

Марина Евсеевна Голдовская.

Содержание:

Десять операторских биографий

Резюме.

Предлагаемый сборник знакомит с творчеством выдающихся деятелей советского кинооператорского искусства. В статьях об операторах А. Левицком, Э. Тиссэ, А. Головне, А. Москвине, Д. Демуцком, М. Магидсоне, Б. Волчке, А. Гальперине, Л. Косматове, С. Урусевском будет рассказано о своеобразии творческого пути каждого из них, рассмотрены особенности их художественных манер, проанализирован их вклад в становление советской операторской школы. Книга предназначена как специалистам-киноведам, так и кинолюбителям, широким массам читателей.

Предисловие

А. А. Левицкий

Э. К. Тиссэ

А. Д. Головня

А. Н. Москвин

Д. П. Демуцкий

М. П. Магидсон

Б. И. Волчек

А. В. Гальперин

Л. В. Косматов

С. П. Урусевский

Ю. И. Екельчик

Предисловие

Операторское искусство принадлежит к тем областям художественного творчества, без которых не может существовать кинематограф.

Кино — искусство зрелищное, пластическое, и изображение является одним из главных компонентов в воплощении идейно-художественных задач. Специфика этого вида искусства предполагает особое значение профессии кинооператора, роль которого в процессе работы над фильмом трудно переоценить. Прогресс техники значительно обогатил выразительные возможности кинематографа: он стал не только говорящим, но и цветным, широкоэкранным, широкоформатным. И что самое существенное, он давно уже перестал быть лишь видом зрелища. Кинематограф — это способ рассказать о жизни, выразить свое отношение к ней, проанализировать ее процессы. Это и искусство и философия.

В этом постоянно развивающемся искусстве все возрастает роль оператора — сотворца сценариста и режиссера, интерпретатора и соучастника их творческого замысла. Средствами зрительной пластики — светом, движением, колоритом — оператор создает на экране пластический образ, аккумулирующий и эмоциональный и философский ряды, некий целостный, своеобразный мир со своими героями, средой, неповторимую атмосферу, настроение, то есть то, что и делает фильм произведением искусства. Однако именно эта область художественного творчества до сих пор наименее изучена в современном киноведении. Подробный анализ работы кинооператора — все еще редкое явление на страницах кинематографической печати.

Проходят годы, киноискусство обогащается новыми произведениями. Но по-прежнему, не старея, идут на экранах «Броненосец «Потемкин», «Потомок Чингис-хана», трилогия о Максиме, «Мечта»... И все же зритель, как правило, связывает эти картины лишь с именами режиссеров, поставивших их. Фамилии же операторов обычно встречаются либо лишь в узкоспециальной литературе, либо бегло упоминаются в книгах по истории кино. Даже таким мастерам, как А. Левицкий, Э. Тиссэ, В. Волчек, Л. Косматое, не было посвящено ни специальных монографий, ни даже обстоятельных статей. Однако изучение эволюции кинематографа требует глубокого анализа его изобразительной формы, ибо изображение не просто несет в себе констатацию происходящих на экране событий, но выражает смысл, идею произведения. Данный сборник является первым опытом систематизирования вклада, внесенного операторами в советскую кинематографию. В него вошли десять портретов мастеров, принадлежащих к старшему поколению советских кинооператоров. Вместе с выдающимися режиссерами С. Эйзенштейном, В. Пу-

довкиным, А. Довженко, М. Роммом и другими эти операторы не только участвовали в создании бессмертных шедевров киноискусства, но и внесли огромный вклад в становление и развитие языка кино. Они положили начало советской кинооператорской школе, подготовили своим творчеством и педагогической деятельностью достижения советского кинооператорского искусства.

Поиски пластической, зрительной выразительности начались еще в эпоху немого кино, в те годы, когда кинематограф только-только осознавал себя, свои возможности, нащупывал будущие пути. Операторы учились передавать красоту и изменчивость природы, подмечать и выявлять характерное в облике человека, давать образную трактовку жизненным явлениям. Операторское искусство формировалось самой практикой.

Советские мастера старшего поколения пришли в кинематограф в те годы, когда он находился в состоянии глубокого кризиса. В наследство от дореволюционного кино остались полуразрушенные ателье, почти непригодная, выведенная из строя осветительная и съемочная техника, дурные традиции и штампы. Александр Левицкий позднее вспоминал, как ему и его коллегам приходилось проводить ответственные хроникальные съемки на кусках-остатках пленки, найденных в подвалах студии.

Однако за очень короткий срок первым энтузиастам советского кинематографа удалось восстановить не только съемочные павильоны, привести в порядок технику, освоить впервые выпущенную отечественную пленку, но и создать прославившиеся на весь мир киношедевры.

В триумфальном успехе фильмов «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Окраина», «Мы из Кронштадта» большая заслуга принадлежит операторам. Тогда впервые на весь мир наравне с именами кинорежиссеров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко прозвучали имена Э. Тиссэ, А. Головни, Д. Демуцкого, А. Москвина, В. Нильсена, Н. Наумова-Стража, впервые по достоинству оценено творчество кинооператора. В первые десятилетия существования кинематографа операторская профессия не считалась профессией творческой. Отношение к оператору как к техническому исполнителю сохранялось еще долгое время во многих зарубежных странах. Советское кино с самого начала заявило принципиально новый подход. Операторы стали, по выражению С. Эйзенштейна, «свободными членами союза одинаково творческих индивидуальностей». Вся история советского кино дает примеры исключительно плодотворных творческих содружеств режиссеров и операторов: С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ, В. Пудовкин и Л. Головня, А. Довженко и Д. Демуцкий, М. Ромм и Б. Волчек, Г. Рошаль и Л. Косматое, С. Юткевич и Е. Андриканис, С. Герасимов и В. Раппопорт... Этих людей объединяла огромная любовь к кинематографу, великая трудоспособность и энтузиазм. Они были талантливы, каждый по-своему. И открытиями, которыми так богато советское

киноискусство, мы обязаны в равной степени и режиссерам и операторам.

Мы нередко говорим: «манера Москвина», «манера Волчека», «манера Урусевского», тем самым утверждая авторство оператора. Признание самостоятельности и самобытности подхода оператора к изобразительной трактовке действительности ни в коей мере не противоречит природе операторской профессии, сущностью которой является воплощение в зрительных образах сценарно-режиссерского замысла. И несмотря на то, что оператору приходится работать с разными режиссерами и авторами, с разным драматургическим материалом и в различных жанрах, подлинные мастера всегда отличались самостоятельностью и своеобразием художественной манеры. Так, «почерк» А. Москвина, В. Волчека, Ю. Екельчика, М. Кириллова, Д. Фельдмана, В. Горданова не спутаешь с работами других мастеров. Квалифицированному, опытному зрителю достаточно увидеть несколько кадров картины, чтобы определить, кем она была снята.

Творчество больших мастеров операторской профессии оказывает мощное плодотворное влияние на молодых не суммой технических приемов, которые можно умело и к месту скопировать, а своеобразием мироощущений, дающим толчок поиску собственного индивидуального стиля, своего почерка. Так, яркий талант Сергея Урусевского дал движение целому направлению в операторском искусстве, объединившему людей очень непохожих ни друг на друга, ни на вдохновившего их на поиск художника.

Глубоко понять природу современного операторского творчества можно, лишь осознав ту эволюцию, которую оно претерпело на протяжении десятилетий. Советские операторы — все вместе и каждый в отдельности — осваивали возможности выразительного кинематографического освещения, искали пути приближения киноизображения к живой, не загримированной реальности, развивали мастерство кинопортрета, находили новые средства в передаче световоздушной среды трехмерного пространства, открывали способы раскрепостить камеру, сделать ее инструментом динамичным и подвижным, столь же послушным художнику, как кисть живописца.

Анализ вклада наших лучших операторов дает возможность наглядно увидеть, как тесно связаны их поиски с сегодняшним днем, как продолжается, по-новому интерпретируется найденное ими в нынешней практике. Ведь в искусстве ничто истинное не проходит бесследно, оно составляет те живые традиции, которые питают современность.

Эстетика изобразительного решения фильма меняется, обогащается новыми выразительными средствами, в операторскую профессию приходят все новые талантливые, ищущие мастера, непохожие друг на друга своими творческими устремлениями, приемами творчества, изобразительной манерой. В сегодняшнем кинематографе трудятся рядом кинооператоры разных поколений — самостоятельные, оригинально мыслящие художники. Достаточно

назвать хотя бы имена А. Шеленкова и Чен Ю Лан, И. Слабневича и Г. Маранджана, В. Юсова и И. Грицюса, Л. Пааташвили и Л. Калашникова, Ю. Ильенко и Г. Рерберга, А. Антипенко и К. Кадыралиева и еще многих, многих. Охватить в одном сборнике всю богатую палитру художественных индивидуальностей советской операторской школы, естественно, невозможно. Эту задачу восполняют последующие сборники, которые предполагается опубликовать в ближайшее время.

Трудно сравнить условия современного кинопроизводства с теми, которые существовали у нас даже 20–30 лет назад, не говоря уже о первых годах советского кино. Современный кинопроцесс — отлично налаженная машина, где все выверено, спланировано, продумано. Но, как и прежде, все нити — технологические и творческие — сходятся в руках оператора. Как и прежде, он остается «последней инстанцией» между замыслом и его воплощением на экране. Ведь именно его глазами увидит зритель готовый фильм...

Кинооператор, лауреат Ленинской премии
В. Монахов

А. А. Левицкий

Начало 10-х годов. Начало русского кинематографа. Первые шаги всегда немного потешны. И потому извинительна простодушная мысль: хорошо бы «заснять» про это веселую картину. Про начало. Показать в комическом ракурсе «дедушек» и «бабушек» современных киностудий (тогда — «ателье» или «кинофабрики»), кинокамер (тогда — аппараты Пате), юпитеров и дпгов (тогда их заменяли ртутные колбы) и прочего тому подобного, что кажется издали таким отъявленно выразительным...

Кино само по себе было киногеничным — в самом невинном смысле этого слова. Оно барахталось в осадке цивилизации — где-то вместе с шантаном, дешевым ярмарочным «кият-ром». Оно жило в основном на содержании тупорылой прослойки столичных и губернских городов — мещан, обывателей, лавочников, зажиточных кустарей, паразитов, произносивших вместо «Пате» — «Пате».

Это для них: «Один насладился — другой расплатился», «Женщина захочет — черта обморочит», «Амур, Артур и К°». Это для них страстные призывы на пестрых тумбах, на фанарных вывесках: «Сегодня и ежедневно (четыре восклицательных)... Самая свежая программа парижского жанра (еще четыре)... Спешите, спешите (еще столько же)».

И не странно ли, что в этом угарном, по всем статьям низкопробном деле искали и находили призвание умнейшие, образованнейшие люди, не чуждые театрального, живописного и разных других талантов. Вполне способные преуспеть на любом почтенном поприще — от авиации до дипломатии.

Среди них были и Яков Александрович Протазанов (безусловно, «первый номер» в ряду русских режиссеров), Владимир Ростиславович Гардин, Евгений Францевич Бауэр, Петр Николаевич Чардышш, Владислав Степанович Старевич. Среди них и Александр Андреевич Левицкий — «основоположник отечественной школы операторского искусства», как написано в современном «Кинословаре».

Да, сегодня они — корифеи, родоначальники, учителя. А тогда... просто энтузиасты. «Энтузиасты кинематографа». Я смотрю на их фотографии. Левицкий выглядит среди остальных «пионеров» самым юным и, пожалуй, самым застенчивым, несмотря на свой высоченный рост и тяжелые кисти рук. (Недаром, с легкой руки Протазанова, его долгое время величали «Левушкой»...)

В сущности, он был не так-то уж молод. В 1912 году, когда он стал самостоятельным оператором, ему исполнилось двадцать семь.

Молодой русский кинематограф (как и всякий другой) создавался не такими уж молодыми людьми. Все они приходили, имея за плечами некий житейский, а порой и творческий опыт. Левицкий, как и большинство его коллег, пришел по кратчайшей — из газетной фотографии.

Были в отечественном кино операторы моложе его, были старше — он был первым, чей опыт сам собою просился на изучение и обобщение. Первым, кто угадал реальные возможности оператора в поисках выразительности кинематографа. Первым, в ком наиболее четко и полномерно воплотился тот профессиональный комплекс, который вскоре стал как бы мерилом операторского мастерства...

Занятно все-таки, чем привлекало этих людей кино — едва ли не самое сомнительное тогда из искусств.

Трудно, что ни говори, увязать интеллект, вкус и вдохновение с тем, что составляло тогдашний кинопоток: лубочные мелодрамы, агрессивные агитки, охальные комедийки. (Кстати сказать, все упомянутые вначале фильмы снимались камерой Л. Л. Левицкого — и это, безусловно, неотъемлемая деталь его биографии.)

Еще труднее поверить, что кто-либо из них, из «первых», отчетливо представлял могучие, необъятные возможности кинематографа, предвидел, что эта вот его «общедоступность» (то, что присуще так называемому ширпотребу) имеет оборотной стороной демократичность, предельную наглядность. Разве что смутно предчувствовал...

По иодь предчувствие, предвидсшего и тому подобное в любых сферах творчества — это всегда так, между делом. А по существу их возникновение объясняется, скорее, познанием дола, его скрытых законов и порядков, неумением уловить его перспективу. Неудивительно, что много случайных попаданий в кинематограф — профессия тогда еще не доросла до уровня особо «рекомендуемых».

Поистине первые люди в кино не ведали, что творили. Здесь надо, видимо, говорить об инстинкте таланта, который ищет выхода, возможности проявить себя максимально и, лишь хорошо ощутив такую возможность, преисполняется уверенности и силы. А до этого идет где-то на поводу у стихии — в данном случае у низменных вкусов публики, у примитивного производства, у коммерческого спроса.

Случайными в этот, так сказать, первобытный период выглядят именно удачи — фильмы, в которых сверкает искра подлинного искусства — режиссерского, актерского, операторского.

Вряд ли оспорим тот факт, что даже такие, оставшиеся в истории кино ленты, как «Анна Каренина», «Война и мир», «Дворянское гнездо» (снятые, к слову сказать, также Александром Левицким), объективно выражали не только

попытку кинематографа облагородить себя с помощью большой литературы, но и прозаическое желание снять пенку с признанной классики, выявить в чистом виде наиболее популярный и доступный слой — детективный или мелодраматический.

Но все равно это были удачи, открытия, которые не оставались незамеченными ни передовым зрителем, ни самими мастерами. Талант чутко реагировал на малейший просвет в мас-се пошлости, напиравшей со всех сторон. Энтузиасты кино жили как-никак не в отчужденном мире — все они были «отравлены» высокой литературой, музыкой, театром. И невольно соизмеряли свои усилия с тем, что творилось в старших искусствах.

В мемуарах родоначальников кинематографа механика этого процесса предстает достаточно наглядно. В том числе и у Левицкого, хотя его книга, изданная в 1963 году в издательстве «Искусство», «Рассказы о кинематографе» — не вполне мемуары.

В этой книге, где каждая фраза трогает величайшим тактом и скромностью, больше литературных достоинств, нежели справочных, чисто познавательных. Реальное значение Левицкого в истории операторского искусства по ней сложно представить. Это обидно, поскольку ни одного дореволюционного, фильма, снятого Левицким, не сохранилось. Сохранились только фотографии кадров да несвязные воспоминания современников...

Но даже то, что есть в воспоминаниях Левицкого, — несколько мимолетных описаний собственных «эффектов» — представляется весьма значительным. Значительными кажутся тут не столько технологические секреты сами по себе (их вполне могли изобрести другие операторы и даже до Левицкого), сколько способность автора точно понять и выразить эстетический смысл собственных находок. Это самое важное, ибо только так операторские открытия внедряются в повседневную практику, становятся вехами развития.

Когда я читаю про съемку известного эпизода в «Дворянском гнезде», как, следуя ритму сонаты, играемой Леммом, «постепенно реостатами выводили освещенность части стен и потолка мансарды, оставляя лунный свет из окна лишь на Лемме и частично на Лаврецком, сидящем в кресле», а затем с последними звуками «вновь начали постепенно усиливать общую освещенность», я понимаю, почему изобразительный облик этого фильма вызвал такой восторг у просвещенной публики и понравился даже «твердолобым» театровладельцам. (Фильм, разумеется, был немой. Для музыкальной «иллюстрации» в кинотеатрах были заказаны специально ноты сонаты

Бетховена.)

Я не видел «Портрета Дориана Грея», поставленного в 1915 году Всеволодом Мейерхольдом, но хорошо представляю «полное впечатление туманного вечера, воздушную и тональную перспективу», созданные хитроумным способом — синим химический вираж плюс подкрашенный желтым анилином дым (горела мокрая бумага).

Дело, повторяем, не в самих придумках, хотя они по-своему изобличают высокую профессиональность. Дело в абсолютном соответствии их высшему творческому замыслу, исходящему от режиссуры.

Иногда это — следствие заведомо продуманных действий, как бывало нередко в работе с Я. Лротамиовым.

Иногда это — результат умения разделить общий творческий подъем, войти в настроение режиссера, как было, наверно, при съемках фильмов «Анна Каренина» и «Дворянское гнездо». Иногда это — полуслучайное попадание в точку, как, например, «туманный вечер» в «Дориане Грее».

Оператор, изобретая «туман», стремился к натуральности и, естественно, ожидал возражений со стороны режиссера, яростного ненавистника «натурализма». Но возражений не последовало. По всей вероятности, потому, что как раз не было полного впечатления природы. Одна неприметная фраза в этом рассказе позволяет нам сделать такую догадку — «качающийся от ветра фонарь над входом в театр бросал причудливые блики на Дориана, афишу и тротуар». Похоже, что в этом причудливом освещении чувствовалась некая нервность, смятенность, условное восприятие реальности, столь близкие Мейерхольду. Фотографии подтверждают это ощущение.

Но чаще — надо подчеркнуть — подобные совпадения были результатом кропотливых и неотступных размышлений. «Я все время думал, как хотя бы минимальным светом усилить выразительность лица Дориана... По новой схеме свет от лампы не освещал лицо Яновой (исполнительницы роли Дориана Грея.— М. К.), а только давал световой контур на фигуру, лицо и волосы, глаза освещались нижним светом. При современной осветительной аппаратуре подобный эффект для оператора несложен. Почто иное было сорок лет тому назад. Направленные Кузнецовым (будущий оператор, тогда помощник Левицкого.— М. К.) два тонких угля, вмонтированные в асбест, высвечивали глаза Яновой. Временами угли начинали мерцать, гаснуть, дымить и обжигать пальцы. В такие моменты в свою очередь и я, продолжая крутить ручку аппарата, начинал шипеть на Кузнецова: «Свет, свет на глаза!» Да, Левицкий везде и всюду подчеркивает приоритет режиссера во всех поисках и свершениях. Разумеется, имея в виду больших режиссеров.

«Яков Александрович (Протазанов.— М. К.) пояснил, что он хотел бы в виде эксперимента соединить действие и надписи в одном кадре и снять весь сюжет не отдельными планами, затем монтажно соединенными, а как непрерывное действие в одном ролике... Кроме этого, Яков Александрович предлагал одновременно соединить несколько различных действий в одном кадре».

«Мы все были увлечены съемкой «Дворянского гнезда». По настоянию Гардина все участники фильма с утра надевали костюмы прошлого столетия, да так и ходили в них до вечера... Все это, вместе взятое, создавало чудесную атмосферу подлинного художественного творчества, которую я впервые по-настоящему почувствовал, снимая «Дворянское гнездо». И в этом была основная заслуга режиссера фильма Владимира Ростиславовича Гардина».

«Я неоднократно отмечал, что каждая вновь снимаемая сцена, когда Мейерхольд объяснял ее, для меня была своеобразной лекцией. Она увлекала глубиной мысли, вскрывала особенности характеров действующих лиц, их внутренний мир, определяла ритмичность мизансцен. Многое, что на репетициях говорил Всеволод Эмильевич (Мейерхольд,— М. К.), я записывал...». Казалось бы, удивляться тут нечему и нечего подтверждать столь бесспорную истину обширными цитатами. Но опять-таки истина эта — в том глубоком, ответственном смысле, какой вкладывает в нее автор данных цитат,— одно из самых ценных достижений практики А. Левицкого. И потому особенно хочется это отметить.

Но вернемся к началу. Биография Левицкого хорошо сочетается с биографией русского кинематографа: нагляднейше подтверждает самые характерные факты.

Что представлял собою прашур современного оператора? В чем выражалось его участие в съемочном процессе? Время, когда такой профессии вообще не было — режиссер и оператор сочетались в одном лице,— это время к началу 10-х годов повсеместно прошло. Но прошло не бесследно. Сохранилась некая условность функции оператора. Он был чем-то вроде подмастерья у режиссера — фигурой безголосой во всем, что касалось творчества. Так длилось довольно долго.

В 1918 году, представляя читателю «творцов негатива», «Киногазета» писала: «Тот самый человек, который вращает ручку аппарата, результатом чего является испорченная пленка, носит название «оператор». Операторы бывают хорошие и плохие. Хорошие — это те, которые снимают за границей, а плохие — это те, которые снимают у нас... Искусство операторов находится в зачаточном состоянии и потому трудно поддается описанию».

Ряды операторов («съемщиков», по-тогдашнему) пополнялись

проще, естественней, чем режиссеров. Здесь почти не было пришельцев с неожиданными профессиями. Вот как пишет об этом сам Левицкий (публикуется впервые.— М. К.).

«Фильмы надо было не только ставить, но кто-то должен был их и снимать. Операторов было не так много, чтобы удовлетворить возрастающие потребности съемки фильмов. Фотографы — они могут снимать в кино. Какая, в сущности, разница? Только одна — фотограф, когда снимает, открывает крышку объектива или щелкает затвором, а оператор вертит ручку. Так думали новоиспеченные кинопредприниматели и начали приглашать для съемки фильмов фотографов...

Снимали фильмы, где только было возможно, вплоть до подвалов, на открытом воздухе, наспех оборудуя для этого площадку. Приходит на такую площадку новоявленный оператор, снимающий до этого папу-маму с детками на фото. Закоптит стекло, чтобы смотреть на солнце. А хозяйчик торопит: давай снимай! Время уходит, скоро вечер. Выглянуло солнце, начали снимать — заел аппарат. Вновь начнут съемку — оператор недоглядел, нашла тучка, пошел дождь. И носится ошалелый оператор с физиономией, вымазанной сажей от стекла... Не лучше обстояло дело со съемками в закрытом помещении. Новичок-оператор никогда не снимал с искусственным светом. Черт их знает, как ставить эти самые юпитеры. Но взялся за гуж... Снимает. После проявки на негативе еле-еле что-то видно — так, какая-то муть. Загублено триста, пятьсот метров пленки...

Так снимали «фотооператоры», так они учились.

Выгонит такого оператора хозяйчик. Идет к другому, уже несколько осмелев и умудренный некоторым опытом. Вновь снимает — получилось. Правда, неважно, но на экране видно. И сам иногда удивляется, как все это вышло хорошо».

Автора этих колоритных воспоминаний можно чуть-чуть, но существенно дополнить. Случалось, что фотографу везло (разумеется, везло в конечном счете хорошим фотоаппаратом) — его нанимал не махровый халтурщик-дедяга, а солидная фирма. Администрация приставляла его для начала к иностранному оператору как бы ассистентом, с тем чтобы иметь впоследствии своего, со всех точек зрения более выгодного оператора.

Так начинал и Александр Левицкий, потомственный фотограф, внештатный корреспондент многих газет и журналов.

В 1910 году он перешел в кино — в Ателье братьев Пате, где и начал свою карьеру в качестве помощника французского оператора Ж. Мейера.

Мейер несомненно был толковым специалистом — воспоминания современников здесь единодушны. «Он научил нас пользоваться световым отражающим экраном», — упоминает Я. Протазанов.

Несомненно и то, что он был добросовестным учителем. Уже через год Левицкому доверяют снимать самостоятельно, он работает вместе с Мейером на равных началах.

В 1913 году Ателье Пате передается конторе Тимана и Рейнгарда, которая под маркой «Русская золотая серия» организовала производство фильмов по произведениям русской классики. Почти все сотрудники, работавшие у Пате, в том числе Ж. Мейер и А. Левицкий, переходят к новым хозяевам. Ведущий режиссер Тимана — Яков Протазанов. Поначалу Протазанов снимает то с Мейером, то с Левицким, то с обоими вместе. «Но уж вскоре мы почувствовали, — вспоминал впоследствии Протазанов, — что этот молодой парень (то есть Левицкий. — М. К.) имеет свою собственную линию, свой — верный или неверный, но самостоятельный взгляд на то, что хорошо и что плохо. Большой знаток кинотехники, он быстро получил заслуженное признание как блестящий оператор».

Напомним, что операторский труд в те годы не признавался полноценной творческой профессией. Оператор готовил к съемкам аппаратуру, размещал свет, намечал точки съемок, крутил в нужный момент ручку камеры. После съемок или в перерыве он проверял на экране проявленный негатив, отбирал дубли для печати, просматривал готовый позитив, посылал его для монтажа режиссеру.

Оператор меньше всех отвечал за то, что выходило из недр киноателье. В случае неудачи оператор благополучно избегал шишек и шпилек (как реквизитор, или осветитель, или тот же лаборант). Зато и лавров ему по статусу не полагалось: что приказали, то и снял.

Не случайно же Протазанов вспоминает молодого Левицкого, «блестящего оператора», прежде всего как «большого знатока кинотехники». Подчеркивает — в другом месте — его «работоспособность, изобретательность, упорство».

Да, Левицкий был отменный изобретатель, точнее было бы применить к нему современный термин «рационализатор». Он постоянно искал работу для рук, для глаза: «скрещивал» фотокамеры, делал мебель, «поправлял» охотничьи ружья, переплетал книги, шлифовал добавочные детали. Как хороший мастеровой, он имел свой инструмент, свои собственные навыки, секреты, был токарем, плотником, механиком. Он привык, что ему дается любое дело, где нужны глазомер, чутье, старание и хорошие руки.

Был одно время популярный вид фотографии — «бром-масло». Суть его долго объяснять, да и не нужно здесь, достаточно сказать, что результат получался оригинальный: похоже на монотипию, на офорт. Однажды Левицкий, никогда раньше не делавший подобных снимков, взялся па пари сделать «но хуже, чем на выставке». И сделал — за три дня...

Случалось ему, конечно, сдаваться, и он не всегда безропотно это сносил. Особенно, говорят, раздражала его загадочность радиоприемника — ни разобрать, ни собрать его он не мог и прямо-таки по-детски мучился от этого.

Ясно, что и в прямом своем деле Левицкий был мастером высочайшего класса. На его счету множество разных приспособлений, достаточно смелых для своего времени.

Известно, что он первым из наших операторов применил перестановку объектива. Аппараты Пате имели постоянный объектив «50» («полтинник»). Левицкий сам изготовил объектив «75». Можно сказать, что он предчувствовал проблему «крупного плана»...

Снимая «Дворянское гнездо», он смастерил поворотный круг — деревянную платформу, на которой размещались декорации, что позволяло разворачивать к свету нужную часть обстановки... Изнутри кинокамеры были выложены бархатом — он заменил бархат металлической оболочкой, избавив фильм канал от грязи и пыли...

Он сконструировал удобный чехол для камеры... Перечислять все его достижения по этой части можно долго. Но тут, пожалуй, стоит оговорить один специфический момент. Патентов на подобные открытия, как правило, не давалось. И справедливо, поскольку они зачастую имели весьма ограниченный практический смысл: облегчали работу данного оператора в данной творческой обстановке. В конце концов, у каждого из операторов своя особая техника, свои трюки, составляющие его секрет. Да и не это главное. Не только блестящее знание кинотехники, изобретательность, упорство и т. п. снискали Левицкому славу оператора-художника. Его так и представляли в старых киножурналах, киноброшюрах: «оператор-художник». Ясно, что его практика просто не умещалась в рамки привычного термина «оператор».

Негативно это подтверждает тогдашняя пресса. Я повторю: о работе оператора как такового писать было не принято. Хотя его заслуги косвенно отмечались рецензентами, причем в форме довольно шаблонной. Например: «Сокровища Пенджаба» будут иметь хороший успех. Красиво поставлен гарем раджи. Есть несколько хороших пленэров. Особенно хороша фотография — во всех трех картинах. Масса света, контрастности». Или о фильме «Пробуждение весны»: «Безукоризненная фотография, прекрасные снимки, среди которых имеется несколько высокохудожественных (закат солнца, рассвет), изысканная красота пейзажа».

Нетрудно заметить, что изображение на экране целиком трактуется как фотография. В эту трактовку, естественно, не «влезает» то, что показал Левицкий в своих фильмах, — например, в «Крейцеровой сонате» или «Дворянском гнезде». Тонкие

тональные переходы, мягкие колебания света, углубляющие эмоциональный настрой сцены, чуткая, осторожная реакция камеры на каждый выразительный штрих мизансцены, ясное ощущение ритмических подъемов и спадов — все то, что незаметно приобщает зрителя к постижению глубинного, сокровенного (хотя, вероятно, и не выглядело столь шикарно, как в «Сокровищах Пенджаба», если судить по отзыву рецензента). И все это оставалось фактически без внимания, хотя многие критики явно ощущали всестороннюю незаурядность фильмов Левицкого. Но привычные фразы о «безукоризненной фотографии», «живописных пленэрах», «изысканных красотах» здесь не слишком звучали, а по-другому оценивать никто не рискнул — не было принято.

В «Портрете Дориана Грея» изобразительная сторона была слишком сильной и яркой, чтобы ее вообще не заметить. Но автору рецензии в «Сине-фоно» (1916, № 1) — довольно смелой рецензии — словно и в голову не приходит, что к этой самой стороне причастен оператор...

«Зрителям, — пишет он, — читавшим роман, будет интересно посмотреть, что сделал Мейерхольд с «Дорианом Греем». Любопытство их будет удовлетворено в весьма высокой степени. Мейерхольд порадует их своими оригинальными режиссерскими замыслами — снимками «против солнца», отражением игры в зеркалах, освещением «по Рембрандту» и т. д.».

Читая все это, не мудрено подумать, что Мейерхольд был ко всему еще и талантливым оператором...

И это не случайный промах автора, не нарочная передержка — это привычка, пресловутая инерция мышления.

Даже в 1922 году Хр. Херсонский писал о «Портрете Дориана Грея»: «Несколько лет назад эта постановка Мейерхольда была новаторской... Изобретательность мастера дала подмастерьям и неуверенным постановщикам много точных навыков и знаний в умении пользоваться светотенью, ландшафтом, вещью. Когда смотришь «Дориана Грея», отчетливо бросается в глаза, как ловко и неизменно постановщик учит разрешать пространство экрана». И только четыре с лишним десятилетия спустя, цитируя эту свою статью в книге «Страницы юности кино», автор как бы восстанавливает справедливость — адресует те же похвалы и «замечательному мастеру русского операторского искусства Александру Андреевичу Левицкому». Отмечает, что в поисках выразительной формы он стал «художником — соавтором фильма».

Нам, конечно, судить о достоинствах изобразительной стороны старых фильмов труднее — приходится доверять очевидцам да фотографиям. Но думается, что именно в этих работах — «Дворянское гнездо» и «Портрет Дориана Грея» — наиболее действительно проявились творческие возможности операторского

мастерства, его художественная ценность.

Именно Левицкий нагляднейше показал, что оператор — не только и не просто камера. Это и свет — альфа и омега в ряду выразительных средств кинематографа. В 1926 году уже точно знали, что свет для оператора — словно краски, которыми он рисует свою картину. «Он владеет ими, как живописец своей палитрой — шкалой тонов» (цитирую немецкого режиссера Э. Любпча.— М. К.). Левицкий это ощущал, как никто другой.

Были и кроме него прекрасные операторы: Б. Завслев, Н. Козловский (снявший первый русский игровой фильм — знаменитую «Пониловую вольницу»), Е. Славинский, Л. Форестье. Каждый из них «фирменно» был связан с определенными режиссерами, но все они в разное время работали с Протазановым. В активе у них также немало заметных работ («Жизнь за жизнь» — Завелев, «Пиковая дама» — Славинский), и в том, что кино со временем признало операторский труд самобытной и полноценной творческой профессией, также и их заслуга. К любому из них в какой-то мере применимы те «рекомендации», которые давались Левицкому. (Очень похоже представил Завелева в своих воспоминаниях В. Гардин: «...настоящий профессионал, с подвижным, склонным к изобретательству складом ума...») Но Левицкий воплощал эту самобытность наиболее активно. Его операторские принципы действительно тесно связаны с традициями классической живописи и не только классической, ибо условная, экспрессивная, стилизованная форма фильма «Портрет Дориана Грея» явно перекликается с теми популярными новациями, которые отличают европейскую живопись начала XX века.

Левицкий был одним из первых, разрушивших театральную систему освещения: передний и верхний свет. Он вводил дополнительные источники освещения, создавая глубину, объемность изображения, выделяя с помощью света передний план...

К. Кузнецов, известный оператор, один из нынешних ветеранов (прямой ученик Левицкого), рассказывал мне, как виртуозно работал мастер с актерами, вернее, над актерами, выявляя их киногеничность, их внешнюю убедительность. «В жизни-то Гермапова имела скромную внешность, но видели бы вы «Анну Каренину». Она и не она. Александр Андреевич буквально вылепил ее светом...».

Левицкий любил ощущение глубины, перспективы, воздуха, не терпел замкнутых композиций. На всех фотографиях-кадрах это заметно. Вот какая-то интимная сцена (фильм неизвестен) — дверь слова, в «стене», приоткрыта и свет оттуда... Другое фото — огромная мраморная лестница, устланная ковром, актеры внизу, справа огромное, от пола до

потолка, окно. И трудно разобрать, то ли настоящее, то ли искусственное (холст, а за ним — осветительный прибор)... Еще фото — в глубине декорации зеркальный шкаф, дающий отражение света...

Левицкий откровенно недолюбливал лобовой свет и предпочитал контражур (противоположный направлению камеры). А еще, для того же эффекта пространства, создавал нередко сложную подсветку из полотна, простынь, разноцветных тюлевых завес. Фотографии-кадры хорошо сохранили его красивые, четко осмысленные световые мазки и все оттенки контраста, в которых он выражал свое ощущение мизансцены — от резких, почти силуэтных сопоставлений до мягких и зыбких полутонов. Вообще-то он имел пристрастие к ясным и логичным светотеням (несколько, правда, подчеркнутым, акцентированным), чтобы виделась фактура вещи, ее объемность, фи-гурность, чтобы «играла» складка одежды, грани стекла, полированного дерева, мрамора.

Пристрастия у Левицкого были четкие, но творческий кругозор его был настолько подвижен (хотя, конечно, не беспределен), что ему удавалось понимать самых несхожих подчас художников. Он был постоянным партнером В. Гардина и Я. Протазанова, режиссеров-единоверцев, страстных приверженцев МХАТ, его системы, его законов. С другой стороны, он и впрямь оказался чуть ли не соавтором В. Мейерхольда в работе над «Портретом Дориана Грея». С охотой и удовольствием учился у него новым принципам отражения жизни, размышляя, как выразить эти принципы средствами кинематографа, осваивал новую форму, новую пластику. В этой способности соответствовать разным творческим установкам — также специфика операторского искусства. Левицкий обозначил ее в те годы гораздо заметнее других.

...Поскольку речь все время идет о мастере, заложившем некие основы, пожалуй, было бы уместно перечислить те приемы, те открытия, которые он внедрил в практику кинематографа. Ему как бы по званию положено их иметь. Однако вопрос это сложный и далеко не всегда принципиальный, особенно в искусстве. Иногда открытия не замечаются (потому ли, что резко опережают время, потому ли, что носят случайный характер и не влияют на общий лад произведения). Иногда открытия забываются и потом, в более подходящий момент, рождаются будто заново. Иногда они «звучат» только для узкого, профессионального круга и только в развитии, уточнении и дополнении имеют серьезные последствия.

Открытие, как давно замечено, вызывает энтузиазм лишь тогда, когда становится очевидной его польза, его перспектива. В кино такая очевидность возможна, если имеешь дело с выдающимся фильмом. В шедеврах, открывающих новую

страницу истории кино, все как бы внове — и операторские приемы.

Левицкий первый в русском кино опробовал ряд классических визуальных эффектов в «Дворянском гнезде», в «Портрете Дориана Грея» (об этом уже упоминалось). В фильме «Уход великого старца» (1912) впервые у нас применил двойную экспозицию для создания иллюзии призрака. В фильме «Драма у телефона» (1914) он с Протазановым осуществил принцип полиэкрана (опыт, несколько опередивший время). Применял он и мягкофокусную съемку и освещение с фронта. Однако фильмов, подобных «Броненосцу» или «Нетерпимости», Левицкий никогда не снимал — да и много ли вообще подобных фильмов... Самый знаменитый, можно сказать, самый хрестоматийный фильм, снятый Левицким, — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Это было уже после революции и гражданской войны — 1924 год.

Но парадокс — эта озорная, искрометная лента, выражавшая кредо одного из наиболее темпераментных представителей «левого фронта» Льва Кулешова, с точки зрения операторского мастерства как раз весьма и весьма простодушна. Все внимание режиссера направлено на развитие фабулы, на механику трюка, па постановку очередного аттракциона, и Оператор честно, добросовестно фиксирует все это. Камера цепко следит, исправно сопровождает, подробно передает, но сама не участвует в действии и ничуть не подыгрывает актерам, порхающим по проводам, бегущим по кромке крыши, лихо тузующим друг друга, выдающим немислимые кульбиты, прыжки, сальто-мортале. Нет никаких сложных ракурсов, перекосов, фокусных смещений, головокружительных разворотов, логичных, казалось бы, в данном случае. И вообще логичных в «левом» кинематографе тех лет. Но здесь камера спокойна — не мечется, по подгоняет, не форсирует впечатление.

В этом есть свой резон. Школа Кулешова — прежде всего актерская школа. Притом специфическая. Ловкость, внешняя неотразимость, смелость, словом, физическая органика — вот главный козырь кулешовского актера. Подавалось все это в открытую — без комбинированных съемок, без подмены дублерами. Ясно, что оператор в такой постановке не мог играть слишком активную роль.

Уточним: творчески активную роль, поскольку работы в прямом смысле оператору на этой постановке хватало с избытком. Осветительная система практически бездействовала — приходилось манипулировать всего двумя-тремя ненадежными приборами. Не было приспособлений для проявки и печати пленки, приходилось все оснащать собственноручно... Те же, примерно, задачи — творческие и технические — стояли перед Левицким на следующей постановке — «Луч смерти», — которую

сам постановщик, тот же Лев Кулешов, отрекомендовал как преискуронт кинотрюков. Но несмотря на это, техника освещения мизансцен, порой весьма сложных, была у него образцовой и производила сильное впечатление на молодых, тогда начинающих операторов Анатолия Головню и Андрея Москвина. Не говоря уж о том, что порою его эффектные светотени самостийно, без добавочных усилий со стороны режиссуры и актеров решали настроение, психологический смысл эпизода. Например, эпизода побега, когда степы, пол, потолок в тгоремпой камере, лпца героев были как бы расчлнены тенью оконной решетки.

После этого фильма пути Кулешова и Левицкого разошлись, хотя видимых причин к разладу не было. Однако у меня твердое ощущение, что Александр Андреевич предпочел .в те годы менее^дерзкую, эксцентрическую режиссуру и менее убогие условия работы. Это вновь свело его с мастерами старого, традиционного кинематографа — В. Гардиным («Крест и маузер»), В. Касьяновым («Седьмой спутник»), Е. Ивановым-Барковым («Яд»). Не уверен, что все эти постановки (и другие, им подобные) дали Левицкому полное творческое удовлетворение. Недаром он все больше переключается на педагогику л киношколе и с 1928 года практически ничего не снимает. Надо сказать, что Левицкий вообще не терпел своенравного обращения с камерой, светом. Он уважал испытанные приемы, освоенные правила. Был в этом смысле даже несколько академичен, а с годами это становилось все более характерным свойством. Быть может, он потому и согласился снимать с Кулешовым, что тот не предъявлял оператору сокрушительных условий, революционных требований. Это было уделом другого поколения — А. Головни, А. Москвина, Д. Демуцкого и, конечно, Э. Тиссэ. В этом лишний раз убеждает еще одно воспоминание Константина Андреевича Кузнецова. Рассказ его гласит примерно следующее:

«Первоначально «Потемкина» должен был снимать Левицкий. Начали работать. И вот в один из моментов Эйзенштейн предложил оператору: «Надо бы спясть план вон с той верхотуры» — и показал под самое небо. Левицкий наотрез отказался: снимать оттуда не имеет смысла. Эйзенштейн настаивал. Тогда Левицкий вручил ему камеру и сказал: «Хотите снимать, снимайте сами». И уехал...»

Эпизод этот сам по себе значит немного: Эйзенштейн и Левицкий не сработались друг с другом, не нашли общего языка. Это не странно, если сопоставить их биографии, их вкусы, привычки. Только история разрешила данное несогласие в пользу Эйзенштейна. Он, конечно, не стал снимать сам, но полез па «верхотуру». Он передал камеру другому оператору— Э. Тиссэ.

И тот снял. И по праву разделил успех фильма с Эйзенштейном...

Мы несколько забежали вперед, по это к лучшему — не хочется завершать статью траурными словами про то, как сходила со сцены старая гвардия, уступая место младшим современникам. Был в биографии Левицкого еще один примечательный момент, который хочется упомянуть под занавес как своего рода мажорный аккорд. Во время революции и гражданской войны он был одним из тех немногих операторов, которым от имени республики официально поручалось снимать происходящие события. И он был одним из тех нескольких операторов, которые снимали Владимира Ильича Ленина. Одна такая памятная съемка происходила в 1919 году в день Всеобуча. А было это, как вспоминает Кулешов, так: «На Красной площади стояли отряды вооруженных рабочих. Вместе с командирами Ленин обошел колонны, затем поднялся на грузовик и произнес речь. Здесь вместе с другими кинематографистами был и Левицкий. Предполагалось, что результаты съемок будут использованы для агитфильма о Всеобуче. Руководивший его созданием режиссер и актер В. Гардин вспоминал потом, как оператор, стараясь крупнее снять говорящего Ильича, настойчиво пробирался через толпу к самой трибуне».

Кадры, снятые Левицким, сохранились. Нехватка пленки, времени, сложные условия съемок, безусловно, сказались на их качестве и в то же время придали им особую выразительность. Их невозможно смотреть равнодушно — такой безыскусной правдой веет от них... Вот где пригодилось мастерство, опыт Левицкого. Умение рационально использовать пленку, время, камеру.

Это настоящая, чистая хроника, покоряющая простотой, лаконичностью, открытым взглядом в упор, торопливым, жадным любопытством.

Порой кажется, что в подобной работе пет Ничего личностного. Это, конечно, не так. Художественное чутье подсказывало оператору возможности эстетического освоения материала. Он снимает Ленина на фоне знаменитого памятника Минину и Пожарскому, на фоне ГУМа.

Левицкий вспоминал: «Взятая мною точка съемки... казалась удачной тем, что стоящая на грузовике фигура Владимира Ильича с его энергичным посылом руки была четко видна на фоне светлого здания Торговых рядов...» Впоследствии эти кадры тысячекратно воспроизводились па плакатах, открытках, обложках.

Александр Андреевич Левицкий жил долго и пережил множество замечательных событий, одни из которых его радовали, другие удручали.

Он пережил бурный расцвет монументального, поэтического

кинематографа, «звездные часы» 9. Тиссэ, А. Головни, А. Москвина и других.

В 30-е годы, уже не снимая, он наблюдал возрождение прозаических традиций, возрождение принципов психологического реализма. В кино пришли операторы, чей стиль был понятен и близок Левицкому, — Д. Фельдман, Л. Косматов, М. Магидсон. Он пережил послевоенный спад в советском кино и почти что полное забвение живых традиций операторского искусства.

Он видел резкий сдвиг во второй половине 50-х годов, когда новое поколение советских операторов перевернуло все устоявшиеся каноны. Ему, глубокому старику, были, естественно, не всегда понятны искания С. Урусевского, В. Юсова, Г. Лаврова, Л. Пааташвили, В. Дербенева. Но он уважал их профессиональную хватку, их страстную любовь к своему операторскому месту.

Он знал, понимал, как это много, — талант и энтузиазм, даже когда нет опыта, нет еще настоящего творческого кругозора. Он сам когда-то числился в энтузиастах, достаточно наглотался насмешек и попреков. Не забыл этого, несмотря на годы,

п потому теперь новоявленные энтузиасты п раздражали я рад-
л°ВНот Гтом никакого противоречия. Он радовался спорам рад-
дов^ что его профессия обрела невиданный доселе авторитет и значение. Ради этого он жил и работал...

М. Кушниров

Э. К. Тиссэ

Эдуард Казимирович Тиссэ хорошо известен в нашей стране и за рубежом как замечательный художник, подлинный революционер советского киноискусства, корифей кинооператорского мастерства, творческое наследие которого стало классикой.

Э. Тиссэ является одним из основателей советской операторской школы. Более чем сорок лет Э. Тиссэ не расставался с кинокамерой, отсняв за это время свыше тридцати художественных фильмов (в том числе почти все фильмы режиссера С. Эйзенштейна) и сотни частей кинохроники. С юношеских лет и до конца своей жизни Эдуард Казимирович сражался на самом переднем крае фронта киноискусства, одерживая одну за другой блистательные творческие победы.

...В городе Лиепая до сих пор сохранился дом, где в конце прошлого века помещалась студия фото и живописи профессора Э. Гренцинга. Одним из учеников студии был Эдуард Тиссэ, с увлечением занимавшийся сначала фотографией, затем киносъемками. На расстоянии квартала от студии находился городской кинотеатр «Палас», в котором в 1914 году были показаны ролик с видами Ливонии и кадры событий первой мировой войны, снятые молодым кинооператором. Эти первые документальные киносъемки Э. Тиссэ произвели неизгладимое впечатление как на зрителей, так и на будущего мастера, которому в то время было всего семнадцать лет.

Всю империалистическую войну Э. Тиссэ провел на фронтах оператором военной хроники от Скобелевского комитета. Был ранен, отравлен ядовитыми газами...

Ему удалось запечатлеть на пленке одно из важных событий той войны – братание русских и немецких солдат. Сохранился киносборник «Советская Латвия», смонтированный в 1919 году. Старые поблекшие кадры и сегодня впечатляют зрителя отчетливо ощущаемым личным отношением оператора к увиденному.

В период с 1918 по 1921 год Э. Тиссэ прошел с кинокамерой по фронтам гражданской войны, объездил всю Россию, снимал сотни сюжетов, десятки фильмов, показывающих героическую борьбу народа за победу Великой пролетарской революции. Как и А. Левицкий, Г. Гибер, П. Новицкий, П. Ермолов, Н. Козловский, Э. Тиссэ был среди тех энтузиастов, которые прокладывали путь новому киноискусству – искусству для народа, своими работами определяли лицо и характер советской кинопублицистики.

