акцент, который делал их объемней, создавал тот обертон, который звучал как некоторый изобразительный лейтмотив во всей картине.

В графике черно-белого фильма Митя Фельдман искал ту тональную выразительность, которая свойственна стилистике Достоевского. Кадры не отличались ни изыском ракурсов, ни назойливостью композиционных решений. Но человек в этой среде, созданной Фельдманом, как бы соприкасался не только с природой или декорацией, видимых в кадре, но сочень многими интерьерами и натурами. В усадьбе получался какой-то обобщенный образ холодного простора помещичьего зала, неподвижного и монументального, с узкими пролетами высоких окон, со стремительным ритмом тарантеллы крепостных музыкантов. В этом противоречии холода стен и итальянского темперамента тарантеллы возникал необычный и сразу тревожащий эпизод изобразительно-музыкального решения и режиссерской трактовки.

Наоборот, в сценах в трактире, в чадном дыму, придавленном сводчатым потолком, в погребке этого последнего пристанища великого неудачника Егора Ефимова люди как бы теснились, задыхались, не находили себе места, И, наконец, все формы натуры, белые метельные снега Руси, дымка белых ночей, завьюженная ночная дорога кандальников, памятники Николаю, Петру, так по-разному поданные и так гнетуще одинаковые в своем монументальном отрыве от людей и жизни. Памятник Николаю I был снят в монтаже деталей. Барельефы памятника, рассказывающие о единении народа и царя, разоблачались кадрами крупна императорского коня, раскинувшего хвост над всей этой

*«идиллией». И эта монтажная фраза намятника на фоне производимого на площади (только в звуке) парада войск создавала представление об императорском Петербурге необычное и острое. Памятник Петру, как бы летящий в пространстве, могучей своей дланью простертой над Питером, включался монтажной фразой в кадры убиения народника-студента у решеток ворот Шпигулевской мануфактуры.*

*Оператор Фельдман, строя свой каждый кадр, вкладывал в него частицу своего сердца; на съемках он относился к каждому кадру, как к живому существу. Некоторые кадры он снимал с гневом, находя все новые и новые средства, чтобы подчеркнуть и сделать понятным для зрителя, какие именно чувства этот кадр вызывает. Никогда не забуду, как мы снимали с ним в Доме Союзов проход Ефимова по лестнице, который сначала должен символизировать восхождение к благополучию, а потом подчеркнуть его неудачи, падение и срыв. Фельдман особенно выделял в кадре фактуру мрамора этих парадных ступеней и мраморного льва на постаменте, держащего щит и символизирующего силу. Если вначале и блеск мрамора, и торжественность львиной позы только подчеркивали радостную походку, легкость жестов и движений, беукоризненный черный фрак Егора Ефимова, то во второй сцене она была угрожающей. И эта белизна, и этот лев были той незыблемой силой, на которую посмел посягнуть Егор Ефимов.*

*К белым ночам Митя Фельдман относился как к мелодии, разлитой в воздухе. Нам пришлось с ним снимать десятки ночей, поскольку очень немного времени оставляла нам ленинградская натура для каждой ночной съемки.*

Воспоминания художника фильма "Петербургская ночь"  
Пьера Бейтнера.

*Пьер Бейтнер,*

*художник.*

*О содружестве художника и оператора*

*Моей первой совместной работой с оператором Д.М.Фельдманом был фильм «Петербургская ночь» в постановке Г.Л.Рошала в 1932 году на киностудии «Мосфильм».*

*Как известно, тридцатые годы были годами расцвета операторского мастерства в Советском Союзе... Позднее мне приходилось работать с такими операторами как Б. И. Волчек, А. Д. Головня, М. Кирилов, А. Шеленков, Г. Гарибян, М. Магидсон, но Фельдман был первым из плеяды выдающихся операторов, с кем мне посчастливилось встретиться после того, как я начинал свою деятельность на Одесской киностудии ВУФКУ и Бакинской студии «Азерфильм». Там я работал с операторами, чей профессиональный уровень не выходил за рамки не столько эмпирического метода, сколько самой обыкновенной самодеятельности.*

*До совместной работы с Рошалем и Фельдманом я не знал, что изобразительное решение фильма зависит не только от идеи и сюжета фильма, но и является результатом творчества трех человек: режиссера, оператора и художника.*

*В содружестве с Фельдманом я принимал участие в создании пяти фильмов: «Петербургская ночь (1932)», «Сабухи» («Человек утра») (1941), «Давид-Бек» (1943), «Второй караван» (1951) и «Двенадцать спутников» (1961). Работая с Фельдманом в течение почти тридцати лет, я мог определить, что Фельдмана не привлекали быющие на оригинальность ракурсы и динамические композиции. Его операторская манера не противоречила принципам социалистического реализма, его операторский почерк был аскетичен, а тональная гамма поражала богатством тональных переходов и была то живописна, то скупа и приглушена. Световое решение фильма вытекало у него из закономерного сочетания*



световых решений отдельных сцен. Смену световых пятен он всегда старался обосновать логически. Так, например, в сцене самоубийства музыканта в фильме «Петербургская ночь» Фельдман нашел и почувствовал пейзаж снежного поля, который выразительно передал настроение сцены самоубийства. В последующих за этой сценой кадрах: репетиции с оркестром в зале помещика, Фельдман создал такую световую атмосферу, которая настолько соответствовала настроению сцены, что композитор Кабалевский, уже написавший музыку к этим двум сценам, посмотрев на экране снятый материал, решил заново переписать музыку, исходя из световой атмосферы этих эпизодов.

Фельдман с самого начала постановки фильмов включался в работу художников, и мы вместе находили наиболее интересное и верное решение декораций. Работа над эскизами и планировками декораций к фильмам «Петербургская ночь» и «Давид-Бек» велась в творческом контакте с Фельдманом. При разработке планировок декораций мы стремились не только к их собственной выразительности, но и фиксировали с оператором наиболее интересные и разнообразные точки съемочной камеры, а также учитывали объектив, которым надо будет снимать тот или иной общий план декорации. Поэтому и декорации нами строились уже с расчетом на определенный угол охвата с определенной точки съемки. Исходя из действия, происходящего в декорации, мы с Фельдманом продумывали все мизансцены, ставя перед собой задачу, чтобы декорация не только вводила в атмосферу эпохи и обстановку происходящих событий, но и подсказывала бы режиссеру, как строить тот или иной мизанкадр. Естественно, что мы принимали в расчет и условия освещения: «лунный свет» или «солнечные лучи», отбрасывающие причудливые тени на стены и пол декорации; или свет от свечи в объекте «камерка Ефимова» в фильме «Петербургская ночь», когда со свечой в руке в камеру к музыканту входит ночью помещик...

Впервые в 1933 году, чтобы добиться большей глубины и увеличить пространство в декорации, я предложил построить наклонный пол. Только благодаря поддержке Фельдмана и других операторов удалось это практически осуществить, так как дирекция Москинокомбината (так в 1933 году именовалась

*киностудия Мосфильм), была категорически против этого эксперимента, поскольку он удорожал стоимость декорации и требовал дополнительного количества бревен и досок...*

Москва. 1936 год.

Режиссер Юлий Райзман снимает фильм о восстании московских рабочих 1917 года – "Последняя ночь". Фельдман приглашен на фильм в качестве главного оператора. Закончив работу над фильмом "Папо" Фельдман вместе с женой переезжает в Москву.

И вот отец снова на Мосфильме. Старые друзья, привычная обстановка и работа, любимая работа. Фильм обещает быть интересным для него. Много массовок. И главное, почти все съемки ночные. Широкий простор для его операторского стиля – создавать изображение при минимуме освещения. Действие фильма происходит в гимназии, на выпускном бале, а также на вокзале и на улицах революционной Москвы. В хаосе этой ночи судьба столкнула парнишку из рабочей семьи (актер А.Консовский) и девушку-гимназистку, дочь фабриканта. Ее играла молодая Татьяна Окуневская. С ней Фельдман встретится еще раз, уже после войны, на съемках фильма "Давид Гурамишвили."

*Л.Войтоловская,  
Кинокритик.*

*Выдержка из статьи “ Дмитрий Фельдман – оператор фильма “Последняя ночь” .*

*Дмитрий Фельдман давно и прочно завоевал себе место в ряду крупнейших советских операторов.*

*Много лет тому назад он вырос в серьезного самостоятельного художника. Творческая зрелость, большое количество снятых им фильмов не помешали ему в каждой новой работе открывать в себе все новые и новые возможности, иногда неожиданные, но всегда индивидуальные и интересные.*

*Дмитрий Фельдман – один из немногих наших операторов, имеющих свой выработанный почерк. Это отнюдь не означает,*

*что во всех своих вещах он одинаков. Но все его вещи обладают одной характерной особенностью – они живописны.*

*...Надо прежде всего сказать, что в этой картине мы увидели нового Фельдмана, еще ни разу с такой простотой и ясностью не говорившего, еще ни в одной до этого снятой им картине не нашедшего таких ясных и прямых путей раскрытия своей индивидуальности.*

*...Полное подчинение изобразительной трактовки драматургии фильма есть основная особенность работы Фельдмана в "Последней ночи", основное его достижение, доказывающее зрелость его мастерства. (Журнал "Искусство кино", 1937 г. март).*

Москва середины 30-х годов. Веселые энергичные лица на улицах, открываются первые линии метро, изобилие в магазинах. Можно делать заказы, которые услужливо доставляются на дом. По вечерам город залит светом. Рождаются новаторские театральные постановки... Только в конце 50-х наше поколение узнает страшную правду, что стояла за этим феноменом. А тогда жизнь бурлила и "молодым везде у нас дорога".

Татьяна Махмурян поступает в студию киноактера, которой руководил артист МХАТ Михаил Тарханов. Дни проходят в интересных занятиях. Тут и азы декламации, умения держаться на сцене и перед камерой. Читки. Мизансцены. И, наконец, выпускная постановка "Горе от ума". На репетиции приходят кинорежиссеры. Актриса Махмурян получает предложения сниматься. Молодая семья строит планы на будущее. Уже выбирают квартиру либо в старом доме на улице Полянке, либо в новом, строящемся у Мосфильма.

Но наступает убойный 1937 год. Друзья, коллеги один за другим исчезают, фамилии их произносятся шепотом, вымарываются из заголовков и текстов статей.

Перспектива дальнейшей работы и получения квартиры отодвигается в неизвестность.

"Последняя ночь" стала последним фильмом, снятым оператором Фельдманом на "Мосфильме". Больше Фельдману не довелось работать в Москве, с московскими режиссёрами.

Завершился, и на этот раз окончательно, московский период в биографии Фельдмана.

Отцу посчастливилось работать с ведущими режиссерами отечественного кино: Абрамом Роомом, Григорием Рошалем, Юлием Райзманом, Ольгой Преображенской. Фельдман снимал многих талантливых артистов. Это Максим Штраух, Борис Фердинандов, Ольга Жизнева – в фильме "Привидение, которое не возвращается", Борис Добронравов, Анатолий Горюнов, Любовь Орлова (первая роль в кино) в фильме "Петербургская ночь", Андрей Абрикосов, Эмма Цесарская – "Тихий Дон", Алексей Консовский, Иван Пельтцер, Николай Рыбников – "Последняя ночь".

Фильм "Петербургская ночь" на Венецианском фестивале 1934 года был включен в число шести лучших. Фильм "Последняя ночь" на Международной выставке в Париже был удостоен высшей премии Гран-при.

Весь свой накопленный опыт, талант, мастерство в последующие годы он отдавал кинематографии республик Закавказья.

### ***Конец тридцатых и сороковые годы в республиках Закавказья***

Фельдман получает предложение от режиссера Виктора Турина быть главным оператором на фильме "Бакинцы" и с женой уезжает в Баку.

Молодая семья поселяется в родном доме Махмуровой. Здесь живут ее мать и сестра.

Близится время родин. Фельдман мечтает о сыне, он обязательно будет композитор. В большом количестве покупается нотная бумага. Это его стиль жизни: сорочки, платки – дюжинами, обувь – сразу несколько пар, закупки к праздничному столу – втрое больше необходимого... В сентябре рождается дочка. Ему очень хотелось назвать ее Басей, именем своей неведомой матери. Но дочь назвали Лизой в память о недавно погибшей в автокатастрофе Лизе Лисицян, враче и лучшем друге Махмуровой.

За "Бакинцами" последовал фильм "Кендлиляр" с режиссером Мардановым (1940). И снова встреча с Бек-Назаровым. Задуман исторический фильм "Сабухи" ("Человек утра") о жизни писателя-просветителя и общественного деятеля XIX века Мирза Фатали Ахундова. Съемки начались уже в военное время. Костяк съемочной группы – давно сработавшийся коллектив. Это Бек-Назаров и Фельдман, художник-декоратор Петр (Пьер) Бейтнер, художник-гример Аршавир Самвелян, директор картины Т.Усейнов. Махмурова тоже работает в съемочной группе – ассистентом режиссера. Картина вышла на экран в 1941 году. А Бек-Назаров уже вынашивает идею нового фильма.

