

# Валентин Железняков

## Cinematografer. Человек с фабрики грез

Железняков В. Н. Cinematografer. Человек с фабрики грез. – М.: Пробел-2000, 2004. – 200 с.

- Глава 1. Конец волшебника
- Глава 2. Вначале было не слово...
- Глава 3. Директор фотографии на фабрике снов
- Глава 4. Правда жизни или талантливая игра воображения?
- Глава 5. Чудеса кино
- Глава 6. Композиция кадра
- Глава 7. Освещение
- Глава 8. Цветовая гармония и колорит
- Глава 9. Оптический рисунок изображения
- Глава 10. Различные приемы съемки
- Глава 11. О чем не догадывалась "Киногазета" или 80 лет спустя
- Глава 12. Экранный облик персонажей
- Глава 13. Предметная среда действия
- Глава 14. Творческое содружество и технология
- Глава 15. Китч
- Глава 16. Время и деньги
- Глава 17. Политика
- Глава 18. Зрители
- Глава 19. Неизбежные конфликты
- Глава 20. Хороший оператор
- Глава 21. Авторское право
- Глава 22. Новые технологии
- Заключение

Автор выражает глубокую признательность кинооператорам Павлу Хатько, Виктору Денисову, Андрею Жегалову, Сергею Мокрицкому, Вадиму Пискареву, Вячеславу Харитонову и Григорию Яблочникову, финансировавшим это издание.

А также благодарит П. Н., Н. М. и Г. А. Железняковых за помощь в работе над книгой.

## Глава 1. Конец волшебника

Как-то в одном иностранном журнале была напечатана статья под названием "Конец волшебника". В ней говорилось о том, что кинооператор в кинопроизводстве всегда занимал некое особое положение. Это объяснялось тем, что в съемочной группе оператор был единственным человеком, который разбирался в оптических, химических и физических процессах, происходивших при киносъемке, а также проявлении и печати. Поэтому все относились к нему, как к специалисту, который знает что-то такое, чего другие не знают. Все понимали, что через объектив камеры оператор видит действие на съемочной площадке совсем иначе, чем его видят окружающие. Поэтому после съемки каждого очередного дубля все головы поворачивались в сторону кинооператора, все как бы спрашивали: "Что там получилось?" - и все беспрекословно верили его суждениям. Обычно это происходило при съемке сложных кадров, где было много движения, сложные мизансцены, актерские трюки или использовались какие-либо постановочные эффекты (взрывы, дождь, снег, туман и т. п.). И все с нетерпением ждали, когда выйдет из лаборатории текущий материал, проявленный и отпечатанный, чтобы на экране посмотреть, что получилось. Случалось так, что на экране видели не совсем то, что ожидали. Если получалось лучше, то все это приписывали волшебному искусству оператора. С появлением видеоконтроля при съемке многое изменилось. Особенно после того, как качество изображения на контрольном мониторе значительно повысилось. Просматривая снятые дубли, можно было судить об актерской игре, о качестве выполненных трюков, о плавности панорам и т. п. Контрольный видеомонитор стоял в декорации и не только режиссер, но и каждый член съемочной группы мог контролировать качество снятого материала. Вот с этого момента оператора и перестали считать кем-то вроде волшебника, потому что теперь каждый мог видеть то, что раньше видел при съемке только один он. Правда, по контрольному монитору нельзя было в полной мере судить о фотографическом качестве, но наступил момент, когда и это перестало иметь значение. Появились технологии, с помощью которых, почти без потери качества, стало возможным переводить аналоговое изображение с пленки в цифровое, на видеоноситель. Потом с помощью программ компьютерной графики делать с этим изображением все что угодно, меняя его оптический рисунок, резкость, контраст, цвет и даже вносить в него новые виртуальные элементы, которых не было при съемке. А затем опять, обработанное таким образом цифровое изображение, тоже почти без потери качества, переносить обратно на кинопленку, превращая цифровое изображение в аналоговое.

Обычно при встречах кинематографистов со зрителями публику чаще всего интересуют так называемые чудеса кино. Интересует, как получаются те или иные спецэффекты, трюки, т. е. как кинематографу удастся создать на экране такое, что в жизни встречается довольно редко или вообще не встречается. А также всякие смешные парадоксальные случаи, происшествия, происходящие часто во время съемок.

В рецензиях на фильмы очень любят упоминать о спецэффектах, это считается хорошим тоном. И поэтому в общественном сознании роль волшебника постепенно перешла от оператора к специалисту по компьютерной графике. И этого следовало ожидать. Дело в том, что простой зритель не понимает, что подлинное волшебство кинематографа заключено не в спецэффектах, не в трюках, а совсем в другом. Подлинное

волшебство заключено в том, как окружающая нас реальность, переработанная творческим сознанием кинохудожника, превращается в новую реальность, в произведение искусства. Это произведение не является зеркалом, и уж тем более копией окружающей действительности, а имеет самостоятельное значение. Зритель это прекрасно чувствует, и может быть именно поэтому кинематограф так популярен. Но простой человек не всегда может правильно сформулировать проблему. Поэтому чаще толкуют о чудесах кино именно в том плане, в каком это упоминалось в связи со спецэффектами. В результате, оказывается, что креативное пространство операторской профессии сужается, съезживается, как "шагреновая кожа". Оператор все больше становится заложником сложных технологий и все меньше, все реже выступает как творец, как криэйтор. Но так кажется только на первый взгляд. За более чем столетнюю историю кинематографа операторская профессия не раз переживала подобные кризисы, но каждый раз все оканчивалось благополучно. Казалось, что каждое новое техническое усовершенствование в кинематографе сужало творческое пространство профессии. Так было с появлением звука в кинематографе, затем с появлением широкого экрана и цвета, затем с появлением видеоконтроля, и вот теперь с развитием компьютерной графики. Но каждый раз, в силу какой-то естественной кинематографической первородности, операторская профессия очень быстро ассимилировала, использовала эти технические усовершенствования для создания новых форм кинематографического искусства, как новые выразительные средства. Сегодня у нас больше, чем когда бы то ни было поводов для оптимизма. Мы должны попытаться в очередной раз произвести самоидентификацию нашей профессии, осознать свое место в современном кинопроцессе и сформулировать какие-то общие принципы корпоративного сознания. Это явилось для меня побудительным мотивом к написанию книги. Конечно, я прекрасно понимаю, что одному человеку не под силу ответить на все вопросы, которые ставит наше время, но с чего-то надо начинать. Кризис в операторской профессии, который мы все так болезненно ощущаем, составляет на самом деле лишь часть общего кризиса всего нашего отечественного (а может быть мирового) кинематографа.

Видеолюбитель, который мечтает со временем стать профессионалом в области видео-арта, покупает довольно дорогую полупрофессиональную цифровую видеокамеру и ощущает себя в самом начале, в нулевой точке длительного процесса, который ему предстоит со временем пройти, совершенно точно так же, как ощущал себя Люмьер, снимая прибытие поезда или выход рабочих с фабрики. Наш любитель меньше всего ощущает себя причастным именно к операторской профессии потому, что его полупрофессиональная камера снабжена автоматом экспозиции, автоматом взятия уровня баланса белого и черного, автоматом фокусировки и многими другими приспособлениями, которые, по его мнению, вполне заменяют операторские навыки. Поэтому он ощущает себя продюсером, режиссером, сценаристом, кем угодно, только не оператором, ему кажется, что операторскому делу не надо учиться, все операторские знания теперь не нужны, их заменяют различные приспособления в современной видеокамере. Что-то подобное, но только хорошо выраженное в философских и искусствоведческих терминах, по-видимому, ощущают и наиболее амбициозные представители так называемого авангардного кинематографа - Ларе фон Триер и наш Александр Сокуров. В своих фильмах последних лет они стремились показать, что современному кинематографу совершенно не нужны никакие операторские приемы, что

для зрительского восприятия гораздо важнее "что", а не "как" и поэтому совершенно не важно, кто стоит за камерой. Ларс фон Триер демонстративно стилизовал съемку своего фильма "Рассекая волны" под, так называемое, "домашнее видео", чтобы было впечатление, что камера попала в руки совершенно неопытному человеку, который взял ее впервые в жизни, хотя на самом деле этот фильм снимал очень опытный и хороший оператор Р. Мюллер. А в следующем своем фильме "Идиоты" он пошел еще дальше. Он сам взял камеру на плечо, и сам стал снимать, тоже стилизуя изображение под "домашнее видео". Точно также Александр Сокуров, снимая свой фильм "Телец", о физиологическом угасании знаменитой исторической личности (Ленина), тоже в титрах объявил, что оператор - он сам. Если за камеру берется сам режиссер, то это лучшее доказательство того, что ему небезразлично, кто стоит за камерой, потому что лучшего единомышленника, чем он сам, ему не найти. В результате этого все очень хорошо еще раз почувствовали и поняли, что "как" очень важный момент, не менее важный, чем "что". Всякая форма существенна, а любая сущность всегда каким-то образом сформирована. Декларативно демонстрируя якобы отказ от привычной формы, фон Триер и Сокуров в действительности только сменили одну форму на другую, используя известный прием из арсенала постмодернизма. Можно сказать, что это был любопытный эксперимент, ставивший своей целью раскачать, сдвинуть с мертвой точки самые основы креативности операторского профессионального мастерства, направив их в новое неизведанное русло. Но жизнь показала, что эти основы не только не поколебались, но даже и не шелохнулись. Все попытки их разрушения волшебным образом обернулись лишь новыми творческими приемами, не больше того. Пытаться лишить операторскую профессию творческой составляющей все равно, что вынуть душу из искусства кинематографа. Ну, если не душу, то, по крайней мере, один из главных составных элементов, благодаря которым кинематограф становится искусством. При этом было бы неверно считать, что такое положение относится лишь к игровому кино. В одинаковой, а может даже в большей степени это относится и к другим видам кинематографа, а также и к телевидению.

Как свидетельствует столетняя история операторского мастерства, его подлинная ценность в очень незначительной степени связана с применением каких-либо утонченных или формальных приемов, использующих разрушение пространства и объемов, как в авангардной живописи, хотя это тоже бывало. Подлинное операторское мастерство всегда связано с какими-то истинными, сущностными свойствами кинематографа, с его способностью правдиво показывать жизнь. Кинематограф, и особенно, телевидение в гораздо меньшей степени способны быть условными, как к этому способна живопись. И визуальная образность кино и, особенно, телевидения накрепко связана с их основным, главным свойством -реалистичностью, я бы даже сказал, способностью иллюзорно передавать окружающую нас действительность. В этом смысле искусство оператора всегда очень прочно стоит на земле и как древнегреческий Антей получает оттуда свою неисчерпаемую силу. Сегодня мы можем видеть прекрасные образцы операторской работы в документальных фильмах, а также на телевидении. Как высоко стоят эти образцы подлинного мастерства и мужества, порой связанного с риском для жизни, рядом с выморочными постмодернистскими потугами некоторых режиссеров игрового кино! Всегда важен только конкретный результат, который выражается в том, как произведение эмоционально действует на зрителя. Все остальное это только разговоры вокруг этого. В этом смысле кинематограф беспощаден, он не прощает никакого пустозвонства. Можно

вспомнить достаточное количество примеров, когда на протяжении жизни одного мастера, его изысканность в творчестве превращалась в манерность, а талант редел, как волосы на голове. Беспощадность кинематографа, о которой говорилось, необходимое инстинктивное средство самозащиты, отличающее каждое настоящее искусство. Итак, каково же нынешнее положение оператора, нашего экс-волшебника и чего можно ожидать в дальнейшем? Прежде всего, попробуем разобраться с теми особенностями, которыми характеризуется современный уровень операторского искусства, потому что, только внятно осознав положительные и отрицательные моменты нашего нынешнего состояния, мы сможем представить ближайшее будущее.

Но сначала немного истории.

## Глава 2. Вначале было не слово...

Первая демонстрация фильмов братьями Люмьер состоялась 28 декабря 1895 года. Несмотря на то, что первоначально кинозрелище существовало в виде аттракциона, в виде балаганного зрелища на ярмарках, оно при этом пользовалось огромной популярностью. Уже к 1898 году каталог изделий фирмы братьев Люмьер насчитывал свыше 300 наименований. Каждый, так называемый фильм, был коротким, всего несколько минут. В 1900 году Жорж Мельес организовал первое профессиональное объединение по производству фильмов, где производил свои фильмы, сильно отличавшиеся от тех, которые изготавливались братьями Люмьер. Сюжетами для него служили сказки и всякие чудеса. Поэтому он очень широко использовал, как мы сейчас сказали бы, специальные виды киносъемок и всевозможные трюки. Он впервые использовал наплывы, многократные экспозиции, частичное каширование кадра, ускоренную, замедленную и покадровую съемки, обратную съемку, прием стоп-камеры, а также различные эффектные перспективные совмещения в одном кадре. То есть он открыл и очень плодотворно использовал большинство технических приемов, которыми мы успешно пользуемся до сих пор.

Французские фирмы Патэ и Гомон имели филиалы в Соединенных Штатах, в России, в Великобритании и даже в Германии. Они не только снимали фильмы, но также и прокатывали их. Технология производства была хорошо отработана и уже к 1908 году в съемочных группах закрепились специализация по различным профессиям. Появились отдельно сценаристы, режиссеры, операторы и т. д. В том же 1908 году стал регулярно выходить новостийный журнал, состоявший из документальных сюжетов. В 1913 - 14 годах фирма Эклер начала регулярно выпускать игровые сериалы. Каждые две недели выходил новый короткометражный игровой фильм, героем одних сериалов был сыщик Ник Картер, а героем других - Фантомас. Перед началом Первой Мировой войны французская кинопродукция заполняла 90% мирового кинорынка.

В 1896 году в России в саду Аквариум уже демонстрировались те программы, которые братья Люмьер показывали в Париже всего год тому назад. Это были: "Прибытие поезда", "Борьба клоунов", "Купание" и другие короткие сюжеты. Интересно, что впоследствии этот кинотеатр стал одним из павильонов киностудии Ленфильм. А в Москве в том же 1896 году в саду Эрмитаж была впервые показана "живая движущаяся фотография" братьев Люмьер. В том же году участник многих международных фотографических выставок, известный харьковский фотограф Федецкий с помощью аппарата "хронофотографа Демени", выпущенного фирмой Гомон, и обеспечивающего съемку, проекцию и даже печать позитивных копий, снял и продемонстрировал несколько хроникальных "фотографических картин". Это были: "Вид Харьковского вокзала в момент отхода поезда, с находящимся на платформе начальством", "Джигитовка казаков I Оренбургского полка", "Народные гулянья на Красной площади в Москве" и другие сюжеты. Примерно в то же время артист московского театра Корша, фотолобитель Сашин-Федоров после окончания театрального представления показывал сюжеты - "Публика, толпящаяся у входа в театр", "Конная железная дорога в Москве" и некоторые другие. Эти сюжеты демонстрировались с помощью точно такой же аппаратуры, которой пользовался Федецкий. В 1907 году придворный фотограф Болеслав Матушевский снимал торжества, продолжавшиеся после коронации. Вообще, с этих пор регулярно снимались

сюжеты о жизни и нравах царской семьи и высшего света, но на экранах они не демонстрировались. Все сюжеты снимались статичной камерой, установленной на уровне глаз, на общем плане. Короче говоря, использовались чисто фотографические приемы съемки. Добавлялось только движение внутри статичного кадра. Правда, техническое фотографическое качество изображения было довольно пристойным.

Система проката сложилась в России примерно к 1907-08 годам. В основном, демонстрировались документальные сюжеты. Были очень популярны сюжеты, снятые на окраинах Российской империи, носящие некую этнографическую специфику. А что касается игровых фильмов, то те, которые демонстрировались, все были иностранного производства. Операторами тоже были заезжие иностранцы. Первыми русскими профессиональными операторами стали Дранков и Козловский. Дранков был одновременно и продюсером. И первое кинотеатр для производства фильмов было им построено в 1907 году на Житной улице в Москве. Уже в 1908 году вышел первый игровой фильм Дранкова, который назывался "Понизовая вольница". Снимал этот фильм оператор Козловский. Фильм представлял собой экранизацию популярной песни о Стеньке Разине и состоял из шести кадров-картин. Некоторые из этих кадров-картин были подкрашены анилиновыми красителями, например, ночные сцены - в синий цвет, а сцены у костра - в желтый. День 28 октября считается с тех пор днем рождения отечественного игрового кино. Известный деятель дореволюционного русского кинематографа Ханжонков в своих воспоминаниях рассказывал, что был свидетелем того, как независимо от содержания картины, фильмы снимались с одной точки камерой, которая была очень твердо прикреплена к полу. Например в течение одного дня аппаратом, установленным на одну точку, было снято сразу три фильма: "Выбор царской невесты", "Русская свадьба" и все павильонные сцены фильма "Песнь про купца Калашникова". Ни о средних, ни о, тем более, крупных планах никто тогда не помышлял. Главная задача оператора состояла в том, чтобы охватить рамкой кадра всю сцену, и чтобы никто из действующих в кадре актеров не был "подрезан". Задача человека, монтирующего фильм, сводилась к соединению одной снятой сцены с другой посредством объясняющих надписей. Наличие склейки в самой сцене считалось браком и доказывало, что у оператора во время съемки кончилась пленка. В этом случае все актеры по команде замирали и сохраняли неподвижность до того момента, пока оператор, заправив в аппарат новую пленку, мог вновь приступить к съемке. В работе оператора, или как тогда называли "съемщика", не было места искусству. Он только документально фотографировал работу актеров. Сегодня на телевидении некоторые разговорные передачи ("ток-шоу") снимаются таким же образом. В начале прошлого века, во всем мире еще не понимали, что удивительная достоверность, сопровождающаяся движением на экране, и кажущаяся основным главным отличительным свойством нового искусства, не является его главной особенностью. Тогда еще не понимали, что изображение на экране может нести образный смысл, может мгновенно передавать зрителю весьма сложные понятия, которые, будучи сформулированы в словесной форме, заняли бы очень много времени. В те годы почти никто не осознавал особую информационную и образную емкость нового искусства.

Стоит вспомнить, что фотография была изобретена на полвека раньше, чем был изобретен кинематограф. И за эти пятьдесят лет вполне утвердилось как самостоятельное искусство. Используя многовековой опыт живописи, фотографы успешно применяли приемы композиции, освещения, а лучшие фотографы использовали такие понятия, как

индивидуальная изобразительная манера и стиль. Появились жанры фотографии: репортаж, портрет, пейзаж, натюрморт и т. д. С появлением киносъемки эффект движения, который ею воспроизводился, казался настолько потрясающим, что все то, что было наработано фотографией, показалось ненужным и было как бы выброшено за ненадобностью. Это очень интересный психологический феномен, который я, как преподаватель операторского мастерства, наблюдаю у студентов, когда они переходят от занятий фотографией к киносъемкам. Происходит буквально то же самое. Они как бы забывают все то, чему научились, когда занимались фотографией. По-видимому, подсознательно они считают, что опыт фотографии неприменим к киносъемкам, где движущееся изображение строится по другим законам, поскольку главным свойством, как им кажется, в этом киноизображении является движение. На самом деле это, конечно, не так. Они просто повторяют ту же ошибку, которую делали кинематографисты в начале XX века. Но дело здесь не только в движении. Фотография выразительно запечатлевает всего лишь одно мгновение из какого-то действия. В кино любой, даже самый простенький сюжет развивается во времени и состоит из нескольких, связанных между собой монтажных кадров.

Я вспоминаю, что когда в середине прошлого века, я поступил учиться во ВГИК, то там мы все проделывали упражнение, которое помогало нам более мягко и плавно перейти от фотографии к кинематографу. Это был специальный курс композиции, который вел известнейший, знаменитый в прошлом кинооператор Александр Андреевич Левицкий. К тому времени он уже был в преклонных годах, поэтому фильмов не снимал, а занимался с нами, студентами, ведя этот самый курс композиции. Каждый студент должен был выбрать отрывок из известного литературного произведения, лучше всего - отрывок, где было бы какое-либо физическое действие. Во время подготовительной работы над раскадровкой, этот отрывок разбивался нами на несколько отдельных монтажных кадров: общих, средних и крупных. Каждый из которых должен был обозначать как бы отдельный съемочный монтажный кадр, так как если бы мы снимали эти кадры на кино, а не на фото. Затем в павильоне в очень небольшой скромной декорации при помощи широкоформатного пластиночного аппарата ФК-1 форматом 9х12 мы должны были под присмотром Левицкого снять задуманную серию фотографий. Эти фотографии представляли собой макет будущей монтажной структуры нашего эпизода. Снимали мы, конечно, не актеров, а простых статистов, но в костюмах. Главным требованием, которое предъявлял к нам Левицкий, заключалось в том, что каждый кадр должен был быть фотографически выразительным, будь то средний план, общий или портрет. В каждом кадре должен был присутствовать выбранный для этого эпизода эффект освещения, независимо от того, прямая это точка, обратная точка, крупный план или общий. Все кадры должны были быть связаны между собой единым световым эффектом и единым тональным решением. Каждый кадр этой серии должен был быть идеально скомпонован, идеально отпечатан на бумаге и представлен затем Левицкому. Во время зачета Александр Андреевич раскладывал эти фотографии в монтажном порядке, очень тщательно и подробно анализировал все достоинства и недостатки и, таким образом, помогал нам мягко перейти от фотографии к монтажному кинематографу. Я до сих пор вспоминаю эти занятия с глубочайшей благодарностью и светлой памятью об Александре Андреевиче Левицком. Сегодня в программе обучения нет таких занятий, они не предусмотрены, что очень жаль. Сегодня вместо широкоформатной фотокамеры можно



было бы пользоваться полупрофессиональной цифровой видеокамерой. Это намного облегчило бы студентам тот трудный психологический переход, о котором я говорил раньше и который, видимо, существует объективно, потому что подтверждается исторически, на примере развития операторского искусства в начале XX века.

К 1910-11 годам в кинематографе начинают использовать оптику с различным фокусным расстоянием для изменения перспективы. Применяются различные ракурсы, осмысливаются различные эффекты освещения, меняется тональность, используется различная крупность снимаемых кадров, камера теряет свою неподвижность. Репродуктивные свойства камеры постепенно уступают место свойствам творческим. Вместо того, чтобы быть просто фиксатором события, камера иногда становится его участником. Но еще довольно сильны традиции подражания живописи. Фильм режиссера Гончарова "Русская свадьба" весь построен на подражании шести картинам художника Маковского. В эти годы в России было уже четырнадцать киноателье. В 1910 году в России было произведено тридцать картин, в 1913 году - сто двадцать восемь отечественных картин, а в 1914 году - триста тридцать.

Как правило, режиссерами и актерами были театральные люди, все время менявшиеся, и единственными постоянными профессионалами от кинематографа были операторы. Вот несколько фамилий первых русских кинооператоров: Рыло, Козловский, Дигмелов, Старевич, уже упоминавшийся Левицкий, Славинский, Винклер, Новицкий, Желябужский и другие. В 1911 году операторы Форестье и Рыло снимают невиданный по своим масштабам в те времена батальный фильм "Оборона Севастополя" режиссера Гончарова. Однако, проблемы изобразительности лежали вне интересов критики, статьи, которые печатались, посвящались в основном актерским работам. Как видно, с тех пор мало что изменилось, сегодня мы наблюдаем то же самое. Появление кинозвезд, таких как Вера Холодная и Иван Мозжухин, способствовало повышению культуры кинопортрета. В поисках добротного драматургического материала кинематографисты обращались к произведениям русской классической литературы. Операторы и художники стали искать на экране зримый эквивалент художественного слова. В 1916 году режиссер Протазанов вместе с оператором Славинским снял "Пиковую даму" по драме Пушкина. В основе изобразительного решения этого фильма лежали рисунки художника Бенуа к этой драме. Качество работы оператора оценивалось по тому, насколько точно ему удалось на экране передать сходство с этими иллюстрациями художника. По тем временам в такой стилизации был положительный смысл, потому что это свидетельствовало об определенном художественном уровне. Одним из самых модных в те годы молодых операторов считался Левицкий, которого я уже упоминал. Он отличался независимостью суждений и твердостью своих эстетических взглядов. Очень поучителен конфликт, который возник между ним и режиссером Мейерхольдом на фильме "Портрет Дориана Грея". Левицкий особо ценился за умение работать со светом. Он успешно использовал так называемое "рембрандтовское" освещение, характеризующееся большими контрастами и четкой передачей объемной формы. Мейерхольд был типичным театральным режиссером с яркими авторитарными наклонностями. Оператора он считал техническим работником. Полагал, что свет должен ставить не оператор, а художник, как это происходит на сцене театра. Он не мог понять, что пленка и глаз человека по-разному воспринимают контраст освещения. Не понимал, что спектральная чувствительность тогдашней пленки и глаза, особенно при специфическом киносъёмочном дуговом

освещении совершенно не совпадают. От этого все фактуры и вообще весь тональный строй кадра во время съемки выглядят совершенно непривычно и оператор всегда учитывает эти особенности. Не сведущий в этом деле человек, впервые попавший на съемочную площадку, не мог правильно судить о технических и художественных достоинствах или недостатках освещения, что было причиной конфликта. На следующий фильм Мейерхольд пригласил другого оператора, который ему не возражал, во всем соглашался. В результате картина провалилась по изобразительной части, это было отмечено критикой.

С началом войны операторы Гибер, Новицкий, Левицкий, Тиссе и другие в качестве авторов-операторов работали на фронтах, снимали кинохронику. Они быстро освоились с особенностями документалистики, научились монтажно снимать компактные документальные сюжеты и в общем надо признать, что их профессиональное мастерство было на целый порядок выше, чем у режиссеров. В Германии с началом войны очень быстро поняли, какой пропагандистский потенциал заложен в кинематографе. Поэтому сразу подчинили его Генеральному штабу, подвергли жестокой цензуре. Вследствие этого подчинения съемочную технику и пленку стала выпускать военная промышленность, что обеспечило высокое качество этих изделий. Документальные материалы, присылаемые с фронта, очень часто фальсифицировали, добавляя к ним специально разыгранные кадры для того, чтобы усилить пропагандистский эффект и способствовать подогреванию патриотических чувств публики. К тому времени Франция очень быстро утратила свою монополию на кинорынке.

В Соединенных штатах начался настоящий бум кинопромышленности. Ежемесячно на экраны страны выпускалось около четырехсот одночастевых фильмов. В 1910 году десять ведущих фирм объединились в так называемый "Патентный трест", который блокировал выпуск фильмов другими фирмами, а также их прокат. В ответ на это независимые фирмы переселились на западное побережье в Калифорнию, где и организовали известный всему миру Голливуд. Через пять лет конкурентной борьбы Голливуд победил. Победил он благодаря тому, что богато финансировался крупными банками. До 1910 года в титрах указывалась только фирма-производитель. Впервые один из продюсеров объявил имя своей любимой актрисы Лоренс. Так началась в Америке система "звезд".

Режиссер Дэвид Гриффит был тем человеком, значение которого трудно переоценить не только в истории американского, но и мирового кинематографа. Потому что именно он разработал и применил систему киномонтажа в том виде, в каком она используется по настоящее время в качестве структурообразующего элемента фильма. Он широко использовал перемену точек съемки, использовал обратные точки, ракурсы, перемены крупности, ввел параллельный монтаж, впервые использовал время и пространство на экране, как основные элементы формы кинозрелища и как основу для сюжетной канвы действия. Можно сказать, что Гриффит создал школу актерской реалистической игры для кинематографа. Его постоянными сотрудниками, с которыми он снимал все свои картины, были оператор Битцер, ассистент Штрогейм и актриса Лилиан Гиш.

Власти очень хорошо понимали ту силу нравственного воздействия, которая была заложена в кинематографе, поэтому уже с 1908 года была введена государственная цензура для сценариев, т. е. для литературной первоосновы фильмов. Основными

жанрами были мелодрамы, комедии и вестерны. Режиссер и продюсер в одном лице Инс, который снимал вестерны, впервые ввел форму жесткого режиссерского сценария, в котором детально был разработан весь будущий фильм по линии творческой и по линии финансово-производственной. В 1920 году была основана студия Мак Сеннета для съемки комедийных фильмов. И в ней впервые начал работать впоследствии знаменитый Чарли Чаплин. В 1914 - 15 годах Гриффит снял два своих самых знаменитых фильма: "Нетерпимость" и "Рождение нации" совершенно невероятных по своим постановочным масштабам и по количеству творческих приемов, которые там были заложены и которые впоследствии повторялись многими режиссерами всего мира. В фильме "Нетерпимость" действие протекало в четырех исторических эпохах и к финалу ритм параллельного монтажа убыстрялся и, таким образом, достигалась кульминация в этой полифонической структуре.

Голливудская "фабрика снов" состояла из пяти основных фирм: "Фокс XX век", "Парамаунт", "Уорнер Бразерс", "Метро Голдвин Майер" и "Колламбия пикчерс", каждая из которых, как уже говорилось, контролировалась крупным капиталом. Известные режиссеры Сессиль де Миль и Любич специализировались на постановках приключенческих фильмов и фильмов из жизни высшего общества, мелодрамах. Фильмы отличались особой добротностью постановки и высоким техническим качеством.

Теперь я хочу обратить внимание читателя на не очень известный факт, который для операторского самосознания имеет очень большое значение. В 1922 году под предлогом борьбы с аморальностью Голливуда была учреждена американская ассоциация продюсеров и прокатчиков, во главе с видным деятелем республиканской партии У. Хейсом. Выполняя функции внутренней цензуры, она ограждала экран не только от "аморальности", но и от передовых политических и социальных идей, которые шли из Европы. Ассоциация выпустила так называемый "кодекс Хейса", в котором продюсеры и прокатчики формулировали добровольно взятые на себя обязательства при производстве и прокате фильмов. Там было сформулировано понятие о непристойности на экране, которое, кстати, используется в Америке до сих пор. Эта самая непристойность не запрещалась, но ограничивалась очень строгими рамками. Все фильмы делились на несколько категорий, в зависимости от того, какие из них могли быть показаны на внутреннем экране в Америке, а какие предназначались только для зарубежного проката, для продажи за границу. Этим кодексом, например, регламентировалась длина женской юбки, которая должна была быть не менее, чем на определенное количество сантиметров ниже колен актрисы, или - поцелуй на экране должен был длиться не более 2-х секунд. Все выпускаемые фильмы должны были заканчиваться благополучно - так называемый, знаменитый "happy end", который, впрочем, существует до сих пор. Для воздействия на строптивых режиссеров была выбрана фигура оператора. Во-первых, потому что без оператора невозможно было снять ни одну картину. Во-вторых, потому что оператор считался техническим работником и, в большинстве случаев был, так сказать, идеологически и политически нейтрален. При составлении бюджета фильма не рекомендовалось ограничивать оператора в использовании дорогостоящих технических средств, поскольку это могло бы повлиять на техническое качество фильма, а, следовательно, и на его продажную стоимость. Бытовые, жилищные и транспортные условия оператора не могли опускаться ниже первого класса. Это касалось каюты парохода, номера в гостинице и так далее. Отсутствие авторского права у оператора

компенсировалось высокими гонорами, что сохранилось в Голливуде и до сих пор. Сегодня при церемонии присуждения премии "Оскар" оператор номинируется ни как камермен, ни как главный оператор, ни как директор фотографии, а как *cinematographer*, т. е. кинематографист. Этим подчеркивается базовый смысл профессии кинооператора, без которого действительно, невозможно снять ни один фильм. Короче говоря, и раньше и теперь, каждый продюсер старается в лице оператора иметь союзника. И вот это стоило бы понять нашим новоявленным продюсерам.

После окончания Первой Мировой войны обнаружилось, что интеллектуальная элита Европы претерпела очень сильные изменения. Во-первых, пришло совершенно новое поколение, которое не устраивали ни социальные, ни эстетические догмы, которыми жило поколение начала века. Конечно, и в Германии и во Франции, да и в других странах Европы, по-прежнему продолжал существовать коммерческий буржуазный торгашеский кинематограф, обслуживающий интересы обывателя. Но одновременно с этим, возникли новые силы в искусстве. Во французском кинематографе Деллюк, Абель Ганс и другие, сплотившись, организовали так называемый "Авангард" для того, чтобы искать новые формы выразительности в искусстве. Внешними признаками "Авангарда" были слабые ничтожные капиталовложения, слабая техническая база, но очень бурное развитие духовных эстетических принципов. Основной установкой "Авангарда" была установка на авторское, личностное самовыражение в искусстве кино. В фильмах, которые они создавали и которые были предназначены для узкого круга зрителей, отвергалась повествовательность, фильмы состояли из продуманного чередования зрительных образов. Это была, как они утверждали, музыка для глаз. Большинство представителей французского "Авангарда" разделяли левые политические взгляды, а в эстетике придерживались таких новейших направлений XX века, как дадаизм, кубизм и сюрреализм. Надо сказать, что этот тонкий ручеек альтернативных творческих устремлений в кинематографе, к счастью, не иссяк до сих пор и продолжается в виде так называемого "артхауса". У нас еще будет возможность более подробно сопоставить соотношение формы и содержания в киноискусстве. Но здесь просто хотелось бы заметить, что современный "артхаус" во многом поменял свой идеологический знак на противоположный тому, который был в момент его возникновения.

В послевоенной Германии, начиная с 1920г, снималось большое количество мелодрам, комедий и приключенческих фильмов. Профессиональный уровень этих работ был очень высок, хотя тонус общественной жизни носил ярко выраженный депрессивный характер. Это был синдром поражения в войне, огромные экономические трудности, инфляция, безработица и т. п. Экспрессионизм возник в Германии в 1919 году, как протест против буржуазного искусства, как несогласие с проповедью мещанских идеалов в жизни и духа коммерции и торгашества в искусстве. Деятели экспрессионизма, в том числе и в кинематографе, не имели четкой идеологической и политической программы, но стремились выявить в искусстве скрытый смысл происходящих явлений. Отсюда возникала необыкновенная обостренность формы, а идея приобретала откровенно публицистический характер. Создание на экране искусственного мира, лишь отдаленно напоминающего реальность, требовало очень высокого мастерства от режиссера, художника и оператора. Фильмом-декларацией новых принципов экспрессионизма был фильм "Кабинет доктора Калигари" режиссера Винне и оператора Хомайстера. К 1925

году экспрессионизм исчерпал все свои возможности. Но формальные приемы, которые были им открыты, еще очень долго использовались в мировом кинематографе.

Но вернемся вновь в Россию. После революции, гражданской войны и разрухи кинематограф в России мог возродиться только в качестве средства агитации и пропаганды новых социальных идей. Представители нового поколения были победителями в гражданской войне. Они чувствовали себя хозяевами положения. Они были уверены, что новые идеи требуют для своего выражения новых ярких форм и поэтому активно заимствовали форму французского Авангарда и немецкого экспрессионизма. Им казалось, что самая левая форма выражает самую революционную сущность. И морфологически всё очень хорошо совпадало одно с другим. Не случайно Казимир Малевич, создатель своего знаменитого декларативного "Черного квадрата" был назначен главным революционным художником. По его указанию, в праздничные революционные дни деревья на Дворцовой площади в Петрограде раскрашивались в разные цвета. Но одновременно он был руководителем комиссии по распродаже сокровищ Русской Православной церкви за рубеж. А когда он умер, на панихиде возле его гроба была выставлена вместо иконы его картина "Черный квадрат". И в этом не было никакого противоречия. Давно замечено, что политический экстремизм и эстетический радикализм всегда легко находят друг друга, потому что одно подпитывает другое. Но одновременно в этом закладывается определенное деструктивное начало, потому что ведет к взаимной нетерпимости, а, следовательно, к склокам, а потом и к репрессиям. Но тогда, в те далекие годы, об этом еще никто не думал. А группа молодых талантливых кинематографистов за очень короткое время создала ряд выдающихся ярких картин, положивших начало стилю соц-арта, в последствии, названного социалистическим реализмом. Очень важным и положительным результатом можно считать в те годы рождение доктрины коллективного творчества. На практике это выразилось в создании прочных творческих коллективов: Эйзенштейна и Тиссе, Пудовкина и Головни, Довженко и Демущого, Козинцева, Трауберга и Москвина, Дзиги Вертова и Кауфмана и многих других. Выдающиеся фильмы, созданные этими коллективами хорошо известны. Это классика Советского немого кино и нет необходимости говорить о них подробно в этой книге, достаточно только перечислить. Фильмы эти: "Стачка", "Броненосец Потемкин", "Октябрь", "Конец Санкт-Петербурга", "Мать", "Потомок Чингисхана", "Арсенал", "Земля", "Шинель", "Новый Вавилон", "Человек с киноаппаратом" и многие другие. Благодаря доктрине о необходимости коллективного творчества в кинематографе, творческий потенциал съемочной группы возрастал в несколько раз. Достижения этих содружеств во многом определялись ясностью пути от замысла к воплощению задуманного, необычайной настойчивостью в достижении поставленных целей, строгим и бескомпромиссным отбором выразительных средств и высоким профессиональным мастерством, особенно у операторов. Подлинная коллективность их творчества основывалась на небывало самоотверженном труде и полнейшей творческой отдаче каждого из создателей фильма. Чем больше совпадали художественные устремления режиссера и оператора, их оценки явлений и событий, их понимание драматургических задач картины, их творческий темперамент, тем полнее и ярче выражал оператор волнующие их чувства и мысли. В те годы весь мировой кинематограф строился на приоритете изображения. Во всех странах быстро развивалась и усовершенствовалась съемочная и вспомогательная техника, осваивались творческие приемы, для осуществления которых создавались уникальные

технические приспособления. Уже тогда операторы прокладывали рельсовые дороги для передвижения камеры под потолком павильона. Из подручных средств изготавливали нечто, вроде современного стадикама, уделяли много внимания качеству и разнообразию оптического рисунка, принимая участие в разработке новых объективов, уделяли большое внимание проблемам киноосвещения. Именно в эти годы в Европе, а затем и в Америке, начала складываться система прецизионного освещения, которая существует в кинематографе и в телевидении и до сих пор. Это был "золотой век" немого кино.

### Глава 3. Директор фотографии на фабрике снов

Буквы "DP" на кинематографическом сленге означают по-английски "Director of photography".

В этом сокращении чувствуется фамильярно-дружественная, но все же уважительная интонация, с которой все кинематографисты относятся к оператору. Он главный технолог в съемочной группе, он всегда в гуще того, что происходит на съемочной площадке. Все знают, что от него зависит конечный результат их коллективного труда. Но этот конечный экранный результат зависит не только от профессионального умения и таланта оператора, но и от целого ряда других факторов, которые мы попробуем в этой главе рассмотреть.