После победы Октябрьской революции Э. Тиссэ активно ра-

ботает как оператор в рядах Красной Армии на различных фронтах Латвии, Крыма, Украины, Поволжья, Сибири, Кавказа, участвует в съемках парадов на Красной площади, партийных съездов, различных событий хозяйственного строительства. Кадры, снятые им в Первой Конной армии и на параде на Красной площади после подавления кронштадтского мятежа, обратили на себя внимание зрителей. В них особенно ощутилось умение оператора не только добиться отличного качества изображения, но и передать характерное, существенное, найти яркие детали, раскрывающие суть происходящего.

Работа в сложных условиях, на стройках первых пятилеток выработали у Э. Тиссэ целеустремленность, быстроту ориентировки, смелость, изобретательность.

На фронте ему поручали и боевые задания. Одно время молодой кинооператор был начальником штаба партизанского отряда. С большим уважением и любовью вспоминал Э. Тиссэ о своих товарищах-фронтовиках, первых операторах советской хроники, которые начинали киполетопись социалистического строительства: «Мы работали успешно прежде всего потому, что чувствовали себя не посторонними наблюдателями, а настоящими активными бойцами».

Э. Тиссэ не только снимает, но и монтирует десятки тысяч метров хроникального материала. За семь лет – с 1918 по 1924 год – им, по самым скромным подсчетам, было снято и смонтировано около 200 частей.

Бесценными стали в кинолетописи истории Советской страны кадры, где Эдуарду Казимировичу удалось запечатлеть на пленке Владимира Ильича Ленина. И если бы Э. Тиссэ ничего не снял, кроме этих кадров, благодарную память о нем навсегда сохранили бы потомки.

Работа в хронике изучила его мыслить сюжетно и монтажно, уметь отбирать лаконичные, выразительные детали, отображающие жизненную правду, и, как писал сам Э. Тиссэ, дала «большие возможности как оператору – автору целого ряда событийных, научно-популярных и производственных картин проверить на практике ряд принципиальных творческих и изобразительных решений. Этот опыт оказал впоследствии неоценимую услугу в создании художественных картин».

Дальнейшая деятельность Э. Тиссэ неотделима от творчества С. Эйзенштейна, с которым он прошел в киноискусстве удивительно яркий, плодотворный путь.

Первый же художественный фильм С. Эйзенштейна – «Стачка», – снятый Э. Тиссэ, принес успех молодым кинематографистам. С присущей им кипучей энергией они объявили решительную борьбу старым кинематографическим традициям, выдвинув задачу создать взамен «ханжонковского» кинематографа новое,

революционное искусство.

«Талантливый режиссер С. Эйзенштейн и один из лучших кинооператоров Э. Тиссэ,— писала газета «Вечерняя Москва» в 1926 году,— выполнили постановку ленты «Стачка» с таким совершенством, какого до сих пор не знало советское кино-производство».

Впервые в истории кино главным героем стал революционный народ, коллективный герой. Новое содержание потребовало новых средств выражения.

В фильме «Стачка» появилась неукротимая жажда творческих поисков, попытка раскрыть все «тайны» кино, все его возможности. Публика была покорена эмоциональной выразительностью фильма, кинематографисты были изумлены творческими открытиями. Впечатляли поиски средств передачи подлинной жизни, отказ от плоскостных одноплановых композиций, использование развернутых глубинных построений кадра. «Стачка» для своего времени явилась произведением новаторским не только в области режиссуры, но и операторского мастерства.

Вместо громоздкой осветительной аппаратуры Э. Тиссэ одним из первых стал применять систему отражательных подсветок, зеркал, затенителей, добиваясь необычайной выразительности в передаче фактуры, объема, старался, чтобы светотеневой рисунок в кадре имел смысловое оправдание, способствовал бы глубокому раскрытию драматургической задачи, замысла режиссера.

Уже в это время Э. Тиссэ от преимущественного использования рассеянного света перешел к разработке выразительного двустороннего освещения. Позднее Тиссэ отказался от него, но во времена немого кино такой метод освещения был прогрессивным, помогал выявлять объемные формы, подчеркивал фактуру материала, глубину пространства в кадре.

Тиссэ перенес в художественное кино из практики кинодокументалистики очень многое: остроту видения и умение передавать масштаб происходящего, стремление схватить кульминационные моменты события. Эти черты его хроникерской манеры помогли сформировать изобразительный стиль «Стачки». Большая часть фильма снималась па натуре. Тиссэ широко использует выразительные средства операторской палитры: острый ракурс, масштабные общие планы, насыщенные внутрикадровым движением, портреты и яркие детали, быстрое панорамирование, съемку с движения. Все это потом столкнет Эйзенштейн в смелом ассоциативном и резком монтаже.

Метафоричность, обобщенность, однако, рождаются не только на монтажном столе: оператор определенным образом выстраивает кадры с учетом их последующего сочетания.

Использовался и прием бесфокусной съемки и съемки двойной

экспозиции продолжительными наплывами для повышения выразительности киноизображения. Вспомним, какую меткую метафору, раскрывавшую мерзкую суть шпииков, создавало монтажное сочетание кадров этих прислужников царского режима п кадров, запечатлевших различных животных, или какой яркий образ гулянки возникал от стыка кадров гармошки и разудалой пляски.

В работе над «Стачкой» наметилась общность творческих взглядов С. Эйзенштейна и Э. Тиссэ, сложилась основа для многолетнего плодотворного содружества.

Удивительным по творческим свершениям стал для Э. Тиссэ 1925 год, когда после «Стачки» он снимает хронику Октябрьских праздников на Красной площади, фильм «Золотой запас» и историко-революционный фильм «Броненосец «Потемкин», ставший шедевром советского и мирового киноискусства. В 1955 году режиссер С. Юткевич, выступая на юбилейном заседании, посвященном тридцатилетию фильма, скажет: «Композиционная, драматургическая стройность «Броненосца «Потемкин» возникла прежде всего из политической ясности и точности темы, органического ощущения ее художником, из принципиально верного, партийного подхода художников к этой теме, вложивших здесь все свое умение для наиболее точного ее раскрытия».

Фильм поражал небывалой для игрового кино тех лет правдивостью человеческих обликов, атмосферы, фактуры предметов обстановки, деталей действия. В то же время в нем в смелых монтажных построениях, непривычных метафорах проводилась обобщающая идея — создавалось поэтическое ощущение неизбежности прихода революции и ее победы, победы народа. Как впоследствии писал сам Эйзенштейн, фильм «должен был прозвучать призывом к существованию, достойному человечества». Так это и произошло.

«Броненосец «Потемкин» был первым советским фильмом, который восторженно приняли за рубежом: в 1926 году на Выставке искусств в Париже ему была присуждена большая золотая медаль. Лучшим фильмом в мире был признан «Броненосец «Потемкин» и спустя более тридцати лет, в 1958 году, в результате закрытого голосования, проведенного среди кинокритиков и киноведов на Всемирной выставке в Брюсселе.

Успеху «Броненосца «Потемкин», конечно, в большой мере содействовало мастерство Э. Тиссэ. Здесь проявилось и прекрасное понимание им задач оператора, и умение организовать работу на съемочной площадке, и смелое использование киноизобразительных средств и техники. Изобразительное решение «Броненосца» ломало каноны дореволюционной операторской традиции, дискредитировало старые понятия о «ху-

дожественности» в операторском мастерстве, внося, как писал С. Юткевич, «буквально переворот в эстетику киноискусства и послужило предметом подражания во всем мире».

«Броненосец «Потемкин» явился концентрацией поисков Э. Тиссэ новых возможностей киноизобразительности. «До «Броненосца «Потемкин», — писал профессор А. Головня, — в мировом искусстве вряд ли кто понимал, что в лице оператора рождается новый художник нового изобразительного искусства».

Вместо принятых, узаконенных приемов, вроде применения рассеянного света, здесь использовалась активная светотень, световые пятна — акценты; композиционное построение и освещение гармонически взаимодействовали, дополняя и усиливая друг друга, в изобразительно едином целом, законченном во всех своих элементах.

Творческие эксперименты, начатые в фильме «Стачка», нашли здесь успешное художественное развитие. О фильме «Броненосец «Потемкин» написано много, он до сих пор тщательно изучается поколениями кинематографистов.

И до сих пор удивляют такие эпизоды, как, например, знаменитая «Одесская лестница».

Крупные планы из «Броненосца» сравнимы с лучшими агитплакатами, в них та же броскость, заостренность, стремление к тому, чтобы зритель за короткое экранное время эмоционально воспринял суть содержания кадра как части единой кинематографической сцены.

Э. Тиссэ своими операторскими средствами всемерно старался усилить зрительное, эмоциональное впечатление, проявляя не только исключительное художественное чутье и вкус, но и поразительную изобретательность и интуицию. Например, для съемки с движения на лестнице была построена специальная рельсовая дорога, по которой катилась тележка с камерой, оператором, режиссером и помощником. В конце лестницы камеру бросали в толпу сотрудников, которые ее ловили. Такого сложного, стремительного движения камеры кино тогда еще не знало.

Э. Тиссэ нарушал все установленные в немом кинематографе традиции. Например, в туманное утро, когда, по убеждению всех кинематографистов, снимать было нельзя, Э. Тиссэ произвел съемку траурного эпизода в Одесском порту, добившись невиданного до тех пор эффекта. Кадры, снятые в туман, просвеченный утренним солнцем, сквозь который угадываются неясные очертания кораблей, — названные впоследствии «сюита туманов», — считаются ныне шедевром операторского мастерства. Четкая графика переднего плана помогала передать тревожное, горестное настроение; лаконизм композиции, изящество тональной гаммы сообщали эпизоду большую художе-

ственную выразительность. Еще раз здесь сказалась интуиция оператора, открывшего новые возможности кино.

При съемках на корабле приходилось преодолевать значительные трудности. Так, большинство съемок в машинном отделении производилось аппаратом с рук из-за отсутствия места для установки штатива.

Это был один из первых в истории мирового кино пример съемки в естественном интерьере. В своих следующих картинах оператор — и в этом сказывался его опыт хроникера и документалиста — часто прибегал к этому приему. Съемка художественного фильма в естественных интерьерах и на натуре придавала действию на экране особую убедительность, а среде — необходимую достоверность, приближая фактуру изображения к документальному кино.

В той смелости, с которой Тиссэ нарушал «правила профессии», сказывался его характер. Он был молод, полон сил и энтузиазма. И невозможное становилось возможным. Сейчас трудно поверить в то, что «Броненосец «Потемкин», фильм, состоящий из 1472 кадров, был снят и смонтирован лишь за 2 1/2 месяца. С какой отдачей надо было работать, чтобы осуществить эту сложнейшую постановку. Работа шла по 10–12 часов в день при температуре 40–50° жары. Для съемок общих планов на броненосце оператору приходилось снимать с конца мачты, привязывая себя и аппарат веревками.

Сейчас, когда нас отделяет от описываемых событий около половины века, невольно задумываешься над причинами такого невероятного творческого успеха двадцативосьмилетнего оператора. Очевидно, здесь слилось множество факторов. И трудная школа «документального» периода, и самоотверженный труд в суровых условиях первых революционных и послереволюционных лет, и освоение опыта кинематографистов старшего поколения, и счастливое творческое содружество с таким талантливым художником кинематографа, как С. Эйзенштейн.

Работа над следующим фильмом — «Октябрь» — была очень напряженной: съемки начались в апреле 1927 года, а к 10-й годовщине Великой Октябрьской революции основные эпизоды фильма были показаны зрителям.

Как писал А. Луначарский: «Эйзенштейну удалось... не просто в прозе рассказать хронике Октября, а превратить ее в настоящую поэму...»

С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ в этом фильме одни из первых в советском кино осуществляют грандиозные по масштабу съемки: трехтысячные массовые сцены на Дворцовой площади, у Смольного, в Петропавловской крепости, на крейсере «Аврора». Впервые в истории советского кинематографа во время съемок включалось до 90 прожекторов (до 20 тысяч ам-

пер). Наиболее массовые, ответственные сцены снимались многокамерным методом. Днем съемка велась в интерьерах и павильонах студии, ночью продолжалась на натуре. В соответствии с идейно-художественными задачами Тиссэ здесь широко использует резкий ракурс, многоплановое построение кадра, ведет съемку сверхкрупными планами. В фильме много кадров-сравнений, кадров-символов, удивительных смысловых сопоставлений, которые стали классическими: винтовка, воткнутая штыком в землю, планы разных часов, отмечающих исторические минуты взятия Зимнего, матрос, сокрушающий царский герб — двуглавого орла, восхождение Керенского по лестницам Зимнего дворца. В массовых сценах режиссер и оператор строили монтажные композиции с таким расчетом, чтобы благодаря изменению темпа, ракурсов, движения в кадре создавалось на экране впечатление неудержимой силы, движения лавины, которую нельзя остановить. Сцепам восстания, штурма этот прием не только придавал особую динамику, но и способствовал выявлению их глубинного смысла: несокрушимости революционного порыва. Многие кадры фильма снимались в подлинной обстановке, именно в тех местах, где происходили исторические события. Большой метраж занимали вечерние и ночные сцены. При помощи освещения оператор создавал выразительные световые эффекты, вносил необходимую экспрессию. Например, сцену приезда В. И. Ленина и его выступление с броневика у Финляндского вокзала оператор строил на контровом освещении, движении лучей прожекторов, выхватывающих из темноты участников массового митинга. Кстати сказать, эта выразительно снятая сцена — первый случай в истории отечественной кинематографии, когда средствами постановочного фильма был создан образ великого вождя революции. Кадры расстрела демонстрации и штурма Зимнего сегодня включаются в документальные и художественные фильмы, как кинохроника событий того времени. Это лишний раз доказывает высочайший уровень художественной достоверности «Октября». Съемка преимущественно в естественных интерьерах, использование подлинных фактур, отработка выразительных приемов освещения, оригинальные композиционные построения, сочетания подлинности изображения со смелостью и точностью обобщений — все это свидетельствовало о возросшем уровне мастерства Эдуарда Тиссэ. Оператор продолжает совершенствовать свою систему двустороннего освещения. Установка на актерах и пространственных объектах основного и дополнительного света позволяла особенно ощутимо передать объемность, фактуру материала, создать на экране эффект подлинной стереоскопичности

киноизображения. Новым этапом творческих поисков был фильм «Генеральная линия» («Старое и новое»), в котором художники, обратясь к современности, постарались передать пафос и глубокую общественно-социальную значимость фактов, будто бы обыденных, лишенных героики. Подчеркивая сложность и новизну поставленных задач, С. Эйзенштейн писал: «Очень просто и легко сделать пафосной такую сцену, как встреча «Потемкина» с эскадрой, потому что сюжет сам по себе патетичен, но гораздо труднее добиться пафоса и вызвать большое чувство, когда дело идет о молочном сепараторе». Особенно ярко проявилось в фильме мастерство Э. Тиссэ как художника натуральных съемок. Он совершенствует методы организации натурального освещения, приемы работы с зеркалами, отражателями и затенителями. В эпизодах «Засуха» и «Крестный ход» Э. Тиссэ с помощью подсветки воспроизводит «зенитное освещение» и «затемнение первого, второго и третьего плана» (по терминологии Э. Тиссэ), создававших изображение большей художественной силы. В 30-х годах С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ командировались в Европу и Америку для изучения звуковой кинотехники. В этот период ими был снят ряд фильмов, в том числе «Да здравствует Мексика!», о котором журнал «Америкен синематографер» в 1933 году писал: «Это подлинный триумф оператора Тиссэ, совершенный образец художественной фотографии, предельно реалистической и выразительной». А профессор А. Шорин отметил: «Если бы все фильмы снимались так, как снята картина «Да здравствует Мексика!», то я не вижу необходимости в стереоскопическом кинематографе». Действительно, когда сегодня смотришь материал этого фильма, поражаешься удивительному лаконизму и выразительности композиции, сочности планов. Тиссэ удалось почувствовать и передать колорит Мексики, в пейзажах и кинопортретах выразить национальное своеобразие народа. В натуральных кадрах оператор подчеркивает неповторимую своеобразность мексиканской природы — над голыми, выжженными солнцем степями с одинокими кустиками колючих кактусов нависло тяжелое и мрачное небо с яркими островами облаков. Линия горизонта делит кадры на две неровные части, эмоционально создавая в композициях ощущение тревоги. Можно сказать, что этой картиной Эйзенштейн и Тиссэ открыли Мексику для всего мира и для самих мексиканцев. Влияние творческой манеры советских кинематографистов сказалось в лучших фильмах Эмилио Фернандеса и Габриэля Фигероа, которые были свидетелями и помощниками съемок советского фильма. Во время зарубежных поездок Э. Тиссэ посетил Англию,

Францию, Германию, Голландию, Бельгию, Швейцарию, США и Мексику, обстоятельно ознакомился с кинопроизводством, уровнем операторского мастерства, теми задачами, которые ставили перед собой иностранные коллеги. Отмечая все положительное в практике зарубежного кинематографа, Тиссэ резко отозвался о стремлении операторов к внешне эффектным, «сенсационным» кадрам. Он всегда выступал — в теории и на практике — и против стандартизации в творческом процессе и против формалистических вывертов. Он отвергал прием ради приема, а изобретательность в использовании света, оптики, композиции кадра оценивал как подлинное мастерство лишь при условии смысловой оправданности каждого приема и связи кадра с идейной концепцией произведения в целом.

Для каждого из своих фильмов Э. Тиссэ находил особое изобразительное решение, которое вытекало из содержания и режиссерского замысла. В каждом кадре Эдуард Казимирович умел выявить и подчеркнуть всеми доступными ему средствами самое характерное, типичное.

Особое внимание Э. Тиссэ всегда уделял внутрикадровому движению как элементу композиции кадра и монтажа. Он писал: «Монтажный подход к задачам съемки является одним из важных условий правильного разрешения проблемы формы и содержания при съемке фильма. Снимать монтажно, снимать так, чтобы один кадр изобразительно продолжал другой, чтобы все элементы композиции — ракурс, тон изображения, перспектива — были организованы в едином творческом стиле, вот над чем усиленно должна работать мысль авторов картины».

«Умение монтировать, «монтажно» строить хроникальные сюжеты, сохранять единство монтажной композиции при съемках разнородного материала — таковы отличительные черты Э. Тиссэ», — отмечал оператор В. Нильсен в своей книге «Изобразительное построение фильма».

Выдающимся событием в творческой деятельности С. Эйзенштейна и Э. Тиссэ стал фильм «Александр Невский».

В мировой кинематографической практике можно найти немало примеров виртуозной работы оператора, например, снявшего весь фильм по принципу «день под ночью». Однако впервые столь постановочно сложный фильм, действие которого происходит зимой, снимался летом. Время съемок определили сроки производства фильма. Но для оператора это был подвиг, связанный с большим риском. Эдуард Казимирович пошел на этот риск, уверенный в успехе, так как за плечами у него был огромный опыт натуральных съемок, а также успешный эксперимент, проделанный на съемках фильма «Золотой запас», где летом снималась «зимняя» натура.

В фильме «Александр Невский» с обилием батальных сцен

приходилось решать множество сложных задач, творческих и производственных, начиная с определения изобразительной стилистики произведения в целом и кончая изготовлением специальной операторской вспомогательной техники, комбинированных светофильтров, с помощью которых можно было изменять тональность летнего неба, приближая его на экране к «зимнему», и т. д.

Снова Тиссэ выступает как опытейший мастер по подготовке и организации съемок массовых натуральных сцен. В каждом кадре фильма зритель ощущает глубокое проникновение в сущность изображаемых исторических событий. Всеми своими средствами оператор помогает созданию художественных образов персонажей фильма, совершенствуя систему освещения, развивая принципы киноизобразительной композиции, намеченные в предыдущих фильмах.

В годы Великой Отечественной войны съемочный коллектив, возглавляемый С. Эйзенштейном, осуществляет постановку двухсерийного фильма «Иван Грозный». Вместе с оператором А. Москвиным, снимавшим в павильоне, Э. Тиссэ участвует в интересной и сложной работе с привлечением обширного исторического материала, добываясь в изобразительном решении фильма глубоких художественных обобщений и стилистического единства.

Э. Тиссэ снимал натурные объекты, такие, как «Взятие Казани», «Александрова слобода», «Московская околица», «Новгород», и другие сцены, снимал экспрессивно, создавая одухотворенную, романтическую атмосферу, подчеркивая напряженный драматизм киноповествования.

Незабываемое впечатление оставляет эпизод «Александрова слобода»: сначала возникает необъятная глубинная композиция — среди снежного поля черной тонкой змейкой тянется народное шествие и неожиданно на этом фоне возникает как бы наклоняющийся вперед гигантский профиль царя Ивана.

С. Эйзенштейном совместно с операторами была проведена исключительная по тщательности подготовка к съемкам фильма на основе обобщения его огромного практического опыта, теоретических исследований в области композиции, звукозрительного монтажа, новейших для того времени достижений цветного кинематографа. Заранее определялась изобразительная стилистика фильма, предварительно зарисованы были все кадры.

На протяжении всего своего творчества Э. Тиссэ высоко оценивал значение предварительной творческой подготовки к съемкам фильма: «Момент сценарно-изобразительной трактовки производственно-съемочного сценария я отношу к одному из самых главных, основных и существенных этапов операторского и режиссерского творчества, от правильного решения

которого и зависит успех самого произведения». Конечно, операторская манера Э. Тиссэ сформировалась в содружестве с С. Эйзенштейном, под влиянием его поисков. Но для справедливой оценки взаимоотношений оператора и режиссера много значат слова, сказанные С. Эйзенштейном: «Я не знаю, где кончается мое видение кадра и начинается глаз Эдуарда Тиссэ и где кончается его видение и начинается мой глаз...» С. Эйзенштейн называл Э. Тиссэ «великим художником, человеком кристальнейшей чистоты, идеалом товарища и друга». «Везде и всюду в кадре мы ищем одного: не неожиданности, не непривычности точки зрения, а только предельной выразительности. И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем», — так писал С. Эйзенштейн о своей работе с Э. Тиссэ.

В последние годы Э. Тиссэ обратился к цветному кино. Работа над своим первым цветным фильмом — «Композитор Глинка» — поставила перед оператором целый ряд новых задач. Предстояло создать цветную кинопоэму о русской музыке, талантах земли русской, о родной природе. Музыка М. И. Глинки, с которой неразрывно связано действие фильма, определила и его цветовое решение.

При подготовке к съемкам была составлена цветовая партитура, чтобы наиболее полно, осмысленно использовать цвет как средство эмоционального воздействия. Сцены, происходящие в Италии, строились на пестрых сочетаниях ярких, локальных цветов; Россия на экране представляла в необъятных панорамах, гармоничных по цвету, радующих своей величавой красотой.

Э. Тиссэ провел в фильме новый для тех лет эксперимент живописного решения декорационных плоскостей, окрашенных мазками разных тонов в преобладании, конечно, того тона, который был в данной декорации доминирующим. Он широко использовал цветное освещение. И кинематографисты и зрители были поражены изумительной цветовой мозаикой, объединенной общим ведущим тоном, что придавало кинокадрам живописную достоверность.

Цветные фильмы Э. Тиссэ, как и черно-белые, содержат множество прекрасно снятых крупных актерских планов, выразительных по композиции и освещению.

Важно отметить, что Эдуард Казимирович к этому времени полностью отходит от своей методики съемки крупного плана с помощью двустороннего освещения. В большинстве случаев портреты действующих лиц построены по системе рисующего, пластического освещения, с поиском в каждом кадре наиболее выразительного светотеневого рисунка.

Обобщая опыт цветных съемок, Э. Тиссэ подчеркивал большое значение «связи цветовых композиций с развитием сюжета, с

музыкальной трактовкой фильма» и отмечал, что «постановщик цветной ленты должен быть художником-профессионалом в самом высоком смысле этого слова».

В 1956 году свой последний фильм — «Бессмертный гарнизон», — посвященный героям Брестской крепости, Тиссэ снимает, выступая одновременно как сорежиссер-постановщик и главный оператор.

В этом волнующем патриотическом произведении все сцены проникнуты необычайной достоверностью. Порой забываешь, что смотришь художественный фильм, созданный постановочными средствами. Многие кадры напоминают лучшие образцы боевого кинорепортажа.

Творческое наследие, оставленное Эдуардом Казимировичем Тиссэ, заслуживает тщательного, глубокого исследования. Э. Тиссэ был подлинным революционером в области кино-изобразительного творчества, не признававшим никаких догм. Характерно одно из его выступлений: «Одни говорят, что в Средней Азии можно снимать от 7 до 11 часов утра и с 4 до 6 часов вечера. Может быть, они правы. Другие говорят, что Среднюю Азию вообще трудно снимать. Может быть, они тоже правы. Но мне кажется, что Среднюю Азию с ее богатой, своеобразной природой, когда солнце в зените (то есть когда говорят, что нельзя снимать), по-моему, ее только тогда и нужно снимать. Тогда-то вы и получите характерную для Средней Азии атмосферу».

Влияние творчества Э. Тиссэ на советских и зарубежных кинематографистов было огромным.

«Великолепным мастером своего дела, изобретателем и художником» называл Э. Тиссэ писатель В. Вишневский. Известный советский киновед профессор Н. Иезуитов видел в лице Э. Тиссэ «подлинного новатора советского кино, одного из тех, кто сделал кинематографию важнейшим и могущественнейшим из искусств».

«Значительная часть наших операторов, — писал режиссер И. Трауберг, — обязана своим ростом и воспитанием этому мастеру».

Известный мексиканский режиссер и актер Эмилио Фернандес говорил об огромном воздействии на него картин С. Эйзенштейна и Э. Тиссэ.

Сохранилось множество других высказываний и воспоминаний современников Эдуарда Казимировича, людей, благодарных ему за помощь, ценивших его творчество, наблюдавших его во время работы.

Вот что писал, например, режиссер Лео Мур: «Порывистый в движениях, но сдержанный и «подобранный» по характеру, беспрестанно совершенствующийся и учащийся на своих ошибках, Э. Тиссэ занимает одно из самых выдающихся

мест среди наших операторов. На съемку Тиссэ приезжает как американский банкир в отель с 14 чемоданами. Один в 6-местном автомобиле — и то тесно. Штативы, объективы, разные приспособления. У Тиссэ самый полный в Европе набор всего нужного для съемки. Откуда только, с каких точек зрения и птичьих «дугах» Тиссэ ни снимал! С мачт броненосца (падал оттуда отдельно с аппаратом и очень жалел, что не мог снимать налету!), с адмиралтейской иглы, с нефтяных вышек, с аэропланов, с «колбасы», из глубоких ям, стоя по горло в воде, увязший в болоте, с мотоцикла, делающего па гоночном треке 140 км в час, с канонерок, с лошадей, с тракторов, с броневигов, с буйволов и верблюдов, с вращающегося подъемного крана, лежа, подвешенный, привязанный, сидя верхом на Александрове! У Тиссэ два глаза и сорок пять объективов. Глаза голубые и зоркие. Объективы тонко шлифованные. Целый ряд особых приспособлений: светофильтры, гармошки, защищающие от избытка света, моляр- и диффузион-линзы, исчерченные тончайшей перекрещивающейся штриховкой, диски из молочного и матового стекла, шелковые сетки, смонтированные в сложнейшие сочетания, и т. д. Тиссэ сочетал оригинальность освещения, своеобразную фантастику света с простой и рациональной системой установки осветительной аппаратуры. У Тиссэ «диалектический подход» к съемке. Один и тот же кадр может быть заснят по-разному. Все зависит от монтажной значимости кадра, его увязки с предыдущим и последующим. Тиссэ влюблен в жизнь, в кино, в крупные планы человеческих лиц и в пейзажи, в свои линзы, объективы, сетки, молярки. Влюблен в световые лучи. «Нет ничего нефотогеничного, — заявляет он. — Все можно одеть в новые световые одежды. Все можно при надлежащем выборе ракурса и соответствующей обработке сделать «фотогеничным».

Удивительно точную, образную характеристику Эдуарду Казимировичу дал С. Эйзенштейн в известной статье «25 и 15»: «Невозмутимая флегма и дьявольская быстрота. Молниеносный темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и безропотная долготерпеливость в поисках и достижении нужного эффекта. Они уживаются в нем рядом. Феноменальная выносливость — во льдах и песках, туманной сырости севера и в тропиках Мексики, на арене боя быков, в штормах на кораблях или в ямах под проходящими танками и конницей — она достойна грузчика, пахаря, забойщика, метростроевца. И тончайшее ощущение еле уловимого нюанса, того «чуть-чуть» в материале, откуда (как принято говорить) начинается искусство, — ощущение, которое роднит Тиссэ с изысканнейшими мастерами пластических искусств, неразрывно в этом человеке

с громадными тяжелыми костистыми ладонями и небесно-голубыми сверхдальнозоркими глазами. Это сочетание тончайшего и точнейшего умственного труда с величайшими трудностями его физического воплощения».

Наряду с фильмами сохранились десятки статей и выступлений Э. Тиссэ в печати. На протяжении многих лет профессор Э. К. Тиссэ преподавал на операторском факультете ВГИКа, неустанно делясь своим богатейшим опытом, щедро передавая знания творческой молодежи.

Советское правительство высоко оценило заслуги Э. Тиссэ, присвоив ему в 1935 году почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, наградив его двумя орденами Трудового Красного Знамени, отметив его работу тремя Государственными премиями.

Творческий путь Эдуарда Казимировича Тиссэ, его художественное и теоретическое наследие были и остаются ценнейшим вкладом в развитие теории и практики кинооператорского искусства. На этом материале учились, учатся и будут учиться многие поколения кинематографистов.

А. Симонов

А. Д. Головня

Анатолий Дмитриевич Головня родился 2 февраля 1900 года на Украине, в Херсоне. После окончания гимназии поступил в Херсонский политехнический институт на агрономический факультет, а в ноябре 1923 года приехал в Москву для продолжения образования. Однако в это время набор в Петровскую сельхозакадемию был уже закончен, и Головня, увидев объявление о приеме в Техникум кинематографии, подал туда документы, и был принят. Так, совершенно неожиданно для себя, Головня кардинально изменил свои жизненные планы. Учеба в техникуме была ему по душе, однако он стремился скорее начать работать. Ему повезло: жизнь свела его с Л. А. Левицким – одним из старейших русских операторов, который передал своему новому ассистенту секреты профессии. Первыми самостоятельными работами Головни были фильмы «Шахматная горячка» и «Механика головного мозга». А в 1926 году на экраны вышел фильм «Мать», прославивший имена двух молодых людей – режиссера В. Пудовкина и оператора А. Головни. В возрасте двадцати шести лет Анатолий Головня стал уже признанным мастером, одним из тех, кто вместе с Э. Тиссэ, А. Москвиным, Д. Демуцким закладывал основы советской кинооператорской школы.

Творческая биография А. Головни началась в удивительное, неповторимое время всеобщего энтузиазма, открытого героизма, бурных поисков нового и счастливых открытий.

Его товарищем и единомышленником на долгие годы стал Всеволод Илларионович Пудовкин – яркий и самобытный талант, художник экспрессивной энергии, беспредельного энтузиазма и почти жертвенной любви к кинематографу. «Мы были молоды, и мы дали друг другу клятву работать изо всех сил, а если ничего не выйдет, уйти из кино, Пудовкин – в химики, а я – агрономом в какой-нибудь степной район», – тридцать два года спустя вспоминал Головня в статье в «Советской культуре», посвященной 30-летию фильма «Мать».

Они действительно работали с полной отдачей сил. Киноискусство было так же молодо, как они сами, оно взрослело и мужало вместе с ними, благодаря им и их сверстникам и коллегам.

Они шли непроторенными путями, искали и находили, иногда ошибались и опять искали...

В фильмах Пудовкина – Головни немного периода – в «Матери», «Конце Санкт-Петербурга», «Потомке Чингис-хана», – несмотря на историзм сюжетов, отчетливо прослушивается пульс времени кипучей и боевой эпохи 20-х годов. В них всегда

присутствует особый воздух тех лет – неповторимый и живительный, в них смелость поиска, убежденность, страстное желание внести новое, индивидуальное.

Манера оператора формировалась от картины к картине. Он учился профессии, одновременно овладевая ею и открывая в ней все новые и неизведанные возможности. Он был свободен от штампов дореволюционного кино, а его природные напористость и энергия сами подталкивали к экспериментаторству.

В то время кинооператорская работа еще не самоопределилась. Существовал целый ряд разрозненных технических приемов освещения, композиции кадра, различных трюков и эффектов, и применение их операторами носило характер скорее случайный и формальный, нежели смысловой, идейно обусловленный, художественный.

Несмотря на молодость кино, в операторской практике уже сложился определенный комплекс изобразительных приемов и исходящих из них представлений о границах технических возможностей. В среде опытных кинооператоров, воспитанных на игровом мелодраматическом кинематографе дореволюционной России, существовал своеобразный дух консерватизма. Так, например, считалось, что снимать в пасмурную, сумрачную погоду технически безграмотно, не говоря уже о съемках ночью, а необычная точка съемки казалась дурным тоном, неприличием, таким молодечеством.

Как ценны для нас сейчас отдельные случайные замечания о тех или иных моментах или приемах съемок в воспоминаниях режиссеров, актеров и операторов: они позволяют ощутить атмосферу, царившую в кинематографе того времени. Вот, например, что писал Пудовкин в журнале «Советский экран» в 1927 году (№ 46) о съемках фильма «Конец Санкт-Петербурга»: «Головня, по-моему, нашел очень интересные приемы для вскрытия внутреннего значения кадра. Одним из таких приемов является «ненормальное» положение съемочного аппарата. Все куски, в которых мы старались добиться динамической насыщенности, мы снимали криво, косо, почти выворачивая при помощи аппарата материал наизнанку. Специалисты, приходившие на съемку и видевшие Головню сидящим на земле и вывернувшим голову, чтобы смотреть в глазок неистово перекошенного и заваленного аппарата, иронически улыбались, считая это изыском либо недопустимым чудачеством».

Не все тогда могли разглядеть в смелых поисках кинематографической образности стремление в первую очередь найти лаконичное и точное зрительное выражение того нового, революционного содержания, которое впервые в истории стало основой молодого советского киноискусства. Глубокая внут-

ренная обусловленность каждого художественного приема, которая сейчас так очевидна в фильмах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана», тогда далеко не всем казалась столь бесспорной. Все было внове.

«Еще не было известно, что может сделать фотография, ракурс, композиция, все только нащупывалось, искалось», — писал впоследствии сам оператор в книге «Свет в искусстве оператора».

В середине 20-х годов «нащупывались, искались» новые приемы съемки крупного плана, пейзажа, новые методы освещения, при котором как бы «оживали» глаза актера, новые способы комбинированного освещения на натуре, новые формы графической и тональной организации кадра, новые принципы монтажного соединения планов... Единомышленники — режиссер и оператор — в теснейшем содружестве, вместе, осязая, интуитивно, но убежденно искали пути наиболее выразительного раскрытия сути содержания. Это позднее, через девять лет после успеха «Матери», в 1935 году, Анатолий Головня, уже опытный оператор, напишет в журнале «Советское кино» (№ 7): «Искусство съемки фильма — это умение создать стиль фильма, это умение в каждую точку камеры, в бесчисленные «технические приемы» кинокамеры вложить свое отношение к объекту, свое «суждение» о нем. Искусство постановки фильма — это умение излагать фильм на экране». И сегодня, когда смотришь многолетней давности ленты, снятые Головней, думаешь о том, что они по-прежнему современны и что воспринимаются они не в хрестоматийном ореоле, а по-настоящему волную и будоражат ум и сердце.

В них удалось с необычайной точностью передать воздух рабочего подполья, атмосферу предреволюционного времени через конкретные судьбы людей. Но самое цепное в этих фильмах — и в этом их непреходящее значение — то, что в них были созданы глубоко правдивые, цельные и человеческие образы людей. Точно сказал как-то Лукино Висконти: «Совершенно ясно, что такие произведения, как «Конец Санкт-Петербурга» и «Мать», представляют огромные оси, вокруг которых продолжает вращаться реализм в кино». Истории человеческих жизней рассказаны В. Пудовкиным и А. Головней взволнованно, с глубоким проникновением в психологию героев.

Необычной была изобразительная форма этих картин, она во многом определила их новаторское значение в мировом кино. Экспрессивность зрительного ряда выражалась в обилии выразительных крупных планов, точных мимолетных зарисовок, эмоциональных кадров, в резком монтаже, властно выстраивающем логику развития действия и характеров. В ракурсных композициях, в ярких контрастах света и тени, в

остром ассоциативном монтаже — очевидная условность, метафоричность, символика. И при этом внутри каждого кадра, даже самого условного, самого метафорического, — глубокая жизненная правда, которую удается воссоздать на экране только большому художнику.

Необычайно красноречиво впечатление Анатолия Васильевича Луначарского после просмотра фильма «Мать»: «Кажется по какому-то волшебству оператор мог непосредственно сфотографировать самую действительность».

В фильмах Пудовкина — Головни выбрано точнейшее соотношение житейской достоверности, удивительного бытового правдоподобия с откровенной и открытой символикой образной структуры. Так, уживаются рядом метафорический ледоход, снятый с предельной доподлинностью фактур, и абсолютно бытовому обрисованный интерьер избы Павла Вла- Подлинный, точно перенесенный из жизни второй план, реалистическая игра актеров сообщают условным по своим построениям, откровенно метафорическим кадрам удивительно жизненное правдоподобие, заставляют их воспринимать как документально воспроизведенную действительность. Это сочетание метафоричности и документальности, обобщенности и конкретности стало впоследствии одной из интереснейших черт советской операторской школы эпохи немого кино.

Лучшие фильмы 20-х годов — «Броненосец «Потемшга», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Земля» — точно воссоздавали человеческие типы, среду и атмосферу действия.

«Фильм, построенный русскими, вовсе не фильм. Это истина», — писал в 1927 году немецкий критик Альфред Керр. Многие другие западные киноведы неоднократно отмечали это новое качество в советских художественных фильмах, объясняя это тем, что впервые в истории кино в такой большой степени были применены приемы и методы съемки хроники и документального кино (имелись в виду съемки в естественных интерьерах и на натуре, съемки непрофессиональных актеров). А англичанин Торольд Дикинсон в статье, посвященной развитию документального жанра, утверждал, что «Эйзенштейн являлся одним из его родоначальников».

Эта особая степень достоверности стала важной особенностью изобразительного стиля советских операторов, оказавшей значительное влияние как на художественное, так и на документальное кино Запада. В частности, фильмы Пудовкина — Головни подверглись тщательному изучению итальянскими кинематографистами и, по их утверждению, во многом повлияли на кино Италии периода неореализма.

Как-то, вспоминая фильм «Мать», Михаил Ильич Ромм сказал:

«Много мудрых уроков преподавала «Мать» советской кинематографии, но величайший из этих уроков — это видение < огромного мира через человека».

Пересматривая вновь фильмы, снятые В. Пудовкиным и А. Головной, не перестаешь удивляться глубине и точности образов Ниловны, Павла, Михаила Власова из «Матери», рабочего, его жены, крестьянского парня из «Конца Санкт-Петербурга», Баира из «Потомка Чингис-хана», каждого из проходящих действующих лиц.

«Игра полна чудесно-правдивой выразительности. Получается впечатление, что в России всякий, кого привели с улицы в ателье, является великим артистом. Типы переданы с необычайно увлекательной жизненной правдивостью. Кажется, что люди не играют, они переживают свою судьбу», — писал критик немецкой газеты «Лихтбильдбюне» сразу после показа фильма «Мать» в Берлине в феврале 1928 года.

Совершенно ясно, что не только точность в выборе типажей и приглашение хороших актеров на центральные роли определили эту необычайную правдивость кинематографических образов в фильмах Пудовкина — Головни. Вся сумма изобразительно-выразительных средств — освещение, композиция кадра, обрисовка среды, второго плана, фактур, монтажное соединение кадров — участвовала в создании экранного образа героев. В результате в каждом из них прочитывались пережитая судьба, социальная принадлежность, человеческий характер.

«Я знаю, что образы людей воплощают актеры, но знаю не менее твердо, что образ актера перед аппаратом — это далеко по то, что образ на экране, во многом зависящий от плана, ракурса, света, движения аппарата», — писал позднее А. Головня, анализируя опыт своих лучших немых фильмов в книге «Свет в искусстве оператора».

Работая над фильмом «Мать», в изобразительной трактовке героев оператор отталкивался прежде всего от горьковской повести, стремясь точно перевести литературный язык на язык кинематографа. Характеры действующих лиц в повести были выписаны четко и выпукло — они определили поиски их изобразительного эквивалента.

В кинематографии того времени мало было примеров создания глубоких психологических образов. В этом отношении живопись обладала значительно более богатыми достижениями. И оператор вновь вглядывается в полотна великих мастеров портрета — Репина, Серова и в особенности Рембрандта. Впоследствии — в 1954 году — он будет вспоминать в журнале «Искусство кино» (№ 10): «Мы учились у него (Рембрандта. — М. Г.) не только свету, мы хотели в своем светотональном искусстве научиться у великого мастера пониманию светотени,

умению тончайшими световыми нюансами передать объем, фактуру, выявить форму предмета. Нас пленило умение Рембрандта вводить свет в сюжет, в тему картины. Мы заимствовали у него сюжетную линию света: свет не только подчеркивал, не только показывал действие, но и характеризовал его». Свет, экспрессивный и динамичный, контрастный и локальный, не укладывается у Головни в монохромную черно-белую гамму тонов, как бы выходит за ее пределы. Крупные планы, портреты воспринимаются как живописные полотна, в которых световое решение напоминает письмо маслом, а выразительно построенные по принципу живописного полотна замкнутые ракурсные композиции четко доносят мысль, рисуют образ, передают эмоциональное состояние.

Любимый вид света у Головни — верхний боковой, дающий острый и резкий рисунок, четкую и глубокую светотень. Плоскость кадра никогда не освещается ровным светом — в нем выхвачены пятнами или бликами света отдельные части, создающие необходимый световой акцент для усиления выразительности актерской игры, для того, чтобы кадр был точно и быстро «прочитан» и понят зрителем.

В съемке крупного плана оператор предельно внимателен к передаче фактуры: он отвергает грим как необходимый элемент съемки портрета. Грим, исправляющий дефекты кожи, омолаживающий, скрывающий морщины, был органически неприемлем для создания образов людей со сложными судьбами. Трудно представить себе загримированную красивую и молодую Барановскую — тогда она не могла бы стать Ниловной пз горьковской «Матери». Резкий и контрастный, боковой рисующий и контровой свет подчеркивали фактуру лица, «углубляли» морщины, создавали трагическую черноту под глазами, усиливали драматизм сюжета. Такой световой рисунок «работал» на актерскую выразительность, помогал актеру лепить образ.

С особой тщательностью оператор работал над отработкой фактуры глаз — он придумал специальную схему расстановки приборов для подсветки лица актера, добиваясь живого блеска в глазах. Головня справедливо считал «оживление» глаз актера одним из наиважнейших факторов при съемке крупного плана.

В советских классических немых фильмах была по-повому решена еще одна важнейшая задача — драматургическая и изобразительная трактовка природы, природы. В те годы пейзаж в картине, как правило, выполнял лишь функцию фона, на котором разворачивалось основное актерское действие. Кадры туманного рассвета над Одесским портом в фильме «Броненосец «Потемкин», мастерски снятые Тпссэ и Эйзенштейном, открыли неожиданную эмоциональную силу пейзажа как

художественного средства. Эту силу почувствовали и Пудовкин и Головня: уже в фильме «Мать» натурные кадры были органически вплетены в образную ткань картины. Пейзаж стал не только антуражем для актерских сцен или экспозицией места действия, но нес настроение, придавал ряду эпизодов метафорическое звучание. Передача неисчерпаемого богатства природы, переменчивости ее состояний оказалась уделом не только живописи, но и кинематографии и, что особенно важно было для Пудовкина и Головни с их тяготением к психологизму образов, дала возможность с помощью природы показать «мир через человека». Пейзаж как бы вносил дополнительные яркие эмоциональные краски в драматургию эпизода, становясь важнейшим компонентом единого художественного образа. В своей «Истории кино» Пьер Лепроон писал: «Еще одно качество, присущее великой эпохе советского немого кино, потрясает. Это глубокое ощущение русской души, чувство Родины. Кинематографисты 20-х годов развили традиции русской литературы, живописи, музыки. Они воспели любовь к родной земле». Это глубокое замечание французского киноведа можно полностью отнести к творчеству Пудовкина и Головни.

В «Конце Санкт-Петербурга» создан емкий художественный образ нищей русской деревни с помощью лишь нескольких начальных кадров фильма. В них и раздолье полей, и заброшенность, и запустенье крестьянских дворов, бедность, голодное детство, ранняя женская старость, изнурительный труд, беспробудность и бессмысленность жизни. В них безусловно чувствуется влияние живописи передвижников и русских портретистов конца XIX и начала XX века. Каждый кадр буквально пропитан Россией, ее неповторимым ароматом, ее воздухом, ее душой.

В «Потомке Чингис-хана» оператору удается проникнуться «душой» Монголии и передать ее своеобразность через пейзажные планы. Сухая, растрескавшаяся земля, голые холмы, скалистые горы, редкие деревья, склонившие свои тонкие стволы над камнями, темное небо в крупных облаках, тяжело нависших над землей, — такой предстает перед нами Монголия. Головня сумел увидеть и подчеркнуть в пейзажных планах не только эмоциональную настроенность, но и смысловую, социальную характерность. В том же «Конце Санкт-Петербурга» оператор создал фактически два разных образа столицы России: в начале фильма — это холодный, жестокий, величественный и равнодушный к маленькому человеку огромный город, в конце — бурный, сражающийся, мужественный Петербург — колыбель революции.

Кадр у А. Головни — неотъемлемая часть изобразительно-монтажной конструкции эпизода, и все операторские средства — ракурс, композицию кадра, освещение, натурные съемки — он

подчиняет главному — выявлению смысла, раскрытию драматургии, созданию целостного художественного образа.

Пожалуй, основная черта изобразительной манеры А. Головни — экспрессивность. В автобиографической книге «Экран — моя палитра» (1971 г.) он пишет: «Мне и сейчас кажется, что точный ракурс и строгое построение света — самое существенное из того, что мне удалось сделать в операторском искусстве». И там же: «Чувство света и ракурса является основой операторского живописного искусства». Для Головни искусство оператора всегда было прежде всего экранной живописью. Недаром в юные годы он так тщательно изучал опыт художников. Отсюда его световая и ракурсная трактовка кадра, отсюда его искусство передачи пейзажа. С приходом звука в изобразительной стилистике фильма многое изменилось. В фильмах 30–40-х годов — в «Минине и Пожарском», «Суворове», «Адмирале Нахимове», «Жуковском», — снятых им вместе с оператором, другом и женой Тамарой Григорьевной Лобовой, Головня ищет новые приемы построения кадра — с более подвижной, разомкнутой композицией, но по-прежнему лаконичной, выразительной, властно концентрирующей в себе авторскую мысль.

