

Кинооператор Светлаков Юрий Яковлевич
С 1961 года работал на Кемеровской студии телевидения.
Выпускник ВГИКа 1969 года.

Снимал очерки, вёл циклы передач:
«Кинолетопись Кузбасса» (1976-1982),
«Рассказы о Кузбассе» (1982-1985),
«Люди земли Кузнецкой» (1986-1989),
«Шаг за горизонт» (1986-2006),
«Семейный альбом» (1999-2006).

Доцент кафедры фотовидеотворчества КемГУКИ.

Член Петровской академии наук и искусств.

Автор книг: «Киноленты памяти», «Съёмщик»,

«Шаг за горизонт», «Семейный альбом»,

«Шаг за горизонт-2», «Кинолетопись Кузбасса»,

«Путь непослушания, или Неправильные люди»,

«Кемеровское телевидение», «Автор-оператор»,

«Запрещённый «Шаг за горизонт», «Дом поэта».

Член Союза писателей Кузбасса.

Эта книжка написана по материалам лекций и бесед
автора со студентами о кинооператорском мастерстве.

Юрий Светлаков



**СВЕТ
МЕРЦАЮЩИХ
ЗВЁЗД**

Юрий Светлаков

СВЕТ МЕРЦАЮЩИХ ЗВЁЗД

Беседы
о кинооператорском мастерстве

Рекомендовано кафедрой
фотовидеотворчества КемГУКИ
в качестве очерков
по курсу «Операторское мастерство»

Кемерово 2010

ББК . 76.032

Светлаков Ю.Я.

С 24 С ВЕТ МЕРЦАЮЩИХ ЗВЁЗД.

Кемерово: КемГУКИ, 2010 г. - 336 с.: 240 ил.



Эта книжка кинооператора Юрия Светлакова была написана по материалам лекций и бесед автора со студентами КемГУКИ. Автор рассказывает о ведущих кинооператорах русского кино, чьи имена вошли в золотой фонд мирового кинематографа.

ISBN 5-85905-257-X

© Ю.Я. Светлаков. 2010

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств. 2010

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

*Если бы это зависело от меня,
я писал бы не словами, а кадрами.*
Дзига Вертов

Вначале постараюсь объяснить, почему я взялся за эту работу - переложить на бумагу тексты бесед со студентами о кинооператорском мастерстве.

Вопрос первый: «Кто тебя заставил?»

Меня никто не просил, тем более не заставлял, даже не уговаривал, просто неведь откуда прилетела мысль: «А не написать ли тебе книжку о кинооператорах?»

Мысль ярко вспыхнула и, не давая покоя, стала преследовать меня и днём и ночью. По натуре я человек ленивый – отмахивался от неё как от назойливой мухи.

Хотел, было просто записать беседы на видео или на магнитофон, но вскоре отказался от этой затеи. Камера сковывает рождение мысли, начинаешь следить за порядком слов в тексте, который ты сам придумал. На первый план начинает выступать твой внутренний цензор. В результате получается заунывно-нудный разговор. Без записывающей аппаратуры лучше – несёшь всякий бред, без всякого контроля и ответственности никакой.

Тогда и решил добровольно принудительно приковать себя к перу и бумаге, а точнее к компьютеру.

Вот сижу и тыкаю одним пальцем по клавишам, не ведая, что творю. Пока зафиксируешь одну мысль – другие мысли прилетают и тут же с ехидной улыбкой улетают. Не успел записать - ну и не надо.

Что явилось основанием для этой работы?

Прежде чем построить дом – нужен фундамент. Слово какое-то неудачное. Сказать «база» – ещё хуже – будто овощная база № 5. «Платформа» – железной дорогой пахнет.

Лучше всего назвать «подродовая память». Память о прошлом. Говорили же не раз «Мы изучаем прошлое, чтобы понять настоящее и увидеть будущее». А. Горький.

При подготовке этой работы я исходил из собственных съёмок и наблюдений, сделанных во время работы на телевидении, из поиска кинодокументов по истории Сибири, из 35-летнего опыта преподавания операторского мастерства в институте культуры, из занятий со студентами, из просмотра фильмов мастеров, из чтения книг и т.д.

Это объясняет не академическую, а свободную форму изложения, рассматривающую некоторые, как представляется автору, ключевые вопросы кинооператорского мастерства ведущих операторов российского кинематографа.

Это важное и сложное явление до сих пор почти не исследовано. Оно обходится историками искусств, редко пишут об этом и киноведы. По вопросам операторского искусства, кроме нескольких хороших книжек, написанных операторами, и нескольких биографий практически нет ни одного серьёзного исследования.

Правда, существует кое-какая литература, но это, как правило, специальные монографические работы, написанные на замысловатом для восприятия мудрёном научным языке.

Всё это даёт мне право «оформить наши отношения».

Теперь надо объяснить название книжки.

Рабочее название было простое, как три рубля «Беседы о кинооператорском мастерстве. Ну и что?»

Думал, думал и придумал: «Свет мерцающих звёзд».

Почему свет?

СВЕТ. Оператор, прежде всего светописец, рисует не красочками, а светом. «Свет - есть Бог» - сказано в одной известной книжке - автора забыл.

Стало быть, операторская профессия – божественное ремесло.

МЕРЦАЮЩИХ. Кино - не остановившееся мгновение. Мерцающее искусство – кадры мерцают на экране со скоростью 24 кадра в секунду. За счет инерции зрения мы и видим движущиеся картинки.

ЗВЁЗД. Для меня Великие Операторы – звёзды на небосклоне. Одни светят ярко, другие чуть меньше. Все они разные. Удивительно то, что если звезда потухнет – свет её доходит до нас. «Если звёзды зажигают, значит это кому-нибудь нужно».

Если я слышу имя того или иного кинооператора, на моём внутреннем экране возникнет не его портрет, а фильм. Произносят, скажем, имя Урусевского, тут же калейдоскопом мелькают кадры из «Неотправленного письма», «Сельской учительницы», «Журавлей», «Пой песню, поэт» и других.

А подзаголовок «Беседы о кинооператорском мастерстве» я всё-таки оставил.

Тогда вопрос: «Почему беседы, а не лекции?»

Беседы предполагают свободную форму общения. Память открывает забытые файлы (эпизоды) от заданных вопросов, от просмотров фильмов. Рождение мысли происходит спонтанно.

Беседы не поток бессознательного сознания. Всегда есть план, где расставлены акценты.

Обычно все беседы идут по одному расписанию.

Вначале задаю традиционный вопрос: «Есть вопросы к докладчику?» Я их жду, как рыбак поклёвки. Введение в беседу это как сыграть увертюру, а потом уже вырливать на тему.

Ход беседы придумываю заранее. Всякий раз стараюсь не отходить от плана, но тут есть проблема.

Заходишь в аудиторию... Вижу – сидят скучные, мрачные. Зачем спрашивается, припёрлись? На обдумывание не остаётся времени и, иногда неожиданно для себя, обращаюсь к ним и говорю: «А не рассказать ли вам анекдот?».

Рассказываю. Далее посмотрим - куда кривая выведет.

Сообщаю, что будем смотреть и несколько указаний, на что обратить внимание. Но не детализировать! Дело в том, что во время просмотра студент волей-неволей ждёт того момента, о чём я поведал, пропуская мимо ушей и глаз многое другое.

После просмотра начинается самое интересное и самое сложное – обсуждение увиденного и услышанного.

Как вовлечь студентов в беседу?

Было бы просто рассказать подробности биографии оператора, как установлен свет, какая композиция кадра. Осветить ключевые моменты в творчестве оператора. Его почерк, манеру, основываясь на первоисточниках – воспоминаниях, плюс свои впечатления от увиденного и прочитанного о кинооператоре. Подчеркну - важны первоисточники, а не пересказы искусствоведов. Затем перейти к анализу фильма. Анализ - слово-то, какое противное - медицинское. Если сказать разбор – ещё хуже. Лучше спросить: «Как сделано?»

Труднее всего вовлечь студента в самостоятельное суждение о просмотренном материале. Какой свет, ракурс, композиция – всё то, что составляет основу операторской профессии. Память выбирает то, что когда-то удивило и поразило. То, что эмоционально не задело, память стирает или прячет в тёмные закоулки кладовых мозга.

Бывало, подготовишься, как урокодатель, а результата никакого – глазки у студентов не горят.

Почему? Кто виноват?

Нет в мире виноватых.

Что же важнее лекции или беседы?

Беседы это не лекции. Надо найти точки соприкосновения. Обменяться чувствами. Вот цель бесед!

В пользу бесед приведу слова известного кинооператора профессора ВГИКа, автора многих книг по операторскому мастерству **Сергея Евгеньевича Медынского**:

«Когда ребята во ВГИКе спрашивают: «Сергей Евгеньевич, у нас лекция?» Ну, какая лекция! Лекция это теоретический механизм, химия. Это не лекции у нас, а творческие беседы. Ты можешь сказать: «А я хочу сделать лучше!» Пожалуйста, ради бога».

С авторитетом спорить не будем.

Был ли план написания книжки, мистер Фикс?

А как без него. Марк Твен писал: *«Кто не знает, куда направляется, очень удивляется, что попал не туда».*

Перед тем, как строить план написания книжки, перечитал всё, что было под рукой об операторах. Повторю - самые дельные мысли оказались в первоисточниках, где кинооператоры рассказывали о себе и о своей работе.

В народе бытует понятие «Скажи, кто твой друг и я скажу кто ты» - это не совсем верно. Лучше вспомнить детство.

К сожалению, в воспоминаниях операторов совсем нет рассказов о детстве. Все мы родом из детства. Там всё. В передаче «Семейный альбом», чтобы лучше узнать человека, я непременно спрашивал: «Какой поступок отца или матери он помнит?»

Сделаем отступление для «особо одарённых», что делает кинооператор?

Вроде бы всем ясно – снимает фильм. Раньше говорили «крутит ручку» киноаппарата. «Человек с киноаппаратом».

Что же кроме съёмки, делает оператор?

Кинорежиссёр **Михаил Ромм** писал *«Профессия оператора не только в том, чтобы крутить ручку, но и думать».*

В справочнике по кинооператорскому мастерству, говорится, что оператор *«реализует общий творческий замысел режиссёра в части изобразительного решения фильма».*

И всё?!

Совместное творчество режиссёра, оператора, сценариста, художника направлено к одной цели - получить изображение на плёнке, пригодное для показа на экране. Без оператора их работа не даст никаких результатов, тогда как оператор может совместить в себе все эти киношные профессии и снять фильм самостоятельно. Смотрите мою книжку «Автор-оператор».

По мнению А.Д. Головни, так же, *«как и во времена Люмьера, инструментом и материалом творчества кинооператора являются:*

КИНОКАМЕРА - инструмент изобразительной работы;

СВЕТ - своеобразная «кисть», наносящая изображение на светочувствительный материал;

ПЛЁНКА - носитель киноизображения, цветового или графического.

Кинокамера в руках оператора - универсальный инструмент творческого претворения действительности в её динамике и развитии».

И далее у него же написано - операторы, *«основные художники кинематографа»*, создают новое изобразительное искусство. Следовательно, они создают *«новую изобразительную культуру и новую технику изображения - не на холсте, а на экране, не краской, а светом».*

Кинооператор есть СВЕТОПИСЕЦ.

В отличие от живописца, творящего на плоскости своего холста, оператор организует материал непосредственно в пространстве кадра.

Кроме того, в распоряжении кинооператора ещё есть несколько приёмов съёмок - их можно перечислить по пальцам.

1. Деление на планы: общий, средний, крупный, деталь.
2. Ракурс – точка зрения.
3. Панорамы.
4. Движение камеры.
5. Трансфокация.
6. Оптика и оптические насадки.
7. Композиция кадра.
8. Свет и цвет.

Казалось бы, всего ничего, а число сочетаний этих приёмов даёт большое разнообразие языка кино. Плюс монтаж, музыка, шумы, речь и т.д.

Видите, как просто стать кинооператором. Сегодня всяк «чайник» может купить камеру, плёнку и снять фильм.

Приёмов съёмок не так уж много. Азбука проста. Владея лишь приёмами можно, подобно поэту рифмовать слова, а в нашем случае - снимать и монтировать кино. Правда, у одних выходят жалобы в ЖЭК, у других - чудо в стихах!

Тут нужно ещё и вдохновение!

Зачем, спрашивается знать все эти технические приёмы? Нажал на кнопку – кадр готов.

На самом деле - зачем всё это знать?

Ещё Ломоносов говорил:

«Все мы глядим с удивлением на картину, когда, видим изображённую в ней натуру или страсть человеческую... Но те, кто способен наслаждаться ещё и растворением красок, смелостью кисти живописной, соединением тени и света, двойственное удовольствие чувствуют».

Ещё в давние времена жрецы искали, как влияет искусство на материю и дух человека. В храмах выставляли скульптуры, считая, что созерцание прекрасных творений мастеров влияет невидимой силой на человека. Считаю, что только одно изображение фильма может побудить в человеке возвышенное, как говорили греки «катарсис», или «очищение через чувства». Известен также терапевтический эффект от чтения литературы и просмотра фильмов.

Надо хотя бы в двух словах поведать, как развивался кинематограф с позиции кинооператора.

В двух словах невозможно. Если в трёх попробовать.

Не судите строго, если буду говорить прописные истины.

Движение на экране в первую очередь привлекло внимание зрителей. Один из первых, кто понял, какие перспективы открываются для нового искусства, был не кто иной, как **Лев Николаевич Толстой**. Это ему принадлежат слова, сказанные на заре нового искусства:

«Кинематограф разгадал тайну движения.

И это велико!»

Уже в первых фильмах выявилась способность кинематографа излагать содержание посредством склеенных кинокадров и титров. Монтаж на многие годы во многом определил развитие кинематографа. Смысл монтажа в утрированной форме можно прочесть у **Дзиги Вертова** в его «Манифесте»:

«Я – киноглаз, я создаю человека... Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную и монтажом создаю нового совершенного человека».

Монтаж появился не только от способности человека видеть окружающий мир дискретно, но и от возможности рвать плёнку на куски, а потом склеивать.

Это сильно напоминает ленинскую модель познания действительности. Сначала разделить на части, изучит их и вновь составить в целое.

Что удивляет - метод кинематографа, выработанный на заре развития киноискусства, остаётся до настоящего времени. Звуковой, цветной, широкоформатный кинематограф являются только модификациями кинематографа Люмьера, поэтому есть возможность найти неизведанный путь в кино.

С 1895 по 30-е годы он был немым, фильмы снимались на черно-белой пленке в формате кадра близком к «золотому сечению». Ракурс, крупный план и монтаж являлись основными изобразительными формами. Немое кино было чисто оптическим зрелищем.

В кино 20-х годов «творческой роли кинокамеры» отводилось, чуть ли не главная роль.

В 30-е годы кинематограф стал звуковым. Кино теперь располагало шумами, музыкой и прямой речью. Кинокамера старалась быть незаметной.

В 40-х годах в арсенале изобразительных средств кинематографа уже был цвет, обогативший изобразительные пластические возможности кино.

Затем в практику вошли широкий экран и широкий формат: фильмы стали снимать на 70-миллиметровой цветной плёнке и в формате 1:2,20.

Широкий формат сделал операторское искусство более заметным. На огромном экране зрителю легче рассмотреть композицию кадра, мимику актеров, мизансцену, определить светотональное решение и колорит, полнее увидеть красоту, выбранной природы, пейзажа. Восприятие стало ближе к действительности, а в связи с этим значительно усилилась эффективность киносъёмочных приёмов, таких, как динамическая панорама, ракурс, трансфокация, светотень и колорит.

Теперь об особенностях восприятия кино.

Кадр держится на экране короткое время - 24 кадра в секунду. Быстротечное мгновение зритель не в силах остановить. За одним кадром следуют другие кадры. Таким образом, кадр является лишь частицей непрерывного потока картинок.

Отсюда вывод - фотографии с кадров не равнозначны по восприятию фильма – это лишь слепок с части его. Назначение – возбудить память о фильме.

Второе различие между восприятием картины художника и оператора заключается в том, что оператор создаёт движущееся изображение. Движение становится решающим фактором композиции и затмевает всё остальные.

Как анализировать творчество операторов?

Обычно фильм связывают с именем режиссёра, реже с актёром. Оператор, как всегда остаётся за кадром. В лучшем случае скажут или напишут «хорошие фотографии в фильме».

До определённого момента режиссёр и оператор являются как бы одним и тем же лицом, пока не наступает стадия монтажа. Тут-то и выясняется, что оператор снял не так как задумал режиссёр. Начинаются взаимные обвинения.

Есть анекдот. Снимают кино. Оператор – слепой, Звукооператор – глухой. А режиссёр говорит: «Мне нравится!»

Работу кинооператора сложно отделить от других создателей фильма: режиссёра, художника, сценариста, актёра.

Как мы отличаем одного художника от другого? По почерку. Говорим, что каждый имеет свой индивидуальный стиль.

В отличие от литературы, живописи, музыки, где в каждом случае личность одного художника, в кино - труд коллективный.

Как разделить соавторство режиссёра и кинооператора, когда они сами говорят о единстве. Фильмы «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» и другие называли фильмами не только Сергея Эйзенштейна, но и Эдуарда Тиссэ.

«Я не знаю где кончаюсь я и начинается Тиссэ... Разве с глазом своим дискутируешь и разглагольствуешь? – Смотришь и видишь», - писал **Сергей Эйзенштейн** в статье «25 и 15».

Авторами фильма «Мать» и «Потомок Чингис-хана» были кинорежиссёр Всеволод Пудовкин и кинооператор Анатолий Головня. «Мы сегодня сняли не в фокусе», - говорил Пудовкин. Не оператор, а МЫ.

Михаил Ромм и Борис Волчек воспринимались нераздельно как авторы «Пышки» и «Тринадцати».

Кинорежиссёры Григорий Козинцев, Лев Трауберг создавали вместе с кинооператором Андреем Москвиным.

Несправедливо, что в наше время редко имя кинооператора упоминается не в одном ряду с кинорежиссёром!

Считающие себя мастерами экрана некоторые режиссёры с пренебрежением относятся к работе оператора.

Здесь будет, наверное, уместно вспомнить Эйзенштейна, неоднократно утверждавшего, что только бездарный коллектив может существовать на затирании одной творческой индивидуальности другой.

Я не раз испытывал на себе косою взгляд режиссёра и редактора. Для них оператор лишь привод к камере.

Видел я и другое отношение к оператору.

В Кемерово на съёмки приезжал известный документалист Михаил Литвяков и его оператор Юра. Им надо было снять в музее изобразительных искусств картину художника Ивана Селиванова. Видели бы, как Литвяков ублажал оператора.

Он и штатив ему поставит, и мороженко обещает купить, лишь бы тот снял картинку, понимая, что главное в кино это изображение.

Как же отделить работу оператора от режиссёра?

Мухи отдельно – котлеты отдельно.

Сказано - «по плодам судите». Кино снимает большая группа работников. В конечном же счёте картинку рисует светом оператор! Его глазами зритель видит фильм.

Каков фильм - таков оператор.

Фильм, рождённый в прошлом, мы встречаем в настоящем, как послание будущему.

Я не устану повторять слова кинооператора **С.П. Урусевского**: *«Когда волнуясь я во время съёмки – волнуется потом зритель. Когда равнодушен я – равнодушен потом и зритель».*

Вот где искать шифр послания!

В кадрах снятых кинооператором!

В кристаллической решётке бромистого серебра в её скрытых фильтрах на плёнке остаётся эмоциональная волна послания оператора. Если мои вибрации чувств, при просмотре фильма совпадают по резонансу с волной оператора, я получаю «двойственное удовольствие».

Так для кого эти размышления?

Вообще-то пишу, прежде всего, для себя.

Чтобы найти ответ «на проклятые вопросы», почувствовать почерк Мастеров, которые создавали свой неповторимый стиль.

Я раньше, приходя в музей и видя, как кто-то перерисовывает картинку известного художника, не понимал, зачем он это делает. Думал для продажи. Оказалось, чтобы понять почерк мастера, его манеру, нужно просто на первых порах копировать.

У нас во ВГИКе было задание по киноосвещению.

Надо было по своему желанию выбрать фрагмент из фильма и снять, придерживаясь манеры освещения оператора этого фильма.

Редко кому удавалось.

С незапамятных времён человек обучался, наблюдая за Мастером, постепенно перенимая навыки.

Видели ли вы карикатуру Домье, где изображены два художника: один пишет то, что видит, а другой из-за его спины срисовывает написанный первым художником пейзаж?

Не так ли мы подчас в нашей операторской практике слизываем приемы съёмок у известных Мастеров экрана. Хорошо это во время учёбы. *«У каждого свой способ учиться... Ему не подходит мой, а мне его. Но оба мы ищем свой путь...»*, - писал **Пауло Коэльо** в «Алхимике».

Чтобы начать свой путь в кино, не лишнее, как говорил В.И. Ленин, чтобы стать настоящим коммунистом, «надо овладеть знанием прошлого».

В книге **Ю.М. Лотмана** «Чему учатся люди» прочитал и запомнил: *«Люди учатся Знанию, люди учатся Памяти, люди учатся Совестью...»* и там же *«Искусство – это книга памяти и Совестью».*

Нам остаётся только научиться читать эту книгу.

Научить нельзя – научиться можно.

М.М. Пришвин записал в дневнике: *«Есть книги для всех, и есть книги для каждого. Для всех - учебники, хрестоматии, для каждого книга - это зеркало, в которое он смотрится, и сам себя узнаёт, и познаёт в истине. Книга для всех учит нас, как нам надо за правду стоять. Книга для каждого освещает наше личное движение к истине».*

Замените в этой цитате слово «книги» на «фильмы». Так и фильмы есть «для всех» и «для каждого».

Горький сказал: «Всем хорошим в себе я обязан книгам». Если бы меня спросили, я бы сказал: «Всем хорошим в себе я обязан фильмам». Об этом уже много раз говорил в своих книжках «Съёмщик», «Автор-оператор» и других.

Повторю - знание операторов прошлого – это породовая память. Во ВсеЯсветной Грамоте есть буква Д – дом. Вверху как пламя свечи. Ничто на Земле не проходит бесследно. Фильмы остаются как учебники операторского мастерства. Каждый из нас проживает разные жизни, проходит разные уроки. Всё влияет на наше мировоззрение: родители, учителя, улица, книги, фильмы...

Есть и такие - о них писал **Гёте**:

*Сказал художник: «Я влияньям не подвержен!
Нет в мире мастеров, к которым я привержен,
И я ни у кого не проходил ученья
И я не признаю ни одного теченья!»
Ах, вот как! Что ж, побьёмся об заклад:
Он попросту дурак на свой особый лад.*

Кто не отрицает опыт прошлого, для тех, смею чуть-чуть надеяться, что эта работа будет полезной, хотя бы как шпаргалка.

Кроме всего прочего есть ещё память не ума, а сердца, о тех, кто прокладывал нам путь в трудном деле операторского мастерства. Если бы не появилась профессия кинооператора я бы был самым несчастным человеком, ибо рисовать даже примитивного человечка (точка, точка, запятая - минус - рожица кривая) не умею.

Да, чуть не забыл.

Психологи делят людей на три типа: визуалы, аудиалы, кинестеты. Первые «я вижу», вторые «я слышу», третьи «я чувствую». Человек воспринимает внешний мир благодаря доминирующему в нём каналу.

Слепой не разумеет глухого, кинестет вообще не поймёт ни того, ни другого.

Поэтому вторые и третьи могут не читать эту книжку.

Сколько кирпич не шлифуй – бриллианта не получишь.

Что из этой затеи получится судить не мне. Хотя лукавлю. Самый строгий судья – это ты сам. Фраза выплыла как реверанс в сторону читателя. Захотел быть вежливым.

В конце столь долгого предисловия приведу слова моего любимого **Л.Н.Толстого**:

«Во всяком художественном произведении важней, ценней и всего убедительней для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение. Ценность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т. п., а в ясности и определённости того отношения самого автора и жизни, которые пронизывают всё произведение».

Итак. Время! С трепетом начинаю про кинооператоров рассказ. Отмотаем плёнку. Время назад!

«Если звёзды зажигают, значит это кому-нибудь нужно».

Владимир Маяковский



Андрей Александрович Левицкий

КИНООПЕРАТОР АНДРЕЙ ЛЕВИЦКИЙ

- Не надо вскакивать. Вы не в школе, я не начальник - вы не подчинённые. Всякий из вас может оказаться на моём месте. Помните, как сказал Сергей Михайлович Эйзенштейн? «Если не знаешь предмета – иди его преподавать».

Вместо того чтобы сказать вам «Здравствуйте», или «Доброе утро» я с выражением произнесу «Да здравствует кинооператорское мастерство» и вам советую, произносить при встрече, подобно тому, как это говорят на радиостанции «Шансон». Правда, вы там можете за один выкрик получить вознаграждение в виде некой суммы денег, а тут ваша память, если хотите, то ваш файл заполнится новыми знаниями об удивительном русском кинооператоре Александре Андреевиче Левицком.

Есть вопросы к докладчику?

Нет. Очень хорошо. Какие вопросы у матросов с разбитого корыта? Под корытом я представляю современную систему образования.

Итак, кинооператор Андрей Александрович Левицкий.

Вначале свои впечатления о встрече с ним.

Когда я первый раз поступал во ВГИК на кинооператорское отделение, то экзамен по фотографии сдавал какому-то дедушке. Он посмотрел мои наивные фотографии и неожиданно для меня стал их расхваливать:

- Ай, какая вкусная малина в молоке! Ой, какой чудный ребёнок!

Никто меня так никогда не хвалил!

В конце концов, отметив фотографические достоинства работ, указав на недостатки, он поставил мне «пятёрку».

Вот этот приём оценки любых работ студентов – сначала хвалить, а потом указывать на просчёты (хаять) с моей точки зрения, я взял себе на долгие годы за правило.

Про оценки не говорю – вы сами знаете, как говорится, на своей шкуре почувствовали.

Чтобы не быть голословным, я специально для этой встречи постарался найти некоторые фотографии, которые показывал Александру Андреевичу Левицкому.

Если бы я тогда ещё знал, что этот «дедушка» один из старейших русских кинооператоров. Он снимал игровые фильмы ещё до революции с Протазановым и Мейерхольдом, снимал В.И. Ленина, снимал с Кулешовым экспериментальную ленту «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и другие, то вероятно были бы совсем другие чувства, как говорят, «мондража» было бы больше.

Сегодня мы с вами будем смотреть фильм, снятый Левицким «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Как бы я хотел показать вам и самому посмотреть его более раннее фильмы «Дворянское гнездо», или «Портрет Дориана Грея», но, увы, ни один дореволюционный фильм Левицкого не сохранился, так что судить о них придётся по воспоминаниям самого Александра Андреевича и по редким фотографиям – кадрам из этих фильмов.

Кстати сказать, в России из всех дореволюционных фильмов сохранилось только пятнадцать процентов.

Вопрос. Из каких источников можно узнать о человеке?

- Из книг.

- Спросить у родственников.

- Из Интернета.

- От вас.

Вначале читаю краткую информационную справку о Левицком из Большой советской энциклопедии.

Левицкий Александр Андреевич (23.11.1885-04.07.1965), советский кинооператор, основоположник отечественной школы операторского искусства, заслуженный деятель искусств РСФСР (1946). В кино с 1910 года.

В дореволюционные годы снял около 100 фильмов, главным образом экранизаций русской классической литературы: «1812 год» «Анна Каренина», «Дворянское гнездо» и «Крейцера соната» (все 1914), «Война и мир», «Отцы и дети» и «Портрет Дориана Грея» (все 1915) и другие.

После Октябрьской революции снимал хронику Гражданской войны, агитфильмы.

Ему принадлежат уникальные кадры съёмок В. И. Ленина. Участвовал в создании первые советских художественных фильмов – «Восстание» (1918), «Мать» (1920), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925) «Крест и маузер» (1925) и других.

В годы Великой Отечественной войны работал на киностудии «Воентехфильм». Левицкий был отмечен Сталинской премией СССР (1949) за съёмки В. И. Ленина, вошедшие в фильм «Владимир Ильич Ленин» (1949).

С 1924 года преподавал во ВГИКе (с 1939 профессор).

Среди его учеников - Е. Н. Андриканис, Б. И. Волчек, А. Д. Головня, Л. В. Косматов, В. В. Монахов и другие.

- Как поступим, начнём смотреть фильм или поговорим?

- *Поговорим.*

- Тогда вопрос. Какой же был кинооператор в те далёкие годы?

- *Я знаю из книжки, что оператор раньше назывался не оператор, а съёмщик.*

- Наконец-то один из вас прочитал книжку «Съёмщик».

В то время кинематограф только начинал свой путь.

От оператора требовалось немного: лишь бы изображение было резким, и действующие лица не резались кадром. Точки съёмки обычно не менялись в ходе работы; смена планов, если она предполагалась, была тоже довольно жестко запрограммированной - общий, средний, реже крупный.

По словам **Льва Кулешова**, *«операторы того времени не любили часто перемещаться с аппаратом (и вообще были склонны представляться «магами и волшебниками»).* Помню случай, когда Завелев потребовал от меня отодвинуть от съёмочного аппарата декорацию, так как она не помещалась в кадре, а на моё предложение отодвинуть камеру удивленно воскликнул: *«А я не догадался!»*

Старые операторы представляли себя «магами и волшебниками» даже ходили не как все, а в кожаных куртках.

Владевшие непостижимыми секретами мастерства, умением обращаться с громоздкой аппаратурой, размещать свет, намечать точки съёмки, а также проявлять и печатать в тогдашних примитивно оборудованных лабораториях киноплёнку и показывать кино – ну, чем не волшебник!

Однако операторский труд в те годы не признавался полноценной творческой профессией.

В 1918 году, представляя читателю операторов «Киногазета» писала: *«Тот самый человек, который вращает ручку аппарата, результатом чего является испорченная плёнка, 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».*

А вот как пишет об этом сам Левицкий:

«Фильмы надо было не только ставить, но кто-то должен был их и снимать. Операторов было не так много, чтобы удовлетворить возрастающие потребности съёмки 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 съёмки фильмов фотографов».

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

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

«Он научил нас, - писал Левицкий, - пользоваться световым отражающим экраном» он был добросовестным учителем».

Уже через год Левицкому доверяют снимать самостоятельно, он работает вместе с Мейером на равных началах. В 1913 году почти все сотрудники, работавшие у Пате, в том числе Ж. Мейер и А. Левицкий, переходят к новым хозяину к Тиману, где режиссёром был Яков Протазанов.

Оператор начального этапа в развитии кино был универсальным специалистом. Помимо «операции съёмки», где надо крутить ручку кинокамеры со скоростью 16 кадров в секунду первые кинооператоры выполняли всю лабораторную обработку снятого материала, в их обязанности входило изготовление позитивного изображения фильма.

Постепенно кинооператоры открывали изобразительные возможности камеры: двойные экспозиции, наплывы, затемнения, замедленную, ускоренную и обратную съёмки.

В те годы простые люди, не умевшие прочитать книгу, или газету, открывали для себя мир на экране. Кинематограф того времени был не только «вульгарным», «балаганным» зрелищем, но делал полезное и нужное просветительское дело.

Многие кинооператоры с киноаппаратом колесили по стране, снимали события, природу, людей.

Готовясь к этой встрече, я вновь перечитал книгу Александра Андреевича Левицкого «**Рассказы о кинематографе**» которую купил в Москве в Столешниковым переулке ещё где-то в году 1965.

С той поры многое позабылось. Я так увлёкся чтением. Читал до поздней ночи – пока не «проглотил» всю книжку.

Так может писать только кинооператор со своим киношным взглядом на мир. За каждой строчкой - кадр из неснятого фильма.

Советую и вам её прочитать, чтобы вы вместе со мной восхитились кинематографическим описанием событий.

Для примера зачитаю несколько фрагментов из этой книги. Обращайте внимание на детали.

Эпизод поездки на съёмки сюжета об Иване Сусанине:

«Пока мы ехали по улицам города, зимний день быстро перешёл в вечерние сумерки, в окнах зажгались огни. Вот и последний домишко на окраине, блеснув веселым огоньком, скрылся из виду. Из-за темневшего вдаль леса показался серп луны. Блеснула на свету верхушка церковной колокольни, отчего еще более тёмным показался погруженный в ночные сумерки погост с занесёнными снегом крестами. Остановив весело бежавших лошадей, возница соскочил с саней, вновь осмотрел на лошадях сбрую, отвязал бубенцы...

Довольно большая комната, в которую мы вошли, была оклеена обоями с розочками, на окнах стояли горшки с геранью. Весь передний угол занимала большая божница с иконами, горела лампада. На стене висел портрет не то архиерея, не то митрополита, и были развешаны фотографии духовенства, среди них я заметил известную в то время олеографию - Сусанин в лесу, окруженный поляками.