История кино за последние 70 лет изучена очень хорошо, но здесь мы сосредоточим наше внимание лишь на том, как с изменением исторических, социально-политических, экономических условий, а также с развитием техники изменялись эстетические предпочтения в кинематографе, и в первую очередь, как это отразилось на операторском искусстве, на изобразительном решении фильмов.

Подробный анализ всех слагаемых операторского мастерства будет дан в других главах, а здесь мы наметим пунктиром основные тенденции, обозначим лишь общий вектор развития в зависимости от влияния всех факторов.

Речь пойдет только об игровом кинематографе, потому что я могу говорить о том, чему сам был свидетелем, или о том, что знаю достаточно хорошо.

В конце 20-х годов Американская кинофирма "Уорнер бразерс" купила у фирмы "Белл телефон" звукозаписывающую аппаратуру. И в 26-м году уже был снят фильм "Дон Жуан" с музыкальным сопровождением, а в 28-м году вышел настоящий первый звуковой фильм с репликами, шумами и музыкой, который назывался "Певец джаза". Надо прямо сказать, что появление звука вызвало некоторое замешательство среди творческих работников кино. Многим стало казаться, что пошатнулся приоритет изображения в кинематографе и визуальная образность должна отступить на второй план, уступить место звуку. Стало появляться много фильмов, в которых главным, как бы ведущим моментом, были диалоги и музыка, а изобразительное решение отступало. Тем более, что по техническим соображениям, съемочную камеру приходилось прятать в стеклянную будку, наподобие телефонной, для того, чтобы не было слышно, как она работает и её шум не мешал бы записывать синхронные реплики. Конечно, обращаться с такой камерой, помещенной в будку, было очень тяжело. И это невольно помогало, как бы предать забвению все те открытия по линии изобразительной культуры, которые были наработаны за годы расцвета немого кино. Но нет правил без исключений. На фоне этого, совершенно удивительным, необъяснимым, можно считать тот факт, что во Франции в 1930 году тоже вышел первый звуковой фильм режиссера Рене Клера "Под крышами Парижа". Несмотря на указанные технические ограничения, фильм был построен на принципах немого кинематографа и полностью использовал зрительную культуру немого кино. С использованием звука выпуск фильмов в Америке увеличился сразу вдвое. В кино пришли знаменитые актеры из театров, владеющие техникой и культурой сценической речи. Как раз в эти годы в Соединенных штатах разразился экономический кризис, и президент Рузвельт вынужден был провозгласить свой, так называемый, "новый курс" в интересах большинства населения в ущерб богатым монополиям. В этих условиях,

кинематограф сыграл очень важную объединяющую, консолидирующую роль. Уже упоминавшийся "Кодекс Хейса" был ничем иным, как самоцензурой. Сложные социальные проблемы в фильмах переводились в плоскость морально-этических особенностей, с непременно благополучным разрешением в конце. Терпимость, доброта и сердечность объявлялись главными достоинствами и служили панацеей от всех житейских невзгод. В это время кинопромышленность Соединенных штатов выпускала около 400 фильмов в год. Это были фильмы самых различных жанров, начиная от исторических фильмов и мелодрам, и кончая вестернами и фильмами ужасов. Выпускалось много комедий и музыкальных фильмов, но при этом большинство из них содержало в себе некий оптимистический заряд. Это, конечно сказывалось на изобразительном стиле этих фильмов. Фотография в них отличалась реалистической простотой и добротностью, она не содержала в себе никакого подтекста и была предназначена для широких слоев населения не искушенных в тонкостях изобразительного искусства. Съемочная камера к тому времени из стеклянной будки переместилась в большой звукозаглушающий бокс. Эта боксированная камера, предназначавшаяся для синхронных звуковых съемок, хотя и была размером с холодильник, но операторы научились преодолевать это неудобство. Была создана целая линейка тяжелой вспомогательной техники, которая позволяла снимать с движения. А разнообразие жанров создавало предпосылки для того, чтобы разные операторы могли использовать различные съемочные приемы и необычайно разнообразить композицию кадров и мизансцены в снимаемых ими фильмах. В годы, предшествующие началу Второй Мировой войны, самой выдающейся фигурой среди американских операторов был Грег Толанд. Фильмы, снятые им, по изобразительной манере все отличались друг от друга. Он для каждого нового фильма находил свой собственный, изобразительный стиль. Трудно поверить, что фильмы "Гроздь гнева", "Тупик", "Лисички", "Гражданин Кейн" и "Лучшие годы нашей жизни" снимал один и тот же оператор, настолько они отличаются друг от друга по изобразительной манере. Лучший его фильм - "Гражданин Кейн", который он снял с режиссером Орсоном Уэлсом. В этом фильме, помимо прочего, он очень удачно использовал широкоугольную оптику (по-видимому, афокальную насадку на объектив), благодаря чему получил изображение на экране с большой глубиной резкости изображаемого пространства.

Мне кажется, довольно любопытно и поучительно сопоставить наше довоенное отечественное кино с американским. Несмотря на антагонистические идеологические различия, эстетика наших фильмов точно так же строилась на оптимистической и даже патетической основе. Потому что наши фильмы должны были пропагандировать преимущества социалистического строя и таким образом поддерживать в глазах зрителя иллюзию сбывающейся социальной марксистской утопии.

Известный в те годы оператор Владимир Нильсен, работавший с режиссером Александровым над фильмами "Веселые ребята", "Волга-Волга", "Цирк" и другими, специально был откомандирован с высокопоставленным чиновником от кинематографа Шумяцким в Соединенные Штаты для того, чтобы позаимствовать там новые кинематографические технологии. В частности, очень популярными и многообещающими были тогда специальные и комбинированные виды киносъемок, которым предрекалось огромное будущее. Примерно такое же будущее, какое сейчас предрекается компьютерной графике. Так называемый, высокий оптимистический или пафосный стиль



в работе наших кинематографистов, и, в частности, в работе операторов, господствовал довольно долгие годы. Это называлось стилем социалистического реализма. Самыми выдающимися представителями этой утонченной и изысканной изобразительной манеры были операторы Ю. Екельчик, снявший фильмы "Строгий юноша", "Богдан Хмельницкий", "Весна" и др., а также оператор М. Магидсон, снявший фильмы "Бесприданница", "Верные друзья", "Повесть о настоящем человеке" и др. Последним ярким представителем этого изобразительного направления в нашем кинематографе, наверное, можно считать выдающегося Сергея Урусевского, который сумел объединить в своем творчестве принципы высокого пафосного стиля и принципы немецкого экспрессионизма.

Во время Второй мировой войны производство фильмов во всем мире сократилось в том числе даже и в Соединенных Штатах. Там, правда, выпускались фильмы о войне, но очень поверхностные и в духе мелодрамы. Продолжал действовать принцип, по которому не следовало огорчать зрителя правдой о войне.

В оккупированной Европе кинематограф окончательно не заглох, но подвергался жесточайшему давлению гитлеровской цензуры. Это было совершенно неизбежным следствием военного времени. Поэтому после окончания войны интеллектуальная Европа, и в частности итальянские кинематографисты очень бурно отреагировали на это созданием нового своеобразного стиля, получившего название "неореализм".

Самым первым фильмом итальянского неореализма принято считать фильм Росселини "Рим открытый город", вышедший в 1945 году, снятый оператором У. Арата. В 1948 году вышел фильм режиссера Де Сика "Похитители велосипедов", снятый оператором К. Мантуори. За ним последовала целая череда фильмов других молодых режиссеров и операторов, посвященных насущным проблемам безработицы и послевоенной жизни простого человека. Изобразительная манера, в которой снимались эти фильмы, отличалась отсутствием всякой пафосности. Эта манера напоминала документальные съемки. Фильмы были очень малобюджетные, как сейчас мы бы сказали. В большинстве своем они снимались на натуре и в естественных интерьерах. В фильмах, кроме профессиональных актеров на главных ролях, часто были заняты знакомые и случайные, непрофессиональные люди. В идеологическом плане многие из этих фильмов представляли собой смесь христианских и марксистских идей. Дело в том, что после Второй мировой войны многие европейские интеллектуалы были настроены критически по отношению к буржуазным ценностям, особенно после победы над фашизмом. Казалось, что социальная утопия в Советском Союзе благополучно осуществляется. Это очень сильно повлияло на политический климат во всем мире. У буржуазии всего мира хватило ума понять, что надо уступить часть своих богатств, для того, чтобы в их странах не произошло то, что произошло в России в 1917 г. и в так называемых странах народной демократии в 1945 г. Результаты этого процесса продолжают до сих пор, поскольку в большинство правительств европейских стран, как мы знаем, входят социалисты. В этом, несомненно, заключается огромная историческая роль России, и кое-кому не следовало бы забывать, что благоприятные социальные условия в европейских странах возникли благодаря существованию социалистического строя в СССР.

Своеобразным продолжением итальянского неореализма стали фильмы так называемой, французской "новой волны". Французское кино всегда старалось идти собственным путем. Лучшие французские фильмы отличались изысканным вкусом,

психологической глубиной и великолепным профессиональным мастерством. Достаточно вспомнить творчество режиссера Марселя Карне и его довоенные фильмы "Набережная туманов", снятый оператором Э. Шуфтаном и "День начинается", снятый оператором Р. Юбером. В фильме "Набережная туманов" оператор Э. Шуфтан блестяще использовал принцип освещения пятнами, систему так называемого прецизионного освещения. А также съемки в сумерках (в так называемое "режимное" время). Благодаря использованию этих приемов, изображение, или как сейчас говорят "картинка" содержало в себе очень точную эмоциональную информацию, которая для зрительского восприятия значила не меньше, чем сюжет, диалоги и прекрасная игра Жана Габена. Что касается "новой волны", то первым фильмом, снятым в конце 50-х годов был фильм режиссера Трюффо "Четыреста ударов", снятый оператором А. Даке, затем фильм режиссера Годара "На последнем дыхании", снятый оператором Р. Кутаром и фильм Алена Рене "Хиросима любовь моя", снятый оператором Сашей Верни и другие фильмы. Фильмы были черно-белые. Их отличала особая импровизационная манера съемки на натуре и в естественных интерьерах. Сюжет часто строился как незавершенный. Большое внимание уделялось нестандартным приемам монтажа и демонстративно отвергались голливудские приемы освещения и композиции. Часто использовалась ручная камера. Это создавало новые возможности для перемещения камеры в пространстве, чем операторы и пользовались с большой выдумкой и вкусом. Идеологически фильмы были настроены иронично, и даже скептически, по отношению к существовавшим буржуазным ценностям. В какой-то степени их можно считать предтечей знаменитой французской студенческой революции 1968 года.

В такой же свободной раскованной нестандартной манере были сняты и цветные фильмы: в 1959 году фильм режиссера Лелюша "Мужчина и женщина", снятый оператором Ж. Коломб и фильм режиссера Деми "Шербурские зонтики", снятый в 1964 году оператором Ж. Рабье.

Необходимо отметить, что цветные фильмы впервые появились в Соединенных штатах еще до Второй мировой войны (например фильм "Волшебник из страны Оз"). Они были сняты по системе "Техниколор", их копии печатались гидротипным способом с трех цветоделенных негативных пленок точно так, как печатают иллюстрации в полиграфии. Качество цветопередачи при этом было необыкновенно высоким. Более широкое распространение цвет получил уже после войны и на другом техническом принципе, на основе трехслойных цветных пленок, этот принцип используется и поныне. Надо сказать, что с появлением цвета произошло примерно то же самое, что с появлением звука. Многие не знали, как с ним обращаться. Как, в свое время, технический диктат звукоинженера сужал креативное пространство кинооператора, так и на этот раз, технические консультанты по цвету (а в начале была такая должность в киногруппе), тоже диктовали оператору особые условия освещения при цветных съемках. Считалось, что можно использовать только рассеянный свет, потому что только при таких условиях освещения можно было гарантировать неискаженную передачу предметных цветов в кадре. Частично это обуславливалось действительно невысоким фотографическим качеством пленок, но в большей степени это было обусловлено непониманием того, что колорит кадра зависит не только от сочетания правильно переданных предметных цветов, но главным образом, от того, как эти предметные цвета изменяются в светах, тенях, полутенях и бликах. Совершенно отрицалась так называемая система валёров, которая

уже несколько сот лет используется в искусстве живописи как выразительное средство. Некоторые музыкальные фильмы, где условность рассеянного освещения не противоречила условности содержания, такие, как "Шербурские зонтики" и "Моя прекрасная леди" были выдающимися по своему колористическому решению. Сюда же можно отнести "Заводной апельсин" режиссера Кубрика, снятый оператором Олкоттом.

Вскоре, самых талантливых и взыскательных операторов перестала удовлетворять условность рассеянного освещения при цветной съемке. Не случайно, что именно итальянские операторы стали пробовать иные принципы организации цвета в кадре.

Новые живописные приемы операторской работы с цветом были реализованы оператором Ди Пальма в фильмах режиссера Антониони "Блоу ап" и "Красная пустыня", а также оператором Джанни Ди Венанцо в фильме Феллини "Джульетта и духи", в начале второй половины XX века. Примерно в эти же годы получила широкое распространение так называемая система "Синемаскоп" или, как ее называют, система широкого экрана с использованием анаморфотной приставки на съемочный объектив. Кинопрокатчики во всем мире усиленно пропагандировали эту систему, потому что им казалось, что таким образом они закроют путь своим фильмам на экран телевизора, поскольку показ фильмов по телевидению не давал никакой прибыли, но оттягивал зрителей из кинотеатров. Многие понимали, что система "Синемаскоп" не является совершенной, что это, всего лишь временная техническая мера. Поэтому разрабатывали альтернативный принцип - широкоформатный кинематограф, на широкой 70-ти миллиметровой пленке, но с соотношением сторон в кадре почти таким же, как и в системе "Синемаскоп", т. е. с соотношением 1 к 1,85. Надо сразу сказать, что такой растянутый в ширину формат кадра не очень подходил к сюжету большинства фильмов. На нем очень удобно было снимать исторические батальные сцены или пейзажи, но когда дело касалось психологической драмы, то у оператора возникали проблемы, потому что нечем было заполнить кадр по бокам крупного плана героя или героини. Но и с этим научились постепенно справляться. Проблема была в другом. Для того, чтобы в системе "Синемаскоп" на цветной пленке получить достаточно четкое и резкое изображение, необходимо было сильно диафрагмировать объектив, до величины 5,6 а это, при малой чувствительности цветной пленки требовало очень большого количества света в павильонах и интерьерах. А на натуре, в нашей северной стране, где световой день длится зимой 3-4 часа, приходилось полностью открывать диафрагму для того, чтобы получить нормальную экспозицию, что неминуемо приводило к ухудшению резкости изображения. Наши операторы попадали как бы в заколдованный круг. С одной стороны, чтобы выйти на международный экран куда-нибудь на фестиваль, необходимо было снимать фильм по системе "Синемаскоп". С другой стороны, эта система как бы заранее обрекала фильм на низкое техническое качество в силу тех особенностей, о которых я говорил выше.

К счастью, из всех технических новшеств обе системы ("Синемаскоп" и широкоформатный кинематограф) не прижились в силу их бесперспективности.

К сожалению, вопросы технического качества изображения отечественных фильмов мало интересовали чиновников из Госкино, их больше беспокоило идеологическое содержание. Я вспоминаю как в годы расцвета "широкого экрана", когда я однажды был на международном фестивале в Карловых Варах в Чехии, ко мне подошел один из членов жюри, знакомый чех и с горечью проговорил: "Завтра на фестивальном экране должна демонстрироваться ваша советская картина украинского режиссера Юрия

Ильенко "Соломенные колокола". Но когда мы посмотрели широкоэкранную копию, которую прислали ваши чиновники, то вынуждены были констатировать, что подобного качества копии у нас в стране запрещены даже к показу в кинотеатрах, не говоря уже о фестивальном экране. Что делать?". Я ничего не мог ему посоветовать.

Одновременно с широким экраном начала использоваться система стереофонической звукозаписи и звуковоспроизведения, а немного позже, к 70-м годам, широко внедрилась система телевизионного видеоконтроля при съемке. Это новое замечательное изобретение вновь как бы утеснило оператора, умалило его роль при съемке, как было описано в первой главе этой книги. Но так казалось только на первый взгляд. На самом деле видеоконтроль позволил управлять съемочной камерой дистанционно, с любого расстояния. Таким образом, камера получила возможность двигаться по самым невероятным траекториям и оказываться в самых недоступных местах, где она никогда бы не оказалась, будучи связанной в единое целое с управляющим ею оператором. Первое время, пока операторы осваивали эти системы дистанционного управления камерой, они в некотором роде злоупотребляли этими возможностями. Выстраивали такие сложные траектории движения камеры, в которых, в общем-то, не было особой необходимости. Сегодня эти системы заняли то достойное место, которое им отведено в арсенале выразительных средств и не более того.

Теперь наступило новое увлечение, увлечение компьютерной графикой. Многие работники кино и особенно телевидения стали думать, что качество съемки не имеет решающего значения, потому что путем дальнейшей компьютерной обработки с изображением можно сделать все что угодно. Опять идет некоторое преуменьшение роли оператора, но я думаю, что это скоро пройдет.

70-е годы двадцатого века составляли особую эпоху в истории кинематографа. Они были характерны тем, что все кинопроизводящие страны создавали большое количество высокопрофессиональных разнообразных по темам и жанрам талантливых кинофильмов. Каждая национальная кинематография отличалась неповторимым своеобразием и все вместе они создавали необыкновенно богатый пестрый и мощный пласт массовой культуры. Это было торжество режиссерского, авторского кинематографа, который активно формировал общественное мнение. Зрители во всех странах с нетерпением ждали выхода на экраны новых фильмов таких мастеров, как Феллини, Антониони, Рози, Копполы, Скорцезе, Кубрика, Бергмана, Бунюэля, Формана, Тарковского, Вайды, Бертолуччи, Бондарчука и многих, многих других. И рядом с каждым из этих выдающихся режиссеров работал выдающийся оператор. Наша отечественная операторская школа была представлена разными направлениями. Теоретические предпосылки всюду были одинаковыми, но творческая практика порой сильно отличалась. Поэтому четко различались несколько направлений: московское во главе с В. Юсовым, Г. Рербергом и П. Лебешевым; ленинградское (петербургское) во главе с В. Федосовым и Д. Долининым; украинское во главе с Ю. Ильенко и В. Калютой и грузинское во главе с Л. Пааташвили и Л. Ахвледиани. Как сказал Игорь Клебанов, президент гильдии российских операторов, уровень профессионального мастерства наших операторов несколько не уступал уровню европейских и американских. Но работы наших лучших операторов, как он выразился, были "умнее", т. е. отличались большей психологической глубиной и наиболее точным прочтением драматургической основы произведения.

Но тогда же, в конце 70-х, начался активный процесс интернационализации мирового кинематографа. Слияние его в общую массу, так называемый мэйнстрим, который становился все более зависимым от коммерции, от законов купли-продажи. Коммерческий кинематограф очень консервативен, потому что он не любит рисковать, он производит только то, что уже проверено, что наверняка принесёт прибыль. Таким образом, он сам движется к своему творческому кризису, потому что бесконечно, на разные лады воспроизводит одни и те же идеи и мифы. Давно известно, что искусство не может развиваться без альтернативных идей, без контрастных идеологических сопоставлений. Здесь можно привести пример из истории отечественного кино. После победы революции, советское искусство в соответствии с политической доктриной, пропагандировало сверхличностные, т. е. общественные ценности. Такому содержанию в искусстве всегда соответствовала форма с признаками классицизма, что доказано всей историей изобразительного искусства. Классицизм, это рационализм и порядок, это приоритет гражданственных идеалов, это гармоничное сочетание общественного возвышенного с личным скромным.

Может показаться, что сегодня эта тема не актуальна, однако не только история искусства, но и история человечества доказывает, что подобные сопоставления служат движущей силой многих исторических событий.

Парадоксально то, что Эйзенштейн для пропаганды революционных, т. е. сверхличностных идей, выбрал форму искусства "барокко" (немецкого авангарда), заимствовав её у немецких экспрессионистов. Действительно, эта форма была эмоционально необыкновенно действенна, даже агрессивна и, поэтому, использовалась не только Эйзенштейном в его ранних фильмах, но также Малевичем, Лентуловым, Татлиным, Мейерхольдом, всеми представителями так называемого левого фронта искусств. Естественно, что очень скоро обнаружилось противоречие между сущностью авангардистской формы и целями идеологической пропаганды, которая в общественном сознании насаждала идеи превосходства общественного над личностным. Не надо забывать, что эти идеи были внедрены в общественное сознание не только путем террора, как сейчас многие утверждают, но также путем своеобразного общественного договора между народом и властью для быстрого достижения обещанной социальной утопии - мира справедливости и порядка. А в искусстве эти идеологические понятия всегда выражаются в форме классицизма, а не "барокко". А теперь о Тарковском. Считая себя учеником Бергмана, и стараясь формально ему подражать, он в заимствованную у Бергмана барочную форму все время пытался внедрить содержание идей классицизма, потому что сам по своему мировоззрению был типичным его представителем. Для него чрезвычайно важными были понятия высшей справедливости, гражданственности, порядка и ощущение гармонического единства человека и окружающего его общества. Поэтому его творчество, как и творчество Эйзенштейна, было изначально противоречиво по своей сущности. Это противоречие прекрасно подсознательно ощущалось зрителями и придавало особую эмоциональную остроту при восприятии его фильмов. Как Эйзенштейн во второй серии "Ивана Грозного", пытаясь защитить авторитаризм, в сущности его разоблачал, так и Тарковский в последних своих фильмах, сам того не желая, разоблачал тоталитаризм, т. е., по существу советский строй. Это очень любопытно, потому что, оказывается, форма произведения искусства, являясь продуктом в большей степени бессознательного, чем логического, в гораздо большей степени раскрывает концепцию

автора, чем любые сценарные конструкции и диалоги. Форма сама как бы становится частью содержания, другого содержания. В этом отношении наиболее показательным является его фильм "Сталкер". Трагические метания Тарковского закончились картиной "Жертвоприношение", где он, наконец, нашел то гармоническое единство, которое он все время искал. Он нашел его именно в форме сверхличностного, но это уже были не общественные ценности социализма, а ценности религиозные. Вот так мне представился путь нравственных исканий в отечественном кинематографе, который начался с Эйзенштейна и закончился Тарковским.

Все эти эмоциональные моменты безусловно находили свое яркое выражение в искусстве операторов, которые работали с Эйзенштейном и Тарковским.

Попутно следует отметить, что проблемы художественного эстетического выбора стоят перед каждым кинематографистом постоянно.

Они выглядят как непрерывно возникающая череда вопросов, требующих каждодневных ответов. Можно сказать, что ответы на эти вопросы составляют тот строительный материал, материнское вещество, из которого рождается и складывается форма художественного произведения.

В качестве примера возьмем один из таких вопросов и вынесем его в заголовок следующей главы.

## Глава 4. Правда жизни или талантливая игра воображения?

Если этот вопрос задается зрителю, то хотят узнать, зачем он ходит в кинотеатр и что он хочет там увидеть. А если он задается авторам фильма, то какая история будет изложена в сценарии, какие будут драматургические ходы, какие будут характеры у персонажей, какая будет выбрана среда для действия и, наконец, как это все будет выглядеть визуально, т. е. каково будет изобразительное решение. А поскольку изобразительное решение в значительной степени зависит от оператора, то, грубо говоря, здесь возможны два варианта: первый - техническая фиксация того, что происходит перед аппаратом, как это было на заре кинематографа; второе - создание визуальных образов, включающих в себя определенные эмоциональные категории, т. е. общение со зрителем на подсознательном уровне за счет воздействия на его восприятие образной поэтической интонации, выраженной средствами изобразительного искусства. Некоторые считают, что именно недооценка образности языка кинематографа завела его в то положение, в котором он сегодня оказался, в положение застоя. Другие считают, что произошел естественный процесс разделения кинематографа на две неравные части: меньшую - элитарную и большую - массовую, которой вся эта образность ни к чему, потому что и без неё прибыли достаточно велики. В этом случае не художественный уровень, а величина прибыли является критерием оценки качества фильма.

Но как бы то ни было, эта проблема реально существует, и мы можем взглянуть на неё с операторской точки зрения, т. е. как бы изнутри. Разумеется, такой анализ не будет соответствовать строгим культурологическим стандартам, однако некая субъективная сермяжная правда при этом, все-таки, обнаружится. Реальность, которую зритель видит на экране - это всего лишь пятна света и цвета, т. е. самая настоящая "обманка". Перефразируя вопрос, содержащийся в заголовке этой главы, можно еще раз спросить, насколько эта "обманка" на экране должна быть похожа на повседневную реальность, которая постоянно окружает зрителя? И с другой стороны, чем она должна от неё отличаться, чтобы быть привлекательной для него? Ведь киностудия - это "фабрика грез". И если говорить о непохожести, то в чем эта непохожесть должна выражаться? В трансформации пространства, которая передается на экране, в изменении форм, в условности цвета или в неправдоподобности истории, фантастичности ситуации или парадоксальности характеров? Или другой вариант - мир на экране абсолютно натуралистичен, реальность сверхобыденна. Но при этом, как в фильмах Бунюэля, где нарушены все причинно-следственные связи, зритель прекрасно понимает, что такого не бывает, и быть не должно и в этом заключается вся игра. Количество зрительных подробностей, порой, ничего не значит. Например, рисунок, который изображает какой-то объект, можно довести до такой степени совершенства (в подробностях), что он, в конце концов, превратится в фотографию. Но при этом креативных свойств в нем не прибавится, потому что креативность и количество подробностей - это вещи, которые лежат в разных плоскостях, и не всегда одно зависит от другого. Кинематографическое и телевизионное изображение, в силу своей технической фотографической природы, всегда стремится к максимальному количеству подробностей, но это не всегда идет ему на пользу. Хорошо известно, что выразительное изображение всегда содержит в себе некие обобщенные элементы или участки без подробностей. Эти участки изображения играют очень важную роль в зрительском восприятии потому, что они помимо воли зрителя включают его

психологический механизм, который можно назвать стремлением к структурированию, достраиванию недостающих элементов. Такой процесс можно в какой-то мере считать процессом сотворчества зрителя, или другими словами возбуждением его эмоций. Это очень интересный вопрос, связанный с мерой допустимой условности в изображении. А применительно к содержанию, такая проблема всегда связывается, прежде всего, с жанром, с жанровой особенностью, т. е. с тем, что показывают, а что опускают.

Пушкин писал: "Над вымыслом слезами обольюсь..." И многие зрители с большой готовностью проделывают это и поныне.

И они совсем не нуждаются в скрупулезной подлинности в передаче правды жизни. Зритель сравнивает то, что он видит на экране не с какой-то абсолютной правдой жизни, а всего лишь со своим представлением о ней. Эта способность зрителей представлять себе многие вещи совершенно по-своему доставляла и доставляет много хлопот тем, кто приступает к экранизации классических литературных произведений. Неизвестно, до какой степени зрительные образы фильма должны совпадать с представлением зрителя, знакомого с литературным произведением. Ясно одно, что при экранизации фантастики и сказок авторская фантазия менее ограничена, что недавно подтвердилось с выходом в свет фильма "Властелин колец" и фильмов о Гарри Поттере. Эмоциональные и психологические контакты, связывающие автора и зрителя, могут быть очень разнообразны. Но они всегда подчиняются закону психологии восприятия. Натуральность обыденности или, наоборот, самый фантастический вымысел, должны быть сопряжены с предощущением зрителя, и составлять некое гармоничное единство. А, как известно, гармоничные сочетания могут быть только двух типов: или по сходству, подобию или по оппозиции, противопоставлению. Это относится буквально ко всем элементам структуры кинопроизведения, в том числе и к особенностям изображения, которые зритель почувствовал в начале фильма. Они служат установкой для восприятия последующих кадров в других сценах. Подобная установка обязательно ощущается на подсознательном уровне, она зависит не только от логики восприятия сюжета, и относится к эмоциональной оценке изображения. Знаменитые операторы в своих лучших работах осознанно использовали этот сложный и тонкий механизм зрительского восприятия. И очень жаль, что в киноведении нет ни одной работы, посвященной этой интереснейшей проблеме. Операторскую работу можно рассматривать в рамках временной структуры фильма, от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду, по аналогии с анализом актерской работы или музыки к фильму.

А теперь вновь несколько слов о том, когда происходящее действие лишь технически фиксируется. Но кинематограф существует более ста лет и поэтому процесс обыкновенной технической фиксации не может осуществляться как прежде. Любая техническая фиксация предполагает, как минимум, какую-то точку зрения (сверху, снизу, справа, слева и т. д.). С какой крупностью, при каком освещении происходит эта фиксация, и в каком порядке показывают одно, а потом другое. Очевидно, что выбор всех этих условий не может происходить без предварительной личной оценки. И, таким образом, автор изображения не может быть беспристрастным. Очень показателен в этом отношении пример с режиссером Ларсом фон Триером и оператором Мюллером в фильме "Рассекая волны". Применяя особый метод съемки, о котором подробно рассказано в предыдущих главах, они попытались убрать индивидуальную авторскую подачу события, оставив только его фиксацию. Выбрав эту концепцию, как талантливые мастера, они



пошли в ней до конца, до возможного предела и показали всем нам тупик, из которого, в общем, нет выхода.

Что же касается талантливой игры воображения, которую в противовес правде жизни можно условно обозначить как кинематографический спектакль, то из всего множества фильмов можно выделить целый ряд представляющих собой промежуточные градации этого понятия. Начиная с еле заметных отличий от документального кино (как у итальянских неореалистов) и заканчивая предельно экспрессивной картиной "Я - Куба" Сергея Урусевского, о котором Иннокентий Смоктуновский как-то сказал: "Все операторы снимают как-бы прозой, а Урусевский снимает стихами". Вот еще несколько примеров из истории кино. Примеры, которые будут приведены, намеренно упрощены для более четкого выражения моей мысли. Поэтому прошу читателя снисходительно отнестись к их условной классификации и анализу. Фильмы Эйзенштейна, снятые Тиссе и Москвиным, фильм "Гражданин Кейн" режиссера Орсона Уэллса, снятый Грэггом Толландом, почти все фильмы режиссера Михаила Ромма, снятые оператором Б. Волчеком и даже некоторые фильмы Сергея Урусевского. Все эти работы объединяет одно одинаковое отношение к композиции. Кадры построены с учетом наиболее выгодной точки зрения. Эта точка, как в театре, наилучшим образом выявляет внутрикадровое движение, жесты, эффект освещения. Эта наиболее эффектная точка съемки сочетается с точным выбором объектива с определенным фокусным расстоянием, и всегда предполагает определенную, точно рассчитанную, дистанцию, с которой это снимается. Строго говоря, это дальнейшее развитие приема театрального показа, как в балете, когда все рассчитано на восприятие с одного единственного направления из зала. Необходимое укрупнение и последующие монтажные кадры все построены по такому же принципу; так обеспечивается тональное и стилевое единство фильма. Все мизансцены как бы "впаяны" в композицию кадра и составляют с ней одно неразрывное единство. Каждый кадр предельно выразителен, как произведение изобразительного искусства, и кинематографичен в самом высоком значении этого слова потому, что использует внутрикадровые движения и точно рассчитанные, порой, довольно сложные движения самой съемочной камеры. Метод вовлечения зрителя в действие можно назвать методом соучастия, т. е. он не зритель, а соучастник. Все средства направлены на это. При освещении очень четко выявляются объемы и фактуры. Основные виды света - это рисующий, заполняющий и иногда контровой, а еще реже моделирующий. То есть, используется классическая система прецизионного освещения. Альтернативой этому стали фильмы французской новой волны. Фильмы Годара, снятые оператором Раулем Кутаром, фильм Алена Рене "Хиросима - любовь моя", снятый Сашей Верни и другие фильмы. В нашем кинематографе фильмы Михалкова-Кончаловского "История Аси Клячиной", "Дворянское гнездо", "Дядя Ваня", снятые Георгием Рербергом и фильм Хуциева "Июльский дождь", снятый Германом Лавровым. А также фильмы, снятые Дмитрием Долининым и фильм Германа "Мой друг Иван Лапшин", снятый оператором Федосовым. Кадры в этих фильмах, композиционно строились по совершенно иному принципу. Действие не разворачивалось на камеру, а замыкалось между персонажами, поэтому все жесты и движения были обращены не на зрителя, а друг к другу. При этом зритель становился не соучастником, а свидетелем, он наблюдал сцену как бы со стороны. На первый взгляд могло показаться, что такая форма вовлечения зрителя менее активна, чем предыдущая, но на практике она оказалась более эффективной, потому что она была

жизненно правдоподобнее, чем активная, но все-таки условная сценическая точка зрения на происходящее. Сознательное игнорирование принципа максимальной выразительности, привело к совершенно неожиданному эффекту. Зритель более полно вовлекался в происходящее на экране. Достаточно вспомнить исповедальные монологи подлинных персонажей из "Истории Аси Клячиной" и тогда изысканные композиции Эйзенштейна и Урусевского рядом с ними покажутся всего лишь эффектными театральными позами. Принципы освещения в фильмах Рерберга были другими. Интерьер и персонажи не высвечивались прожекторным светом специально, а просто находились в том естественном освещении, которое присуще данному интерьеру с его естественным эффектом освещения. Активно использовалось пространство света и пространство тени, т. е. методология освещения состояла из сочетания направленного и отраженного света, что потом, при переходе к цвету, позволило активно использовать систему цветных рефлексов. При съемке в естественных интерьерах это позволяло добиваться удивительных живописных эффектов.

В дополнение ко всему сказанному следует отметить, что граница между правдой и выдумкой на экране вещь непостоянная. Эта граница беспрестанно сдвигается в зависимости от самых разных обстоятельств на протяжении творческой судьбы одного и того же художника. Когда я учился во ВГИКе, где, как известно, обучают всем основным кинематографическим профессиям, то параллельно с нашей операторской группой от курса к курсу двигалась группа режиссеров. Эту группу режиссеров обучал известный мастер Михаил Ромм. В ней обучались Тарковский, Шукшин, Митта и другие ребята, которые потом стали очень известными режиссерами. Обучение во ВГИКе было построено таким образом, что студенты должны были совместно, объединяясь профессионально в съемочные группы, выполнять учебные задания. Мы вместе с курсом Ромма выполняли все свои учебные курсовые работы. Сам он довольно часто заходил в павильон, где мы работали, и устраивал нечто вроде, как сейчас говорят, мастер-класса. И поэтому, я с некоторой долей самоуверенности себя тоже причисляю к его ученикам.

В те годы на страницах печати шла бурная дискуссия между "физиками" и "лириками". Большинство деятелей культуры, в том числе и Михаил Ромм, были на стороне "физиков", поскольку всем казалось, что будущее за технотронной цивилизацией, которая обещала человечеству кратчайший путь к светлому будущему.

Однажды Михаил Ромм опубликовал статью в одном из журналов, в которой он предрекал скорый конец театра и полную замену его кинематографом и телевидением. Сегодня, спустя столько лет, я бы назвал то, что делал в кинематографе Михаил Ромм, кинематографическим спектаклем. И теперь могу сказать, что он просто хотел заменить один театр другим, более технотронным. В то время появилась и стала широко распространяться, так называемая, новая волна во французском кинематографе. Михаил Ромм, как человек талантливый, необыкновенно чуткий к веяниям времени, тоже попробовал искать какие-то новые выразительные средства. И ему это частично удалось в переходном фильме "Девять дней одного года", который снимал молодой оператор Герман Лавров. После этого Ромм уже не снял ни одной игровой картины. Зато снял два замечательных документальных фильма: "Обыкновенный фашизм" и "А все-таки я верю..." и таким образом полностью расстался со стилем кинематографического спектакля, поскольку осознал всю его условность.

Так чего же ждет зритель? Подлинной правды жизни или талантливой игры воображения в работе оператора? Уверен, что ответить на этот вопрос невозможно. В современных фильмах, описанные мною два принципа, не так четко позиционированы. В моде, если можно так выразиться, сегодня другие выразительные средства. Поэтому, определяя изобразительное решение, каждый оператор выбирает то, что подходит для данного сюжета, для данного жанра и что соответствует его индивидуальной творческой манере.

В лучших работах современных операторов Витторио Стораро, Свена Ньюквиста, Вадима Юсова и Конрада Холла (последние его фильмы "Красота по-американски" и "Проклятый путь") все перечисленные приемы композиции и освещения находят свое достойное место. Иногда они даже соседствуют в одном фильме и составляют некое гармоничное единство, подчиненное строгому ощущению меры.

Как уже говорилось, зритель никогда не сравнивает то, что он видит с абсолютной реальностью. Он сравнивает это только со своим представлением о ней. Причем, такое происходит не только с сюжетом и характерами, но даже с костюмами и деталями обстановки. Психологи удивляются тому, как человек видит только то, что он хочет видеть, независимо от того, что ему показывают. Но к счастью, механизм восприятия очень пластичен, он легко поддается авторскому влиянию. Поэтому в фильмах часто используется это свойство как выразительное средство. Главная цель любого произведения искусства - это так называемое эмоциональное послание (message), которое передается зрителю в результате психологического контакта между автором и зрителем. И здесь самое интересное заключается в том, каким путем и как это происходит.

Для примера можно взять фильм Тарковского "Сталкер", снятый оператором Княжинским.

Эмоциональное послание, которое воспринимается зрителем, это продукт осознания, т. е. сравнения чего-то с чем-то, как всякое другое понятие. Эмоциональное послание содержится не только в сюжете, и в тексте диалогов. Если обратить внимание на хорошее музыкальное произведение, то мы увидим, что там нет ни диалога, ни сюжета, однако эмоциональное послание присутствует в полной мере и очень активно воздействует на слушателя. Точно так же воздействует абстрактная живопись, лишенная предметной конкретности. Попутно можно вспомнить французских авангардистов 20-х годов, которые свои кинематографические опусы, часто экспериментальные, называли музыкой для глаз. В фильме "Сталкер" для Тарковского и Княжинского фактура передаваемой предметной среды на экране, ее пространственные и колористические свойства гораздо важнее сюжета и, может быть, даже важнее психологических состояний персонажей. Главная тема фильма "Сталкер" это несоответствие реальной среды действия с той, какой она могла бы быть в идеале. Натура, где снималась так называемая "зона" подбиралась очень тщательно, а декорации павильонных объектов фильма проектировал как художник-постановщик сам Тарковский, в соответствии с темой фильма. Для него было чрезвычайно важно, как выглядит на экране тот мир, в котором происходит действие. Буквально в каждом кадре должно было ощущаться то самое несоответствие между тем, что есть и между тем, что могло и должно было быть с точки зрения устройства окружающей действительности. Это сопоставление действительности с идеалом и является главным эмоциональным посланием фильма "Сталкер". По крайней мере, я так считаю. Весь фильм "Сталкер" является целиком фильмом-метафорой. Он

очень активно вовлекает зрителя в ощущение основной темы, поэтому построен как кинематографический спектакль, правда, с использованием новых, других принципов, а не тех, какие использовались ранее для подобных целей и о которых я говорил на примере фильмов, перечисленных мною выше. Как известно, эмоциональное послание не дает никаких ответов на вопросы, но в фильме "Сталкер" все-таки содержится некоторый намек. Мне кажется, намек этот состоит в том, что до поры до времени в этом мире ничего изменить нельзя. Так предопределено. И проблема может быть разрешена только вмешательством сверхличностного, так сказать, мистического. Хорошо известна драматическая история, связанная с совместной работой над этим фильмом режиссера Тарковского и оператора Рерберга, который начинал эту картину. Затем в процессе работы они разошлись. Я думаю, они разошлись по принципиальным творческим соображениям, потому что Рерберг органически не воспринимал систему кинематографического спектакля, которым, по замыслу режиссера, должен был стать этот фильм. Но это только мое предположение, т. к. сам Рерберг не любил говорить на эту тему.