В этих сложных постановочных картинах оператору удалось воссоздать на экране историческую подлинность событий во всей достоверности фона, второго плана, не бутафорского — точного антуража. Оператор часто пользуется ракурсной съемкой, выносит основное игровое действие на передний план, вводя в композицию активно работающий второй план и фон. Такое построение насыщает кадр движением, создает ощущение неразрывности героев и среды, а необычность точек съемки «усиливает впечатление от актерской игры» (В. Пудовкин). Так же как и в своих ранних фильмах, Головня основное внимание уделяет работе над кипопортретом, над всеми компонентами экранного образа актера. «Я — актерский оператор, посредник между актером и зрителем», — любил повторять А. Головня. Светом и ракурсом он подчеркивал типажность актера, его социальную и психологическую характерность. Тяготение оператора к статичным формам композиции, к экспрессивному и лаконичному кадру, свойственное его фильмам эпохи немого кино, в этих работах помогло создать монументальные образы выдающихся людей русской истории. Самые удачные изобразительные решения получили у Головни те эпизоды, драматургия которых связана с остротой и динамикой сюжетных положений: в «Суворове» — это борьба между Суворовым и Павлом, доходящая до открытого конфликта в сцене приезда полководца в Гатчину по вызову царя, штурм Сен-Готардского перевала русской армией; в «Адмирале

Нахимове» — кадры боя при Сипоне и экспозиция картины — разрушительный шторм и героическая борьба с ним русских матросов во главе с Нахимовым; в «Жуковском» — эпизоды грозы, во время которой Жуковский совершает одно из самых важных своих научных открытий; в «Минине и Пожарском» — эпизод московского пожара и кровавых схваток московских ополченцев.

Пудовкин и Головня резко сталкивают в монтаже общие планы, в которых внутрикадровый ритм движения, тональная и графическая организация кадра передают внутреннюю напряженность сюжета, с выразительными крупными планами — портретами и деталями — и добиваются острого драматизма. В работе над освещением, отказываясь от условного света, Головня стремится к точности светового рисунка, реалистическому воспроизведению эффектов освещения, к тонкой нюансировке, особенно тщательно работает над выявлением фактуры объектов съемки, материальности среды. Высокое мастерство в работе над композицией и освещением массовых сцен, в создании кинопортрета — основные особенности операторской манеры А. Головни в фильмах звукового периода. Одновременно со съемками фильмов, еще в середине 20-х годов, оператор делает первые попытки осмыслить свой практический опыт. В статьях, напечатанных в кинопериодике тех лет, мы находим отражение многосложного процесса становления операторской профессии.

«Когда я начал снимать свои первые фильмы, наша профессия считалась технической», — вспоминает сейчас А. Головня. Автору этой статьи он сказал: «Старые операторы-профессионалы в большинстве своем были настоящими кустарями-одиночками. Завидуя друг другу, они тщательно скрывали те новые приспособления и приемы съемки, которые применяли в своих картинах. Каждый существовал сам по себе, «варился в собственном соку». Меня всегда глубоко возмущала эта атмосфера секретничества и кустарничества, которая тогда царила в среде кинооператоров. В этом мы были единодушны с Э. Тиссэ, А. Москвиным и А. Левицким, которые тоже тяготились таким положением».

Яркая изобразительная форма киноискусства 20-х годов заставила по-новому оценить операторское искусство, понять, какое огромное значение оно приобрело в кинематографическом процессе. Родилось уважение к лучшим представителям операторской профессии, творческий характер которой теперь ни у кого уже не вызывал сомнений.

...Так сложилось в советской кинематографии, что все лучшее в операторском искусстве 20–30-х годов сделано было молодежью, которая составила на киностудиях уважаемые профессиональные коллективы, внутри которых все были свя-

заны прочной юношеской дружбой и доброжелательством. Но если вначале — в 20-х годах — эти коллективы состояли из небольшого числа людей, то с дальнейшим развитием киноискусства в него вливались все новые и новые силы, продолжившие в своем творчестве те принципы, которыми руководствовались их лидеры, среди которых был и А. Головня. Так постепенно развивалась и крепла советская кинооператорская школа — явление в киноискусстве яркое и в своем роде уникальное.

А. Головня, возвращаясь к тому времени, вспоминает, что его с первых лет деятельности волновало полное отсутствие теорий операторского искусства, и его статьи в периодике 20–30-х годов были попыткой в какой-то степени восполнить этот пробел.

В 1945 году вышла в свет его книга «Свет в искусстве оператора», глубоко и серьезно освещавшая проблемы операторского творчества. В ней А. Головня, опираясь на собственный опыт и практику своих коллег, впервые разработал стройную методику художественного освещения. В предисловии к этой книге автор писал: «Наступило время, когда операторское искусство должно обогатиться своей теорией, своим учением об изображении, своим учением о свете, высказать свою точку зрения по вопросу композиции кадра». Этому важному делу — разработке теории операторского искусства — он посвятил свою дальнейшую деятельность. В 1952 году А. Головня опубликовал книгу «Съемка цветного фильма», в которой впервые осветил проблемы, связанные с методикой работы кинооператора в цветном кино. В 1968 году за фундаментальный труд, обобщающий творческий опыт советской операторской школы, — «Мастерство кинооператора» — ему была присвоена ученая степень доктора искусствоведения.

В 1934 году Анатолия Дмитриевича Головню пригласили преподавать сначала на режиссерском, а потом на операторском факультете Всесоюзного государственного института кинематографии. Так началась его педагогическая деятельность, которая продолжается и по сей день. Вместе с нашими ведущими кинематографистами — А. Левицким, Ю. Желябужским, Э. Тиссэ, В. Нильсеном, Е. Голдовским — и его друзьями по работе — операторами Б. Волчком, Л. Косма-товым, А. Гальпериным и другими — профессор А. Головня создал одну из ведущих кафедр во ВГИКе — кафедру кинооператорского мастерства, которую он возглавляет уже более тридцати лет. Ученики А. Д. Головни — это не только те, кто слушал его лекции, учился у него мастерству, профессии, общался с ним в студенческие годы. Это и те, кто читал его книги. Книги, в которых сконцентрирован, проанализирован и обобщен бога-

тейший опыт советских кинооператоров. Книги, в которых изучение и теоретическое осмысление технологических, методологических и творческих проблем кинооператорского искусства достигло уровня зрелого, глубокого, часто исчерпывающего теоретического исследования.

М. Голдовская

А. Н. Москвин

Андрей Николаевич Москвин был выдающимся художником экрана. Он ставил прекрасные фильмы, вошедшие в сокровищницу советского киноискусства. Он создал ленинградскую школу кинооператоров, был воспитателем большой плеяды мастеров, ныне успешно работающих на студиях нашей страны. Он рано умер, всего шестидесяти лет. И мог бы создать значительно больше. Но творчество художника измеряется не количеством произведений. Для того чтобы стать Москвиным, достаточно было снять «Ивана Грозного» или трилогию о Максиме. Сегодня творчество Москвина не только не отошло в область истории, его творческие устремления чрезвычайно плодотворны для нынешнего этапа развития советского киноискусства, а его операторских открытий достаточно на поколения вперед.

О Москвине, впрочем, как и о многих крупных художниках, ходят легенды. Он казался таинственным для тех, кто его не знал близко. Автору этих строк посчастливилось видеть, как работает Андрей Москвин. Да, это был человек молчаливый, внешне мрачноватый. И существовала явная, нескрываемая дистанция, отделяющая его от окружающих, но он сам ее не навязывал: он просто спокойно и напряженно работал — работал так творчески сосредоточенно, что мало кто осмеливался отвлечь его случайным вопросом.

О Москвине написано много статей, не так давно вышла книга с обстоятельнейшей статьей о его творчестве Ф. Лукасян и воспоминаниями его друзей и соратников. И мне хотелось бы в своей статье поговорить лишь о том, что актуально в работах Москвина-оператора сегодня.

Москвин не был ни теоретиком, ни штатным педагогом Всесоюзного государственного института кинематографии, где воспитываются кинооператоры. Он считал своей кафедрой — съемочную площадку, где помогал совершенствовать и развивать свое мастерство тем, кто приходил к нему из ВГИКа. Он ревностно относился ко всему, что публиковалось по вопросам операторского искусства, отзываясь об этих работах с присущей ему творческой принципиальностью и резкостью. Лучшими пособиями по кинооператорскому мастерству стали его фильмы — наше еще не полностью оцененное национальное богатство. Москвин — из «инженерной» семьи. Очень молодым человеком пришел в кинематограф, в творческую мастерскую-лабораторию ФЭКС¹ (Фабрика эксцентрического актера). Операторское призвание открылось после ассистентской работы с кинооператором Анатолием Головней по фильму «Механика го-

ловного мозга».

Начало операторской биографии пришлось на трудное, но необычайно интересное время — первое десятилетие после свершения Великой Октябрьской социалистической революции. В накаленном воздухе классово-борьбы в условиях величайшей перестройки общества молодое советское искусство искало, дерзало, пробовало, разрушало каноны, оставленные в наследство старым миром.

Жизнь обгоняла время и требовала пересмотра идей, идеалов, форм их выражения. Старый, традиционный кинематограф, салонная мелодрама с приторно красивыми героями, с надуманными страстями не соответствовали новым, революционным устремлениям. Как воплотить на экране то новое, что входило в жизнь? Какова должна быть изобразительная стилистика нового, советского киноискусства?

Одни и те же проблемы стояли перед молодыми кинооператорами — А. Головней и Э. Тиссэ в Москве, Д. Демуцким в Киеве и другими их соратниками и коллегами. Двигателями процесса становления нового киноискусства были общественно значимые, грандиозные по социальным масштабам революционные идеи и преобразования. Содержанием этого процесса стала борьба с аполитичностью, мелкотемьем, фотографизмом, что порождало как результат — художественное новаторство. В этих условиях и складывалась ленинградская школа кинооператоров, возглавляемая Андреем Москвиным² (в то время ему было двадцать пять лет!).

Графике, предельной ясности, простоте изобразительной формы, плакатной выразительности работ Анатолия Головни и Эдуарда Тиссэ Москвин противопоставил динамическую живописность, лирическую пространственность, углубленную трактовку портретных образов. Он с первых лент заявил о себе как о лирике. Таким и оставался до последних дней, в любых фильмах.

Очень своеобразную, впечатлительную и нежную душу скрывали толстые стекла очков, сдвинутая на затылок козырьком назад кепка, внешне суровый вид этого молчуна...

Москвин был личностью, в которой очень ярко отразилась общественная атмосфера тех лет. Он был верным последователем участником творческой мастерской ФЭКС, боевого, смелого, новаторского творческого организма во главе с режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Главным достоинством этого многолетнего содружества, имевшего как очевидные достижения, так и отдельные ошибки роста, было новое отношение к человеку на экране, как творящей, мыслящей личности, а не только «изобразительному компоненту» кадра. При таком подходе к героям режиссура и оператор искали своеобразие съемки кинопортретов, не подвергая лица актеров

экспрессивной световой обработке, перенося эмоциональную «подсказку» для зрителей в глубину кадра, в фоновые действия. Даже в таком сложном фильме, как «Шинель», решенном в оригинальной, несколько условной манере, портреты героев, особенно Акакия Акакиевича Башмачкина (артист Кострич-кин), в большинстве своем удивительно реалистичны, исключительно выразительны. Тонкость актерской игры, выражения глаз актера не терялись в коротком монтажном кадре, что было свойственно многим фильмам немого периода кинематографии.

Быть может, именно в этом внимании к человеку и заключается ответ на вопрос, почему именно «фэксам» (по сравнению с другими творческими киносодружествами) удалось сравнительно безболезненно перейти к звуковому кинематографу. В их творческой практике тех лет, в их поисках был накоплен и разработан опыт чуткого, тонкого отношения к актеру. Эта творческая позиция, обогнавшая время, оказалась чрезвычайно плодотворной. Иначе, кто знает, состоялось бы рождение такого прекрасного кинопроизведения, как трилогия о Максиме, на самой заре звукового кино?!

Еще более разнообразны и еще более выразительны портреты в самой блестящей картине того периода — «Новый Вавилон». Экранные образы продавщицы Луизы (актриса Е. Кузьмина), коммунаров, простых людей, буржуа, исполненные социального смысла, отразившие авторскую трактовку художников, — безусловная творческая удача.

В великолепной портретной галерее отражена острая, драматичная обстановка Великой французской революции. Отражена страстно, личностно, с позиций недавней социалистической революции в нашей стране.

Нельзя не подчеркнуть и того особенного, неповторимого, что внесли авторы фильмов, и прежде всего Андрей Москвин, в трактовку среды и обстановки действия, в создание изобразительного «подтекста». Действующие лица в ранних фильмах «фэкссов» как бы погружены в чрезвычайно живописную, динамичную светопластическую среду. Светом Москвин как бы обволакивает все предметы и фигуры, особенно расположенные в глубине кадра, размывает четкие границы светотени, создает искрящуюся, динамичную, экспрессивную атмосферу.

В основе этой живописно-световой обработки пространства кадра в ранних фильмах Москвина лежало желание подчеркнуть своеобразную, далекую от обыденности трактовку авторами событий, образов, реалистическую, но лишенную натуралистических подробностей, деталей. Стремление к художественному обобщению жизненных фактов — вот основа светотональных решений А. Москвина, вызвавших в то время большой интерес не только его коллег, но и кинематографистов разных

профессий. Новизна творческого приема была столь неожиданной, что операторы старались увидеть «своими глазами» ту оптику, какой снимал А. Москвин. (Тот же для пушей таинственности старательно закрашивал черной краской яркие фирменные обозначения па оправках обычных, стандартных объективов, которыми тогда снимали все.)

Профессиональный же «секрет» Москвина состоял в действительности в виртуозном владении светом, использовании диффузионных светофильтров, задымлении глубины кадра, что и порождало на экране поразительный, необычный экспрессивный эффект.

На Москвина периода «Шинели» повлияла графика художника М. Добужинского, так же как творчество В. Серова — на оператора А. Головню при съемках фильма «Мать». Учеба у старых, опытных мастеров изобразительного искусства, особенно в эпоху немого кино, была плодотворной. И сегодня нет смысла отказываться от этой преемственности: кинематограф был и остается искусством прежде всего изобразительным. Критика разных лет не обходила вниманием проявления импрессионизма в творчестве Москвина. Конечно, внешний повод для таких сравнений имеется: на «москвинском» экране мы видим движение воздуха и света. Но подобное решение у него не является самоцельным: его интересует материальная динамическая обстановка, в которой живут на экране герои фильмов.

Этот излюбленный прием оператора, которым он по праву гордился, ибо его открыл, сформировал, разработал, в какой-то степени на время стал изобразительной приметой фильмов «фэкссов».

Лирическая натура Москвина проявилась ярко и последовательно в первой серии кинотрилогии о Максиме, как бы подводившей итог предшествующему периоду творчества. С первых же кадров «Юности Максима», изображающих встречу нового, 1910 года, мы словно переносимся в кинематограф середины 20-х годов, в эпоху «Нового Вавилона» и «СВД»: на размытых, экспрессивных, кольшущихся фонах — тройки с цыганами и подгулявшими купчиками мчатся по ночным улицам... Так Москвин прощался со своей творческой молодостью, со своими увлечениями.

Авторы, приступая к трилогии о Максиме, отчетливо представляли творческие трудности в связи с грядущими изменениями в киноискусстве, вызванными появлением звука. Они пришли к новому этапу развития кино подготовленными своим предшествующим опытом и прежде всего бережным отношением к человеку-актеру на экране.

Они постарались в фильмах конца 20-х годов выразить свое понимание жизни с позиций молодых советских художников,

ясно осознающих общественную значимость киноискусства для миллионов людей — их современников. Они не искали простого, точнее, упрощенного киноязыка, стремились сообщить изображению эмоциональный характер, передать свое авторское видение мира. Отсюда в их картинах — «аромат» той, сегодня уже далекой эпохи удивительно ярких творческих поисков, надежд, устремлений. Фильмы «факсов», созданные с участием Москвина, бесконечно ценны сегодня не только как материал истории, но и как свидетельство творческого горения, художественной отваги на непроторенных тропях нового искусства.

Путь к трилогии о Максиме — вершине творческого содружества Москвина и режиссеров Козинцева и Трауберга — шел через поисковый, экспериментальный фильм «Одна». Было необходимо опробовать, проверить то, что принесла в киноискусство драматургия, базирующаяся не только на изображении, но и на звучащих с экрана слове, музыке, естественных шумах.

Перед Москвиным встала новая задача: создать для актера условия творчества, максимально способствующие передаче с экрана не только его мимической выразительности, но и речи. В результате поисков определили решительно отказаться от экспрессии пространственной среды, фон сделать очень светлым, но воспринимаемым как вполне материальный, чуть затемнить лица, подчеркнуть объемность. С этой целью оператор применил оптику, более длиннофокусную, чем прежде; использовал сложную экспозицию съемки в натуральных сценах, в которых оптическое и светотональное обобщение фона при абсолютной конкретности актерских планов как бы «выбеливало» глубину кадра.

Фильм «Одна» создавался на переломе в киноискусстве. Обогащенное звуком, оно стало больше интересоваться судьбами индивидуальных личностей: жизнь народа выражалась чаще всего в ярких экранных образах конкретных героев, что, конечно, не исключало показа действий народных масс, так полно и широко разработанного немым кинематографом.

Опыт фильма «Одна» удалось пополнить опытом работы в кинохронике, непосредственным столкновением с реальной жизнью. В творческой биографии Москвина появились названия фильмов «Да здравствует Москва» и «Путешествия по СССР», снятые по заказу ВАО «Интурист». Последний фильм (не заверченный) снимался с режиссером Г. Козинцевым.

Съемка кинохроники дала многое, а главное: проникнуться пафосом социалистического строительства, испытать восторг от трудового энтузиазма первых пятилеток, воочию представить себе социальный общественный оптимизм, убедиться в том, что «революция продолжается». Врезались в творческую память картины индустриальных преобразований, колхозного

строительства.

Этот бесценный опыт, равно как и создание фильма «Одна», стали факторами, объясняющими успех и темпы работы над трилогией о Максиме.

Распрощавшись с милыми сердцу увлечениями молодости в прологе к фильму «Юность Максима», Москвин смело бросился в неизведанное.

И в то время, когда в работах молодых ленинградских операторов еще гуляли «москвинские» дым и метели, размытые фоны и световые блики в глубине кадра, сам родоначальник «школы» существенно перестраивал принципы своего творчества. Ему предстояло ответить на целый ряд непростых вопросов: как изобразительно решить кадры рабочей окраины, бытовые интерьеры слободки, натуру — черные грязные цехи, непролазную грязь, в которой копошатся ребятишки? Как показать будничность тяжелой работы? Отказаться полностью от найденного в прошлые годы, обратиться к «жестоким» фактурам — опыту В. Пудовкина и А. Головни в фильме «Мать»? Москвин решил все эти проблемы, но по-своему. Обратившись к очень крупной, исторически и социально важной тематике, он остался лириком, романтиком и на этот раз. Он выразил на экране не только свое восхищение новыми, революционными героями, но и лирически обобщил драматическую суть их жизни, отодвинув «жестокое» фактуры на второй план... Люди, среда, их окружающая, предметы обстановки предстали на экране, окрашенные лирической интонацией, но изображенные не абстрагированно, неся активную сюжетную нагрузку, сохранив при этом и умножив эмоциональную выразительность. Так родился новый принцип изобразительной трактовки образов героев-рабочих эпохи предреволюционных и революционных лет.

В фильме поражала не только галерея блестящих по смыслу и образности портретов героев — главных и второстепенных, но и ставшие теперь хрестоматийными кадры серого петербургского неба, затянутого гарью и копотью фабричных труб, убогий облик рабочей окраины, бесформенные, угрюмые глыбы заводских корпусов.

Лирическая образность Москвина сохраняет самые высокие светопластические качества.

...Черный мрачный цех. Яркие лучи весеннего, радостного света, проникшие в эту враждебную человеку коробку, в среду пара и дыма, освещают труп человека, накрытого рогожей, — все, что осталось от совсем еще недавно живого, веселого ра^бочего парня...

Интересно, что глубинная суть трилогии о Максиме подчеркивается именно пластическим, изобразительным решением, как бы; включающим нас — зрителей — в обстановку художественно обобщенного, а потому и эмоционально выразитель-

ного действия.

Фильмы трилогии охватывают разнообразнейшие события, и потому палитра оператора — в соответствии с этим — существенно расширяется. Максим и его товарищи выходят с рабочей окраины на фронты первой мировой войны, в трудную и опасную жизнь большевиков-подпольщиков. Все внимание оператора направлено на то, чтобы передать атмосферу тех лет, не повторяя самого себя, образно и достоверно одновременно. На экране предстает и казенный Петербург — город банковских, деловых зданий и Петербург рабочих окраин; улицы, на которых происходит разгром винных складов, столкновения с анархистами (в которых Москвин так естественно применяет ранее открытые приемы деформации фона и лиц актеров), расстрел демонстрантов...

...Сцена демонстрации решена в оптимистическом светотональном ключе. Яркий солнечный день. Безоблачное небо. Рабочие в праздничных одеждах. Ракурсная съемка в кульминационный момент, когда неотвратима стычка с конной полицией, проявляет смысл сцены: безоружные против вооруженных. Все очень просто и ясно по изображению, но какова глубина авторской мысли, как явно авторское отношение к изображаемому!

...Заседание Государственной думы. Огромное светлое помещение. Прекрасные, одухотворенные лица рабочих депутатов. В резко противоположной манере изображаются меньшевики, эсеры, кадеты. Для съемки их крупных планов оператор не жалеет деформирующей лица короткофокусной оптики, резкого освещения, подчеркнутых ракурсов — все это также выражает определенную авторскую позицию.

В мягкой светотональной гамме решена сцена ухода на фронт, скрывающая за внешней скупостью выразительных средств подлинный лиризм и эмоциональное отношение к основному герою — Максиму.

Огромный, очень сложный фильм потребовал разнообразных оттенков изобразительной трактовки отдельных сцен, применения множества операторских приемов. Но среди этого многообразия отчетливо заметно то новое, что открыл Москвин в 30-е годы, в период прихода звука в киноискусство. Его манера стала более лаконичной и простой, ясной по форме. Не случайно трилогия — этапный фильм не только для ее авторов, но и для всего советского кино. В практическом опыте авторского коллектива выкристаллизовалось главное: экранный образ героя в исполнении талантливого актера — суть творческих усилий коллектива, выявляющих результаты актерской игры, помогающих представить ее зрителю в наивысшей степени выразительности. А для этого актеру создаются

наиболее благоприятные условия, разрабатываются дополняющая актерский образ среда, обстановка действия. Стало ясным, что кинематограф становится все более актерским, а его изобразительная форма — более гибкой, чем ранее, причем определяется она прежде всего содержанием сцены, а не только творческой манерой оператора или режиссера. Оператор сохраняет свое творческое лицо, свою пластическую индивидуальность опосредованно в созданном на экране настроении, в эмоциональной изобразительной «подсказке» зрителю, в передаваемом пластическими средствами авторском отношении к самим персонажам и ко времени, месту и обстоятельствам развития экранных событий.

В трилогии Москвин еще далее развил искусство кинопортрета, буквально «вылепив светом» экранные образы Максима, Наташи и других героев фильма. Но наибольший успех в этом направлении ожидал мастера в новой работе — фильме «Иван Грозный».

Картину снимали два оператора: натуру — Эдуард Тиссэ, традиционный сотрудник коллектива Сергея Эйзенштейна, павильоны — Андрей Москвин. И, наверное, нужно благодарить ту случайность, которая привела к встрече не просто двух крупнейших кинематографических художников, но творческих единомышленников. Москвин всецело подчинился гению Эйзенштейна, все его усилия были направлены на осуществление замысла режиссера, так высоко всегда ставящего изобразительность, портретность и картинность экранной формы. Пластический облик будущего фильма и на этот раз был выверен режиссером до начала съемок с точностью до миллиметра в предварительных эскизах. Москвин сам любил помечать на бумаге до съемки. Во время создания «Грозного», говорят, можно было видеть двух мастеров, молчаливо сидящих рядом и рисующих каждый свое...

В основу изобразительного и режиссерского решения фильма были положены крупноплановые, преимущественно портретные композиции. Решено было активно использовать изобразительные фактуры: одежды, украшения, предметы быта. Пространство кадра как бы отступило на второй и дальний планы, занимая в монтажной композиции первостепенное место лишь в небольшом числе экспозиционных кадров (общие планы). Выявление сути драматургии фильма, характеров героев в лицах актеров — вот главный творческий принцип фильма. Концентрация всех средств изобразительной пластики (освещение, цвет, тональность кадра) на крупном плане — психологическом портрете, малословном или безмолвном, с предельной смысловой нагрузкой на изобразительный ряд.

В этом принципе легко угадываются тенденции немого периода развития киноискусства, его стилистика.

Образная система фильма нарочито орнаментальна, усложнена, чем-то напоминая древнюю славянскую шрифтовую вязь. Лики святых смотрят на деяния людские с укоризной и суровостью. В глазах героев — фанатичный огонь веры. Блестят драгоценные камни, сверкают белые одежды отцов церкви, выделяются при свете лампад силуэты людей... Все условно, но очень впечатляюще. Эмоциональный настрой того давно прошедшего времени передан удивительно ярко.

В кинопрокате «Грозный» имел большой успех. И это не случайно, ибо «Иван Грозный» — истинное произведение зрелищного направления в киноискусстве, оказывающего особенно сильное воздействие на кинематографических зрителей. Быть может, в этой тенденции и заключаются истинно плодотворные перспективы развития кинематографии?..

В замысле режиссера было стремление создать на экране некую зрительно-звуковую полифонию. И это удалось превосходно. Картина очень цельна, и ее трудно анализировать по отдельным сценам, однако нельзя не выделить лаконичный по композиции, но удивительно выразительный эпизод «соборования Ивана», особенно кадр, когда он, больной, опустошенный, но не сдавшийся боярам, выглядывает из-под огромной церковной книги...

Мастерство Москвина как кинематографического портретиста в «Грозном» достигло своего совершенства. Он как бы играет вместе с актерами, выявляя то, что невозможно передать иным способом, кроме изображения. Оператор широко разрабатывает методику «драматического» освещения лиц актеров в заданной сюжетно-психологической ситуации. Прежде чем снимать, даже прежде чем ставить систему освещения, нужно было филигранно точно рассчитать, как и где расположить в кадре на лице актера световое пятнышко, блик либо тень. Годы работы до «Грозного» не прошли бесследно. Самым интересным здесь является динамика освещения, которая меняет выражение лица актера в одном и том же кадре. Экранные портреты Грозного, Малюты, Басмановых, Курбского бесконечно разнообразны.

И сегодня работа оператора в этом фильме вызывает не только профессиональное восхищение, но во многих своих деталях остается методически не разгаданной. До сих пор непостижимо, как же удалось так снять? Каков был ход творческой мысли, определившей тот или иной вид освещения по рисунку, направленности, контрастности?

Не случайно пригласил Эйзенштейн Андрея Москвина снимать «Грозного», он еще в «Неравнодушной природе» отмечал: оператор этот «владеет тончайшей тональной нюансировкой того, что я бы назвал световой интонацией».

Изобразительно-монтажная композиция «Грозного» строится на господстве кадра как вполне законченной картины, часто

несущей содержание целого эпизода, — настолько разнообразны «переливы» внутрикадровой изобразительной динамики.

Москвину не чужд и ракурсный прием съемки, которым он как бы заглядывает в самую душу персонажей. Ракурсы и прием высокой степени укрупнения лиц, освещение узкими световыми потоками и пятнами превращают в одном и том же кадре лица в страшные маски, обобщающие эмоциональные представления о персонаже. Сколько, казалось бы, частных деталей запоминается в этом фильме: поджатые змеиные губы Старицкой, гримаса Малюты, прекрасное лицо обреченного на смерть Волынца, настороженность Курбского (в кадре, где он целует крест, клянясь в верности Ивану, а чувствуется его ложь). Кульминация пластической выразительности — кадр Ивана со словами «Грозным буду!».

Андрей Москвин отказывается от строгого следования временному и пространственному эффекту освещения. Он не копирует ни света «от свечей и лампад», ни солнечного света или полумрака палат и соборов в их натуральном виде. Характер освещения всегда вызван сюжетно-образной, эмоциональной задачей. Для Москвина и Эйзенштейна важнее всего «световая формула образа», имеющая сложный динамический смысл.

Чрезвычайно интересен и сегодня цветовой эпизод фильма — сцена пиршества — безмерно смелый эксперимент. Буйство красок: черные, яркие красные и охристые, золотые, голубые. И все это в стремительной внутрикадровой динамике. Нарушив все строгие технические требования — ограничения времени начала освоения цвета и цветных пленок, диктовавшие операторам не снимать контрастно, использовать исключительно рассеянное освещение, не применять голубые и золотые тона, — Москвин достиг великолепных результатов. Съемки велись не по правилам ремесла, а по законам творчества. В драматургии обусловлена борьба двух тем: черное, злое сталкивается с красным, прогрессивным, хотя и жестоким. Голубое противостоит желтому и золотистому на втором плане. Цветовая подсветка лиц становится как бы направлением цветовой «подсказки». Наиболее ярко, открыто это видно в кадре, когда на крупном плане Алексея Басманова разливаются красное при словах: «А не одной ли пролитой кровью связаны» (к Грозному) — и красная светотень немедленно отражается и на лице Ивана. Мертвенно-холодный тон заливает (в другом кадре) лицо обреченного Владимира Старицкого. Эйзенштейн сам назвал этот прием «цветовым глоссандо».

Много усилий затратил А. Москвин и для того, чтобы цвета на экране «завучали». Фрески на сводах трапезной были написаны не обычными красками, а люминесцентными, «самосветящимися». Это позволило передать на экране яркий голу-

бой тон, споривший с золотом, чего так настойчиво, страстно и добивался режиссер.

Черное борется с красным. То побеждает, то отступает. Наконец, в финале цвет постепенно сменяется бесцветней: сначала вирированным в синий цвет изображением, а потом монохромным. Внезапно возникнув, цвет как бы нехотя сдает свои позиции. Так художники экрана использовали цвет во имя драматургической задачи, наглядно продемонстрировав органичность сочетания, содружества цвета и ахроматизма в рамках одного и того же произведения. И это было почти тридцать лет тому назад!..

А. Москвин снимал и другие фильмы в цвете: «Над Неманом рассвет», «Овод», «Дон Кихот». В каждом из них имеется бесспорный вклад в коллективный опыт работы советских кинематографистов над цветными фильмами. Но все же цветной эпизод «Грозного» — венец творчества Москвина.

Москвин работал неустанно много. Он выводил в большую самостоятельную жизнь начинающих операторов. Его последние фильмы снимались всегда совместно с кем-то из молодых. Мастер как бы гарантировал успех своим присутствием на съемочной площадке. «Академию Москвина» па киностудии «Ленфильм» с благодарностью помнят многие, ныне ведущие кинооператоры. Среди них достаточно назвать Дмитрия Месхиева, Ионаса Грицюса...

В финале творческого пути Москвину довелось встретиться с чеховской «Дамой с собачкой» в опытной и топкой режиссуре И. Хейфица. Картина стала событием в киноискусстве. Для Москвина это была последняя работа: огромное творческое и физическое напряжение сказалось па здоровье...

Картина подготавливалась и снималась в яркий период расцвета «операторского кинематографа». Имя Сергея Павловича Урусевского и его знаменитые «Журавли» затмили достижения многих других кинематографистов, в том числе и весьма «старомодного» по тем временам Москвина.

В скромной, тонкой, полутоновой «Даме с собачкой» не найдешь ни динамичной, тем более «субъективной» камеры, ни сверхширокоугольной оптики, ни съемок на инфрасветочувствительной киноплёнке.

Оператору предстояло отобразить такой изобразительный материал, который соответствовал бы стилистике самого Чехова. Естественно, что авторы не прочитали «Даму с собачкой» как банальнейший любовный курортный роман, усмотрели в чеховском произведении прежде всего социальный конфликт высшего накала и большого смысла.

В режиссерском и операторском сценариях родился замысел: показать людей, отстаивающих свое право на счастье в жутких условиях ханжества, социального и материального не-

равенства. Так Гуров и Анна Сергеевна стали героями активными, борющимися, а не только страдающими.

«Чеховский» быт был хорошо изучен кинематографистами. Найдены и вполне «чеховские» герои — актеры А. Баталов и И. Саввина — и похожие на описанные писателем места съемок. Главная сложность заключалась в нахождении изобразительного ключа. Как снимать? На что именно обратить внимание, что выделить, а что пропустить?

Решили: никаких отклонений от Чехова, от чеховской эпохи, никакого модничанья, никаких переделок Чехова на ультрасовременный лад, как это сделано в некоторых упражнениях зарубежных кинематографистов... Решили: в этой сложной психологической социальной драме должны быть в центре внимания характеры героев в динамике их развития. Отсюда главное в изобразительном решении — основной принцип Москвина: «психологический портрет, включенный в социальную среду, окрашенную эмоциями авторов». Среда, обстановка действия должны хорошо прочитываться, ибо это вполне реальная человеческая драма, отдаленная от нас не таким уж большим отрезком времени. Зритель будет придирчивым к любым деталям. Но деталей отвлекающих быть не должно. Фильм надо снять сдержанно, любовно, тонко: ведь герои ищут выхода из обстоятельств пошлой, пустой жизни... Набережная Ялты начала века. Первое появление дамы с собачкой. Испуганный взгляд серых глаз. Простое, милое лицо. Серое небо. Тусклый солнечный свет. На берегу моря в ленивых, еле плещущих водах болтается пустая винная бутылка. Рядом, у моря, пасутся козы...

Как преодолеть пронзительную экзотику Ялты, где море совсем не болото, а небосвод и солнечный свет ясны? Чехов не пишет масляными красками. Его палитра — акварель. И оператор, управляя своей палитрой, прибегает к подобным же акварельным краскам, снимая простые по композиции, бледные по тональной гамме кадры, отказываясь от яркости во имя образности, во имя темы, смысла.

Некоторые сцены, например сцена в номере гостиницы Анны Сергеевны, были восприняты многими творческими работниками как операторская неудача «старого» Москвина.

...Растрепанная, некрасивая женщина. Горят свечи, а в комнате какой-то тусклый, удушливый серый полумрак. Глухой серый тон комнаты. Окна закрыты, и только там где-то чувствуется дыхание близкого моря...

Да, в период «операторского ренессанса» нужно было быть очень смелым художником, чтобы снять сцену так неярко и... так в образе!

...Утро. Восход солнца в Ореанде. Море внизу, вдалеке. Ни какой южной экзотики. Сквозь башенки Аи-Петри пробивается

туман. Внешне опять все так просто и «обыденно». Только двое среди пробуждающейся природы. Снова акварель. Нет олеографических картинок Крыма. Есть тишина, величие и спокойствие, присущее природе вообще.

...Короткая сцена на вокзале — кинематографическая миниатюра из нескольких кадров. Быстрое прощание. Ничего не значащие слова. Поезд ушел. На станционный забор Гуров вешает перчатку — ее перчатку... Серый, серый, очень печальный кадр.

...Сложнейшая сцена в театре. Медленное начало. Они увидели друг друга. Но для того чтобы сказать какие-то слова, нужно уединиться, пробраться через праздную толпу... Для съемки этой сцены Москвин единственный раз применяет динамичную камеру. Мы видим препятствия на их пути: лестницу, разных людей. Наконец они остаются одни на черной, грязной закулисной лестнице. И как всегда у Москвина, драматургическая задача, разработанная, до конца уясненная художником, определяет и необходимое изобразительное решение, единственное и окончательное.

Шедевр операторского творчества — финальная сцена картины, снятая под девизом «птицы в клетке» (слова Чехова).

...Точно очерчены контуры изображения. В кадре — окно с четким крестообразным переплетом. Грязно, неуютно. Темнеет, наступают сумерки. Время идет неумолимо, а решение о том, как жить дальше, не найдено... Глухо-серая тональность фона по контрасту с нежным, лирическим освещением лиц Анны Сергеевны и Гурова как бы подчеркивает тоскливый вывод, о котором боятся говорить герои: нет и не может быть им избавления от невыносимых социальных обывательских пут. Сказаны все слова. Выхода нет. В кадре — две фигуры, скорбно протягивающие друг другу руки. А потом, только одна она в окне, а он — в глубоком колодце двора, согнутый, опустошенный. Наконец в кадре остается только одно освещенное окно... Словами рассказать то, что угадывается с экрана, просто невозможно.

Андрей Николаевич Москвин был магом и кудесником великого искусства кино. Он стоял у его колыбели, отдал ему всю жизнь и прекрасно завершил свой творческий путь.

Р. ИЛЬИН

Д. П. Демуцкий

«Великий художник нашей кинематографии» – так называл Даниила Порфирьевича Демуцкого А. П. Довженко, с которым его связывали годы совместной работы.

Демуцкий был одним из создателей поэтического, образного кинематографа. В лучших своих творениях он являет пример могущества операторского мастерства. Всегда активное, авторское отношение к изображаемому на экране, виртуозное владение световой гаммой и оптикой, тонкий художественный вкус, музыкальность и лиризм, лаконичность, богатство и емкость изобразительных приемов – эти качества присущи творчеству Д. Демуцкого.

«Очень прошу тебя, Данило, помоги мне. Сними мне пейзажи так, как только ты умеешь. ...Вспомни свои знаменитые поездки по Днепру для «Ивана». Они, твои пейзажи, были и не в цвете цветными, больше того, они были стереоскопичны...» – так писал А. Довженко своему другу и единомышленнику.

Да, Демуцкого действительно можно назвать поэтом, певцом природы в кинематографе. В его фильмах природа выступала не безразличным фоном, а как активный, действующий персонаж. Украина, ее просторы, ее прекрасные сады, могучие реки – все это вдруг ожило на экране и заговорило в полный голос. В этом отношении Демуцкий был таким же национальным украинским художником, черпавшим свое мастерство из богатой культуры и фольклора своей Родины, таким же певцом родной земли, каким был А. Довженко.

Родился Даниил Порфирьевич 16 июля 1893 года в селе Охматове Киевской губернии в семье врача и страстного собирателя украинского музыкального фольклора Порфирия Даниловича Демуцкого. Друг украинского композитора Н. Лысенко, Порфирий Данилович очень любил музыку, тонко в ней разбирался и сумел передать эту увлеченность сыну.

Данила с детства мечтал стать дирижером, но привлекала его и фотография, которой он стал заниматься еще в гимназические годы. Однако по требованию отца он поступает в Киевский университет, сначала на медицинский факультет, затем переходит на юридический.

Любовь к фотографии не ослабевает у него и в эти годы. Желание совершенствоваться привело его в кружок фотографического товарищества «Дагер», где под руководством опытных художников-фотографов изучает он тонкости мастерства. Здесь он впервые увидел работы, выполненные с помощью объектива «монокль», создающего изображение необычайной мягкости, словно погруженное в воздушную дымку, наполненное

легкой игрой света. Увидел, пленился и полюбил на всю жизнь. И даже став кинооператором, не расставался с этим замечательным объективом.

С 1913 года Демуцкий участвует в фотовыставках. Его работы, выполненные с большим художественным вкусом, завоевывают симпатии и признание в Киеве, Москве, Петрограде, Харькове. Вскоре он становится профессиональным фотографом, одним из самых популярных на Украине. Он организует фотолaborатории при Музее антропологии и этнографии Всеукраинской Академии, при Всеукраинском Историческом музее, фотомастерскую в театре «Березиль».

1925 год стал переломным в судьбе Д. Демуцкого. Его приглашают заведовать фотолaborаторией Одесской кинофабрики. На Международной выставке прикладного искусства в Париже его фотографии были удостоены высшей награды – золотой медали.

А через два года о нем заговорили как об одном из талантливейших советских кинооператоров. «Оператор Демуцкий... показал себя большим мастером. В его руках объектив съемочной камеры такой же послушный, как кисть в руках художника», – так отмечалась его работа в фильме «Два дня».

Но первые съемки молодого оператора не предвещали рождения нового таланта. «Вася-реформатор», «Свежий ветер» – эти фильмы не отличались от обычной продукции украинских фабрик того периода. Отсутствие собственного опыта, слабость режиссуры и драматургической основы отнюдь не помогали оператору-новичку.

Более интересной была «Ягодка любви» – эксцентрическая комедия, написанная и поставленная Александром Довженко. Работа над картиной стала своеобразной лабораторией: молодые кинематографисты на практике осваивали различные способы съемки, всевозможные ракурсы, короткий монтаж, наплывы, панорамы, поездки и многие другие приемы. И, видимо, этот опыт не прошел для них даром. Следующий, 1927 год ознаменовался для обоих первыми настоящими успехами. У Довженко – «Звенигора», у Демуцкого – «Два дня».

Надо сказать, что к этому времени украинская кинематография в массе своей была на довольно низком уровне. «Ближе к жизни, долой схему, живого человека на экран!» Так звучал лозунг молодых мастеров кино, пришедших в середине 20-х годов. Фильм «Два дня» стал одним из тех произведений, которые знаменовали собой новые веяния в украинском кино. Поставленный по сценарию С. Лазурина режиссером Г. Стабовым фильм рассказывал о драме старого, верного слуги Антона, который, пережив личную трагедию из-за бесчеловечности и подлости своих хозяев, восстает против них, против их мира. В изобразительном плане фильм был своеобразной реакцией на

монотонность, серость и невыразительность массовой продукции. Яркая, эмоциональная форма помогла авторам впечатляюще показать драматические события. Динамично и почти хроникально снято начало фильма — бегство хозяев от приближающейся Красной Армии. В тихий, размеренный барский быт ворвалась суровая действительность, и все завертелось, замельтешило. Режиссер усиливает динамику действия коротким монтажом, а оператор помогает ему, используя замедленную съемку, ракурсы сверху, проезды камеры.

...Хозяева уехали, лишь один старый Антон тоскливо слоняется по залам особняка. Действие развивается медленно: длинные монтажные куски, уравновешенная композиция кадра, спокойное освещение, внимательное приглядывание к обстановке, камера статична. Вдруг взгляд наш задерживается на крупном плане старого слуги (в исполнении замечательного актера И. Замычковского). Оператор с первых же кадров раскрывает свое отношение к Антону, снимая его с необычайной теплотой, с пристальным вниманием к каждому его взгляду и движению. Несомненно, мастерство фотографа помогло молодому кинооператору достичь уже в этом фильме замечательных успехов в портретах героя. Стараясь помочь актеру, Демуцкий, как в рембрандтовских портретах, приглушает фон и второстепенные детали, освещая лицо руками. Очень мягко, ненавязчиво он высвечивает добрые старческие глаза, Лукавые и сцене со своим любимцем — молодым барчуком, теплые и любящие — в сцене у постели спящего сына, пылающие гневом — в финале фильма.

Большинство портретов Антона снято мягкорисующей оптикой, которая вместе со светотональным освещением сообщает фотографии особую теплоту. Но в ряде кадров, в соответствии со смысловыми задачами, оператор изменяет рисунок: боковое и нижнее освещение резко подчеркивает фактуру старческого лица, несколько деформируя даже его архитектуру, но выявляя происходящие изменения в душе Антона — в финальных сценах поджога особняка...

Уже в этой картине проявляется поразительная способность Демуцкого создавать необходимое настроение в кадре, усиливать драматическое напряжение сцены.

Трагической кульминации повествования — гибели сына Антона, красного командира, оператор предпосылает кадры с резким, тревожным чередованием ярких лучей, прорезывающих ночную тьму. А вслед за проходными, но уже настораживающими кадрами авторы показывают нам сцену в саду — на совершенно черном фоне ярким пятном четко выделяется фигура старого слуги на земле у дерева, а выше — ноги его повешенного

сына. Лаконизм и четкость композиции, резкое экспрессивное освещение подчеркивают трагедию происходящего.

Но вот старик поднимается. Снятый с нижней точки, он постепенно вырастает на фоне зловещего черного неба, глаза его полны боли и гнева; добрый, бессловесный, безропотный Антон становится просто страшным. И мы понимаем, что этого человека ничто не может удержать от мести за смерть сына и за свою погубленную жизнь.

Фильм «Два дня» показал, что родился еще один большой советский кинооператор.

Правда, в свое время критики отмечали, что пластическое решение фильма во многом находилось под влиянием немецкого экспрессионизма и напоминало по манере съемки крупнейшего германского оператора Карла Фрейда в фильме «Последний человек». И все же оценка искусства Демуцкого была высокой: «По серьезным намерениям, культурному подходу, сосредоточенности, естественности и мастерству работа авторов «Двух дней» является большим достижением ВУФКУ». В 1928 году Демуцкий вновь встречается с Довженко в работе над фильмом «Арсенал».

Очень многое их роднило: любовь к Родине, к народному творчеству, к украинским песням, страстное восхищение красотой природы, внимательное и вдумчивое изучение наследия живописи. Они понимали друг друга с полуслова.

Довженко задумал картину как страстное повествование о революционной борьбе украинского народа. В центре сюжета — восстание рабочих киевского «Арсенала», жестоко подавленное войсками Центральной Рады. «Арсенал» — скупой, мужественный и жестокий. Он такой, как та эпоха, которую показывает», — так характеризовал фильм М. Бажан.

Мы не увидим в этом фильме ни особых световых эффектов, ни изысканных светотональных портретов, ни кадров, снятых излюбленной Демуцким мягкорисующей оптикой. Рисунок становится предельно лаконичным, со строгой, конструктивистски четкой композицией кадра — это помогло художникам яснее донести до зрителей авторскую мысль. Свет становится жестким, четко выявляющим объект. Необычайное стилистическое чутье подсказало оператору: надо отказаться от многого, что было найдено и использовано в работе над предыдущими фильмами.

...Первая империалистическая война. В деревне голод, разруха. На экране — бесконечное, унылое поле, а посреди его застыла маленькая фигурка женщины в черном одеянии. Какая тоска в этом кадре! Как бы призывая зрителей задуматься, авторы фильма долго показывают этот статичный план. Поняв суть режиссерского замысла, Демуцкий точно выбрал необходимое (эффект пасмурного дня) освещение и построил

четкую, почти плакатную композицию.

...В том же селе «на улице три женщины. У каждой свое горе. Каждая одна». Демуцкий нашел очень точный пластический эквивалент этому образу. Он снимает чуть сверху, в серой тональности узкую грязную улочку, покосившиеся домишки, согнувшихся от горя и безрадостных дум женщин, создавая впечатление подавленности и уныния. В нескольких статичных, щемящих сердце, тоскливых планах-паузах авторы передают трагедию народа.

«Арсенал» был задуман как гимн революционной борьбе на Украине. Одно событие — восстание арсенальцев — переросло в фильме в символ освободительного движения всего украинского народа. Масштабность в изображении происходящего на экране стала одним из принципов и операторского решения фильма. Стремление к монументальности, которое проявилось у Довженко уже в «Звенигоре», в последующих фильмах его, снятых Демуцким, стало еще более настойчивым. В «Арсенале» мы встречаем ряд поразительных, точно продуманных монументальных композиций.

Вот один из примеров. В Киеве идет крестный ход, националистически настроенная буржуазия запрудила улицы и площади города. На памятник Богдану Хмельницкому забралась гимназистка, реалистка, солдаты-дезертиры и усердно грызут семечки, равнодушно сплевывая шелуху. Оператор снимает эту сцену снизу, чуть наклонив камеру вбок, отчего рука Богдана Хмельницкого, поднятая с булавой, резко взметнулась вверх, а весь памятник будто напрягся, стараясь сбросить с себя (с Украины!) прилипших к нему людишек.