- Садитесь, молодые люди! — опустившись в кресло, сложив руки на животе и протянув ноги, обратился к нам отец Никодим.

- Давайте побеседуем...

Но тут открылась дверь и выплыла дородная, на голову выше отца Никодима, дама, одетая с большой претензией на моду. Ее могучие плечи, несмотря на духоту, покрывал ковровый платок, на голове была накладка. Она метнула на отца Никодима строгий взгляд, под которым тот подобрал ноги и, поспешно поднявшись, представил нас:

- Вот, матушка, рекомендую гостей из Москвы.

(...)

Я вновь собрал аппарат, взял в кадре деревенскую улицу с тем, чтобы, панорамируя, остановиться на ледяной горе с катающимися ребятами.

Около аппарата стали собираться любопытные. Михей пытался им что-то объяснить, но они ничего не понимали. Да и не удивительно - ведь в деревне никто никогда кинофильма не видал. Предпринимателям невыгодно было возить фильмы в деревню, да и помещений для этой цели не было. Сюда кино проникло только после Октябрьской революции.

Панорамируя с улицы на гору, я снял общий план. Снял два плана более крупно - гору с самыми маленькими детишками.

Перешел к деревенскому колодцу с журавлём. Попросил деревенских девчат таскать воду из колодца. Не обошлось и без курьеза: Михай, доставая ведро с водой, не удержался на льду и вместе с ведром упал, залит водой девчат. Сцена получилась живая, непринужденная и весёлая. Я снял несколько крупных планов колоритных старушек около колодца. Одну из них, довольно древнюю, но крепкую и важеватую, попросил внести воду не в её двор с хилой, разваленной калиткой, а в соседский - хороший, с новыми воротами. Но старушка заартачилась: «Не пойду! Зачем это я, батюшка, пойду в чужую хату? Моя вода, к себе её и понесу. А к Акютке не понесу! И не проси, не возьму такую страмоту на старости лет!» Сколько я ни просил, ни доказывал, что на плёнке не будет видно, её ли это дом, она наотрез отказалась. Пришлось снять только ее проход и первый план около дома.

Левицкий работал с известными режиссёрами, как Яков Протазанов, Владимир Гардин, Лев Кулешов. Одна из интереснейших его работ связана с именем театрального режиссёра Всеволода Мейерхольда. Это фильм «Портрет Дориана Грея», который вызвал неоднозначную реакцию в прессе той поры от признания её «высшим достижением русской кинематографии» до полного отрицания.

Из воспоминаний Левицкого:

«Ещё в 1915 году В. Мейерхольд, говоря о проблемах постановки фильма «Портрет Дориана Грея» написал: «...все искания должны быть направлены в одну определённую самой сущностью кинематографа сторону, в сторону сочетания света и тени...»

Я все время думал, как хотя бы минимальным светом усилить выразительность лица Дориана, и решил видоизменить первоначальную световую схему. Всеволод Эмильевич не возражал.

По новой схеме свет от лампы не освещал лицо Яновой, а только давал световой контур на фигуру, лицо и волосы, глаза освещались нижним светом. При современной осветительной аппаратуре подобный эффект для оператора несложен.

Нечто иное было сорок лет тому назад. Направленные Кузнецовым два тонких угля, вмонтированные в асбест, высвечивали глаза Яновой. Временами угли начинали мерцать, гаснуть, дымить, шипеть и обжигать пальцы. В такие моменты в свою очередь и я, продолжая крутить ручку аппарата, начинал шипеть на Кузнецова: «Свет, свет на глаза!» А угли гасли, и сцену вновь надо было переснимать.

Всеволод Эмильевич не возражал, когда, я, снимая общий план улицы Лондона, взял верхнюю точку. Осветительный прибор (арку из двух толстых углей, заключенных в кожух) мы расположили над фонарем, который за нитку раскачивали, освещая вход в театр, афишу и Дориана.

Первый раз в своей операторской практике я решил использовать дым, чтобы дать впечатление тумана. В то время не было специальных дымовых шашек - жёг мокрую бумагу. Я ожидал, что Всеволод Эмильевич будет возражать, скажет, что все это натурализм. Нет, возражений не последовало, наоборот, он с интересом наблюдал за моими приготовлениями.

Синий вираж, с подкраской желтым анилином дым создавали полное впечатление туманного вечера, воздушную и тональную перспективу. Качающийся от ветра фонарь над входом в театр бросал причудливые блики на Дориана, афишу и тротуар.

- Чёрт возьми! Вот здорово! Не ожидал, что из вашей возни что-либо получится! - проговорил Егоров едва в проекционной вспыхнул свет.

- Полное впечатление природы, не правда ли? - обратился он к Всеволоду Эмильевичу.

- О да, - последовал лаконичный ответ и сразу обращение ко мне:

- Александр Андреевич, я сегодня вечером занят, идёте снимать.

Ещё одна сцена. Постепенно в детской светлеет. На освещенном солнечным лучом портрете происходят таинственные изменения: исчезают старческие морщины, кровавые пятна на руках. Вновь возникает образ юноши, каким написал его Холлуорд. Теперь солнце освещает и лежащего на полу безобразного, отвратительного человека, в котором трудно узнать Прекрасного Принца. Сцена постепенно уходит в затемнение.

Я не буду утомлять рассказом о натуральных съёмках и перейду сразу к заключительным сценам фильма.

Из затемнения – детская Дориана. Открывается дверь, луч света ложится на пол, слегка освещая портрет, он не покрыт, покрывало лежит на полу, там, где его бросил Дориан в ночь убийства Холлуорда. В полосе света появляется фигура человека. Это Дориан. Его движения порывисты, он быстро подходит к портрету, смотрит на него. Пауза. На портрете страшное, зловещее лицо со следами преступной жизни, глаза потухли, на бескровных губах злобная улыбка. Дориан отшатнулся. Быстро выходит из кадра. Возвращается обратно с кинжалом, с размаху ударяет им по портрету.

Кинжал выскользывает, а сам Дориан, вскрикнув, падает и остается недвижим.

Я уже говорил о том, что в 1964 году вышла книга А.А.Левицкого «Рассказы о кинематографе», в которую вошли и воспоминания о съёмках «Портрета Дориана Грея», но в сильно сокращенном виде.

В Государственном центральном музее кино хранится рукопись этих воспоминаний полностью.

Добавление к книге «Рассказы о кинематографе».

«Сцена была поставлена Всеволодом Эмильевичем как театральная пьеса, в одном непрерывном действии, без монтажных переходов на средние и крупные планы; на общем плане терялась выразительность образов, их внутренний психологический характер. Большие авторские монологи не только удлиняли метраж сцены, но, что являлось основным, без звучания в них живой сценической речи зрительно утомляли. Бесцельно было рассчитывать на надписи, их потребовалось бы слишком много.

Для Всеволода Эмильевича, когда мы просмотрели позитив на экране, все это явилось полной неожиданностью:

- Да, кинофильм не театральное действие. Кино имеет свои законы...»

В своих мемуарах Левицкий посвящает целую главу работе над этим фильмом, упоминает множество применённых им новинок: контровой свет в сочетании с традиционной точечной подсветкой спереди, свет который фокусировался на глазах главной героини для съёмки средних и крупных планов; использование различных уровней интенсивности естественного солнечного света для выражения сюрреальных беспорядочных изменений самого портрета Грея, использование дымки для создания воздушной перспективы в сценах «на натуре», снятых в студии. Эта глава мемуаров Левицкого особенно важна, потому что она подтверждает тот факт, что ответственность за свет лежала на операторе, даже если он работал с режиссёром, у которого были свои идеи на этот счёт.

Левицкий первым из наших операторов заменил постоянный объектив «50» на самодельный объектив «75».

Снимая «Дворянское гнездо», он смастерил поворотный круг - деревянную платформу, на которой размещались декорации, что позволяло разворачивать к свету нужную часть обстановки...

Он сконструировал удобный чехол для камеры и т.д.

Левицкий первый в русском кино опробовал ряд изобразительных эффектов в «Дворянском гнезде», в «Портрете Дориана Грея». В фильме «Уход великого старца» (1912) впервые применил двойную экспозицию для создания иллюзии призрака.

В фильме «Драма у телефона» (1914) он с Протазановым осуществил полиэкранную съёмку.

Из воспоминаний Левицкого:

«Яков Александрович предлагал одновременно соединить несколько различных действий в одном кадре.

В то далекое время, когда не было достаточно опыта комбинированных съёмок, подобная задача была довольно трудной и сложной. Надо было сделать четыре абсолютно точных каше и при съёмках не менее восьми раз пропустить ролик снимаемого фильма через аппарат, соблюдая абсолютное совпадение кадров.

- Как, Лёвушка, попробуем снять? - обратился ко мне Яков Александрович. - Фильм будет небольшой, метров сто пятьдесят - двести, не больше».

По себе знаю как это сложно. Подобное делал я в своей дипломной работе. Надо было в одном кадре снять три изображения. Для этого сделал три разные рамки на кинокамеру «Конвас».

И ещё обратите внимание, как называл своего оператора Протазанов - «Лёвушка».

После революции в кино пришли «левые» специалисты. Из воспоминаний Левицкого:

«Переменив кассету, я взял новую съёмочную точку, чтобы в кадр вошли несколько спин статистов, поп Панкрат и старуха Сычева. Преображенский, горя нетерпением продолжать проповедь, нервничал.

- Надо навести на фокус,— объяснял я.

- Какой фокус? Зачем он нужен? Давайте снимать без него! - заволновался Преображенский.

На помощь пришел Михин, который долго и подробно рассказывал Николаю Федоровичу не только что такое наводка на фокус, но также и почему я меняю съёмочные точки и делаю укрупнения».

Левицкий был одним из тех нескольких операторов, которые снимали Владимира Ильича Ленина. Одна такая памятная съёмка происходила в 1919 году в день Всевобуча.

Из воспоминаний Льва Кулешова:

«На Красной площади стояли отряды вооружённых рабочих. Вместе с командирами Ленин обошёл колонны, затем поднялся на грузовик и произнес речь. Здесь вместе с другими кинематографистами был и Левицкий. Предполагалось, что результаты съёмок будут использованы для агитфильма о Всевобуче».

Это речь идёт об игровом фильме «96», где снимался Ленин.

Кадры, снятые Левицким, сохранились.

Из воспоминаний актрисы Александры Хохловой:

«Владимира Ильича снимали крупным планом, и я стояла рядом у аппарата. Снимали и меня и моих товарищей в толпе. Кулешов был всё время около В. И. Ленина. Он незаметно показывал оператору А. Левицкому, куда надо наводить камеру, какую выбирать крупноту плана».

Из воспоминаний Левицкого:

«Сняв с головы кепку, Владимир Ильич поднял руку. Постепенно овация стихла. На огромной площади наступила мертвая тишина... Я начал снимать.»

Владимиру Ильичу было трудно говорить на такой огромной площади (в то время не было микрофонов с усилителями), но каждое слово, сказанное им, можно было слышать даже в отдалённом углу площади: такая мёртвая наступила тишина, едва Владимир Ильич начал говорить.

Только стрекотанье моего аппарата и нарушало её. Каждый из присутствующих на площади старался не пропустить ни одного слова. Было видно, как вытягивались шеи у дружинников, стоящих в задних рядах, как устремлялись взгляды этих простых людей на своего вождя.

Только один слушатель вел себя беспокойно. Это был Болеславский, которому я сказал, чтобы он следил за камерой и, не надеясь на меня, старался сам быть в поле зрения объектива. И он добросовестно выполнял мою просьбу.

Сняв намеченный кадр, я сошёл с грузовика и стал осторожно пробираться среди плотно стоящих около грузовика дружинников, чтобы снять Владимира Ильича не в профиль, а в фас, на фоне ГУМа у памятника Минину и Пожарскому.

- Товарищ, куда тебя несет? Дай слушать, не мешай! — Раздавался мне вслед приглушенный шёпот. Но когда, выбрав кадр, я начал вертеть ручку аппарата, я услышал и более крепкие выражения, из которых самым невинным было:

- Чтоб тебя чёрт забрал с твоей шарманкой! Слушать мешаешь! Делая вид, что это относится не ко мне, я продолжал вертеть ручку аппарата.

Кадр получался чрезвычайно выразительным...

Я снял Владимира Ильича, когда он заканчивал речь, и начал снимать выступления Тибора Самуэли.

Владимир Ильич присел на борт грузовика. Слушая венгерского товарища, он внимательно вглядывался в лица стоящих рабочих дружинников, изредка что-то записывая в блокнот.

Я поставил аппарат у противоположного борта и снял Владимира Ильича.

- Вы, товарищ, снимаете для Фото-киноотдела? - обратился ко мне Владимир Ильич.

Ответив утвердительно, я добавил, что отдел выпускает фильм о призыве рабочих и обучении их за девяносто шесть часов.

- Фильм нужный, но почему вы, товарищ, мало снимаете рабочих, а всё только меня?

- На это я ответил, что в кадр у меня всё время входит Красная площадь, заполненная рабочими, а иногда я отдельно снимаю рабочих. - Скажите, товарищ оператор, кто это вам всё делает знаки? Вон тот, лохматый? - указывая на Болеславского, спросил Владимир Ильич.

- Наш актёр! Он играет в фильме рабочего.

- Но он совсем не похож на рабочего! — возразил Владимир Ильич, пожимая плечами.

Что я мог на это ответить, когда и сам знал, что это так. Видя моё смущение, слегка усмехнувшись, Владимир Ильич спросил:

- А как у вас в Фото-киноотделе обстоит дело с киноплёнкой?

- Очень плохо, Владимир Ильич, пленки мало! Своей ведь плёнки у нас нет, только иностранная.

- Каких иностранных фирм плёнка? — продолжал интересоваться Владимир Ильич.

Я ответил, что в основном плёнка английской фирмы «Кодак», но иногда получали и немецкую «Агфа» и французскую «Пате».

Владимир Ильич, задавая мне вопросы, что-то быстро писал. Потом, посмотрев на меня, строго заметил, что надо иметь свою плёнку, а не зависеть от иностранцев, и что скоро это обязательно будет.

И вновь начал быстро писать в блокноте».

Кинооператоры первыми из работников дореволюционной кинематографии приняли революцию. «Моя революция», считали они, снимая для истории первые кадры строительства нового государства. Вероятно, ещё и потому, что удивительно доброе и деловое отношение к кинооператорам было у Владимира Ильича Ленина.

Сегодня не принято говорить добрые слова в его адрес, вот если что-нибудь скандальное - другое дело. Для истории важно и то, и другое.

Я не перестаю удивляться, как Владимир Ильич заметил на закладке памятника К. Марксу оператора Э. Тиссэ, который не мог пробиться сквозь толпу. *«Надо посторониться, человек работает, не нужно ему мешать»*, - сказал Ленин. Именно Владимир Ильич обратил внимание, что у оператора Гибера, который снимал в морозный день субботник по заготовке дров в Кремле, рваные перчатки. Он потом распорядился выдать оператору из резервов Совнаркома *«белой муки, сахару, если можно, масла, а главное - перчатки»*.

Оператору Андрею Левицкому предложил сменить место съёмки: *«Здесь вам темно, надо выйти на улицу. Сейчас закончу разговор, мне надо ехать, вот вы меня и снимите»*.

В разговоре с оператором Петром Новицким Владимир Ильич сказал: *«Снимайте ростки нового. Это понадобится нам и нашему потомству»*.

Для меня было полной неожиданностью, когда в воспоминаниях кинооператора **Константина Андреевича Кузнецова** прочитал:

«Первоначально «Потёмкина» должен был снимать Левицкий. Начали работать. И вот в один из моментов Эйзенштейн предложил оператору: «Надо бы снять 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...»

Повторю, обидно, поскольку ни одного дореволюционного фильма, снятого Левицким, не сохранилось.

Осветительных приборов практически не было. Не было приспособлений для проявки и печати плёнки, приходилось все оснащать собственноручно.

В следующей картине **«Луч смерти»**, которую сам постановщик Лев Кулешов, представлял, как прейскурант кинотрюков перед Левицким встали подобные задачи, как перед съёмками «Броненосца «Потёмкина». Несмотря на внутреннее сопротивление техника освещения в фильме была у него образцовой и производила сильное впечатление на молодых, тогда начинающих операторов Анатолия Головню и Андрея Москвина.

Левицкий откровенно недолюбливал лобовой свет и предпочитал контражур. Для того же эффекта пространства, создавал сложную подсветку из полотна, простынь, разноцветных тюлевых занавесок. Кадры из этого фильма хорошо сохранили его красивые, четко осмысленные световые рисунки.

Помимо киносъёмки снимал фото.

На кинокамеру примастерил фотоаппарат.

Как ему удавалось попутно с киносъёмкой снимать ещё и фото? Это были не современные миниатюрные камеры. Так им был снят В.И. Ленин. Об одном фотоэксперименте вспоминала актриса **Хохлова**.

«Мы с Левицким, помимо киносъёмок, занимались и фоторепортажем. Как-то, имея задание показать внутреннее помещение детского сада, из-за недостатка освещения Левицкий снял кадр с выдержкой в полтора часа. На съёмке мы были поражены, увидев, что, поставив аппарат, Левицкий смело ходил перед открытым объективом - при такой длительной экспозиции человек,двигающийся перед аппаратом, на негативе просто не получается. А кадр получился великолепный».

В 1924 году Левицкий снимает с Кулешовым фильм **«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»**. Эта озорная лента с точки зрения операторского мастерства как раз была весьма и весьма простодушна. Все внимание режиссёра направлено на развитие действия в фильме. Оператору оставалось только фиксировать трюки.

Из воспоминаний режиссёра **Льва Кулешова**:

«Весь наш коллектив, во что бы то ни стало, решил снять «Веста» по всем статьям максимально профессионально, так, чтобы картина не отличалась от заграничных, достигших в те годы, в особенности в Америке, большого технического совершенства.

Эту задачу нам помог решить в первую очередь оператор Александр Андреевич Левицкий. Так как мы тщательно продумывали и репетировали заранее все сцены, Александр Андреевич имел возможность так же тщательно продумать и их освещение.

Несмотря на то, что он работал с предельно ограниченным количеством осветительных приборов, по операторскому выполнению картина не только не уступала заграничным, а даже могла соревноваться с лучшими из них. Причем Левицкому удавалось получать исключительно выразительные по свету кадры, пользуясь двумя-тремя осветительными приборами».

В невероятных по бедности производственных условиях был снят фильм, технически не уступающий заграничным «боевикам», проникнутый к тому же юмором и тонкой иронией по отношению к своему американскому герою.

После таких слов смотрим фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

Смотрим фильм.

После фильма.

- Есть вопросы к докладчику? Мнения. Суждения. Что удивило? Что записали в свой файл для будущих дел?

- *А мне понравилось!*

- *В американском стиле снята картина.*

- *Это подтверждают сами авторы.*

Теперь, как в школе учили, подведём красную черту под увиденным и услышанным.

Левицкий был первым и выдающимся мастером по созданию настроения в фильме. Особенно тонко он чувствовал меняющиеся состояния солнечного света, пойманного ранним утром или вечером, когда его изменения обусловлены воздушной атмосферой. Его описание сельской местности, выбранной для съёмок «Дворянского гнезда» вполне подтверждает это.

В то время оператора редко упоминали в титрах, а даже если это случалось, его творческий вклад в готовое произведение принижался общераспространенными ложными представлениями.

Из воспоминаний режиссёра **Кулешова**:

«Если вспомнить, что фильмы снимались на моих глазах на 1-й Госкинофабрике в Москве, где использовались работающие от руки кинокамеры «Дебри», неуклюжие и спящие юпитеры, и что проявлялись и печатались картины кустарным способом в маленькой лаборатории, то ещё раз утверждаешься в непреложной истине, что самый широкий экран и самая сверхчувствительная плёнка не могут сами по себе заменить сердце, ум и изобретательность художника».

Александр Левицкий слыл человеком, обладавшим наиболее творческим подходом к использованию света в дореволюционном кино. Его репутация основана на съёмках фильмов, многие из которых, к сожалению, не сохранились. Левицкий был одним из первых кинооператоров, кто встал на защиту творческой независимости своей профессии.

У Протазанова находим такое свидетельство о нём: *«Но уже вскоре мы почувствовали, что этот молодой парень 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».*

Фильмы кинооператора А.А. Левицкого:

- «Уход великого старца». 1912 г.
- «1812 год». 1912 г.
- «Один наслаждался, другой расплатился». 1913 г.
- «Крейцера соната». 1914 г.
- «Драма у телефона». 1914 г.
- «Дворянское гнездо». 1914 г.
- «Анна Каренина». 1914 г.
- «Портрет Дориана Грея». 1915 г.
- «Отцы и дети». 1915 г.
- «Война и мир». 1915 г.
- «Умер бедняга в больнице военной». 1916 г.
- «Товарищ Елена». 1916 г.
- «Бог правду видит, да не скоро скажет». 1916 г.
- «Царские опричники». 1917 г.
- «Козы... козочки... козлы...» 1917 г.
- «Подполье». 1918 г.
- «Восстание». 1918 г.
- «Мать». 1919 г.
- «Девяносто шесть». 1919 г.
- «Дети учат стариков» 1920 г.
- «На крыльях ввысь». 1923 г.
- «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». 1924 г.
- «Черное сердце». 1925 г.
- «Луч смерти». 1925 г. (с А.Головнёй)
- «По закону». 1925 г. (с К.Кузнецовым)
- «Крест и маузер». 1925 г.
- «Яд». 1927 г.
- «Седьмой спутник». 1928 г.
- «Те, которые прозрели». 1930 г.

Литература:

Левицкий А.А. Рассказы о кинематографе. М., 1964.

Кушниров Марк. А.А.Левицкий. В кн.: Десять операторских биографий. М., 1978.

Вишневский Вен. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945.

Кулешов Л. В. Собрание сочинений в 3 т. Т.1. М.: «Искусство», 1987.

Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975.

Славинская Мария. Один из первых. В сб.: Жизнь в кино: Вып. 2. М., 1979.

Форестье Луи. Великий немой: воспоминания кинооператора. М., 1945.

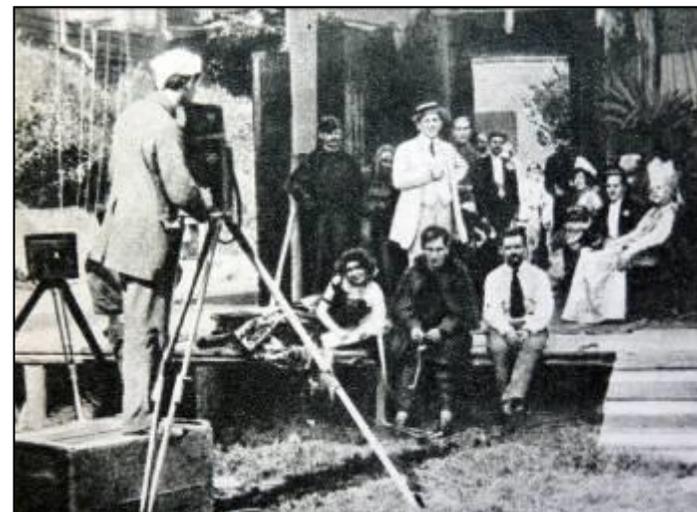
Соболев Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М.: «Искусство», 1961.

Александр Левицкий. Забытая страница.

<http://www.kinozapiski.ru/article/231/>



Фото автора представленные на экзамене А.А. Левицкому



На съёмках фильма «Ключи счастья». 1913 г



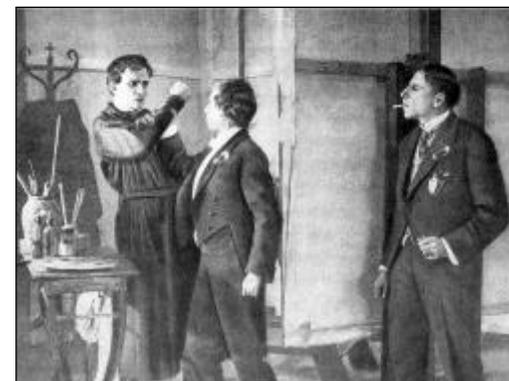
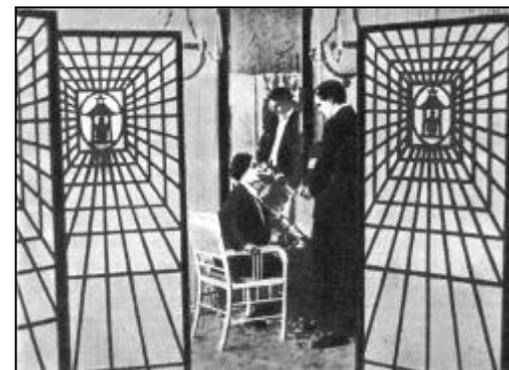
Кадры из документальных фильмов Левицкого. 1914 г.



«Дворянское гнездо». 1914 г.



«Война и мир». 1915 г.



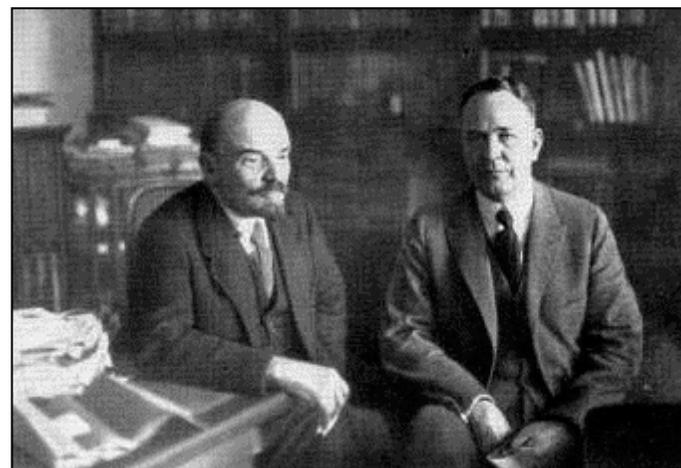
«Портрет Дориана Грея». 1915 г.



Съёмки В.И. Ленина и М.И. Калинина



В.И. Ленин и В.Н. Бонч-Бруевич



В.И. Ленин и Христенсен



«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». 1924 г.



«По закону». 1925 г.



А.А. Левицкий. 1920 г.



А.А. Левицкий со студентами во ВГИКе

КИНООПЕРАТОР АНАТОЛИЙ ГОЛОВНЯ



Анатолий Дмитриевич Головня

- Есть вопросы к докладчику?

- *Что мы будем сегодня смотреть?*

- К моему большому удовольствию мы будем смотреть фильм моего детства «Потомок Чингис-хана» и поразмышляем о творчестве кинооператора Анатолия Дмитриевича Головни. Не ведаю, как вы сегодня будете воспринимать этот фильм ведь ему более восьмидесяти лет.

«Потомок Чингис-хана» я смотрел, как и «Чапаева» раз двадцать. Всё из-за того, что когда выгоняли из класса, то вместо школы ходил в кино. Если четыре урока – то два сеанса, если шесть – то три. Эти фильмы знаю наизусть.

Самый незабываемый был первый просмотр. Смотрел в Прокопьевске в ДК шахты им. Ворошилова в Берёзовой роще. Смотрел днём с балкона. Было ощущение полётности.

Я тогда не знал, кто такое чудо сотворил, и что когда-то я буду сидеть на лекциях у кинооператора этого фильма Анатолия Дмитриевича Головни. Увижу почти все его фильмы. Услышу много его советов о том, как самому снять фильм. А на первой же лекции во ВГИКе Анатолий Дмитриевич сказал следующее:

«Дорогие мои молодые друзья или, как я обычно говорю, дети мои! Вы пришли на кинооператорский факультет ВГИК для того, чтобы приобрести знания и умения, необходимые для творческой работы с кинокамерой. Вы будете учиться снимать фильмы на киностудиях и телевидении. Будете изучать историю и теорию кинооператорского мастерства, которые необходимы для того, чтобы сохранить мастерство, понять закономерности его развития и совершенствования, его идейно-творческие и производственные задачи».

И далее неожиданно для нас:

«В Советском Союзе есть три великих оператора это Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ и Анатолий Головня. Так что, дэточки, знание работ этих операторов обязательно для каждого студента».

Мы запомнили, что к сессии студент ещё должен знать не только предмет, но и иметь удостоверение спортсмена по любому виду спорта – это понятно. Его слова:

«Оператор должен обладать физической силой грузчика, реакцией спортсмена...»

Что особенно удивило – это задание к экзамену прочитать Апокалипсис. Год-то, был 1963 - ни о какой, модной ныне религии, и речи не было. А потом - зачем оператору знать Библию?

Только спустя много лет понял зачем.

- Зачем?

- Догадайтесь сами.

Я многому удивлялся, например, прозорливости Мастера.

После защиты моего дипломного фильма «В лесу родилась ёлочка» Анатолий Дмитриевич остановил меня в дверях и сказал:

- Деточка, коль ты начал всё делать в кино сам, то и дальше будешь делать всё сам.

Спустя время сбылись его пророческие слова. Я и снимал, и монтировал, и тексты писал, и был ведущим разнообразных программ – короче «и чтец, и жнец, и на дуде игрец». До сих пор удивляюсь, как это можно видеть то, что временем сокрыто.

Полвека возглавлял Головня кафедру кинооператорского мастерства. С кем бы из кинооператоров выпускников ВГИКа я ни говорил, все вспоминают любимую поговорку учителя: «Дэточки, снимать надо резко!».

Теперь зачитаю краткую информацию из «Кинословаря»:

Головня Анатолий Дмитриевич (02.02. 1900-25.06.1982), советский оператор, теоретик кино, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Герой Социалистического Труда (1980). Доктор искусствоведения (1966).

Один из основоположников советской школы операторского искусства.

В кино с 1923 года. Основам кинематографической поэтики учился в «коллективе Кулешова», работая ассистентом оператора у А. А. Левицкого на фильме «Луч смерти» (1925). Первая работа - фильм «Кирпичики» (1925). В том же году в творческом содружестве с режиссёром В. И. Пудовкиным снял фильмы «Шахматная горячка» и «Механика головного мозга».

Высшее проявление операторского мастерства Головни в немом кино - трилогия Пудовкина «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингис-хана» (1928).

В «Дезертире» (1933) впервые снимались масштабные игровые сцены («стачка», «вальс машин»); их оператор максимально приближал к хроникальным кадрам.

Большое место в творчестве Пудовкина и Головни занимали исторические картины: «Суворов» (1941, с оператором Т. Г. Лобовой) и «Адмирал Нахимов» (1947, с Лобовой, Государственная премия СССР).

Новыми открытиями экранной выразительности в цвете отмечен фильм «Жуковский» (1950). Почётная премия Международного кинофестиваля в Венеции (1972) за совокупность творчества.

С начала 50-х гг. вёл большую научную и педагогическую работу. С 1935 года руководил кафедрой операторского мастерства (с 1939 года профессор ВГИКа).

Автор книг: «Свет в искусстве оператора» (1945), «Фотокомпозиция» (1962, с Л. П. Дыко), «Мастерство кинооператора» (1965) и другие.

Я убеждён, что самая достоверная информация о художнике лежит в первоисточнике, в воспоминаниях самого мастера, а не в пересказе искусствоведов, какие бы не сладостные они были. Поэтому, рассказывая об операторе, Анатолии Дмитриевиче Головне я буду заглядывать в его автобиографическую книжку «Экран – моя палитра».

Итак, Головня пишет:

«Я снял 15 художественных фильмов, 12000 кинокадров. Это значит, что 12000 раз я выбирал ракурс съёмки, строил композицию кадра, выполнял операцию съёмки, словом, был кинооператором.

Моя задача состояла в том, чтобы жизнь актёра в образе, его движения, жесты, мимика, глаза были на экране выразительны, массовые и батальные сцены - динамичны, пейзажи характерны, чтобы зрителю было интересно и приятно смотреть фильм».

Попал в кинематограф Головня по сути дела случайно. Хотя прекрасно понимаю, что случайности в жизни не бывает. «С луча» - распоряжается судьба.

Он в 1923 году приехал в Москву учиться. Мечтал поступить в сельскохозяйственную академию, но приём в академию оказался уже законченным. «Случайно» прочел в газете о наборе на факультет киноинженеров Государственного техникума кинематографии. Сдал документы, выдержал экзамены. Вскоре выяснилось, что факультет готовит не инженеров, а кинооператоров.

Решил учиться.

В ГТК изучали высшую математику, химию, фотографию и, чтобы заработать, студенты делали чернила. Практику проходил на кинофабрике помощником у оператора Левицкого.

«Мне досталось к Левицкому - и это определило мой жизненный путь. Лев Владимирович Кулешов ставил в то время фильм «Луч смерти», Левицкий снимал, Пудовкин был сорежиссёром и актёром... Я стоял как верный пёс у камеры Левицкого...