Вопрос, который был поставлен в заголовке этой главы, по-прежнему актуален для зрителя, особенно в связи с широким распространением телевидения в нашей жизни.

Очень важно, как показывается обыденная реальность на телевидении, но не в игровых, а в документальных материалах.

Но не только в телевидении, а также в Интернете, печати и других средствах массовой информации, использующих зрительные образы. Приходится с сожалением констатировать, что, порой, страшные картины террористических актов в Вашингтоне, Нью-Йорке, Москве, бомбардировки Югославии, Афганистана и Ирака подаются на телевизионном экране как кинематографический спектакль, потому что некоторые журналисты, считающие себя высокими профессионалами, не могут удержаться от некоей эстетизации при показе этих событий. Хотя им искренне хотелось лишь усилить эмоциональное впечатление от этого показа. Мне кажется, что это объясняется незрелостью этической нравственной позиции журналистов и недостатком профессионализма.

Неплохо бы вспомнить, что при оценке репортажей, которые передаются журналистами компании "Би Би Си" очень важным критерием оценки качества является то, что обозначается словечком "импартмент", т. е. невовлеченностью, беспристрастностью журналиста.

Сегодняшний зритель, сидя на своем диване, видит в телевизоре внутренности, выпущенные из живота реального человека где-то в "горячей точке". А через 10-15 минут, поставив кассету на свой видеоманитофон, видит те же сцены в игровом фильме "Гладиатор" или "Жанна д'Арк". А он все так же сидит на своем диване, и все так же жует чипсы. В первом случае, он прекрасно логически понимает, что это была информационная программа, т. е. чистая правда жизни, а во втором случае - лишь результат талантливой игры воображения, но эмоционально и нравственно он воспринимает это совершенно одинаково. Одинаково на подсознательном уровне, и вот это самое страшное. Нам говорят, что нет никакой проблемы. Если вам что-то не нравится, переключите канал и появится что-то другое, например, какая-нибудь развлекательная программа. Но вся беда в том, что на подсознательном уровне зритель воспитывается таким образом, что если и в жизни, в реальности он встретится с чем-то таким, что ему не нравится, что его

возмущает, то он не должен делать из этого проблемы, надо просто отвернуться и пройти мимо, примерно так, как переключить канал телевизора. Зритель перестает ощущать разницу между душевной черствостью и, так называемой, "политкорректностью". Вот в этом и заключается как бы оборотная сторона силы воздействия зрительных образов. Что же такое телевизор? Окно в мир или некая заглушка перед глазами зрителя? Это просто техническое средство, которое сами люди могут использовать по-разному.

Оглядываясь на историю человечества, некоторые ученые приходят к выводу, что многие исчезнувшие цивилизации, достигшие высокого технологического уровня, не обладали при этом достаточно высоким нравственным потенциалом. Технический уровень цивилизации и его культурно-нравственная самооценка должны находиться в постоянном соответствии друг с другом, а непомерное развитие одного качества в ущерб другому приводит к неустойчивости всей системы.

В начале прошлого века известный физик Нильс Бор сформулировал свой фундаментальный принцип дополнительности, который затем лег в основу многих теорий космогонии и квантовой физики. В молодости Нильс Бор интересовался и психологией, поэтому, применительно к психологии восприятия, он этот принцип сформулировал таким образом: "Как только мы начинаем анализировать свои ощущения, то мы в тот же момент перестаем их испытывать". Это очень верно по отношению к отдельному индивидууму, но возможно, что этот универсальный принцип применим и к целым историческим эпохам. И тогда станет понятным, почему современная, высоко технически развитая, глобальная цивилизация так быстро деградирует в духовном отношении, игнорируя многие культурно-нравственные ценности, которые прежде казались необходимыми. Я, как бывший шестидесятник, очень хорошо помню споры между так называемыми "физиками" и "лириками". Тогда споры эти ни к чему не привели, но сегодня я хорошо понимаю, что они, в сущности, были предчувствием нынешнего состояния. Они его, по существу, готовили, сами того не подозревая.

## Глава 5. Чудеса кино

Простым зрителям всегда интересно пообщаться с исполнителями главных ролей, расспрашивать их о жизни, послушать рассказы о необычных ситуациях, которые возникают на съемочной площадке. Простой зритель помимо своей воли, частично отождествляет характер персонажа с характером исполнителя роли. Ему кажется, что артист в перерывах между съемками, живет какой то особой жизнью, непохожей на жизнь обыкновенного, простого человека. И, может быть, в какой то степени зритель прав. Кроме того, особый интерес вызывают рассказы о так называемых "чудесах" кино, когда режиссеры и операторы раскрывают так называемые секреты, при помощи которых достигаются те или иные удивительные эффекты, когда на экране зритель видит действие, которое заведомо невозможно в реальной жизни. Ему очень интересно знать, как это делается. В статьях о кинематографе зритель с удовольствием читает о специальных и комбинированных съемках, а последнее время, о так называемых спецэффектах, которые получаются при обработке цифрового изображения с помощью компьютерных программ. Таким образом, сложилось прочное убеждение, что именно эта область кинематографической технологии связана с так называемыми "чудесами" кино. Это действительно так. Но, на мой взгляд, есть еще одна область, где ежедневно и по нескольку раз на дню происходит подлинное волшебство, о котором не подозревают не только простые зрители, но даже некоторые люди, которые пишут о кинематографе.

У меня в руках статья журналистки (не буду называть ее имя) которая, рассказывая о том, что она увидела на съемочной площадке, и пытаясь каким то образом создать хорошее впечатление у читателей о будущем фильме, подробно описывает, какие красивые и дорогие декорации построены, какие замысловатые костюмы изготовлены, какие приглашены мастера для того, чтобы гримировать актеров. Получается с ее слов, что все перечисленное непременно обеспечит успех фильму. Конечно, большой бюджет фильма еще никому никогда не мешал, но это далеко не главное условие того, что фильм обязательно получится выдающимся и необыкновенным.

Очень многие люди, даже достаточно близкие к кинематографу, до сих пор не понимают, что происходящее на съемочной площадке во время съемки фильма, совсем не является фильмом. Фильмом или, по крайней мере, фрагментом его можно считать только то, что зафиксировано, закреплено на пленке или на каком либо другом видеоносителе. Существует колоссальная разница между тем, что видит простой посетитель на съемочной площадке во время съемки и тем, что потом он увидит на экране. Реальное действие, происходящее перед аппаратом и пропущенное через оптическую систему камеры, подчас становится настолько неузнаваемым, что является по существу другим, иным миром. И дело здесь совсем не в каких то специальных оптических искажениях. Все знают, что обычно перед съемкой вместе с камерой происходят многочисленные репетиции. Что значит, - кадр сложился? Что значит, - он готов? Это значит: что ритм и темп актерского действия удивительным образом соединились с ритмом и темпом движения камеры и образовали единую пространственно-временную субстанцию, все мизансцены, движения и жесты актеров точно вписались в композиционные особенности кадра, постоянно меняясь и переходя одно в другое. Световые потоки в декорации, вся архитектура освещения выстроены оператором так, чтобы наилучшим образом были освещены самые важные моменты актерской игры, чтобы все цветовые акценты гармонировали с

настроением снимаемой сцены, вызывая у зрителя определенное эмоциональное состояние. Чтобы при всем этом были созданы на площадке идеальные условия для записи звука. Чтобы все специальные эффекты (дождь, снег, взрывы) срабатывали в нужный момент, в нужных местах и были безопасны для актеров. И еще десятки и сотни других компонентов, из которых складывается экранное действие фильма. Но самое главное заключается в том, что вот эти многочисленные, как бы отдельные механические компоненты, складываясь вместе, должны создавать единую эмоциональную концепцию, которая является особенной только для этого фильма, для данного эпизода. При помощи отдельных, на первый взгляд, механических действий создается единая эмоциональная структура. Вот это и можно назвать подлинным волшебством кинематографа, потому что все эти компоненты объединяются творческим сознанием создателей фильма и главными объединяющими факторами в этом случае являются профессионализм и талант.

Все сложные репетиционные действия перед началом съемок, на съемочной площадке, конечно же, являются частью профессионального труда кинематографистов, но самое главное таинство скрыто от всех. Боюсь, что та начинающая журналистка, с которой мы начали наш рассказ, может даже не понять о чем здесь идет речь. Непосвященному человеку, который сам не прошел через этот труд, объяснить все чрезвычайно трудно и можно отделаться только шуткой, подобно тому, как ответил один художник, когда его спросили, как же он творит свои живописные произведения. Он ответил: "Очень просто, я беру нужные краски и кладу их в нужные места на холсте". Непосвященному невозможно объяснить, почему он берет именно эти краски и кладет их именно в эти места. Один старый режиссер, человек с большим чувством юмора, рассказывал мне, как он выбирал свою профессию. "Однажды, гуляя по улице, я увидел, как готовится киносъемка. Какие-то люди что-то приколачивали, достраивая декорацию, другие приносили и устанавливали мощные прожекторы, третьи причесывали и гримировали актеров, четвертые устанавливали камеру на тележке, чтобы можно было ее передвигать, и только один человек сидел на стульчике и ничего не делал. Меня это страшно заинтересовало, потому что все обращались к нему очень почтительно. "А это кто?" - спросил я. "Это режиссер" - ответили мне. "О, вот это работа для меня!" И так я стал режиссером". Конечно это шутка. Но в каждой шутке есть доля правды. Дело в том, что режиссер - это тот человек, который создает и хранит концепцию фильма. Если он это делает хорошо, и если все остальные точно и хорошо выполняют все его задания в этом направлении, то от него больше ничего и не требуется, потому что главный человек это создатель и хранитель концепции фильма. Как правило, этим человеком является именно режиссер. У каждого режиссера свой метод. Например, Андрей Тарковский признавался, что, работая над фильмом "Сталкер", он старался концепцию фильма до конца не раскрывать перед съемочной группой, т. к. опасался, что актеры в каждом эпизоде фильма будут изображать эту концепцию. Федерико Феллини, снимая фильм "Восемь с половиной", не рассказывал сценарий целиком актерам, видимо, по этой же причине. Но любое изображение, даже идеальное с концептуальной точки зрения, по-прежнему остается только изображением, содержащим в самом себе установку на восприятие, но не более того. Это еще не зрительный образ. Зрительный же образ, это некий синтетический продукт, предполагающий обратную связь со зрителем, т. е. включающий в себя определенную эмоциональную зрительскую оценку. Но обязательно на фоне общественного информационного поля, состоящего из нравственных, религиозных,

эстетических и прочих мифологем, которые включены в сознание любого современного человека. Из этих элементов и состоит некая тройственная структура, которая имеет отношение к зрительному образу. Само изображение, зрительная, материальная часть может быть только толчком, катализатором для образования сложных психологических понятий. Они то и являются основным содержанием фильма.

Что же касается концепции фильма, то та ее часть, которая напрямую связана с изобразительным решением и непосредственно из него вытекает, обычно имеет весьма конкретный смысл, связанный с определенным содержанием. Хотя используемые при этом различные приемы гештальтпсихологии имеют всеобщий, универсальный смысл. Каждый фильм состоит из множества кадров. Обдумывая, подготавливая во время репетиций и снимая каждый из этих кадров, оператор решает одновременно несколько задач, которые вытекают из его профессиональных обязанностей. В этой книге мы не будем рассматривать ту сторону операторской работы, которая связана с техникой. Что же касается творческой, креативной стороны, то принято считать, что она складывается из четырех основных частей. Части эти такие: во-первых, композиция кадра, вытекающая из мизансцены и связанная с движением и ощущением времени, пространства и ритма. Во-вторых, освещение, т. е. распределение контрастов и тональностей в композиционном пространстве и их изменение в процессе развития действия. В-третьих, так называемая цветовая гармония и колорит, т. е. принцип, на основе которого сочетаются в кадре предметные цвета, а также то, как они изменяются в зависимости от силы контраста и цветности освещения. И четвертое - это так называемый оптический рисунок. От оптического рисунка изображения зависит то, в какой степени передается на экране материальность, вещественность среды действия, а также её воздушность.

Все эти задачи представляют собой единый, взаимно-обусловленный комплекс и в процессе творческой реализации замысла решаются одновременно. Но мы для простоты будем рассматривать их по отдельности.



## Глава 6. Композиция кадра

Есть такая детская игра, она называется "LEGO". Суть ее заключается в том, что из маленьких и, на первый взгляд, бесформенных элементов, которые, впрочем, хорошо соединяются друг с другом, можно собрать любую фигуру, напоминающую какой-либо реальный объект (лошадь, автомобиль, самолет, человека и так далее). Формальные композиционные элементы, которыми оперирует гештальтпсихология, в какой-то мере напоминают эту игру "LEGO", потому что, используя формальные приемы, можно создавать композицию любого содержания, любой сложности и решать любые композиционные задачи, которые поставит перед собой автор изображения.

Композиция - это определенный порядок расположения снимаемых объектов в пространстве кадра по отношению друг к другу и по отношению к границам этого пространства. Этот порядок, а также динамика его изменения в результате развития действия, направлена на то, чтобы помочь зрителю точнее воспринимать происходящее на экране. То есть композицию можно назвать ведущим алгоритмом, который управляет процессом восприятия зрительных образов. Этот ведущий алгоритм построен по законам психологии и всегда содержит в себе определенное эмоциональное послание от автора к зрителю. В некотором смысле композицию можно назвать авторской установкой на восприятие того, что происходит на экране.

Поэтому в иерархии ценностей, которые предлагает гештальтпсихология, на первом месте стоит такой важный момент как соотношение фигуры и фона. То есть четкое и внятное отделение фигуры или нескольких фигур от фона, если это требуется по сюжету. Сейчас пока мы не говорим о взаимном расположении этих фигур, тем более что в кинематографе они могут меняться местами и, как правило, так и происходит. Если первая главная задача - это четкое отделение фигуры от фона, т. е. решение проблемы соотношения "фигура-фон", то возможны различные варианты: прежде всего тональные различия. Если фон светлый - то фигура темная, если фигура светлая - то фон темный. Если и фигура и фон темные, то фигуру должен окаймлять светлый ободок (контровой свет), если и фигура и фон светлые, то фигуру должен окаймлять темный теневой ободок. Во всяком случае, любые части фигуры должны всегда проецироваться на соответствующие части фона таким образом, чтобы темное проецировалось на светлое, а светлое на темное. Когда изображение цветное - задача решается таким образом: если фон ярко цветной, то предпочтительнее по цвету фигуру иметь мало насыщенную, или наоборот, если фигура ярко цветная, то фон должен быть мало насыщенным по цвету. И еще один вариант - если фигура и фон насыщены по цвету, то желательно, чтобы эти цвета были дополнительными или как говорят комплементарными по отношению друг к другу, например зеленый и пурпурный, синий и желтый и т. д. Эти правила или приемы, которые регламентируют соотношение фигуры и фона, чрезвычайно просты и обычно они выполняются в 99 случаях из 100, что всегда приносит хорошие результаты. В кинематографе и телевидении, где движение преобладает, эти правила сохраняют свое значение. Например, обыкновенная панорама сопровождения за идущим, передвигающимся актером, обеспечивает постоянное изменение элементов фона по отношению к элементам фигуры, т. е. все время обеспечивается обновление этого принципа соотношения фигуры-фона. Одновременно, при этом усиливается пространственный эффект, т. е. эффект трехмерности пространства.

Приемы, которые обеспечивают четкое распознавание происходящего действия - должны передавать глубину пространства. Поскольку наше зрение бинокулярно, а камера монокулярна, приходится прибегать к некоторым специальным приемам для того, чтобы на плоскости экрана получить иллюзию трехмерного пространства. Какие же это приемы? Во-первых, тональные переходы, т. е. переходы от переднего плана ко второму и дальнему с постепенным высветлением (тональная перспектива). Плюс воздушная перспектива, т. е. постепенное уменьшение контраста при переходе от переднего плана к дальнему, имитация как бы дополнительного слоя воздуха между разноудаленными предметами. В цвете это выражается переходом от теплых к холодным тонам по мере удаления в глубину кадра.

Выразительный прием, который часто применяется в сочетании с движением камеры и движением объекта - это так называемый "оверлэпинг", т. е. перекрывание предметов расположенных на втором и дальнем планах предметами, которые расположены гораздо ближе к объективу и поэтому выглядят гораздо крупнее. Наконец, присутствующая в каждом кадре, так называемая линейная или масштабная перспектива, которая заключается в том, что линейные размеры предметов по мере их удаления от камеры становятся все меньше и меньше. И чем резче происходит это уменьшение, тем острее мы воспринимаем глубину пространства. В кинематографе этот эффект усиливается внутрикадровым движением объектов и движением камеры. И тогда возникает еще одно понятие, которое называется "кинетической" перспективой, т. е. перспективой, связанной с кажущимся изменением скорости и масштабов, а стало быть, с кажущимся изменением протяженности внутрикадрового пространства. Здесь уместно сделать одно маленькое замечание. Обычно в книгах по фотографии считается, что угол зрения объектива с фокусным расстоянием 35мм (для формата кадра 16 x 22 мм) в какой-то степени соответствует тому, как мы воспринимаем глазом окружающее нас пространство. Это абсолютно неверно. Угол нашего зрения двумя глазами постоянен и равен приблизительно 120°, это очень широкий угол, соответствующий сверхширокоугольному объективу (9 или 11 мм). Располагая монетку возле самого глаза, можно этой монеткой перекрыть автобус, стоящий неподалеку. Отнеся эту монетку на расстояние вытянутой руки, убедимся, что ею нельзя перекрыть даже колесо того же самого автобуса, т. е. налицо те свойства, которыми обладает сверхширокоугольная оптика. Но достаточно посмотреть на масштабные соотношения предметов в зоне нашего внимания, которые находятся на некотором расстоянии (6 - 10 метров), мы увидим, что эти масштабные соотношения в этом случае такие, как у объектива с фокусным расстоянием примерно 75мм. Для совсем удаленных предметов в зоне нашего внимания, масштабные соотношения будут такими, как для длиннофокусных объективов, 300-500мм. Но при этом угол зрения двумя глазами остается неизменным - 120°. Следовательно, никакой объектив не в состоянии зафиксировать окружающую действительность так, как её видит человек. Именно поэтому потерпели фиаско все попытки идентифицировать "взгляд камеры" со взглядом какого-либо персонажа. Если это и получается в каких-то фильмах, то не за счет буквального совпадения оптических параметров глаза и объектива, а за счет психологического эффекта, возникающего в результате продуманного монтажа.

Акт зрения не непрерывен, а дискретен, т. е. каждую 1/20 секунды изображение на сетчатке глаза смывается и возникает новое. Нам кажется, что мы рассматриваем что-

то непрерывно, а на самом деле мы видим десятки, сотни и тысячи отдельных зрительных образов, сливающихся в нашем сознании в единое целое. Наконец самое главное: акт зрения имеет сопоставительный характер. Рассматривая что-то, мы постоянно сопоставляем это с тем, что сохранилось в нашей зрительной памяти на протяжении всей нашей жизни. Акт зрения является неким логическим и эмоциональным узнаванием и распознаванием образов. Это напоминает работу сложного компьютера, а не просто фиксацию, как в съемочном аппарате.

И, наконец, последнее. Как я уже говорил, наше сознание постоянно распознает и структурирует то, что попадает на сетчатку глаза, поэтому любая композиция в пределах снимаемого кадра имеет свои особенности. И вот тут мы подходим к вопросу заполнения пространства кадра деталями изображения. Существует понятие "сильных линий", которые помогают нам структурировать, осознавать, быстро прочитывать смысл изображенного. Чаще всего они представляют собой диагональные построения, острые углы. Кроме того, мы очень четко ощущаем равновесные построения, когда верх и низ, лево и право абсолютно уравновешены по тону и смыслу. Или наоборот, "сбитые" композиции, которые воспринимаются нами как нестатичные, готовые сместиться, сдвинуться. Кроме того, мы прекрасно ощущаем принцип "золотого сечения", который был открыт еще в античности. Принцип "золотого сечения" заключается в том, что расстояние до границ кадра делится (например фигурой) таким образом, что меньшее расстояние так относится к большему, как большее к целому. Таким образом "сильные линии" - это невидимые пути, по которым как бы движется наше сознание при рассматривании изображения. И еще надо добавить, что очень эффективным элементом композиционного построения является так называемый ритм повторяемости, когда однотипные элементы, повторяясь, уменьшаются в размерах по мере их удаления от камеры. Это очень хорошо помогает ощутить глубину пространства.

В кинематографе и в телевидении, при постоянном движении, одни элементы композиции переходят в другие, внутрикадровые мизансцены сочетаются со сложными траекториями движения камеры, а современная съемочная вспомогательная техника дает такой набор различных технических приспособлений, которые практически не ограничивают фантазию оператора в смысле движения. Как уже упоминалось, это стало возможным благодаря тому, что камера теперь управляется в таких случаях дистанционно.

За всю столетнюю историю кинематографа, камера никогда не была так раскованна и свободна, как сейчас.

Принципы гештальтпсихологии нисколько не ограничивают творческую свободу оператора-художника. И мы можем в этом убедиться, сравнив творчество двух таких замечательных мастеров, как Урусевский и Рерберг. Урусевский придя в кинематограф из ВХУТЕМАСа, жестко исповедовал принцип экспрессивной композиции кадра, всё действие он выстраивал строго на камеру. При этом добивался удивительных эмоциональных результатов. В фильме "Летят журавли", в фильме "Я - Куба", и других его фильмах актер был как бы присоединен к камере, составляя с нею единое неразрывное целое. Камера была его главным партнером. Во время встречи со студентами Урусевский рассказывал о взаимном синхронном движении актера и камеры. Глядя на то, как он показывал ладонями эти пространственные положения камеры и актера, можно было подумать, что он рассказывает о воздушном бое. Так летчики во время войны описывали

подробности воздушного боя, показывая руками взаимное расположение самолетов. Трансформация внутрикадрового пространства, экспрессивность движения были для него главными составляющими композиции кадра. Тональные перемещения светлых и темных масс, их, часто неожиданные, появления и исчезновения в кадре тоже усиливали экспрессивность впечатления. Все было выстроено на камеру и, в конечном счете, на зрителя, потому что он потом, сидя в зале, ощущал гипнотическое действие особой энергии, которой был наполнен экран.

Оператор Г. Рерберг, в фильме "История Аси Клячиной" демонстративно не использовал ни один из тех приемов, которые так удачно использовал С. Урусевский. Действие как будто снято скрытой камерой. И происходит удивительная вещь - это качество правдивости на экране эмоционально, оказывается ничуть не слабее, чем экспрессивный допинг Урусевского. Прекрасные глубокие психологические портреты персонажей Рерберга создавались не за счет ракурса или светотени, как у Урусевского. Они больше напоминали живых людей, а не кинематографических персонажей. Внешний вид героев был непривычный для фильмов соцреализма. Они были заскорузлые, простые, такие как в жизни. Очень долго этот фильм не выпускали на экран. Хотя на самом деле на экране происходила самая настоящая идиллия. Экран был заполнен прекрасными добрыми простыми людьми. У Урусевского откровенный кинематографический театр, а у Рерберга правда жизни. И нравственная позиция каждого из них безупречна, несмотря на совершенно противоположные эстетические предпочтения.

И теперь возвращаясь к нашей журналистке из предыдущей главы, я задаю себе вопрос: побывав на той и другой съемке, смогла бы она почувствовать разницу в том, как будет выглядеть каждый из упомянутых фильмов? Вряд ли.

В заключение, перед тем, как переходить ко второй части, к освещению, стоит еще раз напомнить, что композиция кадра и освещение в нем на практике связаны неразрывно, поскольку одно всегда зависит от другого.

С точки зрения логики представляется, что освещение должно быть подчинено композиции кадра, мизансцене, но на практике все бывает иначе. Какой-либо выразительный эффект освещения в пространстве кадра иногда диктует не только композицию этого кадра, но даже меняет мизансцену, отчего действие приобретает выразительность.

## Глава 7. Освещение

Знаменитый итальянский художник Караваджо создал свою школу, а точнее целое направление в использовании света в живописи. Его последователи так и назывались - караваджисты. Новаторский подход его заключался в том, что при создании своих живописных композиций он использовал один единственный доминирующий источник света. Он писал свои картины в закрытом помещении, у которого было всего одно окошко, маленькое круглое окошко, которое носило название "бычий глаз". Луч света, который проходил с улицы в это окошко, был ограничен по площади. Это не был свет, заливающий все пространство комнаты. В соответствии с композиционной расстановкой фигур, этот луч света обрисовывал самые важные сюжетные детали, создавая на них света, тени и падающие тени. Все остальные элементы композиции освещались светом, отраженным от ярко освещенных предметов, т. е. освещались рефлексами, которые были разной силы и цвета в зависимости от того, от каких поверхностей они отражались. Точно так же образовывалась система бликов и полутеней. Таким образом, вся архитектура освещения подчинялась с одной стороны основному лучу, который проникал сквозь отверстие в стене, а с другой стороны тем полутеням, рефлексам и бликам, которые образовывались в результате многочисленных отражений этого основного луча от различных объемов и фактур. Вся система представляла собой единое и логически обусловленное целое, где освещенность или неосвещенность каждой детали подчинялась общей закономерности. Или, как бы мы сейчас сказали, основному эффекту освещения. Караваджисты создавали свои композиции в темном пространстве не только для того, чтобы лучше читались полутени, блики и рефлексы, но также и потому, что они считали свет некоей метафизической субстанцией, которая единственная делает видимым то, что скрыто от нас в темной вселенной. Анализируя особенности освещения, Караваджо открыл то, что стало затем всеобщим достоянием. Сегодня, освещая при съемке какую-либо сцену в кино или телевидении, мы пользуемся теми же принципами, которые были открыты и использовались им и его последователями.

Сегодня среди профессиональных операторов вряд ли найдется такой человек, который на вопрос: "Что значит, освещено хорошо или плохо?", ответил бы таким образом, что: "Освещено хорошо - это значит освещено ярко, а освещено плохо - это значит освещено темно". Дело совсем не в этом. Яркость освещения это не качественная, а количественная характеристика. И она имеет отношение только к тому, что воспроизводится в данном случае - день или ночь. А вот качественные характеристики, или их еще по-другому называют признаки освещения, непосредственно связаны с тем, что в свое время интересовало Караваджо. Хорошо освещенным можно считать лицо, фигуру или любой предмет только тогда, когда распознаются все признаки освещения. Прежде всего внятная светотень, которая четко обрисовывает объемную форму и подчеркивает фактуру, одновременно отделяя предмет от фона; затем полутени, которые являются переходной зоной между светами и тенями и которые, как правило, подсвечены рефлексами и поэтому имеют другой, специфический цвет, присущий соседним предметам. Далее - блики, в которых отражаются источники света, поэтому они частично утрачивают фактуру, особенно на предметах, имеющих глянцевую, блестящую поверхность. Наконец, падающие тени, позволяющие ощутить трехмерность

пространства. Наличие всех этих признаков и означает, что предмет освещен хорошо, т. е. его форма, фактура, цвет и все остальные качества выражены с максимальной полнотой.

Здесь уместно вспомнить о так называемой системе прецизионного освещения или, как иногда по-другому называют, "системе освещения пятнами". Она была разработана в первой трети XX века французскими, немецкими и американскими операторами еще в эпоху черно-белого кино.

В профессиональной практике кино и телевидения эта система существует почти без изменений до сих пор. Суть ее сводится к тому, что каждый из признаков освещения, о которых мы только что упоминали в связи с Караваджо (т. е. света, полутени, тени, блики, рефлексы и падающие тени), образуется отдельным осветительным прибором, выполняющим свою конкретную задачу.

Одни приборы создают света на поверхностях предметов, другие - блики, третьи подсвечивают тени, четвертые имитируют рефлексы и т. д.

При этом потоки света, испускаемые отдельными приборами, по своему назначению (а не по светотехническим параметрам) делятся на так называемые "виды светов": рисующий, заполняющий, контровой, фоновый и моделирующий. Другими словами любой эффект освещения (например свет с улицы, падающий внутрь комнаты сквозь окно) создается не только тем осветительным прибором, который светит сквозь окно в комнату, но также поддерживается другими осветительными приборами, расположенными по периметру декорации или установленными на телескопических подвесках на потолке студии.

Поток света, который зрителем с экрана воспринимается как единый, на самом деле состоит из целого ряда отдельных струй света, т. е. он определенным образом канализирован. Вот почему этот метод называется системой прецизионного освещения или "системой освещения пятнами".

Такое странное, и на первый взгляд неоправданное, усложнение технологии освещения совершенно необходимо, потому что только таким способом решается задача по установлению светового баланса, т. е. необходимого соотношения между яркостью бликов, светов, полутеней, теней и рефлексов.

Поток света от каждого осветительного прибора можно легко менять по силе и по площади светового пятна. За счет этого легко избежать "пересветки" слишком светлых фактур (например, светлых костюмов) и "недосветки" каких-либо чересчур темных поверхностей (например, темной мебели), которые в этом случае можно дополнительно подсветить отдельным прибором с узкой направленностью луча.

Используя отдельные, легко управляемые потоки света, объединенные в целостную систему, оператор, в соответствии с желаемым эффектом освещения, создает зоны с различной освещенностью, которые имитируют пространство света и пространство тени, характерные для данного эффекта освещения.

Например, поток света от осветительного прибора, имитирующего солнечные лучи, проходящие сквозь окно, попадает на лицо актрисы таким образом, что подчеркивает ее недостатки. Тогда при помощи специального приспособления оператор перекрывает часть луча этого прибора таким образом, чтобы он не попадал на лицо актрисы, а лишь освещал ее фигуру.

На лицо же направляется другой, отдельный прибор, расположенный в пространстве декораций таким образом, что зритель потом на экране не заметит подмены,

а увидит портрет актрисы, освещенный наилучшим, наиболее выигрышным для нее образом.

В современных фильмах редко снимают статичные кадры. Обычно мизансцена меняется, камера движется и работа по освещению сцены требует большого опыта, знаний и развитого художественного вкуса.

В профессиональной практике принято делить все осветительные приборы как бы на две группы - приборы направленного света и приборы рассеянного света. И хотя это с позиции светотехники совершенно справедливо, с точки зрения искусства освещения я бы принял другую классификацию: приборы направленного света и приборы, имитирующие отраженный свет. Направленный свет может создаваться и приборами рассеянного света, а вот имитировать отраженный свет, т. е. тот свет, который создает рефлексы, можно только в том случае, если иметь для этого специальные приспособления. Любой эффект освещения, который мы воспроизводим, всегда состоит из двух составляющих - направленного света и отраженного, в разных сочетаниях.

В нашей отечественной кинематографии этот принцип последовательно впервые использовал в своем творчестве Георгий Рерберг в черно-белых, а затем и в цветных фильмах. Но, он считал, что кроме вышеперечисленных двух составляющих - направленной и отраженной, есть еще третья - нравственная составляющая, она то и является определяющей. Во время одного из наших разговоров он совершенно серьезно сказал, что та часть его профессиональной деятельности, которая связана с работой со светом, вполне предметно и конкретно материализует его представление о соотношении добра и зла в нашем мире. И это всегда выражалось в его фильмах. Самовыражение для любого художника является непременной составной частью любой творческой деятельности. В процессе создания фильма, пожалуй, нет другой такой области, кроме работы со светом, где оператор чувствовал бы себя абсолютно свободно и ощущал себя полноправным автором и единственным исполнителем тех приемов, с помощью которых место действия окрашивается в неповторимые тона, создавая особое, удивительное настроение. В лучших фильмах тот киномир, который мы видим на экране, процентов на восемьдесят, а то и больше, выглядит таковым благодаря искусной работе оператора со светом. Замечательно то, что это в одинаковой степени относится не только к декорациям и интерьерам, но и к натуре, несмотря на то, что в этом случае, у оператора меньше возможностей каким-либо образом изменить освещение. Успех во многом зависит от правильного выбора состояния природы, т. е. погоды, времени дня, времени года и т. д.

В заключение, я хочу привести цитату Ингмара Бергмана, из которой станет ясно, какое значение освещению они придавали с оператором Свеном Ньютвикстом в своих фильмах. Как известно, Свен Ньютвикст снял почти все фильмы режиссера Бергмана. "Мы оба безраздельно захвачены проблемой света. Мягкого, опасного, мечтательного, живого, мертвого, ясного, туманного, горячего, резкого, холодного, внезапного, мрачного, весеннего, льющающегося, изливающегося, прямого, косоого, чувственного, покоряющего, ограниченного, ядовитого, успокаивающего, светлого света..." В распоряжении Свена Ньютвикста были такие же осветительные приборы, как в распоряжении сотен других кинооператоров, но используя их, он добивался поразительных творческих результатов только потому, что считал свет одним из главных действующих лиц фильма.

## Глава 8. Цветовая гармония и колорит

В изобразительном искусстве колоритом называют способ соединения отдельных разрозненных цветов в единую систему, объединенную общей гармонией. Гармония вещь субъективная. Она выстраивается автором таким образом, что несет в себе закодированную эмоциональную информацию, которая должна быть прочитана и воспринята зрителем. Воспринята, конечно, на подсознательном уровне и как дополнительная интонация, усиливающая контекст всего произведения. За пятьсот с лишним лет существования живописи вопросы колоризма в ней изучены достаточно глубоко. Колорит решается по-разному, в зависимости от направления и стиля произведения. Что же касается цвета в кинематографе, то, хотя его появление и ожидалось с нетерпением, но на практике было встречено с большим замешательством. И в этом не было ничего удивительного. Надо вспомнить, что все крупнейшие талантливейшие мастера тогдашнего кинематографа всю жизнь имели дело только с черно-белым кино и привыкли видеть действительность, перенесенную на экран, в виде прекрасных черно-белых движущихся фотографий. Оказалось, что предметная среда действия, окрасившись в свои привычные жизненные цвета, вдруг потеряла одно удивительное качество - утратила ту прекрасную необходимую дистанцию, которая всегда должна существовать между произведением искусства и обыденной реальностью. Прежде эта дистанция существовала как бы автоматически, только за счет отсутствия цвета на экране. Цвета окружающих предметов, или как говорят предметные цвета, никак не хотели на экране складываться в гармоничную систему, которая могла бы стать дополнительным выразительным средством, как в живописи. Средством, которое давно ждали, но которое на поверку оказалось таким неподатливым. Например, Андрей Тарковский до конца так и не смог преодолеть своего настороженного отношения к открытым локальным цветам на экране. Хотя в своем первом фильме "Каток и скрипка", который они сделали вместе с оператором В. Юсовым, были использованы ярко-желтый и ярко-красный цвета асфальтовых катков. Эти локальные цвета подчеркивались благодаря тому, что элементы фона были бесцветными. В кадр не бралась зелень (трава и деревья) и даже костюмы персонажей были выдержаны в серо-холодных тонах. Осмысленный и тщательный отбор предметных цветов в кадре - это основа колористического решения фильма. Мне кажется, что Тарковскому в последних фильмах была близка сдержанная гармония классицизма, гармония сдержанных тонов, напоминающая скорее раскрашенную гравюру, чем произведение живописи. В фильме "Сталкер" они вместе с оператором Княжинским сумели последовательно реализовать довольно оригинальное колористическое решение - изображение печаталось с черно-белого негатива на цветную позитивную пленку под каким-либо локальным цветом. Но в результате этого, изображение на экране не выглядело монохромно цветным, равномерно окрашенным в какой-либо один цвет (коричневатый или зеленоватый). Различные участки изображения обладали не только разной степенью светлоты и насыщенности, но приобретали (по закону цветовых контрастов) дополнительный, так называемый комплементарный цветовой тон, который возникал в результате удивительного свойства нашего зрения продуцировать на сетчатку глаза цвет, которого в действительности на экране не существует. Он есть только в нашем восприятии в данный момент. Наблюдавшаяся на экране в результате этого свойства нашего зрения необыкновенно тонкая и своеобразная цветовая гармония, вполне



устраивала авторов фильма и очень точно соответствовала, по их мнению, состоянию природы в "зоне". Но они не были первооткрывателями в этом стиле. Еще в 60-е годы режиссер Лелюш и оператор Ж. Коломб в своем фильме "Мужчина и женщина" очень легко и непринужденно использовали этот принцип колористического построения.

Но описанные в упомянутых фильмах приемы использования цвета можно, скорее всего, считать исключением из общего правила. Потому что в подавляющем большинстве цветных фильмов сложился совершенно иной принцип использования цвета. Как уже упоминалось, на первом этапе этот принцип в значительной степени был сформирован под влиянием технократической доктрины, которая гласила, что для правильной передачи предметных цветов съемку надо производить только при рассеянном свете с небольшим контрастом светотени. Такая установка полностью совпадала с эстетическими принципами раннего Возрождения, где в живописи художники разрабатывали гармонию открытых локальных предметных цветов и, надо сказать, достигли в этом значительных успехов. Создатели уже упоминавшихся фильмов "Шербурские зонтики" и "Моя прекрасная леди" тоже использовали этот принцип гармонии открытых локальных цветов в сочетании с белым и черным.

Итальянские кинематографисты, исторически и генетически связанные с живописной культурой предыдущих эпох, в каждой своей новой работе стремились активно использовать эмоциональное качество цвета. Новаторскими были работы оператора Ди Пальма в фильмах "Красная пустыня" и "Блоу ап" режиссера Антониони, и особенно оператора Джанни Ди Венанцо в фильме "Джульетта и духи" режиссера Феллини. Эффектно используя весь воспринимаемый глазом диапазон светлот от белого до черного, он строил колористическое решение натуральных эпизодов на разбеливании предметных цветов. А эпизоды, снятые в декорациях, наоборот, на световых решениях, использующих силуэтные и полусилуэтные построения, особенно в ночных сценах.