Масштабны события в фильмах Довженко, монументальны и его герои, снятые Демуцким. Довженко создает образы романтические, величественные, возвышающиеся над всем окружающим, будто им суждено жить веками. Таким предстает перед нами украинский рабочий, большевик Тимош, олицетворяющий передовой отряд рабочего класса Украины. Авторы, то освещением, то выразительной точкой съемки, все время выделяют героя. Демуцкий снимает его длинными кусками на фоне неба, в медленном, размеренном ритме.

Вот Тимош выходит на трибуну съезда Центральной Рады, и неожиданно важный президиум теряет всю свою напыщенность, величественность. Оператор и режиссер выводят героя на крупный план, снимая сцену короткофокусной оптикой, отчего фигурки членов президиума кажутся смехотворно маленькими, незначительными, словно пришибленными.

Гениальный финал «Арсенала» построен на том же противопоставлении силы рабочего класса и ничтожества его врагов.

Заело пулемет у Тимоша, разозлился он, подбегают гайдамаки,

кричат: «Кто у пулемета?» «Украинский рабочий!» — слышится ответ. И выпрямляется Тимош в кадре, и растет на наших глазах. Снят он на темном фоне и немного снизу, боковой свет лепит его фигуру, словно скульптуру. Это уже памятник, символ непобедимости революции. И как жалки перед ним серые, словно тени, гайдамаки, придавленные верхним ракурсом к земле...

Надо сказать, что все, что снимал Демуцкий, непременно окрашено его активным отношением к происходящему на экране. Снимая врагов, он старается показать их бездушие, безликость, подчеркнуть их карикатурность. Вспомним немцев и гайдамаков в «Арсенале» — все они воспринимаются как сплошная серая масса, это не люди, у них не видно ни лиц, ни глав. Демуцкий снимает их чаще всего силуэтами, используя контровой свет, часто задымляя кадр и превращая людей в движущиеся тени.

Снимая националистов, заседание Центральной Рады, подчеркивая резко отрицательное отношение к ним, оператор освещает их боковым или нижним светом, применяет короткофокусную оптику, деформируя физиономии, выявляя отталкивающие черты.

Почти все портреты положительных героев освещены мягким светом, фон дан в нерезкости, чтобы не отвлекать внимания от основного в кадре, чаще всего они сняты на фоне пейзажей. В «Арсенале» еще встречаются портреты, сделанные в экспрессионистской манере, с резко обозначенным рисующим источником света, с резкими контрастами черного и белого (хотя есть и мягкие свстотональные изображения). Но уже в «Земле» — лучшем немом фильме Довженко, фильме философском, поэтичном — комсомолец Василь, его отец, невеста и другие положительные персонажи сняты излюбленным объективом Демуцкого (типа «монокль»), мягкорпусующим, с тонкой градацией света и тени, на фоне жизнерадостной поэтичной природы Украины.

Это очень характерно для Довженко — портреты по изображению решению и по настроению как бы сливаются с окружающим пейзажем. И в этом, конечно, большая заслуга оператора, сумевшего уловить и передать мысль режиссера о гармонии, о неразрывном единстве природы и человека, творящего добрые дела.

Можно было бы вспомнить искусные портреты героев почти всех его фильмов, выполненные в разной манере, соответствующей стилистике произведения, но всегда с мастерством большого живописца, с тонким вкусом, присущим всему, что он делал... Но где непревзойденным мастером был и остается Демуцкий — так это в съемках пейзажа. Довженко говорил, что если оператор — художник, то он должен уметь понять душу природы, уловить ее настроение. Именно таким художником и предстает Демуцкий в следующей после «Арсенала» картине — «Земля», поставленной

Довженко в 1930 году. Это был фильм о становлении новой жизни на селе, о революции, произведенной трактором в крестьянском хозяйстве, о непримиримой классовой борьбе, о тихой и естественной смерти старого деда и о трагической гибели его внука от пули кулака, о страстной любви, о прекрасной природе и о всепобеждающей силе жизни.

Оператор понимает, что несколько резкий, изломанный, энергичный стиль «Арсенала» совершенно не подходит для создания эпической поэмы о земле. И он снимает картину оптикой, похожей на его любимый «монокль». Умело применяя светофильтры, он делает пейзажи почти стереоскопичными, наполненными воздухом и солнечным светом. Природа словно ожила на экране, она предстает в разнообразии тончайших оттенков настроения – то сочувствует героям, то мягко улыбается их счастью, то негодует на их врагов. Камертоном и заповедом всей картины является начало фильма – смерть старого деда Семена в саду под грушей. Оператор снимает сад летним солнечным утром мягкорисующей оптикой, заполняя кадр мягкими бликами и переливами солнечного света, создавая обобщенную, поэтическую картину плодородия и красоты природы. Будто вместе с родными деда прощается с ним и природа, благодатная, щедрая, чуть-чуть грустная, благодарная человеку, всю жизнь трудившемуся на земле. Уравновешенность композиции, спокойный размеренный монтаж придают сцены особую значительность.

Чарующей поэзией веет от ночных пейзажей в «Земле». Чуть пробивающийся сквозь ветви деревьев лунный свет придает окружающему какой-то таинственный, сказочный характер, подчеркивая силу и необычность чувств страстно любящих друг друга комсомольца Василя и его невесты Наталки. Оператор чуть подсвечивает лица героев, чтобы не потушить блеск звезд на ночном небе, трепетность лунных бликов. Природа активно вторгается в действие, становясь еще одним действующим лицом.

Вот выходит в поле подавленный гибелью сына Опанас, вопрошает у окружающего мира: «Гей, Иваны, Степаны, Гриц-ки! Вы моего Василя убили?» На экране возникает уникальный кадр словно бы замершей природы. Режиссер и оператор очень тонко композиционно и ритмически построили изображение – справа в глубь кадра до самого горизонта убегают телеграфные столбы, провода словно уносят вдаль вопрос старого отца, и этот клич как бы эхом от одного столба летит к другому и постепенно замирает. Природа безмолвствует: не шелохнется травинка, не пролетит облачко, пусто белесое небо...

Начиная с этой картины пейзаж у Демущкого становится романтическим, одухотворенным. Часто возникают на экране величественные, радостные изображения природы, заполненные прозрачным воздухом, пейзажи с низким горизонтом и огромным

светлым небом. Низкий горизонт придает кадру простор, величавость и тем дает полет нашему взору, устремляя его вглубь. Вот почему статичные пейзажи «Земли» не создают впечатления чего-то застывшего. Этому способствует и диагональное в большинстве случаев построение композиции. Фильм почти целиком был снят на натуре. А финал «Земли» – поистине апофеоз животворящей природы. Дождь, омывший землю, давший ей новую жизнь, разбросал мириады радужных капель на бесчисленных плодах, на траве, на листьях деревьев, переливающихся на солнце... Жемчужные капли медленно скользят по крупным, необычайно объемно снятым плодам, создавая своеобразный ритмический, музыкальный аккомпанемент прекрасно показанным богатствам земли... Музыкальность Демущкого проявилась с большой силой в его пейзажных съемках. «Когда я творю что-нибудь большое или ответственное, то ли по линии фото, то ли кино, то всегда чувствую какую-то музыку, развивая в своих фото и особенно в кинокадрах какую-нибудь музыкальную форму. В логике ее развития... я всегда нахожу поддержку для реализации тех творческих заданий, которые стоят передо мной», – это высказывание оператора раскрывает секрет музыкальности его работ.

Не случайно индустриальные пейзажи в фильме «Иван» – следующем фильме Довженко – Демущкого – некоторые критики сравнивали с симфонией.

Фильм «Иван», поставленный Довженко в 1932 году по собственному сценарию, рассказывал о строительстве Днепрогэса, о формировании мировоззрения у «Иванов», пришедших из глухих сел на передовую стройку пятилетки. Большую роль здесь играл индустриальный фон, на котором развиваются события. Характеры же и ситуации оказались в фильме разработанными недостаточно.

Фильм был сделан в рекордно короткие сроки – руководство студии торопило съемочную группу закончить производство к 15-летию юбилею Советской власти. Картина снималась в спешке, порой даже сложные сцены снимались одним дублем. Но Демущкий счастливо избежал просчетов, его прекрасные съемки придали символическое звучание всем натурным эпизодам фильма.

Таково, например, начало фильма – спокойные в своей величии пейзажи безбрежного Днепра. Долго-долго авторы показывают нам зеркальную гладь великой реки, незаметно сменяя одно изображение другим. Весь кадр заполняет вода, только где-то у верхней кромки кадра еле виднеется тонкая полоска горизонта. Постепенно статичные планы сменяются медленными проездами – проплывают перед нами живописные берега, омытые днепровской водой, задумчивые деревья смотрят вниз, в воду

великой реки, словно со дна которой выплывают белыми барашками облака и голубое небо. Но вот проезды убыстряются, зеркальная гладь сменяется бурным потоком, камера поднимается все выше, захватывая все больше изображения берегов, так что теперь кадр становится поделенным по диагонали пополам. Ритм изображения и монтажа становится динамичнее, эмоциональное напряжение возрастает. И весь этот пролог к фильму заканчивается мирным взрывом на строительстве Днепрогэса...

Как симфоническое произведение, этот пролог не однозначен по мысли. Авторы показывают и красоту природы, среди которой вырос Иван, и необузданную силу Днепра, бешено несущегося сквозь пороги, и силу человека, вставшего наперекор природе. В этом прологе — и образное, символическое изображение пути «иванов» из глухих, тихих украинских деревень к новой жизни.

Фильм Довженко «Иван» был задуман как гимн силе, мужеству и трудолюбию советского человека, преобразующего природу, саму жизнь, возводящего гиганты первой пятилетки. Авторы стремятся вывести на экран людей сильных, могучих, красивых, в порыве трудовых подвигов. Демущкий лепит портреты рельефно, но с присущей ему мягкостью. Прекрасны обнаженные сильные торсы молодых строителей, мускулы их так и играют при солнечном свете. Они вырастают на экране как скульптуры, как памятники на фоне прозрачного неба...

Шедевр индустриального пейзажа в кино — кадры ночного Днепрогэса. Герой фильма, только что приехавший из деревни, в первый раз в жизни увидел огромную стройку, и она поразила его своим величием и романтикой. Надо было так показать Днепрогэс, чтобы и зритель вместе с Иваном был заворожен этим зрелищем. И оператор добился нужного эффекта; в данном случае мы с полным правом можем говорить именно об операторском достижении. Демущкий много часов наблюдал за будущим объектом съемки и нашел наиболее выразительную оптику, точку и время съемки, когда восходящее солнце только начинало освещать стройку контражуром. Верхняя точка подчеркивала грандиозность строительного гиганта, а точно найденное естественное освещение четко обрисовывало контуры объектов и создавало изображение многоплановое и многокрасочное, в котором можно было найти разнообразие оттенков цветовой гаммы — от бархатисто-черных до прозрачно-светлых.

«Днепрогэс ночью, который поражает Ивана, когда он стоит у окна, — пример редкостного владения техникой, большим мастерством, потому что тут нет ни одного куса, снятого ночью... Эта серия кадров, в которой сознательно показана и

чувствуется вся градация тональностей ночи, — и такой, какой ее никогда не снимали, — она наполнена звуками и движением уже в самом кадре, без фонограммы», — так характеризовал работу Д. Демущкого оператор А. Головня в своей книге «Свет в искусстве оператора».

В этом фильме оператор, плененный талантом и неумным темпераментом режиссера, духовно восприняв строй мышления Довженко, сумел обогатить своим высочайшим мастерством и тонким художественным вкусом его замыслы.

Компромисс был злейшим врагом обоих художников. Человек необычайно интеллигентный, мягкий, отзывчивый, Демущкий никогда не повышал голоса, всегда готов был выручить товарища, помочь ему делом или советом. Но когда вопрос касался художественного творчества, продуманной и выношенной идеи, он умел настоять на своем. Готовясь к съемкам, он внимательно приглядывался к объекту и сообразно идее, вложенной в данную сцену, до мельчайших подробностей продумывал приемы и способы съемки. Так что, приходя на съемочную площадку, он уже точно знал, что нужно делать. В 1935 году Демущкий переезжает в Ташкент, где в течение нескольких лет работает оператором на студии хроникальных фильмов, сняв более тридцати сюжетов и очерков п полнометражную документальную картину об Узбекистане «Страна весны».

В этот период оператор очень много фотографирует: по свидетельству его жены Валентины Михайловны, он никогда не вел записную книжку и не делал никаких записей, сотни фотографий, снятых изо дня в день, и были его записной книжкой. Стремясь найти способы наиболее выразительной съемки в условиях резко контрастного, яркого восточного освещения, он проводит ряд экспериментов, добиваясь передачи широкой светотональной гаммы.

В 1940 году он возвращается на Украину, где снимает фильм «Годы молодые» — не совсем удачную комедию, но с рядом прекрасных пейзажных кадров. Война вынуждает Демущкого вновь переехать из Киева на Восток. На Ташкентской студии его встречают как старого друга; его уважали и любили за общительный характер, творческий энтузиазм, готовность помочь советом и делом. За время работы на этой студии он снял два короткометражных фильма и три полнометражных — «Насреддин в Бухаре», «Похождения Насреддина» и «Тахир и Зухра».

Все эти фильмы сняты примерно в одной изобразительной манере. В стремлении к единому стилевому решению он использует яркое, жизнерадостное освещение, мягкий светотональный рисунок; подчеркивая воздушную перспективу, декоративность фона, не забывает о излюбленном принципе — ак-

центрировке внимания на основном в кадре и фильме в целом. Тщательное изучение быта народа, памятников архитектуры, живописи, миниатюры, а также опыт работы в хронике — все это помогло Демуцкому создать на экране поэтический образ Средней Азии.

Прекрасны пейзажи, снятые «моноклем», с разнообразием цветовых оттенков, но всегда выдержанные в определенном драматургическом ключе. Особенно хороши они в «Тахире и Зухре». Например, прекрасна ночная сцена, где роскошный ханский сад и пруд освещены таинственным серебристым светом луны, — по своему решению и настроению она напоминает ночные сцены в «Земле». Или ряд пейзажей в сцене охоты, где оператор наряду с сочностью изображения добивается необычайной глубины пространства, почти осязаемо заполненного воздухом.

С большими трудностями столкнулся Демуцкий при съемках в павильонах — маленьких, плохо оборудованных. Но искусно применяя разнообразную оптику, освещение, тюли, движение камеры, оператор помогает режиссеру строить многоплановые массовые сцены и как бы раздвигать стены павильона. С каждым новым фильмом росло мастерство Демуцкого в обрисовке персонажей, в индивидуализации портретов. Он старается к каждому характеру подобрать необходимые только для него краски.

В поэтичном фильме-легенде «Тахир и Зухра» Демуцкий преподносит нам ряд шедевров портретного искусства. Портреты юных влюбленных Тахира и Зухры решены в пастельных тонах, они прозрачны и музыкальны, оттеняют чистоту и молодость героев. Тонкое обыгрывание солнечных бликов и легких, светлых одеяний персонажей — все это напоминает жизнерадостные творения художников-импрессионистов и как нельзя лучше соответствует образам и настроению счастливых влюбленных.

Образ предводителя народных масс, смелого и решительного Сардора, решается в другом плане. Оператор, выявляя его характер, снимает портреты жестче, делая их скульптурными, мужественными.

В портретах персонажей из стана врагов мы уже не встретим легкой игры света и тени, светлого размытого фона — резкие контрасты, характерное освещение, подчеркивающее отрицательные черты персонажей, контражур, придающий некоторую зловещность, — так оператор характеризует недоброжелателей Тахира и Зухры.

Интересные примеры портретной характеристики мы встречаем и в первом послевоенном фильме Демуцкого — «Подвиг разведчика», который он снимал на Киевской студии.

В портретах отрицательных персонажей оператор старается

подчеркнуть неприятные черты их лиц: старчески дряблого — у немецкого коммерсанта Поммера, комического в своей серьезной глупости — Вилли, прямолинейно резкого, грубого — генерала Кюна. Иногда оператор в связи с драматургической задачей «заливает» лица фашистов ярким светом, чуть-чуть пересвечивая их, отчего создается впечатление необычайной холодности — лица становятся как бы восковыми. Так порой показывает нам оператор Поммера, Руммельсбурга и других врагов.

Оператор сохраняет верность многим своим принципам и в обрисовке действующих лиц и в стремлении активно управлять вниманием зрителя, усиливая драматическое напряжение.

...Идет допрос пойманного фашистского диверсанта Штюбинга. Казалось бы, судьба фашиста определена, он в безвыходном положении и вынужден раскрыть свои секреты. Но оператор почему-то вводит в эту будто бы спокойную сцену нервные лучи света от фар проходящих за окном машин. Этот эффект придает происходящему напряженный характер, возникает тревожное предчувствие чего-то неожиданного. Действительно, в следующей же сцене Штюбингу удастся совершить побег.

...Небольшой немецкий городок, через несколько секунд произойдет неожиданная для героя и для зрителя встреча Штюбинга с майором Федотовым, присутствовавшим при его допросе. Над нашим разведчиком нависла опасность. Мы всего этого не знаем, но уже чувствуем, как стужается атмосфера, и опять этому помогает пластическое решение — точно распределенные резкие световые пятна (реклама кинотеатра, фонарь), черные провалы на фоне, зловещие блики на плаще героя...

Изобразительно картина выдержана в едином, несколько суховатом, рациональном стиле, резко отличающемся от стилистики предыдущих картин, четкое графическое и композиционное построение кадра соответствует жанровому своеобразию приключенческого фильма, требующему определенных, почти плакатных характеристик.

Это был первый фильм Демуцкого, целиком снятый в павильоне и снятый в основном удачно. Но временами кажется, что оператору словно не хватает простора и воздуха на съемочной площадке: ведь его стихия — пейзаж.

И не случайно кинорежиссер И. Савченко, приступая к созданию фильма «Тарас Шевченко», не задумываясь приглашает снимать натурные сцены Д. Демуцкого (совместно с И. Шеккером). В Киеве не было цветной лаборатории. Операторы снимали буквально вслепую и могли проверять свою работу на экране только через два-три месяца, когда позитив присылали из Москвы. Но несмотря ни на что, многие натурные сцены, снятые Демуцким, поражают поэтичностью, драма-

тургической насыщенностью, большим вкусом. Недаром Демущий наряду с другими создателями фильма был удостоен Государственной премии (1952).

В первой половине фильма авторы в цветовом решении последовательно выдерживают принцип противопоставления мира угнетателей простому украинскому народу. Холодные помпезные краски дворцовых интерьеров, парадных мундиров контрастируют то с теплыми, мягкими, а то яркими и сочными, живыми красками природы. В натуральных сценах операторы стараются подчеркнуть в противоположность холодному бездушному миру роскошных интерьеров теплоту и богатство души народа. И вместе с тем, показывая на фоне прекрасных пейзажей бедность и несправедливость крепостных, авторы еще более усиливают драматизм происходящего на экране.

Вспомним старика, сжигающего на костре одежду своего тяжело больного сына (по преданию это приносит исцеление), а вокруг шумит веселый праздник в ночь под Ивана Ку-палу. На фоне прекрасной украинской природы мы видим и бедствия слепого кобзаря и расстрел крестьян.

Иначе решена вторая часть фильма – Шевченко в ссылке. Длинная медленная панорама открывает песчаные однообразные барханы, окутанные горячим желтоватым воздухом, сквозь дымку зноя с трудом пробивается мутное солнце. Камера поднимается вверх, и перед взором зрителя предстает желтый плац с маленькими солдатскими фигурками в выгоревших мундирах. Оператор сумел в этой сцене передать ощущение зноя, обжигающего песка и душного горячего солнца: точно выдержанное цветовое единство всех компонентов подчеркивает однообразие и угнетающую обстановку ссылки. Это уже не красивый и благодушный Восток среднеазиатских картин Демущего. Колорит становится очень сдержанным, сухим. Нет ни одного сочного цвета (потому так радуют зеленые побеги посаженного Тарасом деревца). Композиционно кадры в крепости построены почти так же, как у Довженко и Демущего в их совместных фильмах, – в них много простора, но если в довшенковских фильмах такие кадры радостны, то здесь огромные пустынные просторы песков угнетают своим однообразием, подчеркивают одиночество и тоску героев.

В работе оператора с цветом чувствуется художественный вкус и большое техническое мастерство.

Подобное впечатление остается и от морских пейзажей в фильме «В мирные дни». Оператор, как настоящий живописец, умело выявляет и показывает нам настроение моря. То оно пастельно-голубоватое, ласковое – в сцене свидания молодых влюбленных, то спокойное, с глубокими тенями, с розовыми отблесками заходящего солнца, то как бы предупреждающее об опасности – стального цвета, с холодными голубыми

рефлексами на маленьких беспокойных волнах.

Работа Демущего с цветом была отмечена в 1951 году на Карловарском Международном кинофестивале присуждением премии за лучшую операторскую работу.

Несомненно, тонкому художественному вкусу, классически точной работе с цветом и композицией оператор учился у живописи. С юношеских лет он пристально изучал достижения живописцев, их опыт не раз выручал оператора. Так, приступая к работе над «Тарасом Шевченко», Демущий обратился к картинам и рисункам самого Шевченко, русской и украинской реалистической живописи XIX века. По колориту и композиционному решению некоторые эпизоды из этого фильма напоминают шевченковские зарисовки. Например, сцены в казарме носят на себе явное влияние серии рисунков Шевченко «Притча о блудном сыне».

Живописные традиции нашли свое отражение во всех лучших фильмах Д. П. Демущего. Уже в «Арсенале» много кадров, напоминающих живописные полотна. Вот возвращается с войны солдат, а дома его ждет жена с чужим ребенком на руках, полная скорби и горя. Мягкое, рембрандтовское освещение придает кинокадру исключительную выразительность, и простая солдатка воспринимается как символ женского многострадальства. По тонкости передачи настроения, по музыкальности, романтическому звучанию пейзажи Демущего напоминают то картины И. Левитана, то пейзажи выдающегося украинского художника Г. Сороки.

Фильм «В мирные дни» Демущий заканчивал, будучи уже тяжело больным. И все же, как только ему стало чуть-чуть легче, он вновь взял в руки кинокамеру и приступил к съемкам цветной кинокартины «Калиновая роща». Он не мыслил себя без работы, без движения, а когда не мог сам снимать, советами и консультациями помогал своим коллегам.

Но болезнь взяла свое. Д. П. Демущий скончался 7 мая 1954 года, через день после присвоения ему почетного звания заслуженного деятеля искусств Украинской ССР...

В. Антропов

М. П. Магидсон

Имя Марка Павловича Магидсона привычно слышать рядом с именами А. Головни, Э. Тиссэ, А. Москвина — людей, заложивших своим творчеством основу школы советского киноизобразительного искусства. В его творческой биографии были не только классические, но и фильмы с неяркой кинематографической судьбой. Но и в них — в отдельных эпизодах, кадрах, частных изобразительных решениях — прорывается стихия магидсоновского таланта.

Собрав по крупницам, по кадрам то лучшее, что оставил после себя М. Магидсон, прибавив к этому неосуществленные замыслы, нереализованные полностью художественные идеи, мысли, черты его нравственного облика, постараемся создать если не портрет, то хотя бы эскизы к портрету выдающегося советского кинооператора.

Просмотрев фильмографию Магидсона, можно заметить определенную закономерность: он работал с ведущими режиссерами советского кино, но чаще всего на фильмах для них проходных, и то, что для мастеров-режиссеров было лишь эпизодами, составило творческую биографию М. Магидсона. Главной своей задачей Магидсон считал поиски оптимального изобразительного решения драматургического и режиссерского замысла. Если даже этот замысел был чужд ему. В снятых им фильмах мы не найдем сольных операторских партий, изобразительных виньеток, которыми иногда операторы скрашивают безрадостное творческое существование. Он не искал утешения в этом, потому что это и не утешило бы.

...Гомель начала века. Здесь прошли детство и юность. Городская фотография «Светопись». Не знаем точно, но, наверное, вначале он был кем-то вроде мальчика на побегушках. Затем — ретушер. Фотограф. Потом — отличный фотограф. 20-е годы. Москва. Вхутемас. Очень короткое студенчество — занятия скульптурой. Много свободы творчества и мало образования.

Наконец, с 1929 года — кино. Сначала фотограф на картине Я. Протазанова «Чины и люди», затем — оператор.

Из юности навсегда осталась любовь к фотографии (отсюда — частое стремление как бы остановить кадры, дать зрителю полюбоваться кадром-картиной, кадром-фотографией), готовность уважать законы искусства и в то же время — интуитивное неприятие любых догматов и канонов. Это осталось до конца жизни и любопытно отразилось в фильмах. «Вы знаете, а я — умею», — его наступательный и оборонительный девиз.

Итак, он пришел на киностудию фотографом на картину Я. Протазанова «Чины и люди». Взял в руки камеру скоро, но стал оператором (не по должности, а по профессии) не сразу, пока не ощутил изобразяющие и движение как органическое единство.

Магидсон — один из нескольких операторов, снимавших кадры для фильма Дзиги Вертова «Три песни о Ленине». Кадры Магидсона опознать нетрудно, если спроецировать на них будущие его работы. Подмосковные пейзажи и пейзажи Горок В. И. Ленина. Эти кадры снимал он. Они наполнены светом с рассыпанными по листьям деревьев бликами, с видимым воздухом, размывающим контуры предметов. В самых истоках кинотворчества Магидсона проявилось ставшее потом характерным чуть сентиментальное, чуть картинное восприятие красоты природы и светоживопись кадра.

В «Трех песнях о Ленине» несколько смысловых и изобразительных тем. Магидсон ведет одну из них — лирическую. Ему удалось добиться эффекта присутствия Ленина в тех местах, где он был почти десятилетие назад, выразить ощущение полноты жизни через жизнь природы и передать горечь утраты. Сложное сплетение не мыслей, не чувств даже, а ощущений — вот что поражает в его первых пробах кинематографического пера.

Первая большая самостоятельная работа Магидсона — фильм «Весприданница» — была одновременно и началом и вершиной его творческой жизни. Это был единственный случай, когда оператора захватил и увлек материал, даже не материал в целом, а образ героини. Пожалуй, это был единственный случай и в жизни Н. Алисовой, когда оказались удивительно к месту ее своеобразное дарование, необычная внешность, подвижная, изменчивая красота.

Тема Ларисы — главная изобразительная тема фильма, пластически эквивалентная драматическому развитию образа. В начале фильма Лариса — резковатый, угловатый подросток. В этой резковатости — рвущийся темперамент. Красавец Паратов со своими эффектными появлениями и таинственными исчезновениями, провинциальной элегантностью и приемами средней руки Дон Жуана кажется мечтательной девушке, живущей в эпоху делового расчета, воплощенным идеалом. Тяга к книжной романтике — от недостатка ее в реальной жизни.

Этому литературному содержанию Магидсон создает пластический эквивалент.

Ровный рассеянный свет стирает детали обстановки. Все, кроме героини, вне фокуса. Остальные персонажи драмы, среда действия — фон для портрета. К Ларисе — все взгляды, она определяет мизансцену, рисунок света. Самый яркий световой

контраст в этих кадрах — белое платье и черная кудрявая головка с блестящими глазами. Этим световым контрастом на общем чуть размытом фоне оператор сосредоточивает наше внимание на главном.

По мере развития драмы состояние ожидания любви и готовности к счастью у Ларисы сменяется любовью и предчувствием страданий. Кульминация этой части фильма — романс Ларисы, ее смелое признание в любви.

На плоском белом бесфактурном фоне оператор светом пишет портрет. Любимое им боковое освещение с тщательно подсвеченной тенью мягко моделирует лицо актрисы. Резкая определенность черт, их юная яркость смягчены ровным светом, без глубоких теней, черно-белая гамма портретов первой части сменяется серой (которая в первой части была фоновой).

Лариса уже не отделена так изобразительно от второго плана, а постепенно втягивается в него — в среду, в общение, во взаимоотношения, в назревающую трагедию. Световое тональное сближение первого плана со вторым выражает эту драматургическую идею.

Если в этой части есть лишь смутное предчувствие страданий, заглушенное звуками торжествующего счастья, то дальше трагические нотки становятся доминирующими, нарастая до кульминации — монолога «я — вещь».

Далее — короткая динамическая развязка. Я. Протазанов и М. Магидсон пользуются приемом буквального повторения композиции, мизансцены кадра, но с внутренним смысловым контрастом, с противоположным эмоциональным состоянием. Любовь-радость стала любовью-страданием.

Фигура Ларисы в черном резком контуре вырисовывается на фоне. Изображение опять становится контрастным, но уже трагически контрастным. Мягкий боковой свет сменился нижним, подчеркивающим обострившиеся скулы лица, тоскующие глаза. Освещение стало тревожным, тональность изменилась от серо-белой к серо-черной.

Протазанов строит фильм на зарождении, развитии и смене чувств. Причем, в каждой части одно чувство доминирует, другое зарождается, в следующей оно становится доминантой, а исподволь возникает следующее и т. д. Эмоциональные темы вытекают одна из другой, образуя непрерывную музыкальную линию.

Того же принципа придерживается в своей работе Магидсон, строя пластическую партитуру: фоновая тема первой части становится главной во второй, возникает следующая — фоновая для второй части. В третьей — она превращается в главную и т. д.

Столь же смыслово замотивировано изобразительное соот-

ношение героини и фона.

В экспозиции и завязке Лариса отделена от фона. Она поглощена своей внутренней жизнью, она — в ожидании счастья, она устремлена к нему. Окружающие люди, их взаимоотношения и отношение к ней ей неинтересны. Они существуют в других, чем она, измерениях. Далее их жизнь втягивает ее в себя — ее любовь, ее поэзия оказываются лишь частью этой пошлой жизни. Изобразительная дистанция стирается, героиня становится частью действия, среды, обстановки. Вырваться в поэзию она может лишь ценою жизни — в финале фильма Лариса опять становится изобразительным центром кадра, остальное (и остальные) опять уходит в фон. Особенность изобразительного строя фильма — в отсутствии внешней динамики, в почти полной неподвижности камеры при подвижности и гибкости световых композиций. Природное чувство света, которым так щедро наделен Магидсон, проявилось здесь в точном выборе тональности каждого кадра, психологически обоснованной световой акцентировке.

Природа — вторая живая и поэтичная героиня фильма. Для М. Магидсона пейзаж — это экран, на который спроецировано состояние героя. Человек включен в природу. Они — части единого организма.

В своих заметках Магидсон писал: «Природа разнообразна и прекрасна. Земля, небо, реки, леса, поля во всякое время года и в различные часы дня служат материалом для творчества. Все времена года, каждое в своем роде, полны очарования...»

...День рождения Ларисы. Вечер в доме Огудаловых. Собрались «сливки» уездного городка. Пьют, едят, сплетничают, играют в карты. Тяжелый густой быт. Лариса выключена из общей атмосферы — сегодняшней вечер решит ее судьбу. Наконец ей с Паратовым удается выйти в сад. Из душных тесных комнат с запахом еды, вина, табака — в свежесть и тишину ночи, от липких взглядов и шепотков — в уединение. Сад и Волга — не просто традиционно красивый фон любовной сцены. Природа в фильме — естественное, не зараженное микробами алчности, эгоизма, тщеславия начало, близкое по духу сущности образа героини.

Темные кусты и деревья, за ними — серебристая вода Волги, на ее освещенном фоне — два темных силуэта. Все подернуто легкой дымкой, растворяющей очертания фигур и деревьев. Тема Волги несет не только лирические, но и сюжетно-символические функции: по Волге приплыл на своей «Ласточке» Паратов, потом исчез, оставив Ларису, и она ждет его, глядя на реку. С Волгой связана тема любви героини, тема ее страданий и смерти.

Косвенная характеристика Паратова тоже связана с Волгой.

Это серая, холодная, изуродованная баржами, пароходами, деловая «купеческая» река.

Своим пластическим решением экранного варианта пьесы А. Островского «Бесприданница» Магидсон романтизировал ее, поднял от бытового драматизма до поэтической трагедии любви.

После «Бесприданницы» были фильмы: «Семиклассники»—в 1938 году, «Весенний поток»—в 1941, «Лермонтов»— в 1943, «Новые похождения Швейка»—в том же 1943, «Здравствуй, Москва!» — в 1945 году. Это как раз те фильмы, которые не стали крупными вехами в творческой биографии их режиссеров, но и в этих картинах проявился талант Магидсона, его творческое своеобразие.

С. Эйзенштейн писал в своей работе «Цветовое и цветное»: «Весь этап работы в черно-серо-белом кино я считаю одновременно и работой в области цвета. В области цвета ограниченного спектра однотонных валеров».

Итак, не черно-белое, а черно-серо-белое кино. Это существенно и это как будто о фильмах Магидсона.

Танец «Тройка» в фильме «Здравствуй, Москва!»—это блестящее решение сложнейшей живописной задачи: соединение в одном кадре множества оттенков не цвета даже, а тона.

Коробка сцены наполнена воздухом. На фоне декорации леса, словно покрытого белым пухом, падает снег. Выбегают дети в белых костюмах — и начинается танец. Это удивительный по изяществу, прозрачности изображения кусок. Мягкий рассеянный свет составляет общую основу кадра, а сочетание точно подобранных фактур придаст ему некоторую объемность. Но это — объем без массы, объем воздуха. Общая тональность эпизода — от светло-серого до белого, но предметы не сливаются, находясь в одной плоскости, из-за световой обработки разных фактур шелка, меха, снега. Бестеневое освещение, неуловимые градации серо-белых тонов, легкая дымка, смягчающая очертания задника. Это как бы тающее изображение рождественской сказки, поэтичной, чуть-чуть сусальной.

У Магидсона была тенденция, которую он постепенно преодолел: рассматривать кадр не как движущуюся частицу, а как вполне завершенное станковое произведение. Эта его творческая особенность имела ряд эстетических последствий: статичность кадров, рассчитанных на длительное, внимательное рассматривание, уравновешенность, симметричность внутрикадровых композиций (неустойчивая композиция требует быстрого разрешения). «Здравствуй, Москва!»—характерный в этом смысле пример.

Фильм драматургически строится просто: директор ремесленного училища рассказывает писателю историю одного баяна. Происходит это в ложе Большого театра, на сцене ко-

торого идет концерт художественной самодеятельности ремесленных училищ.

Соответственно сюжету в фильме существуют три изобразительных ряда: концертные номера, диалоги в ложе, история баяна. Но все они решены не всегда оправданно статично, с геометрической выверенностью расположения предметов в кадре, с излишней пассивностью взгляда камеры. И видно, что материал не заинтересовал Магидсона, оставил его холодным. Снято мастером, но не художником.

В 1948 году М. Магидсон снимает с режиссером А. Столпером «Повесть о настоящем человеке».

Этот фильм по некоторым режиссерским и операторским решениям можно назвать новаторским. Новаторство это, на наш взгляд, состоит в том, что, сведя к минимуму внешнее действие, авторы пытаются исследовать человеческий характер как феномен воли и жизнеспособности.

Первые три части фильма человек ползет по лесу. Вторые три части — лежит в госпитале. (По современным понятиям этот фильм можно назвать остросюжетным, по понятиям 1948 года — рискованно бессюжетным, статичным.)

Сцены в лесу строятся на двойном конфликте: первый — борьба человека со своей беспомощностью и второй — столкновение человека и природы.

Магидсон чисто пластическими средствами создает образ природы — второго активного действующего лица в «лесном эпизоде». Чтобы столкновение двух сил давало драматическое напряжение высокого накала, чтобы противники были равными, а потому победа человека прозвучала бы подвигом, природу нужно было одушевить. Оператор не ограничился фиксацией более или менее удачно найденных состояний природы, а трансформировал их в соответствии с драматургической идеей. Натурные съемки велись в пасмурные дни и оператор пользовался искусственными подсветами на натуре. Дневной свет в соединении с дополнительными источниками давал ему бесконечное разнообразие комбинаций, передающих любые настроения и состояния.

Наблюдая за природой в разное время дня, Магидсон пришел к выводу, что «лучше снимать утром или ближе к вечеру, когда в природе детали становятся не так заметны, как при дневном свете. При наблюдении в это время за природой у художника вырабатывается чувство формы и пространства. В это время съемки легче обобщать — задача трудная, но необходимая для подлинного искусства в пейзаже».

Выбор природы, которая при определенных условиях способна выразить некую художественную идею, выбор такого времени съемки, при которой в самой натуре можно отыскать элемент обобщенности, трансформация природы средствами

кинематографической техники и оптики в соответствии с задуманным образом — вот этапы художественного осмысления пейзажа.

...Ослепительно белый снег с глубокими тенями, косо падающие лучи холодного зимнего солнца, рассекающие густую темноту леса, воздух, насыщенный миллионами мельчайших частиц снежной пыли. Тишина. Но не мертвая, а наполненная множеством звуков — тишина живой природы. И вдруг — визг падающего самолета. И снова тишина...

Столь же сложный путь художественного освоения материала — путь от изображения к выражению — проделывает Магидсон при работе с цветом. Отказ от бытовой мотивированности цвета во имя художественной выразительности, выявление внутреннего цветового звучания предмета и отделение его от окраски, осмысление колористического решения кадра в отдельности, кадра в эпизоде, эпизода в фильме, организация цвета в движении и монтаже — вот задачи, которые успешно решал Магидсон в своих цветных фильмах.

1950 год. Фильм «Заговор обреченных». Сценарий Николая Вирты давал режиссеру Михаилу Калатозову материал публицистический, построенный на столкновении политических взглядов, противоположных социальных интересов. Место каждого персонажа в общей системе образов определялось его политической и классовой принадлежностью.

Кульминация фильма — заседание парламента, где схлестываются интересы разных классов и группировок. Политические маски сброшены — идет игра в открытую. Режиссер и оператор прибегают к изобразительному гротеску с помощью остроракурсной точки съемки и цветного освещения. Цветное освещение не может быть основным, оно используется только как средство дополнительной характеристики, это «чрезвычайная» мера, дающая определенный художественный эффект. В данном случае применение цветного освещения используется для усиления однозначных политических характеристик.

В этом же фильме есть эпизод, который может служить как доказательство, как иллюстрация к мысли о том, что одним только цветом можно выразить идею, заложенную в материале, но не проявленную словесно.

Эпизод забастовки на заводе решен в темно-коричневых грязноватых тонах: темные ворота цеха, сам цех, мрачный и стертый по цвету, глухие тона одежды рабочих. И вдруг в тусклую цветовую безликость врывается сочный, чистый, живой цвет знамени. Далее цветовой образ развивается: алое пятнышко на темном фоне ширится, разрастается. Оно пламенеет все увереннее, заполняет собой все большее пространство, побеждая и вытесняя все остальное. Цветовая доминанта первого кадра становится в последнем кадре эпизода един-

ственно чистым и сильным звуком.

Решение эпизода простое на первый взгляд, но для того, чтобы к нему прийти, нужно было уметь мыслить цветовыми образами, уметь из общего ансамбля выразительных средств выбрать тот элемент, который в данный момент приведет к наиболее полному раскрытию идеи кадра и эпизода в целом. С той же идеей цветовой доминанты решен образ кардинала в фильме «Заговор обреченных».

...Готические своды костела, драматическая напряженность линий, полумрак, блики от мерцающих свечей, фанатичные лица молящихся, жестокое лицо кардинала. Черное и красное — цветовая основа сцен в соборе и покоях кардинала. Но это уже не тот красный цвет, который алым пламенем рассекал темную массу демонстрантов, это густой, тяжелый, давящий цвет, приобретший от соседства с черным зловещий оттенок. Витражи густых тонов красного, синего, желтого в покоях кардинала мотивируют цветовую напряженность кадров, их зловещую атмосферу.

Сцены в американском посольстве, баре, где плетут свои политические интриги Биринг, Христина Падера, Гуго Вастис, ошеломляют цветистостью: зеленые, желтые, синие, красные — сталкиваются кричащие краски на мерцающих фонах; отблески за окном огней города, ярких реклам — на лицах. Большой зал слабо освещен желтыми пятнами бра. Зыбкий свет разноцветными отблесками ложится на черные фраки мужчин и светлые туалеты женщин, на лица-маски, улыбающиеся друг другу улыбками ненависти.

Использованные в этих сценах изобразительные приемы, призванные скомпрометировать буржуазный образ жизни и буржуазные нравы, культуру, сегодня выглядят несколько наивными и прямолинейными, но для того драматургического материала они вполне органичны.

По принципу цветовых контрастов строится сопоставление голодной очереди около хлебного магазина и приема в американском посольстве: происходит резкое столкновение грязно-серых, угрюмо-холодных тонов кадров влажного, мглистого утра с людьми-тенями на улицах и кадров дипломатического раута с их вызывающей цветовой сочностью.

Многоцветная дробность эпизода приема сменяется цветовым аскетизмом эпизода покушения на Ганну Лихту. Он строится на сопоставлении цветов, дающих напряженное звучание желтого и черного. Дорога жестко делит склон на две части: верхнюю, освещенную солнцем, и нижнюю — темную. Тень от моста, режущая кадр по диагонали, подчеркивает цветовую геометричность композиции. Жесткий графический рисунок, большие локальные цветовые плоскости, черные пятна монашеских ряс на светлом фоне пейзажа — все это создает

настроение тревоги, предчувствие драмы. Если для определенной категории режиссеров и операторов нейтрализация цвета была единственным средством избавления от ненужной им цветовой звучности, то для художников, умеющих выявить внутреннее цветовое звучание материала, «убитый» цвет может стать сильным художественным образом. В фильме М. Калатозова — М. Магидсона «Вихри враждебные» есть такой эпизод: Дзержинский и Лемех идут к месту ночлега московских беспризорников. Они выходят на улицу в те короткие минуты, когда ночь уже кончается, а утро еще не наступило. Рассвет окутывает нежно-розовой дымкой улицы, дома, смягчая резкость их очертаний. Они пока еще только силуэты-плоскости, а не силуэты-объемы. Массивные дома кажутся легкими, почти прозрачными. Затем сразу — темный сырой подвал, убежище беспризорных. Резкая смена цвета выбивает нас из поэзии раннего утра с его серо-розовой пастелью тонов и погружает в коричнево-черную берлогу, где спят беспризорные дети, в тяжелый, душный мир их жизни. Итак, при некоторой прямолинейности (неизбежной на том этапе) цветовых решений в фильмах Магидсона проявляется главное — понимание драматургических возможностей цвета в кино.

«Гармонического цветового единства можно добиться даже при бесконечном движении», — писал Магидсон. Но для этого нужно хотя бы мысленно составить цветовую партитуру будущего фильма уже при чтении сценария.

«Цвет должен быть материально заложен в кадре до съемки» — то есть следует особенно тщательно продумывать цвет в декорациях, костюмах. Возможность случайных цветосочетаний, звучащих, как фальшивая нота, должна быть исключена. «На всех этапах это было и будет задачей — разбить невозмутимую, раз установленную бытовую соотносительность элементов явлений — в данном случае цветовых явлений — во имя идей и чувств, стремящихся говорить, петь, кричать посредством этих элементов» — это уже слова С. Эйзенштейна. И далее: «Из пестрого ковра неорганизованной цветовой действительности мы во имя решения выразительной задачи должны выбрасывать те части спектра, те сектора общецветовой палитры, что звучат не в тон нашему заданию». Эти основные принципы, изложенные С. Эйзенштейном в 1946 году в «Первом письме о цвете», были интуитивно поняты и приняты Магидсоном, так как они совпадали с его художественными склонностями.

Способность Магидсона, не теоретизируя на конференциях, не дискуссия в открытую с коллегами, интуитивно и эмпирически понять особые, природные законы цветового кино проявилась и в разгадке им «секрета зеленого цвета».

Самым трудным для воспроизведения на киноплёнке был зеленый цвет. Он получался или бурым, или ядовитым. Операторы-теоретики доказывали, вычисляли... Магидсон пробовал, искал. И вдруг ошеломил всех знаменитым «зеленым роликом», в котором воспроизвел разнообразные оттенки зеленого, доказав на практике богатейшие возможности цветного кинематографа на том этапе его развития.

В записках Магидсона мы находим следующее утверждение: «Зеленый цвет не получался потому, что за ним мало следили. За безразличное отношение к себе зеленый цвет, который украшает нашу жизнь, отомстил. Он начал получаться то фиолетовым, то ядовито-зеленым, но редко гармонически сливался с рядом стоящим цветом, особенно ревниво относясь к появлению в кадре человека. Зеленый цвет скромнен и никогда нельзя, чтобы он главенствовал в кадре. Он бывает лиричен, суров и безразличен. Он связан со светом и временем дня. Посмотрите на зеленый цвет на заре и в 12 часов дня, и вы почувствуете его цветовую эмоциональность. На заре — он нежный с некоторой розоватостью, которая чувствуется в природе при восходе солнца, днем — это цвет «по уставу» — он теряет всякую лиричность, он не связан с нашими представлениями о прекрасном».

А секрет удачи «зеленого ролика» был прост: оператор снимал зелень у воды или на просвет, когда предметы кажутся более прозрачными, а зеленый потому более интенсивным и чистым. Кроме того, Магидсон использовал закон цветового возбуждения дополнительным тоном, подбирая цвета, от соседства которых зеленый выигрывал в чистоте и интенсивности (например, розовый).

Поиски в области нового в киноязыке были сделаны Магидсоном в некоторых отношениях раньше других, в некоторых — позже. В фильме «Вихри враждебные» можно обнаружить стремление Магидсона превратить камеру из фиксатора в активного участника событий. Аппарат начал двигаться, то приближаясь к актеру, то отдаляясь от него, подчеркивая и укрупняя наиболее важные моменты действия.

Широкоугольная оптика, которой пользуется здесь Магидсон, дает изображение активно действующего второго плана, отобранного осмысленно. В этом — если не фразы, то звуки (буквы?) современного языка кино: действие в фильме разворачивается не в павильонном вакууме, а на улицах и в естественных интерьерах. Фон по своему драматургическому значению отходит от понятия «задник» и приближается к понятию «среда действия».

...Проводы комсомольцев на строительство завода. Здесь есть начальные, только нащупанные элементы того замысла, который через несколько лет с блеском осуществит С. Урусевский в

фильме М. Калатозова «Летят журавли». Замысел этот состоит в создании длинной панорамы на общем плане с выкадрованными крупными зарисовками, лаконичными психологическими характеристиками камерой, как бы идущей и вглядывающейся в лица. Художник охватывает всю массу людей, слитую в едином порыве, в одном страстном чувстве. Но каждый отдельный человек, ощущая себя частицей могучего организма массы, все-таки в любую и каждую минуту не теряет своей неповторимости. Он не только как все, но и в отличие от всех...

...С верхней точки операторского крана — ковер ярких пятен в людской толпе с особенно звонким и чисто звучащим красным цветом косынок, лозунгов, знамен. Кран медленно опускается, и ковер становится пока еще слитной, безглазой массой лиц. Камера с трудом пробирается сквозь толпу, оглядываясь и всматриваясь в лица, выбирая наиболее яркие человеческие характеры.

Пусть в кадрах еще нет особого разнообразия и тонкости характеристик, а в движении камеры — виртуозности и свободы, но направление поисков намечено точно.