Когда кончился срок практики, меня отчислили. Но я твёрдо понял, что выучиться операторскому делу можно только здесь, на производстве. В ГТК не было тогда ни съёмочной аппаратуры, ни лаборатории, ни павильонов, учились мы в основном «теоретически». Я попросил разрешения продолжать работу на кинофабрике, мне разрешили, но без зарплаты - шло «сокращение штатов». И я остался в съёмочной группе единственным помощником по технике. Был и осветителем, и механиком, и лаборантом».

Его друзья по мастерской Л. Кулешова начинали постановку фильма «Кирпичики» на сюжет известной тогда песни и пригласили Головню быть оператором этого фильма.

«Я был счастлив и преданно взялся за дело.

Снимать мы начали уже осенью — дни короткие, солнце низкое, натуральных съёмок много. Опытные операторы тогда не любили снимать при низком солнце - свет красный, грозит недодержкой. Снимали мы на плёнке, чувствительной только к сине-фиолетовой зоне спектра. Однажды надо было снять объект - «пожар избушки Сеньки». Все с надеждой смотрят на оператора. «Рискни, Тольча»,- просит Леонид Оболенский, и я решил «рискнуть» - стал снимать актёрские фигуры на фоне неба, затянутого дымом, прямо против солнца, с диском солнца в кадре. Не могу забыть того тревожного и сладкого чувства, которое охватило меня, когда я стоял ночью у проявочного бака и в свете красного фонаря увидел первые контуры изображения.

«Силуэты», и солнце в кадре, и дым несется - это же просто замечательно!» - радостно говорил Оболенский, просматривая материал».

Весной 1925 года Пудовкина и Головню пригласили работать в «Межрабпом». Для тех, кто не знает, что такое «Межрабпом», поясню - это сокращённое название Международной организации рабочей помощи, которой принадлежало тогда эта кинофабрика. Пудовкин и Головня взялись за постановку «культурфильма» «Механика головного мозга», на основе учения академика Ивана Петровича Павлова о высшей нервной деятельности.

«Однажды во время павильонных съёмок фильма «Кирпичики» меня вызвали в дирекцию, и в кабинете у М. Н. Алейникова я застаю следующую картину, - на полу сидит Всеволод Пудовкин, и Алейников, обращаясь ко мне, говорит: «Вот Всеволод Илларионович заявил, что не встанет до тех пор, пока Вы не согласитесь снимать с ним картину». Я с радостью согласился.

(...)

Работа над фильмом «Механика головного мозга» была для нас великоленной школой кинематографического мастерства. Снимая крупно собачьи морды, чтобы нагляднее передать «психологическое состояние» пса, снимая поведение нервных больных, я учился точности при выборе ракурса и плана съёмки, учился строгому отбору материала и ясной его компоновке в кадре. Позднее, уже в художественных фильмах, эти принципы композиции пригодились мне при съёмке крупных актёрских планов, где так же необходимо добиваться ясности, простоты и выразительности в передаче жизни актёра в образе, его жестов, мимики, глаз.

Мне и сейчас кажется, что точный ракурс и строгое построение света - самое существенное из того, что мне удалось сделать в операторском искусстве».

С режиссёром Всеволодом Пудовкиным Головня проработал всю свою творческую жизнь.

«Подружились мы ещё во время съёмок «Луча смерти». Помню, снимали сцены на болоте. Погода испортилась, киноаппарат Левицкий установил в воде, и я стоял у аппарата, стоял час, второй, третий и в то время даже не представлял себе, что ассистент вообще может отойти от аппарата, который казался мне каким-то священным инструментом. Как мне потом рассказывал Вс. Пудовкин, его сначала насмешила, а потом расстрогала такая преданность киноаппарату».

Знаменитый Фильм «Мать» начали снимать ранней весной 1926 года. Ещё лежал снег, но уже ярко светило солнце.

«Первыми мы сняли сцены «у суда» и ставшие потом знаменитыми кадры «городового». Непредвиденные случайности исключались. На съёмках мы лишь «материализовали» то, что было всесторонне обдуманно заранее. Опыт ракурсной монтажной съёмки, накопленный в период работы над «Механикой», тщательная подготовка и точная сценарная разработка позволяли нам снимать быстро и четко.

Огромную роль для дальнейшей работы, для нашего психологического состояния и «творческого тонуса» сыграл первый же просмотр отснятого материала, который нас очень воодушевил».

Когда картина запускалась в производство, никто не думал, что из этой экранизации романа Горького выйдет что-нибудь стоящее. Дирекция «Межрабпом-Руси» считала этот фильм продукцией «классовой», а не «кассовой».

Вспомните, хотя бы несколько кадров из фильма «Мать».

- *Городовой у зала суда, снято с нижней точки, как бы символизирует самодержавие.*

- *Портрет матери, когда она собирает на полу винтики от часов. Снято с верхней точки - принижая человека.*

- *Радостная улыбка Павла, когда он щурится от яркого весеннего солнца.*

- *Сцена ледохода и демонстрации.*

- *Знаменитый кадр матери с флагом.*

- Молодцы. Все эти кадры меньше всего походили на обычные фильмы той поры.

А.В.Луначарский о фильме «Мать» сказал:

«Я утверждаю, что почти на все 100% фильм заснят таким образом, что кажется, будто по какому-то волшебству, оператор мог непосредственно фотографировать самую действительность.»

Наиболее удачными операторскими находками в фильме «Мать» мне кажутся «портреты» (крупные планы) и изобразительное решение актерских сцен. Я довольно смело для того времени применил ракурсную съёмку актёрских крупных планов и нижнюю подсветку глаз. Выбор ракурсов съёмки был органично связан со смысловым содержанием актёрских сцен и их режиссёрским решением.»

В работах Головни ощущается прямая связь с русской реалистической живописью. Своими учителями в области художественного творчества Головня считал удивительного русского живописца Валентина Серова.

Картины Серова «Солдатушки-ребятушки, где же ваша слава!», «Пётр на стройке Петербурга», «Похищение Невзикаи», портреты М. Горького, Ф. Шаляпина и других потрясли молодого оператора.

«Этот художник как бы раскрыл для меня тайну ракурса, необходимого для пластического выражения образа на экране. И когда я приступил к работе над фильмом «Мать», то уже знал, как снимать актёрские и типажные «портреты» (крупные планы) и как выбирать ракурс для съёмки массовых динамических сцен»

В музеях оператор вглядывается в полотна великих мастеров портрета: Репина, Серова и в особенности Рембрандта.

«Мы учились у него, - вспоминал Головня, - не только свету, мы хотели в своем светотональном искусстве научиться у великого мастера пониманию светотени, умению тончайшими световыми нюансами передать объём, 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.»

Портреты в фильмах Головни воспринимаются как живописные полотна, в которых световое решение напоминает письмо маслом, а выразительно построенные по принципу живописного полотна замкнутые ракурсные композиции чётко доносят образ, передают эмоциональное состояние.

«Когда дело доходит до освещения, то его детальная разработка является уже обязанностью оператора.»

Первоначальное назначение света, конечно, заключалось в том, чтобы осветить предмет съёмки, но оператор настолько владеет эффектами освещения, что имеет возможность пойти значительно дальше этого. Заливая объект светом сначала с одной стороны, затем с другой, здесь бросая тень, там накладывая яркий блик, оператор постепенно вырисовывает изображение. Пользуясь световыми приборами, он очерчивает контуры и придает объемность плоскостям снимаемого объекта, создает впечатление пространственной глубины, доносит до зрителя эмоциональное настроение и атмосферу сцены и даже, в случае надобности, добивается некоторых драматических эффектов».

В работах Головни ощущается прямая связь с русской реалистической живописью, и вместе с тем каждый его кадр это светопись. Это возможно создать только средствами кино.

Во вступлении к одной из своих книг Головня писал:

«По глубочайшему убеждению автора, операторы, как основные художники кинематографа, создают новое изобразительное искусство... не на холсте, а на экране, не краской, а светом.

Свет, создающий на киноплёнке художественные образы, и свет подлинного искусства, реалистического, идейного, человеческого».

«Свет есть бог», - сказано в известной книге, следовательно, кинооператорская служба СВЕТУ есть богоугодное дело. Свет, создающий на киноплёнке художественные образы - свет подлинного искусства.

Поразмышляем...

Когда бог создал человека, то у него остался небольшой кусочек глины. Из него он слепил поэта и кинооператора. Первому вдохнул способность составлять (монтировать) слова так, чтобы звучала музыка небесных сфер. Другому, открыл способности с помощью света создавать изображения так, чтобы они по образу и подобию радовали зрителя как земного, так и небесного. Не об этом ли писал Леонардо да Винчи в «Книге о Живописи»?

«Живопись – это поэзия, которую видят, но не слышат, а поэзия – это живопись, которую слышат, но не видят.»

В 1927 году Головня снимает «Конец Санкт-Петербурга».

«Конец Санкт-Петербурга» - моя любимая картина. В ней есть несколько эпизодов, которые мне, как оператору, особенно дороги - это, во-первых, Петербург, отражённый в воде каналов (я снимал эти кадры в момент солнечного затмения), во-вторых, «проходы» парня и старухи по Петербургу. Для съёмки этого эпизода мы не поленились взобраться на Исаакиевский собор. Затем кадры биржи и фронта, где мне удалось ракурсами и перекосами линии горизонта дать Пудовкину динамичный монтажный материал.

В этом фильме, на мой взгляд, нам удалось наглядно показать, что ракурсные съёмки формируют стиль фильма».

Следующая съёмка фильма «Потомок Чингис-хана» явилась для оператора одной из интереснейших работ.

«Передо мной, как оператором, стояла задача передать на экране в пейзаже, путём точного выбора обстановки для игровых сцен, своеобразие этой удивительной страны. Особо интересными были съёмки ритуального буддийского праздника «цам».

Трудность состояла в том, что ламы (буддийские монахи), согласившись провести для съёмки все ритуальные танцы, предупредили, что праздник будет протекать по установленному порядку, без повторов или специальных «постановок», так как нарушение ритуального порядка считалось грубым и непростительным грехом. Поэтому я должен был очень быстро и оперативно выбирать и менять точки съёмки, чтобы «набрать» как можно больше «монтажного материала».

Ламы молились так же усердно, как подобало молиться в срок, и танцевали в таком же экстазическом порыве. Не отступали ни на шаг от ритуала. Сжигали фигуру зла на каменном жертвеннике... и для целей киносъёмки даже останавливали праздник и повторяли отдельные номера. Но в то же время это был у них какой-то гипноз, какая-то киноманья лам... и потом, после праздника, они отмаливали грехи в течение 4-х дней».

Насчёт повторов отдельных номеров А.Д. Головня на вопрос киноведа Евгения Громова ответил, что основной ритуальный танец и сам обряд сжигания фигуры злого духа никто не повторял, да и физически это сделать невозможно.

Ламы прониклись симпатией к Пудовкину и Головне. При их отъезде из монастыря они преподнесли им фигуры божков на голубых шелковых платках такой длины, что их держали двое человек. По обычаю, чем длиннее платок, тем более уважают гостя.

После съёмок Головня вспоминал:

«Жаль, что тогда не было технически совершенных камер и возможности записать звук. Я жалею, что не мог записать звук серебряных колокольчиков, которые висели по изогнутым углам крыши монастыря Дацана и звенели под порывами степного ветра.

Именно ветер бескрайних и плоских монгольских степей наваял нам идею – построить финал фильма, как бурю, выметающую интервентов, - художественный образ, созданный чудесным искусством монтажа Всеволода Пудовкина».

Смотрим фильм «Потомок Чингис-хана».

После фильма.

- Ну, как вам фильм?

- Классно. Будто бы он снят вчера.

- Что особенно запомнилось?

- Сцена расстрела. Когда английский солдат ведёт Баира на расстрел, то обходит лужи, а когда идёт обратно, то идёт прямо по грязи.

- Рыбки на полу.

- Финал фильма. Буря над Азией.

- На самом деле, когда фильм «Потомок Чингис-хана» шёл на Западе, то немцы называли его «Буря над Азией». Фильм имел бурный успех.

- А как снимался эпизод «Бури над Азией»?

- Об этом оператор рассказывал так:

«Я снимал в основном с автомашины, привязав камеру к груди. Пудовкин находился тут же, время от времени он кричал: «Толя, больше разного материала!» Я старался изо всех сил. Зрелище было увлекательное, мы сами были поглощены им без остатка».

Мне бы хотелось, оглядываясь на работы А.Д. Головни, поговорить об изобразительном решении фильма.

Например, сейчас стало модно снимать вкривь и вкось. Говорят, что это молодёжный стиль. Если это снято без всякой мысли, то подобные съёмки напоминают мне съёмки пьяного оператора. Могли бы вы привести примеры осмысленного приёма «кривого» кадра?

- Такой осмысленный приём был использован в фильме «Короткие встречи». Героиня фильма, окаменев от горя, сидит в помещении вокзального буфета. Изображение в кадре медленно накрывается в сторону. При звуке подходящего экспресса она выбегает на платформу. Затем на крупном плане мы видим, как по её лицу скользят огни проходящего поезда. Постепенно изображение возвращается в горизонтальное положение. Критический момент, желание броситься под поезд, прошел.

- В фильме «Конец Санкт-Петербурга» капиталист сидит за письменным столом. Решив, что настала пора действовать, он с криком «Скупайте всё!» внезапно вскакивает со стула и стоит, возвышаясь над камерой.

- Это уже ракурсная съёмка.

- В фильме Эйзенштейна «Старое и новое», в котором крестьянка приходит к богатому кулаку, чтобы попросить у него лошадь. В этой сцене кулак снят крупно сзади, с верхней точки, так что на первом плане видна его огромная круглая спина, а в глубине кадра, видна маленькая фигура крестьянки.

- Иногда перенасыщение фильма крупными планами часто ведет к монотонности, что мы нередко наблюдаем сегодня в телефильмах.

- А если вспомнить фильм Дрейра «Страсти Жанны д'Арк» построенный на одних крупных планах.

- «Страсти» - это другое дело.

Вернёмся к кинооператору Головне. В одной из своих книг Анатолий Дмитриевич пишет:

«Кадр – это не только изображение актёра. В кадре есть ещё фон, причем не статичный, а действенный, который может не только показать зрителю среду и обстановку, но и подчеркнуть состояние и переживание актёра, объяснить их.

Создать изобразительный образ – это значит добиться единства актёра и обстановки, единства не только изобразительного (по цвету или световому рисунку), но и драматургическому... Сочетание фигуры с фоном не только «живописное», но драматургическое является, собственно говоря, основой композиции кадра».

- Выходит, что лучший фон, такой фон который не мешает восприятию.

Приведу высказывание театрального режиссёра **К.С.Станиславского:**

«На самом деле, какая польза мне, артисту, в том, что позади меня за моей актёрской спиной висит задник величайшего мастера. Я его не вижу, он мне не только не помогает, но напротив мешает мне, так как обязывает слиться с фоном, т.е. быть не менее, а даже более гениальным, чем мастер».

После фильма «Потомок Чингис-хана» Головня снимает в Германии «Живой труп» и «Дезертир».

«Для меня, как оператора, фильм «Дезертир» был интересен тем, что здесь, впервые в практике художественной (игровой) кинематографии, был применён новый стиль съёмки, который сейчас называют «документальным».

Я снимал поставленные игровые сцены - «стачка», «рабочие пикеты», «строительство теплохода», «вальс автомашин» и другие так, чтобы они воспринимались, как достоверная хроника».

В Германии Головня как актёр в роли кинооператора снимался в фильме «Стеклянный глаз», где демонстрировались колоссальные возможности «киноглаза»: он видит всё и вся.

Съёмки физкультурниц А. Головня с нескрываемым удовольствием осуществлял, лежа на полу.

На вопрос, почему А. Головню избрали исполнять роль оператора в «Стеклянном глазе», **Лиля Юрьевна Брик** сказала: *«Он тогда был такой молодой и знаменитый... На экране он держался свободно, непринужденно, пластично. Словом, всё получилось хорошо».*

Благодаря этому фильму Анатолий Дмитриевич познакомился с В. В. Маяковским.

После «Дезертира» вместе с режиссёром документального кино Владимиром Ерофеевым Головня снимать очерковый фильм в Иране.

«Мы сняли гробницы поэтов, скромные глинобитные сооружения, расположенные вблизи небольшого ручья, где женщины полоскали белье. В Исфагане мы сняли подлинный персидский базар: бесконечные галереи под купольной крышей, драгоценные ковры, растеленные прямо на земле, так как считается, что ковер приобретает свой блеск и чистоту красок после того, как полежит под ногами прохожих. Затем мы сняли древнюю мечеть, высокий и широкий вход которой выложен удивительно красивыми голубыми изразцами».

Потом уже на «Мосфильме» Головня снял несколько исторических фильмов: «Минин и Пожарский», «Суворов», «Адмирал Нахимов», «Жуковский».

«Мне кажется, что исторические фильмы вообще снимать интересно. От их создателей требуется не только знание кинематографа, профессионализм, но и высокая общая культура. Мы много работали над литературным и историческим материалом, и я до сих пор могу считать себя своеобразным знатоком эпохи «смутного времени».

В связи с тем, что Головня полностью ушёл на преподавательскую работу следующий фильм Всеволод Пудовкин снимал с Сергеем Урусевским.

«Урусевский снял фильм хорошо, хотя Всеволод Илларионович и жаловался немного на непривычный для него «зажим» движений актеров среди сеток, тюлей, «бэбиков».

Так Анатолий Дмитриевич писал об операторской работе фильма «Возвращение Василия Бортникова».

Ещё в 1934 году Анатолия Дмитриевича Головню пригласили преподавать сначала на режиссёрском, а потом на операторском факультете Всесоюзного государственного института кинематографии.

Вместе с ведущими кинематографистами: А. Левицким, Ю. Желябужским, Э. Тиссэ, В. Нильсенем, Е. Голдовским и его друзьями по работе – операторами Б. Волчком, Л. Косматовым, А. Гальпериным и другими А. Головня создал одну из ведущих кафедр во ВГИКе - кафедру кинооператорского мастерства, которую он возглавлял более тридцати лет.

«Я бесконечно благодарен многим хорошим людям, окружавшим меня. Я всегда буду помнить Александра Андреевича Левицкого, который научил меня операторскому мастерству, Льва Владимировича Кулешова, у которого я учился кинематографу, Леонида Оболенского, Сергея Козловского, Андрея Москвина и Леонида Косматова, но всё же самыми дорогими для меня всегда оставались Тамара Лобова и Всеволод Пудовкин.

Я с гордостью захожу в аудиторию, где студенты ждут моей лекции, я верю в нашу молодежь, и знаю, что советская школа кинооператорского искусства имеет своих верных продолжателей».

В 1945 году вышла в свет его книга «Свет в искусстве оператора», 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».

На мой взгляд, Анатолий Дмитриевич создал стройную систему, разложил по полочкам схемы света так, чтобы было понятно самому «тупому» студенту. Взяв за основу сценическое освещение, А.Д. Головня выделяет пять видов света:

1) заполняющий общий свет, являющийся как бы грунтом, на котором создается световой рисунок;

2) основной рисующий (направленный) свет, создающий основную лепку пластической формы объекта и световой эффект;

3) моделирующий свет (или подсвет), которым обрабатывается градация светотени, блики, лепится форма объекта;

4) контурный (контровой) свет, которым пользуются для обозначения контура объекта, особенно в тех случаях, когда сливается тональность объекта и фона;

5) фоновый свет, которым создаётся нужная тональность в распределении светотени на фоне...».

Каждый из этих видов подвергается обстоятельному анализу, теоретические выкладки подтверждаются убедительными и разнообразными примерами.

В частности о ключевом свете Головня пишет:

«Основной источник освещения в кадре называется ключевым светом; в первую очередь должно быть решено его направление. При съёмке на открытом воздухе ключевым светом будет, конечно, солнце, лучи которого в середине дня падают отвесно и с большой высоты, а рано утром и в конце дня – в косом направлении».

В декорациях, построенных в павильоне студии, ключевой свет устанавливается так, чтобы он имитировал солнце».

Поэтому и в павильоне, когда нет необходимости в особых световых эффектах, ключевой свет будет идти сверху. Однако нередко ключевой свет должен падать на объект в каком-либо другом направлении, например, если сцена должна освещаться через единственное окно или настольной лампой, либо горящим камином».

Направление основного источника света может преимущественно снизу, кажется более зловещим, чем когда его освещают нормальным образом. Кроме того, поставив источник основного света в соответствующем месте, можно получить драматически эффектные тени».

Любимый вид света у Головни – верхний боковой, дающий острый и резкий рисунок, четкую и глубокую светотень. Плоскость кадра никогда не освещается ровным светом – в нём выхвачены 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.

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 ней ощущается стремление автора пристальнее вникнуть в естественнонаучные закономерности восприятия света и цвета на экране.

Он показывает, что *«получаемое впечатление о цвете обусловлено ещё рядом психофизиологических закономерностей, таких как одновременные и последовательные цветовые контрасты, заставляющие видеть красное впереди синего и ощущать жёлтое, как тёплое, а синее, как холодное. Всё названное и составляет новый, особый мир кинематографического цвета и создает совершенно новые представления о цвете света, а не о цвете краски».*

И там же:

«Ведь то, что умел делать Андрей Москвин в области светотональности, Юрий Екельчик в области эффектов, а Евгений Андриканис в области цветового колорита, не удаётся повторить пока никому».

В 1968 году за фундаментальный труд, обобщающий творческий опыт советской операторской школы - «Мастерство кинооператора» - ему была присвоена учёная степень доктора искусствоведения.

Истоки методики, предлагаемой в книге, автор находит в обобщении технической и художественной манеры лучших советских операторов, а также собственных работ.

«Нам кажется, что наступило время, когда операторское искусство должно обогатиться своей теорией, своим учением об изображении, своим учением о свете, высказать свою точку зрения по вопросу о композиции кадра».

А.Д. Головня в своей книге анализирует развитие светотеневого изображения, практику освещения крупного плана, создание экранного образа актера в фильме, освещение декораций, кинокадр как картину, методы освещения кинокадра, зрительную культуру оператора.

«В нашем операторском искусстве всё не так просто, как кажется. Вот, например, плёнка!

Казалось бы - поставь «правильную» экспозицию, и плёнка все «зафиксирует». Да, «зафиксирует», но только то, что ты подготовил, осветил, скомпоновал, а именно это требует совершенно специфического кинематографического таланта, особой, я бы сказал «оптической», одарённости. Чувство света и ракурса являются основой операторского живописного искусства».

Головня часто говорил о таких, казалось бы, прозаических вещах как плёнка и кинокамера как о чём-то возвышенном, поэтическом.

«Камера – инструмент отнюдь не статический, а кинетический. Предметом изображения является движение, развитие явлений, психология, выраженная через выразительность голоса, жеста и т. д. Это меньше всего похоже на фотографический одиночный снимок.

Есть два отношения к кинокамере – как к фотографическому аппарату и как к поразительному изобразительному инструменту, к магическому кристаллу, который раскрывает жизнь на экране.

Плёнка носитель изображения и то, что увидит объектив и зафиксирует плёнка, то увидит и зритель. Ведь само слово фильм - означает плёнка.

Сейчас другая технология обработки негатива, и оператор не видит момента «рождения» фильма, не знает тех сладостных минут, когда при свете красного лабораторного фонаря проявляются сначала первые контуры изображения, а затем, после промывки – чистый негатив со стекающими, как бриллианты, а иногда и как слезы, водяными каплями».

На кинофестивале в Венеции были вручены «Золотые львы» «за особые заслуги в развитии киноискусства» актёру и режиссёру Чарльзу Спенсеру Чаплину и кинооператору Анатолию Дмитриевичу Головне.

«Не так важна статуэтка, - сказал тогда Анатолий Дмитриевич, - важно, что любят Пудовкина, важно, что чтят советское кино!»

Из воспоминаний актрисы **Т. Ф. Макаровой:**

«Анатолий Дмитриевич – человек не суевливый. Он как бы весь в себе. И когда сидит на заседании учёного совета. И когда идёт по берегу моря после дальнего заплыва. Он всегда в движении. Он никогда не теряет интереса и любопытства к природе. Он совершает свои прогулки в любую погоду, широко шагая против дождя и ветра, с вырезанной им самим камышовой палкой в руке. Его сфера – жизнь. Он любит её. И знает в ней толк. Поэтому он художник в любую минуту своей жизни».

А.Д. Головня всегда призывал, что во всём надо сохранять чувство меры, он любил повторять, что в фильме должно быть «необходимое и достаточное», или *«Дэточка, ты мне отвечай конкретно».*

Однажды на экзамене по операторскому мастерству моему соседу достался билет с вопросом «Работа оператора в экспедиционных условиях».

Отвечал он, как соловей, витиевато, но не по делу. По другим предметам такими ответами ему удавалось «запудрить» преподавателя. Но тут Анатолий Дмитриевич прерывает его и говорит: *«Дэточка, ты мне конкретно отвечай».*

Способность мыслить и действовать конкретно, идти от сценария и режиссёрского замысла к выбору предмета съёмки, ракурса и композиции кадра, управлять съёмочной техникой, - вот что является одним из необходимых признаков творческой квалификации оператора.

А.Д. Головня говорил: *«Как живописец не может обучаться своему мастерству только словесно, и оператора можно научить только практически».*

У меня чудом сохранилась тетрадка с записью лекций Анатолия Дмитриевича Головни. Жалею, что не всё записывал. А ещё больше жалею, что не было магнитофона.

Вот некоторые фрагменты из лекций - бесед Головни.

«Для нас с вами каждая съёмка является тренировкой и психологической, и физической, и эстетической, и производственной. Ведь оператор встречается с самыми необычайными съёмками. Он должен и летать, и быть сентиментально чувствующим человеком, снимая мелодраматические сцены. Оператор должен быть бесконечно терпелив, когда он снимает обезьянок, птичек или других милых животных.

Терпеть не могу, когда мне говорят, что оператор не занимается физкультурой. Вам же надо будет и на самолете летать, и с аквалангом спускаться, и речку переплывать. И вообще, где бы и что бы ни происходило, оператор должен быть там, рядом с событием.

Я прошу вас воспитывать в себе психологию полной ответственности за малейшее действие, связанное с объектом. Всё, что в кадре, - всё должно быть предметом вашего внимания.

Болтание камерой, например, это не «стиль» оператора хроники, у настоящего оператора не дрогнет камера ни при каких обстоятельствах. Посмотрите фронтальной камерой: операторы, умирая, снимали точно и чётко – в этом проявляется профессиональный операторский характер.

(...)

Наша работа требует педантичной точности. Недодержка есть недодержка. Без фокуса - есть без фокуса. Плохая техника есть плохая техника. И не думайте, что я остро, когда говорю, что снимать в первую очередь надо в фокусе. Во вторую очередь надо обязательно нормально экспонировать. Иначе ведь это брак. А ещё хуже снимать какую-то ерунду.

(...)

Хочу сказать ещё раз, что самосознание, самовоспитание, самоорганизация - это главнейшее, к чему нам с вами важно стремиться. Я кончил классическую гимназию. Знаю латынь, историю, русскую литературу, естествознание. Но когда я поступал во ВГИК, просто понятия не имел, что такое фотография и многое другое. Всю фотометрию и физику я осваивал сам. Самообразование - вещь важнейшая!

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, видел его фильмы.

Надеюсь, мысли Мастера упадут на благодатную почву.

Фильмы кинооператора А.Д. Головни:

- «Кирпичики». 1925 г.
- «Шахматная горячка». 1925 г.
- «Механика головного мозга». 1925 г.
- «Мать». 1926 г.
- «Конец Санкт-Петербурга». 1927 г.
- «Человек из ресторана». 1927 г.
- «Потомок Чингис-хана». 1928 г.
- «Живой труп». 1929 г.
- «Звуковая сборная программа № 3». 1930 г.
- «Дезертир». 1933 г.
- «Победа». 1938 г.
- «Минин и Пожарский». 1939 г.
- «Суворов». 1941 г.
- «Боевой киносборник № 6». «Пир в Жирмунке». 1941 г.
- «Неуловимый Ян». 1943 г.
- «Адмирал Нахимов». 1947 г.
- «Жуковский». 1950 г.

Литература:

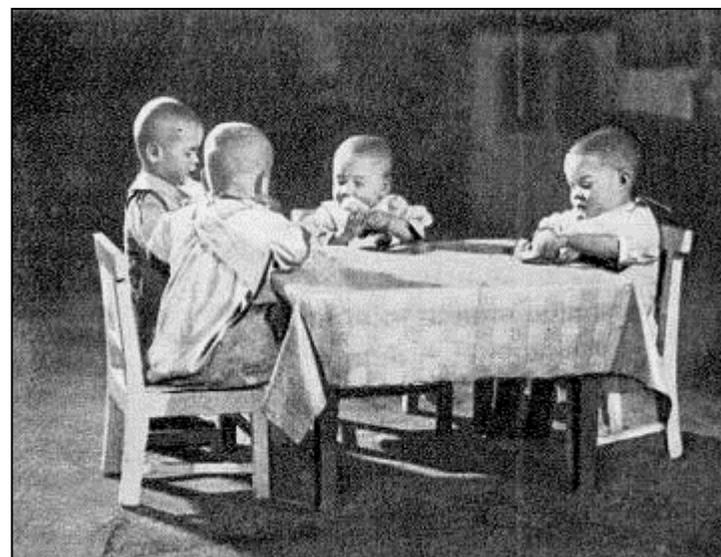
- Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., 1965.
- Головня А.Д. Съёмка цветного кинофильма. М., 1952.
- Головня А.Д. О кинооператорском мастерстве. М., 1970
- Головня А.Д. Свет в искусстве оператора. М., 1945.
- Головня А.Д. Экран – моя палитра. М., 1971.
- Десять операторских биографий. М., 1978.
- Громов Е.С. Кинооператор Анатолий Головня. М., 1980
- Фёдоров-Давыдов А.А. Изобразительная культура фильмов В.И.Пудовкина. М., 1972.



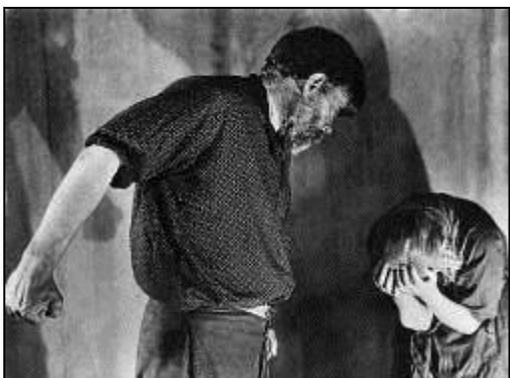
**-Колечка сейчас сделал
такой ферзевый гамбит...
дышать невозможно!**



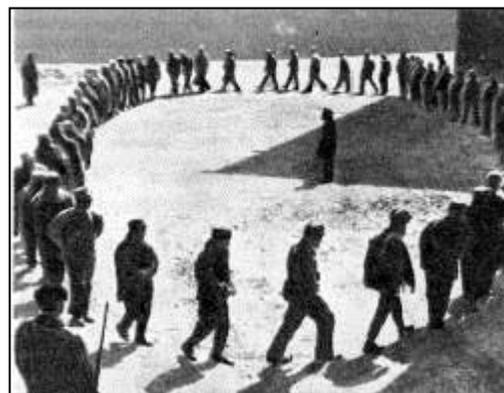
«Шахматная горячка». 1925 г.



«Механика головного мозга». 1925 г.



«Мать». 1926 г.



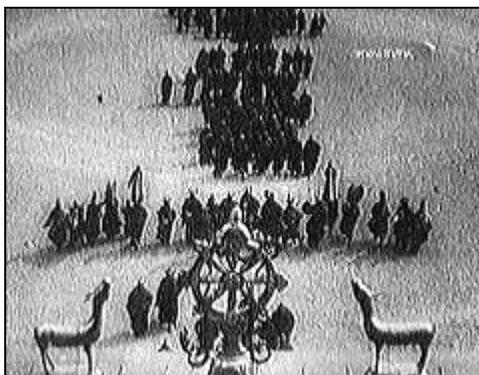
«Мать». 1926 г.



А.Д. Головня 1927 г.



«Конец Санкт-Петербурга». 1927 г.



«Потомок Чингис-хана». 1928 г.



На съёмках фильма «Потомок Чингис-хана»



«Потомок Чингис-хана». 1928 г.

«Потомок Чингис-хана». 1928 г.



«Суворов». 1941 г.