Применительно к цвету, некоторые умозрительные литературные образы не всегда могут быть достаточно убедительными. Станислав Лем в своем романе "Солярис" часто упоминает о разноцветных солнцах, которые светили в иллюминаторы Станции. Оператор В. Юсов рассказывал, что когда они с Тарковским готовились к съемкам фильма "Солярис", то он проводил пробные съемки, в которых имитировал разноцветный солнечный свет (красный, синий и пр.). Но в дальнейшем, при съемке фильма, они отказались от этого приема, потому что при этом сильно ухудшалось фотографическое качество изображения, а главное - возникали непреодолимые сложности при монтаже эпизодов. Разноцветное изображение никак не хотело объединяться в единую структуру, где главным все-таки должно было быть действие и непрерывность психологического состояния персонажей. То есть литературный образ Лема - "цветные солнца" нельзя было перевести буквально в визуальную форму без того, чтобы не нарушить какие-то более существенные элементы произведения.

Работа оператора с цветом складывается из двух, на первый взгляд противоположных задач. С одной стороны, желательно, чтобы цветовоспроизводящая система (будь то фотохимическая, электронная или любая другая, которой мы пользуемся), воспроизводила все предметные цвета такими, какими их видит наш глаз, не внося в них никаких дополнительных искажений. Но с другой стороны, мы хотим, чтобы это, как бы автоматическое, свойство цветовоспроизводящей системы могло отключаться для того, чтобы можно было активно вмешиваться в цветопередачу, меняя её в

соответствии со своими творческими задачами, т. е. создавать заранее задуманный колорит. С одной стороны, цвет существует независимо от нас, как физическое свойство природы. Но, с другой стороны, это свойство ощущается нами только субъективно и только на психофизиологическом уровне. Поэтому три основных параметра любого цвета: цветовой тон, светлота и насыщенность, хотя и изучаются наукой колориметрией, но в практике искусства контролируются и оцениваются только визуально и только субъективно. В кинематографе предметный цвет различных цветных поверхностей, составляющих среду действия, в значительной степени зависит от цветности освещения, которая в реальных условиях никогда не бывает постоянной и меняется в довольно значительных пределах, изменяя, таким образом, все предметные цвета (их цветовой тон и насыщенность). Градация светлот предметных цветов также зависит от освещения, от его силы и контраста. В реальном объекте съемки пространство тени все наполнено цветными рефлексами от других цветных поверхностей. В живописи это называется системой валёров, которая и является основой любого колорита. Система валёров декларирует как бы неизбежность цветовых взаимодействий в реальном пространстве при реальном освещении, когда предметный цвет на одном и том же предмете в светах, бликах, полутенях, тенях и рефлексах выглядит совершенно по-разному, меняя свой цветовой тон, светлоту и насыщенность. Таким образом, самой совершенной цветовоспроизводящей системой можно считать такую, которая в точности передает все "искажения" предметных цветов, т. е. передает их в точности так, как видит их наш глаз. Однако в кинематографе прошло много лет, пока эта истина не стала всеобщим достоянием, и цветные фильмы не стали сниматься с учетом именно этого обстоятельства. Этот метод работы с цветом, который Арнольд Кудряшов назвал "живописным стилем", очень плодотворно разрабатывал Георгий Рерберг в своих фильмах "Дворянское гнездо", "Дядя Ваня", которые он снимал с режиссером Кончаловским, в фильме режиссера Таланкина "Звездапад", а также в фильме "Зеркало", который он снимал с Тарковским. После Рерберга многие операторы стали работать в таком стиле, и это было естественно, потому что такой подход к использованию цвета ничем не отличался от того, который использовался в классической живописи.

В последние годы зритель в кинотеатре, в телевизоре, в компьютере не видит никакого другого изображения, кроме цветного. Цвет стал обыденным явлением, и поэтому, даже в профессиональных кругах интерес к нему значительно снизился. Сегодня редко кто занимается вопросами колорита, снимая фильм. В качестве "хорошего тона" выработался прием, когда стараются убрать из кадра предметы, которые имеют слишком яркий, насыщенный цветовой тон. Вот, собственно, и вся премудрость. А некоторые профессионалы признаются, что хотели бы снять черно-белый фильм. И вполне вероятно, что такая возможность в скором времени может кому-то и представиться. И современный зритель по достоинству оценит такое творческое решение. С другой стороны, та легкость, с которой можно в пост-продакшн периоде вмешиваться в цвет цифрового изображения, с легкой руки любителей компьютерных забав, позволит ввести в моду какой-нибудь новый стиль, который может быть получит название "стиль раскрашивания". Возможно, что в фильмах некоторых определенных жанров, этот стиль раскрашивания станет более органичным, чем привычный колоризм в духе классической живописи. Композитор Курехин считал, что искусство всегда состояло и состоит из трех неравных частей: основного массового потока, авангарда и отстоявшейся классики. Поэтому вполне

естественно, что колористические идеалы в каждой из этих трех частей должны иметь какое-то своеобразие, отличаться один от другого. Но при этом оценку цветовых предпочтений нельзя выражать такими понятиями, как "современное", "модное" или, наоборот, "устаревшее", "архаичное". Подобное разделение было бы непростительным упрощением, потому что проблема колорита лежит совсем в другой плоскости. Эта проблема заключается в том, что из всего многообразия цветовых тонов, светлот и насыщенностей, которые мы способны различать, природа дала нам лишь два способа сопоставлений: сопоставление по сходству, подобию и сопоставление по различию, по оппозиции. Вот два возможных типа цветовой гармонии. В действительности, на практике любое цветное изображение содержит в себе оба этих типа цветовой гармонии, объединенных в единую сложную систему, которую мы и называем колоритом.

Подытоживая все сказанное, можно перечислить способы изменения колорита, способы управления им. Первый, самый простой, который уже упоминался - это тщательный подбор предметных цветов, составляющих предметную среду действия. Опорой, или камертоном в этом подборе обычно служит цвет и светлота человеческого лица, поскольку именно человеческое лицо является основным сюжетным компонентом любого кадра. Второй - это выбор цветности освещения, или другими словами, это выбор "опорного белого". В самом простейшем случае это или дневной свет, или полуватный, или же свет какого-то промежуточного значения. В результате выбора того или иного "опорного белого", происходит сдвиг всей системы валёров в теплую или холодную сторону. Третий - это использование аддитивного сложения потоков света комплементарных дополнительных цветов (обычно теплых и холодных), которые при аддитивном сложении дают тот же "опорный белый". И, наконец, четвертый - это изменение при помощи специальных компьютерных программ отдельных участков цифрового изображения с тем, чтобы изменить предметный цвет, например лица, или волос, или глаз (в случае съемки портрета), или цвет неба (при съемке пейзажа). В практической работе используется сразу несколько методов, взаимодополняющих друг друга. И, наконец, просто сила и контраст освещения, т. е. величина экспозиции, которая приходится на тот или иной цветной участок объекта. Поскольку от величины экспозиции зависит светлота данного участка по отношению к интервалу между белым и черным так, как мы его воспринимаем визуально. Подробнее об этом можно прочитать в моей книге "Цвет и контраст".

В заключение, следует еще раз подчеркнуть, что в кинематографе, в отличие от живописи и фотографии, каждое выразительное средство (в том числе и колорит) нельзя рассматривать как что-то застывшее. От кадра к кадру, от эпизода к эпизоду колорит в фильме немного меняется, подчиняясь логике драматургии.

Цветовая гармония точно так же, как музыка к фильму, находится в сложных контрапунктических отношениях с перипетиями сюжета. Она развивается в пространстве и во времени и подчиняется собственным законам. Классический пример - фильм Бергмана "Фанни и Александр", снятый оператором Ньютвикстом.

## Глава 9. Оптический рисунок изображения

Оноре де Бальзак в своей новелле "Неведомый шедевр" устами одного из своих персонажей рассказывает о новом методе живописи, открытым им: "Я не вырисовывал фигуру резкими контурами, как многие невежественные художники, воображающие, что они пишут правильно только потому, что выписывают гладко и тщательно каждую линию, и я не выставлял мельчайших анатомических подробностей, потому что человеческое тело не заканчивается линиями. Натура состоит из ряда округлостей, переходящих одна в другую. Строго говоря, рисунка не существует! Линия есть способ, посредством которого человек отдает себе отчет в воздействии освещения на облик предмета. Но в природе, где все выпукло нет линий: только моделированием создается рисунок, т. е. выделение предмета в той среде, где он существует. Только распределение света дает видимость телам! Поэтому я не давал жестких очертаний, я скрыл контуры легкой мглой светлых и темных полутонов, так что у меня нельзя было указать пальцем в точности то место, где контур встречается с фоном. Вблизи эта работа кажется как бы мохнатой, ей словно недостает точности, но если отступить на два шага, то все сразу делается устойчивым, определенным и отчетливым, тела движутся, формы становятся выпуклыми, чувствуется воздух..." В этом отрывке Бальзак подробно и точно описывает творческий метод работы художников импрессионистов. Достаточно вспомнить портреты, написанные художниками Моне, Ренуаром и другими их единомышленниками, как сразу станет понятно неприятие линий в рисунке и прелесть мягких воздушных переходов на границе между фигурой и фоном. Этот прием, используемый импрессионистами, был настолько выразителен и нов, что очень быстро завоевал симпатии зрителей и других художников. На двухмерной плоскости картины появился как бы цветной воздух, который усиливал ощущение глубины пространства.

В те годы фотография, как самостоятельное искусство, делала первые робкие шаги. И чтобы выглядеть более солидно, часто заимствовала различные приемы у других, более авторитетных видов искусства, в частности у живописи. Необыкновенно удачным оказалось то обстоятельство, что многие фотографы, поневоле используя несовершенную, некоррегированную оптику в своих работах стали получать творческие эффекты, близкие к тем, которые были у художников импрессионистов. Своеобразный оптический рисунок, который давала мягко рисующая оптика, очень эффектно передавал насыщенный светом воздух и мягкие плавные переходы объемных форм, несмотря на отсутствие цвета в фотографии. Цвет в этом случае заменялся определенными тональными, светлотными соотношениями. В кадре обязательно присутствовало бархатно-черное и ослепительное серебристо-белое. Поэтому кадр в целом не выглядел серым и безжизненным, он был наполнен каким то новым эстетическим качеством, которое отличало его от обыкновенной документальной фотографии. Известный фотограф Демуцкий, который получал золотые медали на Парижских фотографических выставках, увлекался работой с оптическим рисунком, используя различные объективы, насадки, вплоть до того, что иногда использовал просто очковое стекло (монокль).

Фильм "Земля" Александра Довженко, который Демуцкий снимал именно таким образом, с использованием всех тех методов, которые были им наработаны, когда он был еще фотографом, до сих пор является уникальным по своему изобразительному решению. Оператор Андрей Москвин в своих ранних фильмах тоже активно использовал

непривычный, нетрадиционный оптический рисунок изображения и добивался удивительных творческих результатов, снимая "моноклем". Известный оператор немецкого авангарда Карл Фройнд создал целую школу последователей, в числе которых был и оператор Хомайстер, снявший "Кабинет доктора Калигари".

В истории мирового операторского искусства были случаи, когда какое-либо направление как бы изживало само себя, переставало развиваться и превращалось в тупиковое. Так, например, заглохло направление, которое носило название "полиэкрэн", а также пресловутая система широкого экрана "синемаскоп". Но мне кажется обидным и несправедливым, что операторы перестали работать с оптическим рисунком изображения так же основательно, как они работали с ним в 20-е годы в период немого черно-белого кино. Правда, ради справедливости надо признать, что кое-какие робкие попытки все-таки продолжают в виде использования диффузионных насадок, сеток, фильтров, которые носят название "FOG", "PRO MIST" и т. д. Но все эти технические приспособления не меняют оптический рисунок кардинальным образом, они только чуть-чуть подправляют его, не выходя за пределы сложившихся стандартов. А стандарты эти связаны с техническими ограничениями, обусловленными спецификой показа фильмов по телевидению.

В те годы сложилось представление, что изображение в телевизоре должно быть абсолютно резким, более резким, чем на киноэкране. Это было справедливо, но лишь до тех пор, пока изображение в телевизоре было маленького размера. Сегодня же, когда DVD-проекторы позволяют иметь телевизионное изображение размером 7х10 метров, прежние ограничения, связанные с характером оптического рисунка, потеряли свой смысл.

Фирма "SONY" разработала систему цифрового телевидения высокой четкости "High definition", которая по качеству является альтернативой 35 миллиметровому кинематографу. Недавно в Лас-Вегасе был устроен фестиваль, где на огромных плазменных экранах демонстрировалось несколько фильмов, снятых таким способом. И все пришли к выводу, что по техническому качеству изображение не только не уступает, но даже в чем-то и превосходит изображение с пленки, поскольку отсутствует зерно и вуаль, а цветосложение осуществляется более совершенным аддитивным способом. Джордж Лукас, Камерон и Витторио Стораро объявили, что отныне они будут работать только по этой технологии.

Я думаю, что очень скоро наступит тот момент, когда появится оператор, который возьмет на себя смелость повторить то, что делали Демущкий, Москвин и операторы немецкого авангарда во главе с Карлом Фройндом, но только в цвете.

Дело в том, что используемые ныне для смягчения оптического рисунка насадки на объектив, в действительности не воспроизводят тот эффект, который дает некоррегированная оптика, а лишь робко симулирует его, создавая одинаковую нерезкость по всему полю изображения.

При использовании некоррегированной оптики, эффект смягчения оптического рисунка действует на всю глубину пространства кадра, удивительным образом сочетаясь со свойством ограниченной глубины резкости, присущей любому объективу с полностью открытой диафрагмой.

Именно сочетание этих двух факторов дает неповторимый эффект. Он также зависит от величины фокусного расстояния, относительного отверстия и контраста снимаемого объекта.

Снимая "моноклем" на видеоноситель, можно воспользоваться системой двухцветного аддитивного смешивания цветных лучей, которая упоминалась в предыдущей главе и о которой подробнее можно прочитать в моей книге "Цвет и контраст".

Такой метод освещения дает удивительный колористический результат, очень схожий с тем, который получали знаменитые художники импрессионисты. Но нужно помнить одно нерушимое правило: мягкий оптический рисунок должен быть скомпенсирован повышенным контрастом, т. е. изображение должно состоять не только из цветных пятен, но также из участков абсолютно бархатно-черных и участков абсолютно серебристо-белых. Неважно, каким образом они образованы в кадре. Или за счет присутствия черных и белых фактур, или за счет глубоких непросвеченных теней или ярких разбеленных бликов. Тогда изображение будет сочным, богатым по цвету и, в то же время, содержать все те признаки, которые были описаны Бальзаком в начале этой главы. Я убежден, что подобные эффекты нельзя будет получить с помощью дальнейшей компьютерной обработки цифрового изображения, потому что в этом случае колорист имеет дело с плоскостным двухмерным изображением, а не с реальным пространством снимаемого кадра.

Желаемый результат может быть получен только при съемке и в сочетании трех составляющих: живого воображения художника, некоррегированной, неисправленной оптики и специального освещения.

Может быть потом, в дальнейшем, когда геометрическая оптика будет заменена голографической, можно будет конструировать специальные голографические объективы с заранее запрограммированными оптическими недостатками, которые в результате будут давать определенный художественный эффект.

Американский оператор конца XX века Нестор Альмендрос был прав, когда говорил, что возможности современной техники настолько безграничны, что мы даже не можем себе представить дальнейшего развития визуальной образности в кинематографе. Единственным препятствием к этому может быть только кризис идей.

## Глава 10. Различные приемы съемки

Творческое решение, приобретая конкретную художественную форму, применительно к профессии оператора, выражается в том, что он при работе использует те или иные приемы съемки. Некоторые думают, что понятие "приемы съемки" относится к области техники, и означают всего лишь применение тех или иных технических средств. Но это совсем не так, потому что любой технический прием всегда инициирован каким-то творческим решением и, таким образом, в основе его лежит определенная творческая задача, которую он решает. Правильнее считать, что деление приемов на технические и творческие условно. Прием лучше всего сравнить с определенным алгоритмом, по которому эмоциональное послание передается от автора к зрителю. Я нарочно не использую выражение "некое сообщение", потому что, как правило, передача по этому каналу происходит на подсознательном уровне и логика не всегда здесь участвует. Зрителю с помощью приема передается определенное понятие или определенное настроение, которое не всегда можно выразить в словесной форме.

По мнению В. Юсова любой прием в операторской работе хорош только тогда, когда он органичен, вытекает из драматургии материала и поэтому почти не заметен для непосвященного. За исключением некоторых особых случаев как, например, в его фильме "Черный монах", где с помощью специального устройства на глазах у зрителя в пределах единого кадра оптически искажалось пространство, что точно выражало аномалию психического состояния героя.

В современном кинематографе значение звука чрезвычайно велико, но, тем не менее, все-таки основная масса приемов воспринимается визуально, т. е. осуществляется с участием оператора. Даже приемы актерской игры, если они будут оператором невнятно сняты, не дойдут до сознания зрителя, не прочтутся им. То же самое относится и к режиссерским приемам. И хотя многие из них строятся на использовании звукозрительных сочетаний, но все равно, в конечном счете, они должны приобрести определенную визуальную форму для того, чтобы зритель мог их воспринимать. Приемов - миллионы. Они начали возникать в тот момент, когда появился кинематограф. И уже давно сложились в систему, которую мы называем киноязыком. Панорамирование камерой вокруг оси на головке тоже было одним из первых приемов, который потребовал от оператора определенного мужества, потому что такое было слишком непривычно. Но это было инициировано творческими соображениями, т. е. желанием показать, что находится немного левее или немного правее кадра, который снимается.

Сегодня панорамирование настолько привычно в современном фильме, что считается обычным техническим приемом. Однако, при определенных условиях, обыкновенная панорама сопровождения за движущимся объектом может выглядеть как несложный, но довольно эффектный трюк. Имеется в виду так называемый "псевдопроезд". Он осуществляется панорамированием длиннофокусной оптикой за объектом, который движется по дуге, т. е. крупность его не меняется, но на экране возникает впечатление быстрого параллельного движения камеры, хотя на самом деле камера стоит на месте и только сопровождает объект панорамой на головке с длиннофокусной оптикой.

Съемка крупного плана, и вообще смена крупностей при съемке, в свое время тоже была смелым новаторским приемом, хотя сегодня нет ни одного фильма, где бы он

не использовался, являясь одновременно и техническим и творческим. Изменение крупности в результате наезда камеры это сегодня самый обычный элемент киноязыка, точно так же, как сопровождение актера движущейся камерой, или самостоятельное перемещение камеры по какой-нибудь очень сложной траектории.

Большинство приемов не воспринимаются как новаторские, это всего лишь часть киноязыка, но само понятие "язык" предполагает, что, во-первых, есть некто, кто хочет что-то сообщить, и, во-вторых, есть еще кто-то другой, кто это сообщение воспринимает, т. е. киноязык это язык общения между автором и зрителем. И здесь надо заметить, что когда некоторые приткие авторы заявляют, что их не очень волнует, что чувствует зритель, то они или лукавят или просто не понимают каким делом они занимаются, т. е. не понимают смысл существования искусства кинематографа. Сергей Урусевский в фильме "Летят журавли" в сцене смерти Бориса использовал вращение камеры, как эмоциональный прием, а в сцене проводов в том же фильме, когда камера вдруг неожиданно взлетает кверху, и мы видим с верхней точки маленькую женскую фигурку среди ревуших танков, этот прием уже превращается в символ.

Очень распространен прием стилизации изображения подо что-либо. В кинематографе этот прием существует очень давно. В кино пытались стилизовать изображение под живопись, под графику. Потом, спустя какое-то время, в моду вошла стилизация под кинохронику, когда специально снимали дерганные панорамы, имитировали неряшливый хроникальный свет. Затем появилась мода на стилизацию под старую фотографию, так называемый стиль "ретро", типичный пример такой стилизации - фильм "Cotton club". Затем появился так называемый живописный стиль, где стилизовали цветное изображение под живопись и иногда с большим успехом. Кроме того, были многочисленные попытки стилизации под авангардистскую фотографию, как, например, в фильме "Анна Карамазов" режиссера Хамдамова и оператора Ю. Клименко. А также стилизация под "домашнее видео".

В фильме "Ведьма из Блэр" эта стилизация выглядела очень убедительно, потому что она была как бы частью драматургии, и сама являлась частью сюжета.

Режиссер Ларе фон Триер, который впервые применил этот прием, до того снял несколько фильмов, где обнаружил глубокое знание культурных и изобразительных традиций кинематографа. Так, например, он снял вместе с оператором Клосинским фильм "Европа", изображение в котором было стилизовано под фильмы немецкого авангарда 20-х годов прошлого века.

Сейчас в моду входит стилизация под компьютерные игры (фильмы "Матрица" и "Враг государства").

Всякая стилизация изображения хороша тем, что на протяжении первых двух минут она определенным образом настраивает зрителя на то или иное восприятие, он начинает понимать, в какую игру с ним играют.

Широко распространенным является прием, использующий необычную точку съемки. Начиная с фильмов Анатолия Головни "Мать", "Конец Санкт-Петербурга" и заканчивая фильмами Урусевского, где он использовал ракурс в сочетании с широкоугольной короткофокусной оптикой. В популярном американском фильме режиссера Спилберга "Челюсти" очень часто оператор использует низкую точку. Объектив расположен очень близко к поверхности воды и, тем самым как бы нам намекают на то, что все, что мы видим на экране, видится глазами подводного чудовища.



В фильме Кубрика "Сияние", использование стадикама позволяет оператору с камерой постоянно двигаться за персонажами, как бы медленно подкрадываясь к ним, что тоже вызывает определенное напряжение, так называемый "саспенс". В фильме "Король-Рыбак" условность истории подчеркивается необычайно низкой точкой зрения при съемке всех кадров.

Андрей Тарковский не раз повторял, что законов монтажа нет, а есть только приемы и он стремился доказать это всем своим творчеством. По словам В. Юсова фильмы, которые он создавал вместе с Тарковским, рождались на съемочной площадке, а не только за письменным столом. Как истинные художники, они творили душой и сердцем в реальных условиях съемочной площадки. А всевозможные теоретические обобщения и выводы рождались у Тарковского потом, после просмотра своего фильма, точно так же, как это было в свое время у Сергея Эйзенштейна. В. Юсов вспоминает, что ритм и темп экранного действия создавались не столько за счет монтажа отдельных кадров, сколько путем тщательного соединения в непрерывном куске всех элементов изображения. Начиная с драматургически и психологически обоснованной мизансцены и кончая композицией, которая беспрерывно изменялась в результате перемещения действующих лиц и камеры относительно друг друга. Благодаря такой манере съемки актеры существовали на экране как бы в реальном масштабе времени. Это позволяло им очень убедительно проживать свое состояние, и это был особый тип кинематографического театра. Приемы монтажа очень плодотворно использовались в 20-е годы прошлого века в немом кинематографе представителями русского, французского и немецкого авангарда. Эти приемы применялись для растягивания или сжатия экранного времени, изменения темпа и ритма действия. Если бы в то время можно было подсоединить к зрителям датчики и измерить частоту пульса и дыхания, то вполне можно было бы утверждать, что монтажные приемы влияют не только на психику, но и на физиологию зрителя.

Внутренние индивидуальные биоритмы каждого зрителя активным образом взаимодействуют с длительностью кадра, с ощущением скорости передвижения в нем, с ощущением протяженности пространства, которое существует на экране. Андрей Тарковский считал, что время это главный компонент искусства кинематографа, который все как бы структурирует и организует. Поэтому не случайно, что одно время, довольно часто использовался прием съемки с нестандартной частотой (рапид или покадровая съемка), в результате чего действие на экране или замедлялось в несколько раз или убыстрялось, что определенным образом иллюстрировало вышеприведенный тезис Тарковского. И сам он к этому приему прибегал неоднократно и очень к месту.

Для выделения в фильме времени, которое было в прошлом, или наступит в будущем, а также для выделения какого-либо нереального действия (например, сна и т. д.), часто применяются приемы, которые меняют зрительную фактуру изображения. Обычно такие сцены снимаются с применением специальных фильтров или насадок, изменяющих оптический рисунок или цвет. Иногда применяются многократные экспозиции, как это делал Урусевский. Только Бунюэль принципиально не пользовался этим приемом, предполагая, что есть более сильное средство. Он считал, что нереальность, виртуальность других времен лучше всего выражается путем изменения причинно-следственных связей внутри повествования, а не за счет изменения фактуры изображения.

В современных фильмах часто используется постмодернистский прием, в результате которого нарушается последовательность действия. Это напоминает детскую игру в кубики, когда из кубиков складывается какой-то рисунок (котенок или мышка), а потом кубики перемешиваются и вот в таком виде действие представляется зрителю. Он сам должен поставить их в нужном порядке, т. е. усилием своего интеллекта должен восстановить последовательность событий. Такой прием очень хорошо активизирует внимание зрителей и, поэтому он используется не только в детективах или криминальных историях, но и в самых обычных мелодрамах.

Если оператору достается снимать фильм, складываемый именно по такому принципу, то ему следует обратить внимание на одну тонкость, связанную с тональным и цветовым единством всего фильма в целом и каждого эпизода в отдельности. При последовательном развитии сюжета, изобразительное решение фильма, несмотря на свою стилистическую цельность, все-таки имеет какую-то свою внутреннюю динамику, обусловленную развитием драматургии, изменением характеров и т. д. Каждый последующий эпизод имеет какое-то визуальное отличие от предыдущего, и это отличие подчинено логике развития драматургии фильма. В качестве аналогии можно представить себе съемку длинного, достаточно динамичного кадра, который складывается из многих перемен, состоящих не только в изменении освещения и цветности, но и места действия (скажем, когда мы переходим из интерьера на природу, или с природы входим в интерьер на одной непрерывной панораме). Если сделать срезки с начала и с конца такого кадра, то трудно поверить что это один непрерывный кадр, настолько эти срезки по цвету, по контрасту, по месту действия будут отличаться друг от друга. Тем не менее, это воспринимается на экране совершенно нормально, потому что все эти изменения происходят постепенно на глазах у зрителя. Теперь, если представить себе, что этот же самый эпизод снят не одной непрерывной панорамой, а состоит из многих монтажных кусочков, то в этом случае визуальная разница между отдельными монтажными планами должна быть гораздо меньше. По своему визуальному качеству эти отдельные монтажные кадры должны быть как бы немножко сближены между собой (то что обычно называется тональным и световым монтажным единством эпизода). Если этого не сделать, то зрителю будет казаться, что сцена смонтирована из кадров, взятых из разных эпизодов, настолько сильно они могут отличаться друг от друга по всем изобразительным компонентам. Необходимо внимательно следить за монтажным, тональным, цветовым единством эпизодов, если фильм складывается по принципу, когда нарушается последовательность эпизодов. В этом случае индивидуальное решение каждого эпизода может только помешать зрителю мысленно выстроить сцены в последовательном порядке.

В арсенале приемов есть еще один, который используется довольно часто в документальных и игровых фильмах. Это прием съемки скрытой камерой. Снимая фильм "Тегеран-43", мы часто прибегали к этому приему при съемке эпизодов на многолюдных улицах Парижа, Гамбурга, Лондона и других крупных европейских городов. Вспоминается один любопытный случай, который произошел, когда мы точно так же, скрытой камерой снимали один из эпизодов на Бродвее в Нью-Йорке, на площади Тайм-сквер. Мы с камерой находились в микроавтобусе в нескольких десятках метров от пешеходного перехода, где должна была происходить сцена ограбления. Длиннофокусная оптика позволяла снять всю сцену достаточно крупно, а радиомикрофоны давали возможность слышать каждое слово. Актриса, которая по сюжету отнимала у артиста

Курда Юргенса, исполнявшего роль адвоката Легрена, чемоданчик и угрожала его убить, ничем не отличалась от десятков других прохожих, переходивших в это мгновение улицу. Артисты говорили на английском языке, так что каждый прохожий, который находился от них на расстоянии двадцати сантиметров, или полуметра, прекрасно все видел и слышал. Это были обыкновенные случайные прохожие на улице, не подозревающие, что идет киносъемка. Но меня тогда глубоко поразила реакция этих людей; те из них, кто видел, слышал и понимал, что происходит, отводили в сторону глаза или отворачивались, делая вид, что они не видят и не слышат. Все это происходило в густой толпе на одной из самых многолюдных улиц Нью-Йорка. Эпизод в результате получился живым и правдивым, хотя, планируя его с режиссерами А. Аловым и В. Наумовым, мы не предполагали, что он так жестоко разоблачит нравы современного большого города. С тех пор прошли годы. Многое изменилось и в нашей стране. Я с горечью думаю, что подобный эпизод, характеризующий нынешние нравы, мы могли бы сегодня снять на Пушкинской площади в Москве.

Всю столетнюю историю кинематографа можно условно представить, как историю создания и использования приемов. Потому что каждый новый выдающийся фильм отличался от всех предшествующих тем, что использовал новые, оригинальные приемы. Перечислить все приемы невозможно, да в этом и нет никакой необходимости. Однако, применительно к операторскому творчеству, можно сказать, что все приемы съемки, как и вообще все операторское искусство, держится на трех китах. Первое - это композиция. Второе - это освещение. Его надо понимать, как одно из непрерывно изменяющихся эмоциональных состояний, подчиненных логике драматургического построения. Третье - это колорит, как способ организации во времени и в пространстве различных вариантов цветовых контрастов. Обо всем этом подробно говорилось в предыдущих главах. Как же задумывается или осуществляется тот или иной прием? По свидетельству И. Бергмана, творческое решение почти никогда не формируется в виде завершенной логической словесной формулы, а возникает на подсознательном уровне. Толчком для него может быть полоска света из-под двери, неясная мелодия, или еще что-нибудь в таком же духе. То есть, это какое-то авторское ощущение или состояние, первоначально лишённое вербальной и конкретной изобразительной формы. Предвосхищение неизбежности приема переходит в очень интересный процесс, когда методом перебора отбирается та или иная кинематографическая форма, уже непосредственно связанная с конкретным сюжетом, конкретным пространством, конкретными характерами, конкретными ритмами. Затем определяются технические или технологические средства (если они необходимы), при помощи которых можно реализовать придуманный прием. Бывает, что эти технические средства достаточно сложны и не имеют аналогов. Поэтому надо всегда планировать необходимое время для их изготовления и опробования. Например, в фильме "Андрей Рублев" В. Юсов для съемки эпизода полета мужика на воздушном шаре уже в 1964 году использовал суперкран с вылетом стрелы 17 метров и дистанционным управлением камерой. А в фильме "Солярис" он использовал специальное устройство, состоящее из двух перекрещивающихся рельсовых путей и двух тележек, из которых одна проезжала сквозь другую. Это позволяло выполнять перемещение камеры в пространстве таким образом, что она изменяла направление своего движения под прямым углом. На съемочной

площадке во время съемки задуманный прием реализуется. Как правило, реализуется приблизительно так, как он был задуман, иногда - лучше, иногда - хуже.

Вот пример, когда для реализации творческого приема использовалось техническое средство, которого прежде не было в арсенале операторов.

Американский режиссер Френсис Коппола рассказывал, что во время подготовительной работы над фильмом "От всего сердца", который предполагалось снять в стиле театрального мюзикла, они решили использовать подчеркнуто-сценический принцип цветного освещения.

Для этого под наблюдением оператора В. Стораро были изготовлены легко собираемые высокие мачты, на концах которых были укреплены стенки из посадочных самолетных фар (по 16 или 25 штук), подключенных через тиристорные регуляторы для плавного изменения силы света.

Перед лампами были установлены держатели, позволявшие крепить любые цветные фильтры. Сентиментальная история, разыгранная в декорациях, с откровенно рисованным небом и театральным цветным освещением не стала большой творческой удачей, но Стораро чувствовал, что потенциал, заложенный в принципе цветного освещения, был использован не полностью, и он попытался сделать это в следующем фильме, который назывался "Дик Трейси". Весь фильм снимался ночью на городских улицах и в естественных интерьерах.

Благодаря использованию насыщенных зеленых, красных, желтых и фиолетовых мощных потоков света, изображение в фильме было похожим на рисованные комиксы, что очень хорошо сочеталось с сюжетом. Одновременно это было исторической данью немецкому экспрессионизму первой трети прошлого века, когда на экранах всего мира шла экранизация "Трехгрошовой оперы" Бертольда Брехта. Затем Стораро использовал те же мачты с набором самолетных фар и цветными фильтрами при съемках фильма "Фламенко" для цветной подсветки матовых полупрозрачных экранов, изображавших декорацию. Затем, в фильме "Под покровом небес" (режиссер Бертолуччи), Стораро использовал эти мачты с фарами как источник света, сравнимого с солнечным, при съемке дневных сцен. К тому времени это техническое устройство перестало быть новинкой, оно применялось другими операторами, на других фильмах и даже при съемке рекламы.

Не так давно американские кинематографисты снимали в Москве очередную серию своей "Полицейской академии". Согласно сценарию, по Красной площади должны были разезжать танки и воспроизводиться различные пиротехнические эффекты (например, огненный факел, длиной в 30 метров). Естественно, им не разрешили производить эту съемку днем. Они провели ее ночью, осветив всю Красную площадь с ГУМа и других направлений точно такими же мачтами с набором фар, которые впервые использовал Стораро. Света было столько, что на экране был день.

Так новое техническое приспособление, появившееся для решения творческих задач, позволило преодолеть непреодолимые на первый взгляд производственно-организационные трудности.

Совершенно очевидно, что все те приемы, которые здесь были перечислены, не могут обойтись без самого активного участия оператора. Поэтому нельзя считать оператора только исполнителем приема, он один из самых активных авторов потому что, повторяю еще раз, большинство приемов выражается и реализуется при помощи зрительных образов.

Алгоритм передачи определенного психологического состояния или понятия от автора к зрителю никогда буквально не повторяется. Он является элементом кинематографической формы, теснейшим образом связанной с конкретным содержанием. Вот почему неопытные кинематографисты повторяя те или иные, понравившиеся им формальные приемы, заранее обречены на то, что аналогичный эмоциональный результат будет недостижим, потому что изменился первоначальный содержательный смысл, который являлся основой приема. Тем не менее, в кинематографе, как и в других видах искусства, существует мода на использование тех или иных приемов. Так, была мода на использование так называемого документального стиля, затем на использование так называемого живописного стиля, одно время была мода снимать цветные фильмы таким образом, чтобы в них почти не было цвета, это почему-то считалось верхом утонченности в решении колористических проблем. Сейчас возникла мода на компьютерную обработку изображения и появилась мода стилизовать кинематографическое изображение под компьютерную игру.

При монтаже некоторых эпизодов фильма "Бойцовский клуб" режиссер использовал изображение человека в красной куртке в качестве так называемого "двадцать пятого" кадра (скрытого кадра), который зрителем воспринимается, но не осознается, действуя лишь на его подсознание.

Но мода на использование новых приемов проходит довольно быстро. Это видно на примере Ларса фон Триера. А ведь совсем недавно было время, когда каждый молодой кинематографист считал своим долгом снять что-либо подобное. Давным-давно известно, что из всех методов познания, метод повторения, метод копирования самый простой и самый легкий. Но при обучении искусству, он имеет равные права со всеми остальными.

Теперь еще несколько слов о так называемом авангарде (арт-хаус). Для многих представителей авангарда поиск новой художественной формы, новых приемов является самоцелью. Но надо признать, что как бы мы, порой, не иронизировали по этому поводу, определенная польза от этого есть. Здесь уместнее всего будет аналогия с биологической эволюцией, когда "методом тыка" проверяются и отбрасываются миллионы различных вариантов с тем, чтобы отобрать наиболее пригодные, которые потом войдут в генетический код и станут всеобщим достоянием. Точно так же авангард помогает формировать современный кинематографический язык, отбирая наиболее существенные художественные приемы.

Почти все современные науки, начиная с эпохи Просвещения, зиждутся на трех основных постулатах. Первое: эволюционизм, непрерывность развития от простого к более сложному. Второе: редукционизм - уверенность в том, что все сложное состоит из более простых элементов. И третье: рационализм - признание того, что теория является поводом для практики. Не только наука, но и современное искусствоведение и эстетика тоже не избежали этих подходов к объяснению мирового устройства, а, между тем, они не бесспорны. Моя аналогия между авангардом и принципом биологической эволюции конечно очень условна. Оглядываясь на последние две с лишним тысячи лет, мы обязаны согласиться, что законы развития науки и искусства имеют очень мало общего между собой. Сравнивая искусство с наукой, можно даже сказать, что оно вообще не развивается, а только меняется время от времени, как погода или времена года. За прошедшие две с лишним тысячи лет нравственная, этическая, философская, содержательная часть искусства почти не изменилась. Например, изучая произведения великих мастеров эпохи

Возрождения, мы с изумлением отмечаем, что они знали о человеке гораздо больше, чем знаем сейчас мы. И они умели выразить это знание гораздо тоньше. Вполне вероятно, что используя распространенный термин "развитие искусства", мы имеем в виду всего лишь развитие художественной формы, т. е. развитие приемов.

Давно известно, что работа оператора имеет как бы две стороны - творческую и техническую. И обе они спаяны между собой так крепко, так взаимообусловлены, что порой даже сам оператор не может определить, где кончается одно и начинается другое. Творческая, креативная часть его работы заключается в непрерывном постоянном поиске выразительной художественной формы. Это происходит ежедневно, в течение всей съемочной смены и на протяжении всего съемочного периода фильма. Практическая же сторона его работы заключается в том, чтобы безукоризненно выполнить все те приемы, которые раньше были задуманы. И перед каждым оператором встает всегда один и тот же вопрос - где критерий для отбора тех или иных творческих решений, художественных приемов? Как добиться того, чтобы все приемы составляли единое стилистическое целое, были из одного фильма, а не казались бы надерганными из разных картин? Другими словами, отобрать нужные приемы, оставив только те, которые безупречно войдут в художественную ткань картины, гораздо труднее, чем их придумать. Есть одна очень интересная тема, которая могла бы заинтересовать киноведа, тех из них, кто по-настоящему увлекается изучением операторского искусства. На примере творчества кого-либо из современных работающих известных операторов можно было бы проследить взаимосвязь между стилем снимаемой картины, индивидуальной манерой данного оператора и общим состоянием операторского искусства на сегодняшний день. Например, моды, или каких-нибудь других факторов, пусть даже далеких от искусства, например, экономических, которые очень сильно влияют сегодня на все. Видимо, время для такой работы еще не наступило. И я вновь обращаюсь к "киногазете" 1920-го года, где написано следующее: "...а кинооператор это такой человек, который вращает ручку киноаппарата, в результате чего образуется испорченная пленка. Кинооператоры бывают хорошие и плохие. Хорошие это те, которые работают за границей. А плохие это те, которых за границу не приглашают, и все они работают у нас. Поскольку сегодня принципы операторского искусства еще совершенно не разработаны, то, естественно, писать не о чем, и поэтому на этом мы заканчиваем свою заметку". Как бесхитростно выражались люди в 1920 году, не правда ли?