Собственно, это направление можно было заметить еще раньше, в отдельных моментах фильма, который характерен для киноэстетики послевоенного периода, — «Заговор обреченных». Подобные кадры в творческой биографии Магидсона — симптомы назревающего качественного скачка в мировоззрении и системе эстетических представлений.

...Зал парламента. На трибуне — оратор. От его крупного плана оператор отъезжает, разворачивая огромную панораму, открывающую зал, людей, мир за окнами здания. И эта панорама одним лишь своим движением выражает идею единства массы народа на улице с парламентариями в зале, идею огромности социальной победы. Камера-рассказчик направляет и определяет отношение зрителей к происходящему.

Это было настолько необычно для манеры Магидсона, всегда тяготевшего к некоторой фотографичности, что вызвало восхищенное удивление у его коллег («Магидсон — поехал!»). Больше того, это было началом его нового отношения к месту и значению актера в кино, новых принципов композиции кадра и мизансцены.

Магидсон в эти годы пришел к пониманию того, что именно движение актера должно определять композицию кадра, а не наоборот, что хороша только та композиция, которая дает возможность актеру чувствовать себя в кадре свободно и естественно. Не актер должен следить за камерой, боясь нарушить выстроенную композицию, а камера должна следить за актером, не связывая его заданностью движений.

Очевидно, этим же вниманием к актеру объясняется резкое

неприятие Магидсоном модных в начале 50-х годов тю-лей и задымлений, которые создавали воздушную перспективу, смягчали грубую локальность цвета, углубляли кадр, но сужали площадку действия, мешая актерам.

Пересмотр Магидсоном собственных эстетических позиций был, очевидно, связан с его предчувствием скорого рождения того кинематографа, который мы называем «современным».

В одном своем выступлении о фильме «Заговор обреченных» М. Калатозов сказал: «Работая всегда в содружестве с оператором, мне здесь впервые пришлось увидеть человека, который так точно умеет прочесть сценарий с точки зрения драматургии, понять каждый образ, понять и найти правильное решение, единственное решение, которое должно здесь быть. Это надо отметить как выразительную способность Магидсона». Точность изобразительного выражения драматургических идей — необходимое качество всякого оператора, но если в драматургическом материале заложено всего две-три краски и оператор, соответственно, только этими красками и пользуется, если весь жизненный материал уложен в простейшую схему, то иногда эта способность оператора обнажить, выявить сущность только подчеркивает художественную слабость, безжизненность литературной основы. Такие примеры, к сожалению, есть в творческой биографии Магидсона. Магидсон не был теоретиком. Он не любил публичных выступлений, ни устных, ни печатных.

Он не оставил ни книг, ни опубликованных статей. Только записанные на случайных клочках обрывки мыслей, впечатлений, суждений. Его домашний архив, которым мы пользуемся, также далек от всякой систематичности, завершенности, как и его творчество и его жизнь.

«За время моей операторской работы, — писал как-то он, — я больше имел огорчений, чем радости. Радостью всегда считаю свою будущую работу, а прошедшую — огорчением, так как много интересных замыслов остаются неосуществленными, и это, к сожалению, во всех снятых картинах, даже в тех, которые, как, например, «Бесприданница», отмечены золотой медалью на Международной выставке в Париже. Более удовлетворяющая меня из моих работ — «Три песни о Ленине». В «Весеннем потоке» мне удалось передать глубокий лиризм русской природы. Были и в других работах некоторые удачи, такими считаю: Петербург в «Лермонтове», сатирические портреты Гитлера в «Новых похождениях Швейка» и ряд других, но все это — частные случаи».

Отдельные находки в фильмах, многие из которых забыты даже кинематографистами, — такой итог подводит Магидсон, отлично сознавая в то же время силу и возможности своего таланта. Испытывая некоторую горечь от сложности его творческой

судьбы, разделяя его неудовлетворенность сделанным, мы вместе с тем не можем согласиться с этими выводами, потому что кроме названных им частных удач были у него и серьезные принципиальные достижения, обогатившие все советское киноискусство.

Сегодня на фоне постоянно меняющейся, разнообразной кинематографической жизни отдельные работы Магидсона в некоторых отношениях выглядят в чем-то архаичными, но остается неизменно современным то, что составляло основу его творчества: чуткость к драматургии, чувство света, умение мыслить цветовыми образами.

Если бы в 1954 году жизнь Магидсона не оборвалась и первые его шаги к постижению языка современного кинематографа не оказались последними, в его биографии — мы уверены в этом — появились бы фильмы, в которых голос Магидсона прозвучал бы наконец в полную силу, фильмы, равноценные его таланту.

И. Чернышева

Б.И. Волчек

Один из старейших мастеров советской кинооператорской школы Борис Израилевич Волчек начал свою творческую жизнь в сложное время – на стыке двух эпох в кинематографе: на смену немому шло звуковое кино. Более двадцати лет он проработал с М. И. Роммом, был его другом и единомышленником, и это содружество по художественному результату стало, пожалуй, одним из самых плодотворных в советском кинематографе. До последних дней своей жизни, оборвавшейся в мае 1974 года, он продолжал снимать художественные фильмы – с 1964 года как режиссер и как оператор одновременно. В его творчестве проявилось гармоническое сочетание операторского видения и режиссерского замысла. Снятые им фильмы отличаются стилистическим единством и цельностью изобразительно-монтажного решения.

Он многое привнес и в чисто профессиональную область операторского искусства: разработал методику освещения портрета, добился на экране пластического эффекта, трехмерности, стереоскопичности кадра. Он первым в советском кино широко применил глубинную мизансцену и на протяжении многих лет совершенствовал этот прием съемки, значительно расширивший диапазон актерского и режиссерского творчества. Постоянство манеры, последовательность и принципиальность в любых вопросах, касающихся творчества, целеустремленность и цельность натуры – вот черты, отличавшие Б. Волчека.

Фильмы, снятые им, не спутаешь ни с какими другими, они несут на себе печать индивидуальности оператора. Но, несмотря на внутреннюю устойчивость, его стиль эволюционировал, менялся от картины к картине. Волчек не вносил в него кардинальных, принципиальных изменений, он всегда углублял и совершенствовал самого себя.

Еще будучи студентом четвертого курса института, Б. Волчек начал преподавательскую деятельность, а в 1943 году был удостоен звания профессора ВГИКа. В течение тридцати двух лет он руководил операторской мастерской.

Волчек-педагог, воспитатель операторских кадров – это, пожалуй, явление в советском киноискусстве столь же яркое и выдающееся, как и Волчек – оператор-художник.

Ученики Бориса Израилевича работают на всех кино- и телестудиях страны, во многих зарубежных странах. Пили-хина и Юсов, Пааташвили и Лавров, Рерберг и Антипенко, Ильенко и Дербенев, Тодоровский, Добронравов, Арцеулов и еще многие и многие операторы учились у Волчека.

Все четыре студенческих года во ВГИКе Борис Израиле-

вич посвящал тому, чтобы не только научить профессии, то есть дать сумму профессиональных знаний, но прежде всего раскопать в молодом человеке нечто индивидуальное, особенное, что отличало его от других. Он помогал будущему кинематографисту познать и окружающий мир и самого себя спокойно, разумно, ничего не навязывая впрямую. Он как бы бросал зерно в душу человека, и оно прорастало. Он старался воспитать человека широких интересов, оператора с режиссерским видением, оператора-творца. Творческое начало – исходный момент самочувствия оператора-«волчковца». Может быть, именно поэтому многие его ученики впоследствии стали режиссерами, тяготеют к авторству. Он был педагогом, владеющим в совершенстве своим мастерством, педагогом-профессионалом.

В манере Волчека – оператора и педагога явственно проступали черты его человеческой индивидуальности.

С виду он иногда производил впечатление человека хмурого, неприветливого, необщительного. Это не так. Он был исключительно доброжелателен к людям, особенно к тем, кого считал «стоящими», он всегда сохранял верность друзьям своей молодости. Люди, знавшие его много лет, говорили: «Если тебе хорошо, он мог тебя не замечать, но если он узнавал, что тебе плохо, он делал все, чтобы помочь». Обладая безошибочным чутьем, он был прекрасным советчиком, всегда очень щедро помогал молодежи, людям, в которых верил.

Это был человек трезво мыслящий, прекрасный стратег и тактик, настоящий боец, человек твердых и жестких принципов. Он никогда не изменял им ни на йоту, он оставался верен себе до конца.

Борис Израилевич родился в Витебске, со школьных лет увлекался кинематографом – работал киномехаником и не пропускал ни одного нового фильма. В 1927 году по путевке профсоюза уехал в Москву, поступил на операторский факультет ВГИКа, через пять лет, в 1932 году, защитил диплом материалом к фильму «Хлеборобы». Этот материал увидел Михаил Ромм, он ему понравился, состоялось знакомство, которое вылилось в долгую и прочную дружбу.

Свою жизнь в искусстве Волчек начал «Пышкой» – экранизацией рассказа Мопассана. Уже в этой первой работе сложилось его операторское мировоззрение и наметился тот комплекс художественных приемов, которые стали отличительными чертами его творчества.

Появившись уже в звуковой период, «Пышка» сочетала в себе элементы стилистики немого и звукового кино. В фильме преобладали крупные планы, активно использовались выразительные детали, однако, в отличие от немых фильмов конца

20-х годов, в нем не было ни острых ракурсов, ни эффектного условного освещения, ни нервного монтажа.

Сегодня этот фильм сорокалетней давности воспринимается почти как современный телевизионный фильм.

Волчек вспоминал, что решение строить всю историю Пышки на крупных планах пришло не сразу. Первая партия материала была снята в духе первых звуковых фильмов, преимущественно на средних и общих планах. У Ромма и Волчека не было возможности посмотреть отснятый материал — к отечественной негативной пленке «Союз», на которой снималась картина, еще не был выпущен позитив для рабочей копии. Однако начальные съемочные дни оставили и у режиссера и у оператора ощущение неудовлетворенности. Они ежедневно приходили в лабораторию и смотрели негатив, который в то время проявлялся еще на рамах, пытаясь понять, в чем была их ошибка.

Они поняли ее одновременно. Общие и средние планы при отсутствии звучащего слова лишили возможности раскрыть характеры героев фильма и проникнуть в драматургическую сущность многопланового рассказа Мопассана, вскрыть двигатели и внутренние причины событий.

Режиссер и оператор решили снимать картину иначе — с преобладанием крупных планов, что позволило бы приблизить героев к зрителю, «укрупнить» не только их лица, но и их внутреннюю жизнь, выраженную в мимике, жесте, взгляде, — а уже отснятый материал понемногу переснимать параллельно с новым. К моменту появления позитива все было переснято, и они убедились, что новое направление работы абсолютно верно.

Дробление на отдельные крупные планы не нарушало целостности экранного действия — они составили «групповой» портрет девяти «патриотов», в котором угадывается судьба и социальная сущность каждого.

При внешней неторопливости, плавности и спокойствии действие фильма развивается напряженно. Плавность течения фильма создается удлинением монтажных кусков (по сравнению с фильмами 20-х годов), мягкостью почти незаметных ракурсных композиций, широкой тональной гаммой освещения.

В работе над этим фильмом сформировалась «волчковская» манера изобразительной трактовки кинопортрета и композиционной организации кадра.

Крупный план у Волчека — это неотъемлемая часть ткани фильма — драматургической, сюжетной, изобразительной. Он не изолирован от фона, не вырван из среды, он строится композиционно, как правило, по диагонали с вынесением сюжетно важных элементов на передний план. В 30-е годы еще не было широкоугольной оптики, а объективы с нормальным фокусным расстоянием не давали большой глубины резкости. Поэтому оптический рисунок кадров «Пышки» строился по принципу резкого первого плана и чуть размытого мягкого фона.

Передний план выделен не только композиционно и оптически, он по своей тональности «отбит» от фона. Волчек очень любил насыщать передний план всем богатством света и тени, создавать глубокий и объемный световой рисунок, а фон уводил не только в оптическую, но и в тональную нерезкость.

В отдельных кадрах «Пышки» действие часто заключалось в диагональную композицию и разворачивалось не только на первом, но и на втором плане, в глубине кадра. В следующем фильме — «Тринадцать» — такое построение было использовано уже в большинстве кадров, позволяя установить точное смысловое соотношение между героями и средой.

Если мы сегодня проанализируем фильмы Волчека в их хронологической последовательности с точки зрения композиционного построения кадра по соотношения переднего плана и фона, мы придем к интересным и несколько неожиданным выводам. Мы увидим, что стремление Волчека к созданию на экране эффекта трехмерности пространства и пластичности изображения в каждом следующем фильме заставляло оператора все более и более углублять композиции, строить их по диагонали в глубину, с вынесением основного действия на передний план.

Если сравнить «Пышку» с более поздними работами Волчека — Ромма, например с фильмами «Ленин в 1918 году» или «Человек № 217», на первый взгляд может показаться, что эти картины никак не связаны, что их изобразительное решение не только не имеет ничего общего, но, наоборот, абсолютно друг друга отрицает.

В «Пышке» — тяготение к живописности кадра, к импрессионистичности тональной гаммы. В дилогии о Ленине — попытка приблизиться к документу, к исторической хронике средствами художественного кино. В «Русском вопросе» и «Секретной миссии» — жесткость, контрастность манеры, усиливающие и подчеркивающие публицистический характер картины.

Однако при всем жанровом и формальном различии между фильмами, снятыми Волчком, существует глубокая внутренняя связь. Ее можно обнаружить, разложив на отдельные компоненты целостную образную систему фильма и проанализировав природу, назначение и сущность «волчковской» изобразительной логики.

Уже в картинах о Ленине появились отдельные планы с применением глубинной мизансцены. Этот прием, открывший дорогу внутрикадровому монтажу и в большой степени раскрепостивший актера, был широко внедрен в советском киноискусстве Роммом и Волчком, в особенности в фильмах военного и послевоенного времени.

Глубинная мизансцена, конечно, родилась не сразу и не вдруг. Ее появлению в операторском искусстве предшествовал длительный период поисков трехмерности кадра, который берет свое начало еще в эпоху немого кино.

В фильмах «Броненосец «Потемкин» и «Мать», несмотря на многие принципиальные различия в операторских манерах Э. Тиссэ и А. Головни, еще господствовал принцип однопланового построения

портретов. Крупные планы были изолированы от среды, очищены от «лишних» деталей, и такая отфильтро-ванность кадра сообщала им в сочетании с эффектным освещением и ракурсами метафоричность, которая стала одним из основных качеств немого кинематографа Эйзенштейна и Пудовкина.

Несколькими годами позднее Москвин в «Новом Вавилоне», нарушив привычное деление на крупный, средний и общий планы, снял портреты на фоне активно действующего второго плана, а в общих планах применил переднеплановую деталь, тем самым углубляя кадр. Двумя годами позднее Э. Тиссэ в фильме «Да здравствует Мексика!» широко применил съемку общих и средних планов с резким вынесением на аппарат переднего плана, создав выразительнейшие глубинные композиции. Поиски подобного рода можно отметить в картинах и некоторых других операторов примерно в те же годы.

Такое углубление кадра с совершенствованием техники и развитием операторского искусства надо считать процессом закономерным, отражающим одну из сторон дальнейшего развития выразительных средств языка кино. Этот процесс наиболее ярко и последовательно проявился в творчестве Волчека.

В немых фильмах стремление к углублению кадра диктовалось в первую очередь соображениями внешней выразительности: необходимо было максимально точно через композицию донести смысловое значение кадра. В звуковом кино эта задача отошла на второй план, уступив место поискам путей, облегчающих работу актера по созданию образа.

Можно сказать, что со времени работы над «Пышкой» Волчек неуклонно шел к глубинной мизансцене в интересах актера. Волчек, несомненно, принадлежит к тому направлению в операторском искусстве, которое можно условно назвать «актерским». Все средства его палитры подчинены актеру, выявлению актерской выразительности. Это основа его кинематографического видения. Глубинная мизансцена у Ромма и Волчека существует и придумана для актера, для его раскрепощения. И если в «Пышке» и «Тринадцати» тяготение оператора к глубинному кадру было в некоторой степени еще неосознанным, инстинктивным, то в ленинской дилогии, а затем в «Мечте» и последующих фильмах оно стало осознанной необходимостью, одной из важнейших творческих задач.

Глубинная мизансцена позволяла даже при статичности камеры достигать большой свободы движения актера внутри кадра и плавной смены крупностей в пределах одного монтажного куска. Говоря о тяготении Волчека к глубинной мизансцене, необходимо подчеркнуть еще одно важное обстоятельство.

При внешней рациональности манера Волчека очень эмоциональна. Внутренний накал достигается за счет расположения предметов в кадре, траектории внутрикадрового движения актеров, смены крупностей планов благодаря глубинной мизансцене, определенной композиции кадра.

Композиции Волчека чаще всего статичны. Несмотря на четкую выстроенность кадра, строжайшую продуманность композиции, движение внутри кадра у Волчека не воспринимается скованным, кадр при всех атрибутах внешней скованности внутренне раскован. Кадры статуарны, но не неподвижны. Они спокойны по формальным признакам, уравновешены по соотношению частей кадра, пластичны, но, по существу, они нервные, напряженные, бурные. В них двигатели излюбленного роммовского сюжета. Но при этом поражает удивительная соразмерность частей кадра и движения внутри него, что рождает ощущение органичности и пластичности всех компонентов, которые соединяются в понятие экранного действия. Эта соразмерность и пластичность композиции вызваны стремлением к ясности, четкости и гармонии.

Камера у Волчека движется нечасто и почти незаметно: легкое панорамирующее ее движение применяется в основном для завуалирования преднамеренности переходов с одной крупности на другую. Наезды и отъезды аппарата столь плавны и спокойны, что как правило воспринимаются как часть внутрикадрового движения.

М. И. Ромм в своих заметках отмечал как одно из достоинств операторской работы Волчека стремление к стереоскопическому построению кадра.

Возможно, стремление к объемному кадру было одной из тех общих точек, которая объединяла бывшего скульптора Михаила Ромма и кинооператора-художника Бориса Волчека.

Изобразительная пластика фильмов Ромма – Волчека возникала из органического соединения многих художественных приемов: плавного монтажа, мягкости и ненарочитости движения внутри кадра и движения самого аппарата, скрупулезной световой обработки лиц актеров и фона, передающей форму, рельеф, фактуру в полной гамме черно-белых тонов.

Волчек начал поиски объемного пластического света уже на съемках «Пышки» – он отрабатывал «портретный» свет. Крупные планы в этой картине отличаются легкостью и изяществом светового рисунка, широтой тональной гаммы, мягкостью световой обработки лиц.

Работая над экранным портретом В. И. Ленина, Волчек разработал методику освещения крупного плана, которая вошла в практику операторского искусства под названием «нормальный портретный свет». С помощью трех видов света – рисующего, направленного на актера под углом 45 градусов, заполняющего и моделирующего – оператор добивался выразительного пластического рисунка. «Этот новый метод освещения крупного плана, – писал А. Головня в своей книге «Свет в искусстве оператора», – явился следствием изучения живой природы и освоения опыта живописи. В этом способе ос-

вещения кинематограф получил новую, совершенную форму показа актера. Нельзя забывать, что до Б. И. Волчека методика освещения крупных планов находилась в весьма хаотическом состоянии: преобладал эффектный свет, а у тех, кто не умел или боялся им пользоваться, — скучный сплошняк. Но эффектный свет — слишком острое средство; далеко не у всех операторов получался действительный эффект. Часто актер и его лицо приносились в жертву «эффекту». Никто не работал систематически над методикой освещения лица актера. Б. Волчек первым начал эту работу».

Приступая к съемкам, Б. Волчек поставил перед собой две основные задачи: добиться максимального портретного сходства Щукина с В. И. Лениным и найти такие операторские средства, которые приблизили бы изобразительную ткань фильма к исторической хронике.

«Нам посчастливилось, — рассказывал автору этой статьи Борис Израилевич. — В самые первые дни работы над фильмом нам удалось познакомиться с уникальными ленинскими фотографиями — коллекцией молодого человека, студента МГУ, который, прочитав в «Вечерней Москве» заметку о том, что на «Мосфильме» начались работы над картиной о Ленине, сам пришел в группу Ромма с большим мешком за плечами. Этот мешок был полон альбомами с фотографиями, вырезками из газет, кадрами, увеличенными с киноэкрана. Изучение этой уникальнейшей коллекции дало нам — Ромму, Щукину и мне — очень многое, а лично мне помогло составить свой взгляд на освещение интерьеров и почувствовать атмосферу того времени. И что самое главное — я понял, какой характер света мне необходим для того, чтобы добиться портретного сходства Щукина с Владимиром Ильичем».

Освещение портрета стало одной из наиболее сильных сторон искусства Волчека. Выявлению характерности, типажности, созданию психологического портрета он подчиняет все доступные средства. Каждый эффект освещения у Волчека точно продуман, логичен, выверен, основан на драматургии сцены и вытекает из нее. Тона черно-белой гаммы слагаются в широкую и богатую палитру красок, приобретающую то глубину и мягкость, как в «Мечте» и многих эпизодах «Человека № 217», то сухость, жесткость и контрастность, как в «Секретной миссии».

Однако в любой тональности оператор Волчек с помощью тончайшей работы с моделирующим светом добивается нюансировки, скульптурности лиц и отработки глаз актера. В манере Волчека отлично сочетаются такие полярные понятия, как энергичная, густая светотень, мягкость тональных переходов и легкость светового рисунка.

Кадр, построенный и освещенный Волчеком, всегда скульп-

турен. Фигуры актеров рельефны, объемны, они четко рисуются на фоне, какие бы сложные архитектурные построения он ни составлял.

Этот фон всегда присутствовал в картинах Ромма — Волчека (так же как и на натуре) не как самостоятельный, самоигральный элемент, а именно как фон, обстановка действия.

Точнее будет назвать его элементом психологической атмосферы фильма. Назначение фона носит очень часто функциональный характер. Отсюда и изобразительная приглушенность его, которая в картинах 30-х годов выражалась в оптической нерезкости, а в 40–50-х годах — в притемненной тональности. Однако, несмотря на эту «вторичность» фона, он абсолютно реалистичен. Среда у Волчека существует с полным сохранением архитектурных форм, рельефов и оптического соотношения первого плана и фона, реального, достоверного, действенного, в особом умении светом «лепить» кадр и создавать скульптурное изображение фигур и среды на экране, создавать эффект трехмерности плоского экрана.

Поисками трехмерности кадра, передачей глубины его пространства успешно занимался Андрей Николаевич Москвин, однако, в отличие от Волчека, он разбивал фон в глубину на отдельные зоны и освещал их в разной тональности, добиваясь эффекта трехмерности пространства благодаря «кулискому», зональному освещению, «просвечивающему» средю.

Именно Москвина Волчек считает своим учителем, и многое в «Пышке» — от ранних москвинских картин. Кстати, своими любимыми работами кроме фильмов о Ленине Волчек называл две — «Пышку» и «Мечту», — самые мягкие, грустные, пронизанные горькой иронией и состраданием к маленькому человеку. Надо сказать, что и манера Волчека в этих картинах отмечена особой теплотой и лиризмом; в каких-то своих элементах она, безусловно, родственна москвинской манере, скорее, не по формальным признакам, а по мироощущению, по душевной тональности.

Фильмы Ромма — Волчека «Русский вопрос» и «Секретная миссия» появились как отклик на острые международные проблемы первых послевоенных лет. Сюжеты этих картин развивались на фоне реальных событий, действительно имевших место. Это продиктовало необходимость в поисках изобразительной формы оттолкнуться от подлинных хроникальных материалов. Наряду с игровыми сценами были использованы и исторические документы — фото- и кинокадры, которые усилили публицистическое звучание этих фильмов.

Основную игровую часть фильма «Русский вопрос» Волчек стилизует под хронику по тональности и по общему изобразительному настрою.

Однако принципы построения композиции кадра и остальные компоненты несколько не напоминают хронику: как и во всех своих картинах, оператор строит четкие, лаконичные, продуманные до каждой детали скульптурные композиции. В этой картине и в «Секретной миссии» Ромм и Волчек еще шире и свободнее применяют прием глубинной мизансцены, которая становится все более и более раскованной и подвижной. Несмотря на то, что в те годы уже появилась широкоугольная оптика, имеющая большую глубину резкости, Волчек намеренно расфокусирует фон, уводя его в оптическую и тональную размытость.

Как и прежде, Волчек особое внимание уделяет световой обработке портретов, в первую очередь стремясь к психологизму. При использовании глубинной мизансцены крупный план становится частью длинного непрерывного монтажного куска, целостного плана-эпизода. Поэтому световая трактовка портрета у Волчека в точности соответствовала рисунку освещения всей сцены, в то же время сохраняя индивидуальное решение в зависимости от характеров действующих лиц и сюжетных обстоятельств.

В этих двух картинах, а также в следующей — цветной — «Убийство на улице Данте» — оператор придает большое значение съемкам натуры. Натурные кадры живописны и психологичны в основном благодаря тональности и характеру освещения. Контрастные бело-черные пустынные пейзажные планы в «Русском вопросе» и темные с ярко-белыми пятнами света ночного города в «Секретной миссии» тревожны, они исполнены напряжения, экспрессии.

Однако какой бы темной или, наоборот, светлой ни была тональность изображения, оно всегда — и в этом отличительная черта манеры Волчека — необычайно пластично, в нем отработаны светом даже мельчайшие рельефы и на переднем плане и на фоне. Тональная нюансировка лиц, декораций, фона всегда была одной из наиболее сильных сторон световой палитры Волчека, а в этих картинах она приобрела особую глубину и завершенность.

Операторская работа Волчека в этот период как бы аккумулировала весь богатейший профессиональный опыт, мастерство, приобретенные им за двадцать с лишним лет работы в кино.

После «Убийства на улице Данте» наступили годы операторского простоя. Однако Волчек прожил их насыщено и интересно. Основное внимание он переключает на педагогическую деятельность во ВГИКе. С 1958 года он руководит работой Бюро операторской секции «Мосфильма». В 1964 году Волчек снимает первую картину как режиссер — «Сотрудник ЧК», в 1969 году начинает съемки своего следующего фильма —

«Обвиняются в убийстве», на этот раз в качестве режиссера-постановщика и главного оператора. И так, спустя пятнадцать лет оператор возвращается к любимой профессии.

50–60-е годы в операторском искусстве стали периодом нового подъема, дальнейшего развития художественных средств. Новые технические достижения сделали возможными такие изобразительные эффекты, которые еще недавно казались невыполнимыми.

«Часто современность почерка связывают с «изобретением» новых технических приемов, — писал Волчек в 1971 году. — Так, расхожим приемом одно время стала «свободная камера».

Широко распространилась идея стилизации «под хронику»... Но мы очень бы сузили понятие современного почерка в искусстве, если бы свели всю проблему к техническим приемам и новинкам. Техника, виртуозность съемки — дело наживное.

Если бы мне пришлось снимать «Пышку» сегодня, то средства выражения, наверное, были бы иными. Но принципы — теми же».

«Обвиняются в убийстве» — фильм, которым Волчек-оператор, режиссер и человек доказал, что он не отошел от своих жизненных принципов, что его позиция в искусстве всегда глубоко гражданственна. Так же как все фильмы, снятые им с Роммом, этот фильм остропублицистичен, поднимает одну из самых больших проблем сегодняшнего дня — равнодушие и душевное безразличие, которые становятся почвой для развития преступности среди молодежи. Огромное количество писем, откликов, пришедших в газеты и на студию после выхода фильма на экраны, и, наконец, присуждение Государственной премии за 1971 год — свидетельство того, что фильм стал явлением в общественной жизни страны.

«Мы хотели заставить зрителя забыть о том, что он в кино, превратить зрительный зал кинотеатра в продолжение зала суда», — писал Волчек.

Зритель должен стать соучастником экранного действия — так справедливо считал Волчек. Этой сверхзадаче подчинено изобразительное решение картины. Она снята в строгой, сдержанной современной манере, напоминающей документальные ленты, с широким использованием подвижной камеры, с выразительными портретами. Оператор впервые так широко применил съемку в естественных интерьерах. Если исходить из внешних признаков изобразительного ряда, может показаться, что манера Волчека в этой картине кардинально изменилась. Но это неверно: Волчек всегда был последователен в своем творчестве. Как и раньше, оператор широко применяет прием глубинной мизансцены, только теперь он использует его гораздо свободнее и раскованнее, трансфокатор — новинка последнего десятилетия — дает возможность плавно переходить с общего плана на крупный в пределах одного монтажного куска,

сохраняя органическое единство человека и окружающей его среды.

Как и раньше, он самое большое внимание уделяет выразительности крупного плана актера. Как и раньше, все художественные средства направлены для максимально яркого и лаконичного раскрытия содержания фильма. «Самая высокая выразительность достигается простыми средствами», — не устал повторять Волчек своим студентам. Документальный изобразительный стиль в «Обвиняются в убийстве» определен драматургией фильма. Действительно, зал кинотеатра как бы превращается во время демонстрации фильма в зал суда. «Время становится, по сути дела, содержанием произведений искусства. И оно диктует их форму. Чуткость художника к его требованиям, «точность попадания» в поисках формы, предельно выразительной, отчетливо передающей дыхание, пульс, ритмы времени, и определяют современность его почерка». Так считал Волчек. Такова была его позиция в искусстве.

...Борис Израилевич продолжал работать до последних дней жизни. В 1973 году в невероятно трудных условиях полярной арктической ночи он снял самый сложный постановочный фильм о героической борьбе моряков-подводников во время войны — «Командир счастливой «Щуки». Следующей его работой должен был стать фильм о женщинах-лётчицах — сценарий он дописать не успел.

В одной из последних своих статей он писал: «Каждое поколение вносит свой вклад в эволюцию кинематографа». Его личный вклад в развитие киноязыка был очень велик. Найденное, открытое, освоенное им вошло в плоть и кровь операторского искусства, стало органически присущим ему. Оно живет в творчестве его учеников — не только тех, которые слушали его лекции, но и тех, кто просто видел снятые им фильмы.

М. Голдовская

А. В. Гальперин

Эта статья – рассказ о творческом пути одного из крупнейших советских кинооператоров, представителе старшего поколения отечественных кинематографистов, одном из самых образованных и эрудированных специалистов своего дела – Александре Владимировиче Гальперине.

Подобно многим своим коллегам-сверстникам, А. В. Гальперин пришел в кинематограф с фотокорреспондентской работы. В начале 20-х годов Гальперин сотрудничал в журналах «30 дней», «Огонек», «Красный журнал», редактируемых такими «ассами» журналистики, как М. Кольцов, Е. Зозуля, В. Шкловский. Это был крайне ценный опыт для будущего оператора.

Темп жизни страны необычайно высок, и от фотокорреспондента требуется исключительная оперативность. От снимка к снимку росло мастерство, умение найти единственно точный взгляд на происходящее и передать с максимальной выразительностью его суть и своеобразие. Однако вполне овладев фотокамерой, вкусив радость «остановить мгновенье», запечатлеть его и передать эту радость другим, Гальперин мечтает о кинокамере, способной донести до зрителя жизнь в ее динамике, изменчивости и неповторимости.

Его командируют на учебу в Германию, тогда одну из самых развитых кинодержав мира. Однако официального направления и желания учиться оказалось недостаточно, чтобы попасть в Высшую фотокиношколу в Мюнхене – единственное в те годы киноучебное заведение в Германии. Баварское министерство отказало молодому гражданину Страны Советов в поступлении. Оставался единственный путь в кино – через практику работы непосредственно на кинопроизводстве. Но на студию ему удалось попасть сперва лишь в качестве статиста. Будущий оператор участвует в массовках снимавшихся тогда фильмов, которые ныне считаются шедеврами мирового кино, – «Безрадостная улица», «Последний человек», «Варьете»; заинтересованно наблюдает за работой опытных мастеров, операторов высокого класса Гвидо Зибера, Карла Фрейнда и других, а все свободное время проводит в библиотеке на Университетской улице Берлина, изучая материалы, связанные с теорией и практикой съемки фильмов.

Фрейнд обратил внимание на «статиста», владеющего несколькими европейскими языками и отлично осведомленного в вопросах операторской техники. Гальперин впервые встал к кинокамере...

В 1927 году Л. Гальперин возвращается в Москву. За короткое

время он приобретает репутацию специалиста в области операторского мастерства. Его приглашают выступать с докладами, лекциями, статьями. В издательстве «Кинопечать» выходит в свет его первая книга с предисловием Ю. Желябужского «О рациональном использовании киносъёмочных объектов».

Один из докладов Гальперина, опубликованный в журнале «Кинофронт», где он редактировал технический раздел, назывался «Сценарий технического трюка». Непосредственной реакцией на его публикацию явилось предложение снять для фильма об уличном движении ряд сложных кадров – теперь их назвали бы полиэкранными. Объединялись шесть различных изображений: одно – внутри пятиконечной звезды и пять – на периферии кадра между лучами. Задача была интересной, и молодой оператор с успехом ее решил...

В том же году Гальперин получает приглашение в Гос-кинопром Грузии снять фильм «Цыганская кровь». Часть натуры была снята им в содружестве с оператором М. Калатозовым – впоследствии одним из крупнейших советских кинорежиссеров, остальные натурные и все павильонные – самостоятельно. В этой картине еще не обозначился собственный почерк оператора, однако он на практике продемонстрировал свое владение профессией.

Экспрессивное освещение, острые ракурсы, энергичный обрез кадра – все это, впоследствии ставшее приметой расцвета изобразительности Великого немого, и определило положение тогда еще двадцатилетнего оператора как равного члена творческого коллектива.

«Дом на вулкане» – фильм режиссера Амо Бек-Назарова – явился новой серьезной «пробой пера» молодого А. Гальперина. Здесь камера в руках оператора активно выразила авторский режиссерский замысел: максимально впечатляюще воплотить на экране историко-революционную тему. В картине были созданы прекрасные героические образы революционеров, руководителей бакинского пролетариата: Шаумяна, Джапаридзе, Фиолетова. Главным и определяющим в картине был показ жизни рабочих-нефтяников, участников революционного движения 1907–1908 годов. Сочетание в фильме многотысячных массовых сцен с рассказом о конкретных человеческих судьбах, удавшаяся попытка выразить общее через частное – несомненно сильная сторона этой работы, как и то, что индустриальный пейзаж не остался лишь фоном происходящих событий, но был включен в киноповествование как один из основных элементов действия. Газета «Правда» (14 ноября 1928 г.) писала: «Материал (вышки и заводы Баку) настолько интересен, что перегрузка отнюдь не вредит картине, в которой немало эффектных кадров, чем она обязана наравне с искусством постановщика

также отличной фотографии оператора Александра Гальперина». Газета «Заря Востока» (7 октября 1928 г.) отметила новое качество, появившееся в мастерстве Гальперина. «К плюсам картины нужно отнести прекрасную съемку... И то, что мы называем «игрой вещей» – выразительный показ машины во всех ее частях, положениях и ракурсах, когда она становится почти живой под организованным воздействием рабочих масс». Через 37 лет после выхода фильма на экраны Амо Бек-Назаров в своей книге «Записки актера и кинорежиссера» напишет: «А. Гальперин, тогда еще молодой оператор, нашел четкие пластические средства решения изобразительной части картины и много помог мне, особенно при съемках массовых сцен...» Начатый в июне, фильм «Дом на вулкане» в сентябре того же 1928 года вышел на экраны. Рекордные сроки съемки! Особенно если принять во внимание масштабность и размах картины, в те годы крайне редкие.

Испытанием на зрелость явился для Гальперина фильм «Бог войны» – сложный, оригинальный по тематике, необычный по жанру.

К сожалению, творческий контакт между режиссером фильма Е. Дзиганом и оператором не сложился: оба были молоды и бескомпромиссны. Заканчивал съемки фильма другой оператор. Однако для А. Гальперина в работе над «Богом войны» открылись новые возможности изобразительных средств экрана. Страсть к творческому поиску, к эксперименту отличала молодого оператора. Но им руководило не увлечение неопита, «почувствовавшего камеру» и желавшего обратить на ее могущество внимание зрителей. Этот попек диктовался потребностью раскрыть с максимальной выразительностью внутренний мир героев, идею произведения. Хотелось помочь актеру, оперировавшему средствами сценической выразительности, раскрыться полнее, как бы поддержать его. Так Гальперин приходит к мысли о сочетании в одном кадре резко различающихся между собой по масштабности элементов изображения: крупно взятого портрета основного действующего лица сцены и достаточно четкого изображения удаленной фигурки партнера или предмета, расположенных в глубине кадра. Отсутствие в те годы короткофокусной оптики с фокусным расстоянием менее 35 мм (с учетом низкой чувствительности киноплёнки) практически исключало возможность подобных композиционных построений. Нужна была творческая и техническая выдумка. В результате ряда экспериментальных съемок Гальпериным была разработана методика съемки ультраглубинных построений с использованием многократных экспозиций фигурных масок – каше с зубчатым краем.

К сожалению, многое, найденное Гальпериным в процессе работы, не вошло в окончательный вариант картины. Конечно, эксперименты, поиски и находки – благотворный опыт, который

остается с художником и может быть использован впоследствии. Однако нельзя не вспомнить в этой связи горьких слов Александра Владимировича: «Ничто не оставляет такого досадного привкуса, как незавершенный замысел».

В середине 1929 года А. Гальперин получает приглашение от Госвоенкино снять несколько короткометражек и фильм «Опиум» по сценарию Лили Брик.

Съемки эпизодов «курильни опиума», «спиритического сеанса», «радения хлыстов» проходили как в студийных павильонах, так и непосредственно в соборах и церквях. В этой картине Гальперин применил интересный прием освещения. Ряд портретов снимался с помощью сеток с отверстиями на уровне глаз актера, что создавало своеобразный эффект: на размытом, размытом в тоне и характере оптического изображения портрете подчеркнута выделяются сверкающие глаза.

Оператором широко применялась камера, укрепленная на грудном штативе (пляска в сцене «хлыстовских радений» и др.). Это позволяло вести съемку как бы с авторской точки зрения, от лица героев сцены. В те далекие годы динамическая камера была редким «гостем» в кинотеатре.

В киноискусстве тех лет как своеобразная реакция на схематизм, которым страдала тогда кинодраматургия, появился так называемый «эмоциональный сценарий». Многие кинематографисты отдали дань этому увлечению. По сценариям зачателю этого направления в кинодраматургии А. Ржешевского фильм «Простой случай» («Очень хорошо живется») снимает В. Пудовкин, «Бежин луг» – С. Эйзенштейн, «В город входить нельзя» – Ю.

Желябужский. По сценарию того же А. Ржешевского начинает снимать фильм под названием «В горах говорят...» и Александр Гальперин. Драматургического действия в эмоциональном сценарии фактически не было, суть происходящего должна была раскрыться в «настроении» кадров, в ассоциативном монтаже. Но актер не мог играть предлагаемые «отношения к действию», оператор не мог снимать «оценки явлений» вместо них самих... В итоге фильм «В горах говорят...» так и не сложился. Подобная же участь постигла, впрочем, большинство фильмов, снимавшихся по «эмоциональным» сценариям.

В 1931 году А. Гальперин обращается к кинематографическому материалу совсем иного рода – он начинает работу над фильмом на материале строительства гидроэлектростанции «Твердеет бетон» (в прокате – «Дела и люди»). Вместе с режиссером А. Мачеретом, художником А. Уткиным и ассистентом режиссера М. Роммом А. Гальперин выезжает на места действительных событий, по-настоящему глубоко изучает среду и героев будущей картины.

Как писал впоследствии А. Мачерет в книге «Художественные течения в советском кино», именно соприкоснувшись с реальностью, он «впервые не умом только, но всем своим суще-

ством понял различие между типизацией, осуществляемой средствами комнатного умозрения, и подлинно типическими образами, вырастающими в результате глубокого знакомства с великим многообразием необъятной жизни, какой она проявляет себя на главном направлении исторического развития. На съемках фильма «Дела и люди» оценил незаменимость личного опыта и живого наблюдения и оператор.

Это была первая большая художественная звуковая картина «Мосфильма». Размеры синхронной камеры тех лет сопоставимы разве что с маленьким платяным шкафом или средней величины комодом. Нам, кинематографистам 70-х годов, трудно представить себе, что вынесли на себе (в фигуральном и буквальном значении этого слова) операторы первых звуковых картин. И все же, несмотря на внушительные размеры и огромный вес, камера в «Делах и людях» казалась легкой и подвижной. Вот что писала газета «Дейли уоркер»: «Дела и люди» — сильно действующая фильма об ударниках, бригадирах нового общества. В фильме много хорошо заснятых моментов — например, с падающей механической лопатой. Она буквально сбрасывает вас со стула в глубокую скалистую бездну под ногами...»

«Работа оператора выразительна...» — отмечает «Нью-Йорк уорлд телеграмм».

И сейчас фильм поражает прежде всего удивительно точно переданной атмосферой трудового энтузиазма первых пятилеток. Большую роль в этом сыграло мастерство оператора. Для изобразительного решения основных сцен очень удачно была выбрана светлая тональность, четкость и ясность композиционных построений, энергичная внутрикадровая динамика, как бы передававшие праздничное, оптимистичное отношение к жизни героев фильма.

В «Делах и людях» проявился и только еще зарождающийся в кинематографе интерес к внутреннему состоянию человека, во многом определявшему его социальное поведение. Авторы фильма попытались вывести на экран не только действия героя, но и его размышления, душевные движения, сомнения на пути к принятию решения, то есть то, что должно мотивировать совершаемые им в дальнейшем поступки. Конечно, это не может удивить современного зрителя, но в те годы психологический кинематограф, отходя от плакатно-агитационного, делал первые шаги. И важно, что оператор сумел найти пластические средства, чтобы помочь актеру выявить процесс внутренней борьбы, раскрыть душевное состояние героев. Характерно, что точные психологические портретные характеристики органично сочетались с натурой, благодаря чему операторская работа в этом фильме оставляет ощущение единого стилизованного решения.

Группа готовилась к работе над следующим фильмом по сценарию А. Мачерета «Улыбка». Оператор, увлеченный темой, работал над иконографическим материалом. Неожиданно А. Мачерет отдает свой сценарий для постановки 10. Райзману, который ставит по нему превосходный фильм «Летчики», а сам начинает работать над картиной «Частная жизнь Петра Виноградова» по сценарию Л. Славина. Смена сценария в данном случае означала и смену направления творческого поиска. Не разделяя интереса режиссера к новой теме, оператор счел своим долгом заявить об этом и выйти из творческого содружества, явив редкий пример творческой принципиальности. Съемки фильма «Дела и люди» дали новый импульс еще одному направлению в работе оператора Гальперина. Вместе со звуком на кинофабрику пришли осветительные приборы с лампами накаливания взамен шумящих «дуговых». В павильонах стало тише и... темнее. Принципиально изменились художественные возможности освещения. Появилась первая отечественная высокочувствительная панхроматическая пленка. На ней-то и был снят фильм «Дела и люди».

Гальперин избирается председателем комиссии по разработке советской пленки, приглашается консультантом в Главное управление киноплёночной промышленности.

В последующие годы Гальперин многократно участвует в работах по созданию и внедрению в производство новой техники, он постоянный член технического комитета Министерства кинематографии СССР, один из ведущих специалистов, курирующих разработку синхронных камер.

Но все это — впереди. А пока шел 1933 год. Разрабатывался первый план реконструкции Москвы. Его реализация была рассчитана на годы, но перед кинематографом поставили задачу в кратчайший срок создать научно-фантастический фильм на эту тему. В сценарии А. Филимонова «Космический рейс» была показана Москва «далеких 40-х годов», в которой жили и действовали герои космического рейса на Луну.

Две темы, тесно переплетаясь в сценарии, создавали целостную картину будущего, романтическую и реальную одновременно. Однако в процессе доработки сценария тема будущего облика столицы в фильме сузилась и отошла на второй план. Главной стала тема космического полета на Луну, что определенным образом изменило и жанр будущей картины. Надо сказать, что создатели фильма отнеслись к своей задаче со всей серьезностью. В обсуждении проблемы космического полета принял участие К. Э. Циолковский. К работе над фильмом были привлечены ведущие сотрудники ЦАГИ М. Громов, А. Микулин и многие другие.

Встречи с архитекторами и «межплайетчиками» дали оператору фильма богатый изобразительный материал. В процессе

его освоения были построены огромные (и по нынешним временам) макеты ангаров ракетопланов — до 18 м в длину и макет ночной Москвы, совмещенный с декорацией и актерской мизансценой: поразительные в своем точном предвидении детали пейзажа лунной поверхности с астронавтами в скафандрах.

К бесспорным достоинствам операторской работы по фильму надо отнести высокое профессиональное мастерство, позволившее столкнуть в одной монтажной фразе динамическую съемку макета и декорацию со сложной актерской сценой на крупном и среднем планах, эпизод лунотрясения с включением в кадр кукол-астронавтов (мульти-съемка).

Что же касается съемок кадров «невесомости», то и теперь поражает правдоподобие и изобретательность решения этой сложнейшей задачи. Для передачи иллюзии невесомости Гальпериным были спроектированы и построены сложнейшие операторские краны и — как вспоминает А. Головня в своей книге «Киносъемка с движения» — «был применен способ вращения большей части декорации при одновременном вращении съемочной камеры». Одновременное вращение съемочной камеры и фона создавало впечатление статичности фона (стенки кабины), а актер как бы летал в пространстве, что и создавало эффект невесомости.

Хотелось бы прибавить один интересный факт. Премированная на Московском Международном кинофестивале 1969 года за техническое совершенство американская картина «Космическая Одиссея 2001 года» снималась по принципиальной схеме, разработанной более тридцати лет тому назад для советского фильма «Космический рейс».

Наступил 1938 год — последний мирный год перед второй мировой войной, угроза которой уже внесла в воздух. Режиссер Иван Пырьев начинает работать над фильмом «Трактористы», где переплетаются темы мирного колхозного труда и грядущей опасности войны.

Оператором на эту картину, которой впоследствии суждено было стать одним из самых заметных кинопроизведений довоенной эпохи, И. Пырьев приглашает Александра Гальперина. Их отношения начались с принципиальных разногласий, но совместная работа привела к творческой дружбе. Пырьев высоко оценивал мастерство Гальперина, написав в своих воспоминаниях: «Пейзаж у А. В. Гальперина получился органически слитым с образами людей, с их машинами, их трудом. Он стал таковым и по отношению к основной теме картины, чем во многом помог ее решению».

«Трактористы» явились, по существу, развитием и укреплением того операторского мастерства, которое уже в полной мере сказалося в фильме «Космический рейс». Творческая зрелость

художника достигла своего расцвета. В «Трактористах» проявился тот уровень владения профессией, который позволяет оператору забыть на съемке о сложных моментах операторского ремесла, когда технические «приемы» становятся органикой и не требуют сосредоточения на себе внимания художника. Тогда все силы ума, сердца и души переключаются в сферу искусства, и профессиональная деятельность становится истинным творчеством.

Пейзаж в «Трактористах» — не просто монтажно-перебивочная фраза, он органически сливался с действием, оттеняя чувства и поведение героев фильма.

...Три друга-танкиста едут домой. За окном вагона мелькают поля и перелески — типично среднерусский пейзаж. Звучит песня «Три танкиста, три веселых друга». Смысловое содержание эпизода — радость от возвращения домой, ожидание счастья. Эта авторская мысль выражена и в звуковом и в изобразительном решении. Эпизод снят в очень светлых тонах, высветлены даже тени — все это соответствует эмоциональному состоянию героев.