В трудную годину писатель, художник, творец обращает свой взор к истории своего народа и ищет в ней подтверждения его жизнестойкости, умения достойно жить, выжить и побеждать в любой критической ситуации. Так легендарный полководец XVIII века Давид Бек, разбивший наголову персидских завоевателей у стен крепости Зеву, вернулся к нам с экрана в переломные годы Отечественной войны.

1943 год. Ереван – глубокий тыл. Но город живет напряженной военной жизнью. Стекла окон, залепленные крест-накрест полосками ткани, к ночи плотно занавешиваются бумажными черными шторами или одеялами. В садах и скверах роют окопы, проводятся учебные тревоги, и каждый знает свой боевой пост. Ереван принимает и размещает огромное количество эвакуированных и раненых. Гостиницы работают как общежития, а больницы превращены в госпитали.

Почти вся съемочная группа фильма "Давид-Бек" разместилась в гостинице "Интурист" (ныне "Golden Tulip"). Артисты, режиссеры, художники живут здесь со своими семьями. Это Бек-Назаровы, братья Дукоры – сценарист и второй режиссер, художник Михаил Арутчев с женой и сыном, семья Фельдмана, семья артиста Евгения Самойлова, приглашенного на роль русского артиллериста-бомбардира.

Здесь же в гостинице поселились (временно до получения жилья) переехавшие в Армению деятели науки и культуры. В их числе Сурен Гаврилович Чаремян, замечательный музыкант, человек высокой культуры и образованности, будущий главный

дирижер Государственного оперного театра Армении. А в те годы он был главным дирижером Симфонического оркестра. Концерты проходили с большим успехом в Малом зале филармонии (тогда это был единственный концертный зал). В номере у Чарекянов всегда стояли корзины и букеты цветов, на стенах же во всю длину висели два великолепных гобелена. И комната их, где мы часто играли с дочерью Сурена Гавриловича – Тамарой, казалась мне залой сказочного дворца. Со своей семьей жил в то время здесь и известный экономист Константин Христофорович Вермишев, создавший впоследствии новое направление в экономической науке и воспитавший не одно поколение специалистов. Мы, дети, жили своей жизнью. Гоняли по коридорам и лестницам гостиницы и были в курсе всех гостиничных новостей. В часы обеда первыми проникали в ресторан и занимали свои любимые столики. Ведь готовить в номерах не разрешалось из противопожарных соображений, и все жильцы обедали в ресторане. Я уверена, что все участники наших детских гостиничных игр – дети Вермишевых, Самойловых, Арутчевых и Чарекянов – вспоминают с улыбкой это время.

Киностудия тоже подчинена военной дисциплине. После пожара павильона, который к счастью вовремя удалось потушить, установили ночные дежурства. Фильм снимается за рекордно короткие сроки и на скудные денежные средства, но с большим подъемом и энтузиазмом. Женщины вяжут кольчуги для войска Давид-Бека из... веревки. В съемках заняты подразделения ереванского гарнизона. Махмурова, помимо исполнения главной женской роли – Гаянэ, с увлечением работает и ассистентом режиссера. Ей известно, где и как должны располагаться войска на съемочной площадке и какие комплекты одежды им выдавать. Перед съемкой она объезжает на коне "свой" войска. Стройная, в специально сшитом для нее студийным портным элегантно стеганном ватнике, она чувствует себя уверенно в этом кажущемся хаосе. И к началу съемок, к приходу на площадку режиссера и оператора, у нее все в полном порядке.

Фильм был снят, принят на союзный экран и немедленно отправлен на фронт, где прошел с большим успехом. По свидетельству друга нашей семьи Рубена Авакяна после просмотра

фильма на фронте их часть взяла в бою высоту, которая не давалась им уже несколько дней. Отец Рубена Вартан Маркович Авакян был тогда главврачом центрального госпиталя Еревана, расположенного на улице Абовяна в здании, где впоследствии разместилась Академия наук.

Актеры преисполнены высоких чувств. Это цвет армянской сцены – Грачя Нерсисян (Давид-Бек), Давид Малян (князь Степанос Шаумян), актеры Авет Аветисян, Вагинак Маргуни, Асмик. В фильме состоялся актерский дебют Фрунзе Довлатяна, в будущем талантливого режиссера, снявшего один из лучших фильмов кино шестидесятых – "Здравствуй, это я!". В "Давид-Беке" он сыграл роль молодого воина – Мелик-Мансура, геройски сражавшегося у стен осажденной крепости Зеву и погибшего от вражеской стрелы. Вся его линия была снята на крупных планах и очень впечатляла. Помню, как на первом показе фильма в малой студийной просмотровой, я все не могла успокоиться, пока не увидела его живого-невредимого и весело смеющегося над моими слезами.

Вся съемочная группа была удостоена медалей "За оборону Кавказа". Амо Иванович Бек-Назаров получил Орден Красной Звезды, а Фельдман – Орден Знак Почета.

Зимой 1944 года наша семья переезжает в Грузию. Режиссеры Николай Санишвили и Иосиф Туманишвили пригласили Фельдмана снимать очередную историческую ленту – из истории грузинско-русских отношений времен царствования в России императрицы Анны Иоановны. Это фильм "Давид Гурамишвили", повествующий о судьбе поэта и воина.

И снова походная гостиничная жизнь. На этот раз в Тбилиси. Киностудия Госкинопром снимает фильм на широкую ногу. Натурные съемки проходят в живописных горах по Военно-Грузинской дороге, и вся группа на этот период переезжает в Дзауджикау (Владикавказ). Дворцовые же сцены снимаются в Ленинграде в Зимнем Дворце.

Об этих съемках рассказывает давний друг папы Николай Константинович Санишвили.

*Н.Санишвили,  
кинорежиссер*

*С Фельдманом мною сняты четыре фильма: “Давид Гурамишвили”, “Они спустились с гор”, “Заноза”, “Судьба женщины”. Чистосердечно признаюсь, что Фельдман для меня был не только оператор. Вместе со мной он был совестью фильма. В самые трудные моменты он был мой главный советчик.*

*Работа с Фельдманом, конечно, обогатила мои технические знания, приобретенные за годы работы на “Мосфильме”. Его богатый опыт всегда приносил большую пользу фильму, а вкус и художническое чутье обогащали фильм.*

*Хочется вспомнить 1944 год. Мы снимаем фильм “Давид Гурамишвили”. Картина требовала очень сложного декоративного решения.*

*Эпизод приема императрицей Анной Иоанновной царя Грузии Вахтанга VI был задуман художником А.Уткиным очень интересно. Но решение это было невыполнимо по тем временам. Год 1944 был для страны весьма тяжелым. Получить большое количество леса и стройматериалов, да еще качественных, для постройки дворцовых залов, было невозможно.*

*Положение с постановкой фильма было критическим.*

*Подумывали о консервации фильма до более подходящего времени.*

*У меня возникла идея проведения съемок непосредственно в залах закрытого в то время Эрмитажа, если только возможно будет осветить залы.*

*Тут решающее слово было за Фельдманом. Осмотрели Эрмитаж. Выслушав нас, директор Орбели Иосиф Абгарович улыбнулся и повел осматривать дворец...*

*Нельзя было без слез смотреть на эту гордость многовековой русской культуры. Разбитые окна без стекол, загрязненные мраморные колонны, полы черные от грязи, пробитый потолок, все это производило удручающее впечатление. Молча*



*осматривающий залы Фельдман вдруг оптимистично посморгнул на нас и произнес:*

*– Ну, что ж... Съемка состоится!*

*И действительно залы Эрмитажа были приведены в порядок. Очистили колонны, натерли полы, остеклили окна, заменили лампочки на гигантских люстрах, и сердце радовалось при виде дворцовых залов в привычном их блеске.*

*И прием царя Вахтанга императрицей Анной Иоановной состоялся. Съемки проходили не в павильонных условиях, но благодаря операторскому мастерству, искусно и скупно используя свет в условиях дворцовых залов, результат получился превосходный. И этим мы обязаны оператору Фельдману, его высокопрофессиональному мастерству.*

Ленинград весной 1945 года. Исход войны уже предreshен. Затемнение снято, но пустые глазницы окон, предостерегающие надписи на стенах домов и изможденные лица ленинградцев напоминают о страшных блокадных днях.

Эрмитаж еще в состоянии ремонта и закрыт для посетителей. Но Иосиф Абгарович Орбели, директор Эрмитажа, любезно предоставил для съёмок лучшие залы Дворца. Если бы случайный посетитель попал в те дни в Эрмитаж, он был бы несказанно удивлен: царица Анна Иоановна, фрейлины и придворные, молодая цесаревна Елизавета Петровна и грузинский царский двор – роскошные наряды, придворный церемониал.

В сокровищницу операторского мастерства вошли снятая Фельдманом во всем своем великолепии парадная дворцовая лестница и выход царицы со свитой в зал приемов. И конечно, крупные планы – портреты, и в особенности цесаревны Елизаветы. Роль в фильме небольшая, несколько эпизодов, но актриса Татьяна Окуневская, снимавшаяся в этой роли, имела огромный успех, немалая доля которого принадлежит оператору. Рассказывают, что муж Окуневской, посмотрев фильм, сказал: "Ты должна памятник поставить Дмитрию Моисеевичу".

Война окончилась. По улицам Ленинграда при большом стечении народа в полной тишине провели пленных немецких

солдат и офицеров. За ними ехали поливочные машины и мыли мостовую, по которой они прошли. Ленинград оживал.

Съемки фильма завершены. Родители вернулись в Тбилиси и рассказывали, рассказывали об увиденном и услышанном. Рассказы эти в мельчайших подробностях сохранились в моей памяти до сих пор.

После фильма "Давид Гурамишвили" началась тяжелая полоса в творческой жизни Фельдмана. На республиканских киностудиях закрыли производство художественных фильмов. Начинался долгий и страшный период "малокартинья". Два года отец ездил с документалистами по совхозам и колхозам Грузии и снимал сбор урожая мандаринов, заготовку чая и табака. Тяжело было не только без настоящей работы, но и в обстановке возобновившихся гонений на интеллигенцию. Нейтральное слово – космополит – человек мира (у Даля – "всемирный гражданин") – приобрело зловещий смысл – человек, лишенный чувства родины, и употреблялось в сопровождении эпитета "безродный". Дружеские и творческие связи и знакомства, столь естественно возникшие у людей в последние годы войны в Европе, осуждались, равно как и появившийся естественный интерес к жизни и культуре этих стран, и называлось это "преклонением перед Западом".

В Москве был закрыт Еврейский театр – ГОСЕТ. Надвигалась черная полоса антисемитизма. Погиб замечательный артист и режиссер этого театра Соломон Михоэлс. "Михоэлса убили", – сказал как-то отец, входя в дом. И фраза эта повисла в скорбной тишине. Они с мамой молча смотрели друг на друга. И вспомнились мне рассказы мамы о замечательных спектаклях с участием Михоэлса, которые она видела в Еврейском театре в бытность свою в Москве – "Король Лир", "Уриэль Акоста", "Фрейлихс", и как вся Москва съезжалась посмотреть на Михоэлса-Лира.

На Тбилисской студии был закрыт готовый к производству совместный грузинско-чешский фильм, который должен был снимать отец с режиссером Санишвили и пражскими кинематографистами. Долгое время у нас дома хранились как памятник той эпохи абсурдов длинные "простыни" анкет, которые заполняли тогда отец с мамой для поездки в Чехословакию. Они содержали такие графы, как: "где похоронены бабушка и дедушка

со стороны отца и со стороны матери", "есть ли родственники за границей и где". Папа горько усмехался и говорил: "Я не знаю, где похоронены мои родители и жив ли мой родной брат, и где он".

Вынужденное бездействие становится неспособностью для отца, и он принимает решение вернуться на Мосфильм. Осенью 1949 года Фельдман и Махмутова уезжают в Москву. Отец уверен, что там он обязательно найдет себе работу.

В Москве они поселяются в маленькой комнатухе на Большой Почтовой у Тамары Константиновны Гариной, верного друга их еще со времен "Пэпо". Тогда, в тридцать пятом, Гарина работала ассистентом Бек-Назарова. Обладая тонким художественным вкусом, она была просто незаменима на своем месте. А ее дружба с женой Бек-Назарова, актрисой театра Корша, Софьей Павловной Волховской, восходит еще к двадцатым годам, когда молодые супруги Бек-Назаровы уехали из голодной Москвы в Тифлис. Режиссер тифлисского театра ТАРТО (Товарищество артистов Российского театрального общества) А.Туганов предложил Софье Павловне ангажемент, и она с успехом играла несколько сезонов во всех спектаклях этого театра. Тамара Гарина в этом театре была актрисой-травести. Тогда и началась ее дружба с семейством Бек-Назаровых, которая прошла через всю их жизнь. В трудные для Гариной годы (она потеряла горячо любимого мужа и друга) Бек-Назаровы были ей поддержкой – и моральной, и материальной. А больного и уже одинокого Амо Ивановича в последние его дни навещала Гарина да старые друзья – супруги Вольф.