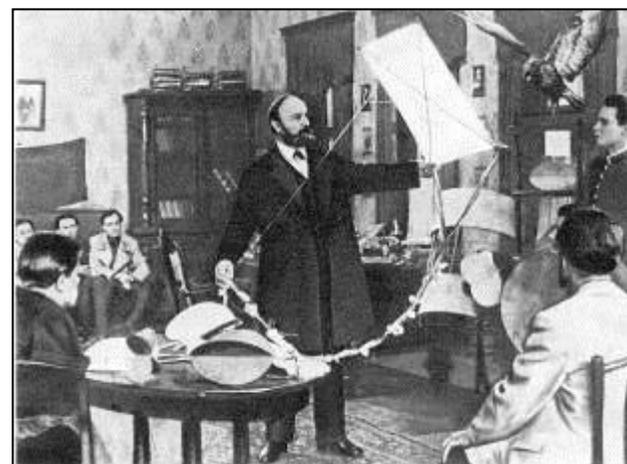
«Суворов». 1941 г.



«Адмирал Нахимов». 1947 г.



А.Д. Головня на съёмках



«Жуковский». 1950 г.



А.Д. Головня и С.А. Герасимов



А.Д. Головня и В.И.Пудовкин



Т.Г. Лобова и А.Д. Головня



ВГИК

КИНООПЕРАТОР ЭДУАРД ТИССЭ



Эдуард Казимирович Тиссэ

Начну как обычно с краткой информационной справки об операторе. Затем продолжим более подробный разговор о кинооператоре Тиссэ, или же сразу будем смотреть фильм «Броненосец «Потёмкин»?»

- *А мы его видели!*

- Тогда ответьте на вопрос, почему сегодня «лучший фильм всех времён и народов» не волнует ваши души? Почему, как моряки в Германии после просмотра вы не подняли восстание на своём «корабле»? На этот и другие вопросы мы попробуем поискать ответ после просмотра.

С другой стороны мы смотрим фильмы не просто так, а смотрим, изучая почерк Мастера - как снято, как скомпонован кадр, какое освещение и так далее. Итак.

Тиссэ Эдуард Казимирович (13.04.1897-18.11.1961), советский оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935) и Латвийской ССР (1947).

В кино с 1914 снимал хронику 1-й мировой войны. В 1916-1918 годы военный корреспондент. В 1919-1923 годах работал во Всероссийском фотокиноотделе, делал репортажи о событиях Гражданской войны, создавал документальные и научно-популярные фильмы. Неоднократно снимал В. И. Ленина, позднее эти материалы вошли в документальный фильм «Владимир Ильич Ленин» (1948, Государственная премия СССР, 1949).

Документальная фактура, лаконичность и естественность стали созвучны плакатной стилистике снятых им агитфильмов «На мужицкой земле» (1920), «Серп и молот» (1921), «Голод... голод... голод» (1921) и других.

Наиболее ярко дарование Тиссэ раскрылось в сотрудничестве с режиссёром С. М. Эйзенштейном. Методы документальной съёмки нашли широкое применение в фильме «Стачка» (1925), «Октябрь» (1927).

Полным новаторством ознаменовалась работа Тиссэ над фильмом «Броненосец «Потёмкин». Иные краски использованы в фильме «Старое и новое» (1929).

В 1931-1932 годы, находясь в командировке за рубежом Тиссэ снял фильм «Да здравствует Мексика!».

Мастерство Тиссэ проявилось в фильмах («Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1945) 1-я серия, «Иван Грозный» (1946) 2-я серия, выпуск на экраны (1958).

Следующими работами были фильмы «Возвращение с победой» (1948), «Встреча на Эльбе» (1949), «Композитор Глинка» (1952) и другие.

В 1956 снял фильм «Бессмертный гарнизон».

Наряду с Москвиным и Головнёй Тиссэ - один из основоположников советской операторской школы.

С 1921 года преподавал операторское мастерство в Госкиношколе (ныне ВГИК, с 1943 профессор).

О кинооператоре Тиссэ почти нет публикаций, если не считать небольшую статью в книжке «Десять операторских биографий», чуть-чуть его воспоминаний о съёмках Ленина в сборнике «30 лет советской кинематографии», не считая статьи С.М. Эйзенштейна о нём «25 на 15» и кое-что в журнале «Искусство кино». Да, ещё в интересной книге Ростислава Юренева об Эйзенштейне.

К моей и, надеюсь, вашей радости нашёл доклад Тиссэ на семинаре операторов киностудии «Мосфильм» 27 апреля 1956 года.

Еще надо сказать, что Тиссэ преподавал во ВГИКе, но как рассказывали его ученики, Эдуард Каземирович не любил рассказывать, а любил показывать.

В теперешнем городе Лиепая до сих пор сохранился дом, где в конце прошлого века была студия фото и живописи, где одним из учеников студии был Эдуард Тиссэ. Вначале он занимался фотографией, затем киносъёмками.

Вот как вспоминает Тиссэ те годы:

«Я начал свою работу в 1914 году, в студии живописи и фото профессора Гренцинга, который приобрёл киносъёмочный аппарат. Приобретение было связано с его участием в акционерном деле по эксплуатации кинотеатра. Аппарат системы «Патэ» был им куплен для того, чтобы приспособить одного из своих учеников к этой новой профессии, и на мою долю выпал этот жребий.

Я начал снимать. Я снимал, печатал и монтировал.

Вначале это были видовые картины.

Моя первая настоящая съёмка военной хроники была сделана в исторический день - в день объявления войны в 1914 году. Это был чудесный тёплый день. Я снимал в курзале в городе Лиепаве гуляющих. Жерла орудий нашей крепости были направлены, как всегда, в сторону моря. В курзале давали в это время Шестую симфонию Чайковского. Вдруг я вижу, что на горизонте появились военные корабли. Это было очень красиво. Военные корабли на фоне гуляющей толпы.

Я начал снимать... Вдруг в процессе съёмки раздался залп, другой, третий. И взрывы снарядов где-то в городе. Сначала публика не поняла, что это такое, но потом стало ясно: война.

Начало великой трагедии народов. Первые этапы военных действий были зафиксированы этим аппаратом «Патэ», так называемым «Верблюдом».

Возможно, что снятые мною кадры были первыми военными кусками, положившими начало военной хроники мировой империалистической войны.

Так началась моя кинематографическая жизнь. Постепенно я прошёл почти все фронты мировой империалистической войны. Снимали мы без всяких творческих задач. Это вполне естественно и ясно».

В то время Эдуарду Тиссэ (Николайтису) было всего семнадцать лет. Тиссэ - это псевдоним, образованный из окончания фамилии – «тис» - и первой буквы имени – «э». А удвоение «с», вероятно, для благозвучия.

Всю империалистическую войну Э. Тиссэ провел на фронтах оператором военной хроники от Скобелевского комитета. Был ранен. Ему удалось запечатлеть на плёнке братание русских и немецких солдат.

С 1918 по 1921 год Тиссэ снимал на фронтах гражданской войны. Как сейчас говорят, в хронике он был сам себе режиссёр.

Из воспоминаний Эдуарда Тисе:

«Для съёмок мне предоставили отбитый у противника потрёпанный трофейный танк (своих у нас ещё не было). Танк шел впереди наступавших красноармейцев и краснофлотцев. Он содрогался от выстрелов, но водитель вёл его хладнокровно в самую гущу боя, изредка спрашивая меня, хорошо ли всё видно. Танкист, наблюдавший за моей работой, кричал мне: «Больше снимай, чтобы все знали, как сражаются большевики!»

На фронте ему поручали и боевые задания. Одно время молодой кинооператор был начальником штаба партизанского отряда.

«Кинохроника была нашей первой кинематографической ступенью. Здесь человек с кинокамерой учился тому, как стать художником с кинокамерой.

Отправляясь в странствие, он получал в дорогу только маршрут и запечатлевал на плёнке революцию в соответствии со своим пониманием и совестью.

О сценарии здесь не могло быть и речи. События нельзя было ни предвидеть, ни повторить. Тут оператор получал возможность учиться «видению»: быстро ориентироваться в обстановке, извлекать и запечатлеть самое существенное, типическое. Он должен был сам предписывать себе программу, режиссёрский план, монтажное построение - с тем, чтобы в конечном итоге скомпоновать разнообразные события в некое целое».

Вместе со студентами Госкиношколы он снимал первый советский полнометражный фильм «Серп и молот».

Приведу довольно пространное, но необходимое воспоминание из статьи С.М. Эйзенштейна «25 и 15», посвященной юбилею Э.К. Тиссэ, который праздновался в 1939 году. Полностью смотрите: С.М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 125-128.

Вот как вспоминает Эйзенштейн день первой встречи:

Разговор при первой встрече был очень краток. Тиссе посмотрел монтажную разработку первых вариантов будущей «Стачки», которую мы тогда собирались снимать. Объяснил нам, что то, что мы называем «наплыв на наплыв», профессионально именуется «двойной экспозицией». А вечером пришел на спектакль, чтобы подробнее выяснить, с кем он имеет дело. Это посещение чуть не стоило ему жизни. В постановку «На всякого мудреца довольно простоты» входил номер на проволоке (исполнял его Григорий Александров, носивший тогда в качестве псевдонима полупринадлежавшую ему живописную фамилию своих предков Мормонэнко).

В этот вечер проволока лопнула, и тяжёлая металлическая стойка со звоном упала, чуть не задев нашего будущего шеф-оператора. Стул, стоявший с ним рядом, разлетелся в щепки. И здесь мы впервые оценили абсолютную невозмутимость Эдуарда - он, кажется, даже не вздрогнул; эту его невозмутимость, и абсолютное хладнокровие в самых головоломных переделках я имел случай в дальнейшем наблюдать пятнадцать лет...

Кажется, ни с кем в жизни мы не говорили о кинематографе так мало, как с Эдуардом.

Со времени нашего первого односложного разговора это так и осталось в традиции наших отношений.

Разве с глазом своим дискутируешь и разглагольствуешь? - Смотришь и видишь».

Разве сердцу своему говоришь: «Бейся в таком-то ритме»? - Оно бьётся само. Разве с грудью своей обсуждаешь диапазон дыхания, когда охватывает волнение? Подобная «синхронность» видения, ощущения и переживания, какая связывает нас с Тиссе, вряд ли где-либо и когда-либо встречалась ещё».

И там же очень важная мысль:

«Везде и всюду в кадре мы ищем одного. Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А только предельной выразительности. И везде за изображением мы ищем обобщённый образ того явления, которое мы снимаем. И этому обобщению служит тот образ кадра, тот выбор точки съёмки, та композиция внутри четырехугольника будущего экрана, которые заставляют нас подчас подолгу и мучительно ещё и ещё раз переносить штатив, вытягивать ему ноги, сокращать их, проверять съёмку через всю оптическую гамму объективов и фильтра».

Позднее Тиссэ скажет: «Если оператор, как, впрочем, любой кинематографист, вынужден снимать, так сказать, «по приказу» господина режиссёра, то, по нашему твердому убеждению, достичь впечатляющего творческого успеха невозможно».

В работе над «Стачкой» наметилась общность творческих взглядов С. Эйзенштейна и Э. Тиссэ, сложилась основа для многолетнего плодотворного содружества. Да и операторская манера Тиссэ сформировалась в содружестве с Эйзенштейном.

Эйзенштейн называл Тиссэ «великим художником, человеком кристальнейшей чистоты, идеалом товарища и друга».

Как-то Сергей Михайлович Эйзенштейн, выступая на заседании операторской секции «Ленфильма» так сказал о Тиссэ:

«Не знаю, где кончается моё видение кадра и начинается Эдуарда Тиссэ и где кончается его видение и начинается мой глаз...»

Вот мы подошли к фильму «Броненосец «Потёмкин».

Первый раз я его смотрел в сарае, построенном на насыпи против шахты им. Калинина. Вместо экрана висела простыть не первой свежести, прямо на земле стояли деревянные лавки. В так называемом «зале» было человек пять. Проектор стоял тут же. Фильм показывали по частям и без звука. Одна часть пройдёт - перерыв, пока киномеханик перезаряжает плёнку.

У меня впечатление от просмотра было такое, что хотелось восстать против несправедливости. Я скромный ученик отомстил училке - натёр доску свечкой – тем самым сорвал урок.

Смотрим фильм «Броненосец «Потёмкин». Давайте будем смотреть изучая. Для меня важно, что вы вынесете из этого зала. Правда, тут уже не чего выносить. Магнитофон старый, видеопроектор ещё хуже. Посмотрите хотя бы фильм другими глазами.

После просмотра:

Я тоже, как и вы думал, почему фильм «Броненосец «Потёмкин», признанный как «лучший фильм всех времён и народов», воспринимается сегодня зрителем равнодушно, без эмоций.

В своё время, в Германии моряки после просмотра фильма вернулись на свой крейсер «Семь провинций» и подняли восстание. Почему?

Во-первых. Сегодня мы смотрим фильм со скоростью 24 кадра в секунду, а снят он был на 16 кадров в секунду.

Я, кстати, тогда первый раз смотрел как раз 16 кадров в секунду. При переводе с 16 кадров на 24 кадра восемь кадров печатают по два раза, тем самым появлялся мультипликационный эффект. Зрительно это незаметно, но подсознание считывает информацию, что, через кадр, один кадр появляется дважды.

Во-вторых. Экран при показе был очень большим. Зрительное воздействие, следовательно, было мощным.

В-третьих. Фильм сопровождался специально написанной музыкой Э. Майзеля в исполнении Большого германского оркестра. Более того, музыка совпадала по ритму с изображением. Вы же смотрели фильм озвученной музыкой Шостаковича. Сама по себе она великолепна, но когда в эпизоде «Траур по Вакулинчуку» прослушивается мелодия «Ой, подруженьки, что вы делаете...» - это не совсем хорошо.

Тем более, голландские моряки были в аналогичной ситуации, что и моряки «Потёмкина». Большой экран, плюс громкая музыка, плюс коллективное восприятие, плюс знакомая ситуация, плюс ещё операторские приёмы. Сила воздействия увеличивалась в несколько раз. Всё это спровоцировало восстание. Здесь, вероятно, сыграл ещё и эффект толпы, так называемый метод психологической индукции. Он заключался в том, что, если при просмотре любого фильма в среду зрителей запустить несколько подготовленных людей - клакёров, то они создадут нужное настроение у публики.

Я слышу, как скрипят ваши мозги.

О фильме «Броненосец «Потемкин» написано много, он до сих пор изучается кинематографистами.

До сих пор потрясают с точки зрения съёмки такие виртуозно исполненные эпизоды, как, например, знаменитая «Одесская лестница».

Для съёмки с движения на лестнице была построена специальная рельсовая дорога, по которой катилась тележка с камерой и оператором. В конце лестницы камеру бросали в толпу, которые её ловили. Такого сложного движения камеры тогда ещё никто не снимал.

«Громадным достоинством съёмки картины является необыкновенная логичность операторских приемов. Правильно, смысловым образом, оправданы панорамные съёмки, съёмки движущимся аппаратом, внефокусные съёмки. Работа оператора не ощущается как нечто отдельное, она логично связана со всем смысловым построением вещи. Это величайшая похвала, какую только можно сделать оператору. Тиссэ снимает так, как человек должен дышать», - так отзывался о работе оператора в фильме «Броненосец «Потемкин» **Виктор Шкловский**.

Тиссэ не просто снимал картинку, но выстраивал кадры с учетом их последующего сочетания с другими кадрами.

Вместо принятых приемов киносъёмки, вроде применения рассеянного света, в фильме использовалась активная светотень, световые пятна.

Тиссэ нарушал установленные в немом кино правила. Снял туманное утро, когда, по убеждению всех операторов, снимать было нельзя. Теперь эта «сюита туманов» считается шедевром операторского мастерства

Тиссэ был влюблен в СВЕТ.

«Нет ничего нефотогеничного. Всё можно одеть в новые световые одежды. Всё можно при надлежащем выборе ракурса и соответствующей обработке сделать «фотогеничным» - говорил он.

Излюбленным в то время светом был у Тиссэ «свет по ушам» - это когда осветительные приборы стоят чуть сзади объекта и освещают его одинаково с двух сторон.

Съёмка фильма в естественных интерьерах и на натуре придавала действию на экране особую убедительность, необходимую достоверность, приближая фактуру изображения к документальному кино.

«Потемкин» выглядит как хроника событий, а действует как драма», - писал **Сергей Эйзенштейн**.

*«До «Броненосца «Потемкин», - писал профессор ВГИКа **А.Д. Головня**, - в мировом искусстве вряд ли кто понимал, что в лице оператора рождается новый художник нового изобразительного искусства».*

После того как определен план кадра, то необходимо продумать точку зрения аппарата. Следует ли снимать этот кадр с нормальной точки зрения либо с точки, расположенной выше или ниже этого уровня? Снимать ли объект спереди, сзади или сбоку?

Крупный план в композиционном отношении гораздо лучше поддается контролю оператора; он пластичнее, чем общий план. При съёмке с близко расположенного объекта возможны десятки точек, которая будет лучше служить его цели.

Теперь слово оператору. Эдуард Каземирович Тиссэ рассказывает о съёмках фильма «Броненосец «Потёмкин»:

«Здесь впервые со всей остротой возникла проблема осмысленного, сюжетно оправданного использования операторской техники, в особенности на натуре. Я это особенно подчеркиваю потому, что в «Броненосце «Потемкин» натура занимает девяносто пять процентов.

Я отчетливо представлял себе отдельные кадры, но надо было связать их единым композиционным мотивом съёмки, единой темой, единым общим стилем, которые из ряда «единичных картин» создали бы одно непрерывное изображение действия. Снимать монтажно, снимать так, чтобы один кадр изобразительно продолжал другой, чтобы все элементы композиции были организованы в одном стиле - вот над чем усиленно работала наша творческая мысль.

Для решения этих задач в «Броненосце «Потемкин» я впервые начал активно работать с натурным освещением. Мы искали выразительные фактуры, и постоянная зависимость от солнечных лучей сильно мешала нашим замыслам в решении этих задач. Далеко не всегда выгодно было повернуть объект съёмки по солнцу, это нарушало композицию кадра, смещало фон, и я пришел к выводу: искусственно организовать натурное освещение.

Так впервые в нашей кинематографической практике появились зеркальные отражатели, с помощью которых я направлял солнечные лучи так, как этого требовала задуманная композиция кадра.

Применение зеркал для подсветки навело меня на мысль в отдельных случаях снимать не предмет, а его отражение в зеркале.

Кадр «Одесской лестницы», где раненый человек падает со ступенек, после чего открывается широкий пейзаж, снят именно таким образом, через зеркальное отражение. Используя возможность с помощью зеркальных отражателей регулировать расположение света и тени, мы построили ряд кадров, несущих в себе драматургическую нагрузку, как, например, в сцене «Лестница», где видна резкая полоска света на ступенях и на этой полоске читается тёмная фигура матери и убитым мальчиком на руках.

Световой акцент был в центре этого кадра. Таким образом, мы достигли эффекта акцентации на действии. Эти кадры композиционно и светотонально строились с постепенным затуханием в кадре.

(...)

Во время подъёма матери с мальчиком вверх по лестнице навстречу солдатам, по мере ее сближения с ними, из кадра в кадр начинает снова, с новой силой, акцентироваться свет, и в последнем кадре, при словах матери о пощаде, обращённых к солдатам, на неё в последний раз даётся резкий световой акцент.

Вслед за этим кадром мы видим на светло-сером фоне каменной лестницы солдатские чёрные блестящие сапоги. Солдаты спускаются вниз по лестнице как бы под барабанный бой. Снова ружейный залп - мать с ребенком падает в притухшем в световом отношении кадре.

(...)

В кадре чёрно-белого фильма «Броненосец «Потемкин» виден развевающийся красный флаг. В этом фильме была использована вся гамма светотональных композиционных решений, и для большего акцента в картине мы вышли за пределы «чёрно-белого метода» и шагнули в цвет. Неожиданное появление развевающегося красного флага на светло-сером фоне неба было решением драматургической трактовки сцены «Победа».

(...)

Тот же приём может быть применен и использован в соответствующих сценах цветного фильма вводом «метода чёрно-белой съёмки». Например, если поставить цветной фильм о Пушкине, то чрезвычайно интересной может быть трактовка сцены «Дуэль Пушкина» «методом чёрно-белой съёмки» с учетом монтажно-композиционного перехода из цвета в чёрно-белое и обратно.

Этот приём потом был использован Эйзенштейном в фильме «Иван Грозный». Но уже оператор был Андрей Николаевич Москвин.

Психологи утверждают, что человек неосознанно рассматривает кадр, как бы «читает» страницы книги.

При «зигзагообразном» считывании человек в первую очередь обращает внимание на верхнюю левую часть картинка, а в последнюю очередь его «мысленный взор» достигает правого нижнего угла.

Из доклада Э.К. Тиссэ на семинаре операторов киностудии «Мосфильм».

«У каждого мастера в кинематографии есть свое видение, свое отношение к творчеству, свое мастерство, свой почерк».

Как в живописи, например, в портретах Рембрандта, или Репина можно узнать не только о модели, но и самого автора. Свою «седьмую печать» может оставить в фильме и оператор. За счёт чего?

Работая на студии, я мог без ошибки определить, кто снимал. Тем более, определить изобразительный почерк больших Мастеров не составляет большого труда, будь то Головня, или Екельчик, или Тиссе...

Каждая вещь, даже не меняя своей формы, может иметь сотни различных изображений. Если в фильме один и тот же предмет появляется в разных ракурсах, то в этих кадрах мы воспринимаем не только объект, но и точку зрения смотрящего на этот объект оператора, его субъективную оценку предмета.

«Мир каждый видит в облике ином...», - писал Гёте.

После «Потёмкина» Тиссэ снимает фильм «Октябрь».

Как писал о фильме **А.В. Луначарский**: *«Эйзенштейну удалось... не просто в прозе рассказать хронику Октября, а превратить ее в настоящую поэму...»*

Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ в этом фильме одни из первых в советском кино осуществляют грандиозные по масштабу съёмки: трехтысячные массовые сцены на Дворцовой площади, у Смольного, в Петропавловской крепости, на крейсере «Аврора».

Впервые в истории советского кинематографа во время съёмок включалось до 90 прожекторов. Наиболее массовые, ответственные сцены снимались многокамерным методом.

Из дневника **Сергея Эйзенштейна**:

«14 июня. Первый день - съёмка с арки Генерального штаба, второй - из-под арки, третий - из-за колонны, четвертый - с крыши Зимнего».

5500 участников съёмки, под руководством людей, действительно штурмовавших Зимний».

18 июля Эйзенштейн записал: *«Работаем по тридцать часов подряд. Смертельно устаём. Отдыхаем по очереди. Спланирую сцену и засыпаю. Гоморов спретирует и валится с ног. Александров, установив свет, засыпает у какой-нибудь семисотки. Эдуард с синяком от объектива должен героически напрягаться, чтобы в сотый раз усталым глазом наводить фокус».*

24 июля снимался расстрел Июльской демонстрации. В съёмках участвовало около шести тысяч человек, руководимых, как и при съёмках штурма, участниками реальных событий.

Съёмки прошли организованно и быстро. Не обошлось и без недоразумений. Разбегающиеся из-под обстрела демонстранты должны были бросать на мостовую трости, зонтики, свёртки, шляпы, однако старые путиловцы, участники массовок, аккуратно подбирали реквизит, приводя в отчаяние сидевшего на крыше режиссёра.

Сцена июльского расстрела начинается со спокойных и длинных, снятых сверху, кадров толпы, медленно идущей по Невскому. Затем, после крупного и довольно длинного плана пулемёта, следует серия очень коротких кадров пулемёта, смонтированных так, что создаётся впечатление частой пулемётной стрельбы. После первой «очереди» - несколько общих планов сверху: разбегающиеся демонстранты. Эти планы сняты сквозь дым пулемётной стрельбы. Потом новые пулеметные очереди, причем пулемёт монтируется через кадр с искаженным лицом пулемётчика.

При съёмках Тиссэ широко использовал резкий ракурс, многоплановое построение кадра.

В фильме много кадров-символов: винтовка, воткнутая штыком в землю, планы разных часов, восхождение Керенского как павлина по лестницам Зимнего дворца.

Многие кадры фильма снимались в подлинной обстановке, в тех местах, где происходили события.

При помощи освещения оператор создавал выразительные световые эффекты. Сцену приезда Ленина и его выступление с броневика у Финляндского вокзала оператор строил на контровом освещении, на движении лучей прожекторов, выхватывающих из темноты участников массового митинга.

Документальная достоверность кадров расстрела демонстрации и штурма Зимнего воспринимаются как кинохроника событий того времени.

Потом из под пера, или лучше сказать, из кинокамеры вышли фильмы: «Старое и новое» 1929 г., «Да здравствует Мексика!» 1931 г., «Аэроград» 1935 г., «Бежин луг» 1935 г. и «Александр Невский» 1938 г.

Тиссэ был революционером в области кинооператорского мастерства, 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 её богатой, своеобразной природой, когда солнце в зените (то есть когда говорят, что нельзя снимать), по-моему, её тогда и нужно снимать. Тогда-то вы получите характерную для Средней Азии атмосферу».

Если в учебниках по фото и кино мастерству было написано, что нельзя снимать пейзаж с низким горизонтом, Тиссэ в самом начале фильма «Александр Невский» снимает берег озера с высоким небом и низким горизонтом.

Тиссэ - мастер композиции, глубинного построения кадра, предпочитал павильонным съёмкам работу на открытом воздухе и если приходилось снимать в павильоне, то придумывал новые приспособления для светового построения кадра. В фильме «Иван Грозный» эффект света падающего из окон в храме снят с помощью белых ниток перед объективом.

Для меня самый гениальный кадр за всю историю операторского мастерства снят в эпизоде «Александрова слобода» фильма «Иван Грозный», где 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.

Смотрим фрагмент из этого фильма.

В 1952 году Тиссэ с Александровым снимает свой первый цветной фильм «Композитор Глинка». Предстояло создать цветную кинопоэму о русской музыке. Музыка Михаила Ивановича Глинки, с которой связано действие фильма, определила и его цветовое решение.

Россия на экране снималась в панорамах, в спокойных красках по цвету, радующих глаз.

Сцены, происходящие в Италии, строились на пёстрых сочетаниях ярких, локальных цветов.

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

Эдуард Казимирович к этому времени отходит от своей методики съёмки крупного плана с помощью двустороннего освещения («свет по ушам»). В большинстве случаев, портреты действующих лиц построены по системе рисующего освещения.

В 1956 году уже как режиссёр и оператор Тиссэ снимает свой последний фильм «Бессмертный гарнизон», посвященный героям Брестской крепости.

Сохранились воспоминания современников Эдуарда Казимировича, ценивших его творчество.

Например, режиссёр **Лео Мур** вспоминает:

«Порывистый в движениях, но сдержанный и «подобранный» по характеру, беспрестанно совершенствующийся и учащийся на своих ошибках, Эдуард Тиссэ занимает одно из самых выдающихся мест среди наших операторов. На съёмку 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 съёмки.

Откуда только, с каких точек зрения 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, о аэропланов, с «колбасы», из глубоких ям, стоя по горло в воде».

Про «чемоданы» Тиссэ, не помню где-то, я вычитал и записал:

«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, диффузионные линзы, исчерченные тончайшей перекрещивающейся штриховкой, диски из молочного и матового стекла, шёлковые сетки, смонтированные в сложнейшие сочетания, и т. д.»

Эдуард Казимирович Тиссэ один из основоположников советской операторской школы, один из тех ярких, самобытных мастеров, которые утвердили оператора в качестве самостоятельного творца - полноправного соавтора фильма.

Удивительно точную характеристику Тиссэ дал 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 нём 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 Тиссе с изысканнейшими мастерами пластических искусств, неразрывно в этом человеке с громадными тяжёлыми костистыми ладонями и небесно-голубыми сверхдальнозоркими глазами. Это - сочетание тончайшего и точнейшего умственного труда с величайшими трудностями его физического воплощения».

К сожалению, так уж повелось, что в кино оператор оказался отстранённым на второй план. За редким исключением, ни в одной статье, ни в одной рецензии не встретишь заинтересованного, доброжелательного разбора операторского мастерства.

Воистину: «Лицом к лицу - лица не увидать - большое видится на расстоянии».

Фильмы кинооператора Э.К. Тиссэ:

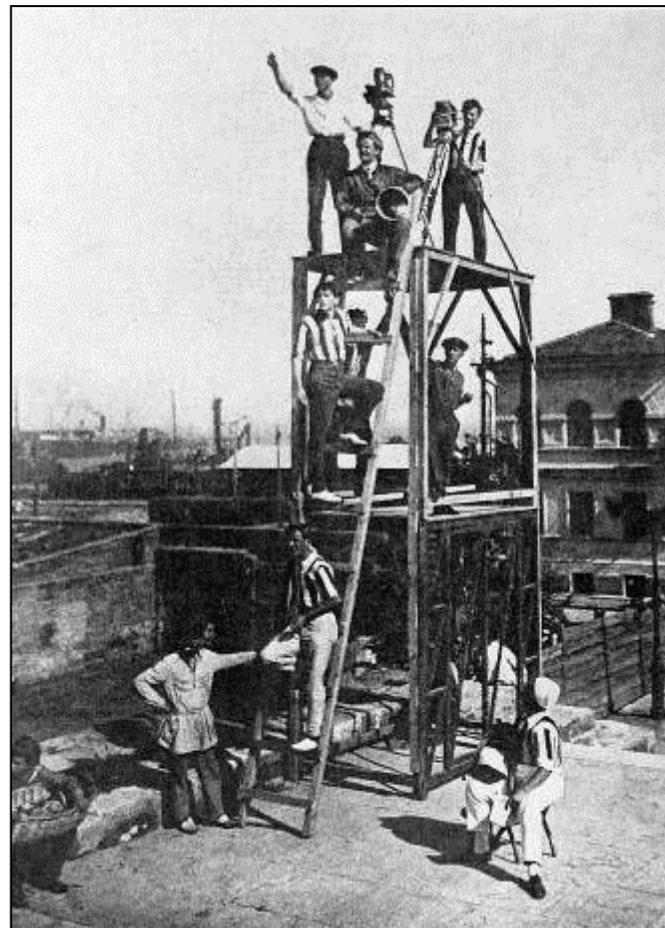
«Сигнал». 1918 г.
«На мужицкой земле». 1920 г.
«Голод... голод... голод...» 1921 г.
«Серп и молот». 1921 г.
«Старец Василий Грознов». 1924 г.
«Тёплая компания». 1924 г.
«Стачка». 1925 г.
«Лицом к селу». 1925 г.
«Броненосец «Потемкин». 1925 г.
«Золотой запас». 1925 г.
«Еврейское счастье». 1925 г.
«Октябрь». 1927 г.
«Старое и новое». 1929 г.
«Да здравствует Мексика!» 1931 г.
(фильм незавершён).
«Аэроград». 1935 г.
«Бежин луг». 1935-1937 г. (фильм незавершен).
«Страна Советов». 1937 г.
«Александр Невский». 1938 г.
«Иваи Грозный». I серия- 1944 г., II серия - 1945 г.
«В горах Югославии». 1946 г.
«Возвращение с победой». 1948 г.
«Встреча на Эльбе». 1949 г.
«Композитор Глинка». 1952 г.
«Серебристая пыль». 1953 г.
«Бессмертный гарнизон». 1956 г.

Литература:

Десять операторских биографий. М.: «Искусство» 1978.
Эйзенштейн С.М. Избранные сочинения в 6 т. М., 1964.
«На том мы стоим», «Искусство кино», 1979, № 2.
Болтянский Г. Культура кинооператора, М.-Л., 1927
30 лет советской кинематографии. М, 1950.
Юренев Р.Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод.
Часть первая, М.: Искусство, 1987
Юренев Р.Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод.
Часть вторая М.: Искусство, 1988
Шкловский В.Б. Эйзенштейн. М., 1969.



«Стачка». 1925 г.



На съёмках фильма «Броненосец «Потёмкин».



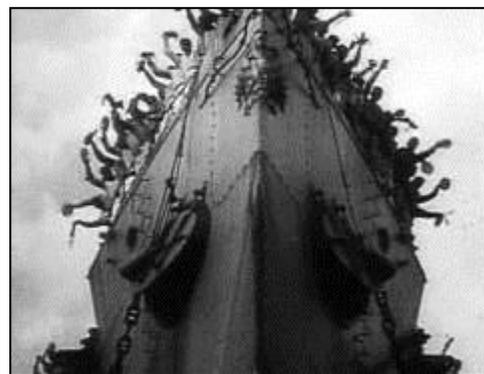
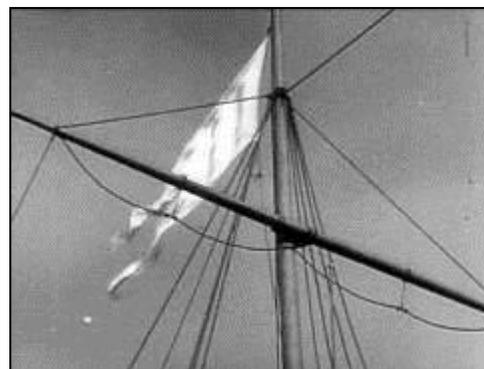
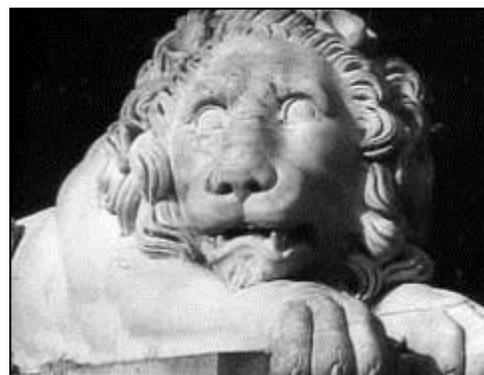
«Броненосец «Потёмкин». 1925 г.