В фильме интересно использованы возможности режимной съемки. Прекрасно снято низкое, будто «душное» небо в тучах в эпизоде, когда колхозники едут по степи в грузовике.

Сцена снята с движения, благодаря чему получается резкий контраст: неподвижное, тяжелое небо — и стремительное движение машины. Возникает почти физическое ощущение удовольствия от такой прогулки «с ветерком» в знойный вечер в открытой машине.

К слову сказать, в фильме вообще много съемок «с движения». Одна из таких запоминающихся сцен — песенка почтальона Харитоши и «дуэт» Харитош и Марьяны — снята с поразительным профессиональным мастерством, если принять во внимание тогдашнюю технологию динамической съемки в условиях работы действительно на проселочной дороге. Верный излюбленным им реалистически оправданным, но выразительным эффектам освещения, Гальперин охотно использует их и в этом фильме. Так, множество фонарей в руках у колхозников, собравшихся вокруг сломанного трактора, прорезают в различных направлениях черноту степной ночи. В сцене первой встречи Марьяны и Климана их попеременно освещает фара мотоцикла, и смена их лиц, то скрытых в темноте, то попадающих в полосу света, сообщает изобразительному решению экспрессивность и остроту. Хочется еще упомянуть о двух эпизодах, связанных между собой общей темой — темой любви Марьяны и Климана. Их первая встреча и сцена признания сняты на фоне одинакового по состоянию природы пейзажа. Природа в этих кадрах, своим

величием и покоем напоминающих лучшие образцы русской пейзажной живописи конца прошлого века, как бы подчеркивает естественность и глубину возникшего чувства этих сильных, молодых людей.

Творческое изучение оператором эффектов света в природе, виртуозное владение им техникой павильонного киноосвещения, в сочетании с мастерством художника фильма В. Каплуновского, дали убедительный художественный результат при решении труднейшей киноизобразительной задачи – съемках в павильоне натуральных объектов. Рисованные фопы, площадью более семисот квадратных метров, воссоздающие различные состояния неба, перенесенные с натуры элементы декорации благодаря художественно достоверному освещению и точным композиционным построениям оказываются па экране не отличимыми, даже в пределах одной монтажной фразы, от кадров, снятых на натуре.

Продуманность и точность операторского решения фильма сказались также в умелом использовании детали, емко передающей то, что пришлось бы выражать длинной цепью пояснительных кадров. Так, в «Трактористах» «играет» снятая крупным планом – во весь экран – гусеница трактора, освещенная контровым солнцем. В фильме ни слова не говорится о том, что в эти годы мощные гусеничные ЧТЗ пришли на смену колесным слабосильным ХТЗ, о том, какое это имело значение для колхозного села. Однако это все выразительно прозвучало в этом единственном эпизоде – эпизоде пахоты, когда черная земля ложится под гусеницу трактора.

Перечнем операторских находок Гальперина хотелось бы подчеркнуть ту мысль, что в период съемки фильма «Трактористы» творческие силы оператора были в самом расцвете. Наверно, не начнись два года спустя после выхода на экраны «Трактористов» Великая Отечественная война, и зрелое мастерство Гальперина воплотилось бы еще во многих лентах. Вспомним, например, поразительные пейзажи Волги или портреты Аллы Константиновны Тарасовой в фильме «Бабы», снятом в 1940 году. Но жизнь готовила другое...

В первый период войны на фронт были отправлены в основном операторы-документалисты. Большинство же операторов игрового кино, несмотря на попытки получить назначение в Действующую армию, получало решительный отказ: работа по производству фильмов в тылу была не менее важной, чем съемка военных действий. Искусство должно было продолжать жить и даже более интенсивно, нежели в мирное время.

В 1943 году Гальперин был откомандирован на Центральную студию документальных фильмов и направлен на Дальний Восток, Снятые им боевые действия Советского флота на Тихом океане вошли запоминающейся страницей в кинолетопись Великой Отечественной.

В первые годы войны он принимал участие в работе над новеллами

для «Боевых киносборников»: «Приказ выполнен» (1941), «Молодое вино» (1942) и других. Заметной картиной военного кинематографа стал художественный фильм «Воздушный извозчик», снятый в 1943 году на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате режиссером Г. Раппопортом и оператором А. Гальпериним.

Фильм несет на себе отпечатки всех нехваток военного времени. Чудовищно малый коэффициент пленки; ночные съемки в естественных интерьерах – театре оперы, учреждениях, квартирах; крохотные декорации – все это осложняло работу над картиной. Талантливо сыгранные Людмилой Целиковской и Михаилом Жаровым главные роли, тактичная режиссура и, наконец, искусство оператора, особенно проявившееся в работе над превосходными портретами героев, обеспечили успех фильма. Уже минуло 35 лет со дня завершения съемок, но он и поныне демонстрируется на экране телевидения. А в дни показа этого фильма в московском «Повторном» зал всегда полон... В начале 1945 года оператор А. Гальперин был направлен в Германию, где ему суждено было провести не один год. 25 апреля 1945 года полковник А. Гальперин в составе передовых частей Советской Армии вступил в столицу фашистского рейха. Дни спустя отзвучали фанфары победы, и перед новой Германией с первых же минут ее рождения встали сложнейшие проблемы мирного времени.

В советском секторе стремились возродить и наладить жизнь во всех ее областях: на разбомбленных улицах оживал транспорт, открывались магазины, начинали работать заводы и учреждения. Еще царили в стране голод и холод, однако не менее важной, чем накормить и согреть немецкий народ, представлялась задача пробуждения в душах людей надежды па новую жизнь. Возрождение национального прогрессивного искусства могло оказать в этом деле огромную поддержку. Долгие годы господства фашистской идеологии оставили свой след в умах. Нужно было выработать новое мировоззрение, предложить новые идеалы, донести их до людей.

Конечно, процесс подобной перестройки обещал быть сложным и достаточно длительным. Тем более неотложной представлялась задача создания гуманного и демократического искусства. Задача эта имела два аспекта: необходимо было бережно сохранить подлинные достижения и ценности немецкой культуры и создать новое искусство, в том числе и киноискусство, на основе новых идейных принципов. И полковник А. Гальперин получил новое назначение: быть уполномоченным Министерства кинематографии СССР в Германии.

На месте бывшей студии «УФА» должна была возникнуть новая студия – «ДЕФА». Памятуя слова Ленина, сказанные им в 1918 году о значении для социалистического кинопроизводства хроники, именно с нее и решили начать.

В это время оккупационные власти США выпустили в прокат огромное количество американской кинопродукции, дублированной на немецком языке. Срочность и важность выпуска правдиво отражающей жизнь кинохроники были очевидны. Так появился и начал еженедельно выходить на экраны новый немецкий киножурнал «Очевидец». Это было большим достижением. Работа велась почти исключительно на энтузиазме участников инициативной группы.

Первым художественным фильмом студии «ДЕФА» стала картина немецкого режиссера Вольфганга Штаудта «Убийцы среди нас». Ее премьера доказала, что в Германии возродился в новом качестве на новых идейных основах национальный кинематограф.

По возвращении из Германии в 1947 году Гальперин продолжает свою преподавательскую работу во ВГИКе, начатую им еще в 1935 году. Тогда, приняв предложение преподавать, Гальперин не предполагал, что это окажется, по его собственному выражению, «делом всей жизни». Но оно таковым стало.

Гальперин (к этому времени он уже защитил диссертацию на тему «О глубине изображаемого пространства») параллельно с основным курсом операторского мастерства читает такие дисциплины, как «Физические основы кинотехники» и «Оптика». В свете новых задач советского киноискусства курс операторского мастерства должен был приобрести принципиально новую направленность. В числе других научных сотрудников ВГИКа А. Гальперин участвовал в создании новой программы, которая должна была обеспечить превращение курса техники киносъёмки в курс художественно-творческой технологии работы кинооператора над фильмом.

Известно, что художник живет не только в плодах собственного творчества, но и в труде своих учеников. Искусство кино усвоило прекрасную традицию, существующую издавна в других искусствах: тайнам профессии будущих художников обучает Мастер. Так учили скульпторов и живописцев, музыкантов и актеров. Так учат теперь и операторов. Судьба Мастера — профессора ВГИКа Александра Владимировича Гальперина — сложилась счастливо: из его мастерской вышли многие десятки первоклассных операторов, ставших гордостью сегодняшнего кинематографа.

Выпускники разных лет мастерской профессора Гальперина вспоминают, что свою первую лекцию он начинал словами: «Я бы очень хотел, чтобы вы, будущие операторы, были художниками ищущими и разными. Чтобы каждый нашел свой собственный путь — путь первооткрывателя в нашем замечательном искусстве. Научить искусству нельзя — ему можно учиться: многое, очень многое зависит от вас. Учеба

предстоит долгая и трудная. И в стенах института и потом, всю жизнь...»

Творческую мастерскую профессора Гальперина окончили Н. Ардашников, Ю. Гантман, Д. Гасюк, Д. Долинин, П. Емельянов, В. Железняков, М. Звирбулис, В. Ильенко, А. Итыгилов, Ю. Гаршнек, Л. Калашников, Д. Месхиев, В. Минаев, Г. Маранджян, А. Петрицкий, С. Полуянов, Ю. Силларт, М. Соосаар, Х. Файзиев, С. Шахбазян и многие, многие другие. И где бы ни работали бывшие студенты Александра Владимировича, они всегда испытывают необходимость увидеть или услышать своего Мастера и посоветоваться с ним.

Письма к А. Гальперину идут с Северного полюса, с Асуанской плотины, из Антарктиды и Средней Азии, из всех республик нашей страны и многих зарубежных стран.

Гальперин обучил своих воспитанников решению сложных профессиональных задач. Но не только это определяет ценность его преподавательской работы.

Высокое владение операторским мастерством — лишь возможность выразить на экране с помощью света, цвета, композиции то, что накопилось в душе художника. И это умение видеть и слышать окружающий мир, собирать впечатления, чтобы, пропустив сквозь собственное «я», вернуть их миру в новом, неповторимом качестве, — это умение и есть драгоценная сущность художественной природы. И статью об Александре Владимировиче Гальперине нам хочется закончить словами, которые многократно повторяются в десятках писем его учеников:

«Мы благодарим Вас не только за то, что Вы научили нас профессии и увлекли в удивительный мир искусства кино, но главное за то, что Вы научили нас жить в этом искусстве!». Д. Барщевский, Н. Виолина

Л. В. Косматов

«Зачем нужен цвет? Для радости. Цвет — это красиво, это празднично. Цветное кино должно отвечать стремлениям человека к красоте. И ему это удастся в большей мере, чем другим искусствам», — так писал Александр Довженко осенью 1945 года, работая над сценарием будущего цветного фильма «Жизнь в цвету» («Мичурин»).

О цвете мечтали и другие кинематографисты. С. М. Эйзенштейн очень точно отметил это еще в 1940 году: «Лучшие работы наших операторов по существу уже давно потенциально цветные. Пусть еще «малой палитры» бело-серо-черного диапазона, но в лучших своих образцах они нигде не кажутся такими «трехцветными» от бедности выразительных средств. Они настолько композиционно цвето-мощные, что кажутся умышленным самоограничением таких мастеров, как Тиссэ, Москвин, Косматов, словно пожелавших говорить только тремя цветами: белым, серым и черным, а не всей возможной палитрой».

Первый цветной фильм режиссера Довженко «Мичурин» стал первым цветным фильмом Л. В. Косматова.

На обсуждении картины Довженко сказал: «Мичурин» принес нам радость цвета». С полным основанием к этим словам мог бы присоединиться и Косматов. Но чтобы ощутить эту радость, потребовались годы упорнейшего труда и поисков в черно-белом кино (на счету Косматова к началу работы над «Мичуриным» было уже около двадцати фильмов) п два года экспериментов, ошибок и открытий, поражений и успехов в непосредственной работе над цветными съемками.

Учиться было не у кого: цветное кино делало первые шаги, и весь его опыт сводился главным образом к утверждению, что хороший цвет можно получить только в павильоне, на натуре же цветная съемка чуть ли и вовсе невозможна. А «Мичурин» создавался как фильм в полном смысле натурный: живая природа, сады, луга стали такими же персонажами, «действующими лицами» драмы, как и люди.

Цветовое новаторство Довженко и его творческой группы (кроме Косматова в нее входили режиссер Ю. Солнцева, оператор Ю. Кун, художники М. Богданов и Г. Мясников) состояло прежде всего в том, что впервые в цвете, в движении, а еще точнее — в движении цвета был создан на экране величественный образ одушевленной природы.

Уже в самых первых кадрах фильма жизнь природы передается движением цвета. Краски природы преобразуются со сменой погоды, дня и ночи, времен года. Тени облаков пересекают луга, и цвет лугов меняется, тускнеет, чтобы потом

вспыхнуть под солнцем с новой силой... Сад темнеет, замерзая, и расцветает снова...

Создатели «Мичурина» не ограничились только «внешним» движением цвета. Основное внимание они уделили драматической динамике цвета, его участию в конфликте, в противоречиях и единстве человека и природы, раскрывавшихся в сценарии Довженко на уровне философских обобщений, размышлений о жизни и смерти.

Косматова захватил высокий поэтический тон сценария, он старался передать его пластически — в композиции, в динамическом колорите. И многие сцены фильма, снятого тридцать лет назад, до сих пор остаются непревзойденными примерами эмоциональной изобразительной передачи сложнейшего поэтического содержания.

Это прежде всего большой эпизод смерти жены Мичурина с контрастным переходом от кадров в спальне, освещенной красным светом лампадки, с их душной горестной атмосферой, к воспоминаниям о молодости, идущим на фоне голубого неба и золотистой желтизны бескрайнего пшеничного поля, с постепенным изменением, помрачением цвета в кадрах воспоминаний о мучительном разговоре с женой в осенней саду, наконец, с возвращением действия в спальню к крупному плану потрясенного горем Мичурина. Поразительными по своей экспрессии кадрами завершается сцена. Свинцово-серое небо... Ветер... Голые, безлистные черно-коричневые ветки хлещут стремительно идущего по саду Мичурина...

К таким эпизодам относится и кульминация фильма, когда больной Мичурин приходит в скованный морозом сад, потрясенный известием о смерти Ленина. Белесые зимние кадры сада сменяются кадрами снежных горных вершин, потом кадрами ледохода, разлива реки с черными стволами деревьев и плывущими между ними серебристо-серыми льдинами. Появляются зеленые островки в саду — вода уходит. И вот уже распускаются цветы яблони. Панорама по цветущим ветвям. Мичурин в белом костюме на фоне голубого неба. Он стоит на высокой садовой лестнице и дирижирует — да, да, именно дирижирует цветением сада.

Безошибочно выбранный колорит каждого кадра, учитывающий связь кадров друг с другом, точный монтаж, наконец, превосходная музыка Д. Шостаковича — все это органически слилось в прекрасную поэму о красоте природы и бессмертии Человека-творца...

Операторские достижения в «Мичурине» не ограничивались новым для цветного кино подходом к съемке природы. Не меньший интерес представляет и работа над портретами, в первую очередь самого Мичурина. Фильм охватывал около пятидесяти лет жизни великого садовода. Применяя различные

способы освещения, Косматов добился не только возрастной достоверности портретов Мичурина, но и, что особенно важно, их психологической глубины, соответствия характера портрета внутреннему состоянию героя. Одним из первых в советском, да, пожалуй, и в мировом кино он использовал при съемке портретов цветное освещение, которое помогало вос-

производить тончайшие нюансы цвета (например, рефлекс от красного света лампадки) и вместе с тем создавало дополнительные «краски» в цветовом раскрытии образа.

На Международном кинофестивале в Марианске Лазни (1949) «Мичурин» получил премию как лучший цветной фильм. Первая встреча Косматова с цветом стала победой оператора. Почему именно с «Мичурина» начат рассказ о творчестве Леонида Васильевича Косматова? В «Мичурине» — одной из лучших работ оператора — как в фокусе собрались все особенности его творчества.

Для Косматова характерен постоянный интерес к новым выразительным средствам, причем применяемым не для эффектов, не по принципу «лишь бы новое», а для усиления художественного воздействия фильма на зрителей. Так было с цветом в «Мичурине», так было позже с широким экраном.

В «Мичурине» очень хорошо проявилось и настойчивое, постоянное тяготение Косматова к «живописности». Сухие, графические построения никогда не привлекали его.

Однако само по себе умение выявить и использовать новые выразительные средства, умение сделать кадр живописным вовсе не гарантирует успеха. Важно прежде всего найти отвечающее замыслу сценариста и режиссера пластическое решение фильма в целом. В «Мичурине» отлично видно, что Косматов считает своей основной задачей не эффектное, яркое выполнение отдельного кадра или эпизода, хотя он тщательно работает над его композицией и колоритом, а подчинение каждого кадра общей идее, общей композиции, общей стилистике фильма. И это еще одна характерная черта творчества Косматова, проявившаяся уже в первых его фильмах, снятых в конце 20-х годов.

В 1928 году в связи с выходом на экран фильма «Каторга» в журнале «Советский экран» была напечатана небольшая заметка Косматова. Вот ее полный текст:

«Молодая советская кинематография показывает важность безусловной спаянности всего, что делает оператор, с тем, чего хочет постановщик.

Распределение света.

Тон фотографий.

Увязка общей композиции кадра с композицией движения.

Все это факторы психологического воздействия на зрителя.

Помогать действию, а если нужно и характеризовать его, было

моей целью, когда я работал над картиной «Каторга».

В нескольких фразах, написанных в свойственном тому времени «телеграфном» стиле, задачи оператора сформулированы кратко и точно. И написал это не умудренный опытом мастер, а начинающий оператор, снявший всего два фильма.

Характерно, что в первую очередь Косматов говорит о важности «спаянности» режиссера и оператора. Безусловность этого он познал на практике, при работе над своими первыми, еще немymi фильмами, которые он снял с режиссером Ю. Райзманом по сценариям С. Ермолинского: бытовая драма «Круг», «Каторга» — фильм об ужасах царской каторги и стойкости революционеров, полудокументальный фильм «Земля жаждет», посвященный социалистическим преобразованиям в Туркмении. Все три фильма отмечены поиском своей темы, своего языка.

Продемонстрировав уверенный профессионализм в показе современного быта в «Круге», они берутся за совершенно непохожую на него «Каторгу». Добившись в «Каторге» большого успеха в напряженном, экспрессивном изобразительном решении сложной трагической темы (здесь пми был освоен, по-своему, конечно, опыт режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга и оператора А. Москвина), они снова вроде бы отказываются от найденных и проверенных приемов и снимают поэтический фильм «Земля жаждет», в котором и трагические эпизоды вымирающей без воды пустыни и проникнутые героической патетикой эпизоды борьбы за воду поданы в суровой документальной манере.

Все эти эксперименты очень много дали молодому оператору. Работая над «Каторгой», он оценил выразительные возможности и света, в частности светового пятна, подчеркивающего главное в кадре, и кинокомпозиции, и ракурсных построений. В фильме «Земля жаждет» он постиг силу простых и безыскусных на первый взгляд документальных кадров, которые на самом деле умело «организованы» оператором. Этот фильм помог Косматову освоить ритмические закономерности кинематографа — он научился в пластическом ритме каждого кадра, в темпе движения учитывать будущий монтажный ритм фильма. Даже в немом варианте (впоследствии «Земля жаждет» была озвучена шумами и музыкой) многие эпизоды фильма производят впечатление, снятых и смонтированных под музыку. Особенно важны были для Косматова совместные с режиссером поиски наиболее полного и глубокого показа на экране человека. Ужо в «Каторге» начала проявляться столь свойственная зрелому творчеству Райзмана любовь к психологической детали, к тонким нюансам актерской игры. Косматов при всем своем увлечении эффектами света и ракурсов уловил эту, еще только «проклевывающуюся» черту райзмановской

режиссуры и во многих «актерских» кадрах отказался от всяких эффектов, сосредоточив внимание зрителя на лице актера.

Иная задача встала перед ним в фильме «Земля жаждет». Здесь не было детальной психологической разработки характеров, и оператору нужно было компенсировать отсутствие глубины точностью и емкостью внешних характеристик. Косматов справился и с этим. Портреты комсомольцев, бедняков туркмен, старого бая настолько выразительны, что помогают зрителям домыслить образы героев, недостаточно раскрытые в действии фильма.

Благодаря разнообразию задач, которые пришлось решать оператору в первых фильмах, они оказались хорошей школой. При всей разнице манер, при всех преодоленных и непреодоленных влияниях, которые можно обнаружить в этих картинах, в них постепенно начинает выявляться собственный, «косматовский» почерк. С. Ермолинский написал в 1932 году, что три первых фильма Косматова сняты «растрепанно, неровно, но своеобразно, выразительно и подчас необычайно ярко». И далее: «Зачастую он работает «чутьем», «вслепую», ему еще не хватает спокойной уверенности мастера, хотя и командует он во время съемки решительно и твердо». Следующий фильм Райзмана и Косматова — «Летчики» — показал, что «уверенность мастера» пришла и к режиссеру и к оператору. Это уже был поистине «райзмановский» и «косматовский» фильм.

Во всех статьях о «Летчиках» по многу раз встречаются слова «светлый», «радостный», «солнце», «простор», «движение». Действительно, атмосфера радости и света, движения и простора настолько пронизывает фильм, что даже самые строгие критики писали о нем в приподнятом тоне.

Создана эта атмосфера в очень большой степени средствами изобразительными, операторскими. Но прежде чем говорить о задачах творческих, следует отметить огромную техническую работу, проведенную Косматовым: оп сам konstruировал тележки для съемок с движения и приспособления для крепления камеры на самолете, перекрашивал зеленые самолеты в серебристый цвет и подбирал специальные светофильтры. Он показал себя подлинным виртуозом в труднейших съемках «белого на белом» (белые халаты в больнице на фоне белых стен, белая форма летчиков на фоне очень светлого, почти белого неба и т. д.).

Такие сцены фильма, как пробег по аэродрому или сцена в солярии, стали хрестоматийными — без упоминания о них не обходится, пожалуй, ни одна книга по операторскому мастерству.

Летчик бежит по аэродрому... Вроде бы рядовой, «нроход-ий»

кадр. Косматов снял его с движения. Камера неотступно следует за летчиком, открывая все новые и новые, уходящие в глубину шеренги серебристых, поблескивающих на солнце самолетов. Высокое светлое небо, огромная глубина кадра, энергичное движение бегущего летчика на первом плане — все это превратило «проходной» кадр в удивительно емкий образ мира «окрыленных людей» (так назывался сценарий А. Мачерета, по которому снят фильм).

Кульминацией фильма стал эпизод авиационного праздника, а точнее — те его кадры, в которых главный герой фильма — начальник авиашколы Рогачев — из солярия больницы смотрит на пролетающие самолеты, среди которых и самолет, сконструированный им самим. На плоскую крышу вслед за Рогачевым выбегают больные, врачи, сестры. Все смотрят вверх, в небо. А по светлым фигурам людей, по шезлонгам и белым тентам одна за другой проносятся тени самолетов... В этих очень сложных по организации и технике съемки кадрах режиссер, оператор, актеры добились почти невозможного — ощущение праздника, радости, счастья буквально изливается с экрана в зал, не оставляя равнодушным ни одного зрителя. Рогачев — его играл дебютировавший в кино Борис Шукин — тяжело больной человек, летчик, узнавший, что никогда больше не сможет сесть за штурвал самолета. Но он победил болезнь и запрет летать, победил, подняв в воздух свой самолет. Райзман и Косматов не показывают этот самолет, как и другие самолеты, пролетающие над больницей. Они снимают Рогачева, переживающего радость победы. И именно такое — через человека, через его чувства — решение кульминационной сцены делает ее незабываемой.

Вместе с режиссером Шукин построил роль на внешней сдержанности. Напряженную внутреннюю жизнь героя Шукин передал тончайшими нюансами мимики, интонации, движений и только в сцене в солярии позволил своему темпераменту проявиться во всю мощь.

В изобразительном раскрытии образа Рогачева Косматов шел от актера. Спокойная сдержанность Шукина определила стиль портретных кадров. Никаких эффектов, четкие и ясные композиции. Косматов даже не обыгрывает выразительную внешность Шукина, хотя сделать это было совсем нетрудно, особенно имея опыт такого фильма, как «Земля жаждет». Он снимает портреты в мягкой, светотеневой манере, позволяющей хорошо видеть мимику актера и особенно выражение его глаз. Он охотно использует съемку с движения, чтобы подойти ближе к актеру, особенно тогда, когда внешнее спокойствие маскирует внутреннее напряжение. Но при этом он нигде не отрывает героя от окружения, от второго плана, и это не случайно. Оператор пластически передает органическую связь

Рогачева с окружающими его людьми – характернейшую его черту как человека новой формации, коллективиста по натуре. Знаменитый летчик того времени Михаил Громов заявил в связи с выходом фильма на экран: «Аэропланы появлялись на экранах часто. Но пилота не было». В том, что на экране появился пилот, – огромная заслуга Райзмана и Щукина. И по праву рядом с ними должен быть назван Косматов.

В «Летчиках» он нашел свой изобразительный стиль, основанный на светотональном построении, на живописности кадра. В этом фильме «косматовская» живописность была использована и для создания выразительнейших портретов и для создания оптимистической, радостной атмосферы, для передачи глубины пространства, ощущения больших просторов, для мягкого, ненавязчивого сочетания активного фона, второго плана с действиями героев. Пристальное внимание к человеку становится отличительной особенностью большинства его картин.

«Летчики» – начало нового этапа в творческой биографии оператора. «Поколение победителей» и «Зори Парижа», «Семья Оппенгейм», «Поднятая целина» и «Дело Артамоновых» – фильмы, снятые Косматовым в это время, фильмы очень разные и по-своему интересные.

Россия конца прошлого и начала нынешнего века, Париж 1871 года, Германия 1933 года и донская станица периода коллективизации – само разнообразие эпох, национальных характеров, социальных конфликтов заставляло оператора каждый раз искать новые стилистические решения. И Косматов находил их, обнаруживая глубокое знание культуры той страны, в которой происходит действие фильма.

В то же время в изобразительном строе этих фильмов было и общее – живописность, своеобразная, «косматовская» манера освещения, особое внимание оператора к портрету, стремление показать героя в живом взаимодействии со средой.

Работая, например, над «Зорями Парижа», Косматов внимательнейшим образом изучил огромный изобразительный материал, связанный с Парижской коммуной и с Францией тех лет. В романтически приподнятом стиле этого фильма – достаточно напомнить Домбровского на коне или Катрину Ми-ляра на баррикаде – ощущается дух французского искусства, особенно художников и граверов Коммуны. Но именно дух! Косматов снимал картину по-своему, нигде не прибегая к прямым заимствованиям композиционных и световых приемов. «Зори Парижа» занимают в биографии Косматова особое место, так как это был первый фильм, над которым он работал с режиссером Г. Рошалем. В нем сразу же проявилось полное взаимопонимание режиссера и оператора, общность творческих интересов и привязанностей. На «Зорях» родилось про-

должавшееся многие годы творческое содружество Рошалья, Косматова и одного из лучших советских художников кино И. Шпинеля, с которым Рошаль начал работать еще в годы немого кино, а Косматов впервые встретился на «Поколении победителей».

Вторым совместным фильмом Рошалья, Косматова и Шпинеля, фильмом, в котором наиболее ярко проявились особенности «косматовского» почерка, была «Семья Оппенгейм». Действие фильма, поставленного по мотивам известного романа Л. Фейхтвангера, происходит в Германии в самые первые дни третьего рейха. Оператор должен был изобразительно передать нарастание коричневой волны фашистского варварства, смывающей последние иллюзии буржуазных гуманистов. В советском кино уже был накоплен опыт показа мрачной атмосферы Германии 20–30-х годов с помощью экспрессивных светотеневых построений. Да и сам Косматов с успехом применял экспрессивные композиции и контрастные световые решения в «Зорях Парижа».

Но в «Семье Оппенгейм» он пошел по другому пути. Чутко уловив сущность и дух романа, следуя за режиссерским замыслом, Косматов сосредоточил свое внимание на подробном психологическом раскрытии образов героев, на создании их реалистических портретных характеристик. А это в свою очередь потребовало реалистического, без преувеличений, изображения среды, второго плана.

Внешняя напряженность почти всюду заменена напряженностью внутренней, напряженностью мысли главных героев – здесь очень помог Косматову опыт совместной работы со Щукиным в «Летчиках» и «Поколении победителей». И он находит пластические приемы, которые передают эту внутреннюю напряженность. В сцене ареста доктора Якоби и разгрома операционной он использует контраст черной формы эсэсовцев с белыми халатами и светлыми стенами. В сцене у памятника Арминию, снимая Бертольда с высокой верхней точки, он создает тревожную атмосферу яркими бликами света на черном, мокром после дождя асфальте.

Характерно, что, отказавшись от буквально напрашивающихся экспрессивных световых эффектов в показе города (фонари, светящаяся реклама и т. п.), Косматов очень умело обыгрывает дождь и пасмурную погоду. Отсутствие солнца почти во всех натуральных кадрах как раз и позволяет ему ненавязчиво, без излишнего нажима передать постепенное «стужение атмосферы». Как залог победы над фашизмом звучат заключительные кадры фильма, снятые в заснеженных горах при ярком солнце...

Четверть века спустя в одной из своих статей Косматов написал, что «оператор должен жить единым дыханием с акте-

ром». Сам он твердо придерживался этого правила, еще начиная с «Летчиков». Под «единым дыханием» он имел в виду глубокое актерское проникновение в характер и точное пластическое воплощение его оператором, который не просто фиксирует на киноплёнке работу актёра, но помогает ему своими операторскими средствами.

Основным драматургическим стержнем фильма стал конфликт между гимназистом Бертольдом Оппенгеймом и учителем Фогельзангом. Чистота, незащищённость талантливого юноши противопоставлена варварской неразборчивости в средствах, торжествующему хамству учителя-фашиста. Оставаясь в пределах общей реалистической трактовки, Косматов должен был оттенить, усилить эти главные качества героев-антагонистов.

В портретах Бертольда, которого играл В. Балашов, Косматов применяет свою излюбленную светотеневую манеру и буквально «обволакивает» актёра светом, выделяя умные, немного печальные глаза. Особенно выразительны крупные планы Бертольда в сцене самоубийства. Здесь оператор предельно «очистил» своего героя, но проявил при этом тонкое чувство меры и не перешёл опасной грани, не превратил его в этакое бесплотное, ангелоподобное существо.

Косматов последовательно применял мягкое, почти бестеневое освещение портретов Бертольда. Но они не выглядят однообразными благодаря изменению фона. То контрастируя с освещением лица, то сливаясь с ним, освещение фона и его тональность становятся своеобразным аккомпанементом, раскрывающим настроение героя.

Дебют Балашова в роли Бертольда стоит в ряду крупнейших актерских достижений второй половины 30-х годов. Очень много для этого сделали Рошаль, не побоявшийся доверить сложную роль ученику актерской школы, и Косматов, который действительно «жил единым дыханием с актёром». Вместе с Балашовым Косматов сочувствовал Бертольду и переживал за него. Вместе с М. Астанговым он ненавидел Фогель-занга и обличал его.

В соответствии со всей стилистикой фильма Косматов и здесь не прибегает к подчеркнутым ракурсам, резким световым эффектам. Изобразительное разоблачение учителя-фашиста реализуется почти незаметными, но точными приемами.

Выделяется светом заостренный подбородок, убираются в тень глаза, прикрытые поблескивающими стеклами пенсне, блики света располагаются на пенсне и на старательно, по-лакейски приглаженных волосах, тень на стене искаженно повторяет резкие движения Фогельзанга, и все это придает ему что-то неприятное, хищное, зловещее.

Нужного впечатления Косматов добивается не бросающимися в

глаза приемами. Так, свет в кадре оправдан у него реальными источниками — окном, лампой. Но это не натуралистический свет, фотографически воспроизводящий реальность. Косматов вводит массу световых нюансов — они-то и создают определенное настроение и придают изображению глубину и живописность.

С. Эйзенштейн, конечно, не случайно упомянул Косматова в числе операторов, работы которых «по существу уже давно потенциально цветковые». «Семья Оппенгейм» была тому убедительным примером.

А «Мичурин» показал, что тяготение к максимальному использованию колористических возможностей «малой палитры» в «Звездах Парижа», в «Семье Оппенгейм», в «Деле Артамоновых» хорошо подготовило оператора к работе над цветовой композицией, позволило ему уже в первом цветном фильме использовать цвет не для натуралистической «раскраски» кадра, а как элемент драматургический, композиционный.

После «Мичурина» Косматов снимал только в цвете.

Если при освоении цвета Косматов мог опираться на опыт, накопленный в черно-белом кино, то при освоении широкого экрана все обстояло иначе. Тридцать лет Косматов снимал фильмы с одними пропорциями кадра, теперь надо было осваивать новые — кадр вытянулся в ширину чуть ли не в два раза. Здесь уже прошлый опыт, обеспечивающий почти автоматическое построение выразительной композиции в привычной рамке, мог только помешать.

Появление широкого экрана имело свои причины. Режиссеры и операторы с самых первых шагов звукового кино ощущали «тесноту» классического формата, не позволяющего дать достаточно крупное изображение сразу двух героев. Широкий экран легко решает эту задачу. Он имеет и другие преимущества, особенно хорошо выявившиеся при съемке видовых фильмов. Но перед операторами фильмов художественных он поставил и новые, весьма сложные проблемы. Для многих композиций экран оказался слишком широк, ему не хватало высоты. В крупнопланиовых портретах оставалось много свободного пространства. К тому же сама техника широкоэкранный системы кино заметно уменьшила глубину резкости изображения. Все это сужало возможности оператора.

Косматов уже в «Сестрах» — первом своем широкоэкранный фильме — во многом одолел эти ограничения. Тут сыграли свою роль свойственный ему интерес ко всему новому, стремление не обходить трудности, а преодолевать их, и, конечно, общая культура, хорошее знание не только операторского искусства, но и живописи, архитектуры, музыки. Музыка тоже, ибо в широкоэкранный кино особенно важны четкие ритмические построения. Помогло и прекрасное знание техники, изобретательская «жилка»: Косматов применил в некоторых кадрах кинотрилогии «Хождение по мукам» двойную экспозицию, получив отчетливое изображение и актёра на первом плане и действия в

глубине кадра. (Впервые такой прием Косматов использовал еще при съемках цветного фильма «Вольница».) Трилогия А. Толстого, по которой ставились фильмы, многопланова — движение истории передается в ней и эпизодами, в которых участие принимают сотни и тысячи людей, и через отражение исторических сдвигов в судьбах основных героев. Как и романы, фильмы строились на чередовании масштабных массовых эпизодов — здесь широкий экран был вполне «к месту» — и эпизодов камерных, в которых на первый план выходили психологические задачи. Прекрасно использовал Косматов возможности широкого экрана в таких натуральных сценах, как ледоход на Неве или поездка Даши и Телегина по Волге, в сценах на Балтийском заводе и в фронтowych этюдах. В камерных сценах ощущалась излишняя ширина экрана, и Косматов компенсировал ее тщательной работой над композицией кадра, каждый раз умело направляя внимание зрителя на самое главное. Он использовал для этого световые и цветовые акценты, зональное освещение. Он уделил особое внимание портретам, добываясь их пластической завершенности, моделировал их светом так, чтобы они оказывались центром световой композиции. И хотя в отдельных сценах можно было обнаружить некоторые «издержки» освоения, в целом «Сестры» стали заметным явлением в операторском искусстве на первом этапе «широкоэкранной эры». В следующих фильмах трилогии — «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро», — продолжая искать, развивая найденное в «Сестрах», Косматов смелее пользуется ракурсной съемкой, движением камеры. Дальнейшее развитие получает принцип контрастного цветового столкновения эпизодов, примененный еще в «Сестрах», где, например, сразу за сценой у Смоковникова, построенной на ярких, даже пестрых цветовых «мазках» (вечерние туалеты, картины, ковры и т. п.), следует эпизод на Балтийском заводе, решенный в сдержанной цветовой гамме с преобладанием серых и коричневых тонов. Уже в «Сестрах» Косматов «нащупал» очень интересные возможности двойного портрета. В следующих фильмах трилогии он уже широко использовал такие двойные и даже тройные портретные композиции. Отправной точкой в работе над портретами многочисленных героев трилогии был для оператора роман А. Толстого, и в соответствии с суровым и сдержанным стилем романа он строил портретные кадры, нигде не прибегая к украшательству. Интересны в этом отношении портреты Даши — Н. Веселовской и двойные портреты Даши и Кати — Р. Нифонтовой. Даже в сцене на пароходе, в которой и обстановка и само счастливое состояние Даши могли оправдать некоторую «красивость», Косматов счастливо избегает опасности «пересластить». Контакт с актером, умение «подать» его по-прежнему оставались существенной чертой операторского мастерства Косма-

това. Так же, как и полное единодушие со своим постоянным коллективом, прежде всего с Г. Рощалем и И. Шпинелей. Следующий, уже широкоформатный фильм этого коллектива — «Суд сумасшедших» — вызвал много споров. Труднейшая задача создания политического фильма-памфлета не была решена авторами до конца. Но это не значит, что фильм был полной неудачей, как считали некоторые рецензенты. В экспериментальном, по существу, фильме было много такого, что заслуживало серьезного внимания, и прежде всего его изобразительное решение. Сам характер фильма, в котором сосуществовали политическая публицистика и научная фантастика, детектив и фантазмагория, гротеск и откровенная плакатность, требовал от Косматова острой изобразительной формы, вроде бы непривычной для оператора, снимавшего фильмы по романам М. Шолохова и М. Горького, Ф. Гладкова и А. Толстого. Но преодоление привычного всегда было интересно Косматову и, несмотря на все несовершенство сценария, он с подъемом работал над фильмом. Опыт съемки памфлетных, гротесковых эпизодов у Косматова уже был — напомним превосходные сцены с министром Боннэ в «Клятве» или эпизод свадьбы Гитлера в «Падении Берлина», но теперь в такой манере предстояло снять целый фильм. Нужно было избежать однообразия. И Косматов нашел и показал в «Суде сумасшедших» широкую палитру приемов, позволяющих в каждом эпизоде по-своему добиться желаемого пластического напряжения. В одних сценах это экспрессивное использование яркого цветового пятна, в других — «преувеличенное» цветное освещение, в третьих — сочетание крупного плана героя с резким ракурсом фона, в четвертых — сверхкороткофокусный объектив, который заметно искажает лицо на крупном плане, — с его помощью лицо фашиста Грубера в одном из кадров превращено в кошмарную маску из какого-то фантастического сна. Стремление оператора разнообразить приемы, стремление чисто изобразительно «прикрыть» недостаточно глубокую разработку характеров и драматургические пробелы привело к тому, что местами пластические эффекты становятся чересчур заметными, местами появляется вообще-то совсем не свойственное Косматову украшательство. Но в целом по линии операторской «Суд сумасшедших» можно оцепить, как примечательную работу, в которой было найдено много интересных решений, вошедших в арсенал изобразительных средств и самого Косматова и других операторов, снимающих широкоформатные фильмы. Косматов знает и любит технику. Более чем полувековой путь в кинематографе он начал киномехаником в родной Пензе. В 1918 году семнадцатилетний Косматов становится заведующим

фотокиносекцией при политотделе Губвоенкомата. Переехав в Москву, он учится на операторском отделении Государственного техникума кинематографии, но не оставляет работы в области кинотехники — участвует в создании первой советской кинопередвижки, занимается кинофикацией деревни, в 1924—1925 годах заведует киносекцией Главполитпросвета, пишет книги для киномехаников.

Педагогическую и литературную деятельность Косматов не оставлял никогда. Им написаны десятки статей по проблемам операторского мастерства, книги для кинооператоров и кинолюбителей. Ученики профессора ВГИКа Л. В. Косматова трудятся на всех студиях нашей страны и за рубежом.

Работая на киностудии и во ВГИКе, снимая один фильм за другим, он находит время и для того, чтобы самому решать сложные технические задачи. Еще в 20-х годах он изобрел новый метод комбинированных съемок. А в 60-х сконструировал приспособления для полиэкранных съемок в «Суде сумасшедших». Но нужно это Косматову не для удовлетворения «технической любознательности», а для решения задач художественных — именно они для него самое главное.

Косматов написал в 1962 году: «Можно дать архаическое решение, пользуясь самой новейшей техникой, в то время как подлинный художник раскрывает неведомые прежде художественные возможности и в старой и в новой технике».

В 1966 году после двух широкоформатных фильмов он вернулся к уже «старому» для него широкому экрану и снял «Каменный гость», еще раз показав себя подлинным художником.

Фильм-опера — жанр кино, условный в самой основе своей уже потому, что люди на экране все время поют. Оператор должен найти такие приемы стилизации изображения, которые отвечали бы условности оперы, чтобы зрителя не раздражал неминуемый в противном случае разрыв менаду поющим актером и натуралистическим изображением. В «Каменном госте» Косматов блистательно решил эту задачу. Роковая страсть Дон Гуана к Доне Анне, огненные танцы и песни Лауры, убийство Дон Карлоса, наконец, гибель самого Дон Гуана в объятиях каменной статуи — такой накал действия требовал экспрессивной изобразительной формы, и, размышляя о ней, Косматов обратился к творчеству великого испанского художника Эль Греко.

Патетические экстатические композиции своих картин Эль Греко строил прежде всего на стремлении вверх, на вытянутых по вертикали пропорциях человеческих фигур, на противопоставлении верха и низа, возвышенного и низменного. Обращение оператора именно к Эль Греко может показаться парадоксальным — предстояло снимать широкоэкранный фильм, который по сути своей тяготеет к композициям гори-

зонтальным. Но для Косматова важны были не столько приемы Эль Греко, сколько атмосфера, дух его картин, созвучный средневековой легенде, к которой восходит сюжет пушкинской «маленькой трагедии».

Впрочем, и вертикальность, устремление вверх, ему тоже удалось передать. Для этого он использовал острые ракурсы, своеобразно применил глубинные композиции, подчеркнув в них линии, сходящиеся к верхней рамке экрана, так осветил декорации церкви, что у зрителя возникает впечатление стен, уходящих далеко вверх.

Но главным компонентом для создания в изображении высокой патетики, отвечающей и пушкинским стихам и выразительной музыке Даргомыжского, стал цвет, динамический колорит фильма. По просьбе оператора большинство декораций было окрашено в нейтральный серый цвет. Применяя цветное освещение, Косматов добился удивительного эффекта — окраска декораций менялась вместе с изменением драматизма сцены, вместе с изменением характера музыки.

Общий колорит фильма — от тепло-коричневых тонов через серые к сине-зеленым и снова к коричневым, но уже глухим, с фиолетовым оттенком — восходит к напряженному динамическому колориту Эль Греко. Отсюда же и присутствие во многих кадрах колеблющегося огня факелов и светильников. Отсюда же и своеобразное решение портретов, в которых Косматов сохраняет общий колорит сцены. Еще в «Мичурине» Косматов во многих сценах сумел добиться органического слияния движения цвета и пластического ритма с музыкальным движением. В «Каменном госте» это слияние полно и неравномерно, и трудно представить себе какое-либо иное сочетание пластических и музыкальных образов этой оперы.

В 1928 году Косматов перечислил факторы воздействия на зрителя: «Распределение света. Тон фотографий. Увязка общей композиции кадра с композицией движения». Звук добавил необходимость увязать композицию кадра с музыкой. Цвет присоединил еще и колорит. Но основные принципы, а главное — цель работы оператора («Помогать действию, а если нужно и характеризовать его») и способ работы («безусловная спаянность» с режиссером) остались неизменными: Косматов никогда не подпадал под влияние часто меняющейся, скоротечной кинематографической моды.

В длинном списке фильмов, снятых Леонидом Васильевичем Косматовым, есть картины прекрасные и есть слабые, но нет таких, в которых можно было бы почувствовать равнодушие оператора, безразличие к фильму и зрителю. Всю свою долгую жизнь Косматов работал для того, чтобы принести людям радость общения с настоящим искусством, с красотой.

Я. Бутовский

С. П. Урусевский

Как заманчиво было бы рассказать, что он с детства мечтал о кино! Увы, он был не большим кинематографистом, чем все мальчишки. Конечно, он любил кино, простаивал долгими часами на площади, где ленты крутили под открытым небом. Но нет, не кинематограф привел его в кинематограф. Его влекла живопись. Ей посвящал он все свободное время. Путь был избран без колебаний — только ВХУТЕИН!

Все случилось на втором курсе. Роль яблока искушения сыграла фотография — только что введенный новый учебный предмет. С практики студент-график Урусевский привез уже не рисунки, не этюды и не наброски, а фотографии. Именно они появились однажды рядом с живописными полотнами в Выставочном зале на Кузнецком мосту, где экспонировались студенческие работы. Их скреплял не один лишь сюжет, но единое настроение, острота ощущений, видения, мировосприятия автора. Работой заинтересовались, откликнулась даже пресса.

Шел 1932 год, начиналась творческая биография кинематографиста Сергея Урусевского. Художника, решившего стать оператором.

Завоевывал он экран постепенно, тяжело, с нескольких заходов.

Съемочной группе первого цветного советского фильма «Соловей-соловушка» требовался художник. Нужно было сделать цветные раскадровки, эскизы, живописные наброски кадров. Для этой работы рекомендовали Урусевского. Однако режиссера сразу же насторожил вкус приглашенного. На вопрос: «Кто ваш любимый художник?» — последовал дерзкий по тем временам ответ: «Матисс». Когда после секундной заминки режиссер крикнул кому-то в соседнюю комнату: «Запишите его адрес!» — все уже было ясно. Не подошел...

Урусевский пытался попасть на студию «Грузия-фильм». Но студия, возглавляемая М. Калатозовым (да-да, тем самым!), «не сочла возможным...» и предложила ему место фотографа. В третий раз, наконец, удалось. По рекомендации профессора института, где учится Урусевский, при поддержке Фаворского он попадает на «Межрабпомфильм». Не к кому-нибудь, а в группу к своему любимому режиссеру Всеволоду Пудовкину, на картину «Самый счастливый» (в прокате — «Победа»). Чувствует себя самым счастливым и он, хотя положение его на студии шатко, он все еще там чужак. Пятый ассистент оператора переставляет штатив, перетаскивает кабель. Правда, к камере пока не подпускают, о перезарядке кассет мечтать не приходится, но смотреть не возбраняется. Часами

просиживает он на съемках, проходя, так сказать, курс обучения вприглядку. Главное — освоить технику. Без нее не сдвинуться с места. Ведь это не живопись — взял краски да холст и пиши...

Один из известных старых операторов по сей день пребывает в наивной уверенности, что не быть бы Урусевскому Урусевским, если бы не подглядел тот у него несколько изобразительных приемов: «Уж рисунок блика на лице Марецкой в «Сельской учительнице» точно у меня подсмотрел!»