Отца моего и маму Гарина нежно любила. Свет этой любви коснулся и меня, и моей семьи.

Вскоре по приезде в Москву Махмутова устраивается на работу ассистентом режиссера на студию научно-популярных фильмов и со свойственным ей увлечением погружается в работу. Фельдман бывает и на Мосфильме, и в Доме кино, встречается со старыми друзьями. Проходит время, но предложения снимать от московских режиссеров он не получает. Идти на поклон, просить за себя самому не в его характере. Он привык к тому, как в тридцатые годы режиссеры сами предлагали ему работать с ними. Однако теперь Мосфильм на пороге пятидесятых. Художественных

фильмов снимается мало. Жесткая цензура, ограниченная тематика. Снимались только исторические и биографические фильмы, да о том, как "хорошо в стране советской жить". Новаторство творческих работников особо не поощрялось, да и было, пожалуй опасно. Не дай бог, навесят какой-нибудь ярлык – "отступление от принципов соцреализма", "формализм". Вспомним, какая свистопляска была устроена вокруг композиторов Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Мурадели, полоса отчуждения вокруг писателей, поэтов, жертвами которой стали Михаил Зощенко и Анна Ахматова

На Мосфильме тем временем составились устойчивые творческие пары. Режиссер Григорий Рошаль и оператор Леонид Косматов, Михаил Ромм и Борис Волчек, Всеволод Пудовкин и Анатолий Головня, Фридрих Эрмлер и Аркадий Кольцатый. Все эти кинематографисты, как операторы, так и режиссеры, были давними друзьями и коллегами Фельдмана и между ними были отношения взаимного уважения.

Налаживавшийся было у Фельдмана контакт с режиссером Михаилом Калатозовым не состоялся. В те годы уже заявил о себе талантливый оператор Сергей Урусевский. Калатозов стал работать с оператором Урусевским. Этот союз дал зрителям такие замечательные фильмы, как "Летят журавли", "Я – Куба", "Неотправленное письмо". Фельдман всегда с большим вниманием относился к молодым коллегам, а оператора Урусевского выделял особо. По всей видимости, в эмоциональной манере и новаторстве этого оператора было много родственного его собственному стилю. Фильм "Сорок первый", снятый Урусевским с режиссером Григорием Чухраем, мы с отцом смотрели вместе уже в Ереване, и он был просто потрясен тем, как Урусевский снял натуру, особенно сцены на море. Тогда для меня эта реакция отца была естественной. Только значительно позже я поняла, что мой отец был особенный человек. Для него восхищение прекрасным произведением искусства, мастерством коллеги стояло выше любых профессиональных амбиций. Он никогда не испытывал уколов зависти и был избавлен богом "от клеветы, от озлоблений на изменяющую жизнь". Он сумел пройти свой путь, не пожелав никому зла. Своих учеников, ассистентов он пестовал с любовью и

терпением. Передавал им свое знание и все тонкости операторского искусства. Ученики у него были повсюду, где он работал – и в Москве, и в Тбилиси, и в Баку, и в Ереване.

Итак работа на Мосфильме в пятидесятые годы у Фельдмана не состоялась.

Пишу, вспоминаю, размышляю...

Как изменилось за несколько десятилетий кино, как изменилась операторская профессия?.. Рассуждаю как зритель, ни в коей мере не претендуя на высокий профессионализм киноведения.

Раньше полнометражный фильм снимался несколько месяцев, а то и 2-3 года. Сейчас сериалы снимают за несколько дней, можно сказать – “в реальном масштабе времени”. Почему так получилось? Хорошо это или плохо? Что приобрёл кинематограф и что потерял?

Главный вопрос – почему кино снимали долго?

Что – режиссёрам приходилось подолгу готовиться к съёмкам и экспериментировать на площадке, многократно переснимая? Нет – в условиях малокартинья фильмы делали опытные, лучшие режиссёры. Многие их фильмы до сих пор не забыты и составляют золотой фонд киноискусства века.

Что – актёры не могли решать поставленную задачу и нужно было много репетировать и снимать много дублей? Нет – в фильмах были заняты лучшие театральные актёры с большим сценическим опытом.

Кинооператоры? Техника съёмок? Пожалуй, да. Изменилась техника и изменилась задача оператора, как главного действующего лица, выдающего материал, товарную продукцию. Недаром он называется оператором.

Изменилась техника – техническая база кинопроизводства, появилась совершенная оптика, автоматическая установка экспозиции, широкий спектр чувствительности плёнки, а если фильм в цифровом варианте – то вообще нет никаких проблем с экспозицией и количеством дублей и возможностью эксперимента, качеством материала и безопасностью его потери. Облегчило это работу оператора? Безусловно, да! Как отразилось это на изобразительном качестве фильма? Давайте посмотрим...

Позволю себе заметить: задача и метод оператора прежде и теперь изменились в корне. Раньше оператор решал художественную задачу, нынче – информационную. Раньше – “как” изобразить? Нынче – “что”? Раньше работа кинооператора оценивалась качеством изображения, Нынче – скоростью производства. Это и понятно – ведь изменилось главное – изменилась задача фильма и, соответственно, в первую очередь задача оператора. Кино из произведения искусства превратилось в товар. Со всеми, присущими товару признаками: “деньги – товар – деньги”, “соразмерное сочетание цены и качества” и пр. Возможно я глубоко ошибаюсь. Я – всего лишь зритель. Но результат на экране.

Вспомните лучшие операторские работы. Хотя бы “Даму с собачкой” (оператор Андрей Москвин, 1960 год) – портреты героев и свет на вторых планах, или “Летят журавли” (оператор С. Урусевский, 1957 год) – портреты, натурные съёмки, движение камеры – всё подчинено решению художественной задачи. Ещё раз прошу простить за пристрастность. Взгляните на кинопортреты Фельдмана – они помещены в этой книге. Не буду повторяться – оценки даны. Это произведения искусства. Искусства, утраченного ныне – как полотна старых мастеров живописи.

Рисующий свет единственный инструмент оператора – его кисть, резец, слово. Инструмент даже при ночных съёмках. Более того – особенно при ночных съёмках. Фельдман рисовал светом в темноте. Недаром, наверное, в названиях двух лучших его фильмов есть слово “Ночь” – “Петербургская ночь”, “Последняя ночь”. Посмотрите эти фильмы, спустя почти 8 десятилетий после их создания – возможно вы согласитесь со мной.

Когда высокий достигнутый уровень невозможно преодолеть, придумывают новые удобные критерии, как правило, далёкие от художественных. Вспомните абстрактную живопись, звуки рока или репа. И попробуйте сказать, что “король голый”. Будете обвинены в невежестве и контрреволюции в искусстве...

А как снимают нынче. Снимают с рук, изображение плавает и дёргается на экране – нет времени на установку камеры. Снимают против света – так удобно оператору. Убийственные крупные планы и излишняя детализация кадра. Камера бесцельно кружит вокруг

актёра, отвлекая от его игры. Наезды, отъезды – оператор как бы демонстрирует возможности кинокамеры и свою изобретательность. Нынче при ночных съёмках просто выключают свет, снимают в темноте.

Но есть, к счастью, истинные критерии. Искусство старых мастеров живописи, музыки... отменить невозможно. Также, как и работы старых мастеров киноизображения. Вида искусства 20-го века, возникшего, блеснувшего, стремительно взлетевшего и... угасающего. И никакая кинотехника не может это изменить. Быть может именно она – эта кинотехника – и погубила это искусство – искусство кинооператора. И тем ценнее нам сейчас работы старых киномастеров.



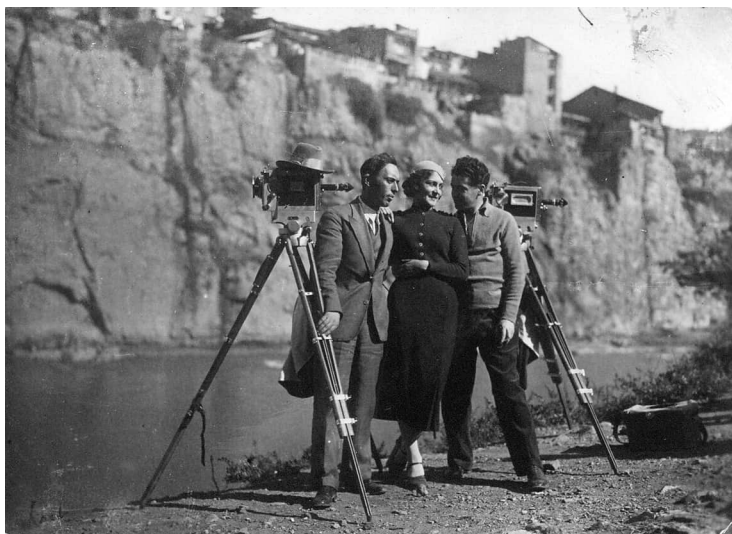




Дмитрий Фельдман, 30-е годы



На съемках фильма “Пэпо”, слева направо: у камеры Дмитрий Фельдман, Гарош Бек-Назаров, стоит Амо Бек-Назаров, сидит Армен Гулакян, стоят Татьяна Махмуриян, Аршавир Самвелян. Ереван, 1935г.



На съемках фильма “Пэпо”.  
Тбилиси, 1935г.



В роли Дулули - Армен Гулакян



В роли Зимзимова - Авет Аветисян

Кадры из фильма “Пэпо”



Кадры из фильма “Пэпо”



Кадры из фильма “Пэпо”



Кадры из фильма “Пэпо”





Кадры из фильма “Пэпо”



Кадры из фильма "Пэпо"





В роли Какули - Давид Малян



В роли свахи Натали - Нина Манугарян



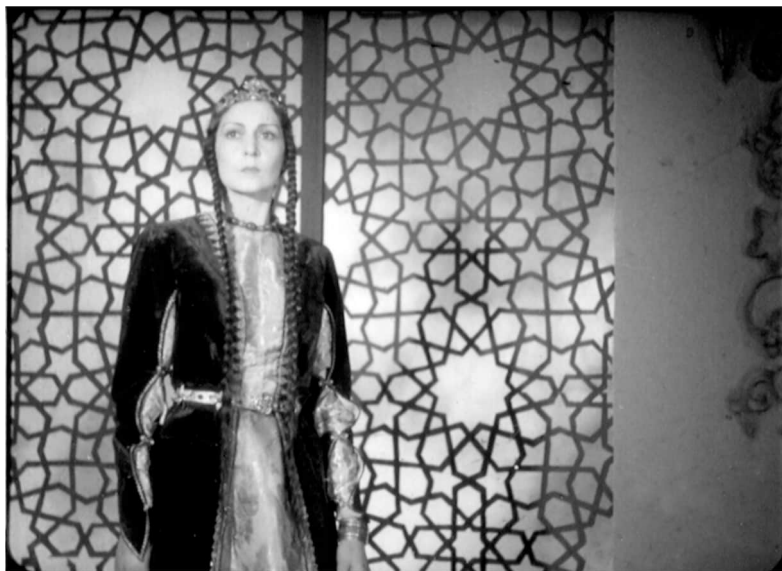
Татьяна Махмуриян и Дмитрий Фельдман,  
1935г.



Рабочий момент съемок фильма “Последняя ночь”, 1936г.



Рабочий момент съемок фильма “Последняя ночь”, 1936г.



Т. Махмурова в роли Гаяне в фильме “Давид Бек”



Кадр из фильма. В центре на втором плане  
Татьяна Махмуриян



Дмитрий Фельдман и Татьяна Махмуриян в период съемок  
Фильм “Давид Гурамишвили”, 1945г.





Татьяна Окуневская в роли цесаревны Елизаветы



Додо Чичинадзе в роли княгини Кетеван  
Фильм “Давид Гурамишвили”



Дмитрий Фельдман, 30-е годы



Дмитрий Фельдман и  
Татьяна Махмурия на отдыхе  
в Кисловодске, 1936г.



## *Закавказская одиссея*

И снова судьбоносная встреча с Бек-Назаровым. На руках у него сценарий о судьбе армян-репатриантов, написанный К.Симоновым и З.Аграновским, – "Второй караван". Отец принимает предложение Бек-Назарова, и наша семья переезжает в Ереван. Фельдман получает обещанную квартиру в новом жилом доме кинематографистов и спустя пятнадцать лет после женитьбы обретает наконец дом и кров.