По-видимому, никто не расскажет о нас, операторах, лучше, чем мы сами, т. е. пора брать это дело в свои руки.

## Глава 11. О чем не догадывалась "Киногазета" или 80 лет спустя

В предыдущих главах уже разбирались конкретные составляющие операторского мастерства. Сегодня все хорошо понимают, что испорченная пленка получается не только в результате верчения ручки аппарата. Низкое художественное качество, которое вполне можно сравнить с пустой тратой пленки не всегда зависит только от оператора. История, рассказанная в сюжете, выразительность экранной формы и подчеркнутая субъективность авторской интонации в работе оператора составляют единое неразрывное целое.

Далеко не самая простая, но, очевидно, самая главная задача, которая всегда стоит перед авторами любого игрового фильма - это понятно и увлекательно изложить все перипетии сюжета. Сюда, как составные части, входят все драматургические коллизии, все физические действия персонажей, их психологические состояния в соответствии с характерами и многое, многое другое. Изобразительная концепция фильма, безусловно, всегда связана со всеми этими перечисленными обстоятельствами. Но в изобразительном решении фильма содержится нечто такое, что имеет собственное, самодовлеющее значение, что находится как бы за пределами драматургических коллизий. Потому что предполагает определенное авторское истолкование, выраженное специфическими изобразительными средствами, т. е. определенными зрительными образами, включающими в себя порой такие сложные понятия, которые весьма трудно выразить другими средствами. Речь идет об авторской интонации, а точнее о том, какое место она занимает в структуре фильма и какими средствами она выражается.

Один мой коллега утверждал, что если отдельно взятый кадр какого-либо фильма, будучи увеличенным и повешенным на стену способен восприниматься как произведение фотографического искусства, то, стало быть, в нем содержится то, о чем мы ведем разговор. И хотя такая точка зрения на первый взгляд кажется убедительной, я думаю, что она упрощает суть дела, т. к. кинематограф, прежде всего, характеризуется движением, и его зрительные образы не могут обходиться без этого свойства. Кроме того, форма, стилистические особенности каждого фильма настолько различны, что просто невозможно подобрать один какой-либо критерий для их оценки.

Если сравнивать кадры из фильма Милоша Формана "Тейкинг оф" (что означает в переводе "Мимоходом") с кадрами из фильма "Дитя Макона" (режиссер Питер Гринуэй, оператор Саша Верни), то окажется, что их невозможно оценивать с одних и тех же позиций. Это две разные эпохи, два разных жанра, два разных пространства, два разных авторских послания и вообще два разных мира. Дело даже не в том, что "Дитя Макона" - откровенно театрализованная средневековая мистерия, а "Тейкинг оф" - мимолетная зарисовка современных нравов.

Другой фильм П. Гринуэя и Саши Верни "Отсчет утопленников", хотя и построен на якобы современном материале, по существу, так же далек от реальности, как вышеупомянутая мистерия.

Гринуэй и Фон Триер - типичные представители современного постмодернизма. В историческом фильме "Сибирский цирюльник" (режиссер Н. Михалков, оператор П. Лебешев) очень тщательно воспроизведены исторические и бытовые подробности эпохи, но сюжетные перипетии условны и за ними четко просматривается фигура сочинителя, а не просто заинтересованного свидетеля, как например в фильмах итальянского неореализма.

За 100 лет в кинематографе много раз менялись приоритеты, менялись эстетические предпочтения, одна стилистическая волна смывала другую. Некоторые теоретики считают, что нынешнее засилье постмодернизма (барокко) в искусстве заметно идет на убыль, сменяясь новым направлением, которое называют неоклассицизмом, и что процесс этот уже заметен в литературе и в живописи.

Визуальная пластическая выразительность в фильмах настолько многолика, что наша привычка к систематизации порою служит нам плохую службу; иногда выразительным мы называем то, что в действительности является прихотливым, вычурным. Вопрос этот очень сложный, поскольку включает в себя как неперемное условие субъективность оценок и, стало быть, исключает возможность полного единомыслия. Рудольф Анхейм считал, что выразительность - это внушение. С этой точки зрения, наверно обоснованным является наше желание понять, что же нам хотят внушить. То есть, зрительный образ, помимо всего прочего, включает в себя еще некую мифотворческую составляющую, т. е. представление о том, как устроен окружающий нас мир и какое место мы в нем занимаем. И хотя изобразительные приемы, в которых это выражается (т. е. форма) всегда сугубо индивидуальны применительно к данному произведению, но одновременно включают в себя и некие общие мировоззренческие и философские принципы, присущие данному времени. Понятийная сущность всегда определенным образом сформирована и большая заслуга в этом формировании, кроме других авторов фильма, принадлежит оператору, поскольку он, как никто другой, в силу своих профессиональных обязанностей, этим занимается. Поэтому в спорах о том, является ли оператор одним из полноправных авторов фильма, непреодолимые трудности возникают при попытке выделить операторскую часть из общей структуры произведения, а конкретно - из целостного зрительного образа. И в этой связи стоит еще раз напомнить о том, что кодекс Хейса, созданный в Голливуде в 30-е годы, совершенно не случайно считал ключевой, основополагающей фигурой в кинопроизводстве именно оператора. История кинематографа дает нам много примеров, когда фильм может быть создан без сценариста, без режиссера, без актеров, но он не может быть сделан без участия оператора. И нашим новоиспеченным отечественным продюсерам неплохо бы понять то, что хорошо знали и понимали голливудские продюсеры во главе с Хейсом. Выдающиеся режиссеры прошлого столетия, возможно, не стали бы таковыми, если бы не создали крепкие творческие альянсы с выдающимися операторами. Точно так же, эти операторы могли полностью творчески раскрыться только в союзе с выдающимися режиссерами. Вот самые яркие примеры: Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ, Всеволод Пудовкин и Анатолий Головня, Довженко и Демущкий, Орсон Уэллс и Грег Толланд, Жан Люк Годар и Р. Кутар, Калатозов и Сергей Урусевский, Андрей Кончаловский и Георгий Рерберг, Андрей Тарковский и Вадим Юсов, Федерико Феллини и Джани ди Венанцо, Бернардо Бертолуччи и Витторио Сторара, Гринуэй и Саша Верни, Ингмар Бергман и Свен Ньютквист и многие, многие другие. Многих среди нас уже нет, но если бы можно было вернуть их и задать им вопрос: кто же все-таки кому был больше нужен? Я уверен, что мы получили бы совсем неоднозначные ответы.

Если оставить в стороне производство документальных фильмов, то надо отчетливо признать, что производство современных игровых фильмов - это результат "командной игры". Однажды режиссеру Ивану Пырьеву (когда он был директором киностудии Мосфильм) задали вопрос: "кто же все-таки главный в съемочной группе:



директор, режиссер, оператор, художник или актер?" И он, не задумываясь, ответил: "тот, кто талантливее".

Обычно весь съемочный коллектив безоговорочно устраивает такая ситуация, когда оператор технически образован, и лучше всех разбирается в технологических вопросах кинопроизводства. Тогда все, и главным образом, сам режиссер чувствуют себя за ним, как за каменной стеной. Если фильм является дебютом режиссера, то он даже не против того, чтобы оператор был ведущим и в творческом плане. Но по мере того, как режиссер набирается опыта, начинают расти его авторские амбиции. Зачастую, он отвергает то, что предлагает ему оператор в творческом или технологическом плане только потому, что это не пришло ему самому в голову. И здесь перед оператором возникает дилемма: или он должен притвориться человеком, которого интересует только техническая сторона изображения (а на самом деле тактично и незаметно направлять режиссера в нужном направлении), или просто расставаться. Потому что опытного оператора огорчает, когда человек, заблудившийся в трех соснах, продолжает настаивать на своем каком-то решении только ради собственного самоутверждения, а не ради пользы дела. Самый лучший вариант - это когда люди, составляющие творческое ядро группы, делят креативное пространство между собой таким образом, чтобы не страдали амбиции каждого из них. При этом границы зоны каждого достаточно неопределенны, размыты и зависят от особенностей каждого из творческих работников и от конкретных условий. Это самый лучший вариант творческого содружества.

В кинематографе часто бывает так, что какое-либо творческое решение выглядит порой как некое технологическое новшество, и наоборот, нарушение привычных технологических норм рождает новое оригинальное творческое решение. По настоящему глубоко овладеть творческой технологией кинематографа можно только на практике, подобно тому, как научиться плавать можно только зайдя в воду. Говорят, что есть три пути познания. Первый - это путь размышления, он самый благородный. Второй - путь подражания, он самый легкий. И третий путь - путь собственного опыта, он самый горький, но зато самый основательный.

## Глава 12. Экранный облик персонажей

Как уже отмечалось, искусство кинематографа оперирует понятиями. В этом его особенность и сила. Сила потому, что очень часто многие сложные понятия, для которых потребовалось бы очень много слов, передаются почти мгновенно с помощью зрительных образов. Причем эти образы складываются из окружающей нас действительности, а часто из обыденности.

(А. Ахматова: "Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда")  
Все дело в авторской трактовке. Для оператора, как автора изображения, трактовка ограничивается средствами изобразительного искусства. И в таком виде является частью понятийного языка кинематографа.

Если в качестве примера взять любой игровой фильм, то представление о том или ином персонаже у зрителя складывается из трех компонентов: истории, которая излагается, т. е. сценария, манеры актерской игры и внешнего вида персонажа. Последнее обстоятельство и будет предметом нашего анализа. В предыдущих главах указывалось на то, что впечатление, получаемое наблюдателем непосредственно на съемочной площадке, как правило, не совпадает с тем, что потом он увидит на экране. Причем, речь не идет о том, будет это лучше или хуже; речь идет о том, что это будет нечто другое. Это одна из существенных особенностей съемочного процесса и подобная особенность проявляется точно так же и относительно экранного облика персонажа. В свое время кем-то было сказано, что фильм в целом, и каждого персонажа в отдельности зритель увидит такими, какими их увидел оператор. Это действительно так, хотя можно согласиться, что подобное замечание носит слишком общий, неконкретный характер. Но прежде чем начать разбираться в деталях этой проблемы, напомним в общих чертах о том, что такое типажность и малоупотребляемое ныне понятие о фото- или киногоеничности, поскольку они непосредственно связаны с профессиональной деятельностью оператора.

Типажность - это особенности внешнего облика и поведения, связанные с некоторыми антропологическими признаками, выражающими принадлежность к той или иной национальности, социальному слою или профессии. Эти особенности проявляются в костюме, мимике и поведении. Они легко считываются зрителем с экрана на основе его жизненного опыта и являются как бы некой предустановкой на восприятие того или иного персонажа. Внешний вид как бы предопределяет драматургическую функцию персонажа.

Типажность - это своего рода ключ, подсказка зрителю для того, чтобы данный персонаж воспринимался в определенном смысле, поскольку предполагаемый характер и особенности поведения ему в общих чертах должны быть знакомы. В эпоху расцвета немого кинематографа принцип типажности персонажа использовался очень широко и плодотворно. Достаточно вспомнить кинопортреты в ранних фильмах.

Что же касается фото- или киногоеничности, то это вещь более сложная, более тонкая. Дело в том, что не все предметы окружающего нас мира способны восприниматься в виде изображения на экране с той же степенью достоверности и выразительности, с какой они воспринимаются нами в жизни. Например: текущая вода, мокрая булыжная мостовая или шевелящаяся под ветром трава выглядят на экране удивительно живо, правдоподобно, эмоционально. В отличие, скажем, от сухой выжженной степи или любой другой поверхности, не имеющей ярко выраженной фактуры. Фото или киногоеничность это некоторая особенность, которая вытекает из самой

сущности искусства фотографии или кино, и способности правдиво передавать окружающий нас мир. Это в такой же степени относится к человеческому лицу. Иногда просвеченные солнцем завитки волос, блеск глаз, матовость кожи, складки одежды на фигуре - сами как бы являются содержанием кинопортрета. Киногеничные объекты способны передавать свои объемные и материальные (фактурные) свойства в виде изображения. Вода на экране течет как настоящая, хотя она не мокрая, мех и волосы воспринимаются на экране мягкими, хотя мы их не трогаем, а только видим. На экране нет ничего, кроме темных, светлых и цветных пятен и линий, т. е. объектов, воспринимаемых чисто визуально, а у зрителя возникает такое впечатление, как будто он имеет дело с реальными предметами и фактурами. Такое чудо происходит в каждом фильме, и по силе воздействия эта "обманка" не уступает реальности. Иногда у актеров и актрис встречаются такие лица (не обязательно красивые), которые, как говорим мы, операторы, "хорошо принимают свет". Сочетание на лице выпуклостей и впадин, расположенных под разными углами к источнику света, создающих удивительное богатство светотени и внятность объемной формы производит впечатление некоего гармонического единства. Это и называется фото- и киногеничностью. Гармоничная и внятная скульптурная лепка лица как бы раскрывает его навстречу зрителю, помогает лучше прочесть черты характера, помогает правильно воспринимать малейшие движения мимики, помогает зрителю вступать в психологический контакт с персонажем. В кинематографе по сравнению с фотографией все эти процессы идут в динамике, в развитии и приобретают еще большую эмоциональную значимость. Таким образом, индивидуальное пластическое свойство предмета, сочетание объемов и фактур переходят в чисто визуальное качество на экране. И чем легче происходит этот переход, тем киногеничнее снимаемый объект. Знание этих закономерностей, умение ими пользоваться входит как неперенный элемент в профессию оператора. Опытный оператор прекрасно понимает эти вещи.

Авторами кинопортрета или экранного облика персонажа являются три человека: во-первых, сам актер в роли, затем гример и, наконец, оператор, который окончательно все это оформляет, переводит в экранную изобразительную форму. В ту форму, которая пригодна для восприятия зрителем. И как всякий автор, как всякая творческая личность, оператор в процессе делания того самого кинопортрета обязательно привносит свое собственное индивидуальное отношение, которое выражается в тех или иных приемах.

Какие же задачи при этом стоят перед оператором и как он их решает? В американском коммерческом кинематографе, который, как известно, построен на двух системах - системе жанра и системе звезд, основная задача оператора - снять кинозвезду настолько хорошо, насколько это возможно в данных условиях. Голливудский оператор Гордон Уиллис как-то сказал, что это является "хлебом" оператора. Условие, как можно привлекательнее снимать кинозвезду, является главным не только в американском кино, но эта система распространилась по всему миру и существует поныне. Хаксли Векслер, оператор известного фильма "Кто боится Вирджинию Вульф" с участием двух звезд первой величины Чарльза Бартон и Элизабет Тэйлор, вспоминал, что Чарльз Бартон был против назначения Векслера главным оператором на фильм, потому что, зная о его манере снимать под документальное кино, боялся, что на экране проступят оспинки на его лице. Замечательную актрису Марлен Дитрих всегда освещали чуть-чуть ярче, чем остальных персонажей в кадре и благодаря этому она как бы светилась. Оператор Штернберг в

фильме "Желание" впервые нашел для нее хороший свет, верхний свет, благодаря которому чуть-чуть опустились скулы; с тех пор все старались снимать ее с таким светом. А знаменитая актриса Грета Гарбо, снявшаяся во множестве фильмов, всегда работала с одним и тем же оператором - Вильямом Дэниэлсом. Он, как никто другой, мог снимать портреты, крупные планы Греты Гарбо, применяя смягчающие насадки, сеточки и специальную мягко рисующую оптику. Кроме того, они вместе с актрисой хорошо отработали все повороты и освещение, необходимые для наилучшего портрета. Менялись режиссеры, фильмы, страны, в которых снималась Грета Гарбо, но неизменным условием в каждом контракте было присутствие оператора Дэниэлса. Грета Гарбо всегда после съемки смотрела снятый накануне материал, сама лично контролировала его, и однажды она сказала Дэниэлсу: "Что-то плохо стали получаться мои портреты. Вот в таком-то фильме (она назвала один из ранних фильмов Дэниэлса) ты снимал меня лучше". "Драгоценная моя, - ответил Дэниэлс, - но ведь я тогда был на пятнадцать лет моложе..."

Самое удивительное, что после этого Грета Гарбо ни разу не вышла на съемочную площадку и больше не снялась ни в одном фильме, несмотря на все уговоры и просьбы продюсеров, хотя прожила еще сорок лет. Когда она умерла, то в газетах никто даже не вспомнил Вильяма Дэниэлса. Журналисты и сейчас не понимают роли оператора в создании экранного облика персонажей. Во всем мире операторы знают, что для кинозвезды в процессе работы находятся наилучший ракурс, наилучший свет и все крупные планы снимаются именно в таких условиях, независимо от того, каков был эффект освещения на среднем или общем плане. На крупном плане свет всегда один и тот же. Достаточно посмотреть все фильмы Антониони и сравнить все портреты Моника Витти. Или все фильмы Михаила Ромма и сравнить все портреты актрисы Кузьминой. Свет на ее лице никогда не меняется в зависимости от реального эффекта освещения, только меняется тональность - в ночных сценах свет немного темнее, в дневных сценах светлее, вот и вся разница. Опытные актеры, снимаясь на крупных планах, знают, как много зависит от оператора, и всегда работают в содружестве с ним, оговаривая и репетируя наклоны головы, или угол поворота лица, потому что прекрасно знают - универсального света не бывает. Оператор находит лучшее положение для ракурса, для освещения и актеры стараются в точности выполнять все указания, чтобы на экране получился наилучший результат. Я много раз поражаюсь той точности и аккуратности, с которой работали знаменитые актрисы и актеры: Марк Бернес, Зоя Федорова, Евгений Леонов, Борис Андреев, Людмила Гурченко, Людмила Касаткина, Ален Делон, Наталья Белохвостикова и др. Ограничения в наклонах головы, в поворотах, которые я им рекомендовал в процессе репетиций, никогда не вызывали у них протеста, никогда не воспринимались как ограничения их творческой свободы. Они прекрасно знали специфику кинематографа, и понимали, что благодаря этим ограничительным рамкам, создается тот экранный облик, к которому привыкли зрители и который на самом деле гораздо привлекательнее того, что они представляют собой в жизни. Иногда бывает так, что лицо у какой-либо кинозвезды несимметрично, один профиль лучше другого, например левый профиль лучше и тогда предпочтительнее строить мизансцены таким образом, чтобы всегда снимать ее с левой стороны. Но время от времени может появиться партнер, у которого тоже левый профиль лучше, чем правый и тогда проблемы возникают у оператора. Короче говоря, световая коррекция лица актера - это одна из главных задач в работе оператора над портретом, над экранным обликом персонажа. Но не только над

портретом. Знаменитый французский актер Бельмондо, будучи сам невысокого роста, в каждом контракте на очередной фильм обязательно оговаривал условие, чтобы его партнеры, которые снимаются с ним в кадре, были одного с ним роста или ниже.

При работе над кинопортретом очень важно иметь хороший контакт с гримером. Особенно в тех случаях, когда приходится снимать сложные гримы. Например в исторических фильмах, или же возрастные гримы, или гримы, которые имитируют различные раны, ожоги, попадания пуль и так далее. Все пластические накладные, которые в этих случаях применяются - искусственные, поэтому они выдают себя, прежде всего в цвете. Бывает, что разница в цвете на глаз незаметна, а на пленке накладная себя обнаруживает. Здесь помогает только опыт и очень тщательное отношение к работе и, повторяю, полный контакт с гримером.

Принято считать, что в работе над экранным обликом персонажа надо стремиться к тому, чтобы грим был на экране незаметен. И это действительно справедливо. Но бывают случаи, когда этого невозможно избежать. Например, в фильме "Кабинет доктора Калигари" грим на лицах актеров не просто был заметен, на лицах гримом были нарисованы маски, и такой откровенно театральный прием являлся частью стиля фильма. Я думаю, что если бы сейчас потребовалось сделать то же самое, т. е. на экране вместо лиц иметь маски, то этого гораздо успешнее можно было бы достичь, применяя компьютерную обработку цифрового изображения. Результат был бы лучше, несмотря на большие затраты. Сейчас компьютерная обработка широко используется в рекламе, музыкальных клипах для изменения овала лица, цвета глаз, отбеливания зубов и т. п.

В практике работы с экранным обликом персонажа встречаются случаи, когда качество работы оператора можно оценить по не совсем обычным критериям. Имеется в виду работа оператора в фильмах Чарли Чаплина. Главная задача, которая стояла перед ним заключалась в том, чтобы снять средние и крупные планы таким образом, чтобы с экрана как можно более внятно читались движения и мимика актеров. Это требовало особых тональных соотношений между фигурой и фоном, а также особых условий освещения. И оператор прекрасно эту задачу выполнил. Поэтому, когда говорят, что фильмы Чаплина сняты чрезвычайно просто, то тут же надо добавить, что при этом они сняты хорошо. Они сняты именно так, как их надо было снимать.

Само собой разумеется, что в круг обязанностей оператора входит не только световая коррекция лица актера, т. е. изменение видимой длины носа, формы скул, глубины глазниц и так далее. Всякий крупный план является частью стилистической структуры фильма, он всегда находится в пределах определенного контекста, в пределах определенной сюжетной линии и в пределах определенного конкретного места действия с присущим ему эффектом освещения. Как правило, в современных фильмах он не статичен, а находится в движении. Поэтому диапазон стилистических приемов при съемке крупных планов чрезвычайно широк. Здесь и выстроенные на камеру пластические портреты Тиссе и Москвина из второй серии "Ивана Грозного" Эйзенштейна, здесь и экспрессивные крупные планы персонажей в фильме "Летят журавли" Урусевского, снятые широкоугольной оптикой, которые, строго говоря, и портретами то назвать нельзя. Как известно в фильме "Летят журавли" есть кадры (крупные планы Татьяны Самойловой), снятые ручной камерой на бегу самой актрисой. Здесь и экспрессивные крупные планы, тоже снятые широкоугольной оптикой, в фильме Кубрика "Механический апельсин". И как альтернатива этому спокойные, не выстроенные на камеру, а как бы

подсмотренные со стороны, крупные планы, в фильмах Германа "Двадцать дней без войны", и "Мой друг - Иван Лапшин", снятые оператором В. Федосовым. Или крупные планы в фильмах Гринуэя, Тарантино и Люка Бессона. Каждый из крупных планов в этих фильмах несет в себе определенную авторскую интерпретацию, выражает определенную манеру и стиль, и поэтому при съемке использованы самые различные приемы. Приемы эти столь разнообразны, что представляется невозможным их каким-то образом систематизировать, да, по-видимому, в этом и нет никакой необходимости.

Есть еще один любопытный аспект в работе с экранным обликом персонажей. Это вопрос узнаваемости зрителем известного актера. Дело в том, что зритель хочет (он имеет на это право) узнавать своего актера в каждой новой роли, кого бы он ни играл, пусть даже марсианина. Эта ситуация входит в правила игры, называемой "фильм - зритель". И хотя оператор и гример должны своими средствами как-то помогать актеру создавать новую роль в новом фильме, но, тем не менее, чересчур увлекаться этим не следует, надо каждый раз находить какой-то баланс между привычным обликом звезды и его новым амплуа. В этом деле нет никаких рецептов, и все зависит только от чувства такта оператора, от его вкуса. Когда я впервые встретился по работе с Вячеславом Тихоновым, он был уже известным актером, с устоявшимся имиджем и мне стоило большого труда нащупать тот ракурс и ту схему освещения, при которой бы привычный имидж сохранился. И тогда я с уважением подумал о тех операторах, которые снимали его до меня, и которые создали этот имидж. Я увидел, сколько любви и терпения было вложено ими в этот процесс. Сам Вячеслав Тихонов это прекрасно понимал и никогда ни разу не посетовал на то, что его иногда ограничивали в каких-то поворотах, ракурсах. Вообще, чем профессиональнее актер, тем легче он интегрируется в привычную систему кинопроизводства. Например, опытный профессионал никогда не будет возражать против так называемых кинопроб, понимая, что это совершенно необходимая фаза подготовительной работы, где проверяется не столько его талант и профессиональные способности, сколько дается возможность привыкнуть к группе, к партнерам, а оператору привыкнуть к его лицу, найти свет, и так далее. Кинопробы - это лишнее добавочное время для творческих поисков, оно никогда не помешает. Экранный облик персонажа является составной частью изобразительного решения фильма. Оператор своими средствами помогает актеру создать внешний рисунок роли. Например, в фильме "Крестный отец" Френсиса Коппола оператор Гордон Уиллис использовал отвесное верхнее освещение при съемке крупных планов актера Марлона Брандо. При таком освещении глаз у актера было не видно, но это только помогало роли, помогало ощутить inferнальность этого персонажа, крестного отца. Такой же прием был использован затем гораздо позже в фильме "Молчание ягнят" при освещении крупных планов артиста Хопкинса. В изобразительном искусстве, в живописи и в скульптуре давно известен такой прием, как "non finito", т. е. незавершенность. В галерее во Флоренции есть скульптурная группа Микеланджело, которая изображает оплакивание Христа. Все детали фигур этой скульптурной группы выполнены с удивительной точностью. Кружева, жилки на руках выполнены с такими подробностями, что кажутся настоящими, а не высеченными из мрамора. И только лицо самого Христа как бы скрыто какой-то туманной пеленой, как будто не навели на резкость, и поэтому невозможно понять выражение его лица. Это конечно сознательный творческий прием великого мастера, рассчитанный на то, что зритель сам должен домысливать. Искусствоведы несправедливо называют этот прием

"nonfinito", на самом деле здесь просматривается абсолютно завершённый творческий новаторский замысел. Оператор Гордон Уиллис, который в фильме "Крестный отец" снимал Марлона Брандо таким образом, что не видно его глаз, и непонятно их выражение, в сущности, использовал тот же прием "nonfinito", потому что в этом случае зритель должен был сам домысливать, что же отражается в глазах крестного отца. И точно так же в глазах монстра из фильма "Молчание ягнят".

Таких операторских приемов, которые помогают актеру создать образ определенного персонажа бесчисленное множество. Создание экранного облика персонажа строится на тесном взаимодействии актера и оператора. Оператор, который с уважением относится к актерскому труду, который любит актеров, всегда найдет самое лучшее творческое решение.

В документальном кинематографе великой страны, которой уже нет (имеется в виду Советский Союз), существовала жесткая установка на оптимистическое отношение к окружающей действительности. Эта пропагандистская установка не подлежала обсуждению, ее должны были выполнять операторы, режиссеры и за ее соблюдением бдительно следили редакторы и цензоры. Документальные фильмы и сюжеты рассказывали о небывалых урожаях, великих стройках, новаторских изобретениях и прочих трудовых подвигах. Зрителю внушалось, что все идет к лучшему в этом лучшем из миров. Поэтому внешний облик реальных людей, которые являлись героями фильмов и сюжетов, должен был соответствовать определенным стандартам. Очень часто этих героев стригли, брили и переодевали, чтобы придать им соответствующий внешний вид. Оператор выбирал подходящий фон, ракурс и освещение. Сегодня все изменилось. Нам постоянно рассказывают, где что взорвалось, сколько человек убито, где произошла какая-нибудь катастрофа и чего нам надо опасаться в будущем. Это является основным содержанием новостийных программ телевидения. Но было бы большой ошибкой думать, что от изображения требуется только одно - быть предельно достоверным, нейтральным. Это иллюзия, изображение никогда не может быть нейтральным, поскольку оно создается одним человеком, а воспринимается другим. Вот конкретный пример. Многие документальные сюжеты содержат в себе стандартный, так называемый "адресный" план, на котором снято место действия, а на переднем плане стоит журналист, который рассказывает о том, что произошло. В этом случае, оператор и сам журналист следят за тем, как он выглядит на экране, потому что он должен внушать доверие, зритель должен ему верить. Не случайно, скажем, иностранные телевизионные компании (в частности "BBC"), запрещают снимать этот адресный план с рук, и требуют, чтобы он был снят со штатива, т. е. чтобы камера не дергалась и не качалась. Такой добротный кадр должен подсознательно вызывать у зрителя чувство доверия к тому, о чем рассказывает журналист. Важно, как выглядят на экране люди, которых интервьюируют. Журналист всегда пристрастен, он отбирает тех, или иных людей не только по тому, что они скажут, но также и по тому, как они выглядят. И вот это "как они выглядят" во многом зависит от оператора. Оператор, даже если бы он и захотел, не может быть беспристрастным, но беспристрастность журналиста - не более, чем его респектабельный имидж, требующий большого профессионального мастерства и такта. Что же касается внешнего облика людей в документальных фильмах, а не в сюжетах, то здесь у оператора гораздо больше возможностей для коррекции экранного облика. Несмотря на более скромные технические возможности и нехватку времени, оператор может и должен принимать на себя часть

авторской ответственности. Потому что авторство предполагает наличие субъективной оценки, а стало быть, использование тех, или иных индивидуальных приемов для создания экранного облика снимаемых людей. Пожалуй, на этом и закончим главу.



## Глава 13. Предметная среда действия

Любое кинематографическое действие происходит в какой-то среде, в каком-то месте. Место действия predetermined сценарием, драматургией. Особенности места действия влияют на перемещение персонажей, на мизансцены, на композиции кадров. Любое место действия обязательно как-то освещено, т. е. предполагает какой-то эффект освещения, следовательно, тональность (светлую или темную), а также определенные колористические особенности. Эти особенности, как раньше отмечалось, складываются из предметных цветов данного места действия и характера освещения, которое там присутствует. От этого возникает так называемый "колорит места", состоящий из множества тончайших тепло-холодных соотношений. Место действия может быть двух типов: или натура, или естественный интерьер, а также павильон, имитирующий природу, или декорация, имитирующая естественный интерьер. Если это натура, то это всегда пейзаж: сельский, городской, производственный или фантастический. Актерское действие происходит не на фоне, а внутри пейзажа, который в этом случае является активным соучастником действия, т. е. предметная среда на экране сама по себе всегда несет определенную интонацию.

Урусевский писал: "Зрителю не всегда нужно показывать на экране буквально все, наоборот, что-то надо обязательно недоговаривать. Надо дать зрителю возможность быть активнее, самому додумывать, дорисовывать. Конечно, каждый станет додумывать по-своему, но тем интереснее, богаче будет его восприятие. Надо дать только толчок для воображения зрителя, для его фантазии и он станет как бы соавтором, вашим соавтором".

Можно сказать, что авторская интонация, заложенная в особенностях и характере места действия, подсознательно прочитывается зрителем, наподобие некоей музыкальной темы. С другой стороны, можно утверждать, что существует эмоциональное взаимоотношение между персонажем и средой, в которой он действует. Давно известен безошибочный прием - состояние погоды (дождь, солнце, туман, вьюга, ветер, сумерки и пр.). Они определенным образом рифмуются с внутренним психологическим состоянием героя. Невозможно переоценить активное влияние среды действия на восприятие зрителя. Недооценка этого обстоятельства жестоко мстит за себя. Это хорошо видно на примере телесериалов, где зачастую, место действия не несет в себе никакой интонации. Оно только обозначается в связи с развитием сценарного действия. Это одна из причин (к сожалению далеко не единственная), по которой многие телесериалы воспринимаются как условные и одномерные. Зачастую это усугубляется тем, что в погоне за быстротой и дешевизной действие в этих сериалах снимается в примитивных декорациях, состоящих из трех плоских стенок.

В кинематографе все чаще стараются снимать в естественных интерьерах не только потому, что в них, как правило, присутствует уличное пространство за окнами, а главным образом потому, что в естественных интерьерах (если брать производственные, торговые, офисные, да, впрочем, и жилые помещения) всегда присутствуют разнообразные фактуры, которые в условиях декорации воспроизвести довольно сложно и дорого. В естественном интерьере разнообразные предметы, обладая различной фактурой - блестящие, глянцевые и тому подобные, при движении камеры попадают в разные условия освещения, образуя живые блики и рефлексы, что придает особую живость и достоверность месту действия. Блики и рефлексы становятся частью изобразительного

решения, естественным образом входя в структуру изображения. А ведь было время (от 30-х до 50-х годов прошлого века), когда в интерьерах почти не снимали, все снимали в декорациях, изображающих интерьеры. Декорации оклеивались матовой бумагой. Появление бликов считалось недопустимым, и если они и возникали где-нибудь на полу или на деревянной мебели, то их старательно замазывали мылом или специальным спреем (раствором воска в бензине). Интересно сравнить два фильма, снятых в разное время одним и тем же режиссером Стенли Кубриком "Механический апельсин" и более поздний "Сияние". "Механический апельсин" несет в себе признаки авангарда, и весь снят в павильоне, от начала до конца, кроме двух-трех кадров. Даже ночная натура снята в павильоне в декорациях. Декорации, изображающие жилые помещения откровенно декоративны, в них больше дичайна, чем жизненной правды, вследствие чего на экране возникает некий условный мир. "Сияние", наоборот, все снято в естественных интерьерах огромного пустого отеля. Камера, на стадионе постоянно движется вслед за актерами. И это крадущееся, подстерегающее движение камеры, олицетворяет некую невидимую inferнальную силу, придает действию фильма дополнительную напряженность. Таким образом, все преимущества естественного интерьера с его разнообразием фактур, когда при движении камеры блики и рефлексии смещаются, меняются местами, использовано полностью, на все сто процентов. На примере лучших фильмов вся столетняя история мирового кинематографа показывает нам, что предметная среда действия это даже нечто большее, чем простой соучастник этого действия, это авторская концепция мира, в котором данное действие разворачивается. И визуальная трактовка концепции, поистине безгранична, если попытаться сравнить разные фильмы, снятые в разных странах и в разное время. Спектр концептуальных решений широк настолько, насколько это надо, насколько вообще осуществимо, исходя из технических возможностей кинематографа. Экспрессионистический фильм "Кабинет доктора Каллигари" (оператор Хомайстер) был типичным кинематографическим театром. Искаженные объемы и светотень в декорациях были нарисованы художником. И предметная среда, и весь фильм в целом, отражали то депрессивное состояние, которое царило в Германии между двумя мировыми войнами, первой и второй. Это состояние чем-то напоминало то, которое господствует сегодня у нас. Одна из особенностей восприятия зрителем того, что он видит на экране и того, что перед ним разворачивают авторы (будь то сюжет или среда), всегда исходит из того молчаливого предположения, что если что-то снято, т. е. зафиксировано с помощью оптики и фотографического процесса, то это существует, как некая физическая реальность. Потому что в противном случае, ее нельзя было бы зафиксировать подобным образом. Зритель почти всегда хочет обмануться таким образом, хотя сегодня прекрасно знает, что чудеса кино безграничны и хорошо усвоил понятие виртуальной реальности. Спустя десяток лет после "Кабинета доктора Каллигари" в Голливуде, режиссером Джоном Фордом и оператором Греггом Толландом, был снят фильм по роману "Гроздь гнева". Мир этого фильма был предельно натуралистичен. Большинство кадров фильма ничем не отличались от работ тогдашних фотографов "натуралистов", правдиво и реалистично показывающих жизнь и быт тогдашней провинциальной Америки. Итальянские неореалистические фильмы, которые продолжили эту линию после окончания Второй Мировой войны обычно сравнивают с этим фильмом Грегга Толланда и более ранним советским фильмом, который назывался "Потомок Чингиз Хана" и был снят режиссером Пудовкиным и оператором Головней. Представители новой французской

волны оператор Рауль Кутар в фильме "На последнем дыхании", в фильме "Прошлым летом в Мариенбаде" оператор Саша Верни только за счет новых приемов в съемке сумели создать новый облик окружающего нас мира. Этот мир при всей своей фотографической достоверности, неуловимо многозначен, он одновременно как бы содержит в себе и добро и зло. Им удалось найти визуальный образ философии экзистенциозаличма. Другой пример: в картине "Летят журавли" оператору Сергею Урусевскому, несомненно, принадлежит главная и первая роль, потому что именно он создал ту интонацию, на которой держится весь фильм; очень точно дозированная смесь экспрессии и патетики, вышесная мелкими бытовыми подробностями. Благодаря этому в фильме очень ярко выражена идея значения сверхличностных ценностей в жизни человека. В пьесе Розова "Вечно живые", по которой был поставлен этот фильм, ярко показана та цена, которую человек платит ради общественного блага. В истории кино не много найдется примеров, где эта тема была бы выражена с такой лаконичностью и экспрессией, как в визуальных образах Сергея Урусевского. А ведь если придирчиво разглядывать среду действия в этом фильме, особенно интерьеры, то невольно приходишь к выводу, что жить в этих комнатах нельзя, люди так не живут, эти комнаты почти полупустые. Но это сделано специально во имя того, чтобы каждый кадр, каждая мизансцена приобрели точное и яркое тональное решение и выразительную экспрессивную композицию. Множество бытовых деталей только засоряли бы кадр и мешали бы той задаче, которую поставил перед собой оператор. Мы этого почти не замечаем, потому что с первых кадров захвачены необыкновенной глубиной пространственной среды, экспрессией движений и оригинальностью тональных соотношений. Режиссер этого фильма Калатозов был полным единомышленником Урусевского, потому что в прошлом сам был оператором и обладал большой изобразительной культурой, что, к сожалению, встречается не так часто. Используя этот же прием соединения экспрессии и патетики в другом фильме "Я - Куба" Калатозов и Урусевский потерпели неудачу, возможно из-за того, что в основе фильма лежала одномерная плакатная драматургия Евгения Евтушенко. Но, тем не менее, фильм остался в истории мирового кино и очень часто используется как учебник для демонстрации великолепных операторских приемов. Жизнь показала, что богатый творческий опыт Сергея Урусевского не затерялся, не пропал, как пропадают древние цивилизации, а востребован нашими современниками. Урусевский считал, что оператор, снимая фильм, в каждом кадре должен снимать не только сюжет, но и тему. Думается, это самое главное его завещание. "Если в съемке не участвует сердце, то какие бы предварительные разработки ни делались, какие бы расчеты и договоренности о смене планов, ритма и прочего ни проводились заранее - живого, трепетного, эмоционального изображения на экране не возникнет. Это я знаю по собственному опыту", - писал С. Урусевский.