«Сельская учительница» поразила многих многим, но отнюдь не формой бликов. Поэтичность и легкость придавали экрану не только сюжет и милая непосредственность героини — они шли от самого зрелища, действовавшего как стихотворная строка. Удивительное было в самом облике Вареньки, ее искрящихся глазах, улыбке, удивительное было разлито вокруг нее. Тональное многоцветье экрана вторило ее романтическим настроениям. Струился свет свечей, окутывая тончайшим флёром белоколонный зал, вальсирующие пары. Трепетал солнечный луч, проскользнувший в оконце сельской школы, серебристым дождем рассыпался по стенам, партам, ворошил льяныпыс макушки. Словно легкой кистью, едва касаясь, прошелся по изображению оператор.

Поначалу экран оставался для него все той же фотографией. Ведь средство изображения одно — объектив! И рамки кадра еще не сковывают, не стесняют. Вот зато внутри их границ можно «натворить» столько удивительного!

«Алитет уходит в горы» открывал множество возможностей. Экзотичный край, неведомый народ, колоритные костюмы, разнообразие фактур. Оператор пробует, экспериментирует, спешит проверить, испытать на пленке все, что накопил. Собрано «в уме» уже немало.

Мысль не доверяться целиком природе, удивительным краскам, которые она преподносит объективу, родилась, пожалуй, одновременно с желанием снимать кино. А что если создать на экране свой образный мир?

Эффектные световые узоры, замысловатые россыпи бликов, разложенные на лицах и костюмах людей, на стенах декораций, еще достаточно условны. Они вычурны по форме, но исполнены, надо сказать, искусно. Пока что оператора занимают переливы света, отражения, игра теней, рефлексов. Только бы найти форму пятна и вплести в общую композицию. Но выдают швы. Как бы ни играли тона, ни сверкали фактуры, какими бы объемными и стереоскопичными ни были лица, все это застыло в фотографической неподвижности.

Техника все еще стоит между Урусевским и его экранными замыслами.

Как создать силуэт при обилии света? Как воспроизвести на

экране пейзаж, чтобы смазать, увести в нерезкость все лишнее в нем? Как растушевать фон? Прямолинейность, «объективность» объектива мешают Урусевскому. Резкость каждой линии, контура, каждого плана коробит глаз. Переполняющим его зрительным образам не нужна конкретность рисунка, создаваемого объективом, где линия — всегда только линия, а контур пятна — резкий оттиск. Как покорить свет? Мало воссоздать в декорации, пусть очень достоверно, эффект горящей свечи или солнечного дня за окном. Освещение — это всякий раз и определенное настроение, некая эмоциональная аранжировка, аккомпанемент действию. Тут не обойтись одним, двумя пятнами. Ведь и в жизни излучение любого источника света дробится на множество бликов, десятки поверхностей отражают и преломляют его. Повторения одного лишь чертежа, линий движения лучей недостаточно, схема здесь беспомощна. Прежде всего надо растушевать пятно, блик, смазать контур. Опять же, на холсте это сделать — сущий пустяк. Но как перебороть природу светового потока, излучаемого осветительным прибором? Возможно ли? А что если путь луча к освещаемой поверхности преградит дымок, тюль или какая-нибудь оптическая среда? Они несомненно подчеркнут глубину пространства, размоют изображение. Но при этом каждое пятно равномерно. А следовало бы один контур сделать почетче, другой — помягче. Тогда возникнут тончайшие тональные нюансы. Ведь черный и белый цвета — полюса нейтральной шкалы тонов, конечные точки. Между ними можно уложить несметное множество оттенков серого. Как-то, будучи в гостях у Пабло Пикассо, Урусевский чрезвычайно заинтересовался портретом жены художника Жаклин. Какое поразительное сходство с оригиналом при такой условности пропорций! Чутье, вкус гостя привели автора в восторг: «Вы видите, какая у нее длинная шея (на холсте она была подчеркнута длинна.— М. Ж.)? На рентгене выяснилось, что у нее чуть ли не лишний позвонок. А я и без рентгена увидел!..»

У Урусевского-художника тоже особый зрительный мир. Он будоражит, толкает к поискам оператора Урусевского. Цвет в кинематографе в те времена все еще продолжал быть вещь в себе и поддавался немногим. На экране появлялись грубые олеографии, пугающие кирпичными лицами и пронзительно синей зеленью. Урусевский подбирался к цвету с разных сторон. Опять на пути сложнейшая технология — лаборатория, пленка (достаточно несовершенная). Видимая живописность красок в самом объекте съемки вовсе не обещает того же на экране. Чтобы достичь ее, надо порой превратить прежде оригинал в нечто иное, совсем не эстетичное по цвету.

Его симпатии живописца почти несовместимы с возможностями кинематографа. Глубокую, пластичную светотень экран отвергает. Сочные, открытые цветовые сочетания оборачиваются едкой химичностью, аннлиновостью красок. А без них Урусевский нем. И он пробует, рискует... Первая его цветная картина — «Кавалер Золотой Звезды» — пронизана контровым освещением. Иначе не передать марева пыльных степей, золотистости солнечных россыпей в садах и лесных чащах. Урусевский щедро выплескивает на экран море света. Только бы не предал цвет! «Как бы ни был звонок цвет, я не должен чувствовать за ним краску!» — условие, которое он ставит себе. Значит, есть один выход: как и в черно-белом кинематографе, тушевать изображение. И тогда цвет сдастся, не может не сдаться. Упорно сражается Урусевский с грубостью красок. Смягчители — многометровые тюлевые полотнища, уже опробованные в павильоне, — отсекают огромные площади фона, уводя их в нерезкость. Мягко расплываются цветовые пятна, очертания предметов. К тому же легкое поддымливание гасит крикливость цвета. Для приручения его используются и пыль дорог и дым костров. «Одевается» во всевозможные фильтры, прозрачные сетки объектив камеры. Дополнительная стеклянная, матерчатая среда преобразует линию, пятно. Но приемы еще выдают его: чуть передымил, чуть «перетюлил». Тем не менее цвет уже явно «прорезывается». Возможны, оказывается, в кино и сочные мазки, и острые звенящие сочетания, и силуэты в цвете. Кажется, принцип уловлен: даже на натуре цвет необходимо создавать заново. Фильм «Возвращение Василия Бортникова» — тоже еще пристрелка к цвету. Урусевский не изменяет сочной светотени. Неудивительно — психологическая драма! Все больше красок привлекает он в кадр, пробует различные сочетания. Однако все это достаточно осторожно. Да в разнообразии ли тонов дело? Его больше интересуют возможности различных соотношений, вариаций цвета. Он рискует даже на черные, глухие провалы в цвете. Драматизм действия, конфликт характеров требуют напряженных мазков, жестких акцентов. Но цвет не дается. На экране вместо глубокой черноты — буро-зеленая грязь. Многообразие цветных поверхностей и плоскостей в кадре чаще дает не живописность, а пестроту. Да и сам цвет окрашенных поверхностей так груб! Не подкрасить ли световой луч, освещающий поверхности? Так появился цветной свет. Золотисто-желтые солнечные лучи прорезали задымленные интерьеры изб, потоки света полились из потолочных ламп.

Некоторый эффект получился — в цвете есть оттенки, полутона, нюансы.

Урусевский становится Урусевским.

Поэтичны, полны настроения, изысканны по цвету пейзажи.

«Пудовкин радовался им, как ребенок», — вспоминал Урусевский.

А рядом на экране — режущий глаз жесткий цвет. В нем нет естественности, правды. Акцентные цветовые стыки все еще не подвластны даже Урусевскому. Чуть-чуть тише, скромнее тона, и цвет звучит. Растворить эту жесткость может лишь свет, и потоки его на экране все щедрее. Световые композиции Урусевского уже не спутать ни с чьими другими. Урусевский усиленно размывает цвет, и арсенал его приемов все сложнее. Цвет все чище, насыщеннее. Но, увы, уходит светотень — она тонет в дымах и тюлях. Она явно несовместима с нежным цветом, которого добивается Урусевский, и отдельные удачные кадры не решают дела...

Урусевский-оператор изменил Урусевскому-живописцу. Свое «отступничество» он объясняет союзом с Райзманом, изобразительными пристрастиями режиссера. Но, так или иначе, теперь Урусевский добивается на экране мягкой акварели, казалось бы, так ему не свойственной: он ведь предпочитает масло на холстах.

В «Уроке жизни» уже есть колорит, и он уже не принадлежность отдельного кадра, сцены. Единая цветовая гамма объединяет всю ленту, сотни планов. Каких тут нет оттенков: лиловые, сиреневые, нежно-розовые, палевые, дымчато-охристые! Еще вчера их не существовало на экране, их попросту боялись: вместо цвета обычно получалась невнятная грязь. Они нужны Урусевскому не для демонстрации новых изобразительных возможностей кинематографа. Соотношения четко продуманы. Каждый тон зависит от соседних и сочетается с единственно нужным и возможным, на единственно возможном месте в композиции кадра. Красочное многообразие собрано в сложные построения.

На экране действует закон живописи: борьба холодных и теплых тонов. Холодноватые, серо-палевые тона костюмов героини контрастируют с золотистым освещением вечерних комнат. Охристое платье — с зеленой скатертью, а розовато-желтое — с голубовато-серыми стенами. Оттенки, полутона, рефлексы добавляет и цветной свет: синеют тени, золотятся блики. Теперь окраска поверхностей предметов — всего лишь фундамент цветовой композиции, не более того. Легкое задымление — постоянный компонент палитры Урусевского — объединяет весь букет красок, погружая их в почти осязаемую воздушную среду. Вот и живописное «сфуматто» на экране! «Урок жизни» привел в восторг французского режиссера Рене

Клера: «Как Урусевский достиг такой мягкости?» Да, случилось почти что чудо — Урусевский покорила цвет.

Однако цвет этот требовал теперь новой технологии: он был «слишком» нежным, «слишком» изящным. Он трудно печатался, еще труднее контратипировался (читай — репродуцировался!). Урусевского прорабатывали, его убеждали «исправиться». «Пишешь вот яркими красками, а в кино все дымишь!» — корило студийное начальство...

В фильме «Сорок первый» Урусевский уже мыслит только цветом. Так же, как когда-то, когда сидел перед подрамником. Конечно, на экране кроме красок было слово, был актер, была режиссерская интерпретация и цвет был лишь голосом в хоре. Но дело в том, что Урусевский рожден быть солистом.

Цвет набирал силу с движением сюжета. Поначалу был скуп, приглушен.

...Бескрайняя пустыня, бархан за барханом, песчаные волны до горизонта. Не первый день бредет по ним горстка людей. Вокруг лишь песок да песок, им до краев заполнен кадр. Укачивающая глаз монотонность. На экране только буро-желтое плато и белесое выцветшее небо. Цвет выжатый, стертый, выгоревший, словно в него переложили белил, ни сил в нем, ни сока.

...Плеснула в глаза синева — люди дошли до воды! Удар чувствительный, почти ощутимый физически. Эта синева — как долгожданный глоток влаги.

Все напряженнее действие, и вместе с ним напрягаются, концентрируются тона: кумачовые косынки и казакины, всполохи огня, черные тяжи дыма. Горит аул. Все громче, смелее цвет. Сталкиваются открытые локальные тона — красный, черный, белый.

В изображение вплетается новый живописный мотив — море. Оно откликается на каждое изменение в настроении героев. Море — словно живой персонаж. Его метаморфозы столь же неожиданны, как отливы и приливы в отношениях Марютки и кадета. Оно мрачнеет, радуется, отдыхает, волнуется. Урусевский разговаривает его красками, переносит па пленку малейшие сдвиги в его состоянии. Оно поет, сияет голубизной в момент объяснения в любви, зловеще блестит во время ссоры.

Резкие черные плоскости прибрежной косы жестко расчертили экран. Одиноко маячат в необозримом пространстве две крохотные фигурки, разведенные в разные стороны. Опять каждый — один в этом пугающем огромном безлюдном мире... Ушли краски. Растаяло белое кружево волн, потухли золотистые песчаные россыпи. Осталось лишь черное, белое, серое. На экране он, действительно, иной, чем на холстах, — мягче,

лиричнее, больше похож на свои ранние живописные пейзажи. За мольбертом он мыслит и чувствует по-другому. Но живопись очень помогает Урусевскому в кинематографе.

Пространственное воображение — художнический дар — рождает кадр задолго до съемки. Рождает в определенной композиции, цвете, свете.

К экрану Урусевский подходит, как к чистому листу бумаги. Но ведь объектив фиксирует созданное, готовое! В павильоне еще куда ни шло — там жизнь как-то выстраивается, восстанавливается. А на натуре — как переписать объективом «написанный» природой пейзаж? Видит, в конечном счете, не глаз, а оптика. Не исключается, конечно, и такое, что не требует коррекции. Но порой оператору необходимо вмешаться. Что же, перекрашивать лесные дали? Легкие перистые облачка — в грозовые? Пройтись кистью по каждому стволу, каждому листочку? Утопия! И все же...

...Стих шторм. Откатила темная, зловещая вода. Остатки шхуны с Марюткой и кадетом выброшены на необитаемый остров. Резкий слом в сюжете: вот-вот наступит просветление, произойдет примирение, придет любовь. На минуту эти двое найдут друг друга, обретут короткое счастье. Всего один мазок, одно пятно в пейзаже должно предрешить потепление — так кажется Урусевскому. И новый мотив должен пробиваться еле слышно...

На горизонте легла желтовато-розовая полоска, робкая, чуть заметная. Нежнейший отсвет того же тона поддержал новую краску на прибрежном мокром камне. Что это, мираж, фикция? В реальном пейзаже не было ничего похожего. Но это вполне реально существует на экране! Урусевский «написал» это на пленке.

Взят следующий рубеж: коррекция природы возможна! Между пейзажем и объективом воздвигнута преграда — дополнительная оптическая среда, сетки, фильтры цветные, нейтрально-серые, оттененные, сплошные, в сложных сочетаниях. И возникают в композициях недостающие пятна, тона, переходы.

Вот мазнул по небосводу оранжевый оттененный фильтр. Что, слишком конкретно? Не страшно, можно размыть, добавив нейтральный фильтр — диффузной. Неплохо бы подкрасить огромный валун на переднем плане. Нет, не краской, а все тем же цветным светом — поддержать только что возникший в кадре новый тон легким рефлексом на камне. Потребуется один луч осветительного прибора.

Урусевский видит кадр цветными пятнами. В непрменных карандашных набросках это всегда обозначено: тут — красное пятно, там — синее. Видит их ясно, в определенной композиции, свете.

Правда, он никогда не делает цветных раскадровок, даже к

цветным фильмам. Может быть, боясь оскорбить живопись ролью подсобницы в кино?

...Шел фильм «Летят журавли». Накануне Пабло Пикассо попросил Урусевского показать ему картину. В зрительном зале — никого, кроме самого художника, его жены Жаклин, Жана Кокто и авторов ленты. Вот уже полфильма позади. Бесстрастное лицо Пикассо ничего не выражает. Неужели не воспринимает? Почти все коронные сцены проскочили. Зарыдала в нужном месте Жаклин. Лицо художника с широко открытыми глазами по-прежнему непроницаемо. Окончился просмотр, и мучительная пауза повисла над залом. «За последние сто лет я не видел ничего подобного!» — закричал вдруг Пикассо. Да, такой картины, пожалуй, еще не было ни в нашем, ни в мировом кинематографе. «Журавли» поразили воображение. Не столько тем, что происходит, не сюжетом, не актерским исполнением — самим обликом, состоянием экрана. Не было уже ни пленки, ни изображения в привычном значении этих слов. Было невиданное, ошеломляющее зрелище.

Не сразу пришел Урусевский к такому кинематографу, долго еще оставался на экране живописцем и графиком. Поначалу метаморфозы претерпел лишь отдельный кадр. Он обогащался с помощью световых красок, становясь от фильма к фильму выразительнее. Настроение создавалось освещением, а композиция молчала. Однако — до поры до времени. Неожиданные точки зрения, ракурсы стали ломать перспективу и масштабы — пока в границах отдельного кадра, скованного с четырех сторон экранными рамками. Но прикобанная к штативу камера уже готова сорваться с места. Все чаще прорываются на экран темпераментные панорамы. Сделанное раньше оказалось прелюдией к «Журавлям». Завершился один этап, начался другой, главный. Течет нерасторжимый поток изображения, магически притягивает зрителя, будит фантазию, будоражит ум, нервы.

...Июньское утро. Улицы, набережные Москвы. Двое влюбленных. Не сказано почти ни слова, да и действия, собственно, никакого нет. А настроение этих двух почти материально разлито вокруг. Оно — в пейзаже, в домах и мостовых, в облаках и листве. Счастье — в звенящих ракурсах, в тональных перепадах, в искрящемся брызгами воздухе. Экран обрызган солнечными зайчиками, сверкает, ликует тонами. Чувства влюбленных — в порывистых движениях камеры, в блеске глаз, в то и дело вспыхивающих улыбках... Драматические повороты сотрясают людские судьбы: в счастливое июньское утро ворвалась война, расколола семьи, разбросала любящих. Борис уходит на фронт и погибает. Вероника, поддавшись слабости, отчаянию, выходит замуж за другого. Взрывается и изображение. Оно словно выплеснулось

из прямоугольника экрана. Каждый кадр в отдельности не схватить глазом. Оператор работает крупными мазками. Каждому состоянию найден зрительный эквивалент. Изобразительная палитра в непрерывном движении. Краски то гаснут, накаляются, то стихают, переходят на «шепот». Такое изображение не сковать каркасом статичной композиции, не припечатать рисунком бликов. Ракурсы нагнетают напряжение. Превращения экрана так же мгновенны, как перемены в сюжете. Но зрительный поток невозможно расчленишь, как не остановить мгновения.

Война. Стали скупее краски, ожесточился рисунок линий и пятен, углубился контраст тонов.

Война становится буднями. Совсем ушли из изображения всплески. Приутихли ракурсы, не бунтуют, не борются в столкновениях тона. Присмирела камера.

Новые взрывы в сюжете: убит Борис, погибли родные Вероники, она близка к самоубийству. Накал страстей движет камерой, бросает ее из стороны в сторону.

...Кружатся перед затухающим взором Бориса верхушки берез. Камера «перехватила» и повторила его предсмертное видение.

...Взлетела по обгоревшей лестнице Вероника: скорее туда, на десятый этаж, к своим! Рушатся балки, падают горящие головешки. Камера опять мчит с ней рядом.

...Обезумевшая Вероника бежит к мосту. Через секунду все кончится, оборвется опостылевшая жизнь! Обезумел вдруг и мир: мелькают, проносясь мимо, ветви, заборы, перила. Мажут, секут по лицу... По экрану... Камера уж не рядом с героиней, она в ней самой. Ее взгляд, она сама!

Камера обрела душу, камера мечется, вздрагивает, ее движения порывисты.

Но ведь для того, чтобы привести экран в такое состояние, нужны штатив, тележка, кран, подчиняющиеся этому темпу, этому волнению. Возможно ли такое? Конечно, нет. Урусевский отказался от громоздкой техники и взял камеру в руки, как кисть.

Что и говорить, аппарат, отягощенный пленкой, объективом, собственным весом, — тяжелая ноша. Но зато замыслы оператора теперь не ограничены только прямолинейными движениями. С камерой в руках он может передать обуревающие его чувства. Она теперь — продолжение его самого. Объектив стал поистине его глазом.

Действие увязано многосложной извилистой панорамой.

Вероника спешит найти Бориса, попроситься перед отправкой на фронт. Только что она была в автобусе, открылись двери, и она уже на широкой, запруженной танками улице. Одним махом, без остановок на склейки проделала то же самое камера: проехала в машине, прыгнула со ступенек, пробежала по мо-

стовой. И при этом — ни единого шва. Композиции естественны, они перетекают одна в другую.

Нет уже больше на экране отдельных слов-кадров, пусть выразительных, но разрозненных, льется полновзвучная изобразительная речь. Ее рождает не только стремительная камера, но и тон, свет. Они тоже в безостановочном движении. Экран уже не назовешь черно-белым. Искусное освещение извлекло из пленки, способной, казалось, только на две краски, несметное множество оттенков серого.

Теперь осталось преодолеть объектив, ломающий порой весь замысел. Зрительные образы Урусевского мягки, пластичны, пронизаны воздухом, светом, нервны по линиям, контуру. А резкий прочерк объектива коробит сухостью очертаний.

Правда, экспрессия камеры может разрушить линейную форму, соединив линии в замысловатый рисунок. А когда камера в покое, как обойти законы оптики? Растушевать, лишить конкретности пятно, блик, луч?

Пожалуй, Урусевский снимает уже не объективом. На его экране властвует активная субъективность. Так видит только он мир, природу, обычные предметы. «Многие никак не могут понять, что кинематограф — новый вид искусства, что оператор в нем — именно тот новый тип художника, который это искусство творит. Почему-то принято по старинке считать, что художник — это художник, а оператор — нечто техническое. Хотя оператор и является главным художником кинематографа», — убежден Урусевский, блистательно подкрепляющий это утверждение собственным творчеством.

Следующая ступень — «Неотправленное письмо».

«Любимый мой фильм. В нем кое-чего удалось достигнуть: решить даже драматургию некоторых эпизодов сугубо изобразительными средствами, что для меня очень ценно...» — говорил Урусевский.

Его изобразительный дар таков, что может выразить без слов буквально все, любую мысль, любое состояние. А актеры, текст, что делать с ними? Иногда слово беднее зрительного воплощения, раздражает неспособностью донести поэтический образ. А Урусевский мыслит символами, метафорами, ему необходима особая сценарная литература. Таким и оказался ему материал сценария «Неотправленное письмо».

...Космический по масштабам кадр, кадр-увертюра, открывает действие. Куда-то в поднебесье медленно отплывает камера, оставив на земле четырех геологов. Вот уже они почти точки на фоне бескрайних просторов бликующей воды, вздрагивающей под винтом вертолета. А камера все выше, выше...

Неправдоподобно длинная панорама. Высказанная без единого слова мысль заявлена точно: необъятный мир и маленький человек.

Новая тема, новая фраза, и опять долгий, емкий период. ...Бродят по тайге геологи. Свободные, будто случайные построения. Камера то обгоняет людей, то пробирается вместе с ними, то идет вслед. Она петляет, кидается из стороны в сторону. Мажут экран ветви, стволы. Проплывают, покачиваясь, какие-то бесформенные тени. Вот на секунду камера потеряла геологов, запуталась в сетях ветвей, густые заросли накрыли объектив. Природа неумолима, но человек борется, не уступает. Преграждают путь лесные пожары, каменный хаос. Портрет человека все чаще заменяется силуэтом — в данном контексте он более ясно, обобщенно выражает смысл происходящего. Слов не требуется. Зачем они, дублировать изображение? «Авторы сценария, естественно, стремились объясняться с помощью текста везде, где можно. А слова только мешали. Дошло почти до истерики, но я все-таки отстоял свое и лишних слов... вставить не дал. Все обижались на меня. Особенно актеры не понимали природы фильма. Не понимали, что от него, как от стиха, нельзя требовать бытовых, конкретных деталей». ...Тайга горит. Падают вековые стволы, свистят головешки, вспыхивают снопы искр. Черные тужи заволкли небо. Люди измотаны, вторую неделю плутают они в огненном лабиринте... Поразительная экспрессия света, дерзкая игра света и теней. Огненные блики, зловещие стужки дыма смещаются, переплетаются. Камера не знает устали, не оставляет людей, тщетно пытающихся выбраться из моря огня. Опять без пауз ловит объектив каждый шаг, взгляд, вздох. Ощущение истинности того, что происходит на экране, уже просто пугает. Хочется отвернуться, закрыться от огня руками. «Заставили зрителя побродить в горящем лесу, пережить все это. Такая была задача... А вот образ труда никак не получался, просто не могли придумать, как снимать. Я долго был в тупике. В сценарии все это написано довольно прозаично: сколько кому лет, сколько ударов мотыгой каждый делает. А нужен был образ Труда, мучительного, вдохновенного. Это перед тем, как герои находят алмаз. Решили сделать фразу, как музыкальную, чтобы она шла по линии нагнетания. Вначале рюют спокойно. Напряжение растет. Пойдут многократные экспозиции на экране. Апофеозом будет изображение, на которое помимо нескольких экспозиций наложится еще изображение огня. Все должно было быть на смазке. И вдруг разрядка: статичный кадр — по камням идет Смоктуновский — Костя. Опять ничего не нашли. Образ развороченной земли: камни, одни только камни в кадре... Вот таким хотелось сделать каждый эпизод. Но не получилось.

Фильм все-таки эклектичен. В нем борются две линии, бытовая и поэтическая.

Не люблю не только доснимать, но и переснимать, а этот фильм очень хотелось бы доснять. Тут зрителя не должно интересовать обычное: как они жили, что делали. Это — иной жанр».

Это — жанр Урусевского.

Изобразительное видение его все усложняется. Все фантастичнее зрительные образы. А техника — не препятствие, она побеждена. Даже объектив, когда необходимо, может прямую линию сделать волнистой. Трудно поверить, что эти трепетные линии создаются с помощью камеры, пленки, а не выписаны взволнованной рукой.

Об Урусевском ходят легенды. Им восхищаются, ему удивляются. Он ставит в тупик даже коллег-кинатографистов. Уже почти без слов объясняется он в фильме «Я — Куба». И почти без актеров. Повествование незамысловато: история жизни молодой кубинки Марин и несчастного Хозе, уничтожившего свой урожай, чтобы не отдать его арендатору. Однако авторов мало занимает сюжетная канва, их интересуют человеческие чувства. Каждому — горю, радости, отчаянию, восторгу — найдено пластическое выражение. И экран действует скорее на чувства, нежели на разум.

...Танец Марии — что это, если не экстаз в его графическом выражении! Вихрь линий. Клубок беснующихся пятен. Неистовство тонов. Расплываются, растекаются лица, фигуры. Извивается тело девушки. Извивается, конвульсивно дергается изображение. А ведь снятое — не трюк, а материальное видение, проносящееся перед взглядом Марии...

...Рубит, жжет тростник обезумевший старик. Это уже не отчаяние, а аффект. Вскрикивают тона. Черные дымы рвет ослепительно белый огонь. Хлещут экран тростниковые ветви. Камера как будто не в руках оператора, а на острие ножа: взлетает — падает, взлетает — падает. На экране — лицо, рука, тростник, рука, тростник, нож, глаза... Уже нет композиций, построений, отдельных кадров, только вопль, исторгнутый линиями, светом, тоном.

Один французский оператор, занимающийся подводными съемками, сказал однажды об Урусевском: «Из всех чудес, когда-либо увиденных под водой, самое большое чудо — это то, как снимает Урусевский!»

Его знает мир, и каждая его картина — событие. Захлебываясь, пишут критики: «Это вихрь изображений, мыслей, чувств, воспоминания и мечты в чудесном, и магическом хаосе действительности...»; «Съемки сделаны волшебной рукой — настолько изобретателен оператор...»; «Работа оператора отполирована до блестящей ясности, она околдовывает, как

может околдовывать лишь произведение искусства...»; «Здесь сама жизнь, но поэтически изображенная изумительным кинооператором Урусевским».

Одна неточность — он уже не только кинооператор. Переяден еще один рубеж. Сергей Урусевский — режиссер. Шаг логический и неминуемый: слишком самобытен, неповторим этот талант, слишком сложен для совмещения с другими. А кинематограф — искусство коллективное, к тому же — индустрия, механизмы мощные и достаточно неповоротливые. У Урусевского — свои мотивы, темы. Их много, они требуют выхода.

Однако и став режиссером, он не бросил камеры: «Без нее не умею думать, только с ней могу выразить то, что меня волнует».

Кто другой смог бы так вдохновенно пропеть гимн Гульсары в фильме режиссера С. Урусевского «Бег иноходца», как не оператор С. Урусевский! Зачем тут текст, зачем актеры! Вот зазвучал бытовой диалог — и исчезло прекрасное видение.

Почерк того же непревзойденного оператора, а чудо ушло. И в следующем фильме — «Пой песню, поэт» — этот конфликт не разрешен, хоть на экране снова ошарашивающее прекрасное зрелище. Видно, любимые рифмы напоили таким вдохновением, родили такие образительные перлы. Однако гармонии между словом и изображением, увы, нет. Не складываются они в стройное двухголосие. На экране столкнулись два видения, два образа мыслей. Один — изысканный, барочно щедрый, другой — простой, незамысловатый. Шелк и ситчик. Каждый по-своему поэтичен и красив.

Правда, взаимоотношения теперь иные, более сложные. Без слов Урусевский уже не обходится: он хочет перевести их на язык изображения. Но поэтический подстрочник — никак не его удел в искусстве, он сам — истинный самобытный поэт.

Поэтому и трудно понять, что тут к чему: подстрочник — изображение к слову или слово к изображению? Это изображение как-то со стихами не соединяется, к ним не прикладывается. Правомерна ли вообще попытка «переводить» поэзию в образительный ряд?..

Ответов у самого Сергея Урусевского уже не получить, с ним не поспорить. Жизнь его оборвалась внезапно. Куда бы он двинулся дальше? Может быть, живопись вновь отобрала бы его у кинематографа? Казалось, столько сказано им на экране, что нечего уж больше добавить. Наследство Урусевского так велико, что не одному поколению операторов предстоит его изучать, разрабатывать, использовать. Его слово не только сегодняшней — оно и завтрашний день кинематографа.

М. Меркель

Фильмография

Левицкий Александр Андреевич (1885–1965)

В дореволюционное время снял около 100 фильмов, в том числе:

Уход великого старца (1912 г., реж. Я. Протазанов).

1812 год (1912 г., реж. В. Гардин).

Анна Каренина (1914 г., реж. В. Гардин).

Дворянское гнездо (1914 г., реж. В. Гардин).

Крейцерова соната (1914 г., реж. В. Гардин).

Война и мир (1915 г., реж. В. Гардин, Я. Протазанов).

Отцы и дети (1915 г., реж. В. Гардин).

Портрет Дориана Грея (1915 г., реж. В. Мейерхольд).

Шут на троне (Т-во «Воля», 1917 г., реж. А. Воротников).

Тайна смерти Петра III (Т-во «Воля», 1917 г., реж. А. Воротников)

.

Товарищ Елена (Скобелевский комитет, 1917 г., реж. В. Ми-хин).

Портрет министра (Акц. о-во «Биофильм», 1917 г., реж. И. Перестиани).

Побег Лизы Басовой (Скобелевский комитет, 1918 г., ре/к. А. Ивонин).

Фавориты императрицы Екатерины II (Т-во «Воля» 1918 г., реж. А. Воротников).

Царевич Алексей («Русь», 1918 г., реж. Ю. Желябужский).

Жертва вечерняя (Акц. о-во «Биофильм», 1918 г., реж. И. Перестиани).

Вино любви (кпноиздательство «Экран» В. Талдыкиной, 1918 г., реж. А. Андреев).

Идущий на смерть (Акц. о-во «Биофильм», 1918 г., реж. Н. Маликов).

Неразгаданная женщина (Акц. о-во «Биофильм», 1918 г., реж. Н. Маликов).

Опять на родине (Акц. о-во «Биофильм», 1917 г., реж. И. Перестиани).

Восстание (Московский кинокомитет, 1918 г., реж. А. Разумный) — совм. с Н. Рудаковым.

О поле Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне (Московский кинокомитет, 1918 г., реж. Н. Преображенский, А. Аркатов).

Сигнал (Московский кинокомитет, 1918 г., реж. А. Аркатов).

Девяносто шесть (ВФКО, 1919 г., реж. В. Гардин) — совм. с Н. Топорковым.

Железная пята (Госкиношкола и ВФКО, 1919 г., реж. В. Гардин, Л. Леонидов, Е. Иванов-Барков, О. Преображенская и другие) — совм. с Г. Гибером.

Мать (Московский кинокомитет, 1919 г., реж. А. Разумный) — совм. с Н. Рудаковым.

Дети учат стариков (1-я ф-ка ВФКО, 1920 г., реж. А. Ивановский).

Сорока-воровка («Русь» и 4-я ф-ка ВФКО, 1920 г., реж. А. Са-пин).

Хвеська («Русь» п 4-я ф-ка ВФКО, 1920 г., реж. А. Ивановский).

На крыльях ввысь (3-я ф-ка Госкино, 1924 г., реж. Б. Мпхип).

Крест и маузер (1-я ф-ка Госкино, 1925 г., реж. В. Гардин) — совм. с А. Станке.

Черное сердце (1-я ф-ка Госкино, 1925 г., ре/к. Ч. Сабинский).

Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков (1-я и 3-я ф-ка Госкино, 1925 г., реж. Л. Кулешов).

Луч смерти (1-я ф-ка Госкино, 1925 г., реж. Л. Кулешов).

Яд (Совкино, 1927 г., реж. Е. Иванов-Барков).

Заводной жук (Совкино, 1928 г., реж. Д. Бассальго) — совм. с Н. Соколовым.

Седьмой спутник (Совкино, 1923 г., реж. В. Касьянов).

Те, которые прозрели (Союзкино, 1931 г., реж. В. Касьянов).

Тиссэ Эдуард Казимирович (1897–1961)

Сигнал (Московский кинокомитет, 1918 г., реж. А. Аркатов) — совм. с И. Дорэд.

На мужицкой земле (коллектив «Творчество» и ВФКО, 1920 г., реж. Б. Чайковский).

Голод... голод... голод... (1-я Госкиношкола и ВФКО, 1921 г., реж. В. Гардин и В. Пудовкин).

Серп и молот (Госкиношкола и ВФКО, 1921 г., реж. В. Гардин).

Старец Василий Грозное (1-я ф-ка Госкино, 1924 г., реж. Ч. Сабинский).

Теплая компания (1-я ф-ка Госкино, 1924 г., реж. Лео Мур) — совм. с А. Рылло.

Стачка (1-я ф-ка Госкино, Пролеткульт (М.), 1925 г., реж. С. Эйзенштейн) — совм. с В. Хватовым.

Лицом к селу (1-я ф-ка Госкино, 1925 г., реж. И. Калабухов) — совм. с Н. Новицким.

Броненосец «Потемкин» (1-я ф-ка Госкино, 1925 г., реж. С. Эйзенштейн).

Золотой запас (Госкино, 1925 г., реж. В. Гардин).

Еврейское счастье (1-я ф-ка Госкино, 1925 г., реж. А. Грановский) — совм. с В. Хватовым и Н. Струковым.

Октябрь (Совкино (М.—Л.), 1927 г., реж. С. Эйзенштейн).

Старое и новое. (Совкино, 1929 г., реж. С. Эйзенштейн).

Да здравствует Мексика! (фильм незавершен, 1931 г., реж. С. Эйзенштейн).

Аэроград («Мосфильм», 1935 г., реж. А. Довженко) — совм. с М. Гиндиным, М. Смирновым.

Бежин луг («Мосфильм», 1935–1937 гг., реж. С. Эйзенштейн — незавершен).

Страна Советов (Студия док. фильмов, 1937 г.).

Александр Невский («Мосфильм», 1938 г., реж. С. Эйзенштейн).

Иван Грозный (ЦОКС (Алма-Ата), I серия— 1944 г., II серия— 1945 г., реж. С. Эйзенштейн) — совм. с А. Москвиным.

В горах Югославии («Мосфильм», 1946 г., реж. А. Роом).

Возвращение с победой (Рижская киностудия, 1948 г., реж. А. Иванов).

Встреча па Эльбе («Мосфильм», 1949 г., реж. Г. Александров).

Композитор Глинка («Мосфильм», 1952 г., реж. Г. Александров).
Серебристая пыль («Мосфильм», 1953 г., реж. А. Роом).
Бессмертный гарнизон («Мосфильм», 1956 г., реж. З. Агранен-ко и Э. Тиссэ).

Головня Анатолий Дмитриевич (род.1900)

Кирпичики («Межрабпом-Русь», 1925 г., реж. Л. Оболенский и М. Доллер).
Шахматная горячка («Межрабпом-Русь», 1925 г., реж. В. Пудовкин, Н. Шпиковский).
Механика головного мозга («Межрабпом-Русь», 1925 г., реж. В. Пудовкин).
Мать («Межрабпом-Русь», 1926 г., реж. В. Пудовкин).
Конец Санкт-Петербурга («Межрабпом-Русь», 1927 г., реж. В. Пудовкин).
Человек из ресторана («Межрабпом-Русь», 1927 г., реж. Я. Протазанов) — сов.м. с К. Венцем.
Потомок Чингис-хана («Межрабпом-Русь», 1928 г., реж. В. Пудовкин).
Живой труп («Межрабпомфплм» п «Прометеусфплм», 1929 г., реж. Ф. Оцел).
Звуковая сборная программа № 3 — агптпрофильм «Участок-фронта» (Союзкино (М.), 1930 г., реж. А. Морской, А. Головня).
Дезертир («Межрабпомфплм», 1933 г., реж. В. Пудовкин).
Победа («Мосфильм», 1938 г., реж. В. Пудовкин).
Минин и Пожарский («Мосфильм», 1939 г., реж. В. Пудовкин).
Суворов («Мосфильм», 1941 г., реж. В. Пудовкин, М. Доллер) — совм. с Т. Лобовой.
Боевой киноборник № 6 — «Пир в Жирмунке» («Мосфильм», 1941 г., реж. В. Пудовкин, М. Доллер) — совм. с Т. Лобовой.
Неуловимый Яп (Тбилисская киностудия, 1943 г., реж. В. Петров, И. Аипенский) — совм. с Т. Лобовой.
Адмирал Нахимов («Мосфильм», 1947 г., реж. В. Пудовкин) — совм. с Т. Лобовой.
Жуковский («Мосфильм», 1950 г., реж. В. Пудовкин, Д. Васильев) — совм. с Т. Лобовой.

Москвин Андрей Николаевич (1901-1961)

Чертово колесо (Ленинградкино, 1926 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг).
Шинель (Ленинградкино, 1926 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг) — совм. с Е. Михайловым.
Братишка (Совкино (Л.), 1926 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг).
Турбина № 3 (Совкпно (Л.), 1927 г., реж. С. Тимошенко). СВД (Совкино (Л.), 1927 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг). **Новый Вавилон** (Совкино (Л.), 1929 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг).
Одна (Союзкпно (Л.), 1931 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг).
Юность Максима («Ленфильм», 1934 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг).
Возвращение Максима («Ленфильм», 1937 г., реж. Г. Козинцев, Л.

Трауберг).

Выборгская сторона («Ленфильм», 1938 г., реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг) — совм. с Г. Филатовым.
Актриса (ЦОКС, 1943 г., реж. Л. Трауберг).
Иван Грозный (ЦОКС, I серия —1944 г., II серия —1945 г., реж. С. Эйзенштейн) — совм. с Э. Тиссэ.
Пирогов («Ленфильм», 1947 г., реж. Г. Козинцев) — совм. с А. Назаровым, Н. Шифриным.
Белинский («Ленфильм», 1951 г., реж. Г. Козинцев) — совм. с М. Магидсоном, С. Ивановым.
Над Неманом рассвет («Ленфильм» и Литовская киностудия, 1953 г., реж. А. Файнциммер).
Овод («Лепфильм», 1955 г., реж. А. Файнциммер).
Дон Кихот («Ленфильм», 1957 г., реж. Г. Козинцев) —совм. с А. Дудко.
Рассказы о Ленине («Мосфильм», 1958 г., реж. С. Юткевич, совм. с Е. Андриканисом, А. Ахметовой, В. Фастовичем).
Дама с собачкой («Ленфильм», 1960 г., реж. И. Хейфиц) — совм. с Д. Месхиевым.

Демуцкий Даниил Порфирьевич (1893-1954)

Вася-реформатор (ВУФКУ, 1926 г., реж. А. Довженко) — совм. с И. Рона.
Ягодка любви (ВУФКУ, 1926 г., реж. А. Довженко) — совм. с И. Рона.
Свежий ветер (ВУФКУ, 1927 г., реж. Г. Стабовой).
Два дня (ВУФКУ, 1927 г., реж. Г. Стабовой).
Каприз Екатерины II (ВУФКУ, 1928 г., реж. П. Чардынин).
Лесной человек (ВУФКУ, 1928 г., реж. Г. Стабовой).
Пилот и девушка (ВУФКУ, 1929 г., реж. А. Перегуда) — совм. с Г. Дробинным.
Арсенал (ВУФКУ, 1929 г., реж. А. Довженко). **Земля** (ВУФКУ, 1930 г., реж. А. Довженко). **Тебе дарю** (ВУФКУ, 1931 г., реж. В. Радыш) — совм. с А. Лав-риком.
Фата Моргана (ВУФКУ, 1931 г., реж. В. Тягно) — совм. с А. Панкратьевым.
Иван (ВУФКУ, 1932 г., реж. А. Довженко) —совм. с Ю. Екель-чиком, М. Глидером.
Последняя очередь (Ташкентская и Одесская киностудии, 1941 г., реж. Г. Тасин).
Боевой киноборник № 9 — новелла «Синие скалы» (Киевская киностудия, 1942 г., реж. В. Браун).
Годы молодые (Киевская и Ашхабадская киностудии, 1943 г., реж. Г. Гричер-Чериковер).
Насреддин в Бухаре (Ташкентская киностудия, 1943 г., реж. Я. Протазанов).
Тахир и Зухра (Ташкентская киностудия, 1945 г., реж. Н. Ганиев).
Похождения Насреддина (Ташкентская киностудия, 1947 г., реж. Н. Ганиев).
Подвиг разведчика (Киевская киностудия, 1947 г., реж. Б. Бар-

нет).

В мирные дни (Киевская киностудия, 1950 г., реж. В. Браун).
Тарас Шевченко (Киевская киностудия, 1951 г., реж. И. Савченко) — совм. с И. Шеккером, А. Кольцатым.
Калиновая роща (Киевская киностудия, 1935 г., реж. Т. Лев-чук) — совм. с И. Слущким, В. Филипповым.

Магидсон Марк Павлович (1901–1954)

Тревожный день («Межрабпомфильм», 1931 г., реж. А. Дмитриев) — совм. с В. Шенкманом, Е. Алексеевым, П. Мосягиньш. Великие будни («Межрабпомфильм», 1932 г., реж. А. Головня). Толедо («Межрабпомфильм», 1932 г., реж. А. Ледашев).
Три песни о Ленине (Центральная студия документальных фильмов, 1934 г., реж. Д. Вертов) — совм. с Д. Суренским и др.
Гибель сенсации («Межрабпомфильм», 1935 г., реж. А. Андриевский). Бесприданница («Рот-фронт», 1937 г., реж. Я. Протазанов). Семиклассники («Союздетфильм», 1938 г., реж. Я. Протазанов). Комендант Птичьего острова («Союздетфильм», 1939 г., реж. В. Пронн).
Молодые капитаны («Союздетфильм», 1939 г., реж. А. Андрпев-скпй) — совм. с Д. Суренским, Л. Дульцевым.
Весенний поток («Союздетфильм», 1941 г., реж. В. Юрепев). Вой под Соколом («Союздетфильм», 1942 г., реж. А. Разумный). Лермонтов («Союздетфильм», 1943 г., реж. А. Генделыштенн) — совм. с А. Шеленковш.
Новые похождения Швейка («Союздетфильм», 1943 г., реж. С. Юткевич).
Здравствуй, Москва! («Мосфильм», 1945 г., реж. С. Юткевич). Повесть о настоящем человеке («Мосфильм», 1948 г., реж. А. Столпер).
Заговор обреченных («Мосфильм», 1950 г., реж. М. Калатозов). Спортивная честь («Мосфильм», 1951 г., реж. В. Петров) — совм. с В. Яковлевым, Ю. Куном.
Белинский («Ленфильм», 1953 г., реж. Г. Козинцев) — совм. с А. Москвиным, С. Ивановым.
Вихри враждебные (Мосфильм), 1956 г., реж. М. Калатозов.

Волчек Борис Израилевич (1905–1974)

Знаменитость (Госвоенкино, 1929 г., реж. Е. Кузис). Одни знакомые (Союзфильм (М.), 1934 г., реж. Н. Ивакин, М. Калинин). Пышка (Москинокомбинат, 1934 г., реж. М. Ромм). Тринадцать («Мосфильм», 1936 г., реж. М. Ромм). Ленин в Октябре («Мосфильм», 1937 г., реж. М. Ромм). Ленин в 1918 году («Мосфильм», 1937 г., реж. М. Ромм). Мечта («Мосфильм», 1943 г., реж. М. Ромм).
Во имя Родины (ЦОКС (Алма-Ата), 1943 г., реж. В. Пудовкин).
Человек № 217 («Мосфильм» и Таджикская киностудия, 1945 г., реж. М. Ромм) — совм. с Э. Савельевой.
Белый клык (Московская студия научно-популярных фильмов, 1946 г.,

реж. А. Згуриди).

Русский вопрос («Мосфильм», 1948 г., реж. М. Ромм).
Владимир Ильич Ленин («Мосфильм» и ЦСДФ, 1948 г., реж. М. Ромм).
Секретная миссия («Мосфильм», 1950 г., реж. М. Ромм).
Опасные тропы («Мосфильм», 1954 г., реж. А. и Е. Алексеевы).
Убийство на улице Данте («Мосфильм», 1956 г., реж. М. Ромм).
Обвиняются в убийстве («Мосфильм», 1970 г., реж. В. Волчек) — совм. с В. Макаровым.
Командир счастливой «Щуки» («Мосфильм», 1973 г., реж. В. Волчек) — совм. с В. Макаровым.

Гальперин Александр Владимирович (род. 1907)

Скандалная история (коллектив «Трудкино», 1927 г., реж. М. Быстрицкий, Д. Еремич).
Цыганская кровь (Госкинопром Грузии, 1928 г., реж. Л. Пуш) — совм. с М. Калатозовым.
Дом на вулкане (Азгоскипо и Арменкипо, 1928 г., реж. А. Бек-Назаров).
Крестины клаксона (Госвоенкипо, 1929 г., реж. М. Хухуна-швили).
Опиум (Госвоенкипо, 1929 г., реж. В. Жемчужный).
Бог войны (Госкинопром Грузии, 1929 г., реж. Е. Дзигап) — совм. с С. Забозлаевым.
Дела и люди (Союзкино (М.), 1932 г., реж. А. Мачерет).
Космический рейс («Мосфильм», 1936 г., реж. В. Журавлев).
Трактористы («Мосфильм», 1939 г., реж. П. Пырьев).
Бабы («Мосфильм», 1940 г., реж. В. Баталов).
Боевой киноальбом № 4 — новелла «Приказ выполнен» («Мосфильм» и «Союздетфильм», 1941 г., реж. Е. Арон).
Боевой киноальбом № 6 — новелла «Боевая песня о славе русского оружия» («Мосфильм», 1941 г., реж. В. Вайншток).
Боевой киноальбом № 10 — новелла «Молодое вино» (ЦОКС (Алма-Ата), 1942 г., реж. Е. Арон).
Воздушный извозчик (ЦОКС (Алма-Ата), 1943 г., реж. Г. Раппопорт).
Суд чести («Мосфильм», 1949 г., реж. А. Роом).