Вновь предстояла совместная работа с Бек-Назаровым, совместное творчество режиссера и оператора, которые знают друг друга хорошо в работе и в жизни на протяжении вот уже пятнадцати лет. Подобран актерский коллектив – Рубен Симонов, Верико Анджaparидзе, Грачья Нерсисян, Давид Малян, Владимир Добровольский. Начались съемки. Основной материал снимался на студии имени Довженко в Киеве. Уже отснята большая часть фильма, осталось несколько эпизодов и можно приступать к монтажу картины. Но фильм попадает под очередное сталинское распоряжение и в числе других 20 картин законсервирован.

Так единый росчерк пера решил дальнейшую судьбу Фельдмана и Бек-Назарова – двух крупных деятелей кино. Творческий альянс, так удачно начавшийся в 34-м году и продолжившийся в сороковые годы, теперь распался. Распался уже навсегда.

Фельдман снял с Бек-Назаровым пять полнометражных фильмов. Это "Пэпо" (1935), "Кендлиляр" (1939), "Сабухи" (1940), "Давид-Бек" (1944), "Дочка" (1943) и, наконец, незаконченный "Второй караван" – 1951 год.

После закрытия картины "Второй караван" на Ереванской киностудии резко сократилось производство художественных фильмов.

Бек-Назаров в числе 12 режиссеров Советского Союза, имевших право на съемки художественных фильмов, по предложению Министерства кинематографии уехал в Таджикистан и уже остался в Средней Азии, где снял ряд фильмов на студиях Душанбе и Ташкента. Там и закончилась его деятельность в кино.

Последние годы жизни Бек-Назаров провел в Москве, в своей уютной квартире в центре города, на тихой улице – в доме #4 по Малому Палашевскому переулку. Он начал писать воспоминания. Богатая событиями, встречами и делами жизнь проходила перед его мысленным взором как большой многосерийный фильм и ложилась под перо. Те, кому посчастливилось бывать у него в то время, видели перед собой высокого красивого человека на склоне лет. Он встает к вам навстречу с доброй улыбкой из-за письменного стола, обращенного к книжным стеллажам во всю стену кабинета. На высокой спинке кресла перекинут неизменный белоснежный носовой платок. – Амо Иванович страдал аллергическими насморками. А в гостиной уже хлопочет маленькая подвижная Софья Павловна. За вечерним чаем под апельсиновым абажуром вас ожидают увлекательные рассказы о прошлых годах и встречах, с тонкими наблюдениями и остроумными замечаниями по ходу повествования...

Умирал Амо Иванович в полном одиночестве в больнице. Софьи Павловны уже не было в живых. Бек-Назаров похоронил ее на Армянском кладбище в Москве. И эта могила, отделанная им с любовью белым мрамором, приняла в апреле 1965 года и его прах.

Не стало мастера – актера и режиссера, стоявшего в ряду первых кинематографистов. Его талантом, энергией и целенаправленной деятельностью был поднят на профессиональный уровень кинематограф Закавказья, создана Ереванская киностудия, положено начало армянскому кино.

Как же сложилась творческая жизнь Фельдмана после "Второго каравана"?

Пятидесятые годы в Ереване.

Возобновляется прерванная войной застройка города. Прокладываются новые улицы, расширяются старые. Возникают новые районы. Город перекинулся на правый берег Раздана, шагнул в Арабкир, Норк. Закончено строительство здания оперного театра. Ереванцы получили Большой концертный зал, ереванский симфонический оркестр обрел свой дом. Взошла звезда певицы Гоар Гаспарян. Чистая самородная колоратура ее очень скоро покорила мир. Гастроли известных исполнителей, дирижеров,

чтоцов стали для ереванцев привычным явлением. Это ежегодный праздник – концерты пианиста Святослава Рихтера, певицы Зары Долухановой, Павла Лисициана, друга из Румынии – Зинаиды Палли и Карписа Зобиана. Литературные вечера Сурена Кочаряна, прекрасно исполнявшего как русскую, так и армянскую классику. Это замечательное концертное исполнение "Пер Гюнта" под музыку Эдварда Грига чтоцом Владимиром Аксеновым с участием Гоар Гаспарян.

В кинотеатрах идут фильмы итальянского неореализма, поток послевоенных фильмов Франции, Польши, Венгрии – Европа осмысляет пережитую войну. Приподнялся пресловутый “железный занавес”, открылись границы. Свежая струя из Европы коснулась нас. Оказалось, что культурные связи и понимание между людьми крепче и сильнее политических различий. Мы с надеждой смотрели в будущее.

Во всех творческих артелях кипит жизнь. Но ереванская киностудия молчит. Период "малокартинья" продлился здесь до конца пятидесятых.

Махмурова, не видя для себя никакой перспективы в кино, поступает на работу в Картинную галерею Армении.

Фельдман ежедневно ходит на студию. Он с удовольствием общается со своими старыми друзьями и коллегами. Это режиссеры Амаси Мартиросян, Левон Исаакян, Арташес Ай-Артян, Степан Кеворков, Эразм Карамян, операторы Сергей Геворкян, Иван Дильдарян, Жирайр Вартанян, Арташес Джалалян, оператор-документалист Гарегин Арамян и другие. Сотрудники студии еще со времен "Пэпо" и "Давид-Бека" знали и любили Фельдмана за его характер, общительность, искрометный юмор, умение и посвященность работе. Но не было настоящей работы, когда призван весь опыт прошлых лет, мастерство, когда наступает момент прорыва, новаций – всего этого не было.

В 1954 году Фельдман уезжает в Тбилиси по приглашению режиссера Николая Санишвили, но уже один. Семья остается в Ереване. За пять лет работы в Грузии отец снял пять фильмов. Это был период взлета грузинской кинематографии. И Фельдман внес свой вклад в этот процесс. За эти годы он работал с режиссерами Николаем Санишвили, Семеном (Сико) Долидзе, Михаилом

Чиаурели. Все пять фильмов, снятых им, вышли на союзный экран и хорошо знакомы зрителям. Это "Они спустились с гор" (1955), "Заноза" (1957), "Песнь Этери" (1957), "Отарова вдова" (1958), "Судьба женщины" (1958). В том же 1958 году Фельдман удостоивается звания Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР.

В 1959 году Фельдман уже в Баку, где снимает с режиссером А.Кулиевым картину "Утро".

И, наконец, в июне 1960 года, успешно сдав в Москве фильм ("Утро"), отец возвращается домой, в Ереван, с твердым намерением больше никуда не уезжать. В Ереване его ждет еще не знакомая ему новорожденная внучка Ниночка. Рождение ее в мае этого года, находясь в Москве, он торжественно отметил в ресторане "Армения" со своим сватом, известным специалистом горных линий электропередач, заслуженным энергетиком Армянской ССР, Давидом Бабаджановичем Давидяном, посвятившим свою жизнь созданию сети высоковольтных линий электропередач в Армении.

Закончилась одиссея кинооператора Дмитрия Фельдмана. Грядут шестидесятые годы, а вместе с ними и шестидесятилетие отца. Союз работников кинематографии Армении решает широко отметить юбилей Фельдмана. Организована комиссия. Рассылаются приглашения на киностудии страны, где в разное время работал оператор Фельдман, для участия в чествовании.

Наступает день юбилея – 20 апреля 1962 года. Зал Дома работников искусств полон и негде ступить. Юбиляр сидит на авансцене в кресле. В глубине сцены расположились хозяева и именитые гости. Это режиссер Абрам Роом и оператор Борис Волчек из Москвы, режиссер Николай Санишвили, грузинские операторы, артисты Отар Коберидзе и Лия Элиава из Тбилиси, режиссеры Кулиев и Мустафаев из Баку, ереванские коллеги..

Отец сидел со смущенной улыбкой и слушал приветственные речи, принимал адреса, подарки. Были зачитаны десятки телеграмм из разных концов страны. А когда утих этот поток, он встал и сказал как бы извиняясь:

– Я всю жизнь работал, не было у меня времени оглянуться назад. Я проработал 44 года. Оказывается, я что-то сделал. Спасибо.

А потом на банкете в розовом зале ресторана "Армения" не прекращалась череда тостов и ораторов, и лихо отплясывал в честь юбиляра свой коронный номер популярный артист театра и кино Сергей Мартинсон...

Отгремели торжества, уехали последние гости – друзья и коллеги из Грузии, которых отец провожал до самого Севана. И наступила непривычная тишина. Потянулись дни, похожие один на другой. Пришло осознание того, что снимать ему уже не придется. А с книжной полки смотрел на него объектив маленькой кинокамеры – уменьшенная, но во всех деталях точная копия той самой камеры, которой он снял лучшие свои фильмы, фильмы, ставшие уже историей кино. Это подарок, который вручили ему во время чествования Абрам Роом и Борис Волчек – только что учрежденный на Мосфильме приз за лучшую операторскую работу – высшая оценка его мастерства. Неужели все? Неужели он больше не подойдет к камере, не испытает того неповторимого чувства свободы, полета, воли, которое охватывает его всякий раз на съемочной площадке среди хаоса проводов, дигов, осветителей, мечущихся ассистентов, массовки? Когда раздаются заветные слова режиссера – "Тишина! Свет! Мотор!" – и оператор уже царит на, а то и над, съемочной площадкой... Нет, он должен снять еще один фильм, последний фильм.

Предложение снимать пришло неожиданно. Молодой режиссер Арман Манарян, с успехом снявший свой первый фильм "Тжвжик", берется за экранизацию повести Ширванзаде "Артист".

Как по мановению волшебной палочки сразу исполняются все затаенные желания отца. Он хотел снять еще один фильм – и он будет снимать. Он давно мечтал снять море, эту постоянно меняющуюся натуру, – и он будет снимать море. Он грезил о городе своей юности – и вот он поедет в Одессу. Конечно он дал согласие на участие в фильме. Это был 1963 год.

И с этого момента будто включился незримый таймер, и пошел отсчет отпущенного времени. Отец подводил итоги. Спешил сделать то, что всегда хотел, но не делал в вечной маяте любимой работы. Он проводил время с маленькой внучкой. Она была живое

воплощение его представления о ребенке-девочке: беленькая, пухленькая и на удивление покладистая и ласковая. Он называл ее "мое золото", "моя ишханка", "моя мама".

Он встречался с друзьями. Часто ходил в дом к Авакянам, где проводил время в беседах с Вартаном Марковичем за нардами. Спускался к своему соседу режиссеру Григорию Мелик-Авакову и рассказывал о своей жизни за вечерней чашкой чая, – благо Григорий Георгиевич и его жена Тамара были благодарными слушателями. Или ходил к другому соседу и давнему другу Аршавиру Самвеляну, режиссеру, который создал прекрасную документальную ленту о Бек-Назарове, человеке, которого он, Аршавир, боготворил и считал своим учителем. В тот год в Ереване заканчивал съемки фильма о Гоар Гаспарян оператор Яков Кулиш, друг юности отца, и они виделись ежедневно.

Днем в одиночестве он подолгу слушал любимые пластинки – за годы одинокой жизни в Тбилиси и Баку он собрал большую фонотеку. Переживал мысленно прошедшие годы и думал, думал... Перед моим отъездом в отпуск он сказал мне: "Знаешь, Лиза, пришла пора мне вспомнить и записать все, что было. А было много интересного. Ты мне поможешь, будем вместе редактировать" – и добавил усмехаясь: "а то помру, и ты ничего не узнаешь". Потом посерьезнел и сказал уже другим тоном: "Ты должна быть ко всему готова".

Перед отъездом в Одессу, в августе, он вызвал маму домой (она отдыхала с нами на даче в Подмосковье). Ему обязательно хотелось, чтобы она собрала его в долгую командировку в Одессу. Для него, еще с молодости привыкшего к холостяцкой жизни, это было по меньшей мере необычно. Никогда не баловавший маму особым вниманием, он встречал ее в аэропорту с букетом нежных ароматных ереванских гвоздик, которые (он знал) она любила. Он посвятил эти дни перед своим отъездом ей. И она собрала его в дорогу. Они простились с тем, что, может быть, мама приедет к нему в Одессу ненадолго. Ему хотелось самому показать ей город, где так фантастически начиналась его карьера оператора, походить вместе по улицам, познакомить с двоюродными братьями, которых и сам-то не видел все это время. И когда там под конец он сильно затосковал, он часто посылал студийную машину в аэропорт к

ереванскому рейсу в надежде встретить ее. Но каждодневные дела, работа удерживали маму дома. Если бы знать...

В Одессе все складывалось поначалу хорошо. Съёмочная группа разместилась в гостинице. Фельдман в своей стихии. Павильон Одесской студии. Натурные съёмки на площади Ришелье у знаменитой одесской лестницы и, конечно, море. Его окружают молодые кинематографисты – второй оператор Сергей Израелян, ассистенты Владимир Папян, Мартик. Для них кинооператор Фельдман – живая легенда. Его фильмы они смотрели в годы учебы во ВГИК как программный материал. И вот теперь им выпало работать с ним. Они внимают ему, запоминают каждое слово мастера.