Голливудский оператор Л. Ковач рассказывал, что калейдоскопическая смена мест действия в фильме "Беспечный ездки", сама являлась как бы сюжетом этого фильма-путешествия, что позволило воссоздать на экране, как он говорит, портрет целой цивилизации, имея в виду американский образ жизни. Огромное значение для авторской характеристики места действия имеет освещение, особенно в цветных фильмах. Американский оператор Нестор Альмендрос рассказывал, что при съемке фильма "Дни рая" (режиссер Терри Малек) они пошли на то, чтобы всю натуру фильма снимать в режимное время, так называемый "волшебный час" (хотя в действительности это всегда

не час, а только максимально 20 минут). Это то время, когда солнце опустилось за горизонт, но ночь еще не наступила, как у Есенина: "Тот вечерний несказанный свет..." Благодаря такому освещению, которое характеризуется мягкостью и непривычными цветовыми соотношениями, в этом фильме удалось передать особую историческую атмосферу. Все источники искусственного света, а по сюжету ими были керосиновые лампы, при использовании высокочувствительной пленки давали реальный экспозиционный свет, потому что в них были вмонтированы маленькие электрические лампочки, которые были достаточно яркими, чтобы обходиться светом только от них. При таком эффекте освещения, пространство тени и пространство света в каждом кадре, было настолько физически и оптически достоверным, что это перешло в некое эстетическое качество и помогло создать визуальный образ среды действия в этом историческом фильме.

Жанровые особенности того, или иного фильма, как правило, связаны самым тесным образом с тем, как выглядит пространство, среда, в которой происходит действие этого фильма. Сентиментальная "лав-стори", снятая в фильме Копполы "От всего сердца" происходит в декоративном Лас-Вегасе с нарисованным небом. Оператор Стораро, чтобы это подчеркнуть, использовал цветное театральное освещение, а в другом, криминальном фильме "Дик Трейси" тот же оператор применил цветное освещение для того, чтобы стилизовать изображение под комиксы. Это был интересный эксперимент, не получивший дальнейшего развития. Мне он представляется более плодотворным, чем попытки некоторых операторов трансформировать среду действия за счет использования нестандартных химических процессов при обработке пленок, отчего нарушается тоно- и цветовоспроизведение, и изображение становится похожим на авангардистскую фотографию. Некоторые считают этот прием довольно поверхностным, и с этим можно согласиться.

В фильме Гринуэя "Повар, вор, жена и любовник", построенном как современная мистерия, оператор Саша Верни тоже использовал откровенный театральный прием при освещении. Фильм снят длинными кусками, внутри которых происходят многочисленные перестроения, изменение мизансцен с подчеркнуто откровенным переключением света во время действия, вследствие чего тональность кадров и их колорит меняются на глазах у зрителя. Интересно использовано сочетание черно-белых и цветных кадров в фильме "Небо над Берлином" (режиссер Вендерс, оператор Алекан). А в фильме "Книги Просперро" тех же Гринуэя и Верни среда есть, а действия почти нет. Зрительный ряд фильма представляет собой поток визуальных образов, предельно фактурных, но лишенных пространственной определенности из-за многочисленных наплывов и двойных экспозиций. Это напоминает ожившие иллюстрации эпохи барокко. В фильме же режиссера Тарковского и оператора Княжинского "Сталкер", предметная среда, в которой происходит действие, представляет собой совершенно особый мир. Мир предельно фактурный, объемный и пространственный, но лишенный какой-либо целесообразности.

Сверхреалистичность, сюрреалистичность этого мира является метафорой и, одновременно, еще одним действующим лицом. А религиозная притча режиссера Ларса фон Триера и оператора Р. Мюллера "Рассекая волны", о которой было сказано ранее, намеренно погружена в документальную среду. И даже метод съемки стилизован Мюллером под домашнее видео. А последний фильм Микеланджело Антониони "За облаками", который снимал тот же оператор Мюллер, и примерно в это же время,

выглядит очень традиционно. Что же касается современного реализма, то его территория столь обширна, что порой трудно определить границы.

В качестве примера можно сравнить фильмы Отара Иоселиани и Люка Бессона. У Иоселиани тончайшее исследование хрупкого равновесия между положительным и отрицательным, а у Бессона глобальное торжество мирового зла, как движущей силы. Таким образом, при всей реалистичности, среда действия в этих фильмах должна выглядеть по-разному.

Из всего сказанного явствует, что визуальный образ среды, в которой происходит действие, является важной, а может быть даже самой главной составной частью зрительно-образной структуры всего фильма в целом. И в таком виде реализуется право оператора, как одного из авторов фильма. При производстве многих американских коммерческих фильмов, оператор не участвует в выборе природы, что очень плохо. В Европе, вместо выражения "выбор природы", употребляют выражение "выбор мотивов", и это больше отражает существо дела. Если оператор не участвует в выборе мотивов будущего фильма, и, таким образом, не участвует в решении творческих вопросов, то он превращается в "съемщика", а между тем, используя современные высокие технологии, можно в подготовительном периоде гораздо эффективнее прогнозировать конечный результат. Для этого, отобранное для будущей съемки место, фотографируется с нескольких точек на цифровой фотоаппарат, и затем эта информация перекачивается в компьютер. С помощью специальной программы на экране контрольного монитора получают объемный прозрачный макет выбранного места, независимо от того, что это такое - лестничная площадка, несколько комнат или морской причал. На этом макете можно при помощи суперпрограммы на экране монитора компьютера делать различные декорационные надстройки, добавления. Можно, имитируя движение съемочной камеры, получать различные варианты композиций, мизансцен. С помощью другой программы можно на этом макете объекта создавать светотень, имитируя любую схему света. Используя как бы реальную номенклатуру осветительных приборов с определенными параметрами, можно имитировать любой светотеневой контраст и нужный колорит. А для натуральных объектов выбирать лучшие условия солнечного освещения в соответствии с календарем и временем дня для данной географической широты. Сегодня эта технология применяется довольно широко и современный оператор должен владеть ею для того, чтобы продуктивно общаться со своими коллегами - режиссером и художником, а также внятно и четко давать указания своим подчиненным (бригадиру осветителей и механику по съемочной вспомогательной технике). Для современного оператора умение работать с компьютером, как указывалось выше, так же необходимо, как знание геометрической оптики, сенситометрии, фотографической химии и прочего. Но, разумеется, главной движущей силой должно быть творческое начало, талант.

В двадцатые годы прошлого века, когда кинематограф был еще совсем юным, но уже были хорошие фильмы, все было проще, и кинематографисты еще не были в плену современных сложных технологий. Тогда режиссеры были очень далеки от вопросов, связанных с технологией операторской работы. Мне рассказывал один старый режиссер, что когда он был совсем молодым, они вдвоем с оператором пошли выбирать природу в Одесские катакомбы. Они переходили из одного подземного зала в другой все дальше и дальше, и, наконец, режиссер удовлетворенно воскликнул: "Вот здесь мы будем

снимать!", на что старый опытный оператор мрачно возразил: "Здесь мы будем проявлять".

Любые примеры лучше всего приводить из собственной практики. Для фильма "Легенда о Тиле Уленшпигеле" надо было выбрать такую предметную среду, которая не противоречила бы средневековой легенде, а с другой стороны была бы абсолютно предметной, реалистической. Перед началом фильма, изучая иконографические материалы, мы с режиссерами А. Аловым и В. Наумовым пришли к выводу, что картины Питера Брейгеля, Босха и Вермейера точнее всего выражают тот мир, который мы должны были создать в своем фильме. Определив, таким образом, для себя основной стиль, мы очень тщательно и придирчиво отбирали места будущих съемок. Каналы и старинные улочки в Нидерландах, средневековые замки в Польше, песчаные карьеры в Подмосковье, "голландский" домик с каналом в Кусково под Москвой и даже петли дорог с крутыми подъемами и спусками в Крылатском. В конце работы, когда все эпизоды фильма собрались воедино, на экране предстал особый мир, достоверно исторический, но лишенный каких-либо национальных признаков и географических особенностей. Это был условный вселенский мир Питера Брейгеля, который мы и видим на его пейзажах. Иеронимус Босх внес необходимую мистическую составляющую, которая была совершенно необходима в этом сюжете. А Вермейер определил особую световую среду и колорит. Для того чтобы еще точнее настроить восприятие зрителя, в начале фильма был введен эпизод со слепыми. Эти слепые были скопированы с картины Брейгеля. И весь эпизод представлял собой как бы дальнейшее развитие сюжета картины великого художника.

Считается, что компьютерная графика может дать беспредельные возможности для трансформации любого места действия в том направлении, которое необходимо авторам фильма. Но реальная жизнь порой преподносит такие решения, которые невозможно придумать, сидя за компьютером. На том же фильме "Легенда о Тиле Уленшпигеле" я, однажды возвращаясь со съемки (она происходила под Таллинном в Эстонии), поехал другой дорогой и случайно наткнулся на место, которое меня поразило. Это место напоминало картины Сальватора Дали. Это был лес на берегу моря, погибший от экологической катастрофы. Катастрофа произошла из-за того, что какой-то химический комбинат много лет сливал свои ядовитые стоки в море. Изуродованные, искривленные деревья на берегу лишились не только листьев, но и коры. Они превратились в замысловатые коряги и пни, и были окрашены в пурпурный цвет. Песок на берегу моря тоже был не желтым, а розовым. И в сочетании со спокойным голубеньким морем и ярко синим, без единого облачка небом, это создавало какую-то одновременно и жуткую и декоративную картину. На следующий день я показал это место режиссерам Алову и Наумову. Они очень обрадовались, потому что мы долго искали место для одного эпизода, где Тиль и Нелли встречаются с прокаженным. Теперь это место было найдено. Иногда подарок судьбы выступает в виде необычного состояния погоды. По фильму "Выбор" нам с режиссером В. Наумовым надо было снять Венецианский карнавал, который проходит в одну из недель февраля, как раз в то время, когда у нас масленица. Это сходные обряды. Сама Венеция с ее бесчисленными каналами и арочными мостиками является удивительным местом для любого действия. Но когда она наполняется людьми, одетыми в карнавальные костюмы, зрелище становится совершенно незабываемым. Здесь стоит оговориться, что карнавальные костюмы сделаны не из марли и папье-маше, как

можно было бы себе представить. К карнавалу Венеция готовится целый год. И костюмы и маски изготавливаются лучшими художниками из самых лучших и самых дорогих материалов, поэтому публика, наполняющая Венецию в эти дни, несмотря на фантастичность костюмов и масок, выглядит абсолютно подлинно, она составляет единое целое с этим удивительным городом. Когда же в один из съемочных дней вдруг выпал снег, который здесь бывает один раз в сто лет, зрелище было фантастическое. Тем более что через пару часов весь снег растаял, и началось наводнение. Нам всем надо было очень быстро поворачиваться, чтобы успеть снять все то, что хотелось. Мне почему-то кажется, что если подходить к выбору среды действия очень тщательно, требовательно, бескомпромиссно и взыскательно, то обязательно произойдет какой-нибудь приятный сюрприз или найдется какое-либо удивительное место, ни на что не похожее, возможно погода преподнесет неожиданный подарок, или произойдет что-нибудь удивительное.

## Глава 14. Творческое содружество и технология

Режиссер А. Митта считает, что работа режиссера над игровым фильмом складывается из последовательного решения трех основных задач. Прежде всего, создания единой драматургической конструкции всего фильма в целом со всеми перипетиями сюжета. Затем оживления этой конструкции с помощью актерских индивидуальностей, когда протагонисты и антагонисты сталкиваются между собой на протяжении фильма. И, наконец, превращение этого процесса в картинки, в изображение и звуки, которые будут восприниматься зрителями с экрана. Что же касается оператора, то он в процессе своей работы в той или иной степени также решает эти задачи, только последняя для него является наиболее приоритетной. Здесь он исполняет свою как бы сольную партию на фоне общего творческого ансамбля, руководимого режиссером.

В работе над проектом любого фильма есть период, который называется подготовительным. Литературный сценарий к тому времени, как правило, закончен и принят и начинается работа, в результате которой, литературная форма переводится в зрительную, пластическую - ту, которую зритель потом увидит на экране. В это время определяется изобразительный стиль фильма, зрительный образ мест действия, монтажный строй фильма, т. е. ритм и темп изложения, придумываются трюки, эффекты. Короче говоря, все то, что зритель должен увидеть и услышать с экрана. Подобная фаза работы над будущим фильмом одна из самых интересных, одна из самых творческих. И ею заняты, в основном, три человека: режиссер, оператор и художник. В результате этой работы появляется обычно довольно толстая книга, которая называется режиссерским сценарием, где всё подробно расписано по сценам, по кадрам, по местам действия. Иногда этот сценарий называется не режиссерским, а постановочным, что мне кажется точнее. По существу, это подробнейшая запись будущего фильма, где литературный сценарий как бы переведен на язык другого искусства, на язык кинематографа. Все расписано настолько подробно, что по нему уже можно составлять финансовую смету для будущего фильма. Параллельно идет подбор актеров и выбор мест будущих съемок (мотивов). Как уже говорилось, в Соединенных штатах на коммерческих фильмах оператор не всегда принимает участие в выборе этих самых мотивов, что обычно отрицательно сказывается на изобразительном качестве фильма. Одновременно с этим, художник разрабатывает эскизы и планировки будущих декораций, если они предполагаются в фильме. И в этом процессе тоже принимает участие оператор. Оператор и художник работают бок о бок. Художник и оператор говорят на едином профессиональном языке, оперируют одними и теми же изобразительными понятиями. Каждый из них великолепно разбирается в чертежах самых сложных декораций. На основе анализа планировок декораций они четко представляют себе композиции кадров, прямых и обратных точек и возможных движений камеры. Каждый художник обязательно прекрасно представляет себе технологию операторского освещения, и поэтому вопрос офактуривания тех или иных участков будущих декораций решается ими сообща. Точно так же сообща происходит выбор предметных цветов в декорации, с тем, чтобы в дальнейшем при съемке выйти на заранее согласованное колористическое решение.

Роль художника в игровом кинематографе переоценить невозможно. Он буквально от нуля создает среду, в которой потом происходит действие картины; среду, которая, как было сказано раньше, часто сама является действующим лицом,



выражающим основную интонацию произведения. Полноправным соавтором изобразительного решения фильма художник стал лишь где-то к концу 20-х годов прошлого века, когда кинематограф вступил в свою полную силу и стали производиться дорогие фильмы, следовательно необходимо было строить дорогие декорации в павильоне или на натуре. В нашей стране первая большая киностудия была создана Ханжонковым еще до революции в г. Ялте. Место было выбрано, исходя из хороших климатических условий, большого количества солнечных дней. В начале 50-х годов, снимая на Ялтинской студии один из своих первых фильмов, я встречался с работником, который работал еще у Ханжонкова по строительству декораций. Это был Дмитрий Флорианович Соколовский. Он был знаменит тем, что под его руководством строились все сложные натурные декорации к фильмам-сказкам режиссера Роу студии Горького. Он мог построить любую декорацию почти без чертежей, пользуясь только рисунком художника-постановщика. Он был специалистом высочайшей квалификации. Уже в 30-е годы в Европе и в Соединенных штатах, при постройке декораций использовалась система фундусов, т. е. система строительных модулей различной формы и конфигурации, из которых можно было собрать практически любую декорацию, любого архитектурного стиля и любого размера. Затем ее оставалось только офактурить и покрасить. Эта стандартная система фундусов используется до сих пор на всех киностудиях мира.

После окончания Второй Мировой войны, как это часто бывает после мировых катаклизмов, возникло желание по-новому переосмыслить окружающую действительность. Это коснулось всех форм искусства, и кинематографа в том числе, и выразилось в попытках использовать вместо декораций естественные интерьеры. Итальянский неореализм и французская новая волна использовали это новое выразительное средство столь успешно, что оно закрепилось в кинематографе навсегда. Сегодня, если есть возможность снимать в естественном интерьере, то стараются снимать именно в нём, а не строить декорацию. Декорации сейчас строят только для "мыльных опер", это вызвано не творческими, а лишь экономическими соображениями. Большое количество серий в одних и тех же декорациях снимать дешевле. Естественный или, как говорят, натуральный интерьер всегда предпочтительнее декорации, по той причине, что, во-первых он связан с натурой через окна, двери, а во-вторых он всегда богаче, разнообразнее по набору фактур, присутствующих в нем. Поэтому изображение фильма выглядит более реалистично, более выразительно, более достоверно, не говоря уже о том, что в результате взаимодействия различных фактур с освещением, которое присутствует в интерьере, возникает такое качество, которое мы называем "колоритом места". Это свойство меняется в течение съемочного дня и, таким образом, представляет оператору огромное разнообразие для выбора цветовых решений. Разумеется, вся эта тонкая нюансировка осуществляется не без помощи художника фильма, очень часто его помощь или совет имеют решающее значение. Проехав вместе сотни километров в поисках мест будущего действия (мотивов), тщательно проанализировав десятки вариантов планировок будущих декораций, художник и оператор приходят к единому общему изобразительному решению. Именно учитывая это общее решение, художник делает эскизы будущих декораций. И затем результат этой кропотливой работы представляется режиссеру, который обычно ждет готового решения, занимаясь в это время подбором актеров. В силу того, что эта тройка - режиссер, оператор, художник, как правило, работают по много лет вместе и доверяют друг другу, то обычно те эскизы и планировки, которые показываются

режиссеру, не вызывают у него сомнений потому, что выражают общую концепцию фильма, совпадающую с его режиссерским видением. В таком сработавшемся творческом коллективе никто, как мы говорим, не "тянет одеяло на себя", все работают на картину сообща. Хотя прекрасно все понимают, что все лавры, вся слава, в конечном счете, если картина получится удачной, достанутся в основном режиссеру.

Режиссер Георгий Данелия рассказывал о том, как рождались замысел и стиль фильма "Я шагаю по Москве". Однажды поэт и сценарист Геннадий Шпаликов, встретившись с ним сказал: "Хорошо бы снять фильм, который начинался бы так: солнце, дождь, по улице босиком, держа туфли в руках, идет девушка, а рядом на велосипеде едет парень и держит над ней зонтик". "Да, это красиво, - ответил Данелия, - а дальше что?". "А дальше мы придумаем", - сказал Шпаликов. И действительно, они быстро придумали весь фильм, отталкиваясь от этого ключевого образа. Фильм был снят очень ярко и выразительно оператором В. Юсовым. Его камера как бы любовалась тем, что показывала зрителю. Все это благодаря тому, что была точно найдена главная интонация фильма.

В современном кинематографе декорации строят лишь для таких объектов, которые являются плодом фантазии авторов. Для таких, которые должны изображать среду действия, которой на самом деле не существует (интерьеры фантастических космических кораблей, потусторонний мир, мир сказок).

Ниже я приведу несколько примеров работы над павильонными и натурными декорациями, построенными для фильма "Легенда о Тиле Уленшпигеле" художником Евгением Черняевым. Но не потому, что мой опыт в этом смысле является каким-то уникальным, а просто потому, что я очень хорошо все это знаю изнутри. В большом павильоне киностудии Мосфильм была построена супердекорация под натуру. Она изображала фрагмент средневекового фламандского городка и состояла из десятка зданий - небольших фламандских домиков (один был даже двухэтажный) и двух каналов с мостиками, наполненных водой. Необходимость в постройке такой супердекорации была продиктована тем, что в ней происходило очень много действия (большой метраж) и снимать это на натуре во Фландрии было бы слишком дорого и непроизводительно. Тем более что настоящий город Дамме, родина Тили Уленшпигеля, выглядел очень непривлекательно. Поэтому, вместе с режиссерами А. Аловым и В. Наумовым и художником Черняевым было решено построить некий собирательный образ фламандского городка XVI века. Он включал в себя не только множество улочек, переулков, мостиков, дворишков, но и интерьеры, которые были сделаны в каждом из домов. Внутри каждого дома можно было снимать, как в обычной декорации. С той только особенностью, что каждый дом был, естественно, покрыт крышей и, поэтому, нельзя было внутри установить никаких осветительных лесов, это создавало для меня определенные сложности при съемке. Вместе с Черняевым мы очень тщательно продумали внутренние планировки этих домиков, где предстояло снимать интерьеры. Некоторые стенки этих домов убирались, открывалось пространство, сквозь которое можно было осветить внутренность дома. Но самые большие трудности в освещении возникали тогда, когда необходимо было снять общий план улицы или перекрестка, с каналом, мостом, с несколькими домами в кадре. Потому что необходимо было воссоздать в точности дневное натурное освещение, каким оно бывает в пасмурный или солнечный день. Прецизионный метод освещения пятнами здесь совершенно не подходил, потому что он моментально разоблачал прожекторный павильонный свет. И мне пришлось

прибегнуть к совершенно другой методике освещения, которую я тогда сам открыл для себя, а потом с удовлетворением увидел на итальянской студии Чинечитта, и очень гордился тем, что сам до этого додумался раньше.

Для того же фильма, тем же художником, на натуре была построена другая супердекорация, изображающая городскую площадь нидерландского городка, затопленного до уровня второго этажа морской водой. Декорация была построена в небольшом заливчике, соединенном с морем, с таким расчетом, чтобы на эту площадь могли заплывать парусные корабли. Корабли были оснащены парусами и имели довольно внушительные размеры, около 30-ти метров (они были переделаны из рыболовецких сейнеров). Корабли должны были появляться на мирной площади городка, стрелять из пушек, высаживать десант, устраивать пожары, сеять панику. В общем, предполагалось снять целый эпизод, который являлся ключевым в изобразительном решении, и совпадал с кульминацией драматургического построения. И поэтому было решено для съемки этого действия использовать четыре съемочные камеры, потому что репетиция действия, его постановка, отработка трюков и эффектов занимала целый день, а на съемку оставалось не более 20-30 минут, впрочем, этого было вполне достаточно. В действии были заняты сотни людей: артисты, исполнители трюков, пиротехники, а также множество домашних животных: лошади, свиньи, собаки и т. д. Вместе с режиссерами, учитывая расположение домов и направление действия, были размещены четыре съемочные камеры таким образом, чтобы: во-первых, каждая из них не снимала другие камеры, которые стояли в других местах; во-вторых, чтобы каждая камера снимала определенную фазу общего действия, а не всю сцену целиком, исходя из необходимой крупности и направления; в-третьих, чтобы все камеры были расположены по свету таким образом, чтобы обеспечить тональное единство всего эпизода во время монтажа. В результате, как я уже сказал, был снят всего один дубль, он длился минут 15-20, и обеспечил картину необходимым монтажным материалом. Вообще, съемка батальных сцен, где происходит разрушение сооружений, пожары, взрывы, всегда связана с некоторой опасностью для исполнителей, поэтому режиссером, художником и оператором всегда принимаются особые меры предосторожности, чтобы никто не пострадал. При этом очень часто используется композиционный прием оверлепинга, когда какие-либо обрушения происходят на переднем плане, между объективом камеры и действующими актерами. Переднеплановые обрушения на несколько секунд закрывают действие и помогают ощутить стереоскопичность пространства кадра. При этом часто используются специальные виды съемок (замедленная, ускоренная, обратная съемка, прием стоп-камеры и т. д.). Все приемы очень тщательно продумываются. Только в этом случае они могут закончиться благополучно и произвести необходимый эффект в кадре.

В декорациях, изображающих несуществующие в природе объекты, очень часто используют принцип, о котором я уже упоминал, принцип "nonfinito", благодаря которому включается воображение зрителя и зритель домысливает то, чего, в сущности, в декорации нет. Например, интерьер фантастического космического корабля строится на том, что взгляд зрителя упирается в блестящие панели с приборами, источники света или светящиеся иллюминаторы и проваливается в черную глубину пространства. Где непонятно, есть ли в этом пространстве какая-нибудь опора в виде стены, пола или мебели. Используется ощущение неопределенности пространственной глубины из-за повышенного яркостного контраста. Это помогает созданию образа фантастического

нереального интерьера. А в фильме "Газонокосильщик" английского режиссера Джармена интерьер компьютерного центра решен совсем иначе. Эти кадры сняты в синей тональности с мягкой рассеивающей насадкой таким образом, что зритель не может понять, где кончается пол и начинается стена, где заканчиваются столы и начинается проход между ними. Таким приемом тоже достигается ощущение неясности, зыбкости, неопределенности пространства действия. Этому способствует и фактурное решение интерьера, когда какие-то неопределенные по форме, блестящие, не очень резкие объемы соседствуют с участками полной черноты, где вообще не ощущается граница пространства. Естественно, что подобные приемы, порой очень эффектные на экране, не могут быть реализованы одним лишь оператором. Они задумываются совместно с режиссером и художником.

Из практики хорошо известно, что на экране довольно трудно передать достоверность каменных, земляных или песчаных сводов в подземельях. Их фактура очень плохо передается на экране, она не фотогенична. Поэтому художники очень часто прибегают к искусственным приемам для оживления этих фактур. Сквозь земляную толщу пропускаются корни растений, по переднему плану капает и сочится вода, часто вода тонким слоем покрывает пол и ноги персонажей. И вот такая прекрасная живая фактурная вещь, как вода, используемая в этих декорациях, как бы берет на себя часть внимания зрителя и помогает правдиво воспринять другие фактуры - землю, песок и камни.

Другими словами, без художника многие вещи в современном кинематографе просто не могли бы существовать. Сегодня, когда для создания различных эффектов используется компьютерная графика, полученный результат напрямую зависит от художественного таланта, вкуса, профессионального умения художника. Очень важно подчеркнуть совместность действий режиссера, художника и оператора, который снимает заготовку для компьютерной графики. Он должен очень хорошо представлять себе технологию работы компьютерщика с тем, чтобы прогнозировать конечный результат. Сегодня компьютерная графика чрезвычайно модна, но не надо думать, что она всесильна. Пройдет время и она ассимилируется кинопроцессом точно так же, как ассимилировался звук, цвет и другие технические достижения. И компьютерная графика займет подобающее ей достойное место, не более того.

А какой-нибудь дорогой исторический фильм будет по-прежнему сниматься в подлинных интерьерах дорогих дворцов, для него будут шиться костюмы из подлинных дорогих материалов. Изображение в этом фильме будет праздником для глаз, где сочетаются различные декорационные фактуры с фактурами и предметными цветами костюмов персонажей. Все это будет погружаться в определенную световую среду, создавая неповторимый и удивительный колорит на экране. Такие вещи можно делать только в натуральном виде. В таких случаях роль художника по костюмам не менее, а может быть даже более важна, чем роль художника-декоратора. Здесь надо еще раз подчеркнуть важность взаимного творческого контакта.

Кто бы ни иронизировал по поводу "волшебства" в кинематографе, но особенность работы в павильоне, в декорации таит в себе особое очарование. Декорация построена, окрашена, обставлена мебелью, в ней еще темно, пахнет краской, и она мертва, в ней нет жизни. Потом включается один осветительный прибор, второй, третий, начинают обрисовываться какие-то объемные формы, различные фактуры начинают

взаимодействовать со светом: одни ярко бликуют, другие поблескивают чуть-чуть матово. Постепенно образуется некое пространство, состоящее из пространства света и пространства тени. Декорация приобретает определенное настроение. Затем она наполняется актерами в гриме и костюмах. Все начинает двигаться и звучать. Артисты начинают жить жизнью персонажей, судьбы которых рождены фантазией сценариста. Конечно, все хотят, чтобы получилось как можно лучше, чтобы был успех и всеобщее признание, но я много раз подмечал, что сам процесс работы на съемочной площадке для настоящих профессионалов значит больше, чем результат. Возможно потому, что из процесса работы складывается их повседневная жизнь, а успех или неуспех всего лишь короткие оценочные моменты, которые быстро проходят.

Теперь от этой благодной картины мы плавно перейдем к сообщению юмориста, которое было напечатано в одной газете под рубрикой "Уличные происшествия": "Вчера вечером гражданин М, выйдя из кинотеатра, столкнулся с действительностью". Этот незадачливый господин М - мы с Вами, дорогой читатель, а действительность - та, в которой мы живем и работаем и, коль скоро мы вынуждены время от времени с ней сталкиваться, то не мешает присмотреться к ней повнимательнее.

## Глава 15. Китч

Китч это название стиля в искусстве, который появился в конце XIX века. Слово китч - производное от слова "kitchen", что означает кухня. Таким образом, словечко "китч" означает искусство для кухарок. Это пренебрежительное определение придумано теми, кто считал себя представителями настоящего искусства, снобами, богемой, аристократией от искусства. Близким по значению является понятие "поп-арта" или, как у нас говорят применительно к музыкальным произведениям, "попса". Стиль китч возник тогда, когда возникла массовая культура и когда появилась возможность тиражировать произведения этой культуры большими тиражами. Не следует думать, что это только коврики с лебедями и русалками, глиняные копилки для монет в виде кошек или фарфоровые пастух и пастушка с разбойничьими выражениями лиц. Сегодня китч распространился по миру довольно широко. Полиграфия, кино и особенно телевидение, с их индустриальным тиражированием продукции, как нельзя лучше подходили для распространения стиля китч по всему миру. Как уже отмечалось, это прежде всего демократическое искусство. Поэтому в каждой стране оно имеет свои национальные особенности. Со временем стиль развивается, заимствуя некоторые приемы из большого искусства, и в последнее время наблюдаются даже моменты, когда заимствуются приемы из авангарда. Но, естественно, это заимствование чисто внешнее, поверхностное. На самом деле китч довольно консервативен по своим идейным позициям и поэтому в нем всегда содержатся черты соц-арта, т. е. элементы, при помощи которых происходит манипулирование сознанием потребителей этого искусства. Китч на телевидении очень удобно расположился в виде латиноамериканских телесериалов. Они рассказывают душещипательные истории из жизни людей среднего класса, но рассчитаны на людей более низкого уровня и по материальному достатку и по эстетическим потребностям. Их сюжеты построены таким образом, что избегают политических, межнациональных и межконфессиональных конфликтов. Их пафос строится на утверждении семейных, религиозных ценностей и ценностей общества потребления. Предметный мир, в котором происходит действие, еле еле намечен, основной объект съемки - лица актеров. Как правило, все снимается в павильоне в декорациях. Потому что во-первых - это дешевле, а во-вторых потому, что реальная натура или естественный интерьер прозвучали бы диссонансом, потому что привнесли бы правду пространства, правду фактур и правду освещения в кукольный мир сериала. В результате этого сложился и довольно прочно устоялся совершенно определенный тип изобразительных решений.

На ироничные и критические замечания по поводу этой продукции определенная категория зрителей отвечает следующим образом: "Ну и что, зато мы отдыхаем". И сколько бы мы не сетовали по поводу того, что подобная продукция портит вкус зрителя и одурманивает его, мы должны признать, что она востребована, и она теперь будет существовать, нравится нам это или нет. И если кому-то выпадает участь снимать такие фильмы, то надо стараться делать это как можно профессиональнее, не пытаясь, однако, изменить сложившиеся особенности этого стиля. Приводить какие-либо примеры я считаю ненужным, т. к. все прекрасно представляют о чем идет речь. Тем более что . этих сериалов много, они беспрестанно сменяют друг друга, уходя в небытие. Словом, это продукция одноразового использования.

Но к китчу имеет отношение еще один вид продукции, который наоборот, повторяется чересчур часто и назойливо - это реклама. Подробное изложение бытовых коллизий в сериалах и рекламирование бытовых изделий в рекламе неувлечиво объединяются в мировоззренческую общность, невольно обнаруживая какое-то генетическое единство. Когда бытовая драма прерывается радостным сообщением о достоинствах удлиненных крылышек "олвэйз ультра" или о новом сорте майонеза, то это не вызывает такой неприязни, как появление рекламы в середине обыкновенного кинофильма. И реклама и телесериал сделаны, как бы, из одного теста. Я удивляюсь, как до сих пор никому не пришло в голову вставлять рекламу в виде каких-то сюжетных ходов в телесериалы, это было бы очень органично и очень разнообразило бы драматургические ходы. Изображение в рекламе должно быть предельно достоверным в отношении фактуры, но одновременно очень респектабельным и привлекательным. То, что показывается, должно нравиться зрителю. И в этом тоже определенное сходство целей между рекламой и сериалом. И в том и в другом случае изображение должно выражать некую интонационную дистанцию между тем, что окружает зрителя в повседневном быту и тем, что ему предлагают. То, что ему предлагают, должно быть немножко привлекательнее. Если в сериалах эта интонация давно отработана и достигается довольно простыми средствами, о которых говорилось выше, то в рекламе каждый раз, в каждом конкретном случае необходимо найти подходящее оригинальное решение, что требует от оператора большого мастерства. Хорошо и выразительно снять рекламу совсем непросто, особенно если учесть, что оператор находится под чудовищным давлением заказчика, который очень часто не обладает необходимой изобразительной культурой и совершенно не разбирается в технологии съемок, поэтому доказать ему что-либо очень трудно.

Еще один тип изделий, активно использующий стиль китча - это музыкальные клипы. Клипы, сделанные на основе инструментальной музыки или классики довольно редки. Они, как правило, радуют интересными творческими изобразительными решениями, но это лишь исключение, подчеркивающее общее правило. Основная масса - это так называемая попса, где стиль китча властвует в полной мере. Несмотря на довольно широкий спектр изобразительных решений, начиная от салонной слащавой фотографии и кончая так называемым "кислотным" изображением, стилизованным под авангардную живопись или фотографию. Предполагается, что стилизация изображения "под авангард" должна импонировать зрителю, поскольку свидетельствует о его, зрителя, так называемой "продвинутости" в вопросах современной эстетики. С точки зрения этой самой "продвинутости", очень модно в последнее время обрабатывать изображение с помощью компьютерной графики, изменяя тональность, контраст и цветность. При этом совсем не обязательно, что изображение становится лучше, выразительнее, но у китча свои законы. Заказчики и клипмейкеры прекрасно понимают важность зрительного образа в музыкальных клипах, где часто выразительное, интересное изображение играет ведущую роль, как бы прикрывая невыразительную музыку и недостатки вокального исполнения. В качестве примера можно привести музыкальные клипы группы "Тату", снятые оператором И. Клебановым. В одном из них пара девочек-подростков, выкрикивая рефрен: "Нас не догонят!", неслась куда-то сломя голову на горящем бензовозе, который сокрушал все на своем пути. Это агрессивное бегство было раскадровано и снято очень выразительно и с большой изобретательностью, и надолго запомнилось, хотя музыку, которая сопровождала это изображение, вспоминали с трудом. Именно благодаря изображению,

этот и другие видеоклипы стали как бы визитной карточкой группы "Тату", утвердив в сознании слушателей ее агрессивный эпатажный имидж, что способствовало небывалому успеху у подростков.

На бескрайнем поле кино- и видеопродукции постоянно происходит взаимопроникновение, взаимообогащение. Музыкальные клипы стилизуются под авангард, а прокатный коммерческий кинематограф, в свою очередь, инфицирован китчем. Даже Ларе фон Триер, Тарантино и Люк Бессон тоже не могли удержаться от использования приемов китча. На мой взгляд, в этом нет ничего катастрофического. Просто такова реальность, и современному оператору надо с ней считаться, уметь ориентироваться. Тревогу вызывает другое, среди наших сериалов, сделанных по заказу телевидения, почти нет бытовых драм, сплошные криминальные истории. Видимо кто-то из тех, кто планирует сценарную политику, не замечает своей ошибки, предполагая, что рейтинг криминальных историй гораздо выше, чем рейтинг бытовых драм. Наши криминальные сериалы идут по телевизору каждый вечер, одновременно со стандартными американскими коммерческими криминальными фильмами. И, конечно, не выдерживают никакого сравнения. Рядом с американскими они не конкурентоспособны.

Интеллектуальный уровень у них примерно одинаковый. Но наши (это сразу видно) снимаются по торопливо написанным сценариям, снимаются неопытными режиссерами, неопытными операторами, в них заняты второсортные актеры, места действия и костюмы выбраны случайно, а звук просто-напросто черновой. Все вместе производит впечатление любительской работы, и выглядит как пародия на американский криминальный фильм. Ведь это даже не китч, потому что китч сам внутри себя - самодостаточен. Он философски, мировоззренчески и эстетически завершен. И поэтому по-своему (по-китчевому) - совершенен.

В экологии есть понятие ПДК, означающее предельно допустимую концентрацию вредных веществ. В нашем нравственном климате предельно допустимая концентрация агрессивности, думается, давно превысила все нормы. Достаточно вспомнить лавинообразное распространение компьютерных "игр-стрелялок", которые на подростковом сленге называются "мочилово". Совсем неспроста это дебильное слово образовалось как бы из двух: "мочить" и "хлёбово". И каждый день все новые подростки подсаживаются на это "мочилово" как на иглу; у них возникает потребность ежедневно испытывать эмоции, которые вызывают эти компьютерные "стрелялки". Нравственный уровень некоторых телевизионных передач так низок, что некоторые из них напоминают разборки и склоки на кухне в коммунальной квартире. Весь этот неумело и откровенно состряпанный "перформанс" во главе с развязным ведущим оставляет тягостное впечатление. Ильф и Петров, описывая нравы Вороньей слободки, определенным образом дистанцировались от персонажей, ее населяющих. И в этом заключался элемент искусства. Что же касается упомянутых телевизионных передач, то возникает ощущение, что их делают Шариковы и Швондеры для таких же, как они персонажей из "Собачьего сердца" М. Булгакова.

Следующую главу начнем с цитаты.



## Глава 16. Время и деньги

"Наряду с бесспорными успехами отдельных мастеров, работа многих, едва ли не большинства операторов по-прежнему находилась на относительно невысоком ремесленном уровне. Это определялось невероятной спешкой, с которой снимались картины многих новоявленных кинофирм и режиссеров. Острейшая конкуренция приводила к тому, что некоторые кинопроизводители с одним и тем же режиссером и теми же актерами снимали одновременно несколько фильмов. Сцены из различных картин снимались зачастую параллельно. Как рассказывали многие деятели кинематографии тех лет, не только оператор, но и актеры не всегда знали к какому фильму относилась снимаемая сцена. Естественно, что при такой спешке, о скольнибудь осмысленном творчестве не могло быть и речи".

Можно подумать, что здесь описывается, как сегодня на телевидении снимаются телесериалы, так называемые "мыльные оперы". А между тем, цитата взята из книги А. Гальперина "Из истории операторского мастерства", в которой он описывает период бурного расцвета коммерческого кинематографа в начале XX века. Как похож период расцвета на период упадка через 100 лет! Во всем мире авторский кинематограф постепенно сменился так называемым продюсерским кинематографом. И мы, не желая отставать от прогресса, ринулись туда же, но оказались на сто лет сзади.