Косматов Леонид Васильевич (1901–1977)

Круг (Госвоенкино, 1927 г., реж. Ю. Райзман).
Сенька-африканец («Межрабпом-Русь», 1928 г., реж. Д. Черкес, Ю. Меркулов, И. Иванов-Вабо).
Альбидум («Межрабпомфильм», 1928 г., реж. Л. Оболенский) — совм. с Г. Кабаловш.
Каторга (Госвоенкино, 1928 г., реж. Ю. Райзман).
Два соперника (Госвоенкино, 1928 г., реж. Н. Малахов) — совм. с Н. Франциссоном.
Приключения Петьки Курка (Госвоенкино, 1928 г., реж. П. Мо-шерин).
Земля жаждет (Востоккино, 1930 г., реж. Ю. Райзман).
Рассказ об Умаре Ханцоко (Востоккино, 1932 г., реж. Ю. Райзман).
Летчики («Мосфильм», 1935 г., реж. Ю. Райзман).
Поколение победителей («Мосфильм», 1936 г., реж. В. Строева).
Зори Парижа («Мосфильм», 1937 г., реж. Г. Рошаль).
Бакинцы («Азерфильм», 1938 г., реж. В. Турин).
Семья Оппенгейм («Мосфильм», 1939 г., реж. Г. Рошаль).
Поднятая целина («Мосфильм», 1940 г., реж. Ю. Райзман).
Дело Артамоновых («Мосфильм», 1941 г., реж. Г. Рошаль).

Концерт-вальс («Мосфильм», 1941 г., реж. И. Трауберг, М. Дуб-сой) — совм. с М. Гиндиным.

Под звуки домбр (ЦОКС (Алма-Ата), 1944 г., реж. А. Мпнкпн, С. Тимошенко).

Клятва (Тбилисская киностудия, 1946 г., реж. М. Чиаурели).

Мичурин («Мосфильм», 1949 г., реж. А. Довженко) — сонм, с Ю. Куном.

Падение Берлина («Мосфильм», 1950 г., реж. М. Чиаурели).

Незабываемый 1919-й год («Мосфильм», 1952 г., реж. М. Чня-урели).

Вольщца («Мосфильм», 1956 г., реж. Г. Рошаль).

Хождение по мукам («Мосфильм», I, II, III серии — 1957— 1959 гг., реж. Г. Рошаль).

Суд сумасшедших («Мосфильм», 1962 г., реж. Г. Рошаль).

Год, как жизнь («Мосфильм», 1965 г., реж. Г. Рошаль).

Каменный гость («Мосфильм», 1967 г., реж. В. Горрикер).

Морской характер («Мосфильм», 1972 г.).

Урусевский Сергей Павлович (1908–1975)

Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем

(«Союздетфильм», 1941 г., реж. А. Кустов, А. Мазур).

Поединок («Мосфильм», 1945 г., реж. В. Легошин).

Синегория («Союздетфильм», 1946 г., реж. Э. Гарин, Х. Лок-шина).

Сельская учительница («Союздетфильм», 1947 г., реж. М. Донской).

Алитет уходит в горы (Киностудия им. М. Горького, 1950 г., реж. М. Донской).

Кавалер Золотой Звезды («Мосфильм», 1951 г., реж. Ю. Райзман).

Возвращение Василия Бортникова («Мосфильм», 1953 г., реж. В. Пудовкин).

Урок жизни («Мосфильм», 1955 г., реж. Ю. Райзман).

Сорок первый («Мосфильм», 1956 г., реж. Г. Чухрай).

Первый эшелон («Мосфильм», 1956 г., реж. М. Калатозов) — совм. с Ю. Екельчиком.

Летят журавли («Мосфильм», 1957 г., реж. М. Калатозов).

Неотправленное письмо («Мосфильм», 1960 г., реж. М. Калатозов).

Я — Куба («Мосфильм», 1965 г., реж. М. Калатозов). **Бег иноходца**

(«Мосфильм», 1969 г., реж. С. Урусевский). **Пой песню, поэт**

(«Мосфильм», 1972 г., реж. С. Урусевский).

Десять операторских биографий. Вып. 1. М., "Искусство", 1978. 207 с.; 31 л. ил. (Мастера советского театра и кино). На обороте тит. л. сост.: М. Голдовская.

Редактор И. Н. Владимирцева. Художник В. Б. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Е. Н. Сапожникова. Корректоры Т. И. Иванова и Е. М. Станкевич. Сдано в набор 21.06.77. Подп. к печ. 30.01.78. А11308. Бумага тифдручная тип ЛИ, для иллюстраций. Гарнитура обыкновенноновая. Печать высокая. Усл. печ. л. 11,9. Тираж 10000 экз. Зак. № 551. Цена 1 р. 20 к. Издательство "Искусство", 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии М 2.

Приложение

Юрий Екельчик

В самом начале 70-х годов в издательстве «Искусство» задумали выпуск сборников «Десять операторских биографий». Составитель Марина Голдовская предложила мне написать очерк о Леониде Косматове, а получив его, заказала еще один—о Юрии Екельчике. Я написал его в 1973 году, когда еще шла работа над 1-ым выпуском сборника, но Марина решила поставить его во 2-й выпуск, а в 1-ом дать очерк о Косматове, который тогда еще был жив (рукопись он успел прочесть; выход книги затянулся до 1978 года, и Леонид Васильевич её уже не дождался).

В 1975 году, уже для 2-го выпуска, очерк о Екельчике я несколько сократил и немного подправил, но, к сожалению, 2-ой выпуск сборника не состоялся. Причина прекращения этой серии, как и параллельной серии «Двадцать режиссерских биографий», очевидно, представляет интерес для историков, занимающихся темой «Кино и власть», но, зная эти причины не в деталях, а скорее по слухам, я не рискую об этом рассказывать.

Среди памятных дат 2002 года—95 лет со дня рождения Юрия Екельчика, оператора, который по моему твердому убеждению занимает среди лучших советских операторов почетное второе место—сразу за Москвиным. Дата, как говорится, не круглая; тем не менее, я разыскал в своем архиве машинопись очерка, написанного более четверти века назад и, перечитав ее, решил предложить редакции «Киноведческих записок». Конечно, за эти годы, особенно в связи с работой над книгой об Андрее Москвине, я гораздо больше узнал о советском операторском искусстве и самих операторах, и если бы сейчас писал очерк о Екельчике, кое-что написал бы иначе. Но в основном это касалось бы не анализа операторской работы, а общей оценки фильмов, которая, естественно, отмечена печатью своего времени. С другой стороны, мне кажется, что в этом тексте есть и попытки сказать хоть немного больше того, что было официально разрешено в середине 70-х. Может быть, и поэтому есть смысл печатать очерк сейчас без всякой правки—как документ эпохи.

Юрий Израилевич Екельчик родился в 1907 году в Минске, учился в Одессе на операторском отделении кинотехникума, реорганизованного потом в институт. В 1930 году Екельчик институт окончил и почти сразу приступил к съемкам на Киевской студии бытовой драмы режиссера Л.Френкеля «Последний каталь».

Как и Б.Волчек, М.Кириллов, Н.Топчий и многие другие, Екельчик принадлежит к тому поколению советских операторов, которое училось в 20-е годы, а к самостоятельной работе приступило в начале 30-х, опираясь на опыт еще достаточно молодых, но уже старших товарищей—Э.Тиссэ, А.Москвина, А.Головни. Опорой на

опыт отмечен и «Последний каталь»: когда смотришь сегодня этот фильм, тебя не оставляет ощущение, что, до-рвавшись до камеры, оператор решил во что бы то ни стало повторить все приемы съемки, виденные им в лучших фильмах 20-х годов. И с нелегкой этой задачей он вполне справился—фильм вполне может служить энциклопедией приемов. В нем есть все: резкие ракурсы (это от А.Головни); полный набор приемов освещения, включая кадры с первоплановыми темными деталями (это уже от ленинградцев—А.Москвина, В.Горданова); снятые короткофокусной оптикой как бы преувеличенные приметы старого быта: самовар, гора подушек—почти цитаты из «Старого и нового» Э.Тиссэ. Ко всему этому следует добавить явное любование графичностью кон-струкций и живописными световыми эффектами металлургического завода.

Взятые по отдельности кадры свидетельствовали о профессиональной подготовке дебютанта, многие на них—о хорошем вкусе, умении выделить главное. Но Екельчик еще не очень задумывался о связи кадров между собой, о единстве фильма. Это привело к изобразительному разнобою, который явно способствовал провалу фильма, и без того отличавшегося слабой режиссурой. «Последний каталь» принес радость первой работы и самое большое для художника огорчение, когда работа не находит пути к зрителю, Екельчик получил основательный урок, осознать значение которого помог ему следующий фильм «Иван».

Фильм А.Довженко снимали три оператора—уже маститый Д.Демуцкий и совсем молодые Ю.Екельчик и М.Глидер. И, хотя многие кадры сняты ими самостоятельно, а опыт первой картины был использован Екельчиком в индустриальных пейзажах Днепростроя, все-таки изобразительная стилистика фильма шла, конечно, от Демуцкого, и с полным основанием «Иван» должен считаться его фильмом. Поэтому в рассказе о Екельчике вряд ли стоит анализировать этот фильм. Важнее понять, чему научила Екельчика работа в коллективе Довженко.

Уже само по себе длительное, повседневное и, что особенно существенно, творческое общение с такими выдающимися художниками, как Довженко и Демуцкий, имело для молодого оператора огромное значение. Не менее важной была и непосредственная учеба у Демуцкого. Удивительные, «гоголевские» пейзажи Днепра, выразительные портреты, тональное и композиционное единство фильма создавались Демуцким, казалось бы, очень простыми средствами. Это была благородная простота высокого искусства, и постижение на практике ее законов стало для Екельчика настоящим операторским университетом.

Особо хочется подчеркнуть вот что—и Довженко, и Демуцкому было присуще чувство постоянной творческой неудовлетворенности, связанное, в свою очередь, с чувством ответственности перед зрителем. И это чувство Демуцкий сумел привить своим ученикам. Не случайно ученик Екельчика, автор книги о нем Р.Ильин вспоминал, как Екельчик «говорит об отснятом материале своего очередного фильма, которым, как всегда, остался недоволен: «Вот если бы снять теперь весь фильм

сначала, тогда бы, может, что-нибудь и получилось...»». Дело тут не в ложной скромности: Екельчик действительно всегда испытывал чувство неудовлетворенности. Оно толкало его на новые поиски и вело к созданию новых прекрасных работ, непохожих на предыдущие. Были, конечно, у Екельчика и фильмы, неудовлетворенность которыми вполне объяснима. К ним относятся, хотя и в разной степени, три фильма, снятые им после «Ивана».

Если «Большая игра» (режиссер Г.Тасин) оказалась фильмом проходным, не оставившим следа в биографии оператора, то «Хрустальный дворец» (режиссер Г.Гричер-Чериковер) стал шагом вперед. Екельчик нашел верное стилевое решение сложного по изобразительной фактуре фильма (действие происходило «где-то на Западе»), сумел выдержать весь фильм в едином ключе и создать впечатляющие портреты персонажей. Но, несмотря на хорошие отзывы об операторской работе, и этот фильм не принес Екельчику удовлетворения—все его старания не могли компенсировать надуманность драматургии.

Сложной оказалась судьба «Строгого юноши»—фильма, вызвавшего ожесточенные споры еще до того, как его начали снимать. Причиной их стала публикация киноповести Ю.Олеши, который так определил свою задачу: «Я хочу создать тип молодого человека, наделив его лучшим из того, что было в моей молодости». К сожалению, «создавая тип», он не избежал некоторой идеализации и главного героя—Гриши Фокина, и его друзей-комсомольцев.

Ставил фильм А.Роом—одни из ведущих советских режиссеров. Первые годы звукового кино оказались для него, как и многих других кинематографистов, очень трудным периодом, ибо совпали с той эстетической перестройкой, которая следовала из отказа от принципов монтажного или поэтического кино и перехода к более прозаическому кино, знаменем которого стал «Чапаев». Для Роома «Строгий юноша» был одним из этапов в поисках своего места в новом кино. В конце концов, свое место он нашел (напомню, например, превосходный фильм «Нашествие»), но в 1935 году он еще пытался совместить построенную в основном на диалогах драматургию киноповести со свойственным немому кино раскрытием сложных понятий через изощренную пластическую форму. Вслед за Олешей Роом стремился показать в сегодняшних комсомольцах людей коммунистического будущего, в стадионе, больнице, быте—стадион, больницу, быт будущего. Отсюда значение, которое придавалось эпизоду «Сон Гриши», отсюда утрированные, барочные декорации, статичность мизансцен. Роом не понял, что для «Строгого юноши» нужен был как раз противоположный метод: реалистическая трактовка героев и среды сняла бы с Гриши и его друзей налет идеализаций, придала бы идеям автора не умозрительный, а реальный, жизненный смысл.

Со «Строгим юношей» связан единственный, наверно, в своем роде случай—его изобразительный стиль был «запрограммирован»—и с большой точностью!—критиком еще в ходе обсуждения сценария. В пародийной «конференции героев» автор

ее Дм.Мазнин дал приживальщику и цинику Цитронову такие слова: «Ошеломляющая игра блестящих и сверкающих предметов—вот чем увлечен, как ребенок, Олеша... “Оператор!—орет возбужденно Олеша.—Дайте ослепительные столбики света на бутылках. Пусть проблещут невыносимо грани хрустала! Дайте блеск лакированного столика. Пусть движется на экране сверкающая фигура обнаженного атлета! Сверкающий моряк! Сверкающий автомобиль! Мальчик, лови солнце в осколок зеркала!..”».

В фильме все это есть! И сверкающая фигура атлета, и блестящие грани хрустала, и сверкающий автомобиль! Критик спародировал любовь Олеша к гиперболизированным эпитетам и метафорам. Режиссер и оператор восприняли гиперболы Олеша как прямое указание. И это «доведение до блеска» можно, пожалуй, считать ключом ко всей работе Екельчика над фильмом, который и в самом деле снят блестяще. И в прямом смысле «ошеломляющий игры блестящих и сверкающих предметов», и в том переносном смысле, который придает слово «блестящий» в сочетании «блестящая работа». Виртуозные панорамы, особенно проход одного из героев за кулисами и по колосникам театра, безукоризненное светотональное решение таких эпизодов, как «Сон Гриши» и «Больница», со сложными кадрами «белого на белом», изысканные композиции портретов—все это и вправду было сделано прекрасно и даже с увлечением. Увлечение местами вело к перегибам, к нажиму на экзотичность (кулисы театра, операционная), к стилизации (сцены на стадионе, снятые под римские барельефы), к доведенной до стерильности атмосфере не только больничных палат, но и комнаты Гриши.

Перегибы зримо подчеркнули недостатки режиссерской концепции и так же, как это было с «Последним каталем», способствовали неудаче фильма, но если в дебюте Екельчика изобразительное решение во многом противоречило режиссерскому замыслу, то в «Строгом юноше» он нашел пластическую форму, наиболее полно режиссерскому замыслу отвечающую, и был искренне увлеченным сотворцом. Тем большей была драма оператора, когда фильм объявили идейно-порочным и формалистическим.

Во 2-м томе «Истории советского кино» (1973) высказывается сожаление, что фильм, который «мог стать поводом для интересной дискуссии», не был выпущен на экран. Конечно, дистанция времени позволяет более объективно оценить «Строгого юношу», но все-таки и для Роома, и для Екельчика это была неудача. Екельчик отнесся к ней серьезно. Проанализировав свою работу, он понял, что именно из профессиональных достижений фильма—а их было немало—может быть использовано в дальнейшем, понял, в частности, как важно найти верное соотношение портрета и фона.

Здесь следует пояснить, что при всем изысканно-стерильно-экзотическом антураже портреты почти всех героев, кроме, пожалуй, заидеализированного Гриши, были реалистическими, живыми. Сняты они просто, без подчеркнутых бликов и

контражуров, в чем явно сказалась школа Демущкого. Портреты комсомольцев прямо перекликались другими явлениями искусства 30-х годов, например, с живописью Дейнеки и Самохвалова. Но портреты эти вошли в противоречие с фоном, подчеркнули его условность. Впрочем, есть одно исключение—портретная характеристика Цитронова (от его имени была «запрограммирована» работа Екельчика). М.Штраух играл эту роль удивительно. Он сумел вписаться в предложенную режиссером и оператором условную атмосферу и сыграл—совсем по Брехту—не только опустившегося, самого себя презиращего человека (разновидность Кавалерова из «Зависти»), но и свое отношение и к Цитронову, и ко всему окружению. Екельчик почувствовал эту особенность работы Штрауха и приложил все усилия для того, чтобы выпукло «подать» Цитронова. И если можно жалеть, что зрители не увидели «Строгого юношу», то прежде всего потому, что не увидели они этот замечательный дуэт актера и оператора.

* * *

«Чернигов. Зимний пасмурный день. Через замершую Десну перекинут мост. Отсюда, с этого моста, я начал первую съемку фильма о легендарном герое украинского народа—Николае Щорсе... Понятно то волнение, с которым я приступил к работе...»—писал Екельчик, вспоминая февраль 1937 года. Об этих, снятых на месте исторических событий, кадрах писали много. Лучше всех Виктор Шкловский: «Не было в мировой кинематографии таких планов, как сцена перехода богунцев через реку. День серый, солнца мало, люди в шинелях бегут по снегу. Кадр глубок. Люди выглядят черными треугольниками на белом, и кажется, что это бьются на снегу человеческие сердца. Видите, как это трудно рассказать! А вот посмотрите сами—увидите, что это так». И это действительно так! Волнение оператора, биение и его сердца воплотилось в этих кадрах. Особое волнение Екельчика легко объяснить—ведь к обычному беспокойству художника у него добавлялась еще и ответственность перед Довженко, который ему, объявленному за «Строгого юношу» формалистом, оказал такое доверие.

Когда фильм вышел на экран, Екельчик написал: «“Щорс” мог быть создан только теми сложными и вместе с тем чрезвычайно простыми средствами, которые присущи всему творчеству Довженко». Стремление к «сложной простоте» изобразительного решения и было генеральным направлением его поисков. Ему помогли в этом уроки Демущкого, профессионализм, отточенный на «Строгом юноше». Но и свой, и чужой опыт ничего бы не значил, если бы не главное—«сложная простота» Довженко заключалась, прежде всего, в поэтическом взгляде на героев, народ, историю. И такой поэтический взгляд оказался по-настоящему близок Екельчику. На «Щорсе», в работе с Довженко Екельчик впервые раскрылся как оператор-поэт.

Если мысленно просмотреть один за другим лучшие эпизоды фильма—начало (залитое солнцем поле подсолнуха и взлетающая к небу в разрывах снарядов черная земля), приход партизан к Щорсу по окутанному туманом лесу, взятие Чернигова, похороны Боженко—необычайно ощутимыми, наглядными становятся фольклорные истоки поэзии Довженко и Екельчика. Выросший на Украине, воспитанный на ее искусстве, Екельчик глубоко постиг особенности украинского национального характера, дух песни украинской, своеобразие юмора. И что особенно важно, он очень точно чувствовал ритм: и неторопливый, но грозный ритм эпических дум, и искрометный ритм гопака, и мягкий, берущий за душу ритм лирических песен.

Всё до мелочей продумано и прочувствовано оператором в сцене смерти и похорон Боженко. Простая, очень рельефная фронтальная композиция, верно найденный масштаб фигур по отношению к рамке экрана, цветовые контрасты, усиленные черным дымом на заднем плане—все это сделано прекрасно и вполне достаточно для одного кадра. В фильме же это эпизод гигантской—по кинематографическому масштабу времени—протяженности. Но вы не замечаете времени, не чувствуете затянутости. Режиссер и оператор добились этого, прежде всего, благодаря в высшей степени точному ритму. Медленно движется траурная процессия. Торжественный ритм ее движения оттеняется иным, пульсирующим ритмом пронесшихся в глубине всадников. Общее ритмическое членение эпизода на кадры создано с безошибочным соотношением крупности отдельных кадров и их длины. На эту ритмическую конструкцию накладывается еще и постепенное изменение освещенности—от яркого дневного света через мягкий вечерний к темному, но контрастному ночному. Все вместе создает монументальный эпический образ огромной силы.

Похороны Боженко, так же, как и взятие Чернигова, и еще некоторые эпизоды, построены на непрерывном движении. В других сценах, снятых неподвижной камерой, Екельчик достигает впечатления монументальности с помощью многоплановых глубинных композиций, строя кадр, как станковую картину. К сожалению, в отдельных кадрах, особенно в сценах митингов, многоплановость превращается в «кулисность», выглядит театрально. Меньше других удались Екельчику и некоторые чисто разговорные эпизоды. Трудно винить в этом только оператора—уже в сценарии эти эпизоды были ориентированы скорее на литературную, чем на пластическую выразительность. Но, конечно, не это определяет впечатление от операторской работы в «Щорсе». Определяет его поэтическая, романтическая приподнятость большинства эпизодов фильма, которая создана Екельчиком не за счет излишне сложного, подчеркнуто эффектного изобразительного решения, а за счет простоты, той благородной «сложной простоты», что свойственна высокой поэзии.

Может быть, особенно хорошо это видно на примере портретов. В «Щорсе» почти нет «поставленных» портретных кадров: крупные планы вписаны в окружение, начисто отсутствуют световые эффекты. И тем не менее оператор добивается нужного

ему впечатления. Один из лучших портретов в фильме—крупный план Щорса, после многодневного боя под Бердичевом диктующего письмо жене. Щорс предельно устал, оператор не скрывает этого, но основное внимание он уделяют глазам, и минимальными средствами, с помощью одного осветительного прибора добивается такого блеска глаз, который безошибочно передает переживаемое Щорсом чувство радости победы и делает особенно убедительными его слова: «Я был уверен в победе и победил...»

Фильм о Щорсе стал поворотным пунктом в творческой биографии Екельчика. Работа с Довженко помогла ему найти свой путь в искусстве.

* * *

Режиссер И.Савченко принадлежал к тому направлению украинского кино, виднейшим представителем которого был А.Довженко. Но они были очень разными—Довженко и Савченко, и столь же разными оказались и их фильмы, снятые Екельчиком.

По линии исторической точности и «Богдану Хмельницкому» можно предъявить претензии и довольно серьезные. Но нельзя забывать обстановку, в которой он создавался. Только что прошло воссоединение украинских и белорусских земель. (На Западной Украине Екельчик вместе с другими операторами снимал документальный фильм А.Довженко «Освобождение»). Временное перемирие с Германией мало кого обманывало—шла подготовка к войне. Такие понятия, как единство народа перед лицом врага, как дружба народов, объединяющихся в освободительной борьбе, становились самыми актуальными лозунгами дня. И авторы фильма сознательно сделали упор не на противоречия внутри народа, не на психологической драме гетмана Богдана Зиновия Хмельницкого, а на том, что объединяло украинский народ в борьбе с поработителями-поляками. Это же определило и показ поляков («Поляки показаны сатирически, в некоторых фрагментах даже опереточно, но в целом к ним относятся как к серьезному противнику»—пишет известный польский историк кино Е.Теплиц). Это же определило и жанр фильма—народная драма, и его изобразительное решение.

Первые кадры. Костел, Очень нарядные, хорошо вооруженные шляхтичи. Роскошно разодетые шляхтянки. Массивные стены отгораживают их от своего народа. Гетман Потоцкий объявляет «рушение на Сечь Запорожскую»...

И сразу, без всякого перехода—сидит на перевернутом челне Богдан Хмельницкий. Широкий разлив Днепра, только узкая полоска другого берега у самого горизонта отделяет величественную реку от высокого неба. Богдан в полотняной рубашке, голова его непокрыта. В следующем кадре он показан с другой точки—на фоне лагеря запорожцев. Внешне он здесь ничем не отличается от других казаков, но есть в нем могучая внутренняя сила, монументальность, позволяющие сразу узнать главного

героя фильма. И создана эта монументальность не только прекрасным актером Н.Мордвиновым, удивительно умевшим даже в кадрах, где его герой совершенно неподвижен, передать и человеческую его значительность, и напряженную работу мысли, но и оператором, который абсолютно точным выбором ракурса и условий съемки придал фигуре Богдана особую скульптурность, подчеркнутую к тому же и обобщенной, без деталей передачей фона.

Так с самого начала фильма возникает изобразительное противопоставление поляков и запорожцев: замкнутого, темного и гулкого костела и открытых просторов приднепровской степи; холодного блеска оружия, шелка, золота и человеческой теплоты простой одежды; контрастного, мрачного освещения и естественного, смягченного облаками солнечного света; верхних, придавливающих человека ракурсов и съемки «нормальной», с уровня глаз, а часто и нижних, приподымающих человека ракурсов. Дальше в фильме будут и ночные, с контрастным светом кадры запорожцев, и богатые одежды гетмана Хмельницкого, и поляки под открытым небом, и Хмельницкий в тесных комнатах киевского дома... Но основные, противопоставленные в первых кадрах изобразительные мотивы пройдут через весь фильм, как рефрен в песне, как рифма в стихе. Пикассо сказал: «Живопись не проза, она поэзия, она пишется стихами с пластическими рифмами...» Пластические рифмы в «Богдане Хмельницком»—одно из проявлений той поэзии, которой проникнут весь изобразительный строй фильма.

Поэзия живописи Екельчика в «Богдане Хмельницком» близка народной поэзии Украины, напоена ее образами, пронизана ее ритмами. В лихом, танцевальном ритме снята сцена учебного «боя» Богуна с тремя казаками. И тут же, еще не вложив саблю в ножны, обращается полковник к «сивым лыцарям»—кобзарям: «Поднимайте народ...» Запевает старый кобзарь думу о чёрной хмаре. Под звуки думы, в ритме думы, раскрывая самую душу думы народной, идут на экране из наплыва в наплыв всего четыре кадра с расходящимися по земле украинской бандуристами. С каждым кадром ниже горизонт, грознее тучи, темнее общая тональность... Всего одну минуту идут эти кадры, но увидев их хоть раз, вы уже не забудете их никогда.

Четыре коротких кадра, вроде бы проходная сцена—переход от мажорных, наполненных юмором кадров Сечи к трагической картине «Дороги смерти». Но в «Богдане Хмельницком» каждый кадр должен был стать образной деталью огромной фрески. И Екельчик вложил в «проходы» всю силу своего таланта, дал режиссеру кадры с таким поэтическим зарядом, который вместе с точным монтажом Савченко превратил их в поэтическую монтажную фразу, заповедь основной темы фильма—темы народа, восстающего на панов. Такой же поэтической монтажно-пластической строфой стала и сцена насыпания кургана над могилой ка-зака Тура. С каждым кадром все дальше отходит камера, все выше могильный холм, все темнее небо. И вот уже только лунный свет выделяет контуры кургана на фоне черного неба... Постепенное изменение масштаба съемки и освещения создает и здесь очень лаконичный по

выразительным средствам, но бесконечно емкий и поистине эпический образ.

В этих сценах, как и во многих других, Екельчик показал себя подлинным виртуозом в передаче тончайших оттенков естественного освещения. Но не менее блестящим было и его мастерство в освещении сцен павильонных. Свет у Екельчика активен и динамичен до предела. Он отказывается от общего, заполняющего освещения, смело использует световые пятна, ту игру света, которая создает светотеневое и эмоциональное напряжение, помогая выявлению драматического конфликта. Освещение световыми пятнами не было изобретено Екельчиком—еще в немом кино его применил и довел до совершенства Москвин. Как вспоминает Р.Ильин, Екельчик внимательно изучал работы коллег и говорил, что «более всего любит Андрея Москвина». Опыт «ленинград-ской школы» в годы, непосредственно предшествующие «Богдану», особенно ярко проявился в снятом В.Гордановым «Петре Первом». И Екельчик не прошел мимо этого опыта, что хорошо видно при сравнении «скульптурных», с подчеркнутым светом формами портретов «Богдана Хмельницкого» и более мягких, скорее «живописных» портретов «Щорса». Но используя найденное другими операторами, Екельчик умел сделать это органично для своего стиля, умел подойти к этому как новатор. Так он очень интересно и по-своему применил освещение пятнами в больших декорациях (костел, замок Потоцкого), усилив светом пластический ритм кадров.

С особой силой новаторство Екельчика проявилось в приемах композиционных, В «Богдане Хмельницком» нет статично уравновешенных композиций «Строгого юноши» или «кулисных» построений некоторых массовых сцен «Щорса». Динамизм, смелое сочетание первопланового действия с огромной глубиной кадра, резкие ракурсы и асимметрия—все это сделано на том пределе, когда кажется еще чуть-чуть и все это превратится в манерность. Но Екельчик нигде не переходит этого «чуть-чуть»: динамика, экспрессия композиционных построений всегда оправдана напряжением действия, предельным накалом борьбы.

Характер композиций все время меняется, он точно связан со «сверхзадачей» каждого кадра. Более того, он связан и с народными, фольклорными представлениями о героях и событиях. В народных песнях, как правило, положительный герой, вождь такой же, как и все, только может быть чуть выше, чуть смелее, чуть мудрее. С помощью художника Я.Ривоша (его работа в «Богдане Хмельницком» заслуживает высокой оценки и во многом способствовала успеху Екельчика) Савченко так строит мизансцены, чтобы Богдан, Кривонос, Богун почти во всех кадрах были в окружении народа. И Екельчик своими ракурсными и глубинными композициями усиливает эту идею народного вождя.

И с такой же, если не большей силой резко асимметричные композиции подчеркивают одиночество и обреченность оторванного от народа вождя поляков. Огромное пространство пола и две фигурки—и без того невысокие, еще более уменьшенный ракурсным искажением гетман Потоцкий и в нескольких шагах от него,

как злой дух, иезуит в черной сутане. И во всех других кадрах пробега Потоцкого с истерическим криком «Огнем и мечом!» он один и опять в том же верхнем ракурсе.

Экспрессия, созданная динамически неуравновешенными композициями статических кадров, еще более возрастала в кадрах, снятых с движения, с панорамированием, в стремительных проездах. С бешеным темпераментом сыгранный Мордвиновым проход Богдана по пиршественному столу снят Екельчиком с не меньшим темпераментом. И это не случайно. Огромную роль в том художественном совершенстве, которое было достигнуто в «Богдане Хмельницком» сыграло совпадение позиций, единомыслие Савченко, Мордвинова и Екельчика. Савченко умело направил трагедийный темперамент актера, добился необходимых перепадов—от сцен раздумья до взрывных кульминационных сцен. Екельчик очень хорошо чувствовал температуру актерского «накала» и умел «зажигаться». Происходило что-то, что можно было бы назвать резонансом. А творческий резонанс создателей фильма всегда, вызывает и резонанс зрители. Потому так потрясают наиболее темпераментные сцены «Богдана Хмельницкого».

Работая смело, страстно, добиваясь особой динамичности освещения и композиции, Екельчик никогда не забывал об актерах, не допуская того, чтобы сильнодействующие изобразительные средства подавляли их, И актеры прекрасно чувствовали это. М.Жаров, игравший дьяка—одну из лучших своих ролей, написал, что Екельчик «умело “подавал” актера, тонко интерпретировал его состояние». А вот мнение Н.Мордвинова: «Ю.Екельчик—оператор, умевший сочетать достоверность с мужественной патетикой, в черно-белом добиться цвета, в плоском—стереоскопичности».

В словах Мордвинова—актера необычайно чуткого к пластической стороне роли и фильма в целом—особенно важна мысль об умении Екельчика сочетать «достоверность с мужественной патетикой». Достоверность, реальность, опозитивированная и поднятая до патетики—это традиция народного эпоса, гоголевская традиция в нашем искусстве.

* * *

В годы Великой отечественной войны, продолжая работать с И.Савченко, Екельчик снял для «Боевого киноальманаха» новеллу «Квартал № 14». Короткий эпизод борьбы польского народа против оккупантов Савченко и Екельчик сняли приемами «киноплаката», построив изображение на четких композициях в световых контрастах. Менее удачным оказался фильм «Партизаны в степях Украины». В сложных природных условиях Туркмении Екельчику удалось мастерски воссоздать мягкий украинский пейзаж. Хороши в фильме и портреты. Однако схематичности драматургии, недостаток знаний о войне толкали режиссера и оператора на подмену психологической, глубины внешними эффектами. В полнометражном фильме

плакатность работала против авторов.

В конце войны Екельчика перевели на «Мосфильм»—он должен был снимать с Довженко цветной фильм «Жизнь в цвету». Но киноруководство изменило свое решение и, несмотря на протесты Довженко, направило Екельчика в группу режиссера Г.Александрова.

По меткому выражению одного критика, в газетных рецензиях на «Весну» царило «равнодушное одобрение». В более поздних высказываниях, наряду с похвалами в адрес актеров и оператора, появилось довольно единодушное неодобрение. Фильм обвиняют в отсутствии логики развития характеров, в жанровом разномое и даже в том, что за условностью «Весны» не стоит «безусловность настроений времени». Со всеми претензиями можно согласиться, кроме последней. Конечно, недостатки фильма делают «печать времени» менее заметной, чем, скажем, в «Цирке», но она есть, о чем говорит и название (сценарий именовался «Звезда экрана»), и высказанная героиней тема фильма—«о весне в сердцах людей», и звучащие с экрана слова Маяковского о «весне человечества, рожденной в трудах и бою», которые в те годы прямо ассоциировались с радостью Победы.

Подробный анализ фильма выходит за рамки очерка об операторе.

Ограничусь аналогией. Характернейшим, явно отмеченным печатью времени явлением искусства той поры стала станция метро «Комсомольская»—А.Щусев проектировал ее как раз тогда, когда шла работа над «Весной». Станция решена в крупных формах, в нарядном, праздничном сочетании светлых колонн и светлого фона свода с ярким многоцветием мозаик и не очень многочисленными, но укрупненными, как бы «преувеличенными» белыми орнаментальными украшениями. А вот первые кадры «Весны»: крупно снятые в необычном ракурсе кони на Большом театре, колонна физкультурниц в белых платьях, нарядные улицы новой Москвы, праздничный марш. Все это подано не в деталях и подробностях, а крупно, даже торжественно. И дальше: гигантский зал Института солнца с явно «преувеличенной» научной аппаратурой, огромные, как бы укрупненные павильоны киностудии, торжественно-праздничные, без обычного хлама и сутолоки... При всем различии архитектурного сооружения и музыкальной комедии об-ращают на себя внимание сходные приемы: крупная торжественная форма, «преувеличенные» детали, нарядность, общая праздничная атмосфера. И у Щусева, и у Александрова эти приемы работали на выполнение социального заказа, передавали радостное ощущение «весны человечества», заслуженную гордость победившего народа.

Приподнятость чувства, торжественность формы в большой степени связаны с удивительным свойством «Весны»—смотришь ли ее в кинотеатре или по телевизору, все равно кажется, что рамки экрана раздвигаются, экран выглядит бульшим, чем при просмотре других фильмов. Столь же поразительного эффекта достигает Екельчик в некоторых эпизодах «Щорса», в «Богдане Хмельницком», в «Первом эшелоне». Можно было бы, наверно, разобрать по косточкам приемы, найденные для этого

Екельчиком, но делать так не хочется, ибо никакой разбор все равно не исчерпает какое-то колдовское, не объяснимое до конца искусство замечательного оператора.

Умение Екельчика передать в кадре не уместающиеся в его рамки глубину, высоту, ширину придало «Весне» масштаб и помогло донести до зрителя режиссерский замысел, который сам Александров, к сожалению, довольно усиленно вуалировал помпезными вставными номерами, и который (в отличие, скажем, от «Цирка») не был достаточно поддержан музыкой. Точно так же—не только выявляя, но и развивая режиссерскую концепцию, снял Екельчик лирические эпизоды.

В «Богдане Хмельницком», где Екельчик ярко раскрылся как эпический поэт, была сцена Богдана и Гелены на берегу озера, приоткрывшая лирическую сторону его поэтического дара. В «Весне» проникновенная лиричность Екельчика является в нескольких великолепных эпизодах. Лирическая сцена Громова и Никитиной на киностудии... Вечерние и лунные пейзажи Москвы-реки... Многие операторы и до, и после Екельчика снимали подобные пейзажи, но, пожалуй, никто не сумел сделать их столь поэтичными. Эта лирическая струя творчества Екельчика особенно интересно сказалась в портретах. Н.Черкасов снимался в десятках фильмов, но ни в одном из них такого Черкасова мы не видели. И не потому, что он почти без грима играет современника—были у него и другие такие роли. Екельчик показал режиссера Громова как человека с мягкой, не подчеркнутой интеллигентностью, с умным, чуть ироничным взглядом. Этот взгляд—самое важное для оператора. Он так снял портреты, прежде всего лирические, что мы смогли заглянуть в глаза—вспомните Черкасова, когда читает он слова Гоголя о побасенках. И точно так же лучшие портреты Л.Орловой в обеих ролях—в лирических сценах. Для Екельчика всегда имела огромное значение вдохновенность актерской игры, ее «нерв». Поэтому так удались ему лирические портреты, и он сумел передать в них всё обаяние, особый «шарм» замечательной актрисы. И менее выразительными, хотя и довольно убедительными, оказались портреты Никитиной в тех эпизодах, где Орлова пыталась вдохнуть жизнь в надуманную фигуру «ученого сухаря».

Для Александрова «Весна» была шагом назад по сравнению с «Цирком» и «Волгой-Волгой». Но благодаря Екельчику фильм стал более «александровским», чем это смог сделать сам режиссер. Он не только подчеркнул, приподнял пластически и праздничную торжественность, и глубокую лиричность многих эпизодов. Он еще нашел, изобрел такие приемы съемки (например, мягкое, светотеневое обобщение фонов), которые хотя бы изобразительно ослабили стилистический разнобой. Добавлю к этому безукоризненно точный музыкальный темп съемок с движения и выбранные с сатирическим прицелом ракурсы, которые помогли превратить Бубенцова в персонаж, ставший в конце 40-х годов нарицательным.

При всем значении проделанной Екельчиком работы, спасти «Весну», исправить все ее недостатки, он, конечно, не мог. Но его работа в этом фильме—одно из лучших достижений операторского искусства первых послевоенных лет.

* * *

Следующий фильм—«Сталинградская битва». Екельчик снимал его с режиссером В.Петровым, опять «осваивая» и нового режиссера и новый, изобретенный в те годы «художественно-документальный» жанр. Само название жанра толкало оператора к подражанию кинохронике, однако Екельчик стремился не к документальному, а художественному образу великой битвы. Ему удалось это в грандиозных общих планах: наступление немцев на Дону, переправа дивизии Родимцева через Волгу... Но неверная общая установка фильма привела к тому, что очень выразительные сами по себе сцены сражений были только иллюстрацией. Они не поддержаны исследованием характеров тех, кто участвовал в сражениях—от рядовых солдат до представителей Ставки.

Показательно, что во всех эпизодах, где есть хотя бы намек на характер, Петров и Екельчик сразу же ухватываются за возникающие возможности и используют их до конца. Это относится к некоторым сценам с генералом Чуйковым и, особенно, к эпизодам в штабе Паулюса. В.Гайдаров, игравший трагедию человека, который понимает античеловечность приказов Гитлера и вынужден их выполнять, написал в своей книге о том, как помог ему Екельчик. Действительно, один только крупный план Паулюса, освещенный дрожащим пламенем свечи, стоил многих монологов...

«Сталинградская битва» не могла принести удовлетворения требовательному художнику. Но выбирать не приходилось. Фильмов снималось мало. Еще одна попытка совместного труда с Довженко снова оказалась безуспешной—работа над цветным фильмом «Прощай, Америка!» была прекращена, когда он был отснят уже наполовину...

Не принесла радости и новая встреча с Петровым. Режиссер, известный как опытный мастер экранизации («Гроза», «Без вины виноватые»), задумал «Ревизора» как фильм, отходящий от «буквы», но сохраняющий «дух» гоголевской комедии. Такую экранизацию не разрешили. Снимая обычный фильм-спектакль, Петров работал уже без энтузиазма, а это не могло не сказаться на работе оператора. Екельчик сосредоточил свое внимание на экспериментах с цветом. Идя от русской живописи, прежде всего от П.Федотова, он придал изображению колористическое единство, несколько смягчил общим золотисто-желтым тоном пестроту костюмов. Он интересно снял портреты—живые, «материальные», по выражению самого Екельчика. Изобразительно все это отвечало тому почти водевильному стилю, к которому привел фильм Петров. Но как это было далеко от Гоголя!..

Следующий фильм—«Мы с вами где-то встречались». Р.Ильин вспоминает слова Екельчика: «Нужно было бы отказаться от этой картины—это ясно, но как я мог подвести своих друзей по искусству?» Екельчик всеми силами пытался помочь неопытным режиссерам Н.Досталю и А.Тутышкину. Но фильм был обречен на неудачу

из-за порочной идеи вынести блистательное, но насквозь театральное искусство А.Райкина на подлинную натуру.

Так фильм за фильмом—целая полоса полуудач и неудач. Просвет забрезжил в 1954 году, когда Екельчику предложили—первым из советских операторов—провести опытные широкоэкранные съемки. Выбор был на редкость счастливым: широкий экран создан как будто специально для Екельчика о его постоянным стремлением «выйти за кадр», «объять необъятное». Но новый формат принес и новые проблемы. Екельчик увлеченно ищет пути наиболее выразительной подачи актера, проверяет возможности съемки с движения. Эксперименты получают и реальную цель—вместе с режиссером М.Калатозовым Екельчик начинает подготовку к съемкам первого советского широкоэкранный фильма «Целина» по сценарию Н.Погодина. К сожалению, фильм пришлось снимать на обычный экран. Но труд Екельчика не пропал—и опытные съемки, и снятые на широкий экран актерские пробы были внимательнейшим образом и с большой пользой изучены операторами, вслед за Екельчиком осваивающими новый формат.

«Первый эшелон» (под таким названием фильм вышел на экран) снова продемонстрировал умение Екельчика меняться, находить новые средства для выражения нового содержания. Но значение фильма в развитии операторского искусства этим не ограничивается. По-настоящему оно, пожалуй, еще не оценено. Причина в том, что отдельные элементы синтетического искусства кино, как правильно заметил искусствовед А.Каменский, обладают «определенной автономией развития». Она и проявилась в «Первом эшелоне»—изобразительная трактовка ушла несколько вперед от сценарного и режиссерского решения. А значение фильма, место в истории кино определяется, как правило, общей оценкой.

Для Калатозова (как, впрочем, и для кинематографа в целом) «Первый эшелон» оказался фильмом переходным: он начал избавляться здесь от многих канонов периода малокартинья и только нащупывал ту стилистику, которая сделала следующий его фильм—«Летят журавли» событием не только советского—мирового кино.

Главным в «Летят журавли» было то, что авторы фильма, обратившись к драматической судьбе одного человека, показали ее как часть судьбы народной. Новое отношение к человеку потребовало новой стилистики. В «Первом эшелоне» Погодин и Калатозов делали только первые и достаточно робкие шаги. Но Екельчик, всегда необыкновенно чуткий ко всем веяниям времени, сумел ухватить это новое, поддержал его и во многих случаях оказался ближе к искомому, чем режиссер.

Новый стиль кино съемки вовсе не был отрицанием старого—для такого художника, как Екельчик, это был бы слишком простой путь. Новый стиль был развитием элементов старого, но развитием диалектическим, связанным с переходом в новое качество. В лучших своих фильмах Екельчик успешно применял глубинное построение кадра, съемку с движения. В «Первом эшелоне» он развил эти приемы на

новой основе, используя сверхкороткофокусный объектив, который благодаря очень широкому углу зрения и большой глубине резкости давал новые отношения человека и пространства (важнейшее обстоятельство для фильма о целине!), иные связи человека и его окружения. Подчеркивая динамику, этот объектив позволил в кадрах с интенсивным движением (пожар, погоня «ростовских» за Монеткиным) довести пластическую экспрессию до предела. Внутрикадровая динамика, поддержанная темпераментным монтажом Калатозова и музыкой Шостаковича, сделала эти эпизоды самыми яркими и сильными в фильме.

К сожалению, тяготевший над сценаристом и режиссером груз прошлого часто приводил их к привычным, перестраховочным решениям и, например, эпизод пожара оказывался всего лишь эффектным драматическим ходом, предназначенным для нагнетания напряжения перед парадным финалом. Екельчик очень много сделал для того, чтобы и перестраховочные эпизоды зазвучали по-новому. Он отказался от законченных, уравновешенных, вылизанных композиций, добивался «хроникальности» кадра, его кажущейся неорганизованности. Он не боялся резко, выпукло показать грязь и лужи, трудный неустроенный быт. Но он умело, совсем незаметно переводил эту бытовую реальность в поэтическое, романтическое обобщение. И появились рядом с палатками тоненькие березки, появились прекрасные пейзажи, хотя объект этих пейзажей исключительно неблагоприятный—голая степь. А сняты пейзажи так, что и вправду экран кажется расширившимся вдвое...

Работая на «Первом эшелоне», Екельчик был уже болен. Он успел снять почти всю натуру, когда болезнь окончательно свалила его. Немногочисленные павильоны и две натурные сцены доснял С.Урусевский. 17 апреля 1956 года Екельчик скончался. 29 апреля «Первый эшелон» вышел на экраны страны. Через полтора года Калатозов и Урусевский выпустили «Летят журавли», открыв новую страницу истории операторского искусства. «Первый эшелон» стал основанием, стартовой площадкой, с которой совершился этот взлет. Выражаясь аллегорически, можно сказать, что Урусевский как эстафетную палочку принял из рук Екельчика сверхкороткофокусный объектив. Но главным в этой эстафете был, конечно, не объектив (хотя и его роль не следует преуменьшать), главным был новый взгляд на человека, новое отношение к человеку, с которым снимал Екельчик свой последний фильм. И именно в этом значение «Первого эшелона».

* * *

Искусство кинооператора в большой степени исполнительское и потому сродни искусству актера или музыканта. Среди музыкантов легко выделить «однолюбов», предпочитающих играть произведения одного музыкального направления или одного композитора. Есть и другие—они умеют «настроиться на волну» любого композитора и с одинаковой (или почти одинаковой) глубиной и

виртуозностью исполняют Гайдна и Листа, Чайковского и Бартока. Так же и операторы. Есть и среди них «однолюбы», стремящиеся работать с одним режиссером или, если уж с разными, то близкими по своим установкам, по стилю. И есть операторы, не только чувствующие особенности почерка нового для себя режиссера, но и умеющие сделать этот почерк своим.

Екельчик прожил недолгую жизнь и снял не так уж много фильмов, но достаточно вспомнить любые два из них, скажем, «Богдана Хмельницкого» и «Весну», чтобы сразу же стало ясно—он был оператором-виртуозом, с равной силой работающим над фильмами разных стилей и жанров. Но это вовсе не значит, что, будучи в каждом фильме иным, творчество Екельчика не имеет индивидуальных свойств, которые можно было бы найти во всех или, во всяком случае, в луч-ших его фильмах. Такие свойства, конечно же, есть. Это, прежде всего, поэтичность и то сочетание достоверности с мужественной патетикой, о котором писал Мордвинов. Это художническая смелость, любовь к яркой, порой подчеркнутой форме. Это излюбленные приемы—светотональное обобщение, глубинные композиции.

Но самое важное свойство его творчества—чувство времени. Время, его ритмы, его тенденции, его философию Екельчик чувствовал безошибочно. И умел воплотить это чувство в композиции, светотени, движении камеры. Счастливый для художника сплав чувства и умения обеспечил Юрию Екельчику прочное и заслуженное место в истории кино, в истории отечественной культуры.

Яков БУТОВСКИЙ