А Фельдман, будучи по характеру открыт для всех, особенно привязался к Сереже Израеляну. Тут было все. И давняя мечта о сыне, и последний, как он уже понял, ученик – юноша, готовый ступить на этот трудный путь к мастерству. И ему так захотелось научить его, оберечь. С пронзительным осознанием уходящего времени он, создавая фильм, создавал оператора. Они вместе устанавливали свет в павильоне. Под музыку. Вместе разработали всю схему освещения к фильму до последнего эпизода. И отец учил, постоянно учил его тем нюансам операторского дела, которым ни в каком институте не научат и ни в каком учебнике не прочтешь. Наставлял, учил поведенческим тонкостям. Они все время были вместе и на съёмках, и в часы досуга в гостинице, в ресторане. Отец рассказывал о себе, о начале здесь в Одессе. И все время рефреном звучали его слова: "если со мной что-нибудь случится, не оставляйте меня здесь, везите на родину..."

Прошли годы. Сергей Израелян стал одним из ведущих операторов армянской кинематографии, а затем и режиссером. Вот неполный список его фильмов. "Мсье Жак и другие" (1964), "Автомобиль Авдо" (1966), "Треугольник" (1967), "Хатабала" (1970), "Мое сердце в горах" (1975), "Нагапет" (1977), "Пощечина" (1980) – оператор-постановщик, "Гикор" (1982), "Белые грезы" (1984) – режиссер-постановщик. Сергей Израелян – Народный артист Армении и лауреат Государственной премии. И конечно, он

хранит память о своем учителе, об операторе Фельдмане, о Моисеиче.

Три с небольшим месяца, с сентября по начало декабря, продлились съемки фильма "Артист". Добротный сценарий, профессиональный актерский коллектив, слаженная операторская группа. Но что-то не заладилось с самого начала... Фельдман нервничает. К концу ноября решено снятый материал отправить в Ереван. Режиссер и оператор вернутся, и на месте будет решаться вопрос дальнейшей судьбы фильма. Но...

15 декабря 1963 года Фельдмана не стало. Он скончался от глубокого кровоизлияния в мозг. Группа распалась. Московские артисты, получив заработанные деньги, немедленно отбыли домой.

В тот год стояла суровая зима. Одесский аэропорт закрылся. Самолет, на котором мама летела к отцу в Одессу, застрял в Семфирополе. Надо было спешить – хирург ждал ее, чтобы решить вопрос операции, последней возможности спасти отца. Начальник аэропорта в Симферополе, поняв сложившуюся ситуацию и войдя в положение мамы, снарядил маленький самолет, который мог садиться на ледяное поле. В Одессе в больнице и пробыла с отцом мама до самого конца...

Когда аэропорт открылся, отца привезли в Ереван, чтобы предать родной земле, как он и желал.

Прощались с ним в том же зале Армянского Дома работников искусств, где год назад праздновался его юбилей. И снова приехали отовсюду его друзья и коллеги, и снова говорились хорошие слова, но теперь они подводили окончательный итог всей жизни и творчества оператора Дмитрия Фельдмана.

*Из воспоминаний Т.Гариной.*

*В последний раз я виделась с Моисеичем осенью на даче, за год до его смерти (такой неожиданной). Никто и никогда не слышит угрожающий стук Судьбы! Я тоже не слышала, когда уезжая с дачи, последний раз прощалась с Дмитрием Моисеичем у садовой калитки, с нависшей над нею ярко красной рябиной. Начинало уже смеркаться. Вдали чернел лес; ветер в какой-то злобе все крепчал и*



*крепчал, а по небу, толкаясь, носились растрепанные тучи... Последнее пожатие руки, два-три добрых пожелания, и я быстро направилась к вокзалу. Ветер усиливался, а в стенаниях деревьев, казалось жалобно звучали голоса. Когда я дошла до конца прямой как стрела улицы, и мне надо было уже свернуть в лес, я еще раз обернулась, в последний раз, и увидела в конце этой длинной улицы на фоне неба с растрепанными на нем тучами – одиноко стоящую фигуру. Она помахала мне рукой и как-то мгновенно скрылась за калиткой в гуще зеленой листвы... будто растаяла. Это была моя последняя встреча с Дмитрием Моисеичем.*

*Декабрь 1963 год.*

*Я в Тбилиси.*

*Пасмурный мрачный день.*

*Пасмурно, мрачно на душе.*

*Холодно...*

*Я сижу одна в комнате. Жду звонка.*

*Пронесся невероятный слух по Госкинпрому...*

*Не может быть! Ничего ведь не предвещало!*

*На полированном, таком холодном  
пустом столике, стоит в одиночестве  
телефон. Будто на страже.*

*Сейчас он внушает холод и страх.*

*Медленно, медленно тянутся минуты....*

*Тяжелые минуты...*

*Звонок!*

*Слушаю далекий глухой голос. Не может*

*Быть! Слушаю и не верю... В ночь на*

*15 декабря скоропостижно скончался*

*Дмитрий Моисеевич Фельдман.*

*Остановились минуты... Остановилось дыхание...*

*Порыв ветра ударился в форточку.*

*Ледяная струя воздуха ворвалась в комнату.*

*Все! – Шепнули губы:*

*4-я Симфония Чайковского для*

*Дмитрия Моисеевича больше уже  
никогда не прозвучит.*

Кончину отца, такую неожиданную и несправедливую, я переживала молча и глубоко. И мама, видя это, сказала мне в те дни: "Лиза, твой отец прожил большую интересную жизнь. Ты всегда помни об этом". Фраза эта постоянно была со мной. И потом, когда прошло время, когда я перестала устремляться за мелькнувшим в уличной толпе прохожим, пышной седой шевелюрой и чуть сутулой спиной напоминавшим мне отца, я стала задумываться о прожитой им жизни. С годами в памяти моей стали проявляться события прошлой нашей жизни. Какие-то факты, слова, поступки, которым раньше не придавала значения, становились знаковыми. Друзья отца, его сверстники и коллеги уходили из жизни. Не стало и мамы. Все, что я помнила сама или знала по рассказам, стало приобретать ценность непреходящую.

Наступили блокадные 90-е годы. За порогом "светлой" жизни осталась вся мишура и прежняя суета сует, уродливые советские штампы, которыми был пронизан наш быт. Обнажились и вышли на первый план простые человеческие истины. В долгие темные вечера при свечах я начала писать. Обращалась я к своим дочерям и внукам. Хотелось, чтобы они знали и помнили свои корни.

Спустя годы о своем деде, Дмитрие Фельдмане, пишет его внучка, моя старшая дочь Нина Давидян.

*Нина Давидян,  
Внучка Д. М Фельдман*

### ***О пользе насморка***

*Иногда полезно поболеть, конечно, если это недуг из простых, как например "насморк вульгарис". Нельзя – заниматься изучением языка программирования Перл, поистине жемчужина среди жемчужин, возиться по дому, лежать – закладывает нос, читать – слезятся глаза, и, наконец, можно – думать, думать о том, о чем никогда не бывает времени думать спокойно, улепетывая со всех ног, улетая далеко-далеко Туда, в Тогда, Когда Я Была Маленькая...*

## Деда Митя

“Деда Митя” и “командировка” – эти два слова жили вместе, а на меня смотрели с книжной полки задумчивые глаза седого человека, а рядом мальчика в гимназической фуражке. На обоих портретах пухлая и чуть оттопыренная нижняя губа – “фельдмановский рот” – им отмечены мама и я. Мальчик был мне ближе по возрасту, но в его серьезном взгляде не было ничего детского, и мне оставалось только фантазировать о том, какой был Деда Митя, что любил, что не любил, одним словом, самой отвечать на те категорические вопросы, которые любят задавать дети. В его образе было много таинственного для меня. О его недавнем присутствии говорили предметы – синее зимнее пальто в гардеробе, удивительная вертящаяся стальная закрывалка для консервов и маленькая открывалка, и острый ножик – точно такие кухонные принадлежности были не только у нас, но и в домах наших друзей и родственников, – “подарок деды Мити”. Я очень любила зеленый летний сарафан с вышитой на груди красной клубникой, а кукла Катя донашивала точно такой же, но поменьше и красный, с зеленой клубникой – “купил деда Митя”, как же купил, если одела я его только в этом году?.. Из ящичка папиного письменного стола я иногда доставала выдавленную виды прокуренную трубку, нюхала ее, проводила пальцем по гладкому отполированному дереву – “деда Митина”. Любила подолгу разглядывать фотографии – я и деда Митя в оперном садике, с нами Тата – красивая, стройная, в элегантном светлом пальто и шляпе. С детства обожаю шляпы и считаю их единственным вечным аксессуаром женственности. Но самым интересным была маленькая кинокамера с двумя бобинами наверху, как уши у Мики Мауса, и с ручкой, поворачивающей камеру на треноге. Рядом стояли, жили маленькие деревянные пилушки, изящный, вытянутый вверх кувшинчик с ручкой и другой – рогатый, на ножках, оба из деревянного кружева, – вот такое семейство, и, я знала, родом из Грузии. Это были “подарки деду Мите”, и ими не играли. А где же сам деда Митя? – “В командировке”. Когда же он, наконец, вернется? Взрослые опускали глаза и ничего не добавляли. Это длилось долго, и все это время я жила со щемящим

чувством ожидания его возвращения, и все больше и больше росла ненависть к командировкам, из которых никак не возвращаются. Плакала, когда мой папа уезжал по делам в Москву, Тбилиси, Ленинград, ликовала, когда он возвращался, а деда Митя постепенно превращался в легенду.

“Пэпо”! По телевизору показывают “Пэпо”! Этот фильм я могла смотреть без конца, там было все: и молодая Тата, и веселье и задор, бьющие через край, и драма, непонятная, но волнующая, и мысль о дедке Мите, заснявшем все это на пленку, авторе и первом зрителе. Гордость за обоих, потому что уж очень все это здорово, и всем нравится! Когда увидела этот фильм в зале Дома кино, он мне понравился еще больше, правда, из разряда домашнего кино, он сразу шагнул в большой мир. А сейчас это опять мой “Пэпо”, и я могу смотреть, когда захочу, видеопленку, которую бережно храню в своей видеотеке.

Когда взрослые спрашивали меня с сожалением, – Ну неужели ты совсем не помнишь деду Митю, ведь тебе было уже три года, – мне начинает казаться, что я помню его руки – такие большие и теплые, белые с мелкими рябушками. Мама говорит, что, действительно, у него были веснушки на руках, и что он очень любил сажать меня к себе на колени...

Все, что я помню, заняло один длинный абзац, я записала на одном дыхании то, что жило во мне все эти годы, – обрывки видений, кадры-картинки, запахи, краски. Было ли это наяву или вижу, как в кино, седого человека в синем пальто с незажженной трубкой во рту, идущего по палой листве навстречу мне по аллее оперного сада?

В силу разных обстоятельств записки мои растянулись на годы. И вот теперь они закончены. Многие имена и события остались за пределами написанного. Все охватить невозможно. Но, надеюсь, о главном, связанном с жизнью оператора Дмитрия Фельдмана, мне удалось сказать.

Сергей Израелян,  
Народный артист Армении,  
лауреат Государственной премии

*Беседа с Е.Д.Фельдман, 2002г.*

Я всегда любил картину «Пэпо», ещё даже не будучи студентом. Я хотел поступать во ВГИК на операторский факультет. И меня всегда поражала работа Фельдмана – оператора. Я знал, что есть такой кинооператор Дмитрий Фельдман, который снимал «Пэпо», «Давид-бек», потом в Грузии работал, что приехал он из Москвы, снявши там замечательные фильмы с известными режиссёрами. Вот такую краткую, не совсем уточнённую биографию Фельдмана я только и знал. Но я всегда восхищался «Пэпо». Как можно так снять, так здорово...

Моё знакомство с оператором Дмитрием Моисеевичем Фельдманом произошло неожиданно на киностудии «Арменфильм» в 1963 году. Я был уже студентом операторского факультета ВГИКа. Впервые увидел я его в старом здании киностудии на улице Терьяна. Вижу – идёт по корридору студии красивый мужчина, белая шевелюра, элегантно одет. Идёт спокойно, не торопясь. Все с ним почтительно здороваются. И я поздоровался, хоть и не был знаком.

А я уже знал, что запущена картина «Артист» по Ширванзаде. Режиссёром назначен Арман Манарян, а оператором должен быть Фельдман. И вдруг на следующий день, стоим мы группой в несколько человек, с нами руководство студии, подходит к нам Дмитрий Моисеевич и, указав на меня, говорит: «Я хочу взять этого молодого человека себе вторым оператором». Для меня это было не то что неожиданность – шок, не то даже слово. Я до того в кино лишь тележку толкал, ВГИК, студия... И вдруг такой Мастер предлагает мне работать с ним вторым оператором. Что случилось? Почему он меня выбрал? Потом он вызывает меня к себе – я так хорошо помню нашу беседу.

– Молодой человек, как Вас зовут?

– Сергей, – отвечаю.