Кино, как всякое искусство, вещь довольно хрупкая и быстро деградирует и чахнет, если из него делают средство для получения прибыли. В фильмах, предназначенных для кинопроката, положение немного лучше, чем у фильмов, предназначенных для показа по телевидению. Это объясняется тем, что фильм, предназначенный для проката, всегда подсознательно ощущается как возможный участник какого-нибудь кинофестиваля. Поэтому, все понимают, что его эстетическое и техническое качества должны быть не ниже определенного уровня, иначе его не допустят к участию в фестивале. Чиновники от кинематографа и продюсеры это понимают. Что же касается фильмов, которые изготавливаются специально для показа по телевидению, так называемых сериалов, то здесь все обстоит совсем иначе. Один из продюсеров откровенно признался, что чем быстрее и дешевле снимается фильм для телевидения, тем лучше, потому что он служит всего лишь "подкладкой" под рекламу, которая приносит основную прибыль. Чем больше серий, тем больше рекламы, а значит и прибыли. Другой отрицательный момент, это непомерные амбиции продюсеров и редакторов телевидения. Они стали как бы единоличными художественными руководителями и цензорами. Это породило авторитарный стиль руководства.

Раньше, при так называемом социализме, этим занимался идеологический отдел ЦК партии, а также редакторы Госкино и художественные советы киностудий, а сейчас телевизионные чиновники, которых поставили на то место, где распределяют деньги на производство фильмов для телевидения. Отсюда и амбиции. Критерии, по которым принимаются те, или иные решения, предельно субъективны и часто не имеют ничего общего с профессиональным подходом к делу.

Как известно, любое изделие, фильм в том числе, характеризуется соотношением "цена - качество". Эти два параметра связаны между собой неразрывно. Но, применительно к телесериалам, иной раз кажется, что низкая цена как раз и является единственным критерием качества. Этим определяется все. Творческий персонал,

который приглашается для работы над сериалом, берётся, как сказал один мой знакомый, с троллейбусной остановки возле киностудии, потому что так дешевле. Это приводит к тому, что в процессе производства, начиная с подготовительного периода, принимаются какие-то любительские, совершенно бессмысленные и часто убыточные производственно-технологические решения. Приглашенные работники очень слабо представляют себе кинопроизводство, не знают технологии и не владеют творческим мастерством. Иногда, они же еще и авторы сценария, т. е. возникает типичный так называемый "междусобойчик". Именно так иногда образуются группы, которые считают, что снимают кино для телевидения. В результате на экране все недостатки видны невооруженным глазом. Оправдываясь, их списывают не на собственный непрофессионализм, а на недостаточный бюджет и специфику данного жанра. Сегодня такие скороспелые изделия появляются на экране телевизора одно за другим, они уже образовали так называемую "критическую массу". В них отсутствует профессиональный сценарий, фильм напоминает радиопьесу - многословную и вялую. Видеоряд, как принято это называть, крайне примитивен, на экран можно вообще не смотреть, потому что зачастую там нет ничего, кроме лиц говорящих актеров. Изображение невыразительно. Мизансцены, а отсюда и композиции примитивны. Нет того, что называется изобразительным решением, т. е. одного из главных компонентов искусства кино.

Надо надеяться, что такое плачевное положение телесериалов постепенно будет улучшаться. Уже появились первые доказательства. Началась экранизация русской классики. Наиболее дальновидные и, я бы сказал, совестливые редакторы телевидения и продюсеры начинают понимать, что необходимое качество может быть получено только в том случае, если цена не опускается ниже определенного уровня. Постепенно приходит понимание, что за одну и ту же цену и за то же самое время лучше сделать меньшее количество серий, но более высокого качества. Приходит понимание того, что к написанию сценариев надо привлекать профессиональных драматургов. К постановке - привлекать профессиональных режиссеров, операторов и художников. В подборе актерского состава не опускаться ниже определенного уровня. Для съемки, монтажа и озвучивания выделять минимально необходимое время и так далее. Озвучивание совершенно необходимо, потому что на экране иногда мы видим готовый телесериал практически с черновой фонограммой. Телесериалы стараются снимать в декорациях, т. к. это дешевле и быстрее. Но придумать и построить простую, удобную, выразительную декорацию не так просто. И для этого надо привлекать профессиональных художников-декораторов из кино. Костюмы, грим и все необходимое технологическое оборудование тоже должны быть профессиональными и обеспечивать необходимое удобство и быстроту съемок. Отсюда нормы выработки полезного метража, или полезного хронометража в смену должны быть обоснованными. Сегодня эти нормы чересчур завышены и ссылка на то, что уже делались сериалы, на основе таких норм неубедительны из-за низкого качества фильмов, сделанных таким способом. Продюсеры сериалов и редакторы телевидения, которые распределяют деньги (ведь распределяют не свои деньги, а деньги налогоплательщиков) должны нести какую-то моральную ответственность перед зрителями. Думается, что если бы профессиональные гильдии Союза кинематографистов России устраивали учебные семинары, мастер-классы для производителей телевизионной продукции, а кинокритика уделяла бы больше внимания профессиональному разбору готовых телесериалов, то это могло бы принести огромную пользу делу. Но только в том

случае, если бы было встречное желание со стороны работников телевидения. Никто кроме нас самих не заставляет брать в качестве образцов для подражания только американские телевизионные фильмы, вернее телевизионные сериалы. Хотя среди них есть действительно достойные. Но лучше всего обратиться к творческому и профессиональному опыту мирового и отечественного кинематографа. Этот опыт по настоящему еще не востребован и не используется при создании продукции, предназначенной для показа по телевидению.

Однажды, незабвенный Остап Бендер попытался продать на киностудию свой сценарий под интригующим названием "Шея". Но ему не повезло, потому что он попал как раз в переходный период. Дело в том, что немые фильмы уже перестали снимать, а звуковые - еще не начали. Примерно в таком же положении находятся наши кинематографисты. Режиссерский кинематограф закончился, а продюсерский, по настоящему, еще не начался. Раньше, в эпоху советского кино, у каждого проекта было как бы две составляющих - творческая и производственная. Финансовая составляющая не имела такого решающего значения, потому что отпускали денег столько, сколько требовалось, или почти столько, исходя из качества сценария, предполагаемой темы фильма, фигуры режиссера, ну и постановочной сложности конечно. Сегодня к этим двум составляющим прибавилась третья - финансово-экономическая, и она вышла на передний план, потому что государство финансирует кинопроекты совершенно недостаточно и, как правило, приходится прибегать к спонсорским деньгам. И все равно бюджеты фильмов при этом таковы, что в пору говорить о малобюджетном кинематографе.

Прежде было очень модно сетовать на государственную цензуру, которая как сеть с маленькими отверстиями очень тщательно фильтровала идеологическую продукцию, хотя, зачастую, она отфильтровывала не столько идеологию, сколько просто низкое профессиональное качество. Но, если кто-то из режиссеров в кругу своих знакомых говорил о том, что цензура предлагает ему один эпизод вырезать, то по всеобщему молчаливому согласию считалось, что фильм уже интересный, хороший и заслуживает внимания. Цензурные притязания были как бы знаком качества, хотя повторяю, в большинстве случаев, они носили не идеологический, а чисто профессиональный характер. Некоторые хитрецы нарочно вставляли в картину так называемый "непроходной" эпизод, к которому заведомо могла придраться, по тем или иным причинам, цензура. Немного поупрямившись, режиссер, конечно же, в конце концов, выбрасывал этот так называемый "непроходной" эпизод. Цензура была довольна. Доволен был и режиссер, поскольку приобрел нимб страдальца. Этот старый трюк известен в искусстве еще со времен эпохи возрождения, когда некий художник, изображая сонм святых, в углу нарисовал собачку. И Папа Римский, увидев эту собачку, потребовал ее убрать. Художник, немного поломавшись, убрал собачку, и Папа Римский уже больше ни к чему не придирался. И все были довольны.

Сегодня, несмотря на иллюзию идеологической свободы, кинематографист зажат в еще большей степени, чем раньше. Потому что очень часто начинает работу над проектом с заведомо недостаточными средствами. И, кроме того, всегда есть угроза, что в середине картины кончится финансирование и работа остановится. Итак, образ прежней цензуры как сети, сквозь ячейки которой проходили лишь изделия социалистического реализма, наверное, пора сменить на другой. Сегодняшняя цензура орудует

экономическими рычагами, поэтому сеть осталась, только форма ячеек стала другой, поскольку сменилась идеология.

Тот кризис, в котором мы находимся, вызван не только кризисом идей и сложностями экономического характера. Я думаю, что кроме всего этого существует еще и дилемма простого человеческого выбора между двумя соблазнами - соблазном самовыражения, который всегда существует у художника и соблазном коммерческого успеха, который приходится теперь учитывать. Потому что прежде, чем что-то затевать, надо очень точно просчитать, за сколько можно будет это продать. Таковы реалии нашего времени.

Конечно, такая большая страна как наша не сможет жить без развитого кинематографа. Но вот этот переходный период, который с исторической точки зрения может оказаться непомерно длинным в масштабах человеческой жизни.

Человек, как известно, слаб. И в жестких условиях выживания всегда найдутся такие, которые готовы поступиться и нравственными, и профессиональными критериями в своей работе.

Ограничения, связанные с использованием современных технических средств (когда на это не хватает денег), почти всегда напрямую связаны с качеством операторской работы, т. е. с обеднением зрительного образа, лишением его индивидуальной неповторимости. И еще. Наше поколение кинематографистов обязано сделать все, что в его силах, чтобы не прервалась связь времен, чтобы сохранилась преемственность культурных традиций. Вряд ли найдется другая страна, где за последние 100 лет по крайней мере дважды так жестко в угоду политическим целям разрывалась и деформировалась тончайшая и хрупкая ткань национальной культуры. Как известно, политика - вещь радикальная, подчас спекулятивная, предназначена для манипулирования мнением большинства. И для искусства губительно, когда оно начинает служить политическим целям.

## Глава 17. Политика

В свое время Ленин провозгласил: "В стране с поголовной неграмотностью населения, из всех искусств для нас важнейшим является кино". Всегда воспроизводится вторая половина этой фразы, а первая опускается, но именно в ней скрыта разгадка пылкой любви вождя к искусству кинематографа, которое обладает всеми необходимыми свойствами идеального средства пропаганды и способом манипулирования сознанием большинства. С тех пор так и повелось.

Современные политические деятели во всем мире, хотя и стесняются говорить об этом открыто, в глубине души уверены, что искусство должно обслуживать политику. Считается, что в современном мире, по своему значению в жизни человека именно политика стоит на первом месте, а не культура и религия, как было прежде. Поэтому многие из них могли бы воскликнуть: "В мире, где подростки почти ничего не читают, а только смотрят телевизор, из всех искусств, для нас (для них!) важнейшим является кино... и телевидение".

В вечерние часы ("прайм-тайм"), телевидение явно перегружено информационными программами, а так как все фактические материалы берутся практически из одного источника, то получается, что эти информационные передачи повторяют друг друга. В результате происходит то, что можно с полным правом назвать промыванием мозгов, а не объективной информацией.

Телевидению не хватает умения дистанцироваться от политики, того, что называется английским словом *impairment* (невовлеченность).

Никогда не надо забывать, что политика - это инструмент для формализации общественных отношений внутри государства, а также способ нормализации межгосударственных отношений. Но политика превращается в неуправляемого монстра, если выходит за рамки, предназначенные для нее, потому, что разумной и целесообразной может считаться только та политика, которая является всего лишь составной частью тысячелетней национальной культуры. И не более того. Наша новейшая история не раз показывала, что только те политические рецепты и реформы жизнеспособны, которые определенным образом соотносятся с многовековыми культурными традициями страны. Это очень хорошо поняли японцы и китайцы.

К сожалению, на телевидении редко показывают авторские документальные фильмы, где есть индивидуальная авторская позиция, изобразительная концепция и образный строй. Словом, все то, что является признаками искусства кинематографа.

Чаще по телевизору показываются фильмы, сделанные по какому-либо публицистическому поводу. Строго говоря, к искусству кинематографа это имеет довольно отдаленное отношение потому, что обычно они строятся таким образом, что популярный ведущий что-то рассказывает в соответствии с тем, как он это понимает, находясь в том месте, о котором идет речь. Такой незамысловатый зрительный ряд иногда перебивается какими-либо документальными цитатами. Точно так же строятся и так называемые исторические документальные фильмы, глядя на которые приходится соглашаться с тем, что смысл науки истории заключается в определенном толковании исторических фактов. Или еще грубее, что "история это политика, опрокинутая в прошлое". Подобные фильмы напоминают скорее тенденциозные лекции, чем произведения кинематографического искусства.

Независимо от того, что приходится снимать оператору: сюжет для информационной программы или эпизод документального фильма, его манипуляции с камерой не отличаются разнообразием.

Уменьшенное и перевернутое изображение снимаемого объекта с помощью объектива проецируется на пленку или матрицу камеры, пленка из подающей кассеты медленно перематывается в приемную, а оператор, глядя в визир кадрирует, наводит на фокус, панорамирует, перезаряжает камеру, переставляет ее на новую точку съемки - все для того, чтобы получить изображение.

А вот окажется ли это изображение простой фиксацией происходящего факта или станет зрительным образом, частью художественной структуры произведения - зависит от контекста, в котором это изображение будет восприниматься зрителем.

Если зрительный образ связан с определенными понятиями, ассоциациями и символами, воспринимаемыми часто бессознательно, то фиксация документального факта всегда связана с логикой словесного комментария, который произносит журналист (корреспондент). Такой простой, но довольно сильный способ воздействия на зрителя ничуть не уменьшает роли оператора, как автора изображения, только требует от него особых навыков, необходимых для успешного выполнения этой работы, прежде всего точности и быстроты. Один из моих учеников, работающий на информационных событийных съемках, рассказывал, что в условиях острой нехватки времени иногда приходится, выскакивая из машины, на бегу присоединять камеру к штативу, брать "баланс белого", включать камеру, а потом устанавливать ее на точку.

Снимая основное событие, надо сразу представить себе, какие кадры следует доснять дополнительно в качестве перебивок для того, чтобы потом весь сюжет можно было легко смонтировать.

Съемка в горячих точках требует личного мужества, так как часто связана с опасностью для жизни. Особенно это касается так называемых "стрингеров", операторов-одиночек, охотящихся за уникальными сюжетами (как папарацы в фотографии). В этих случаях часто кроме навыков оператора-документалиста, требуются навыки разведчика и диверсанта.

Вызывает восхищение то, с каким профессиональным мастерством снимаются спортивные сюжеты (например, в гонках Париж - Даккар), а также многочисленные фильмы из серии "Живая природа", снятые операторами Би Би Си.

На мой взгляд, самым неинтересным видом информационной работы является съемка различных протокольных мероприятий. Как правило, этим занимается особая доверенная группа фотографов, кино- и телеоператоров, которые как мухи вслед за сладким, перелетают из одного региона мира в другой, туда, где предполагается очередная встреча высокопоставленных политических деятелей, для того, чтобы зафиксировать эту встречу. Все эти корреспонденты знакомы друг с другом и некоторые даже дружат между собой. Несмотря на кажущуюся большую ответственность, в действительности работа оператора чрезвычайно проста, она можно сказать рутинна. Потому что все эти протокольные встречи проходят по одному и тому же сценарию. Мне однажды пришлось принимать участие в подобного рода съемках. Это было во время работы над художественно-публицистическим фильмом для телевидения

"Командировка в Бонн", который был посвящен советско-германским отношениям. Меня послали в Бонн снимать пребывание там Брежнева. Ничего выразительного, интересного там снять было невозможно, потому что всех фотографов и операторов запускали на две с половиной минуты в комнату, где происходила встреча, и мы все, теснясь и толкаясь, пытались зафиксировать, как два политических деятеля сидят по бокам вазы с цветами и делают вид, что непринужденно о чем-то разговаривают. Через две с половиной минуты нас выгоняли, и после этого там начиналась настоящая официальная встреча без свидетелей. Брежнев по очереди встречался таким образом с крупными политическими деятелями тогдашней Германии - с Шмидтом, Вилли Брандтом, с Гельмутом Колем, с Геншером и другими. Сняв в очередной раз его встречу с Геншером в течение двух с половиной минут, я оказался в числе других корреспондентов на улице во дворе замка, который был резиденцией Брежнева. Были сумерки, накрапывал дождь. Со двора замка уйти было нельзя, потому что тогда вторично охрана бы не пустила, и я не снял бы какую-нибудь очередную встречу. Поэтому я стоял под кустом, накрыв курткой камеру, и ждал. Вдруг я услышал хруст шагов и увидел Брежнева, который шел по дорожке. Он шел к машине, на которой приехал Геншер. Я быстро включил камеру и пошел, снимая, за ним. Я увидел, как Брежнев подошел к машине, как наклонился, как оттуда вышла седенькая чистенькая немецкая старушка. Он поцеловал ей ручку, сказал несколько слов и, развернувшись, ушел. Я все это снял. Оказалось, что это была мама Геншера, которую тот привез и оставил в машине, надеясь, что когда он скажет Брежневу, что он привез маму, тот захочет с ней повидаться. Так оно и случилось. И вот это был самый интересный кусок, самый живой из всего того, что я там, в Германии, про Брежнева снял. Но, к сожалению, в окончательный монтаж в фильме этот кусок не вошел.

Я не рассказывал бы об этом так подробно, если бы не знал в чем тут дело. Со времени Брежнева прошло много лет, сменилось новое поколение, в результате геополитических катаклизмов целые страны исчезли, на их месте образовались новые, а телевизионные сюжеты о протокольных мероприятиях остались почти такими же, как прежде - формально казенными и фальшивыми. Телевидение не хочет показывать человеческое лицо власти.

По-видимому, всякая власть убеждена, что между нею и народом должна существовать дистанция, которую называют харизмой. Народ не должен видеть на экране пьяного приплясывающего Ельцина, потому что от этого страдает имидж власти и исчезает харизма.

Еще одна область, в которой используется документалистика - это, так называемый "пиар", который расцветает во время предвыборной кампании. Это такая же работа для оператора-документалиста, как и любая другая, и надо уметь ее выполнять. Ее смысл и форма чем-то напоминают работу над обычной рекламой, рекламой жвачки или еще чего-нибудь, когда хотят всучить потребителю то, что ему не очень нужно. И здесь чрезвычайно важно как выглядит тот, кого рекламируют, т. е. его экранный облик. Подмечено, что иногда это даже важнее слов, которые он говорит.

Мне кажется, здесь можно было бы позаимствовать богатейший опыт, который был у советской кинопропаганды. Как правило, самыми маститыми в этой области были операторы, которые затем стали режиссерами-документалистами. Ими был создан своеобразный пафосный стиль, пропагандирующий скорое пришествие социальной утопии коммунизма. Они были подлинными мастерами своего дела и действовали так

успешно, что сумели как бы сами себя загипнотизировать. Недаром, в свое время Н. С. Хрущев совершенно искренне воскликнул: "Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!". Он в это верил. Эти операторы, ставшие режиссерами-документалистами (режоперы), манипулировали совершенно реальными вещами. Они снимали реальных людей, реальные плотины, реальные стройки, реальные паровозы, но соединяли и преподносили это таким образом, что это становилось похожим на сказку. Чтобы быть справедливым, надо отметить, что такое положение было не только в кинематографе, а и в театре, и в литературе, да и вообще в искусстве. Это называлось стилем социалистического реализма. Писатели были обеспокоены тем, насколько правильно они отражают линию партии в своем творчестве. И вот на одном из пленумов Союза писателей кто-то из них подошел к известному драматургу Евгению Шварцу и сказал: "Ну, тебе-то бояться нечего, ты пишешь сказки", на что Евгений Шварц с улыбкой ответил: "Чудаки, это вы пишете сказки, а я пишу правду". Самое печальное, что нынче кое-кто из этих "сказочников", с такой готовностью прогибавшихся перед властью, теперь считают себя жертвами цензуры и рассказывают о том, как они пытались сопротивляться и какие они были герои. Возможно, что так же будут оправдываться те, кто сегодня участвует в недобросовестных "пиар"-компаниях. Конечно, каждый вправе сам сделать свой нравственный выбор. Но только, может быть, стоит напомнить слова, которые любили повторять русские офицеры: "Душу я препоручаю богу, жизнь отдаю царю, а честь - никому".

Практика документального кино свидетельствует что, как и сто лет тому назад, фигура оператора является главной, ключевой в этом процессе - процессе получения правдивой информации. Оператора никто не может заменить, а он один может заменить всех и, зачастую, так и происходит. Поэтому роль оператора в документальном кино переоценить невозможно. Хроника гражданской войны, летопись Великой Отечественной войны, возрождение страны, строительство после войны, репортажи из горячих точек, снятые, порой, с опасностью для жизни - это все результат самоотверженной деятельности человека с кино или телекамерой. Часто он рискует жизнью, а иногда и расстается с ней, запечатлевая то, что мы потом видим на экране. Начиная с братьев Люмьер и до наших дней, и в будущем, оператор-документалист был, есть и будет самым главным действующим лицом в документальном кино.



## Глава 18. Зрители

Американский режиссер Френсис Коппола однажды признался, что ему скучно смотреть стандартные коммерческие фильмы и неинтересно читать о них, что он мечтает сделать любительский фильм. Это было вскоре после того, как он закончил картину "Cotton club", но его мечте не суждено было сбыться. После фильма "Cotton club" он снял еще несколько фильмов, десяток картин спродюссировал, но так и не смог снять любительский фильм, о котором мечтал. Видимо, нельзя дважды войти в одну и ту же реку, молодость прошла. И, кроме того, инерция голливудской машины, которая штампует свои коммерческие изделия, так велика, что преодолеть ее дано не каждому. Коммерческое кино во всем мире необыкновенно консервативно. Многие интеллектуалы сетуют на то, что вместо того, чтобы взять книгу, современный обыватель садится к телевизору и смотрит бесконечные криминальные истории, так похожие друг на друга, что они кажутся продолжением бесконечного сериала. И это стало такой же ежедневной привычкой, как почистить зубы или выпить ежевечернюю бутылку пива, т. е. стало частью образа жизни простого человека. А ведь во второй половине прошлого века, когда на экраны выходили фильмы Феллини, Антониони, Бергмана, Тарковского, Бунюэля, Куросавы и других выдающихся режиссеров, каждый фильм ожидали с нетерпением, смотрели по несколько раз, обсуждали, потому что в каждом фильме содержалась какая-то глубокая идея, какая-то новая мысль. Теперешнего зрителя может привлечь только баснословная стоимость фильма, скандальный сюжет или какие-нибудь удивительные спецэффекты. Кто бы мог подумать, что такое великое достижение цивилизации, как искусство кинематографа, всего на протяжении одного поколения может деградировать и выродиться в примитивную развлекаловку. Драматичность ситуации заключается в том, что кинематограф, чтобы быть рентабельным, вынужден потакать низкопробным вкусам зрителя, т. е. идти у него на поводу. Продюсеры обречены производить только то, что можно выгодно продать. Таким образом, получается заколдованный круг, из которого как бы нет выхода. Впрочем те, кого это не устраивает (а таких явное меньшинство) находят для себя альтернативу, которой является экспериментальная ветвь кинематографа (арт-хаус) и различные авангардистские течения. И вот тут на сцену выходит еще один новый симпатичный персонаж - кинокритик. Это человек, который все знает про кино, и с легкостью может разьяснить, что хорошо, а что плохо. А телезритель уже давно привык к людям, которые обязательно что-нибудь разьясняют, особенно в области политики и экономики. Используя приемы нейролингвистического программирования, эти люди очень ловко манипулируют нашим сознанием. К счастью, в отличие от них, кинокритики - люди весьма достойные и их деятельность на ниве просвещения зрителя не может вызвать ничего, кроме уважения, за исключением истории с так называемым "параллельным кино". В начальные годы перестройки, когда господствовали всеобщая сумятица и неразбериха, решено было, что с изменением социального строя в нашей стране, неплохо было бы произвести "смену вех" и в эстетической области. Многие перемены у нас начинаются с того, что разрушается старое, привычное, в надежде, что новое как-нибудь само собой образуется. В результате, вся история с "параллельным кино" обернулась просто фарсом, разрушить ничего не удалось, создать тем более. Но те, кто участвовал в этой акции, определенный имидж себе приобрели, потому что их имена замелькали на страницах газет, журналов. Их опусы, которые они сделали, время от времени появлялись

на каких-то второстепенных фестивальных экранах, писались статьи по этому поводу, в общем, работы было много. Обычный зритель этим совершенно не интересовался, и даже восторженные олокиношные дамы быстро потеряли к этому интерес. Все это напоминало сюжет из сказки Андерсена "Новое платье короля", потому что в результате "король" оказался голым.

Очень хорошо, что сегодня наш зритель может посмотреть любой фильм, который идет в мировом прокате. Правда, объективно получается так, что предлагаемые фильмы в основном американские, но такое положение сложилось во всем мире, а не только в нашем прокате. По мере того, как наш отечественный кинематограф начинает подниматься (появились обнадеживающие признаки), нашими законодателями должен быть принят закон о защитных квотах при показе иностранных фильмов, а также ряд других законодательных мер, аналогичных тем, которые приняты во Франции.

Что же касается экспериментальных направлений и так называемого авангарда, то это должно поощряться при помощи государственных субсидий, несмотря на то, что среди так называемых авангардистов довольно большой процент обыкновенных ловких проходимцев. Но отличить прожженного дельца - авангардиста от профана, который думает, что он открывает Америку, очень трудно. Потому что оба они выглядят очень убежденными в своей правоте и судить о добросовестности намерений каждого из них можно только по конечному результату. Здесь надо добавить, что критерий, по которому оценивается конечный результат весьма расплывчатый, тем более, что иногда в дело вступает совершенно сознательный процесс так называемой "раскрутки", которым весьма ловко владеют господа, привыкшие объяснять все и вся. Но что бы там не говорили, единственно правильным критерием, как и прежде, можно считать только успех у зрителя. И сразу становится видно, что ссылка на невзыскательные потребности зрителя и его испорченный вкус это всего лишь попытка скрыть отсутствие таланта и мастерства у тех, кто делает плохие фильмы.

Столетняя история кино доказала, что зритель сам во всем прекрасно разбирается, даже если ему никто ничего не объясняет.

Самое главное - это эмоциональный психологический контакт со зрителем. Никогда не надо забывать, что даже самый гениальный фильм начинает существовать как произведение искусства только с той секунды, когда перед экраном появляется хотя бы один зритель, который начинает его смотреть. То есть, когда вся звукозрительная структура фильма вступает в сложную обратную связь с психологией зрителя, т. е. с его культурным уровнем, его нравственными критериями, с его изобразительной культурой, с его чувством юмора, его понятием о возвышенном и низменном и, в значительной степени, со всем тем, что сформировано общественным информационным полем, в котором существует каждый современный человек. Поэтому, вопрос о том, должен ли автор фильма хорошо представлять себе своего будущего зрителя, не спорный вопрос, в сегодняшней обстановке он должен иметь однозначный положительный ответ. И только в этом случае вся профессиональная деятельность в кинематографе, кроме цели зарабатывания денег (для того чтобы жить), приобретает некий сверхличностный смысл. И современный авангард, и, в частности, постмодернизм, заведомо проигрывают в этом отношении, потому что расценивают смысл творческой деятельности лишь как самовыражение и игру со зрителем. Конечно, самовыражение - это тоже один из способов общения. Зритель тоже стремится к духовному общению, поскольку он всегда хочет себя

каким-то образом идентифицировать. Вопрос только в том, интересно ли ему идентифицировать себя с тем, кто в данный момент самовыражается, т. е. на передний план выступает проблема соотношения интеллектуального и нравственного уровней.

Мы, как всегда, с большим опозданием (не менее чем тридцатилетним) въехали в постмодернизм, и пока мы с наслаждением его вкушаем, во всем мире давно уже назревают перемены. Это не процесс одного дня, но признаки перемен начинают ощущаться.

Известный художник Михаил Шемякин рассказывал, что не так давно в Лондоне проходила выставка представителей современного авангарда. Там были представлены сторонники перформанса, концептуалисты, минималисты и другие. По словам Шемякина, британский министр культуры, который посетил эту выставку, оставил в книге отзывов такую запись: "Очень печально, если наши лучшие художники способны лишь на такое; потому что все это - не более, чем холодное расчетливое дерьмо". От себя Шемякин добавил, что англичанам очень повезло с министром культуры.

## Глава 19. Неизбежные конфликты

Принято считать, и это справедливо, что движущей силой любого развития является борьба противоположностей, т. е. некая заведомая конфликтность. В кино тоже возникают конфликты. Например, конфликт между молодым начинающим неопытным оператором и матерым вороватым продюсером, который вопреки интересам дела старается как можно больше "сэкономить". Или конфликт между опытным оператором, который в силу своего опыта может просчитать ситуацию на картине на десять ходов вперед и молодым неопытным режиссером, чувствующим свою неполноценность и потому восполняющим ее непомерными начальственными амбициями. Или какое-нибудь другое противостояние, основывающееся на конфликте человеческих характеров. Размышляя на эту тему, известный оператор Игорь Клебанов как-то сказал, что, в конце концов, все можно уладить, если между людьми существует доверие и порядочность отношений. Тогда все строится на основе как бы служения общему делу, и любой конфликт разрешается безболезненно. Но кроме человеческих факторов в искусстве кинематографа, да и не только кинематографа, существуют как бы перманентно объективно конфликтные зоны, о которых имеет смысл поговорить подробнее. Хотя на первый взгляд они не имеют прямого отношения к операторскому искусству, тем не менее, надо всегда помнить, что по выражению оператора Валерия Федосова, оператор - это тот человек, который визуальными средствами материализует интонацию фильма. А интонация это вещь очень хрупкая и тонкая, зависящая от сотен различных привходящих обстоятельств. Поэтому на состояние авторской интонации не может не влиять наличие определенных конфликтных зон, о которых речь пойдет ниже.

Первая и весьма актуальная на сегодня проблема -это противостояние между глобальной космополитической цивилизацией и древними национальными культурами. В так называемых цивилизованных странах, представляющих собой постиндустриальное сообщество, сложилась мощная интернациональная цивилизация, имеющая обширную экономическую базу и наисовременнейшее технологическое обеспечение. Она достаточно комфортна и привлекательна, и притом очень агрессивна. Она фактически владеет мировыми средствами массовой коммуникации, создавая, по её мнению, плавильный котел культуры, в котором должны нивелироваться тысячелетние свойства европейских, азиатских и других национальных культур. Надо сразу сказать, что это очередная утопия, предвещающая в финале благополучный конец истории, подобно тому, как социальная утопия Маркса предвещала в финале наступление всеобщего благоденствия в виду исчезновения социальной конфликтности, наступление коммунизма. На деле, плавильный котел культуры точно так же обернется внедрением тоталитарного сознания. Надо с большой осторожностью относиться ко всякой попытке монополизировать идеологию. Лично я думаю, что космополитическая цивилизация, обещающая переплавить в одном котле все национальные культуры и таким путем придти к всеобщему благоденствию и толерантности, не такая уж безобидная утопия, какой кажется на первый взгляд. Мы уже проходили попытки закончить якобы неудачную историю человечества и начать все с чистого листа, с нуля. Никогда не надо забывать, что тень, которую отбрасывала французская революция, имела форму гильотины.

Попытки в XX веке установить новый мировой порядок закончились Гулагом и газовыми камерами в Дахау и Освенциме.

И, конечно, это будет встречать, и уже встречает, сопротивление у деятелей европейской и азиатской культур. В частности, во Франции приняты законы, ограничивающие экономическими мерами экспансию американских фильмов на французский экран. Последний Берлинский кинофестиваль "Берлинале" так же подтверждает, что в Германии тоже начинает разворачиваться процесс противодействия. В нашей стране кинорынок захвачен на несколько лет вперед дешевыми американскими фильмами. Но зрителей это тоже не устраивает. Поэтому в скором времени ожидается принятие закона, аналогичного тому, который существует во Франции. Короче говоря, это указанное культурологическое противоречие реально существует и каждый художник обязательно должен принимать его во внимание, когда формирует свою эстетическую и идеологическую позицию.

Вторая конфликтная зона - это противоречия между так называемым авангардом и классическим искусством. Как уже говорилось, слово авангард имеет спекулятивное значение, потому что в действительности, надо было называть его не авангардом, а просто альтернативным направлением, которое, конечно же, необходимо, потому что в его недрах ведется активный поиск новых форм и приемов. Но, при этом, не следует забывать, что поскольку авангард является альтернативой классическому искусству, т. е. неким противопоставлением ему, то он не может существовать самостоятельно. Как не может существовать самостоятельно тень от предмета, она обязательно существует в связи с ним и ее форма обусловлена формой самого предмета. Интересно, при этом, что тень, лишённая многих признаков предмета, таких как объемность, фактурность, цветность, одной только своей силуэтностью может выразительно подчеркивать какие-то особые свойства предмета, которые не так явно заметны у самого предмета при отсутствии падающей тени. Аналогия между авангардом и тенью от предмета близка мне не только потому, что я, как оператор, всю жизнь имел дело с освещением, но также и потому, что в известной пьесе "Тень" замечательного драматурга Евгения Шварца показано, что происходит, когда тень начинает действовать самостоятельно, независимо от фигуры, которая ее порождает. Примерно то же самое происходит и в том случае, когда авангард порывает с какими-то основными базовыми нравственными критериями. Не так давно, в одной киношколе (не буду называть ее, их сейчас развелось много), мне рассказали о режиссерской разработке следующего сюжета: двое приятелей убили третьего и закопали его, а некий бомж, который это увидел, откопал труп, переработал его в котлеты и накормил ими этих двоих приятелей. Эта незатейливая история уже снабжена английскими субтитрами, потому что, по мнению автора, предполагается, что за границе этот фильм должен понравиться и автор прославится в постмодернистских кругах. Что можно сказать на это? Федора Михайловича Достоевского давно нет, а Смердяковы появляются среди нас вновь и вновь!

Другое не очень приятное свойство авангарда - это его стремление разрушить, сломать все, что было до него. К сожалению, это иногда поощряется в критических статьях, в которых развязность тона заменяет основательность аргументации. Это неприятное деструктивное, прямо-таки большевистское свойство очень живуче, оно родилось у нас в 20-е годы прошлого века, когда авангард в искусстве ассоциировался с новыми революционными формами пролетарского искусства. Два замечательных театральных мастера Мейерхольд и Таиров стояли на альтернативных эстетических позициях по отношению друг к другу. Каждый из них был искренне убежден в своей

правоте, но в спорах использовали не эстетические, а идеологические и политические аргументы, т. е. фактически, они писали доносы друг на друга. И так поступали не только они. В результате, возникшая мутная волна нетерпимости смела их обоих.

И третья конфликтная зона - это граница между двумя поколениями в искусстве. На днях я был на съемочной площадке, где снимали фильм молодые кинематографисты. Все люди в возрасте до 25 лет. Они общались между собой на современном сленге, и я с трудом понимал их. Вот в такой форме ощущалась их страстное, хотя и немного наивное желание отойти, отсоединиться от того старого мира, представителем которого был я. Хотя лично против меня они не имели ничего. Я сразу увидел множество профессиональных просчетов в их работе, но промолчал, не стал вмешиваться, чтобы не сбивать их. Мне подумалось, что, изобретя и используя свой сленг, они, может быть, точно так же откроют нечто новое в киноязыке, смогут как-то по-новому передать те понятия и те ощущения современного мира, которыми они живут. Возможно, что их экспериментальные попытки так и останутся пробой пера и ни к чему не приведут. Однако, на примере науки мы знаем, что, порой, достаточно новыми словами назвать давно известные понятия, как в них обнаруживается новый, ранее скрытый смысл. Во всяком случае, кому, как не молодым, пытаться сформировать новый взгляд на то, что всем нам кажется давно и хорошо известным.

Творческая среда - это всегда бурлящий котел, состоящий из авторитетов, консерваторов, ниспровергателей авторитетов, шарлатанов, восторженных почитателей и непримиримых соперников. Один старый режиссер, которого звали Мирон Белинский, рассказывал мне, как в двадцатые годы прошлого века он, будучи молодым, начинающим режиссером, был так восхищен собственным, только что снятым материалом своего фильма, что без всякого колебания отправил Сергею Эйзенштейну (признанному лидеру среди режиссеров) телеграмму со словами: "Иду на Вы!". Известно, что князь Святослав, прежде чем нападать на своих врагов, посылал к ним гонца с таким же сообщением. Эйзенштейн не поленился и ответил Белинскому телеграммой: "Идите Вы!.." Эта фраза тоже историческая - однажды ее сказал Наполеон одному из своих маршалов, который во время боя стал давать ему советы.

В европейском кинематографе, помимо экстремальных попыток Ларса фон Триера идут поиски новой выразительности, новой образности. Один знакомый продюсер, европейски образованный человек, и сам в прошлом кинооператор как-то сказал, что не хотел бы иметь в своей последней картине слишком буржуазное изображение. Другими словами, изображение, ставшее привычным для американского коммерческого кинематографа. Это еще немного, но уже кое-что, говорящее, что нынешнее поколение не из тех, кто безоговорочно "выбирает пепси". Вспоминая историю кино, стоит отметить, что и итальянский неореализм, и французская новая волна 60-х годов начинали примерно с такой же исходной позиции - малый бюджет, отрицание буржуазных идеалов и приверженность философии европейского гуманизма. В нашей стране в кино и телевидение пришло новое молодое поколение. Часто им не хватает творческого мастерства, а многие не овладели даже ремеслом. Но пройдет время и все встанет на свое место. Появится, наработается необходимый профессиональный опыт. Но главная проблема не в этом. Каждый начинающий художник всегда ищет и находит для себя основное нравственное направление своего творчества, тот вектор, который определит весь его дальнейший творческий путь. Окружающая действительность как бы сама

подталкивает к тому, что проще всего встроиться в тот поток, который определяется глобальной космополитической цивилизацией, стать частью массовой атлантической культуры. Поставив на такую беспроигрышную карту, как постмодернизм, на многочисленных второстепенных фестивалях, где очень уважают арт-хаус, можно приобрести некоторую известность и, тем самым, обеспечить себе надежное творческое будущее. И очень многие из молодых именно так и поступают. Винить их за это нельзя, потому что в условиях экономического, политического и культурного кризиса, такой путь кажется наиболее естественным для выживания. Но усилия отдельно взятого художника, направленные на его личное выживание, как правило, не имеют ничего общего с теми проблемами, которые стоят перед тысячелетней национальной культурой. Масштабы и цели в обоих случаях совершенно несопоставимы. Замечательная актриса Фаина Раневская, предостерегая молодых, говорила, что искусство это не просто личное дело каждого, и что, порою, совершить в искусстве безнравственный поступок - это все равно, что "плюнуть в вечность"! Настоящие, большие художники всегда отличались способностью осознать сверхличностные ценности. Поэтому, говоря об их творчестве, всегда уместно было использовать такое высокое слово, как служение. Но служение не какому-либо спонсору или какой-либо партийной идеологии, пусть даже, на первый взгляд, самой либеральной, а служение тем принципам, которые лежат в основе многовековой европейской культуры, и которая всегда очень конкретно проявляется в национальных особенностях, обуславливающих удивительное богатство и разнообразие. В этих культурных традициях содержится огромная жизненная сила. Надо только ни в коем случае не прерывать связь времен, постоянно ощущать свои корни и продолжать преемственность в культуре. Путь этот труден, потому что от каждого молодого художника требует принятия индивидуальных решений, без оглядки на мнение большинства. В жизни, а в искусстве особенно, мнение большинства, порою, ничего не значит. Еще в прошлом веке Ходасевич хорошо сказал, что никогда, ни при каком торжестве демократии, не надо забывать, что Христос был распят на основе решения большинства.