«Броненосец «Потёмкин». 1925 г.



«Броненосец «Потёмкин». 1925 г.



«Броненосец «Потёмкин». 1925 г.



Эдуард Тиссэ в фильме «Октябрь»



На съёмках фильма «Октябрь».



«Октябрь». 1927 г.



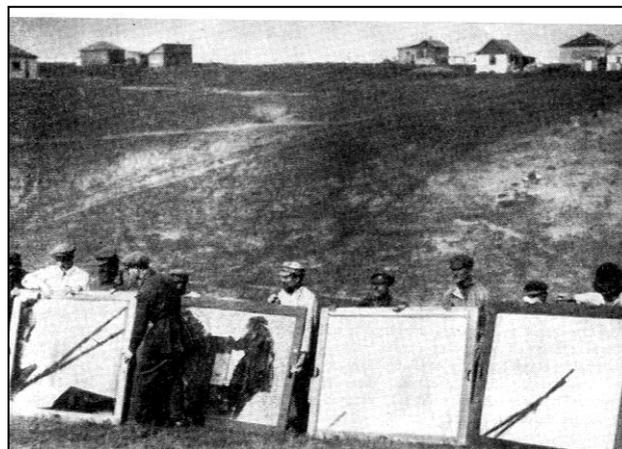
«Октябрь». 1927 г



«Октябрь». 1927 г



«Старое и новое». 1929 г.



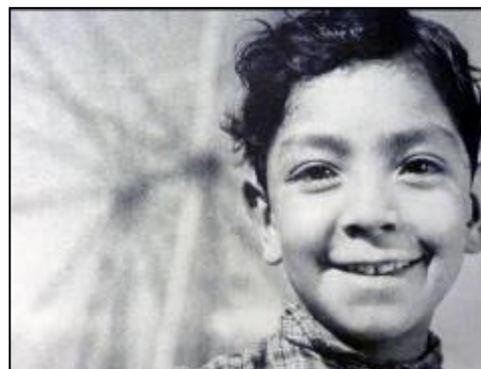
Применение зеркал на съёмках фильма «Старое и новое».



«Старое и новое». 1929 г.



На съёмках фильма «Да здравствует Мексика!»



«Да здравствует Мексика!» 1931 г.



На съёмках фильма «Александр Невский»



«Александр Невский». 1938 г.



«Александр Невский». 1938 г.



«Александр Невский». 1938 г.





«Иваи Грозный» I серия. 1944 г.



«Иваи Грозный» I серия. 1944 г.



КИНООПЕРАТОР АНДРЕЙ МОСКВИН

Эпиграфом к разговору о Москвине я бы поставил строчки поэта Николая Рубцова:

«И льётся в душу свет небес».



Андрей Николаевич Москвин

Начнём как обычно с краткой информации.

Москвин Андрей Николаевич (14.02.1901-28.02.1961), советский оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Много лет работал с режиссёрами Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом.

В фильме «Чёртовое колесо» (1926) Москвин широко использовал оригинальные ракурсы, съёмку с движения, резкие тональные контрасты.

Наиболее ярко это проявилось в изобразительном решении фильмов «Шинель» (1926), «С.В.Д.» (1927), «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931).

Операторский стиль Москвина утвердился в работе над кинотрилогией «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939). В этих лентах Москвин синтезировал свои лучшие достижения: конструктивную чёткость и экспрессивную выразительность кадра, живопись светотональных решений, образное воплощение атмосферы событий.

Новый этап в творчестве Москвина ознаменовали съёмки фильма «Иван Грозный (1-я серия 1945), (2-я серия 1958). Драматургическая обоснованность операторских решений присуща и другим работам Москвина: «Над Неманом рассвет» (1953), «Овод» (1955), «Дон Кихот» (1957) «Рассказы о Ленине» (1958), «Дама с собачкой» (1960, с Д. Месхиевым).

Наряду с операторами Тиссэ и Головнёй Москвин один из основоположников советской операторской школы.

Вряд ли можно назвать кого-либо ещё из кинооператоров, о ком бы не рассказывали столько историй и даже анекдотов, как об Андрее Николаевиче Москвине.

Помню, в 60-е годы во ВГИКе ребята пришедшие учиться с «Ленфильма» рассказывали, будто бы когда Москвин заходил в павильон – плюнет в одном месте, плюнет в другом, и выходит. Это означало, что ассистенты должны были поставить в место, где плюнул Андрей Николаевич осветительный прибор. Но попробуй догадаться какой мощности, и на какую высоту!? Кто не справлялся с поставленной задачей – Москвин выгонял.

Кинооператор **Йонас Грицюс** вспоминает:

«Рассказывали, например, что во время встречи со студентами ВГИКа после выхода «Трилогии о Максиме» Москвину задали вопрос: «Как вы освещали декорации «Государственной думы?» Он якобы ответил: «Электрическими лампочками». И после столь исчерпывающего ответа из него не вытянули ни слова».

К числу наиболее стойких мифов относится легенда о его молчаливости, настолько переходящей всякие границы, что два слова об «электрических лампочках» могут показаться многословием.

Режиссёр **Григорий Козинцев** в «Глубоком экране», в главе специально посвященной Москвину написал:

«Я слышал его речь с трибуны только однажды, на семидесятилетии Енея. Москвин не торопясь, вышел на сцену и, угрюмо посмотрев на юбиляра (их связывала многолетняя дружба), сказал: «Поздравляю».

Речь Москвина, конечно же, не состояла из одного слова, но по контрасту с многословием других выступавших запомнилась Козинцеву как предельно краткая.

Спору нет, Москвин не любил выступать. В среде операторов есть такое выражение «операторы не ораторы», главное, чтобы снимать умели.

Андрей Николаевич Москвин, ох, как здорово умел снимать! По-видимому, молчаливость прямо связано с характером мышления, определяющего пригодность оператора к работе. Мышление, прежде всего не словами, а «картинками», пластическими образами. Не случайно из всех киношников операторы - самые «малопишущие» и самые «малоговорящие». Исключения редки.

Москвин был предельно лаконичен и в своих выступлениях и в своих немногочисленных статьях.

Вот пример. В 1933 году, в связи с первой Ленинградской конференцией операторов, многотиражка «Ленфильма» провела анкету: «Что мы ждём от конференции?» Москвин ответил: **«Разумного отношения производства к операторам и операторов к производству».**

А если говорил, то говорил о деле. На обсуждении одной из ленфильмовских картин, никак не относящихся к числу достижений студии, Москвин взял слово первым и сказал:

«По Кировскому проспекту, на доме № 10 висит вывеска, на которой можно прочесть, что здесь помещается студия художественных фильмов. Дальше я должен попросить извинения перед авторами за то, что я сейчас скажу, но я не вижу сегодня объекта для обсуждения. Картины, как законченного произведения искусства, по-моему, ещё нет. Что обсуждать - не знаю».

Из воспоминаний режиссёра **Станислава Ростоцкого**:

«Рассказывали, что даже приказания о расстановке приборов он отдаёт при помощи весьма странных действий».

Мы уже слышали о том, как великий молчальник Москвин однажды заговорил, мало того, что заговорил, но ещё и потребовал, чтобы ему предоставили возможность прочесть лекцию о том, как надо снимать фильмы.

Это было невероятно, и, конечно, ему с радостью предоставили зал. Народу набилось видимо-невидимо. Москвин пришел с железной коробкой в руках. Он взошел на кафедру, попросил председательствующего передать коробку в киобудку и показать заключенную в коробке ленту. Погасили свет. Показали. Это были кусочки, собранные Москвиным из разных фильмов тех лет. Когда зажгётся свет, Москвин снова взошел на кафедру и, указав на экран, сказал: «Вот так снимать не надо!» На этом лекция была закончена».

Подобных рассказов существовало множество.

Читая сегодня стенограммы выступлений Москвина, прежде всего, находишь отзывы о работе коллег-операторов.

Один из советов Москвина начинающим операторам, как снимать фильм:

«Как правило, картину снимают так. Если плохой сценарий - снимай широкоформатное цветное кино. Если средний - снимай широкоэкранный чёрно-белый кино. Если хороший сценарий – снимай обычное черно-белое кино на узкой плёнке. Отклонения незначительны».

Пусть сказано в шутку, но есть большая доля правды.

Из воспоминаний кинооператора **Йонаса Грицюса:**

«Андрей Николаевич очень неохотно пускался в так называемые творческие рассуждения, как я уже упоминал, любой вопрос он старался сводить к цифрам. Однако он часто повторял нам - всем молодым операторам: «Съёмку любого эпизода начинайте с крупного плана». Он не расшифровывал этого изречения, и каждый до его смысла должен был прийти самостоятельно».

Чем дальше, тем больше я убеждаюсь, что эпизод обязательно получится, если поймешь, каким в нём должен быть человек. Кстати, это общеизвестно и касается, по видимому, не только операторов».

Вернёмся к самому началу операторской деятельности Москвина. Как он попал в команду ФЭКСов?

Из воспоминаний режиссёра **Леонида Трауберга:**

«Придется рассказать о появлении Москвина в нашей группе. Директором кинофабрики «Севзапкино» был моряк, молодой ещё и красивый сам собою (фабрике везло на моряков: за короткий срок их побывало в директорском кресле трое).

Моряк времён «Чертова колеса» никак не мог примириться с тем, что такой фильм ставят две сухопутные крысы, к тому же крысы, которым вместе едва было сорок.

Но совершенно осатанел он, когда мы пришли с требованием назначить к нам оператором молодого парня в очках, неизвестного дирекции и почти неизвестного нам. Однако не зря мы вместе с Марком Твенем считали, что лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей. Собачье чутьё у нас имелось.

- Ещё что?! - кричал моряк-директор.

- Доверять заграничный аппарат, стоящий уйму денег валютой, какому-то проходимцу?!

- Доверять! - вопили мы яростно.

- А если он ломает аппарат, вы, что ли, отвечать будете?

- Мы! - орали мы в два голоса, и, кажется, в приёмной орали контрапунктом наши актёры: Соболевский, Герасимов, Жеймо, Костричкин, Жаков.

- Подпишите! - чужунным голосом заявил директор.

Мы подписали: подумаешь!

Так, мол, и так, в случае ломки аппарата тысячу рублей золотом обязуемся вернуть (зарплаты мы ещё не получали).

Когда тележка, а в ней аппарат «Дебри» и «проходимец» Москвин исчезли в туннеле, Козинцев и я вдруг посмотрели друг на друга и вдруг застонали:

- «Дебри»!

Стон наш утонул в хоре воплей с тележки, уже мчавшейся вверх и вниз под хохот пассажиров.

Мы стояли, несчастные, постаревшие, на платформе прибытия.

На секунду где-то там, наверху, тележка вынырнула из ущелья с тем, чтобы низвергнуться вниз в пропасть вместе с аппаратом «Дебри».

Мы словно услышали треск ломающегося аппарата. В ответ на треск мы очень громко вздохнули. И в ответ на наш вздох из последнего туннеля плавно вынырнула и подошла к конечному пункту тележка. Аппарат «Дебри» был цел.

- Всё в порядке? - еще дрожащим голосом спросил Козинцев.

Москвин выплюнул выбитый на самом крутом спуске при столкновении с аппаратом зуб и буркнул:

- В порядке!

Первая проложившая путь современному великому операторскому кинематографу съёмка с движения состоялась!»

В первом же фильме «Чёртово колесо», когда по обычаю того времени ночные кадры снимались днём, потом вирировались в синий цвет, Москвин решился снимать ночью. Тем более, плёнка была низкой чувствительности, передвижных электростанций не было и в помине, осветительные приборы были наперечёт. Света хватило бы в лучшем случае на то, чтобы осветить лишь первый план.

Любому оператору было ясно, что задача эта технически неосуществима. Москвин решил снимать сцену контровым светом, он направил все имевшиеся у него лампы в воздух, поверх голов толпы туда, где танцевала на проволоке циркачка. Но света не хватило - луч света только вырвал из темноты тонкую светлую полоску, всё остальное пропало в темноте.

Тогда Москвин попросил всю массовку закурить, направил вверх лучи осветительных приборов. Эффект этих ночных съёмок был поразителен.

Подсветка на натуре в режимное время, когда день уже кончился, а ночь только наступает очень быстро вошли в операторскую практику.

Почти два года спустя Тиссэ и Эйзенштейн, снимая в «Октябре» ночную сцену выступления В. И. Ленина у Финляндского вокзала, осветили тысячную массовку мощными прожекторами. Сцена эта не имела себе равных в мировом кинематографе. Как пишет А. Д. Головня, «ни по масштабу, ни по технике выполнения». Это была и заслуга Москвина, - он первым ввёл понятие режимных съёмок.

Но и у Москвина были огрехи в съёмках.

Из воспоминаний режиссёра Григория Козинцева:

«Ещё вспоминаю, как не просто огорчились; а едва не завыли мы от горя, увидав на экране снятый Москвиным увеселительный сад в «Новом Вавилоне». В натуре всё сияло, зрители ахали, на экране была муть. Москвин, что-то ворча и недружелюбно отставив нас в сторону, стал «колдовать» со стеклышками, баночками, потом заорал на весь сад: «Михеич! Дымовые шашки давай!» Издали: «Сколько, две?» «Двадцать!» Мы все с ужасом смотрели, как обольстительный сад заволокло дымом. Наутро звонок: «Приходите огорчаться!..» Пришли. На экране всё, о чём мечтали.

Об этом же вспоминает режиссёр **Леонид Трауберг**:

«Козинцев объясняет блеск кадра применением не той оптики. Я помню другое. Построенный, вернее, встроенный в сад киностудии павильон был великолепен. Белые фонари, столики, оперетта на эстраде. Наряднейшая толпа. Движение. Музыка. На эту вечернюю съёмку пришли сотни зрителей. Все ахали. Мы сияли.

На другой день, перед съёмкой, нам показали материал. Сияния на лицах не стало. Главное, не сияли кадры. Было скучно, черно, неинтересно.

Еней - наш художник - посоветовал Москвину:

- Но-но, Андрей, может быть, ты подымишь?

Бал был переснят на фоне задымленной глубины.

Всё на экране ожило.

Как видите, тоже приём. Не Москвиным придуманный. Но им взятый на вооружение.

Потому что он не был съёмщиком. Он был художником. Не меньшим, чем Серов. Не меньшим, чем Тулуз-Лотрек».

«Он первым понял,- пишет А. Д. Головня,- что в пространстве павильона слишком мало воздушной среды, что декорации смотрятся плоскими, что-то богатство тональных сочетаний, которое мы наблюдаем на натуре (в лесу, слегка окутанном утренним туманом, или на ленинградских улицах в белые ночи), должно быть перенесено в павильон, в декорации».

Москвин ввел «дым» в павильон, осветил его так, что герои зажили не на фоне декорации, а в ощутимой, реальной, напоённой светом и воздухом среде. В кадре появилось пространство. А. Д. Головня называет эту систему освещения динамической киноживописью.

Москвин любил павильон.

У операторов есть поговорка «натура - дура, павильон – молодец», потому, что именно в павильоне оператор полный хозяин света. На натуре он зависим от погоды, от положения солнца и т.д.

Где истоки операторского таланта Москвина?

Мне кажется – это, прежде всего, природный дар. Без чудовищной работоспособности он не разовьётся.

Ну, поиграли они с Гордановым в молодости в «романтическую фотографию», снимая через простую линзу. А дальше? Дальше дело делал.

Из воспоминаний режиссёра **Григория Козинцева**:

«Внешняя сторона его работы поражала. Это был род художественной гимнастики. Точность отработанных движений физкультурника, никакой мазни, ни одного лишнего жеста - два движения руками, одно ногой: камера установлена. Световые приборы каким-то чудом уже на местах. Кадр за кадром камера мгновенно меняет положение - подымается, опускается на пол, клонится набок.

Ко мне подходит старший (намного старший) коллега.

- Молодой человек,- снисходительно говорит он мне.- Так нельзя. Получится искажение. Уровень горизонта давно установлен: 1 метр 20 сантиметров. Выйдет брак.

С невозмутимым лицом, глядя куда-то вверх происходящего, Москвин в краткой форме командует перестановками ламп, одним махом взлетает на вышку, сам регулирует углы в приборе. Осветитель одобрительно ухмыляется: свой, рабочий человек.

После смены он отправляется в лабораторию и вступает в спор с проявщиком: условия обработки плёнки не устраивают оператора, снявшего свои первые сто метров негатива. Лаборант возмущается; однако спорить трудно: молодой человек отлично знает химию.

Оказалось, что Москвин многое знает. Он учился на химическом факультете Технологического института, потом перешел в Институт путей сообщения. К кинематографической камере подошел уже не самоучка фотограф, освоивший дело подле такого же самоучки (как это тогда обычно бывало), а человек с привычкой к научному мышлению, эрудированный в области точных наук. «Родился я в инженерной семье, в окружении практической техники,- писал он в автобиографии,- окружающее прививало привычку к точности, здравому смыслу, учёту обстоятельств».

В 1930 году Москвин приступает к съёмкам фильма «Одна». Это был фильм о молодой учительнице, уезжающей работать из большого города в глухую алтайскую деревню.

По поводу работы над «Одной» Козинцев и Трауберг написали заявку, в которой сформулировано основное направление съёмок фильма. Там есть такие строчки:

«Эпоха должна быть в самой фабуле, пафос - не в надписях и иллюстрирующих кадрах, а в сочетании героя с обстановкой».

Фильм «Одна» задумывался как звуковой. Но в процессе работы от синхронной речи пришлось отказаться,- техника записи была несовершенной. Удалось записать лишь шумы и прекрасную музыку Д. Шостаковича. Особенно мне нравится песня – лейтмотив всего фильма, состоящая всего из четырёх слов: «Какая хорошая будет жизнь!»

Перед тем как будем смотреть фильм «Одна» расскажу о том, как я снимал фильм с таким же названием.

В книжках Козинцева, Трауберга и Кузьминой вычитал о том, что сказал выше и решил поехать на Алтай в село Верхний Анос, где проходили съёмки «Одной».

Используя в тексте воспоминания авторов фильма, решил поснимать село, а если повезёт, то и свидетелей тех съёмок. Хотя с той поры прошло почти 80 лет в селе ничего не изменилось. Что удивительно. Я снимал, ещё не видя фильм «Одна». Когда посмотрел, то оказалось, что снял те же дома, те же пейзажи, но у Москвина они были куда лучше и красивее.

Смотрим фильм «Одна».

После просмотра:

Как видели - картина снималась на Алтае, в глухой ойротской деревушке. Создатели фильма внимательно приглядывались к жизни скотоводов, отбирая детали их быта, уклада жизни, нравов.

Дикое завывание шаманов, битьё в бубен, дробление зерна в ступке, стрижка овец - весь этот повседневный ритуал жизни вошёл в их картину. Примечательно то, что, снимая эти эпизоды, режиссёры и оператор не сгущали красок. Я могу представить, с какой экспрессией мог Москвин снять многие кадры фильма. Были бы использовано зловещие тени в пляске шамана, яркие пейзажи.

Есть в фильме один кадр - растянутая на шесте лошадиная шкура с пустыми глазницами и оскаленным черепом, повешена у въезда в деревню и должна отгонять злых духов. Москвин снимает просто как деталь деревенской жизни. Сцены стрижки овец, собрания деревенской бедноты были сняты на натуре, при естественном освещении зимнего солнца.

В кадре много неба, на горизонте белеют снежные шапки гор, тянется на десятки километров белое безжизненное пространство степи.

В пейзажах Москвина - многоплановые композиции, в которых на первом плане есть какая-нибудь характерная для деревни деталь, а на фоне - снежные горы.

Москвин искал эту лирику в деревенском пейзаже. Окутанные дымкой горы, выгоревшая от солнца степь, обшарпанные стены школы, голые дети, лошадь с жеребёнком.

В установке на актёрскую работу, в спокойном повествовательном монтаже, решалась изобразительная манера Москвина. На мой взгляд, не «Юность Максима», а именно фильм «Одна» явился переломным в творчестве Москвина.

Сказал и подумал, что в работе оператора нет переломных моментов, их выдумали. Есть способности подстраивать свои возможности под материал фильма.

В сцене, когда бай уводит детей-подпасков из школы, Москвин проделывает интересный эксперимент.

В начале сцены, когда бай ласково улыбается учительнице, извиняясь, мол, за свое вторжение на урок, - свет мягко обволакивает его лицо, он кажется добрым. После, видя сопротивление учительницы, бай свирепеет. Резкий поворот головы и боковой свет вырисовывает злоеший профиль старика. Конечно, все эти световые поиски имели смысл только тогда, когда в основе было заранее продуманное решение.

Впрочем, в фильме есть и другие откровения. Например, первая часть картины решена в белых тонах. Наивное представление девушки о счастье. Белые, залитые солнцем улицы, блеск посуды, белый костюм. Огромный белоснежный зал с картой во всю стену, ученики одинаково одетые в белые блузы. Так представляла героиня и свое будущее. Белое на белом давало поразительный эффект.

На взгляд не посвященного в технические сложности, кажется, снять белое на белом легко и просто.

Создать эффект белого на белом - чрезвычайно трудная изобразительная задача. Когда-то я восторгался кадром «белое на белом» - красивой блондинки на белом фоне из фильма Аньес Варды «Клео от 2 до 5», не ведая, что давным-давно это было снято Москвиным. Более того, оператор строил композиции белого на белом в те годы, когда операторы выбрасывали из кадра все белое из-за несовершенства пленки - белое получалось чрезвычайно ярким.

Ещё один кадр из фильма «Одна». Как только героиня переходила из своего вымышленного мира в настоящий, белый цвет уступал место чёрному. Свет и тень делит кадр по диагонали, в одной части - солнце, в другой - черная тень от здания и фигурка девушки, переступающая через границу света и тени.

И ещё.

Мало кто обратил внимание на главное открытие Москвина – глубинное освещение пространства в кадре.

В этом своеобразии почерка оператора, когда основной план (лицо) освещается в постоянной плотности на негативе, а объекты в глубине кадра всегда чуть светлее, стало быть, в позитиве они темнее. В качестве примера посмотрите кадр из фильма «Одна» - эпизод «В школе».

Москвин сам рассчитывал и изготавливал различные приспособления для съёмки: фильтры, мягкорисующие объективы, оптические насадки, экспонометры и многое другое. Оптику он для пушией таинственности старательно закрашивал черной краской.

Дома у него был токарный станок.

Он рассчитал и изготовил так называемый калькулятор, который позволяет очень быстро и точно произвести все необходимые экспозиционные вычисления, как по яркости объектов съёмки, так и по освещенности.

Один из первых исследователей творчества Москвина Гарин пишет, что в ту пору, наш кинематограф технически был оснащен много беднее, чем американский.

Москвин же на опыте доказал, что решающим в операторском искусстве является не техника, а сила изобразительного таланта. 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.

В сборнике «30 лет советской кинематографии» Москвин писал: **«Овладеть техникой, уметь подчинить её себе всю до конца, управлять ею, не разбрасываясь в самодовлеющих эффектах, уметь, не боясь риска, получать с наибольшим приближением и возможно экономичнее желаемый идейно-художественный результат в его конечном смысле - в этом, думаю мне, и состоит искусство оператора».**

Из воспоминаний кинооператора **Владимира Пелля:**

«Я заметил, что Андрей Николаевич не любил пользоваться сменной оптикой, например, для съёмки крупных планов-портретов или для съёмки общего плана. Москвин практически во всех случаях использовал один объектив. Большей частью это был объектив с фокусным расстоянием 40 мм. Из скупых высказываний Андрея Николаевича можно было понять, что, по его мнению, этот объектив даёт наиболее правильное воспроизведение перспективы для зрителя, применение же наряду с основным, сменных объективов с другими фокусными расстояниями ведёт к заметным искажениям перспективы.»

Об этой совершенно правильной точке зрения стоит и сейчас напомнить молодым операторам.

Москвин не любил съёмку в необычных ракурсах снизу или сверху. Чаще всего он ставил камеру на высоте 1,2 или 1,6 метра. На мои вопросы он обычно отшучивался и говорил, что с такой высоты удобнее снимать сидя или стоя за камерой. Но однажды всё-таки сказал, что с этих высот люди обычно смотрят в жизни и, следовательно, точки зрения наиболее естественные.

Вообще Андрей Николаевич не терпел в кадре излишних деталей или элементов обстановки; его кадры отличались простотой и лаконичностью, в какой-то степени отражая его характер как человека.

В книгах по кино написано, что лирическая натура Москвина проявилась ярко и 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 «С.В.Д.»: на размытых, экспрессивных, колышущихся фонах - тройки с цыганами и подгулявшими купчиками мчатся по ночным улицам...

Так Москвин прощался со своей творческой молодостью, со своими увлечениями. Я не совсем в это верю и постарался доказать после просмотра фильма «Одна».

Теперь о съёмках Москвиным фильма **«Иван Грозный»**

Всю жизнь снимал Эйзенштейн с Эдуардом Тиссэ, почитал и любил его и вовсе не изменил ему, когда поручил Москвину павильонную часть съёмок во 2-й серии «Ивана Грозного». Со слов художника Шпинеля Тиссэ тогда сказал: «Понимаешь, Сергею Михайловичу надо поработать с Москвиным; они оба любят «шаманить», а я - не очень».

В 1943 году, работая над фильмом «Иван Грозный», Эйзенштейн следующим образом обосновывал стилистику этого фильма:

«А для исторических картин, вероятно, абсолютно верно: ведь всё равно же в них неизбежная условность! Никто же не возьмётся говорить, что камера «подсмотрела» реальные события XVI века?!»

Иначе говоря: камера может помочь перенестись за дальние временные горизонты, но сама она всегда остаётся в настоящем времени. То, что происходит, по мысли автора, «там, за горизонтом», - камера отражает словно бы в преломлении через некий магический кристалл.

Эйзенштейн давая задания Андрею Николаевичу Москвину при съёмках сцены в соборе, особо выделил свою просьбу к оператору *«сделать свет, чтобы было как в чреве!»* - и специально заметил по этому поводу, что оператор воспринял эту задачу так, как если бы речь шла о вполне бытовом реальном освещении.

Москвин 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 и эмоциональной задачей.

Для Москвина и Эйзенштейна важнее всего была **«световая формула образа»**.

Работа Москвина над образом Ивана Грозного описана С. М. Эйзенштейном в «Неравнодушной природе»:

«Здесь требуется уже не скульптурная световая лепка сквозного образа, не только изменчивая живописная её интерпретация в условиях изменяющейся обстановки и окружения (ночь, день, полумрак, плоский фон или глубина), но тончайшая тональная нюансировка того, что я бы назвал световой интонацией, которой в таком совершенстве владеет Андрей Москвин. Здесь такая же тончайшая световая музыкальность в портрете, как в тончайшей лирике пейзажей Эдуарда Тиссэ».

Мастерство Москвина как портретиста в «Грозном» достигло совершенства.

Оператор разрабатывал методику драматического освещения лиц актеров по 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.

Самым интересным для меня в этом фильме динамика освещения, которая меняет выражение лица актера в одном и том же кадре. Даже сегодня работа оператора в этом фильме во многих своих деталях остается методически неразгаданной. Попробуйте, повторить схему освещения крупного плана Ивана Грозного в эпизоде «Пляска опричников».

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 Москвина снимать «Грозного», он ещё 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.

Ракурсы и освещение узкими световыми потоками и пятнами превращают изображение увлекательное зрелище.

В статье «О своей работе и о себе» Москвин пишет:

«Короче - каждый кадр, по-моему, глубокому убеждению, должен носить в себе элементы всей фильма, каждой сцены, каждого эпизода. В идеале каждый отдельный кадр должен давать намек на общее, с одной стороны, и одновременно быть настолько же характерным во всех своих элементах, как подписная картина большого мастера».

Отсюда необходимость для оператора, кроме обязательного знакомства со всеми постановочными материалами, общности и знания художественных вкусов и интересов, как режиссера, так и художника, и объединяющий их интерес к теме и материалу постановки.

В вопросе о «самостоятельности» оператора, мне кажется, возможны лишь два ответа.

Либо оператор, не считаясь ни с чем, проявляя все свои качества, индивидуальную манеру в работе и проводит резкую черту - здесь кончается режиссер, художник, сценарист и другие, а здесь начинается оператор, либо, синтетически связывая все элементы постановки в одно, является органически спаянной единицей группы, продукт работы которой - фильма в лучшем смысле этого слова.

Только в исключительном случае совмещения в одном лице и оператора, и режиссера, и художника можно ставить вопрос о «самостоятельности».

Написано это было в 1927 году.

Цветовой эпизод фильма - сцена пиршества - смелый эксперимент. Буйство красок: черные, красные, золотые, голубые. И все это в стремительной динамике.

Опять Москвин, нарушив строгие технические требования, по освоению цвета в кино, диктовавшие операторам не снимать контрастно, использовать исключительно рассеянное освещение, не применять голубые и золотые тона, оператор снимал не по правилам ремесла, а по законам творчества.

Наиболее ярко это видно в кадре, когда на крупном плане Алексея Басманова разливается красное при словах: «А не одной ли пролитой кровью связаны» - и красная светотень отражается и на лице Ивана.

В цветовой разработке сцены «Пир в Александровой слободе», цвет работает на создание драматической ситуации, на сюжет, на характеристику персонажей.

Эйзенштейн пишет:

«1. Выводится цветовая гамма: пока - красное, черное, золотое.

2. Тематически-сюжетные задачи локализуются по цветовой гамме в систему и строй цветообразов.

Красное - тема заговора и возмездия.

Черное - тема гибели Владимира Андреевича.

Золотое - тема разгула».

После просмотра фрагмента из фильма «Иван Грозный» чуть-чуть проговорим о цвете.

Смотрим «Пир в Александровой слободе».

Для зрителя важен цвет киноизображения. Из всех раздражителей цвет сильнее всего воздействует на наши шесть чувств. Действие цвета в темноте намного больше возбуждает, чем цвета, воспринимаемые в реальности.

Цветное изображение, расшифровывающее мир, несет в себе особый смысл и символическую функцию, И все же цвет наименее определяющий среди всевозможных визуальных раздражителей. В мировой символике зеленый цвет «символизировал надежду, любовь и счастье, весну и пробуждение природы». На иконах это цвет Святого Духа.

Из всех раздражителей цвет сильнее всего воздействует на наши шесть чувств. Действие цвета в темноте намного больше возбуждает, чем цвета, воспринимаемые в реальности. Цветное изображение, показывая мир, несет в себе особый смысл и символическую функцию.

Пока не существует законов воздействия цвета, сведенных в однозначную и достаточно простую систему.

Возможно, был прав Платон, когда утверждал, что *«законы гармонии цветов непознаваемы и только Богам подвластны»*. Советую прочитать «Учение о цвете» Гёте и о теории цвета Кандинского и Юнга.

В теоретического осмысления цветового кино Эйзенштейн, прежде всего, опирался на опыт живописи. Об этом свидетельствует само оформление фильма, основным компонентом которого является русская икона и полотно Эль Греко. *«Вне концепции драмы не может быть разумного цветового произведения вообще»*, - считал Эйзенштейн.

Последним фильмом, снятым Москвиным был фильм **«Дама с собачкой»**. Посмотрим пару эпизодов из этого фильма.

Сцена на вокзале. Быстрое прощание. Ничего незначащие слова. Поезд ушел. На станционный забор Гуров вешает перчатку - её перчатку... Серый, серый, очень печальный кадр.

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 в этом фильме применяет динамичную камеру.

Во ВГИКе говорили: «Москвин поехал!»

Великолепна финальная сцена фильма, снятая по Чехову так, как «две перелетные птицы... которых поймали и заставили жить в отдельных клетках...»

В кадре окно с крестообразным переплетом. Наступают сумерки. Серая тональность фона по контрасту с нежным, лирическим освещением лиц Анны Сергеевны и Гурова как бы подчеркивает безысходность. Выхода нет. В кадре - две фигуры, протягивающие друг другу руки. Следующий кадр. Она в окне, а он во дворе в глубоком колодце двора, согнутый, опустошенный.