– Серго, дорогой, – он меня всегда называл Серго – я хочу, чтобы Вы работали со мной в качестве второго оператора. – И тут же сам поясняет почему он меня выбрал. – Во-первых, Вы мне понравились. Во-вторых, я уже старый человек, свою кинобиографию считаю законченной, черточку под ней провёл. Хочу помочь молодым.

Поразительно – чтобы кто-то на студии сказал такую фразу, высказал мысль, что хочет помочь молодым...

– Я хочу Вам сделать подарок, хочу чтобы Вы стали оператором, – продолжал он.

– Дмитрий Моисеевич, я ещё студент.

– Ничего. Я буду Вам помогать. И смотреть, как Вы будете работать. Будете под моим пристальным наблюдением.

Я поразился. Я вот сейчас рассказываю и не могу себе представить – есть ли сегодня такие люди, чтобы так просто сделали бы такой жест, такой добрый и такой нужный... Я не знаю таких людей.

Мы стали вместе работать. Дмитрий Моисеевич говорил, что надо делать, подсказывал – читайте сценарий, давайте предложения как вы видите мизансцену, советуйте режиссёру. Давал мне массу мелких, подчас, советов... Теперь я, профессионал, понимаю, что он тогда имел в виду... Я погрузился в литературу, стал придумывать освещение, готовился к кинопробам актёров и т.д. С каждым днём, с каждым часом Дмитрий Моисеевич всё больше приближал меня к себе. Я потом понял, осознал, почему он это делал. Потому что, если любишь человека, ему доверяешь. Он всегда подходил ко мне с теплотой. Это были не просто профессиональные отношения. Холодных, лишь профессиональных отношений, в работе Дмитрий Моисеевич не признавал. Был он интеллигент до мозга костей, самородок по человеческим качествам. Я сегодня в кинематографе не вижу такого человека.

Я всё это рассказываю тебе не потому, что ты дочка Фельдмана – о тебе будет потом разговор – я рассказываю правду, какая она есть.

И как я его полюбил! Полюбил как родного отца. И он полюбил меня как родного сына. Мне кажется – я не ошибаюсь.

Я хронологически хочу вспомнить...

В Ереване начали снимать пробы актёров. Я в первый раз сел за камеру. Я, молодой, наставил массу осветительных приборов. Подходит ко мне Дмитрий Моисеевич и тихо говорит: «Серго, дорогой, вы очень много света используете – вы запутаетесь. Вы придёте ещё к этому со временем. Давайте уберём несколько приборов. Выключите то, уберите это... Вы поняли?» И вышел из павильона.

У нас интересная сцена была – героиня играет на фортепиано, вечер... Я установил освещение, потом позвал Дмитрия Моисеевича – он сидел за павильоном на лавочке и разговаривал со студийцами: «Дмитрий Моисеевич, уже всё готово». Дмитрий Моисеевич подошёл, посмотрел, посмотрел и говорит: «Очень интересно, очень интересно вы подумали... Но давайте попробуем такой вариант. Пусть пианистка сыграет, а мы послушаем – правильно ли мы свет поставили». Я изумился: какая связь – свет, музыка... Пианистка играет, и мы под музыку стали делать поправки света: «Вот здесь чуть больше... Из окна свет должен падать чуть мягче... Так лучше, потому что музыка хорошая...». И когда все эти поправки сделали, когда начали и закончили съёмку – это было чудо. Дмитрий Моисеевич внёс очень незначительные коррективы, но настолько существенные, настолько необходимые... Сцена музыкальная, и свет, оказывается, должен соответствовать музыке. Тогда я понял, что такое операторское искусство. Эта первая съёмка осталась для меня уроком на всю жизнь. Потому что из таких вот вещей складывается мастерство. Можно учиться, читать, смотреть... но делать вещи – это должно быть изнутри, от души, от сердца... Вот у него так было. Я это запомнил.

Мы в Ереване закончили пробы актёров и уезжаем в Одессу. Съёмки должны были происходить в Одессе. Надо было только видеть – как он волновался. Как переживал, как радовался, как ждал этой поездки в Одессу – город его юности. Я не знаю – он дома это рассказывал? Впрочем, ты была ещё маленькой. Сколько тебе лет тогда было?

**Е.Ф.:** Столько же, сколько тебе.

**С.И.:** Серьёзно? Но на киностудию тогда ты не приходила...

Летели мы самолётом. «Серго, дорогой, вот приедем в Одессу, я вам всё покажу, всё расскажу...». Приезжаем. Стали устраиваться

в гостиницу. Дмитрий Моисеевич говорит директору картины – Гарнику Карапетяну: «Я должен жить с Сергеем в одном номере». Для меня это было неожиданностью – жить вместе с Дмитрием Моисеевичем! «Вы должны сделать для нас хороший номер». Мы поселились в гостинице «Лондо`н».

**Е.Ф.:** «Лондон».

**С.И.:** Нет, «Лондо`н». Моисеич говорил «Лондо`н».

**Е.Ф.:** Разве вы не в гостинице «Красной» жили?

**С.И.:** Нет, сначала мы жили в гостинице «Лондо`н». Итак, поселились мы в хорошем большом двухкомнатном номере. Мы всегда были вместе... Сидим, обедаем в ресторане гостиницы. Солнечный день. На окнах тюлевые занавеси. Свет через эти занавеси живописно падает в зал. «Посмотрите, Серго, посмотрите – вот это сейчас надо снимать». Дмитрий Моисеевич всё замечал, думал изобразительно. Я вижу как это красиво. И это у меня осталось. Куда ни иду, всё смотрю – как свет падает, какая сцена здесь подошла бы... Это та азбука, которую Дмитрий Моисеевич мне подсказал, научил.

И вдруг через два дня нас выселяют из гостиницы – говорят, что приезжают иностранцы. Дмитрий Моисеевич возмутился. Я в первый раз видел, как он возмущён. Вызвал директора: «Что это такое? Как это так?». Дмитрий Моисеевич много чего с собой привёз – различные чаи, кремы... По разным случаям их использовал. Всё это было аккуратно расставлено в номере. «А сейчас всё это надо убирать?!». Всё это пришлось убрать, и мы переехали в другую гостиницу. Называлась она «Первомайская». Неважная гостиница, но в центре города. Дерибасовская рядом. Поместили в номер, где «и кошки - то не стали жить». Где-то около чердака. Из окна видна крыша, по которой расхаживают голуби. В комнате темно. Всё время свет включали. Дмитрий Моисеевич возмущался: «Серго, вы не представляете – чтобы Фельдман в Одессе жил в таком вот номере?!»... Но что делать? Мы остались в этом номере до конца. Началась наша одесская жизнь.

Дмитрий Моисеевич наставлял меня.

– Серго, дорогой, я говорю Вам как старший, как отец, брат, друг... Вы работаете, и я работаю. У вас зарплата, и у меня зарплата. Вы должны, получив зарплату, дать мне её на хранение.



– Дмитрий Моисеевич, а почему?

– Потому что здесь китайцы – было у него такое любимое словечко: «китайцы». – А ещё здесь такие девочки есть – он их называл «кецалы» – «кошечки». Вы молодой красивый парень. Вас могут охмурить. В один день все ваши деньги заберут и вы останетесь без копейки. Вот в этом кармане будет моя зарплата, а в этом – ваша. И ещё другое... Я человек немолодой. Всякое бывает. Если на улице я вдруг упаду, умру, допустим, то вы должны взять отсюда все эти деньги. Организовать перевозку, похороны...

– Что вы такое говорите, Дмитрий Моисеевич?!

– Серго, вы ничего не понимаете, молодой человек, слушайте меня внимательно. Меня на улице могут ограбить. А это плохо. И ещё... Если такое случится, не оставляйте меня здесь. Везите на родину.

Я отдавал Дмитрию Моисеевичу свою зарплату на хранение, он внимательно её пересчитывал и постепенно, по частям, давал мне на расходы. А суточные мы тратили вместе. Дмитрий Моисеевич, при всей точности и собранности в вопросах денег, был очень щедрый человек. Любил тратить, любил красиво одеваться, вкусно поесть... Я от него очень многому научился... Как могло случиться, что такой человек, как Дмитрий Моисеевич, встретился мне тогда?! Судьба, наверное... Я тут многое могу рассказать.

Как-то зашли мы с Дмитрием Моисеевичем в гостиницу «Интурист» в ресторан пообедать. Дмитрий Моисеевич сделал заказ. Официант, молодой парень, принёс, поставил на стол тарелки – красивый белый фарфор. Дмитрий Моисеевич подозвал официанта:

– Уберите эти тарелки.

– А что?! – удивился официант.

– Молодой человек, я рос и жил в Одессе. Я знаю законы ресторанов. Принесите нам горячие тарелки.

– А как – горячие?

– Пойдите, скажите вашему повару, что посетители требуют, чтобы тарелки были горячие. Потому что потом, когда вы подадите нам горячие блюда, чтобы мы не на холодных тарелках ели.

Официант унёс тарелки, потом принёс другие – горячие.

– Вот это хорошо. А салфетки чтобы были белые.

Спрашиваю Дмитрия Моисеевича:

– А какая разница?

– Нет, Серго, вы не знаете. Это принцип жизни одессита... Вы не представляете в каких ресторанах я гулял.

Дмитрий Моисеевич любил всё делать красиво – красиво ел, красиво одевался. Заказывал самые лучшие блюда.

– Сервис должен быть на самом высоком уровне. Мы будем ходить с вами в самые лучшие рестораны. А что нам – у вас есть деньги, у меня есть деньги. Не хватит – найдём. Но будем кушать самые лучшие блюда. Будем покупать хорошие вещи. Здесь есть спекулянты, придут, предложат.

Не забуду – однажды один спекулянт принёс плащ «Болонья» – были такие плащи в то время. Дмитрий Моисеевич хотел себе взять. Хорошо помню – 40 рублей стоил. Но плащ на Моисеевиче маленьким оказался. «А ну-ка вы примерьте» – говорит мне. Я надел – хорошо. Дмитрий Моисеевич руку ввёл в карман плаща. А подкладка кармана байковая была, тёплая. «О-о, Серго, я только за карманы заплатил бы 40 рублей. Карманы хорошие, тёплые. Берём. Это ваше. Для вас». Взяли. Я потом долго этот плащ носил и всё Фельдмана вспоминал. Потом, когда повзрослел, плащ маленьким стал.

Начались съёмки. Такой же стиль работы, как и на пробах в Ереване. «Вы, Серго, работайте, подготовьте съёмку. А я в садике посижу и буду ждать, когда вы меня пригласите. А я посмотрю.» Потом Дмитрий Моисеевич подходит. смотрит в объектив: «Ну всё хорошо, всё нормально...». Сделает несколько поправок. Казалось, незначительных, но очень важных. Снимаем. И, действительно, всё хорошо получается. Дмитрий Моисеевич был оператор высочайшего класса.

Обычно после дневной съёмки мы с Дмитрием Моисеевичем вдвоём шли обедать в ресторан. Но иногда Дмитрий Моисеевич ещё кого-нибудь из наших приглашал. Так однажды он пригласил нашего гримёра – Погоса Арменаковича Ашчяна. (Погос Арменакович присутствовал на 100-летнем юбилее Дмитрия Фельдмана в Армянском Доме кино в 2002-ом году, выступал с воспоминаниями о нём. На этом вечере ему стало плохо. Спустя несколько месяцев он скончался. – **Е.Ф.**) На этом обеде, впервые за

время пребывания в Одессе, Дмитрий Моисеевич выразил желание выпить с нами... водку. Обычно он этого не делал. Пил он только какой-то напиток, привезенный из Еревана, который прописал ему врач-гомеопат, для снижения давления. Были мы в ресторане «Спартак». Вызвал официанта, пошутил: «Вы из футбольной команды «Спартак»? И принесите ещё розовый лимонад». И обращаясь ко мне: «Это мне, Серго, напоминает молодые годы. Когда я жил в Одессе, такие вот лимонады из розы делали». Принесли розовый лимонад, цыплят-табака и водку. Поели, выпили втроём. Всё нормально. Дмитрий Моисеевич повеселел, рассказывал разные одесские истории. А Погос Арменакович мне тихо на ухо говорит:

– Давай ещё по 100 грамм выпьем – я и ты. Дмитрию Моисеевичу видимо уже нельзя.

Вызываем официанта, делаем заказ. Дмитрий Моисеевич заметил, спрашивает:

– Погос Арменакович, о чём это вы договариваетесь?

– Хотим с Сергеем ещё по 100 грамм выпить. Заказали 200 грамм водки.

Дмитрий Моисеевич возмутился.

– Как вам не стыдно?! 200 грамм! Закажите бутылку – выпейте 200 грамм. Разве это позволительно – заказывать 200 грамм? Стыдно, Погос Арменакович, стыдно!

Погос Арменакович покраснел, а Дмитрий Моисеевич распорядился:

– Принесите бутылку водки! Я пить не буду.