И, наконец, стоит упомянуть еще об одной конфликтной ситуации, типичной для нашего времени в нашей стране. Ситуации, когда режиссеру и, естественно, всей съемочной группе на главную роль навязывается родственница основного спонсора, и кроме родственных отношений не имеет никаких предпосылок, чтобы сниматься в главной роли. Бывает очень обидно наблюдать, как фильм разваливается буквально на глазах. Не помогает ни хороший сценарий, ни опытная режиссура, ни дорогие костюмы, ни прекрасный макияж, ни мастерство оператора - ничего, потому что нет главного стержня. А главный спонсор не понимает, что разместить свою знакомую в центре фильма это не то же самое, что разместить ее внутри дорогого автомобиля. Талантливое окружение из профессиональных актеров только подчеркнет убожество его протеза. Но разубедить его в этом бывает невозможно, потому что ему свойственен только определенный специфический коммерческий подход. Поэтому он приходит в чувство только тогда, когда начинает понимать, что получающееся изделие никому невозможно продать, и оно может существовать только в качестве домашних радостей. При съемке музыкальных клипов, когда стараются "раскрутить" какую-нибудь посредственность, возникает точно такая же ситуация. По этому поводу можно только сожалеть. Но не надо забывать, что профессия оператора вторична (его приглашают выполнять ту или иную

работу), и коль скоро он соглашается, то он обязан выполнять эту работу как можно лучше, в соответствии с требованиями заказчика и уровнем своего мастерства. Такими же особенностями отличается работа оператора при съемке рекламы.

Космополитическая массовая культура, агрессивный шоу-бизнес - все это реалии нашего времени. Это та среда, в которой мы существуем и то общественное сознание, которое формирует наши взгляды, подчас, помимо нашей воли. Судьба взыскательного художника не может быть простой и легкой, потому что, защищая свою индивидуальность, он всегда находится в определенной интеллектуальной оппозиции. Я бы сказал, что в профессию оператора, как составная часть, должно входить умение легко общаться с людьми и способность ощущать некое корпоративное единство, которое очень помогает выстоять в различных трудных ситуациях. Среди всех кинематографистов, операторское братство всегда славилось особой корпоративной сплоченностью. Благожелательные отношения друг к другу и взаимная профессиональная выручка всегда отличали операторов. Надо сохранять и развивать эти прекрасные отношения, которые очень помогают в работе всем вместе и каждому в отдельности.



## Глава 20. Хороший оператор

Когда знаменитого американского оператора Грега Толанда однажды спросили, что такое хороший оператор, то он ответил, что, по его мнению, безусловно, это прежде всего высокий профессионал в своем деле; но этого не достаточно, потому что хороший оператор должен обладать общительным характером и иметь свой счет в банке. Говоря это, Грег Толанд хотел подчеркнуть, что хорошим оператором может быть только независимый человек. Конечно, как у всякого творческого человека, у оператора должны быть свои художественные амбиции. Но при этом, завышенная и заниженная самооценка нежелательна. Никогда не следует забывать, что профессия оператора - основная в кинематографе, но не главная, в этом вся разница. Оператор тот человек, которого приглашают на работу. Обычно приглашает режиссер, но последнее время все чаще - продюсер. Оператор имеет право выбора. Он может соглашаться или не соглашаться, принимать или не принимать условия контракта, но он должен ясно представлять себе, что сценарий выбран без него, его приглашают на заранее определенный сценарий и в группу, которая сформирована частично без его участия. Так выглядит самый благоприятный вариант. Есть один чрезвычайно важный фактор, от которого зависит вся дальнейшая работа - это тот момент, с которого оператор включается в подготовительную творческую работу. Чем раньше это происходит, тем лучше. Формирование всех творческих задач, определение стиля будущей картины, осмысливание и придумывание тех или иных творческих приемов, выбор и утверждение актерского состава, выбор и утверждение мест будущих съемок - все это должно происходить с участием оператора. Только в таком случае оператор займет тот статус в съемочной группе, который затем в съемочном периоде и в периоде post-production позволит ему действовать так же активно и чувствовать себя одним из авторов фильма. Такое положение складывалось в кинематографе десятилетиями, оно подтверждено многолетним опытом и является оптимальным с точки зрения всего кинопроизводства в целом. Вот как писал Сергей Эйзенштейн о своей работе с оператором Тиссе: "Наша "синхронность" видения, ощущения и переживания, какая связывает нас с Тиссе, вряд ли где-либо и когда-либо встречались еще.

Мы даже за все пятнадцать лет совместной работы остались с Тиссе неизменно на ... "Вы". Я думаю, что это от того, что форма обращения на "ты" могла лишь служить пародией на ту внутреннюю близость, какую мы одинаково ощущаем.

Это она заставляет нас, бегающих в разные стороны в поисках природы, почти неизменно встречаться в той точке, которая и закрепит на экране искомый пейзаж.

Это она дает мгновенное решение кадра, в той равной мере воплощающего режиссерский и операторский замысел. Это она пронесит линию безошибочного стилистического единства сквозь все перипетии съемки, не позволяя ни одному из многих тысяч будущих монтажных кусков пластически зазвучать "не в тон", где бы, когда бы и как бы он ни снимался...

В этом единстве видимого облика предмета и одновременного образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистического письма кинокадра. В этом мы видим залог того особого, волнующего ощущения, которым чисто пластически может увлекать нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изображения и есть важнейшее в творчестве оператора:

"внедрение" темы и отношения к теме во все мельчайшие детали пластического решения фильма".

Фильмы Сергея Эйзенштейна были бы другими, если бы рядом с ним не было Эдуарда Тиссе. Точно так же, как фильмы Тарковского были бы совсем другими, если бы рядом с ним не было Вадима Юсова или Георгия Рерберга. По словам В. Юсова, удачное и плодотворное сотрудничество между режиссером и оператором возникает тогда, когда существует совпадение стратегических целей. То есть тогда, когда главным для них является служение тому делу, которому они себя посвятили. Тогда, несмотря на различие в характерах, темпераментах и даже в культурных уровнях, они вместе проходят тот путь, который выбрали. Хорошая киногруппа всегда состоит из единомышленников, но самое тесное единомыслие должно быть между режиссером и оператором, потому что каждый день, и по несколько раз в течение каждого дня происходит то, что тоже можно назвать волшебством - полное взаимопонимание двух людей, основанное на доверии и единстве взглядов. Бывает, что во время съемки нет возможности что-либо объяснить, нет времени, но все идет так как надо, если люди одинаково чувствуют и доверяют друг другу. Совершенно естественно, что хорошие режиссеры и хорошие операторы стараются по много лет работать вместе. Точно так же, как стараются сотрудничать с одними и теми же сценаристами, художниками, актерами, композиторами. Точно так же у хорошего оператора всегда постоянная группа, свой штат помощников (ассистентов, осветителей, механиков), с которыми он переходит из одной картины в другую. Потому что еще одно из важных качеств хорошего оператора - это надежность. И вот эта особенность групповой работы воспитывает особый тип людей, для которых кинематограф не просто профессия, не просто работа, но в какой то степени даже образ жизни. Кто-нибудь со стороны, посмотрев на этот образ жизни, скажет, что он совсем не самый лучший на свете и будет прав. Но, несмотря на это, настоящего кинематографиста можно всегда сразу узнать по одному свойству, которое режиссер Стивен Спилберг называет "happy". Свойство это заключается в умении получать удовольствие от работы на съемочной площадке, независимо оттого, что там происходит. Удовольствие от самого процесса и удовольствие оттого, что ты в нем участвуешь. Как уже отмечалось, все члены группы надеются, что результат от работы будет выдающийся, но подобное ожидание не является главным стимулом в работе. Сам процесс интереснее. Съемочные группы во всем мире устроены по одному и тому же принципу, технология всюду почти одна и та же, поэтому при работе в других странах за границей мы всегда очень легко находим общий язык со своими коллегами, особенно в операторской группе. Несмотря на жесточайшую конкуренцию, которая, конечно же, есть в операторской среде, все-таки приятно осознавать, что существует и определенная солидарность, и эта корпоративная солидарность ощущается даже на международном уровне. В съемочных группах, оператор не просто главный, а часто единственный технолог, потому что весь цикл кинопроизводства, так или иначе связан с вопросами профессионального операторского мастерства. Вот почему последнее время оператора называют не оператор, не cameraman, не director of photography, а cinematographer, т. е. кинематографист - и это правильно. Именно в таком качестве он входит в XXI век.

## Глава 21. Авторское право

Проблема авторского права в кинематографе весьма сложна и запутанна, особенно в нашей стране. И до сих пор эта проблема не нашла своего корректного выражения ни в этической, ни в юридической форме. В прошлом веке, когда в нашей стране не существовало частной собственности, авторское право, которое является частью интеллектуальной собственности, также не могло быть выражено ни в каких материальных величинах. И поэтому просто считалось, что авторским правом на любой фильм обладает киностудия, на которой этот фильм был произведен. Но, разумеется, это было пародией на настоящее понятие об авторском праве. Нынешний закон об авторском праве тоже весьма несовершенен и несправедлив, поскольку не признает за оператором авторского права, не причисляя его к авторам фильма. Это объясняется тем, что закон складывался под влиянием голливудских стандартов, где оператор никогда не считался творческим работником, а всегда считался работником техническим. Кроме этого, то положение вещей, которое сложилось на современном телевидении, тоже способствовало этому. Ведь в свое время телевидение отпочковалось от радио, где главными фигурами были редактор, журналист и ведущий, а главная задача, которая ставилась, и до сих пор стоит перед телевидением, с точки зрения его руководителей - это передача информации, а оператор это всего лишь технический работник, который помогает эту информацию передавать в эфир. Поэтому в ущерб самому телевидению, такие понятия как изобразительная культура, визуальная образность подчас остаются невостребованными. Хотя многие начинают понимать, что не только информационные, но и развлекательные функции телевидения, которые сегодня приобретают все большее значение, не могут в полной мере реализоваться без использования этих понятий.

Я не анализирую нынешний закон об авторском праве с юридических позиций, но, учитывая исключительную важность этого вопроса, а так же сложившуюся на сегодняшний день практику, думается, стоит еще раз вкратце привести аргументы в пользу того, что оператор является полноправным автором фильма, наряду с другими авторами - сценаристом, режиссером и композитором. Композитор является одним из авторов фильма, хотя, в сущности, он лишь автор музыки к фильму. Музыка, которая, конечно же, является частью структуры фильма, но, в то же время, может быть выделена из него и исполняться самостоятельно, что мы и наблюдаем сплошь и рядом. Что касается сценариста, его авторству принадлежит не только фильм, но и сценарий к фильму. Сценарий является как бы словесным макетом, основой будущего фильма, где predeterminedены идея, жанр, сюжет, характеры, места действия и диалоги будущего фильма. И в этом смысле, любой фильм существует только как реализованный сценарий, но при этом сценарий может существовать и самостоятельно, как литературное произведение. А вот авторство режиссера при всей его очевидности, тем не менее, невозможно отделить от общего авторского права в какую то самостоятельную часть. Поэтому справедливо считается, что режиссер является автором всего фильма в целом. Примерно так же обстоит дело и с операторскими притязаниями на авторство, которое, так же как и у режиссера, невозможно выделить в какую то самостоятельную существующую часть всей структуры фильма. Одно время были попытки обозначить авторство оператора в том смысле, что он является автором изображения фильма, перенесенного на какой-либо носитель этого изображения. Это было зафиксировано в

названии операторской профессии - director of photography, что в переводе означает "режиссер изображения". Действительно, как уже раньше отмечалось, то, что происходит на съемочной площадке, не является фильмом, а становится им лишь после того, как будет перенесено на киноленту, Магнитку, лазерный диск или любой другой носитель изображения, а это невозможно сделать без участия оператора. Причем, оператор не только технически осуществляет этот перенос, но, главным образом, интерпретирует происходящее на съемочной площадке в соответствии с общим авторским замыслом. Разумеется, его творческий замысел действует в том же направлении, что и творческий замысел режиссера фильма, но осуществляется особыми специфическими операторскими выразительными средствами. Средства эти давно и хорошо известны. Это прежде всего: мизансцена, затем композиция, движение, характер оптического рисунка, характер освещения и, наконец, колорит. То есть, снимая, фиксируя кинематографическое действие, оператор одновременно придает ему определенную форму, переводя это действие на язык кинематографа, т. е. на язык зрительных образов. Эти зрительные образы, передавая драматургию и сюжет фильма, одновременно содержат в себе нечто такое, что действует на подсознание зрителя и, иногда помимо его воли, формирует эмоциональный фон восприятия зрителем тех или иных эпизодов. При этом отдельные кадры и эпизоды фильма объединяются тем, что носит название изобразительного решения, стиля фильма. Таким образом, оператор, используя свои средства, формирует вместе с другими авторами интонационный строй фильма. А известно, что интонация произведения искусства является частью его содержания - настолько она важна.

Любой фильм, независимо от его вида и жанра, представляет собой пространственно-временную структуру, т. е. его действия разворачиваются в пространстве и во времени. Оператор, используя оптические и другие профессиональные приемы, активно трансформирует среду действия, меняет темп и ритм в соответствии с тем творческим решением, которое входит составной частью в единую авторскую концепцию фильма. Точно так же, используя различные творческие приемы, оператор целенаправленно формирует экранные облики персонажей, о чем подробно говорилось в одной из предыдущих глав. Наконец, при съемке различных заготовок для модных ныне спецэффектов, опять-таки оператор является ключевой фигурой, потому что он, как никто другой в съемочной группе, способен прогнозировать окончательный результат. Ведь любой спецэффект работает хорошо только в том случае, если он идеально входит в изобразительную структуру фильма, не выделяясь, как вставной номер или заплатка.

После всего того, что было перечислено, получается, что оператор, который хорошо выполняет свои обычные профессиональные обязанности, просто не может не быть одним из авторов фильма. В Европе есть страны, где признаются авторские права оператора. Их еще немного, но процесс сдвинулся с мертвой точки. Я уверен, что наступит время, когда европейская Ассоциация кинооператоров игровых фильмов "ИМАГО" (в которую входит и гильдия кинооператоров России - R. G. C.) наконец зафиксирует, что оператор в нашей стране тоже является автором фильма, наряду с режиссером, сценаристом и композитором. Однако надо твердо запомнить, что очень много в этой проблеме зависит от нас самих, от операторов, от того, насколько активно мы будем защищать свое креативное пространство, защищать свое право на принятие и реализацию собственных творческих решений. Тем более, как показывает практика, мы всегда найдем поддержку у режиссеров, которые понимают, что зрительный образ

(видеоряд) это основа кинематографа. А без творческого участия оператора зрительный образ в фильме создать невозможно.

Несмотря на несовершенство Закона об Авторском праве, в нем есть статьи, защищающие права оператора-постановщика.

Пункт 2 статьи 6 Закона об Авторском праве Российской Федерации прямо относит к охраняемым объектам авторского права "видеозаписи" (в понятие "видеозаписи" Закон включает записи, сделанные при помощи любых средств фиксации изображения: на пленке, на видео, на цифровом носителе и т. д.). Таким образом, каждый кадр, и весь видеоряд в целом, являются объектами охраны Авторского права.

Статья 3 Федерального Закона "О Государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" от 22. 08. 1996г., №126-ФЗ прямо относит оператора-постановщика к лицам творческой профессии.

С оператором-постановщиком каждый раз при создании нового произведения нужно заключать "Авторский договор". Именно авторским договором устанавливается размер и порядок выплаты авторского вознаграждения. Причем эти выплаты ни в коем случае нельзя путать с выплатами заработной платы, причитающейся оператору по трудовому договору.

Некоторые продюсеры стараются не заключать два договора, но оператору необходимо очень жестко отстаивать свою позицию. В случае возникновения конфликтной ситуации, она должна быть адекватной определенной юридической форме, упоминающейся в законе.

Благодаря этому будет легче избежать двусмысленности толкования этой ситуации, что будет способствовать быстрому и успешному разрешению конфликта. Для того, чтобы закончить главу на оптимистичной ноте напомню, что аббревиатура "ИМАГО" в точности совпадает со словом "имаго". Этим словом обозначается определенная стадия в жизни чешуекрылых. Так называют куколку, из которой появляется на свет прекрасная бабочка. Пусть этот символ поможет нам верить в неизбежный расцвет нашей профессии!

## Глава 22. Новые технологии

В самом конце прошлого века, несколько лет тому назад, известный американский оператор Витторио Стораро снимал здесь у нас, в России исторический фильм о Петре I. Однажды, когда выбрался свободный денек, он попросил встречи с русскими операторами, с которыми он до тех пор был совершенно не знаком, хотя кое-какие работы на экране видел. Встреча прошла интересно, он рассказывал о своей работе, показывал отрывки из фильмов, мы вместе обсуждали проблемы творчества, производственных отношений, вопросы авторского права. А в конце встречи он задал вопрос, на который, по его словам, у него самого не было ответа: "Что ждет операторскую профессию в будущем? Изменится ли она? Если да, то в какую сторону?". Признаюсь, что тогда, несмотря на общие усилия и горячую дискуссию, мы ответа на этот вопрос не нашли. С тех пор прошли годы. Очень многое изменилось в мире и в самом кинематографе. Но я уверен, что этот вопрос, по-прежнему, интересует многих из нас: кем мы были, когда все начиналось, кто мы сейчас и что ждет нас в будущем? Мотивацией для написания книги были именно эти вопросы. И, хотя, я сегодня абсолютно уверен, что однозначно на эти вопросы ответить нельзя, тем не менее, я точно также твердо убежден, что ставить эти вопросы время от времени абсолютно необходимо. Это помогает лучше понять сущность нашей профессии и способствует консолидации. Последние годы показали, что профессиональная консолидация - одно из главных условий нашего благополучного выживания в современных сложных условиях.

За несколько последних лет технические, технологические, производственные условия операторской работы изменились так сильно, что порой кажется, будто мы имеем дело с другой профессией, а не с той, которая была в начале и в середине прошлого века. В какой-то степени с этим можно соглашаться, лишь только рассматривая техническую сторону дела. Что же касается творческой стороны операторской работы, то она практически не изменилась и не имеет принципиального значения какой аппаратурой и на каком носителе создавать изображение. Георгий Рерберг как-то, сидя в нашей маленькой комнатке, где размещалась Российская гильдия кинооператоров, во время спора о том, на какой пленке лучше снимать, в шутку заметил, что если будет технически возможно, то он согласен снимать даже на шнурках от собственных ботинок. Потому что дело не в технике, а в том, что основой нашей профессии является нравственное содержание, т. е. извечная тема борьбы добра со злом.

В свое время голливудский оператор Нестор Альмендрос, рассуждая о разнообразии выразительных приемов в операторской работе, сетовал на то, что звук в кинематографе появился слишком рано, его появление помешало дальнейшему развитию изобразительной культуры. Возможно, он был прав, но технический прогресс остановить невозможно и последние десятилетия особенно наглядно подтверждают это.

Заканчивается многолетнее соперничество между фотохимическим и электронным способами получения изображения. Сегодня они успешно соединились в единую технологическую систему, прекрасно дополняя друг друга. Аналоговое фотохимическое изображение с пленки переводится в электронное цифровое и обратно почти без потери качества, что было бы невозможно без использования современных высоких технологий. Необыкновенно удобный и эффективный компьютерный монтаж теперь навсегда занял свое место в процессе производства фильмов. Фирма "Сони"

предлагает цифровые видеокамеры высокой четкости (HIGH DEFINITION) способные давать изображение, близкое по качеству к изображению на киноплёнке в формате супер 16. Предполагается, что эта система будет использоваться при производстве всех фильмов, предназначенных для показа по телевидению, а в дальнейшем, по мере ее усовершенствования, и для обычного кинопроката.

Стратегия кинопроката сильно изменилась. Большие кинотеатры на несколько сотен зрительских мест переоборудуются в мультиплексы, состоящие из нескольких небольших просмотровых залов, где в течение дня демонстрируют сразу несколько разных фильмов. Замечено, что постепенно фильмы превращаются из предмета массового потребления в предмет потребления индивидуального, как скажем книга. Все чаще фильмы смотрят одновременно не сотни зрителей, а всего один-три человека у себя дома с помощью видеомагнитофона. Внедрение системы "домашних кинотеатров", которые пока стоят дорого, со временем приведет к тому, что у многих в домах появятся большие плазменные экраны в замен обычных телевизоров и домашний кинотеатр станет таким же привычным атрибутом хорошей квартиры, как ванная комната. При этом, кинофильм, став предметом индивидуального пользования, неминуемо должен измениться не только с точки зрения прокатных стандартов длительности, но также и по форме. Возможно, что появятся какие-то новые жанры, о которых сегодня мы даже не подозреваем. Уже несколько лет на видеодисках выпускаются фильмы, имеющие многослойный сюжет, т. е. если зрителя почему-либо не устраивает сюжетный ход, то он может перейти на другой уровень, где с теми же персонажами, а иногда даже с появлением новых будут разыграны новые повороты сюжета. Возможен и третий уровень сюжета, где перипетии будут совершенно иными. Такое интерактивное вмешательство зрителя в сюжет напоминает игру или аттракцион, но для определенных жанров это вполне целесообразно.

Всевозможные системы стереоизображения были несовершенны потому, что пытались воспроизвести стереоэффект сразу для нескольких сот человек, сидящих в кинозале. В домашнем кинотеатре для 1-3 человек стереоэффект получить гораздо проще, особенно при использовании электронной системы записи и воспроизведения изображений.

Компьютерная обработка изображения стала обычным явлением, особенно в музыкальных клипах и рекламе. Она спокойно ассимилировалась в искусство кинематографа, как в свое время звук, цвет и многие другие усовершенствования, которые сегодня невозможно предвидеть.

С уверенностью можно ручаться только за то, что темы в будущих фильмах останутся прежними: добро и зло, жизнь и смерть, любовь и ненависть, верность и предательство, богатство и бедность и т. д.

Что же касается статуса кинооператора, его роли и значения в будущем кинематографе, то можно ответить так: кого устраивает роль съемщика, тот будет съемщиком; кто хочет остаться камерменом или директором фотографии - тот им останется; а кто хочет стать кинематографистом, тот им будет.

Для человека, который является придумывателем и изготовителем изображения, т. е. для оператора, очень важной должна быть его возможность участвовать в процессе производства фильма от самого начала до завершающего момента, т. е. начиная с выбора природы и кончая "post-production" обработкой, чтобы из его рук выходил так называемый "мастер", с которого потом оставалось бы только изготавливать тираж.

Современному оператору совершенно необходимо освоить компьютерный монтаж и компьютерную графику. Оператор, не освоивший этого, невольно превращается в человека, снимающего "заготовки" для других. Ничего особо сложного в новой технологии нет. И, подобно тому, как в свое время оператору пришлось осваивать геометрическую оптику, фотографическую химию, сенситометрию, экспонетрию, точно так же ему необходимо освоить компьютерную графику и работать рука об руку с колористом. Завершающий этап обработки изображения должен проходить под контролем оператора-постановщика. Только в этом случае он может считаться полноправным автором изображения фильма.

Разглядывая окончательную экранную редакцию зрительных образов в фильме "Книги Просперро" Гринуэя и оператора Саши Верни, хочется верить, что все это задумывалось и осуществлялось ими вместе. Но это вовсе не является фактом того, что в других творческих сообществах, в других съемочных группах это будет происходить также дружно, при обоюдном согласии и участии режиссера и оператора.

Профессиональное воспитание оператора в течение ста лет складывалось таким образом, что шло по двум параллельным направлениям. С одной стороны, оператор обязан был иметь определенный уровень технических и естественно-научных знаний. А с другой стороны, он должен иметь довольно высокий уровень художественно-эстетической культуры. Оба эти направления постоянно пересекались и переплетались, взаимодополняя друг друга.

Для пользы дела гораздо логичнее, чтобы оператор освоил какой-то минимум технических знаний, связанных с компьютерным монтажом и обработкой цифрового изображения, потому что у него уже есть определенный эстетический багаж. Учитывать эстетику программиста и колориста, которые прекрасно разбираются в электронике, пытаться привить им изобразительную культуру, от которой, зачастую, они стоят весьма далеко по своему образованию, и по своему восприятию мира менее результативно. Эту позицию в монтажно-тонировочном периоде оператор не должен уступать никому, он должен ее контролировать сам. Надо брать пример с художников анималистов, которые очень быстро это поняли и сейчас в срочном порядке осваивают методы компьютерной графики.

В свое время, в интересах кинопроизводства произошло разделение операторов на операторов игровых фильмов, документальных, научно-популярных, на телеоператоров. Первоначально, на заре кинематографа, оператор был неделим, он мог снимать все: любой жанр, любой вид киноискусства и, мне кажется, нужно вернуться к этому состоянию. Это очень важное обстоятельство для повышения рейтинга нашей профессии.

Оператор, который может один задумать, снять, смонтировать и обработать соответствующим образом, при помощи компьютерных программ, документальный фильм, по сути дела вновь станет единственным автором. И в этом качестве он будет представителем авторского кинематографа, который совершенно потерял свое значение в игровом кино.

Признание за оператором того, что он является основным носителем сущности искусства кинематографа, придумано не мной. Во всем мире оператора теперь называют cinematographer, т. е. кинематографист.

Здесь мы подходим к другому интересному вопросу, к вопросу о том, как же все-таки лучше обучать молодого кинематографиста. Мне кажется, что самым кратчайшим и



эффективным путем обучения, как раз и может стать путь авторского документального кино, или путь арт-хауза, т. е. вначале надо учить не какой-либо кинематографической профессии в отдельности, а учить всему кинематографу в целом. Потом человек с помощью преподавателей разберется, какая профессия ему ближе.

Это потребует небольшого изменения программы обучения, немного приблизив ее к программам обучения западных киношкол и университетов.

Не думаю, что кто-нибудь станет уж так резко возражать против того, что большой кинематограф топчется на месте, что налицо все элементы кризиса, кризиса идей, кризиса выразительных средств. И мне думается, что одним из путей выхода из этого кризиса, одним из направлений, по которому мы могли бы двинуться вперед, мог бы быть путь активизации зрительных образов. Но сам бог велел в этом случае опереться на фигуру оператора. Я думаю, она не подведет, как это бывало за всю столетнюю историю кинематографа. Оператор, как никто другой, понимает и ценит зрительный образ и, как никто другой, умеет разговаривать со зрителем на беззвучном языке изображения.

За последние сто лет операторское искусство переживало разные периоды. Были и взлеты и падения. И хотя сфера наших корпоративных интересов за последние годы определенным образом стабилизировалась, многие из нас совсем не испытывают по этому поводу восторга. И для этого есть серьезные причины.

Современный статус оператора неполноценен, потому что волей обстоятельств (и не без помощи самого оператора) он превратился в человека, которому могут сказать: "Ты сделал свое дело, ты снял и снял очень хорошо, а теперь отойди и встань в сторонку, в монтажно-тонировочном периоде мы тебя позовем, если ты понадобишься". То есть, оператор постепенно утрачивает сквозной контроль над технологией производства фильма в целом, начиная от замысла и кончая изготовлением готовой копии. И хотя от этого, естественно, страдают амбиции оператора, но больше всего от этого страдает качество производимой продукции. Потому что в съемочной группе не может быть другой фигуры, кроме оператора, которая бы обладала знаниями всех особенностей технологических процессов и была бы предназначена для выполнения функций сквозного контроля качества. Процесс обучения кинематографиста оператора должен быть построен таким образом, чтобы учитывать эту особенность.

В некоторых зарубежных университетах и киношколах на первичном этапе обучения нет такой четкой дифференциации профессии: режиссера, оператора, экономиста и так далее. В течение определенного короткого времени все студенты ускоренно проходят тот путь, который прошел кинематограф за сто лет. И только после этого начинается углубленное изучение специальностей. Но дело не только в этом. Кинематограф это детище фотографии, только движущееся детище, потому что само словечко "кинема" означает движение. К моменту появления кинематографа, фотография уже заявила о себе как об одном из видов изобразительного искусства. Однако, несмотря на это, первые фильмы "Прибытие поезда" и "Выход рабочих с фабрики" появились всего лишь как аттракционы. Киноаппарат использовался всего лишь как прибор, фиксирующий движение, и не более того. Те немногочисленные изобразительные приемы, которые к тому времени наработала фотография, которые ставили ее вровень с изобразительным искусством, в кинематографе были мгновенно и напрочь забыты. Первыми кинооператорами были инженеры-механики, химики, оптики. И прошло несколько лет, пока ими стали бывшие фотографы.

Двадцать лет для истории это всего лишь смена одного поколения. Но в кинематографе этого оказалось достаточно, потому что новое поколение, которое пришло в двадцатые годы и которое образовало направление авангард стало очень активно использовать в фильмах изобразительные приемы фотографического искусства, попутно разрабатывая и свои собственные специфические кинематографические приемы.

Сегодня, начиная обучение операторов, мы по-прежнему идем от фотографии, как от самой главной базовой дисциплины. И это абсолютно правильно. Современный цифровой фотоаппарат с матрицей в 5 гигапикселей способен дать статичное цветное изображение по качеству не уступающее фотографическому. Но этот процесс пока слишком дорог, поэтому обучение фотоискусству начинается с черно-белой фотографии на основе фотохимии. Но, как только студенты переходят от фотокомпозиции к киноэтюдам, с ними происходит то же самое, что происходило с кинематографом в начале прошлого века. Увлекаясь внутрикадровым движением пространственных объектов, они как бы утрачивают все навыки композиции и освещения, которые только что приобрели на уровне фотографического искусства. Этот парадокс, который мы многие годы наблюдали сотни раз, доказывает, что он не случаен. Сегодня в наших руках есть замечательное техническое средство - полупрофессиональная видеокамера, при помощи которой мы можем более мягко перейти от неподвижной фотографии к подвижному кинематографическому изображению на пленке. Видеосъемку можно использовать по двум параллельным направлениям. С одной стороны видеокамерой надо снимать те же сюжеты, которые студент снимает по фотокомпозиции, т. е. натюрморты, пейзажи и портреты, только теперь в них важным изобразительным элементом должен входить цвет, но не движение. Практика показала, что студенты гораздо быстрее осваивают композицию и освещение, если снимая видеокамерой, используют большой контрольный монитор, потому что им не надо ждать, пока проявится пленка, напечатается позитив, они сразу видят окончательный результат на большом цветном экране монитора и сразу корректируют все свои ошибки. При этом в сознании студента быстрее устанавливается связь между снимаемым объектом и его цветным позитивным изображением, потому что он может видеть их одновременно (перед камерой и на экране монитора). Известная балерина Майя Плисецкая в одном из своих интервью, на вопрос кто сегодня лучший учитель балета, ответила - видеокамера. Видеосъемка гораздо дешевле и не ограничена лимитом пленки. Второе направление это съемка простейших элементарных этюдов на передачу пространства, на передачу движения с использованием различной оптики и самой движущейся камеры, как в этюдах, предлагаемых режиссерской мастерской Хотиненко. Эти сюжеты могут состоять из 1 - 3 кадров. Студенты уверенно осваивают такую необходимую в нашем деле операцию, как перевод фокуса и постепенно привыкнут к цвету. Все эти тренировочные этюды должны быть жестко расписаны в программе, потому что они еще не являются этюдами киноосвещения, а их можно назвать только подступами к этой работе. Следующее обязательное задание по программе - это видеосъемка простейших документальных или пейзажных сюжетов. Она потребует от студентов умения разрабатывать несложный съемочный план, т. е. представить себе будущий монтажный строй эпизода, умения быстро и грамотно снять основные монтажные планы таким образом, чтобы они потом могли соединиться в единый монтажный строй по крупности, по направлению, по освещению, по движению и т. д. И затем обязательно самим, я повторяю, самим смонтировать снятый ими сюжет,

смонтировать на компьютере. И только выполнив все эти подготовительные, как я считаю, задания, можно переходить к съемке работы по композиции, т. е. работы, которая имеет четкий замысел, начало, развитие, кульминацию и финал. Эта работа может выполняться или в качестве авторской, или вместе с режиссером. Лучше, в качестве авторской, потому что только в этом случае оператор полностью контролирует свою работу, начиная от замысла и кончая полным ее завершением. По существу, только в отношении этой работы можно будет всерьез говорить о творческом замысле, об изобразительном решении, об операторских приемах и т. д. Можно усложнить задание, связанное с этой работой, предписывая, чтобы часть ее была снята непременно на натуре, а часть в естественном интерьере или в декорации. Только после качественного выполнения этой работы можно приступить к съемке работ по композиции на киноплёнке и то, может быть не для всех, а только для наиболее способных студентов. Вполне возможно, что работа на киноплёнке для некоторых может оказаться только лишь дипломной. Параллельно этому должны быть предусмотрены задания (типа лабораторных работ) по работе с цифровой фотокамерой. В основном для того, чтобы приобрести навыки обработки цифрового изображения на компьютере (как о том рассказывалось в главе "Предметная среда действия"). То же самое может быть проделано с цифровым изображением от полупрофессиональной видеокамеры. Такие лабораторные работы могли бы заменить работы по специальным и комбинированным съемкам.

Таким образом, начиная обучение с черно-белых фотографий, т. е. с фундаментальных понятий таких, как композиция, светопись студенты постепенно, через съемку на видео мягко освоили бы съемку движения и затем перешли бы к завершенным работам по композиции на киноплёнке. Но самое главное приучить студента работать в режиме сквозного действия, начиная от творческого замысла, включая все технические приемы во время съемки и заканчивая компьютерной обработкой цифрового изображения.

Конечно, самые совершенные высокие технологии не самоцель, а только лишь средство для успешного решения творческих задач, которые всегда были и будут приоритетными. Выдающиеся мастера отечественного кинематографа, которые создавали национальный институт кинематографии (ВГИК) прекрасно это понимали, так же как Анатолий Франс, который в свое время писал: "Искусству угрожают два чудовища: художник, который не стал мастером и мастер, который не стал художником".

## Заключение

Переверачивая последнюю страницу, читатель возможно подумает, что книга старается защитить операторов, и будет прав. От кого же защитить? Да, прежде всего от самих себя! Встречаясь друг с другом мы обычно обсуждаем пленку, оптику, вспомогательную технику и очень редко касаемся вопросов, которые затронуты в этой книге. Возможно, потому, что считаем их частью внутреннего мира, который старательно оберегается всяким художником. Короче, в нашей среде это не принято. А потом сами не довольны тем, что нас считают техническими работниками. Вот почему, подумав, я решил восполнить этот пробел. Но, повторяю, не потому, что лучше других разбираюсь в этих проблемах, а лишь потому, что у меня образовалось много свободного времени. Ища выход из этого непривычного для меня состояния, я не то, чтобы решил быть полезным (это звучит слишком пафосно), но просто не захотел чувствовать себя лишним в нашем общем деле, и решил участвовать в нем таким образом.

Некоторые мои коллеги, прочитав книгу, скажут, что не нашли в ней для себя ничего нового, что всё, о чем в ней пишется, им давно и хорошо известно. Я буду рад этому, потому что для меня это означает лишь только то, что мы единомышленники и на многие вещи смотрим одинаково.

Я бесконечно благодарен моим друзьям и коллегам за критические замечания потому, что они очень помогли мне в работе над книгой.

Среди читателей будет немало таких, которые только входят в мир кинематографа, и для них будет очень полезно увидеть, как бы изнутри, огромный удивительный пласт человеческой деятельности, называемый киноискусством, почувствовать его специфику, а также понять слагаемые, из которых складывается операторское мастерство.

Другие скажут, что мир кинематографа совсем не похож на описываемый мной. Но ведь давно и хорошо известно, что каждый человек придумывает себе тот мир, в котором он живет и работает. И мой мир таков, каким он предстает в этой книге.

Приводя примеры из собственной творческой практики, я хорошо понимал, что они носят конкретный, штучный характер и не могут иметь всеобщего универсального смысла.

В то же время, было бы несправедливо воспринимать их, как мемуарный жанр. Хотелось бы, чтобы эта книга не воспринималась как подведение личных итогов, а наоборот, служила исходной точкой, поводом для дальнейших размышлений на такие темы, о которых прежде не приходилось задумываться. И меньше всего хотелось бы быть беспристрастным, потому что это не учебник, а скорее приглашение к дискуссии.

Фигура оператора, возникающая на страницах этой книги кому-то может показаться слишком положительной, не соответствующей действительности, но ведь это собирательный образ, он всегда ярче и лучше каждого из нас в отдельности.

С позиции строгой киноведческой науки некоторые определения и термины могут показаться неточными, а некоторые положения спорными. Но надеюсь, что читатель к этому отнесется снисходительно, если поймет о чем идет речь.

Не стоит переоценивать значение слов, напечатанных на бумаге - это не наша профессия. Мы гораздо убедительнее выглядим на экране, чем в словесном споре. Язык зрительных образов точно так же, как музыка, универсален, его без переводчика понимает

каждый человек. И лучшие представители нашей профессии прекрасно владеют этим языком.

А как же быть с "волшебником"? Правомерно ли использовать это определение для человека с "фабрики грез", который прилежно изучил все достижения своих предшественников, освоил все тонкости современных технологий и в своей повседневной творческой практике добивается выдающихся результатов? Да, но только в том случае, если под этим подразумевается талант. Он распределен в этом мире весьма неравномерно. К сожалению, не так редко можно видеть, что мера таланта не соответствует количеству наград, привилегий и званий, которые выдаются или не выдаются различными комиссиями, жюри и т. п. Но надо смириться с тем, что здесь никогда не может быть полного соответствия величине таланта, потому что таланты распределяются в том месте, которое нам не подвластно.