Как трудно передать словами то, что чувствуется при просмотре фильма. Просто невозможно.

Чехов свои рассказы пишет как бы акварелью. И оператор, прибегает к подобным же акварельным краскам, снимая простые по композиции, сдержанной по тональности кадры. В период, когда на экране «Летят журавли» нужно было быть очень смелым художником, чтобы снять сцену так неярко и... так в образе!

Интересно замечание режиссёра Ингмара Бергмана: *«Мало есть фильмов, способных создать впечатление цвета так, как этот фильм, Несмотря на то, что он черно-белый, вы ощущаете его в цвете»*.

Москвин любил и высоко ценил хорошую актерскую работу. Об его умении освещать глаза говорили и писали многие. Но даже те, кто работал с Москвиным, не всегда понимали, в чем заключался секрет его освещения. У камеры Москвин ставил маленький осветительный прибор - он называл его «собеседничком», на него надевал разные фильтры.

Из воспоминаний актрисы **Ии Савиной:**

«Он был для актера как бы собеседником, с которым шёл диалог. В нужный момент сцены, когда актер поворачивался к «собеседничку», его глаза освещались другими, заранее поставленными источниками света.

...Впервые я увидела Москвина на «Ленфильме», приехав на пробы, в деловой суতোлке. Узнала я его сразу, хоть никогда не видела раньше. В крошечную комнату вошел человек в синем рабочем комбинезоне. Руки заложены за ремень. Остановился, чуть покачиваясь. Из-под очков на меня глядели светло-голубые, большие, стального оттенка глаза, острые, чуть иронично-насмешливые, как будто он оценивал сразу и вас и ваше впечатление от встречи.

Он ничего не сказал, поздоровался, посмотрел и вышел. Москвин заходил в гримерную, смотрел и уходил.

На кинопробах оператора не помню. Было волнение, был страх перед Чеховым, Хейфицем, Баталовым (его я любила как актера и стеснялась). Оператора как бы не было.

...Через три месяца, когда возобновились съемки в Ленинграде, вышло так, что я перестала бояться Москвина. Я отчетливо все помню. В девять часов, как обычно, я пришла в костюме и гриме на площадку. У Москвина уже все было готово.

Он почти никогда не стоял у кинокамеры, там царил его ученик Дмитрий Давыдович Месхиев, или Дэдэ, так его звал Москвин. Андрей Николаевич руководил светом.

- Мадам, куда вы будете смотреть?

- Куда прикажете?

- Смотрите куда удобнее. Я поставлю вам «со-беседника». Какого хотите: красненького или синенького? Имелся в виду маленький фонарь, который Москвин ставил мне на репетициях как партнера, для общения.

...Помню, не ладилась сцена. Уже заканчивался рабочий день. Остались только двое - Гуров (Баталов) и я.

Я злилась. Баталов очаровательно улыбался, я еще больше злилась, Хейфиц огорчался, я еще больше злилась на себя, что огорчаю его, что все не так, все плохо. Ещё секунда - и зареву, а сделать с собой ничего не могу. Москвин выключил свет и сказал:

- Идемте.

- Куда, Андрей Николаевич?

- Идемте, говорю.

Я послушно пошла за ним. Никто не проронил ни слова, что оператор прекратил съемку. Молча привел меня Москвин в свою комнату, молча заварил чай, молча протянул мне огромную чашку, налил себе, мы сидели и минут десять молча пили чай.

- Прошло?

Сцену мы сняли неожиданно быстро, раньше обычного.

...Комната его с выскобленными добела простыми полами вмещала тахту, токарный станок, кресло большое и предательское вроде бы высокое, а сядешь с размаху и оказываешься почти на полу, распятие из фильма «Овод», снятого Москвиным, приёмник, сооруженный самим Андреем Николаевичем и большой портрет Эйзенштейна.

Заразительно и неожиданно смеялся Москвин, суровости которого я так боялась раньше. Андрей Николаевич был индивидуален во всем: в своем неповторимом таланте, манере держаться, в своем молчании, в том, как он говорил. «Давай ронять слова», - читаю я у Пастернака и вспоминаю Москвина.

Он именно «ронял» слова, не сказать, чтоб «рассеянно и щедро», как писал поэт, но именно «едва-едва-едва». Речь его была по-русски основательной и чуть ритмично растянутой, даже манера подавать руку при встрече - кисть уточкой, чуть с поворотом, с характерным затягиванием «с» в слове «здравсте» - была русской.

И весь он был крепко сколоченный, красивый, какой-то очень по-русски добротный.

Москвин готовился снимать «Гамлета». Картину долго не запускали, Москвин тосковал по работе, рассказывали, что каждый день он приезжал на студию, смотрел работу других операторов, а сам писал мне в это время: «Дела идут, вернее, до сих пор шли неплохо, и мне благополучно удавалось избегать всяких непосредственных трудов и съемок. Теперь же счастьем вроде как приходит конец... вроде как придётся трудиться...»

Он имел в виду запуск «Гамлета», которого, я знала это, на самом деле ждал с нетерпением.

Совсем недавно жена друга Москвина, выдающегося нашего оператора Эдуарда Каземировича Тиссэ, рассказала мне случай, очень характерный для Москвина.

Тиссэ привёз в Ленинград новую свою картину. Конечно, первый звонок Москвину. Он просил Андрея Николаевича посмотреть фильм.

- Не приеду.

- Почему?

- Не хочу.

Огорченный Тиссэ «пожаловался» на студию: Москвин не хочет смотреть его картину.

- Что вы, у него же инфаркт!

Из воспоминаний Леонида Трауберга:

«В течение более чем двух десятков лет наутро после очередной съемки в квартирах Козинцева и моей звенел телефон. Нарочито мрачный голос Москвина произносил всегда одну и ту же фразу: «Приходите огорчаться!..» Это не значило, что фразой он заранее отводил критику от снятых им кадров. Просто он, как правило, сам был недоволен качеством фотографии.

Как-то он сказал мне и хитро и угрюмо: «Можно снять так, что все будет видно. Можно снять так, что ничего не будет видно. Можно снять «с эффектами» - и видно и не видно. А должен быть четвертый способ: видно больше, чем видно. До него никто из нас не дошел». Потом, ехидно хихикнув, добавил: «А может, когда дойдём, будет ещё огорчительнее».

...Я работал не с одним оператором и знал многих. Очень любил их, не только наших, но и близких нам по поискам - в других странах. И поэтому убежденно считаю: Москвин был самым проникающим вглубь воплотителем всего, что перед объективом его съемочной камеры выстраивалось, - пейзажа, человека, вещи.

Из воспоминаний кинооператора Леонида Косматова:

«Я попросил своего друга Анатолия Головню познакомить меня с Андреем Москвиным, на что получил примерно такой ответ: «С Андреем никто не знакомится, - если надо и он захочет - он знакомится сам...»

Я решил действовать самостоятельно. После просмотра «Шинели» подошел к Москвину, сел рядом и сказал: «Я оператор Косматов...» На что был дан «исчерпывающий» ответ: «А я и без вас знаю, что вы Леонид Косматов, ну и что же из этого?..»

Я. Мы с вами незнакомы, я хочу познакомиться.

Москвин. А зачем?

Я. Мне нравится, как вы снимаете.

Москвин. А мне не нравится.

Я. У вас есть несколько совершенно замечательных новых приемов освещения, мне хотелось бы узнать...

Москвин (перебивая). Как я это делаю? Очень просто, сначала выпиваю коньяку и обязательно под лимон...

При этом Андрей Николаевич сквозь свои круглые очки, острыми, «всевидящими» глазами как бы заглянул внутрь моих глаз, в мои мысли: «Какое, мол, впечатление на меня произвело такое заявление». И закончил: «Вообще-то ничего особенного - можно, конечно, и поговорить. Приедете в Ленинград - приходите... А я вот ваш «Круг» смотрел, пьянку в кабаке вы там здорово сняли...»

Из воспоминаний режиссёра Григория Козинцева:

«Разговоры его с нами носили стандартный характер. Получив сценарий, прочитав, неизменно говорил только два слова: «Товару много».

Ну, конечно, так и надо по легенде: неразговорчивый, не выступающий.

Я помню только одно его выступление. На большой дискуссии в январе 1935 года, в дни юбилея. Там были, между прочим, такие слова:

«Я думаю, что неправильно считать, что режиссер - есть только режиссер, а оператор - только оператор. Перенесение термина незаметности фотографии, вернее, извращение этого принципа на практике, приводит и частично к принципу незамечаемости оператора».

Зная Москвина, я уверен, что он говорил не о «заметности» оператора при помощи потрясающих кадров и панорам. В словах его, живых и сегодня, звучала боль за профессию, которая была его жизнью».

Из воспоминаний режиссёра Станислава Ростоцкого:

«Однажды Козинцев сказал нам: «Когда я окончательно поставил кадр, приходит Москвин и поправляет его на полсантиметра, тогда я вижу, чего не хватало этому кадру. Эти полсантиметра - самое главное. Их делает Москвин».

Человек, который поправляет Козинцева. Это казалось невероятным и вызывало душевный трепет.

Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил о Москвине с нежностью и благоговением. Он вспоминал о работе с ним в «Иване Грозном» как о счастье, как о великом реально существующем человеческом чуде.

Андрей Николаевич Москвин был магом и волшебником удивительной профессии кинооператора.

Фильмы кинооператора А.Н. Москвина:

- «Чертово колесо». 1926 г.
- «Шинель». 1926 г.
- «Братишка». 1926 г.
- «Турбина № 32». 1927 г.
- «С.В.Д.». 1927 г.
- «Новый Вавилон». 1929 г.
- «Одна». 1931 г.
- «Юность Максима». 1934 г.
- «Возвращение Максима». 1937 г.
- «Выборгская сторона». 1938 г.
- «Актриса». 1943 г.
- «Иван Грозный». I серия - 1944 г. с Э. Тиссэ.
- «Иван Грозный». II серия - 1945 г.
- «Пирогов». 1947 г.
- «Белинский». 1951 г.
- «Над Неманом рассвет». 1953 г.
- «Овод». 1955 г.
- «Дон Кихот». 1957 г.
- «Рассказы о Ленине». 1958 г.
- «Дама с собачкой». 1960 г. с Д. Месхиевым.

Литература:

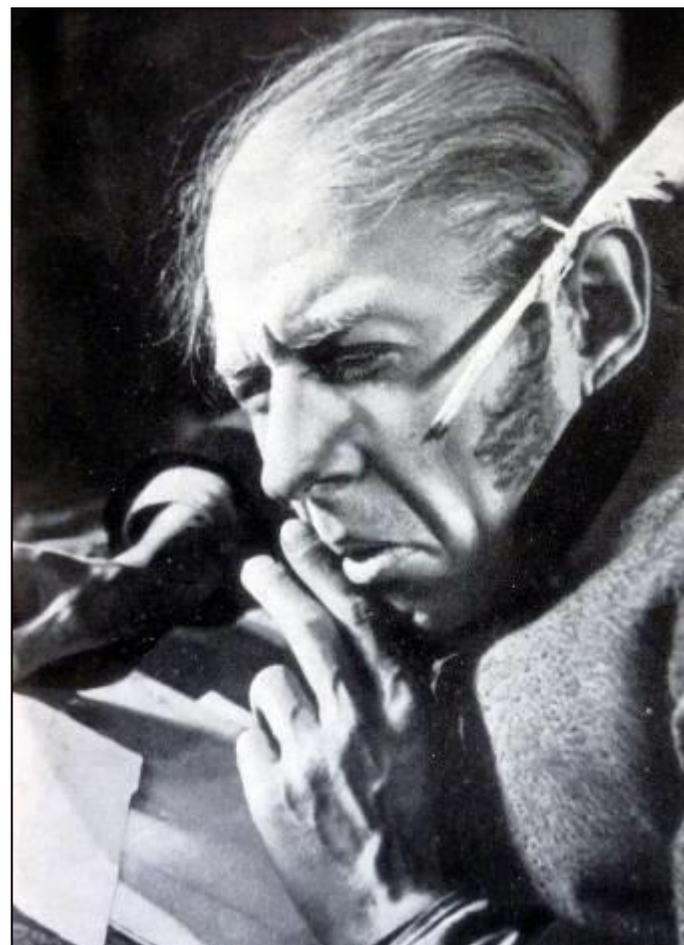
- Гукасян Ф.Г. Кинооператор Андрей Москвин. М. 1980.
- Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., 1965.
- «30 лет советской кинематографии». Сб. М., 1950.
- Эйзенштейн С. М. Избранные сочинения в 6 т.
- Десять операторских биографий. М., 1978.
- Козинцев Г. М. Глубокий экран. М., 1971.



«Шинель». 1926 г.



«Шинель». 1926 г.





«С. В. Д.». 1927 г.



А.Н.Москвин 1929 г.



«Новый Вавилон». 1929 г.



«Новый Вавилон». 1929 г.



На съёмках фильма «Одна»



«Одна». 1931 г.



«Одна». 1931 г.



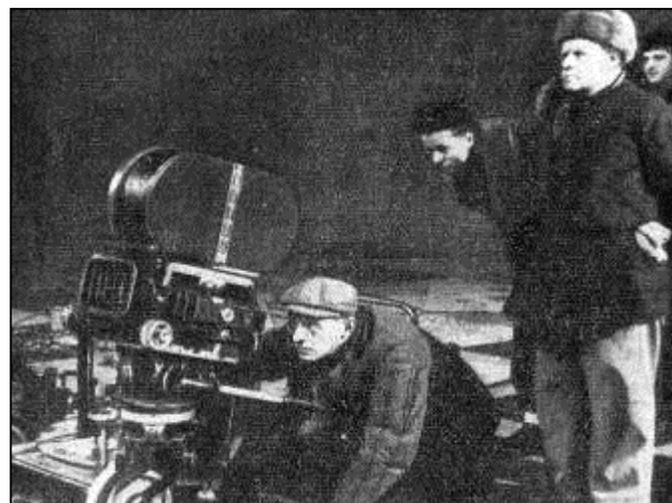
«Одна». 1931 г.



«Юность Максима». 1934 г.



«Выборгская сторона». 1939 г.



«Иван Грозный». 1945 г.

На съёмках фильма «Иван Грозный»



«Овод». 1955 г.

«Дон Кихот». 1957 г.



«Дама с собачкой». 1960 г.



«Дама с собачкой». 1960 г.



«Дама с собачкой». 1960 г.



«Дама с собачкой». 1960 г.

КИНООПЕРАТОР СЕРГЕЙ УРУСЕВСКИЙ



Сергей Павлович Урусевский

Может быть, кому и надоело традиционное начало бесед, но тут ничего не поделаешь, - это как увертюра в оперетте, где в самом начале проигрываются основные мелодии.

«Сегодня мы играем так», - это из «Принцессы Турандот». Итак, текст из Кинословаря.

Урусевский Сергей Павлович (23.12.1908-12.11.1974), советский оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1951). В 1929 окончил Ленинградский художественно-промышленный техникум, в 1935 году Институт изобразительного искусства (бывший ВХУТЕИН, мастерская В.А. Фаворского). В кино работает с 1935 года.

Первая самостоятельная работа - фильм «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1941). В 1942-1943 годах - фронтовой оператор, участвовал в съёмках фильмов «69-я параллель» (1942), «Битва за нашу Советскую Украину» (1943). Снял художественный фильм «Поединок» (1945), «Синегория» (1946).

Первый значительный успех - фильм «Сельская учительница» (1947) - обусловлен новаторским подходом к решению проблем светопластической трактовки изображения. В процессе работы над фильмами: «Алитет уходит в горы» (1950), «Кавалер Золотой Звезды» (1951), «Возвращение Василия Бортникова» (1953), «Урок жизни» (1955), «Первый эшелон» (1956, с Юрием Екельчиком), продолжал разработку приёмов живописной трактовки изображения. Урусевский начал освоение новых средств композиционной выразительности, а также цвета. Итогом этих поисков был фильм «Сорок первый» (1956).

Важнейший этап творчества Урусевского составляют фильмы, снятые в сотрудничестве с режиссёром М. К. Калатозовым. В фильме «Летят журавли» (1957) Урусевский продемонстрировал новые принципы композиционной трактовки кадра. Новаторское использование короткофокусной оптики и съёмки ручной камерой, позволили создавать эффект соучастия зрителя в происходящем на экране. В фильме «Неотправленное письмо» (1960) проявилось умение Урусевского придать реалистической фактуре изображения поэтическую тональность. Особым своеобразием отличается изобразительное решение фильма «Я - Куба» (1964). Фильмы «Бег иноходца» (1970) и «Пой песню, поэт!» (1973) Урусевский снимает как режиссёр и оператор.

Об Урусевском написана хорошая книжка Майи Меркель «Угол зрения». Пересказывать её - себе дороже, поэтому буду только в редких случаях обращаться только к текстам самого Урусевского. Основное же в рассказе о Мастере будет связано с поиском других источников в газетах и журналах, а также собственный «брэд» (так любил повторять Анатолий Дмитриевич Головня), связанный с просмотром фильмов Сергея Павловича Урусевского. Начнём по порядку.

Увлечение фотографией началось ещё до Вхутеина и со знакомства с фотографом Родченко. Денег у него не было и он сам сделал себе фотоаппарат.

Из воспоминаний Урусевского:

«А потом дома решил сам сделать аппарат... Из фанеры... Да-а-а... И, знаете, сделал! До сих пор храню. Где-то на антресолях лежит мой «УРУ-1» - так я его назвал. Все было как у «Лейки». Он прекрасно снимал, делал вполне симпатичные снимочки. Это был мой первый фотоаппарат.

Уже на третьем курсе понял, что стану оператором. Тут ещё Родченко...

Мы часто встречались, разговаривали. Он был любопытный человек, мне нравился... И внешне тоже - носил кепку, краги, тут у него были огромные карманы... Уже одного того, что он друг Маяковского, достаточно, чтобы ходить за ним следом...

У нас был введен очень краткий курс фотографии, и все, значит, ждали, что вот будет Родченко и тогда мы научимся снимать. Приходит Родченко, но без «Лейки». Так он провёл курс - без всякого аппарата, не предложив нам ни разу щёлкнуть. Это были потрясающе интересные занятия! Родченко говорил, что снимать надо активно, а не то, что мы и без того глазом видим. Или он брал фотобумагу и заставлял нас её засвечивать. Ставил на неё всякие предметы, стеклянную посуду - плохую, с разводами. Она давала фантастические узоры, силуэты. Мы строили композиции - но только на фотобумаге. Мы понимали существо фотографии - светотень...

Обычно, когда вы берете в руки аппарат, первое, что вас поражает и радует, - вы можете снимать. Это ощущение так и не проходит...»

С практики он привозит не зарисовки, а серию фотографий. Фаворский учил студентов «не ремеслу, а искусству» учил видеть, чувствовать, думать, уметь удивляться увиденному и решать поставленные перед ним, как художником, задачи.

По окончании института художник Урусевский был принят ассистентом в группу Головни, который работал тогда над фильмом «Победа».

Я смотрю фотографии - кадры из первого самостоятельно снятого им фильма «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Не могу отвязаться от мысли, что это как ручеёк - исток большой реки. Световое, композиционное решение кадров из этого фильма потом повторялось и не раз в новом качестве, но основной поэтический почерк оператора сохранился.

Из воспоминаний режиссёра **Марка Донского:**

«Первой нашей совместной работой была картина «Сельская учительница», вышедшая на экраны в 1948 году. Ей предшествовали не совсем обычные события. В то время на киностудии имени М. Горького шло сокращение штатов (период малокартинья!). И Урусевский был уволен - как неперспективный оператор!»

Донскому удалось уговорить руководство снимать с оператором Урусевским. Но что это ему стоило...

«Однако не скрою - работать с ним было нелегко. Если он что-то решил или задумал, остановить его было невозможно: удержу в таких случаях он не знал и не внимал никаким доводам. Надо было иметь адское, как говорят, терпение, чтобы не впасть в отчаяние, не выйти из себя.

Пусть иные пожмут плечами, но работать по-другому Урусевский не мог. Не потому ли у нас нет второго Урусевского и его место оказалось не занятым?»

Каждый кадр «Сельской учительницы» он буквально «выбавюкивал», пока тот не становился вполне «взрослым», завершённым...

Что касается стремления Урусевского к совершенству, то вот один пример. Крупный план Марецкой, стоящей на берегу реки, у моста, снимался двадцать семь раз. И только в последнем, двадцать седьмом, дубле, мы добились того, чего хотели - пластического выражения состояния героини, слитой в этом кадре с природой, с простором реки и степи, уходящей к горизонту, с расходящейся вдали мягкой дымкой».

Для Урусевского светопись - основа киноизображения.

В **«Сельской учительнице»** под звуки вальса проносились в дымке картины петербургской жизни Вари. При свечах кружились пары в зале. Свет был повсюду: в волосах Вари, на стенах в сельской школе, на лицах ребят, на экзамене Прова, в ночных кадрах, когда Варвара Васильевна проверяла тетради. Светом напоены дали, просторы лугов, разливы рек, поля ржи, берёзовые перелески.

Сравнительно молодым оператором Урусевский снял «Сельскую учительницу» в романтическом стиле. Привлекают внимание возрастные портреты Марецкой, написанные в манере «свет на глаза», это когда полоска света чуть-чуть ярче выделяет глаза.

У нас на студии оператор Пилипенко попробовал повторить этот приём - получился танкист в танке - слишком велик был контраст.

В 1948 году «Сельская учительница» получила Государственную премию. За Урусевским режиссёры стали гоняться. Прозвище «дымовик», прочно прилепился к нему.

В 1949 году он снимает картину - **«Алитет уходит в горы»** по известному в те годы роману Сёмушкина.

Сколько надо было терпения, чтобы, снимая всего лишь проходной кадр солнца, дожидаться пока на его фоне пролетит стая птиц, или как ради пробных съёмки, по словам Урусевского **«часами дежурили у паутины, которая раскинулась на старом пне, дожидались, когда хрустальные капли росы отразят, по меньшей мере, всю вселенную».**

В **«Кавалере Золотой Звезды»** оператор пробует на вкус цвет. Правда, не всё удалось. Запомнились яркие косынки, красные скатерти, переспелые помидоры и арбузы.

Потом подобное увидел в фильме «Пой песню поэт...»

«Возвращение Василия Бортникова» - снова светопись. Экспрессия этого выразительного средства здесь достигает, по-видимому, крайней степени. Помнится драматическая сцена возвращения героя в родной дом. Жена не дождалась, вышла замуж. Помнится физически ощущаемое пространство, в которое погружены герои. От источников света идут полосы света, которые разрывают фигуры героев. Создается среда, которая драматизирует встречу героев. В этом фильме Урусевский начинает осваивать цветное освещение.

В **«Уроке жизни»** запоминается панорама вечерней стройки, проход Сергея Ромашко, когда в темноте распускаются гирлянды сварочных огней.

«...договорились со сварщиками, чтобы достали особые электроды. Это была феерия, огни со шлейфами».

Мы с оператором Виктором Фотиным пробовали снять подобное. Чтобы оживить кадр, снятый с неподвижной точки, уговорили в железнодорожном депо сварщиков варить просто так, но чтобы искры были, напустили пару...

Кадр получился красивым.

В фильме **«Сорок первый»** много красивых пейзажей.

Из интервью с Урусевским:

«Обычно пейзажи включаются в картину как неизбежная необходимость определить время года, лирические отступления, подкладываются под песню, под музыку, как перебивка между эпизодами, как временной разрыв и прочие, но редко как смысловой, эмоционально воздействующий на зрителя фактор».

«Сценарист и режиссёр обычно следит за сюжетной линией, линией развития поведения героев, характеров и пр., но не думает о природе, состоянии кадра в целом, времени дня как активно действующих факторах».

«Это в большинстве картин отсутствует совершенно. Я имею в виду пейзаж не в отрыве от действующих лиц, не пейзаж как самостоятельное станковое произведение (это может быть тоже), но главным образом пейзаж как «второй план», который активно проходит в картине через все кадры от первого до последнего. Природа у Толстого, Пушкина, Гоголя. Примеры из Гоголя: «Как вы хороши, степи...», «Чуден Днепр...»

По свидетельству одного актёра на съёмках **«Сорок первого»**: *«Перед объективом Урусевский ставит стеклянные пластинки. По первой льют жидкость, похожую на подсолнечное масло, вторая замазана вазелином».*

Работа с пиротехническими средствами, которые использовались Урусевским не только на натуре, но и в павильоне. Дымами и фильтрами оператор добивался не только трёхмерного изображения на двухмерной плоскости, но придавал ему поэтическое звучание.

В фильме эпизод **«Рассказ о Робинзоне Крузо»** снят без единого слова. Только музыка и простое по исполнению изображение - второй экспозицией даны блики на воде и пламя от костра, которые создали поэтическое настроение.

Как обидно, что сегодня на телевизионные экраны выпущена чёрно-белая копия этого цветного фильма. Можно ли представить себе полотно, о котором спрашивают: если убрать цвет, картина останется? Останется кусок холста...

Мне показалось, что и от **«Сорок первого»** осталось только серое полотно экрана. Цвет был основой картины, чем-то внутренне необходимым, что и словом не выразишь. Каждый кадр - готовая картина. Можно вставить в рамку и повесить на стену.

С другой стороны у нас всё не так как у людей.

То показывают цветной фильм в чёрно-белом варианте, то берутся раскрашивать фильмы, будто бы это детские книжки - раскраски. Так были испорчены «Семнадцать мгновений весны», «В бой идут одни старики». Чудную «Золушку» превратили в американскую конфетку. Хронику расцвели. Фильмы надо восстанавливать, а не исправлять.

Когда-то переписали звук в «Веселых ребятах». Вместо Утёсова пел Трошин. Вовремя спохватились. Оставили, как было. А тут расцветает цветное безумие. Боюсь, что раскрасят и «Неотправленное письмо», и «Летят журавли», и гравюры Фаворского, и рисунки Кербеля.

Теперь о том, как Урусевский создавал свои знаменитые фильмы, где кинокамера обрела свободу передвижения в пространстве и во времени.

Фильм **«Летят журавли»** попросту ошеломил зрителей.

Я помню первый просмотр в кинотеатре им. Островского в Прокопьевске. Помню сжатые в кулаки руки моего соседа шахтёра, Героя Социалистического Труда. Помню глаза людей выходящих из зала.

Это было не просто кино, типа «Гарзан в западне», или «Под кардинальской мантией» и сотни им подобных. Это была настоящее КИНО и восторг совсем другого рода.

Как описать эмоциональное впечатление от сцены проводов на фронт. Уже только после десятого просмотра я узрел, как это сделано. Правда, эта сцена описывалась и анализировалась много раз. Не знаю, что я могу сказать нового, наверно то, о чём буду писать в послесловии, что самые эмоционально насыщенные эпизоды этого и других фильмов связаны непрерывной съёмкой этого эпизода.

Попробуйте представить этот эпизод, снятый традиционно, то есть монтажно разорванным на несколько общих, средних и крупных планов, пусть даже великолепно снятых и склеенных.

Представили? Ну и как?

Здесь же оператор вслед за Вероникой с кинокамерой «Конвас» в руках пробирается сквозь толпу, снимая длинным непрерывным куском и выход из автобуса, и проход сквозь толпу, и мелькание забора, и когда камера поднялась на кране, охватывая общий план танковой колонны, и крупный план Бориса... Всё происходит в одном непрерывном кадре.

«Жизнь как есть», что не удавалось ранее в кинематографе никому. Здесь всё слилось воедино и игра актёров, и режиссёрское действие, и главное - равнодушная камера в руках оператора.

Фильм «Летят журавли» восстановил позицию операторов в создании картин, подтвердил самостоятельное значение операторского искусства.

Одна лишь цитата из газет того времени:

«Техника съёмок и монтаж потрясают зрителей, заставляют аплодировать виртуозно, с прекрасным воображением сделанным кадрам и глубокому знанию возможностей кинокамеры». У нас в кинозале не было принято стоя аплодировать фильму.

После «Журавлей» любому оператору могло показаться, что можно снимать как Урусевский. Примеры тому я видел в работе операторов на студии, когда чуть ли не каждый, даже в новостинских сюжетах лихо закручивал берёзы по делу и без дела.

Некоторые детали съёмок в воспоминаниях Урусевского: ***«Я признаю знание, которое даёт опыт, свободное владение теорией, но определить, почему эта картина, например, черно-белая, а та - цветная, не могу. Знания должны работать подспудно. А, кроме того, есть интуиция, в которой вы совершенно свободно плаваете. Я ей придаю огромное значение.»***

Это основа для творчества. Не надо всё объяснять. Интуиция приведёт к цели вернее, чем логические выкладки. Вот не представляю себе «Журавлей» цветными...

И вообще для меня нет вопроса, как снять, так или эдак. Надо выразить драматургию чисто изобразительными средствами. Как раз в «Журавлях» есть такая попытка. Это не было самоцелью, так выделось...

Когда работали над эпизодом «Самоубийство». Я тогда попробовал на разных скоростях снять: на 18 кадров, потом дошли мы с Таней до 12. А без неё, когда на экране машут одни нечитаемые ветки, там до 4 кадров в секунду... Мне кажется, камера может выразить то, что должен сыграть актёр.

Скорость съёмки 24 кадра в секунду были тогда незыблемы.

Мы уже говорили, что стиль оператора во многом предопределен стилем режиссёра.

Урусевский не раз подчёркивал, что «Летят журавли» появились в содружестве с таким режиссёром, как Калатозов, который сам был оператором и понимал значение изображения для фильма.

Фильм «Летят журавли» на XI Международном кинофестивале в Каннах получил главный приз «Золотую пальмовую ветвь» и специальную премию «За виртуозное владение кинокамерой».

Одним из зрителей фильма «Летят журавли» на фестивале в Канне был Пикассо. Он был восхищён картиной, говорил, что каждый её кадр - самостоятельное художественное произведение. Мне думается, что Пикассо увидел в Урусевском родственную душу, своего художника и по почерку и по мышлению.

Ведь Пикассо постоянно занимала проблема времени в изображении. Отсюда его приём показывать персонаж не с одной точки зрения, а с двух или более, тем самым как бы вмещая время в пространственное решение. Урусевский был в гостях у Пикассо и даже снимал на плёнку встречу. По воспоминаниям Пикассо Урусевский «как кот, обнюхивал его мастерскую. **«Я, в самом деле, чуть ли не облизывался. Просто невозможно, как всё было красиво!»**

Наконец-то добрались до фильма «**Неотправленное письмо**». Первый раз я его смотрел в том же Прокопьевске в малом зале кинотеатра им. Островского. После просмотра с восторгом вылетел как на крыльях. Дело в том, что мы только вчера вернулись с «Поднебесных зубьев», где было много похожего, лишь только тайга не горела. Хотите, зачитаю несколько строчек из своего дневника.

«Утро. Горы в тумане и тучах. Несмотря на весь этот мрак решено идти вперёд. Мелкий дождь превратился в ливень с грозой. Промокли до нитки.

Вершина в 200-х метрах. Из-за грозы пришлось залезть под большой камень. Буквально рядом сверкают молнии. Оглушительно грохочет гром. Ручейки уже превратились в бурные горные потоки. И всё было бы хорошо...

Но тут раздался страшный грохот! Подумали, что молния попала в наш камень. Оказалось это наше старое ружьё покатило в расщелину... ударилось и выстрелило. Пуля пролетела у кого под брюхом, у кого за спиной, у кого около уха, а Генке продырявило ногу. Кое-как перебинтовали его и черепашьими шагами поплелись назад.

Перебираясь по пояс в холодной воде, через ручьи и речки пошли искать геологов, чтобы выпросить коня, и довести Генку до Лужбы... Нашли. Дали нам конягу.

Ещё потом удивляюсь - как это мы не заблудились!»

Волнуюсь, как воспримут фильм ребята. Копия ужасная. Серая пресерая, записанная с экрана телевизора. Желая им смотреть фильм как поэзию, где вместо слов в строчках - кинокадры.

Смотрим фильм «Неотправленное письмо».

После просмотра:

- Ваше мнение, суждение от увиденного.

- В самом начале план из вертолѐта, - четыре фигуры, снятые с верхней точки. Затем следуют длинные панорамы, снятые ручной камерой, которая не столько видит путь, преодолеваемый геологами, сколько его ощущает.

- Оператор стремится не просто стать на точку зрения героев, но встать на «точку ощущения» персонажа.

- А как была снята сцена ликования, когда была найдена кимберлитовая трубка?

- По свидетельству самого Урусевского в фильме осень, а пробег снят, весной на инфраплѐнке. Заметили, во время бега тональность кадров меняется от тѐмного к светлому.

- После гибели Сергея, проход снят наплывами общих планов. Наплывы усиливают ощущение затерянности героев.

- Но вдруг камера вслед за героями «побежала» навстречу гулу вертолета. Запрыгали деревья, закачалось небо. Потом камера опять остановилась.