До сих пор, где бы я ни был, если надо 100 граммов, всегда заказываю бутылку.

И ещё об одном, важном для меня, случае хочу рассказать – уже про кино.

Должны были мы снимать ночную сцену у Оперного театра. Очень сложная сцена по освещению. А Дмитрий Моисеевич говорит мне: «Серго, у меня сегодня давление высокое. Вы один, без меня, поедете снимать». И остался в гостинице. Поехал я на съёмку один, без Дмитрия Моисеевича. Волновался очень. Даже выпил чуть-чуть. Приехали. Стали готовить съёмку. Установил свет. Старался делать так, как учил Дмитрий Моисеевич.

Фантазировал... Сняли... Прошло несколько дней. Проявили материал. Смотрим группой на экране. Дмитрий Моисеевич пришёл смотреть. Когда просмотр закончили, Дмитрий Моисеевич подошёл, обратился ко мне: «Серго, вот я впервые говорю вам. Я могу спокойно умереть. Потому что у меня достойный ученик. Вы сняли просто блестяще». Эти слова я не забуду никогда.

Дмитрий Моисеевич водил меня по Одессе. Всё показывал. «Давайте пройдем по этой улице, я покажу вам дом, где я жил, где мои родственники жили. Где моя любовь была...».

**С.И.:** Сколько лет Дмитрий Моисеевич не был в Одессе?

**Е.Ф.:** С тех пор, как уехал в 1924 году.

**С.И.:** 1924 – 1963. Это сколько получается?

**Е.Ф.:** Почти 40 лет.

**С.И.:** Почти 40 лет он не был в Одессе. Как будто наизусть знал эти улицы, дома. «Вот балкон. Здесь жила такая очаровательная женщина... Вы не представляете. Здесь было то-то, здесь то-то... Здесь я бывал...». Всю свою биографию рассказывал. Как туристов, водил нас по улицам Одессы. Настолько обнажённо рассказывал, что я не могу пересказывать. Но говорил Дмитрий Моисеевич это с большим уважением к данной ситуации, к данному человеку. И каждый раз, как он вспоминал, я чувствую – говорит, а в глазах слёзы.

Рассказывал, как влюбился в маму твою. Взрослый человек, говорил о своей супруге, как молодой влюблённый. Хорошо помню – купил для твоей мамы свитер вишнёвого цвета – «Это для Тани, моей жены»...

Фельдман рассказывал, как снимал Махмурову, маму твою, в «Пэпо». «Ещё на пробах заметил и влюбился в молодую актрису, исполнительницу главной роли – Кекел, Таню Махмурову. Для меня это было и хорошо, и плохо. В актрису влюбляться – это трудно потом работать. Но, снимая влюблённым, это вы не представляете, что такое... Работать надо влюблённым...».

Я спрашивал его: «Дмитрий Моисеевич, как вы снимали в «Пэпо» сцену бани?». Он мне ответил: «Серго, если бы я не был влюблён в Таню, я наверное так не снял бы эту сцену». Я понял – это было искренним признанием. Какие там портреты... Венера, Джоконда. Хочешь, называй великих живописцев... Какое

освещение. И оптику какую применял, ракурсы... Это в 1935 году делать такие вещи, которые только сегодня делаются – портреты, ракурсы, точки съёмки... А потом говорит: «А вы заметили в сцене церкви композицию? План композиционно смещён – наверху много воздуха, а внизу головы «срезаны». Это специально было сделано – мне нужно было показать, как музыка в церкви идёт вверх... Это оправдано драматургически, настроением...».

На «Мосфильме» Фельдман работал с известными режиссёрами – Григорием Рошалем на фильме «Петербургская ночь», Юлием Райзманом – «Последняя ночь», а до этого с Абрамом Роомом на фильме «Привидение, которое не возвращается». Это известные режиссёры и известные фильмы, получившие мировое признание. Фельдман рассказал мне случай, связанный с Юлием Райзманом на съёмках «Последней ночи»: «Когда в одной сцене я закончил установку света, Райзман посмотрел и выразился так: «Это освещение как в тёмном лесу». Фельдман послушал, потом скомандовал: «Ребята, выключите свет. Съёмка отменяется. Я ухожу». Райзман ошалел, когда услышал, что оператор отменяет съёмку и покидает съёмочную площадку. Фельдман ушёл и на съёмочной площадке более не появлялся. Райзман звонил ему. Фельдман не подходил к телефону. Тогда Райзман пошёл к нему сам. Извинился. После чего Фельдман вернулся и они продолжили работу. Этот случай говорит о достоинстве Фельдмана – мастере своего дела, что он такое мог себе позволить. И не только. Дмитрий Моисеевич рассказывал мне каким интеллигентным человеком был Юлий Райзман, всегда отзывался о нём с большой теплотой.

Много разных вещей для дома покупал, разные хозяйственные вещи, приспособления для домашнего консервирования, пробочники – всё в большом количестве. Спрашиваю Дмитрия Моисеевича:

– Зачем всё это нужно отсюда везти?

– Серго, здесь это есть, а в Ереване нет. Вы не представляете, как это в доме нужно. И хороший подарок для знакомых... Вы, молодой человек, вот привезёте это домой – увидите как вас будут благодарить.

И мы всё это покупали.

И всегда меня предупреждал: «Если я умру, вот это всё передадите Тане, — она знает, кому я хотел бы подарить»...

Он мудрый человек был.

Я в Одессе познакомился с одной девушкой. Мне она очень нравилась. Первое, что я сделал, — представил её Дмитрию Моисеевичу. А он мне говорит: «Серго, вы посмотрите — какие у неё красивые глаза. Бездонные глаза. Такие глаза были... — называет имя — у такой-то актрисы. Точно такие глаза... Серго, молодец, у вас есть вкус. Вы хороший мой ученик». Потом эта девушка приходила к нам в номер. Это чисто духовная любовь была.

**Е.Ф.:** Романтическая.

**С.И.:** Да, романтическая. Абсолютно ничего.

Она приглашала нас к себе домой. Мы с Дмитрием Моисеевичем ходили к ней в гости. Помню — она приготовила нам вкусную рыбу. Дмитрий Моисеевич поел с удовольствием: «Это рыба, которую я обожал в детстве».

Дмитрий Моисеевич влюбился в мои отношения с Наташей. Не допускал сказать мне ни одного неосторожного слова в её адрес. Дмитрий Моисеевич был мой старший неревнивый друг...

— Сегодня она не пришла. Позвоните ей, Серго.

— Ну ладно, Дмитрий Моисеевич, придёт.

— Нет, время ушло. Почему она не приходит?

Дмитрий Моисеевич всё напутствовал меня, как я должен себя вести.

... Когда Дмитрий Моисеевич скончался, Наташа приехала в Ереван на его похороны...

Наступил день, когда Дмитрию Моисеевичу вдруг стало плохо на съёмочной площадке. Он потерял сознание. Инсульт. Мы перевезли его в гостиничный номер. Вся съёмочная группа была в шоке. Надо было его госпитализировать. Мы его в кровати, держа ее на руках, перевезли в военный госпиталь... С этого момента и до последней секунды я был рядом с ним.

Альберт Явурян  
Народный артист Армении,  
лауреат Государственной премии

*Из выступления на 100-летнем юбилее  
Д.М. Фельдмана.*

Я не был ни учеником Дмитрия Моисеевича Фельдмана, ни его духовным сыном, как Сергей Израелян, но Фельдман для меня сыграл такую же роль, как мог сыграть отец, учитель, Бог.

Я должен честно признаться, что Дмитрия Моисеевича Фельдмана я не знал лично, не видел в жизни. Но здесь я хочу в лучах этого великого кинематографиста немножко постоять и засветиться. Всё-таки есть большая тайна в жизни, которая заключается не только в том, что происходит, что мы видим и оцениваем, но и в том, что не видим, но подсознательно ощущаем и фиксируем.

Если вы спросите у христианина, верующего человека, во что он верит? Ведь он Бога не видел. Он в лучшем случае умолчит и не ответит. Потому что он знает – Бог это то, что в тебе есть. Дмитрий Моисеевич во мне возник как символ, идол кинематографической кинооператорской профессии.

В институте мы изучали творчество таких крупных операторов как Екельчик, Москвин, Тиссе, Головня, Гальперин. Фельдман наряду с ними занимал одно из главенствующих мест в операторском искусстве. И творчество Фельдмана мы также изучали в институте.

Я почти наизусть знал его фильм «Пэпо», Больше чем остальные. Это классическая работа, не только советской кинематографии, – основополагающая работа в армянском кинооператорстве.

Мой мастер, учитель по ВГИКу Леонид Васильевич Косматов, друг Дмитрия Моисеевича – он нам показывал фильм «Пэпо» – частенько меня спрашивал: «Ну как там Митя поживает? Как его дело?». Естественно, я не мог на эти вопросы ответить, т.к. я не работал на «Арменфильме». Но я восторженно рассказывал какие-то небылицы – как он живёт, как его там любят. Я поневоле стал как

бы наследником Дмитрия Моисеевича – оператора киностудии «Арменфильм» и очень этим гордился и хвастался.

После института, когда я получил приглашение на «Арменфильм», я очень хотел познакомиться с Дмитрием Моисеевичем Фельдманом. Когда я приехал на «Арменфильм», Дмитрия Моисеевича уже не было в живых. Я поехал к нему на кладбище. Огорчённо смотрел на его надгробие, прочёл надпись: «Кинооператор Дмитрий Фельдман».

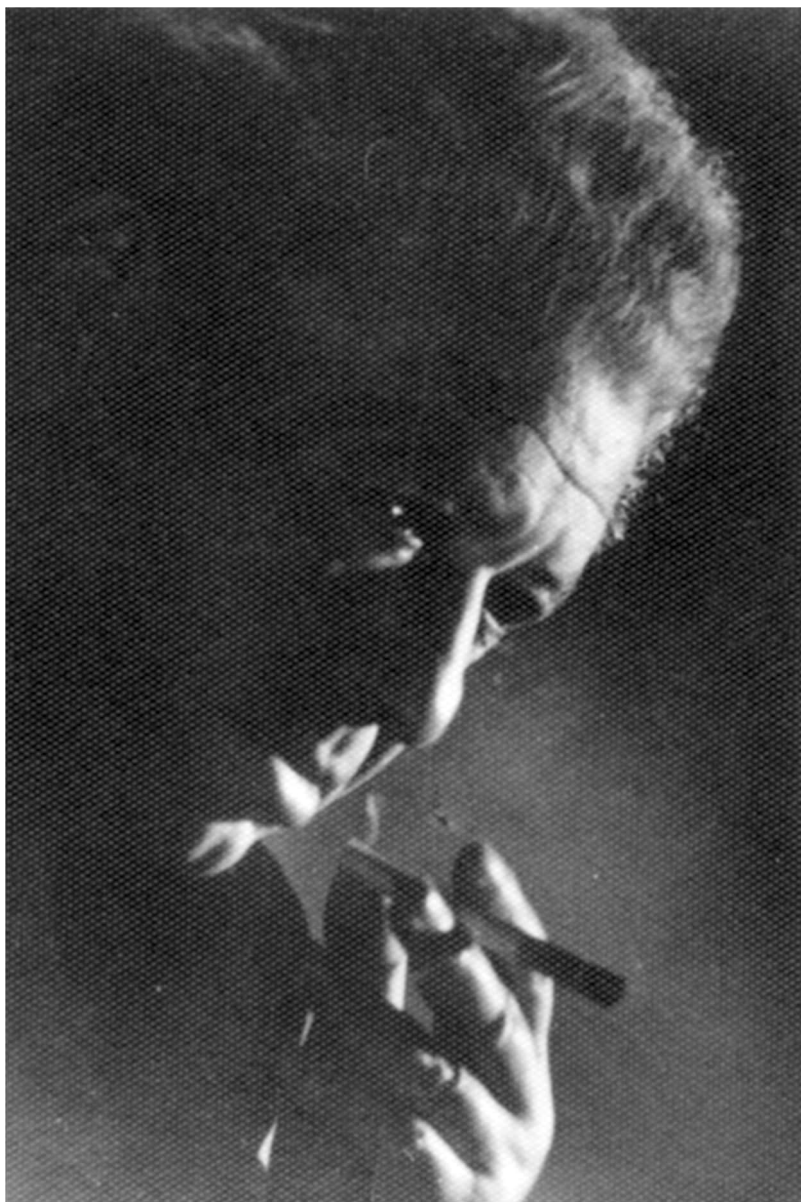
Хочу сказать, что необязательно видеть учителя, чтобы считать себя его учеником – достаточно видеть его работы и постичь их. Дмитрий Моисеевич удивительным образом живёт во мне.

Прошли те времена, когда эффектно снятый крупный план или замечательно высвеченная декорация делали погоду в кинематогафе. Сейчас другое делается. А в те времена это было мастерство одного человека, его творческое горение. Они продолжают нам наследовать – что в творчестве надо себя сжигать.

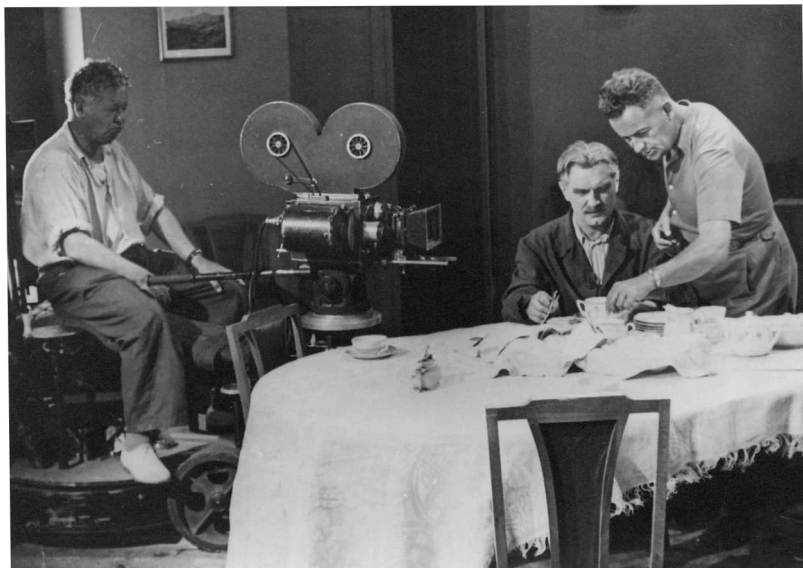
В воспоминаниях Елизаветы Дмитриевны Фельдман я прочёл один случай, очень для меня интересный, как её папа – Дмитрий Моисеевич – взял её однажды в кинотеатр на голливудский фильм «Рембрандт». На Фельдмана произвёл большое впечатление один потрясающий эпизод – пишет Елизавета Дмитриевна. Вконец разорённый, обнищавший Рембрандт, которому за то, что он позировал, дали 1 гульден, подошёл к дому, где на чердаке, по его воспоминаниям, находилась его знаменитая картина «Ночной дозор». Он заплатил сторожу этот гульден и тот разрешил ему подняться на чердак. Сторож сопровождал его. Скрипучая лестница, запylённый чердак, картина полностью покрыта пылью... Рембрандт вытер рукавом пыль с картины, посмотрел на свою работу и сказал: «Я всё понял». «Что ты понял, старик?» – спросил сторож. «Я понял, что жизнь свою прожил не зря». Я думаю, что Дмитрий Моисеевич Фельдман мог сказать тоже самое, посмотрев сегодня свои фильмы.

Однажды вечером у меня дома раздался телефонный звонок. Подхожу, беру трубку: «Это Лиза Фельдман». Господи, буквально за минуту, как говорят перед смертью, вся жизнь прошла перед глазами. Я вспомнил 50-е годы, Институт кинематографии, моего





Дмитрий Фельдман, 1959г.



Фильм: “Они спустились с гор” Рабочий момент:  
Д.Фельдман и режиссер А.Санов, 1955г.



Фильм: “Заноза”. Дмитрий Фельдман с актрисой  
Лейлой Абашидзе, 1956г.



Съемочная группа фильма “Они спустились с гор”  
с киноактерами из Индии на студии “Грузия Фильм”.  
Во втором ряду в центре Радж Капур, третья слева Наргиз,  
первый справа С. Долидзе, в первом ряду справа  
Н. Санов, слева Л. Шагалова



Рабочий момент съемок фильма “Утро”.  
С камерой Дмитрий Фельдман, 1960г.

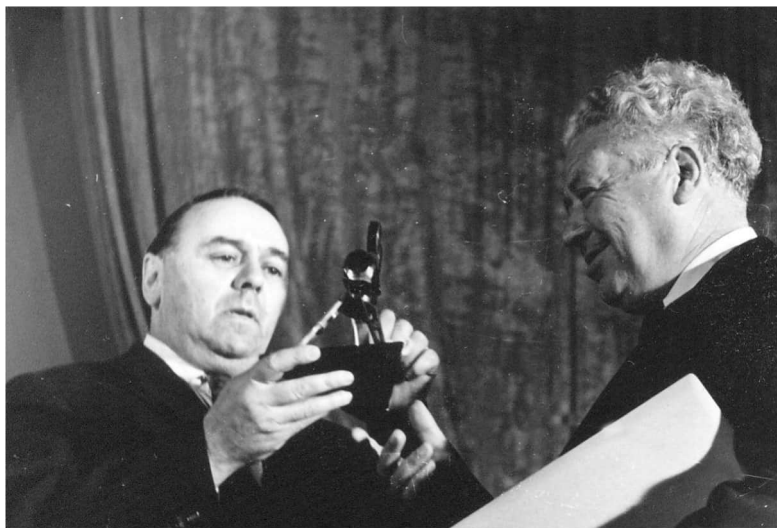


Фильм “Песнь Этери”, 1957г.



Актриса Верико Анджапаридзе.  
Снималась в фильме “Отарова вдова”





Кинооператор Борис Волчек преподносит Фельдману  
модель кинокамеры – от операторов “Мосфильма”



Режиссер Аршавир Самвелян,  
Татьяна Махмуриян и Дмитрий Фельдман

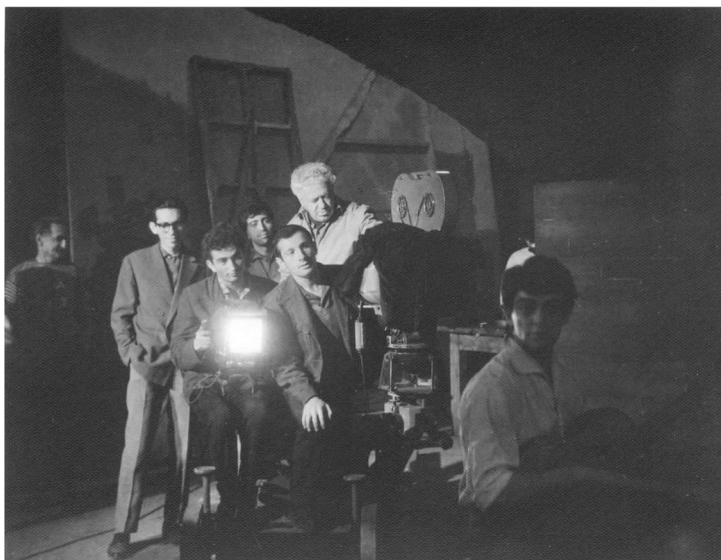
С режиссером Абрамом Роомом



С режиссером  
Степаном Кеворковым



60-летний юбилей Д. Фельдмана. Ереван, 1962г.



В центре Дмитрий Фельдман



Слева Дмитрий Фельдман, стоит Сергей Израелян,  
у камеры Арман Манарян



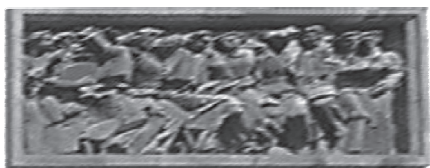


Фельдман и актриса Стриженова



В центре слева направо: Дмитрий Фельдман,  
Сергей Израелян, Арман Манарян.

Съемки фильма “Артист”, 1963г.



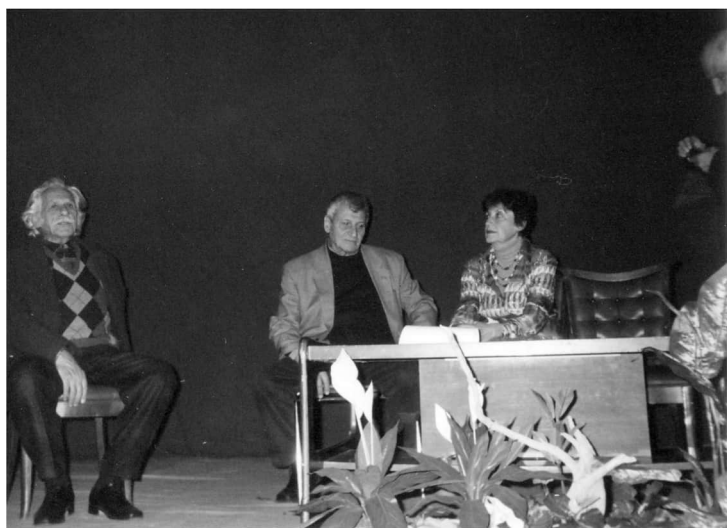
Фронтон здания кинотеатра “Москва” в Ереване



Дмитрий Фельдман, 1957г.



Слева направо:  
Сергей Израелян, Елизавета Фельдман, Альберт Явурян



Слева направо:  
Ерванд Манарян, Арман Манарян, Елизавета Фельдман  
100-летний юбилей Дмитрия Фельдмана



Елизавета Фельдман после юбилея





Татьяна Махмурян с дочерью Елизаветой,  
ее мужем Жаном Давидяном и внучкой Ниной,



Елизавета Фельдман с мужем Жаном Давидяном,  
дочерью Еленой и внуком Давидом, 2003г.



Внучки Елена и Нина, 2003г.



Правнуки Левон, Ваан и Давид



Дмитрий Фельдман и Татьяна Махмуриян с  
внучкой Ниной, 1962г.



учителя оператора Леонида Васильевича Косматова, друга Дмитрия Моисеевича Фельдмана, который ласково называл его Митькой, вспомнил Лизу Фельдман, девятиклассницу, когда впервые увидел её, – она была мне очень симпатична, ещё и потому, что была дочерью кинооператора Фельдмана, но мы с ней не были знакомы до этого телефонного звонка. «Что случилось, Лиза?». «В этом году папе исполняется 100 лет. (Это было в 2002 г. – Е.Ф.) Я прошу Вас написать или рассказать о папе.» Я после этого потерял покой. Как рассказать о человеке, которого не знал лично? Но о человеке, который оказал огромное влияние на меня, как на оператора, который меня воспитывал. Это очень трудно. Когда любишь свою профессию, то ориентир, направление – это те ведущие, которые что-то крупное в этой профессии представляют. И вот в процессе обдумывания я пришёл к очень важному для себя выводу. Сейчас, когда нечто невероятное творится с армянским кинематографом, когда абсолютно непонятно, почему уничтожили, разорили то, что с таким трудом создавалось, я всё время оглядываюсь, ощущая какую-то пустоту вокруг себя. Я зря или не зря пришёл в кинематограф? Зря или не зря работали кинематографисты, которые были вокруг меня и которые посвятили кинематографу свою жизнь? До телефонного звонка Лизы у меня было ощущение, что я достраиваю второй или третий этаж, но не мог найти фундамент, тот камень, на котором это стоит. После этого я понял, что для меня, для оператора, для кинематографистов Армении этот камень, этот фундамент армянской кинематографии – это Амо Бек-Назаров и Дмитрий Фельдман. Для меня всё стало ясно. Я почувствовал себя крепким, сильным и понял, что не зря прожил жизнь в кинематографе, потому что у меня такие сильные, здоровые, настоящие корни.

Великая светопись Фельдмана сыграла очень важную роль в операторском искусстве, он всегда был одним из первых. На какой-то момент, когда кино из декораций вышло на натуру, когда стали пользоваться естественным светом, солнцем, тьмой, пасмурной погодой, дождём и снегом, Дмитрий Моисеевич вполне естественно и незаметно – потому что он был большой мастер – перешёл в этот кинематограф. И ему, кстати, в этом кинематографе помогли состояться грузинские кинематографисты. Фильмы, снятые

Фельдманом в Грузии, – это потрясающие натурные съёмки. Не хочу вдаваться в профессиональные подробности, но на чёрно-белой плёнке с жёстким нестандартным характером контраста и прочих параметров Фельдману удавалось создавать божественное кружево. Сразу после него появился Сергей Урусевский, который поставил точку. Кинематограф окончательно ушёл из искусственных противных павильонов навстречу солнцу и свету. Этому свету в кинематографе от своего первого до последнего дня посвятил свою жизнь Дмитрий Моисеевич Фельдман.

Я просто так наговорив, не хочу уйти, потому что это требует точки. Дай Бог, чтобы я не прослезился сегодня, хотя это не стыдно, и скажу: «Спасибо Фельдман за «Пэпо», спасибо за потрясающую светопись, которую вы мне подарили». И «Спасибо тебе, Лиза – ты достойная дочь».



На фронтоне здания кинотеатра “Москва” в Ереване есть несколько скульптурных изображений. Это сцены из армянских кинофильмов. Это первые, а быть может и единственные, памятники армянскому кино. Выполнены они в 30-40-е годы. Тогда не ставили памятников киногероям и их создателям. Среди них изображения из фильмов “Пэпо” и “Давид Бек”.

Памятники эти расположены высоко и с земли незаметны.



*Элизавета*

## **Елизавета Фельдман**

филолог, лингвист,  
автор научных публикаций,  
а также переводов  
армянской прозы