- Снова всё приходит в движение, после того как. Таня обнаружит пустым спальнѐй мешок Андрея. Но, чем далее двигаются герои, тем спокойнее становятся пейзажи. Зима сковывает движение. Белое безжизненное пространство совершенно растворяет в кадре человека...

- Ой, как сложно словами передавать чувства от просмотра фильма!

- Молодцы. Я рад за вас. Созвучно моим мыслям и впечатлению от просмотра сказал **Чингиз Айтматов:**

«После «Неотправленного письма» я просмотрел, наверное, тысячу разных фильмов - столько, что многие из них, даже хорошие, выпали из памяти, не оставили следа, а вот кадры этой картины, я и сейчас вижу так, словно они передо мной на экране».

Фильм «Неотправленное письмо» можно было увидеть и другими глазами. Кинокритики писали:

«Неистовая камера. Обезумевшая. Скачками бегущая за людьми через заросли. Мечущаяся среди горящих деревьев. Падающая от удара. Сжимающаяся от предчувствия при виде огромного дрожащего солнца, снятого сквозь волны горячего воздуха...»

Зрителю и в голову не приходит, чего стоит каждый кадр «Неотправленного письма». Многое, наверное, принимается за кинотрюки, а между тем в фильме всё подлинное - место действия, обстоятельства, поведение людей.

Есть несколько свидетельств о том, как проходили съѐмки фильма в книгах «Время добрых надежд» Смоктуновского, «Из дневника художника-постановщика» Винницкого, «Угол зрения» Меркель и других.

Привожу некоторые из них:

«Киноэкспедиция живѐт почти год в глухой тайге. Кадры не просто снимаются - они создаются огромным физическим трудом. Например, эпизод пожара. Опять «делаем» тайгу в тайге. Для новых съѐмочных точек корчем деревья, ворочаем камни. Кажется, всю тайгу перекопали. Тащим на бугор сухой лес... С самого рассвета, с пяти утра, выкладываем стометровую огненную панораму... Урусевского, после долгих уговоров «закутываем» в асбест, чтобы снимать огонь в огне. Ватник вспыхнул, несмотря на асбест, с трудом сбили огонь. А он злился, что били по спине - помешали доснять».

Бежать Сергею Павловичу было неудобно: ватник сковывал движения, сапоги увязали в густой траве. Камера в руках, прижатая к глазам, тянула книзу. Но он бежал - неотступно, рядом с актёрами, «строчил» им в спину, в упор, забегал вперед. Только так, считал Урусевский, включившись в игру актёров, в безудержный бег ошалевших от счастья Тани и Андрея, можно передать на экране их чувство.

17 октября 1958 г.

Приближается зима, резко упала температура воздуха. Со дня на день станут реки. Снимать становится всё сложнее, каждый кадр берём с боем. Работаем почти вслепую. Удручает отсутствие контроля за тем, что снято: почти ничего не видим, готовый материал Москва присылает редко. А если брак? О пересъёмке на студии страшно и подумать такая неправда пойдёт. А здесь, пока сообщат, можно и не успеть повторить».

2 ноября 1958 г.

Холода нестерпимые: 40 - 50 градусов ниже нуля. Камеру больше держим на груди, под шубами, чем ею снимаем. Не тянет и двадцати кадров - замерзает мгновенно. Серебряные аккумуляторы не спасают. Кадры все задуманы с ветерком, а его нет - «закон бутерброда» в кино действует, как нигде, безотказно.

Из интервью с С.П. Урусевским:

«По-разному можно преподносить жизнь на экране. Как, это делает Райзман? Вам показывают картину, вы, усевшись в удобных креслах, смотрите, думаете и соответствующим образом реагируете. А можно превратить зрителя в соучастника - чтобы он не только переживал за героя, а как бы бежал за вертолетом, мучился вместе с героем. Так мы пытались сделать в «Неотправленном письме», когда они находят алмазы. Может быть, это наивно, я не знаю...»

Помните встречу Андрея и Сергея в лесу? Ну, на охоте... Сергей даёт ему пощёчину. И камера резко повернулась вбок. У меня до сих пор ощущение от этого поворота, как от удара. Да, ручная камера себя полностью проявила именно в «Письме»...

(...)

Когда аппарат бежит по тайге вместе с людьми, продирается вместе с ними сквозь деревья, то он становится как бы одним из действующих лиц. Он переживает те же чувства, что и герои. Он не просто фиксирует состояние героев, но сам находится в этом состоянии.

(...)

Оттого что снимали ручной камерой, возникал смысл... Вы заметили, что там совершенно нелогичная смена времен года? Они должны уходить, уже глубокая осень, но когда они находят алмаз и Таня с Андреем бегут... Я снимал это нарочно ближе к весне, когда вся зелень в самом соку - она на инфрахроме наиболее сочно получается. Важно было снять не точное время года, а передать состояние счастья, которое они испытали... И, представьте, никто не обратил внимания.

(...)

Но эту форму поэтическую, такую, какой она была задумана, нужно было довести до конца. А мы не довели. К примеру, монтаж. Начало: идут геологи, в зарослях.

Все говорили, даже такие киты, как Ромм, Райзман: «Надо сократить - очень длинно». Пробовали сократить, и получались просто кинематографические проходы.

Пропадало ощущение тяжёлой работы, поисков, всей этой нудности, которая возникает только в процессе, когда люди идут, идут, идут... Тяжело, далеко... качество пропало, как только мы подрезали планы.

«Неотправленное письмо» только испортили тем, что пытались сделать героев не «силуэтами», дать развитие их образов. Не нужны там были все эти бытовые детали.

Я терпеть не могу переснимать, вообще почти не переснимаю, никогда - тьфу-тьфу, пока везло, обходились без брака. Но вот «Неотправленное письмо» я бы переснял. Переснял затем хотя бы, чтобы доказать, что картину надо было довести до той формы, в какой она была задумана.

А сейчас в фильме тянут в разные стороны два начала и это ужасно. Есть какие-то натуралистические бытовые сцены, вроде той, где Таня падает в воду. Она совершенно из другой картины, точно так же, как сцена в палатке. Все это совершенно чужое, не нужное в картине.

Как я предполагаю, фильм «Неотправленное письмо» был задуман без синхронных разговоров. Текст «письма» читался бы за кадром. Но Худсовет студии настоял на том, чтобы было как у всех с синхронным звуком. Во времена немного кино пока не было звука, зрителю самому приходилось догадываться, о чём говорят герои. С приходом звука *«...нас погубил звук, - говорил Отар Иоселиани, - кинематограф перестал быть кинематографом изображения, а стал кинематографом звука, болтовни. Раньше зрителям всё было понятно без текста: вот люди беседуют, и как бы всем ясно. А сегодня режиссёр должен вложить в их уста какие-то слова».*

Нужно ли комментировать сказанное? Это пример того, что мы потеряли. Когда Урусевского спросили о любимом фильме - он ответил:

«Любимого нет, однако две картины, можно сказать... Первая даже не такая любимая. Это о Кубе. Хотя была интересная работа, невероятно интересная.

А вот с нежностью я вспоминаю «Неотправленное письмо». Даже не «Журавлей». Мне кажется, они больше в традициях. А «Письмо» - более поэтично, и там меньше разговоров. Что-то удалось сделать, но не довели её до конца, не дотянули - это моя точка зрения. А труд был тяжёлый».

Кинокритик **Майя Туровская** пишет о фильме: *«Быть может, в «Неотправленном письме» больше для будущего, чем для настоящего, В этом фильме есть какие-то интуитивные прорывы в новый масштаб конфликтов, в новую трагедийность. Кто знает, чем будет обязан кинематограф фильму «Неотправленное письмо» в будущем».*

Дальнейшее развитие приёма сложных движений камеры встречается у Урусевского в фильме **«Я - Куба»**.

Он так же как «Неотправленное письмо» начинается длинной, снятой с вертолётной панорамой и на протяжении почти всего фильма аппарат движется.

Фильм «Я - Куба» может нравиться или не нравиться, но он запоминается благодаря использованной в нём съёмки сверхкороткофокусной оптикой 9.5 мм. с движения, что позволило наполнить кадр искаженным пространством и соответственно острой композицией.

Вообще при движение камеры можно увидеть больше объектов и точнее понять, как они взаимосвязаны.

Со времени учебы во ВГИКе в памяти сохранилось несколько примеров. В эпизоде «Бородинская битва» фильма Сергея Бондарчука «Война и мир» есть проезд операторской тележки, который длится несколько минут, для этого были проложены рельсы длиной в пять километров.

На съёмках фильма «Я - Куба» камеру подвешивали на сложной системе специальных тросов и она «летела» над улицей, по которой шла многотысячная толпа.

Из воспоминаний художника **Владимира Горяева:**

«Возьмём сцену похорон в картине «Я - Куба». Она снята так, словно оператор сам каким-то чудом летит над улицей, по которой движется шествие. Вопрос «а как же это сделано?» приходит потом, первое же ощущение - монументальности, торжественности процессии. Очень интересное решение! Чувствуется, что придумал его большой художник.

- Так как же был снят этот кадр?

- Вначале оператор идёт рядом с демонстрантами. У стены дома незаметно садится в подъёмник. Поднимается до верхнего этажа. Переходит по мостику из одного здания в другое. Входит в помещение сигарного цеха. Подходит к окну... Тут камера магнитом прикрепляется к блоку и по тросу проплывает над толпой. Чтобы не было заметно дрыг камеры во время прикрепления к блоку, перед объективом кто-то машет флагом.

Таких сложных движений камерой в фильме превеликое множество. Смотрите и изучайте фильм «Я - Куба». Лучшего учебника по осмыслению движения камеры нет. Хотя надо знать и историю.

Начало использования динамической съёмки в кино относится едва ли не к первым фильмам. Ещё в «Кабирии», производства 1910 года двигался аппарат.

В 1915 году в знаменитой «Нетерпимости» у Гриффита оператором Билли Битцер была сооружена самая большая конструкция для движения камеры. Конструкция представляла собой «тележку», высотой 43 метра, шириной в основании 20 метров.

Тележку двигали 25 человек по 4-метровым железнодорожным рельсам. Во время съёмки аппарат отъезжал от объекта и одновременно поднимался вверх на полную высоту 43 метра, для чего аппарат, оператор и его ассистент помещались на платформе, поднимаемой вверх силой 8 человек.

Снимали киноаппаратом марки «Патз», именуемым «верблюдом». С этой «тележки» снималась в непрерывном движении сцена, началом которой был огромный общий план заполненной движением колесниц, войск, а концом - крупный план двух голубей.

Съёмки движущимся аппаратом на время забыли и лишь в 1927 году немецкий кинематограф начал ими пользоваться. Немцы таскали аппарат куда нужно и куда не нужно, заставляли его подниматься по лестницам, колесить по городу и т.д.

Движение камеры никогда не должно быть самоцелью. Во многих случаях режиссёр чувствует, что для той психологической, драматической и изобразительной роли, которая по его замыслу предназначена данному кадру как частице потока зрительных образов, требуется определенное движение камеры, и в этом случае оно будет вполне оправдано.

Кино - это движение. Запомните, самые эмоциональные сцены в фильмах «Неотправленное письмо» и «Летят журавли» всегда сняты в движении.

«Автор сценария как бы говорит режиссёру, будущему воплотителю своих замыслов: не забывайте о движении. Я написал для вас не драму и не повесть, хотя это и драма и повесть. Это киносценарий. Это некий проект части мира в движении. Будьте щедры в его показе: двигайтесь», - говорил Александр Петрович Довженко.

Чтобы полнее понять суть творчества оператора Сергея Павловича Урусевского предлагаю его статью «Чтобы трава смеялась...» опубликованную в газете «Правда».

Зачитываю с небольшими сокращениями.

«Определяя работу оператора в фильме, её чаще всего связывают с вопросами плёнки, света, объективов. Между тем никому не придёт в голову искать зависимость между художественными качествами «Войны и мира» и цветом чернил, какими пользовался Лев Толстой.

Оператор, как и всякий другой человек искусства, должен, выражаясь словами Маяковского, - «изучать характер жизни и выливать её в формы до художника никому не известные».

На каких-то этапах казалось, что дорогу к современному зрителю проложат широкий формат, круговая панорама, стереоэффекты, полиэкранный фильм лишён большой гражданской мысли, страстности, темперамента, пластики, он всё равно не является новаторским, на каком бы формате он ни снимался. Каждое техническое изобретение существует только для того, чтобы максимально ярко выразить мысль, идею.

Размеры экрана не всегда соответствуют масштабу дарования, и никакими техническими новинками не прикрывают дилетантизм и несамостоятельность мышления.

(...)

Было время, когда режиссёры, операторы, драматурги растеряли завоевания, приобретённые «великим немым» в двадцатых годах. Звук, обогативший язык экрана, одновременно открыл шлюзы для творческой лености.

Оказалось, что можно обо всём рассказать зрителю словами, не прибегая к другим, чисто кинематографическим средствам. Нужно ли называть здесь ленты, где, если стереть фонограмму, ничего не будет понятно? Такой продукции и сейчас хоть отбавляй, а одно время она заполнила экран.

(...)

Мне приходилось слышать о том, что в картине «Летят журавли» я изобрёл «субъективную камеру» и чего-то там ещё. На самом деле я ничего не изобретал. Передо мной стояла задача, как наиболее выразительно, наиболее эмоционально передать на экране психологическое состояние героини, судьбу которой сломала война. Применяя ручную камеру, мы добивались, чтобы она не фиксировала чьё-то состояние, а как бы «переживала» - его сама: страдала, бежала, падала, радовалась вместе с героями.

Иногда подобное «вмешательство» камеры многим казалось чрезмерным. Такой упрёк больше всего раздавался в адрес «Неотправленного письма». Со стороны, конечно, виднее. Пытаясь создать поэтическое киноповествование, мы не сумели, видимо, добиться точности... Любые однажды найденные приемы, если к ним относиться как к пожизненной ренте, неизбежно превратятся в штампы. А новые штампы ничуть не лучше старых.

Вот несколько истин по поводу нашей профессии. Когда же ты берёшь в руки камеру и опять остаёшься один на один с необъятным, неподдающимся материалом, имя которому - человеческая жизнь, каждому из нас приходится все эти истины завоевывать заново.

Сейчас я собираюсь впервые и как режиссёр сделать картину по повести Айтматова «Прощай, Гульсары!»

Она написана Айтматовым звонко и мужественно. От этой прозы остаётся впечатление как от музыки, как от поэзии. Удастся ли остаться верным не букве, а духу литературы не расплескав, перевести её на иной образный язык-язык кинематографа?

Многие потери заведомо известны. На экране никто, как у Айтматова, «не растёт в багровом солнце, и солнце не сможет «скакать по горам», и «трава не будет «смеяться»».

Как найти эквивалент столь высокой поэзии? Как удержаться от соблазна - заняться этнографическими подробностями? В самих киргизских традициях, обычаях, обрядах - океан экзотики. Но ведь всё это может существовать для того и только для того, чтобы раскрыть красоту и величие души простого чабана и рядового коммуниста Тана-бая, из жестоких, трагических испытаний вынесшего кровью оплаченную веру в партию, в человеческую справедливость.

Итак всё сначала. Снова чистая плёнка и снова тот же вопрос: как?

После «Неотправленного письма» и «Я - Куба» Урусевский уходит снимающим оператором в режиссуру.

Он снимает «Бег иноходца» и «Пой песню, поэт», где совмещает две профессии режиссера и оператора. Говорят, что оператор Урусевский был выше Урусевского режиссера. Но как разделить одно от другого.

Писатель **Чингиз Айтматов** вспоминал:

«В свое время высказывались недоумения, что вот-де замечательный оператор Урусевский зачем-то вдруг пошел в режиссуру. Не могу согласиться с этим. Его приход в новую профессию был совершенно закономерным.

Может быть, даже слишком поздно решил он на этот шаг - надо было сделать его раньше».

В фильме «Пой песню поэт...» Урусевский как бы возвращается на круги своя. Вместо модного широкоугольного объектива 9.8 мм. опять старый 50 мм. объектив.

Что это - измена принципам?

Первооснова изобразительной формы в этих фильмах осталась без изменения. Урусевский изначально был художником. В свободное от съёмок время он рисовал картины.

Чингиз Айтматов писал:

«Я часто бывал у него дома с сыновьями, со всей семьёй. Навсегда запомню эту небольшую однокомнатную квартирку, почти сплошь заставленную штабелями картин.

До этого я не знал, что первая профессия Урусевского - художник, что именно от живописи он пришел в кино, и это открытие заставило меня удивиться его скромности (он никогда ничего не говорил о своих полотнах) и его энергии. Я подумал: «Вот человек! Сколько творческих сил в нём заложено, если он, помимо фильмов, успевает ещё столько заниматься живописью и как замечательно!»

Из воспоминаний художника **Владимира Горяева.**

«Однажды, в Абрамцеве мы с Урусевским зашли на соседнюю дачу, и он обратил внимание на то, что в большой комнате печка стоит не у стены, как обычно, а посередине. Это страшно его обрадовало: сколько возможностей тут открывалось! И он написал «Интерьер с печкой».

Посмотрите, как решена картина. За окном в боковой стене открывается пространство, и перед окном - пространство, разбитое на две главные части: за печкой и перед печкой, где находимся мы, зрители.

Иными словами, здесь присутствует ритмический тройной ход (ритм, как известно, начинается лишь со счета три, до того ритма нет)...

Мы как бы путешествуем по этой комнате, разделенной преградой. Но на самом деле она нужна для того, чтобы рассказать, насколько интересно гулять среди этих стен, рассматривать стоящие предметы, женскую фигуру с книгой, заглянуть через дверь в соседнюю маленькую комнатку, в сад через окно. Время и пространство здесь, как мы видим, находятся в тесном единстве, а это свидетельство мышления операторского.

(...)

Я уверен, что, где бы ни вывесить его картины, они сразу обратят на себя внимание, какие бы другие полотна с ними ни соседствовали. Обратят внимание мастерством автора, его влюбленностью в жизнь, умением наслаждаться ею и глубоко её постигать, думать о самых сложных её вопросах. Это живопись зрелого человека, много видевшего в жизни и в то же время не утратившего чистоты восприятия, детскости.

(...)

Мне было очень приятно смотреть его последнюю картину «Пой песню, поэт...». В ней деревенская демонстрация оформлена точь-в-точь так, как когда-то мы с ним и с Решетниковым оформляли демонстрацию во Вхутеине, с теми же самыми масками буржуя, кулака и прочих врагов красной республики. И то, что Урусевский обратился к, этому времени, сам выбрал его как повод для своей картины, безусловно, не случайно - оно всегда оставалось дорогим для него.

(...)

В фильме о Есенине можно увидеть и приёмы, знакомые по другим фильмам Урусевского, но это - его приёмы, он имеет право их повторить, обыграть и усилит...»

А теперь советы и мечты Урусевского:

«А вообще как снимать (или вообще работать в искусстве) надо учиться по статье Маяковского.

Мы много говорим о великом значении поэта, но немногие помнят его великий очерк «Как делать стихи». При внимательном прочтении поймёшь, что, снимая картину, надо начинать решение темы не с сюжета сценария, не с замотивированности поступков героев и прочие, а с того общего гула-ритма, необходимого данной вещи-теме, с того общего, пластического, что делает вещь искусством. По очерку «Как делать стихи» можно понять, как надо ставить картину, как снимать фильм.

(...)

Я никогда не ориентируюсь на зрителя. Мне это кажется совершенно неправильным. Другое важно: чтобы твои идеи, видение были бы интересны не только тебе. А подделываться - не дай бог!

(...)

Надо мыслить и видеть пластически.

(...)

Убеждён, что чисто изобразительными средствами можно зрителя заставить радоваться, плакать, ненавидеть, любить, волноваться, страдать. Всё зависит от горячего сердца человека, который глазом своей камеры является первым зрителем фильма. Всё зависит от степени его чувств, от его ненависти или любви в момент съёмки. Все эти чувства непосредственно передаются зрителю».

(...)

Я очень много прощаю таланту. Мне, если хотите, более интересен не фильм, а человек, который его делал. Это может быть самая неинтересная картина, неудачная, но все равно она мне дорога, если там есть такой человек.

Если бы каким-то чудом в один прекрасный день Чаплин предложил мне снимать его фильм, то при всей любви и уважении к нему я бы всё же отказался. В поставленных им лентах оператор лишь фиксирует игру Чаплина и его партнёров. А мне хочется добиваться совсем другого: чтобы камера жила одними чувствами с героями, чтобы она вела зрителей, заражала их своим отношением, даже, если хотите, навязывала его им.

В сегодняшней режиссуре преобладает другая тенденция: как бы спрятать от зрителя активность средств, воздействующих на него. Чтобы ему казалось, что это он сам по себе испытал именно эти чувства, пришел именно к этим выводам. Отсюда снова тяга к статичным кадрам, общим планам...

(...)

У меня такое ощущение, что сейчас самая страшная опасность для кино в том, что картины, грубо говоря, делаются по общему шаблону. Вот имеется сценарий: режиссер приступает к работе, набирает актёров, актёры играют, оператор снимает. Получается картина - она не может не получиться. Не хочу называть фамилии, но таких картин бесчисленное множество. А это, понимаете, художник - не тот, кто держит в руках кисть и палитру, а тот, кто мыслит образами. А сколько у нас людей, которые не идут дальше срисовывания того, что видят. Такие вот копиистские фильмы делать спокойнее и проще - тем они и опасны. А когда появляется какой-то новый, ищущий автор, со своей точкой зрения, быть может, неожиданной для других, с каким-то внутренним своеобразием, то некоторые, вместо того чтобы радоваться этому, напротив, пугаются. Зачем все это, когда можно сделать по старинке, «простенько, но со вкусом».

(...)

Я в детстве очень любил шоколад. Теперь, конечно, к нему остыл, но тогда испытывал чисто физическое наслаждение. Потом, когда смотрел спектакли Мейерхольда, у меня было то же, чисто физическое ощущение наслаждения. И сейчас, когда я снимаю, у меня вдруг возникает то же детское чувство, будто ем шоколад. Я просто получаю удовольствие. А когда получаешь удовольствие, работа идёт. И наоборот, как только настроение испортится, уже ничего хорошего не получается. Делать кино можно только с хорошим настроением, с полным сердцем, с верой в то, что снимаешь. (...)

Я очень хочу поставить фильм по «Портрету» Гоголя. Это удивительная повесть.

Как-то в разговоре с оператором, когда тот высказывался в пользу широкоформатного кино, Урусевский резко возразил: «Да что вы! Этим он и плох. Всё дело в том, чтобы показать по-новому, чтобы знакомый город оказался бы незнакомым».

Те, кто работал с Урусевским, вспоминают о бесчисленных придумках, связанных с применением разнообразных фильтров на объективе осветительных приборов. Не помню уже где, я услышал совет Урусевского почаще заходить в магазины «Школьные принадлежности» и «Оптика» для покупки различных «стёклышек».

Идёте по улице,- говорил Урусевский,- увидели разбитую бутылку непонятного цвета - тащите её на объектив. Кинооператор Александр Григорьевич Симонов, который был вторым оператором на съёмке фильма «Первый эшелон» рассказывал, как Урусевский приставлял к объективу много разных фильтров и диффузионов. Бедные ассистенты маялись в определении экспозиции.

Операторское видение Урусевского обладало какой-то таинственной внутренней силой, способностью удивлять. Без удивления не может быть творчества.

Как удивлялись те, кто встречался с кинооператором Сергеем Павловичем Урусевским. Восторгались и не только его фильмам, но и удивлялись просто от общения с ним.

Поэтому воспоминание кинооператора **Александра Антипенко** о лекции Сергея Урусевского во ВГИКе привожу почти полностью.

«Когда наш мастер сообщил нам, что Сергей Павлович согласился прийти к нам, мы с нетерпением стали ждать этого дня, этого часа...

Долгожданное свидание с Урусевским состоялось в конце 1964 года. На встречу пришли студенты и преподаватели не только операторского, но и других факультетов. Многие принесли с собой фотоаппараты. Я тоже пришёл со своим стареньким «Зенитом», чтобы снять для себя Урусевского...

Аудитория переполнена. В окружении педагогов входит, смущаясь, Сергей Павлович. Борис Израилевич Волчек предложил ему занять кафедру, но Урусевский предпочёл сесть за стол, выдержал паузу, пристально всмотрелся в студентов-фотографов (и просто студентов), перебросил взгляд на Волчека и начал говорить.

Речь шла не только о сугубо операторской технике - плёнке, разных приборах, освещении, фильтрах, объективах, кинокамерах...

Разговор был шире - о творческих взаимоотношениях оператора и режиссёра, об активном проникновении операторского замысла в драматургию будущего фильма.

Не отрываясь от фотоаппарата, я слушал речь Сергея Павловича и снимал моменты его взволнованного рассказа.

Он очень экспрессивен, каждую свою мысль выражает зримо, и мне хотелось передать в снимках то, как в мимике и жестах Урусевского оживают мгновения поисков и находок, пережитых до съёмок и на съёмках фильмов...

Сергей Павлович рассказывал о том, как были сняты две архисложные панорамы в картине «Я - Куба» - «Буржуазия веселится» и «Похороны революционера». В этих панорамах Урусевский применил новаторские приспособления для достижения максимального эмоционального эффекта. Тут он выразительно, одним махом, снял пиджак и повесил его на спинку стула, подошел к доске и начертил схему динамичной панорамы в эпизоде «Похороны революционера». Урусевский наглядно, как будто сейчас у него в руках была камера, показал, как «общался» с ней... Он рассказывал, как некоторые коллеги отговаривали его снимать положительных героев короткофокусным объективом 9,8 мм, ибо, как известно, этот объектив искажает лица... Урусевский говорил, что это острота взгляда, а не искажение, и приводил в пример рисунки Матисса, графику Мазереля, живопись Пикассо и Эль Греко. У этих художников, несравненных по остроте взгляда, - тоже как бы короткофокусный объектив...

Заканчивая встречу, Сергей Павлович, сказал, что какая бы камера ни применялась, необходимое условие — внутренняя взволнованность, творческое возбуждение во время съёмки. Если же этого волнения на съёмке нет, если не участвует сердце, то какие предварительные разработки, какие расчеты о смене планов, ритма и прочего ни делались бы заранее, живого, трепетного, эмоционального изображения на экране не возникнет.

Вопрос Урусевскому: «Как вы придумываете операторские, изобразительные решения в своих фильмах?»

Сергей Павлович сидел расслабленный, уставший. Он неторопливо поднял очки, что-то вспоминая. Аудитория в тишине трепетно ждала. Наконец Урусевский сказал: когда он начинает картину, долго не знает, как её будет снимать. Проходит много времени, прежде чем возникает какая-то ясность. Бывают эпизоды, которые неясны до последнего момента: так было с несколькими сценами «Неотправленного письма». Снимать уже надо, а образного решения нет. В фильме «Летят журавли» были придуманы сцены, которых не было в сценарии, - «Смерть Бориса» (вертящиеся березы) и «Попытка самоубийства Вероники».

Посмотрите фото Антипенко «Урусевский на лекции».

Из воспоминаний писателя **Чингиза Айтматова:**

«Мы поехали на Сусамыр с семьями, я взял с собой сыновей, и теперь у нас дома хранятся фотографии, сделанные в той поездке с Урусевским, - они великолепны, это настоящая черно-белая живопись. В них чувствуется рука художника, глаза художника: среди сотен фотографий, которые есть у нас дома, эти непохожи ни на какие другие. Я уверен, что и дети мои будут беречь их как самую дорогую реликвию.

На Сусамыре нас пригласили к себе в гости животноводы. Как обычно в таких случаях, был самовар, кумыс, была дружеская беседа. На прощанье старый чабан сказал мне: «Наверное, это очень близкий вам человек». Эти простые люди очень чутко уловили душевную красоту Урусевского».

Небольшое отступление по поводу фотографий.

Всяк уважающий себя оператор должен иметь при себе фотоаппарат. Не только потому, что в фотографии основы операторского мастерства.

Расскажу об одном неснятом кадре. Однажды я ехал на маршрутке и попал в «пробку». Другая маршрутка тоже битком набитая пассажирами то медленно обгонит, то отстанет. Тут я вижу прижатую к двери красивую девчонку. Выражение на лице как у Марии Магдалены. Глаза к небу, а в них: «Как мне всё надоело. На фига мне эта житуха...». Если бы у меня тогда был фотоаппарат! Продолжим.

Из воспоминаний актёра **Алексея Баталова:**

«Менее всего даже в самые решающие минуты съёмки Палыч был похож на шеф-оператора. Облаченного в промокивший ватник, в огромные, не по размеру, солдатские сапоги, его вместе с камерой таскали по липкой грязи на листе кровельного железа — так снималась панорама прохода разведчиков у затонувшей пушки. Его крутили на месте, резко опускали навзничь на землю, а потом скорчившегося на маленькой самодельной тележке катали вокруг стволов промокиших берёз. Тут он был и оператором и штативом одновременно, поэтому для устойчивости и амортизации толчков помощники и осветители подпихивали под него все, что было под руками: операторский брезент, куртки, ушанки, шарфы и рабочие рукавицы. Так же, только в духоте павильона, добывались кадры интервьюера».

Чингиз Айтматов в 1976 году в газете «Советская культура» писал:

«Я вспоминаю нашу сусамырскую поездку и мысленным взором вижу Урусевского - оживлённого, с сияющими глазами, для которых впервые распахнулась красота этих гор. Была ночь, и прямо над головой густо нависали звёзды, огромные и яркие, будто бы они только что сотворены. Это казалось сном.

И вдруг непонятно откуда в небо взвилась космическая ракета, оставляя за собой бушующий пламенный след. Мы стояли потрясённые, не в силах оторваться от этого зрелища... Урусевский всегда останется для меня одним из самых светлых людей, с какими когда-либо сталкивала судьба».

В другом месте в повести «Прощай, Гульсары» Айтматов написал: *«Всё приходит, и всё уходит. Но всегда будут бегать по дорогам великие скакуны, всегда будут ходить по земле мужественные, благородные люди. Иначе на свете не бывает...»*

Ещё одно последнее сказание - личное признание кинооператора **Евгения Андрикайниса**:

«После фильмов «Пржевальский», «Великий воин Албании Скандербег», «Отелло» и «Рассказы о Ленине» («Последняя осень»), которые я снимал вместе с Сергеем Юткевичем, ставшим моим учителем в области кинорежиссуры, я увидел картины Калатозова и Урусевского «Летят журавли» и «Неотправленное письмо». И пришёл к печальному выводу: так прекрасно снимать я никогда не смогу, а потому надо вовремя отойти от кинооператорской работы. Несравненное мастерство Сергея Урусевского подтолкнуло меня на этот шаг, не скрою, трудный и болезненный, но я никогда не жалел о принятом решении. Ибо после Сергея Урусевского нельзя снимать так, как мы снимали до него».

А вам советую пока учиться мастерству у Великого оператора Сергея Павловича Урусевского.

А когда достигните его вершин, тогда вслед за Андрикайнисом можете сказать: *«После Сергея Урусевского нельзя снимать так, как мы снимали до него».*

Фильмы кинооператора С.П. Урусевского:

Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. 1941 г.
Поединок. 1945 г.
Синегория. 1946 г.
Сельская учительница. 1947 г.
Алитет уходит в горы. 1950 г.
Кавалер Золотой Звезды. 1951 г.
Возвращение Василия Бортникова. 1953 г.
Урок жизни. 1955 г.
Сорок первый. 1956 г.
Первый эшелон. 1956 г. С Ю. Екельчиком.
Летят журавли. 1957 г.
Неотправленное письмо. 1960г.
Я - Куба. 1965г.
Бег иноходца. 1969г.
Пой песню, поэт. 1972 г.

Литература:

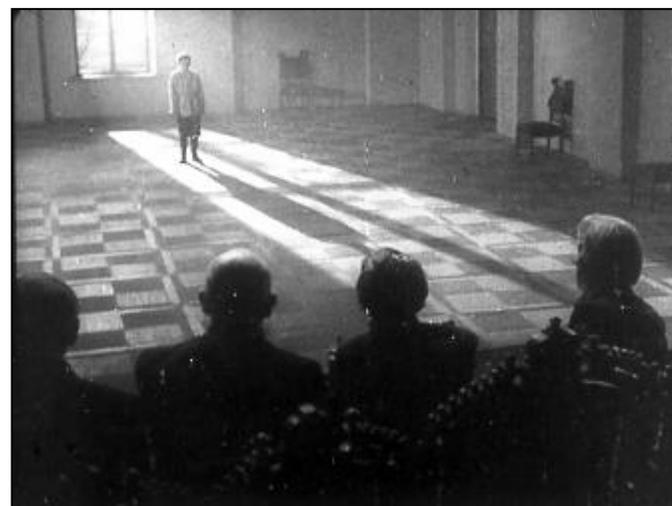
Десять операторских биографий, М., 1978;
И мастерство, и вдохновение. «Искусство кино», 1980, № 3;
Баталов А., Снимающий художник, «ИК», 1982, № 2.
Меркель М.М. Сто сорок солнц... М.: Искусство, 1968.
Меркель М.М. Угол зрения. М.: Искусство, 1980.
Смоктунувский И. «Время добрых надежд». М. 1980.
Винницкий В. «Из дневника художника-постановщика». М.



«Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». 1941 г.



«Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». 1941 г.



«Сельская учительница». 1947 г.

«Сельская учительница». 1947 г.



«Кавалер Золотой Звезды». 1951 г.

«Возвращение Василия Бортникова». 1953 г.



На съёмках фильма «Урок жизни»



«Урок жизни». 1955 г.



«Урок жизни». 1955 г.



«Сорок первый». 1956 г.



«Сорок первый». 1956 г.



«Сорок первый». 1956 г.



«Сорок первый». 1956 г.





Нам съёмках фильма «Летят журавли»



«Летят журавли». 1957 г.





«Летят журавли». 1957 г.

«Летят журавли». 1957 г.



«Неотправленное письмо». 1960 г.



«Неотправленное письмо». 1960 г.



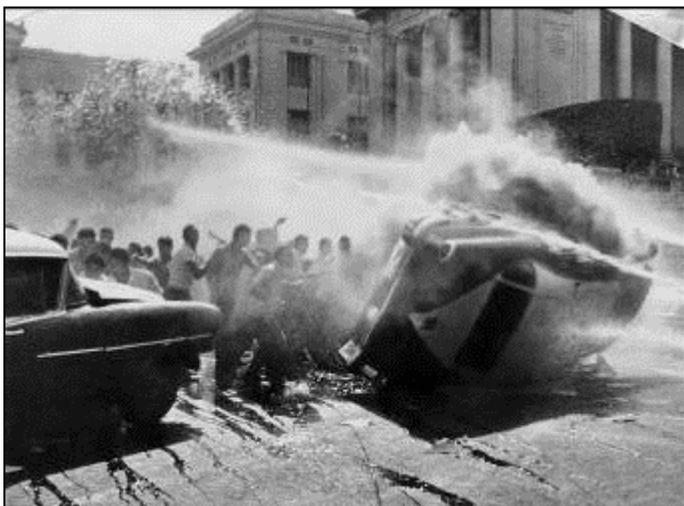
Урусевский на съёмке фильма «Неотправленное письмо»



«Неотправленное письмо». 1960 г.

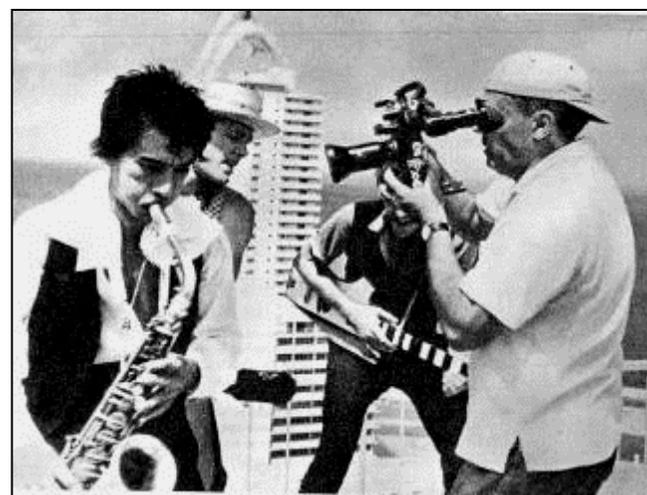
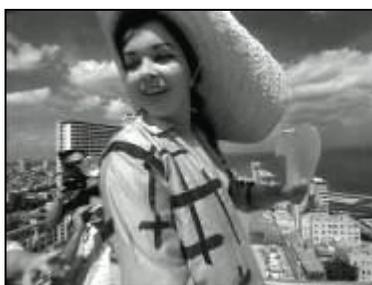


«Неотправленное письмо». 1960 г.



«Я – Куба». 1965 г.

«Я – Куба». 1965 г.



Сергей Урусевский на съёмках фильма «Я – Куба»



«Я – Куба». 1965 г.

Движение камеры в фильме «Я – Куба» 1965 г.



Сергей Урусевский и Чингиз Айтматов
на съёмках фильма «Бег иноходца»



«Бег иноходца». 1969 г.



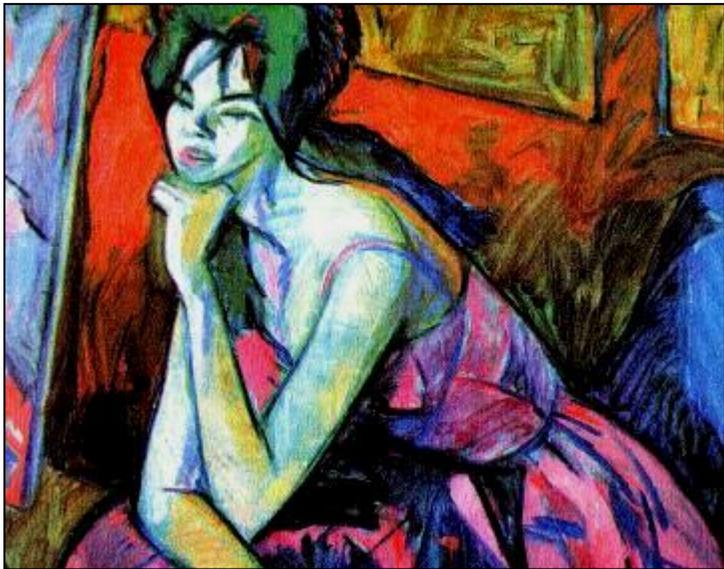
«Бег иноходца». 1969 г.



«Пой песню, поэт». 1972 г.



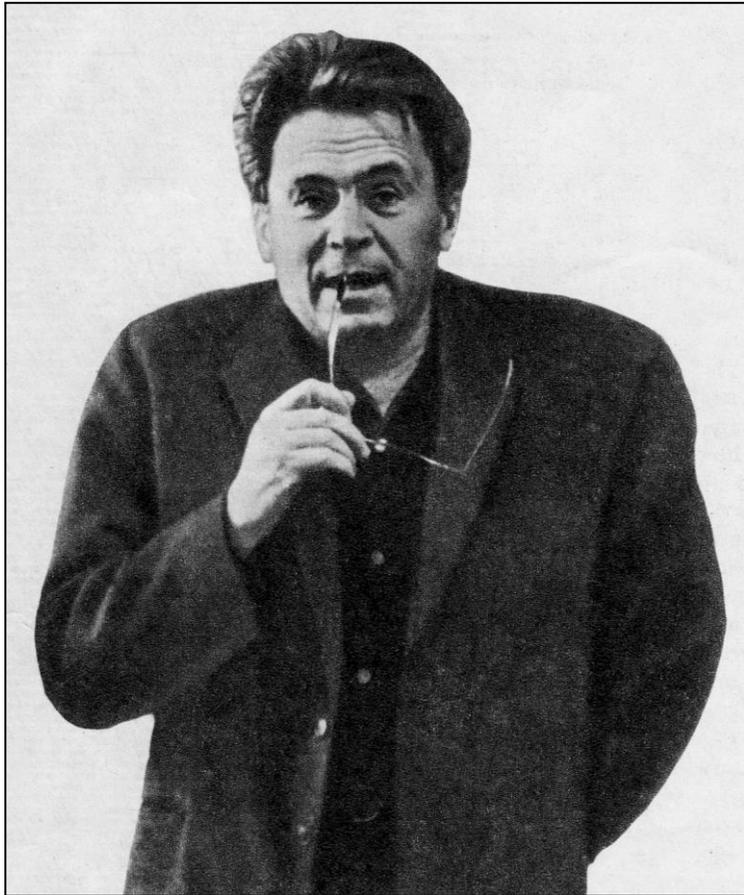
«Пой песню, поэт». 1972 г.



Картины Сергея Урусевского



Сергей Урусевский - художник



... А ведь с трудом выбирали из фильма «Летят журавли» кадры для журнальных иллюстраций. Каждый в отдельности ни о чём не говорил, только вместе они представляли нечто... Наверное, это и есть кинематограф...

Сергей Урусевский



Фотографии А.Антипенко «Урусевский на лекции»

КИНООПЕРАТОР СЕРГЕЙ МЕДЫНСКИЙ

Эта глава написана по материалам телевизионной передачи из цикла «Семейный альбом»
«Запишите в свою книжечку...»



Сергей Евгеньевич Медынский

Для тех, кто не знает: Сергей Евгеньевич - кинооператор, лауреат Ленинской премии, профессор ВГИКа и автор многих замечательных книг по операторскому мастерству. После прочтения каждой книжки меня и моих зрителей, прежде всего, интересует, кто её написал, где он родился, где крестился, что он любит, кого ненавидит и т.д.

Сергей Евгеньевич, может мы с этого и начнём, а потом незаметно перейдём к кинооператорскому делу?

- Как скажете. Крестили меня в церкви Святой Троицы, на улице Ухтомской в городе Екатеринбурге, но в страшно далёком 1922 году...

- Это вам сейчас 70?

- 82 года! Я сам бы хотел, чтобы было 70. Из города Екатеринбурга, в годик от роду, родители привезли ребёнка в Москву, так что я почти москвич.

- А кто были папа с мамой?

- Отец всю жизнь отдал науке. Я его помню или за письменным столом, или знал, что он где-то там, на кафедре занимается. Он академиком в конце жизни был.

И, наверное, страсть к путешествиям, желание куда-то поехать, кого-то увидеть, то, что было не додано ему в жизни, перешло ко мне. Я сначала поступил в пединститут - это ещё до войны. А потом война. После войны пришёл и говорю отцу: «Папа, я не хочу возвращаться в пединститут». Он расстроился, конечно, родители всегда хотят, чтобы эстафета была.

«А куда ж ты хочешь?». Я говорю: «Папа, я слышал, что есть киноинститут». «Ну, давай. Пока я вроде бы живой, я тебе материально помогу - учись». Он, наверное, был бы счастлив, узнав, что я вышел на его дорогу и тоже занялся педагогической деятельностью.

- А мама?

- Мама? Вообще у меня родители оба в юности были эсеры. Мама даже в царской тюрьме сидела.

Познакомились они за границей. Интересная у них была судьба, но они от меня в то время всё скрывали.

Потому что был 1937 год. Я помню, как они до двух-трёх ночи ждали «придут - не придут», «заберут - не заберут».

- Слава богу, не забрали.

- Да, слава богу. А мама родилась в Усть-Каменогорске, её отец был казачий офицер Сибирского казачьего войска, так что бери голыми руками...

- Кем вы хотели стать?

- Я хотел быть юристом или архитектором. Но по стопам папы пошёл, поступил в пединститут на факультет русского языка и литературы. Прекрасный был факультет, там мы даже старославянский учили. До сих пор помню «Слово о полку Игореве»: «Нелепо ли братья начати старинные словеса...».

Так было интересно учиться!

- Я тоже помню: «Баян бо вещей аще кому хотяще...».

- Хороший был институт, хороший факультет, но ВГИК не хуже. Когда мой институт эвакуировался в 41 году, я остался без дела. Поступил фотолaborантом в газету «Красная Звезда». В армию тогда меня из-за очков не взяли. В редакции газеты я увидел много удивительных людей. Там Константин Симонов молодой ходил как корреспондент. Мне было 19 лет, а ему, он с 1916 года, - 25!

Казалось бы, никакой разницы, но это был мудрец, это был уже властитель дум, патриарх.

Одно стихотворение «Жди меня и я вернусь» что значит. Не было человека в России, который не знал это стихотворение. И вот глядя на этих людей, я заразился журналистским, репортёрским делом.

- А почему ВГИК, почему не журналистика?

- В Москву я приехал с армии 29 ноября 1945 года. В 7 часов утра приехал в Москву, в 8 я уже, пардон, был в бане. А баня у нас была рядом с домом. Первым, кого я встретил в 8 часов 5 минут, был Федя Добронравов - кинооператор, который учился уже во ВГИКе, потом он снял «Приключения неуловимых».

Федька: «О! Серёга! Когда?». Я говорю: «Да вот, час назад». «Что думаешь делать?», - спросил он сурово. Он в армии был старшим лейтенантом, властный человек. «Думаю, может во ВГИК». «На какой факультет?». «Может быть на режиссёрский».

«Не надо, - сказал он, - иди на операторский». Вот выходит, что мой крёстный папа - это Федька Добронравов.

- А учителя кто у вас были?

- Анатолий Дмитриевич Головня, он был завкафедрой. Вы знаете, удивительные это были люди. Я пришёл в середине учебного года, в декабре. Ректор ВГИКа Кулешов мне говорит: «Молодой человек, летом». Я не знаю, дай бог, чтобы им всем была земля пухом, они подумали и сказали: «Ладно, мы вас примем условно. Но если зимнюю сессию к маю не сдадите, то мы вас отчислим, понятно?». Мне было понятно. Понимаете, взрослый мужик, мне 23 года, война за плечами, собрался в ВУЗ. Собрался, всё подогнал, всё проверил - сдал эти экзамены. Мне сегодня студенты говорят: «А у меня не было времени». Ну, как не было времени!

Моя покойная матушка хорошо говорила: «Времени не хватает тому, кто не умеет им пользоваться».

- Да, время растяжимо. Как говорят студенты, если завтра китайский сдавать, так мы ещё сегодня в кино успеем сходить

- Жизнь вроде бы с извилинами, но она шла всё-таки вперёд. Я считаю, что меня судьба уберегла от всяких напастей.

- А судьба ведёт?

- Наверное. То ли мы её, то ли она нас. Таинственная штука.

- Главное попасть в русло этой судьбы, которая предназначена нам сверху. А если вернуться к военным годам, что для вас война?

- Если говорить честно, во мне было что-то неправильное, ну папа эсер, мама эсерка. У меня не было желания возносить товарища Сталина...

- Разве не кричали «За Родину, за Сталина»?

- Не было этого. И у нас и старший лейтенант Легачёв, царство ему небесное, никогда не кричал «За Родину, за Сталина». Он кричал, как говорят, неформальной лексикой.

И вот я хожу по Москве в гражданском, а некоторые девчонки ходят с погонами. Стыдно стало, знаете, как-то неловко. Ленин говорил, что мораль - это чувство классовое. Ничего подобного, это общечеловеческое. Стыдно стало ходить в гражданском.

Приехал как-то в редакцию один полужнакомый майор.

Я говорю: «Товарищ майор, вот болтаюсь я тут в «Красной Звезде», работаю фотолаборантом, возьмите меня с собой». Он сказал: «Поехали». Прихожу домой: «Мам, я в армию ухожу, на фронт». Она только спросила: «Когда?». Я говорю: «Да вот послезавтра». Она так немножко упавшим голосом сказала: «Послезавтра?». Она мне потом удивительную вещь сказала: «Конечно, я чувствовала тревогу, но в то же время почувствовала и облегчение». Я говорю: «Мама, а в каком смысле?».

«А ты знаешь, Серёжка, - сказала она мне, - я подумала, а вдруг война кончится, а Серёжка на неё не попадёт, как он будет себя чувствовать потом всю жизнь». Для меня это удивительным было, я об этом не думал. Повоевать-то пришлось мало.

- Вспомните хотя бы один фронтовой случай.

- После боя у какой-то деревни, не помню названия, я ползу и вижу, что впереди убитый солдат. Как сейчас прямо вижу подковки его ботинок, отполированные в походах. Когда я подполз к нему, то увидел, что обмотка у него размоталась, видимо осколок чиркнул по верёвочке. Меня поразило - она за ним тянулась метра полтора.

Я не знаю, чей это был солдат, он не понял ещё, что его убили, но он полз вперёд, он не думал, что санинструкторы подберут его. Последнее его движение было - туда, вперёд на врага. Вот это символ воинского долга.

Удивительный, безымянный и безывестный для меня солдат.

Наверное, родным прислали похоронку «пал смертью храбрых». Он действительно пал смертью храбрых. Вот такие обрывки воспоминания есть.

- Пока вы это рассказывали, я вспомнил фильм Хуциева «Был месяц май». Там в финале на босую ногу солдата садится бабочка. Я понял: вот откуда у вас внимание к деталям в операторском деле.

- А Хуциев учился тоже с нами.

Можно ещё новеллку расскажу. Вы знаете, был такой военный писатель Бакланов. Вот я как-то занимаю очередь на такси: «Кто последний?». Оборачивается человек и говорит: «Я последний». А в авоське у него книги. Я говорю: «О! Это писатель Григорий Бакланов». А тогда его немножко прижимали за правду, за искренность. Ему не понравилась такая развязность: «Вы знаете, мы с вами вроде не знакомы».

Я говорю: «Да, мы с вами не знакомы, но я один раз видел вас на ЦСДФ, вы писали там текст для фильма». Он опять так сухо: «У вас хорошая память на лица». Я говорю: «У меня не только на лица хорошая память». И говорю ему на память первые слова его повести «Пядь земли»: «Жизнь на плацдарме начинается ночью, мы вылезаем из окопов, мы с хрустом потягиваемся. Мы ходим по земле, так как по ней будут ходить после войны...» и так далее. Он на меня глаза вот такие вытаращил: «Вы знаете, - сказал он, - вы меня поразили. Я говорю: «Чем?». «Ну, как же, вы помните мой текст!». «Да знаете, Бакланов такой писатель, который проникает в душу читателя...», - говорил-говорил я ему. Тут очередь подошла. «Садитесь». «Нет-нет, вы». Он сел в машину. Я говорю: «Люди в очереди не знали вас в лицо, но они так вам благодарны».

- Ну, в общем, мы расстались. А как раз в это время снимался фильм «Был месяц май». Немного погодя я встречаю Хуциева. Мы учились вместе, мы с ним и до сих пор контактируем, он во ВГИКЕ преподаёт. Я говорю: «Марлен, я тут твоего напарника встретил...». Он на меня глаза вытаращил: «Так это был ты! Бакланов ехал ко мне. Приезжает и говорит: «Слушай, сейчас подходит какой-то мужик...». Вот ведь как бывает! А фильм у них действительно прекрасный получился.

- *Как мир тесен на самом деле. После ВГИКа как вы попали в орбиту Романа Кармена?*

- Вы знаете, опять новелла. Я, мальчишка лет четырнадцати, иду в кинотеатр. Что за кинотеатр, что за фильм, не помню, но перед фильмом показывали киножурнал - испанские события. Читаю титры: «Оператор - орденосец Роман Кармен».

Это была первая встреча с Карменом. Вторая была, когда я работал фотолаборантом в «Красной Звезде». Под Москвой бои.

Приезжают корреспонденты, привозят плёнки, я их проявляю, ночью печатаю фотографии, чтобы утром принести редактору. Однажды отпечатал фотографию - смотрю, на ней Константин Симонов, а рядом с ним какой-то мужчина с кинокамерой и улыбается.

Ну, Константина Симонова, я сразу узнал. Встречаю его и спрашиваю: «А это что за мужик рядом с вами стоит?». «Да ты что, это Роман Кармен!». Это была вторая встреча. Потом, после войны, во ВГИКе мы все фильмы Кармена посмотрели. Что ни говори - мастер.

После института меня назначают работать на ЦСДФ в Москве, Лихов переулок, 6. В 1950 году 28 апреля мы диплом защитили и после майских праздников приходим на студию. И вдруг на встречу идёт Кармен: седой, красивый, но молодой, он же с 1906 года рождения, ему было где-то за сорок, но для нас он был корифей. Я как воспитанный мальчик, скорее всего взрослый мужик, но воспитанный, говорю: «Здравствуйте, Роман Лазаревич».

«Здравствуйте, ваша фамилия Медынский?» Я обалдел! Как так? «А что бы вы сказали, если бы я вам предложил поработать у меня ассистентом?». У меня мурашки побежали, я и мечтать не мог. «Вы знаете, снимать будем фильм «Советская Туркмения». Там будет очень жарко. Как вы относитесь к жаре?». Я говорю: «Я не знаю, как я отношусь к жаре, но, Роман Лазаревич, это профессия моя».

Вот так я попал в его орбиту, и через годика два я отважился и спросил: «Роман Лазаревич, как Вы узнали, что я Медынский?».

Глаза у него хитрые, лукавые. Он говорит, что Борис Израилевич Волчок посоветовал: «Я позвонил Волчку, и говорю, что ко мне приходят четыре парня на ЦСДФ, а мне нужен ассистент хороший, вот кого бы взять?». Здесь у Кармена глаза стали ещё более лукавые. «Возьми Медынского, - сказал Волчок, - не пожалеешь».

Я и не знал, что этот человек решил мою судьбу. У нас была такая ехидная фразочка: «Человек человеку волк, а оператор оператору Волчок». Хотя мы снизу вверх смотрели на наших профессоров.

- *Наверное, это всё-таки ВГИКовская школа. Начиная ещё с Левицкого. Я даже не знал, что он в своё время Ленина снимал. Когда я на вступительном экзамене показал ему свои фотографии, то он, какая бы она там ни была, вначале хвалил: «Ой, какая умница, смотри какую хорошую карточку сделал, ой прелесть какая!», - а потом спокойно указывал на недостатки.*

ВГИК тем и отличается от других ВУЗов, что, прежде чем гнобить студента, говорить, что ты не то сделал, не так - сначала похвалят, возвысят, а потом говорят о недостатках. Это по-русски.

- Можно ещё добавить, коль вы вспомнили Левицкого Александра Андреевича, то он у нас преподавал фотокомпозицию. Получилось так, павильонов было мало, расписание было жёсткое, а я пропустил свою смену. Пришёл к Левицкому и говорю: «Александр Андреевич, у меня не все работы есть, можно я возьму павильон?». Левицкий посмотрел на меня и строго сказал: «Актёров нет». «Я договорюсь». Он сказал: «Гримёров нет». Федька Добронравов мне сказал: «Серёга, плохо. Ты с таким трудом попал во ВГИК. Ведь выгонят!». И мы в воскресенье с Федькой, нарушая все нормы, открыли павильон. Я снимаю задание, Федька сидит на лесах, помогает, приборы двигает, я покрикиваю на него: «Так, левее, правее, шторку накинь!». И вдруг смотрю, у Федьки «варежка отвалилась», я оборачиваюсь и смотрю, стоит Левицкий, опираясь на свою палку. Я даже от смущения не сказал «здрасьте». «Так, значит свет ставите?». «Да, Александр Андреевич!». «По фотокомпозиции?». «Да, Александр Андреевич». «У вас вон тот контровой слишком яркий. Ну, ладно, желаю удачи».

И протянул мне руку. Я руку пожал, и он исчез. А Федька сказал потом: «Серёга, он же тебе руку выделил!».

Вот сколько я уже упомянул добрых, хороших, требовательных, но справедливых людей. Вы вернули меня в прошлое, спасибо вам, так приятно.

- *Вернёмся к Роману Кармену. В газете «Советская культура» я встречал вашу статью под названием «Запишите в свою книжечку». Так говорил вам Кармен: «Серёжа, запишите в свою книжечку...».*

- Тут есть три вещи, которые я просто должен подчеркнуть. Кармен говорил: «Оператором можно стать только тогда, когда не будешь жаловаться на судьбу, когда не будешь вмешиваться в события, и оператором можно стать только тогда, когда ты будешь волноваться во время съёмки».

- *Это перекликается с Сергеем Павловичем Урусевским, который говорил: «Когда волнуешь я на съёмках, волнуется потом и зритель. Когда равнодушен я, - равнодушен и зритель». А тут три заповеди Кармена.*

- Три заповеди. Но сначала я об Урусевском. Мы с Федькой Добронравовым были на практике, на фильме «Сельская учительница». С этого фильма начался взлёт и общее признание оператора Урусевского. Вы знаете, тогда были у многих такие ботинки американские, наверное, они предназначались для военных, но война кончилась. Мы заметили, что у Урусевского один ботинок со шнурочками, а другой верёвочкой зашнурован. Мы купили две пары шнурков, говорим: «Сергей Палыч, а можно мы вам подарок сделаем?». «А какой?», - заинтересованно спросил он. Мы ему показали. Он засмеялся и самое трогательное, он тут же сел и перешнуровал свои ботинки. Вы знаете, он мог положить их в карман, сказать: «Спасибо, ребята». Это удивительный был человек, светлый, преданный делу, талантище! Память о нём жива в сердце.

А Кармен, да! Он говорил «волнуйся, но так чтобы это не мешало тебе. Нельзя равнодушно нажимать на кнопку камеры». Люди, которых Кармена снимал, любили и почитали его.

В 1953-м мы снимали «Повесть о нефтяниках Каспия», а потом, в 1958-м, - «Покорители моря».

Как-то уже в 1965-ом я приехал для журнала кое-что снять и попал опять на нефтяные. Встречаю Ибрагима - это моторист, который возил нас на катерочке на съёмки: «Салам, Серёжа». «Салам». «Как Кармен?»

Я даже обалдел. Ибрагим, простой моторист, вроде бы далёкий от искусства человек, но он видел Кармена в работе, видел его.

Кармен всегда он говорил мне: «Серёжа, запишите в свою книжечку». Я - «Да, Роман Лазаревич!», потому что книжечка вот здесь была. (Показывает на сердце).

Он ещё говорил: «Не надо героям диктовать. Ты посмотри, как они живут, как они действуют, что они думают - вот это и старайся показать. Не ты интересуешь зрителя, а твой герой. Как ты его покажешь - это уже мастерство документалиста».

Когда первая скважина ударила, конечно, это был праздник. Кто-то из нефтяников взял, окунул руки в ведро с нефтью и всего Каверочкина измазал, у меня даже такой кадрик есть. Это была радость.

- *Труд документалистов во главе с Романом Карменом был высоко отмечен правительством. За фильмы «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Покорители моря» им была вручена Ленинская премия.*

- Когда нам вручали за этот фильм Ленинскую премию, я выступил в Кремле от имени тех, кто был награждён. Благодарил, как водится, сказал, что главная моя благодарность тем людям, где сейчас «гремит» работа. Я волновался и почему-то сказал «гремит».

Такой опус получился. А работа действительно гремела. Мне, честно говоря, было неловко, как так, я получил Ленинскую премию - высшую награду Родины, за то, что мы показали только труд нефтяников. А они!

Хотя они потом были отмечены званиями Героев.

Когда объявили в газете претендентов, там была моя фамилия. Я говорю маме: «Вот, мам, смотри, приятно. Только ты не расстраивайся. Кармену дадут, а нам с Мамедовым, наверное, не дадут». Она говорит: «Почему ты так думаешь?». «Кармен - это же имя, такая биография творческая, а нас так пристегнули».

- *Одна «Испания» что значит!*

- Да, «Испания», а потом «Нюрнбергский процесс», военная хроника. Кармен есть Кармен. Так вот, мама посмотрела и говорит: «А ты будешь расстроен?».

Я говорю: «Нет». «Ой, как хорошо, а я боялась». «Мам, надо же объективно судить. Для Кармена это уже признание пройденного пути. «На что мне слава, под самым ухом барабанный гром», - сказал Омар Хайям.

Тщеславие и звания - это такая мелочёвка. Ну, лауреат, не лауреат, ну есть орден, ну нет его. Вот ты сделал своё дело и чувствуешь, что ты его сделал хорошо, и совесть чиста.

Я всегда ребятам говорю, как римляне говорили: «Я сделал всё, что мог, другие пусть сделают лучше».

«Ой, Сергей Евгеньевич, - говорят мне, - у меня не хватило времени, я знаю, что это плохо!». Ну, если ты знаешь, что ты сделал плохо, почему ж ты не сделал хорошо?

- *Вернёмся к документам.*

- Вот у меня есть ещё один документ, который мне безмерно дорог. Это фотографии к фильму «Утро Индии», который снимали под руководством Кармена и его письмо ко мне, после окончания съёмок.

Я уезжаю из Дели в Москву:

«Счастливого вам пути в Москву, домой. Я очень жалею, что мы не вместе летим. Вы говорите, что многое поняли, а вы думаете, что я с моей седой, виды выдавшей головой не понимаю после каждой картины, что я повзрослел, я подрос и, кляня себя за свои ошибки только тем, что в будущей работе этого не допущу. Только так можно служить полезностью искусства настоящего. Пусть будут спокойны другие, а мы с вами давайте понервничаем, пока глаза видят землю, и рука держит камеру».

Смотрим сюжет из киножурнала.

Голос диктора: **«Далеко на юге знойной тропической Индии растут кокосовые пальмы. Каждая из них посажена человеком. Высота дерева достигает 30-ти метров. Нужно быть настоящим верхолазом, чтобы добраться к его плодам. Кокосовые орехи созревают на самом верху густой кроны листвы. Внутри орех наполнен кокосовым молоком - всегда прохладной жидкостью - и в этом убедился наш кинооператор, снимая кокосовые рощи, он не раз утолял жажду приятным на вкус соком».**

- А потом вы уехали на Дальний Восток? Я помню вашу картину «Тигроловы». Смотрим ещё один сюжет.

Голос диктора: **«А теперь мы находимся в Магаданской области. Наш кинооператор отправляется в далёкий путь, вдоль побережья Берингова моря, на пастбища оленеводческого колхоза. Для местных жителей олени - это и пища, и тёплая одежда, и транспорт. Чукотские животноводы заботливо ухаживают за стадом. Стадо оленей здесь увеличивается из года в год».**

- Есть среди этих многих фильмов, которые вы сняли, самый дорогой? Или это как все дети?

- Как все дети, но один для меня был удивительный. Порт Стрежевой есть в Сибири. Мы снимали там фильм в 1986 -м году. В Стрежевой, так же как в Кемерово, пригласили провести мастер-класс. Слово такое пижонское придумали.

Кстати. Когда ребята во ВГИКе спрашивают: «Сергей Евгеньевич, у нас лекция!». Ну, какая лекция! Лекция - это теоретическая механика, химия. Это не лекции у нас, а творческие беседы. То, что я говорю, это спорные вопросы. Ты можешь сказать: «А я хочу сделать лучше!» Пожалуйста, ради бога.

Итак, Стрежевой. Мы давно там снимали. Несколько новелл. Это лётчик Шепелёв. Это Агейко Володя, он трубопровод клал. Мы летим с ним в вертолёт: «Володя, а как ты считаешь, как мы должны снимать вас?» «Ребят, вы должны снимать неординарно!» Мы так и отпали с оператором!

Потом в поговорку вошло: «Слушай, Эдик, как снимать будем?» «Неординарно!» Сказал человек и застолбил великолепную фразу. Вы знаете, я очень люблю этот фильм. Я посмотрел его вместе с людьми, которых снимал много лет назад. Они увидели себя. В этом и прелесть документального кино, потому что он сохраняет кусочек жизни, кусочек времени.

- Ни один актёр не сыграет. А каких великих людей вы повстречали на своём пути. Сталина видели?

- Видел, как ни странно. Кармен снимал у мавзолея на Красной площади в две камеры. Он одной камерой снимает, а я вторую заряжаю. Это было последнее 1 мая, когда Сталин был ещё жив. Я заряжаю кассету, вдруг площадь вся взрывается: «Ы-Ы-Ы». Появился Сталин. Я снизу смотрю - он невысокого роста.

Я не был особенно умный, но была информация, 37-й год, у Федыки Добронравова отца расстреляли. Всё это было известно.

Я смотрю и думаю: «Ну, вот ты ходишь сейчас, будешь потом пить коньяк, а сколько людей мучается в лагерях, страдает». Я смотрю и думаю: «Как же так?», - а люди: «А-А-А», неужели люди этого не знают, ничего не чувствуют. Вдруг кто-то хлопает по плечу меня, я оборачиваюсь – сотрудник КГБ: «Занимайтесь своим делом. Не смотрите туда». Вероятно, почувствовал что-то. Это была моя встреча со Сталиным.

- *А ещё?*

- Ещё со мной была занятная история. Мы снимали фильм о визите Брежнева в Индию. Было три оператора: Трошкин Владлен, Саша Савин и я. Я говорю: «Ребята, у нас же общего плана нет!». «О! Точно!». Я отошёл подальше.

Снял издали общий план и иду со спокойным сознанием, что я выполнил свой долг. Как вдруг от группы отделяется Леонид Ильич Брежнев и идёт мне навстречу, никого нет вокруг, всё оцеплено. Я неуверенно иду к нему - он ко мне. Чувствую, что именно мне он хочет что-то сказать. Странно. Вдруг он протягивает ко мне руку и отдаёт мне окурочек: «Будьте добры, выкиньте его. Я не знаю, что с ним делать». «Леонид Ильич, - говорю, - будет сделано». Вот так я выполнил важное государственное поручение. Но я этот окурочек выкинул. Так сейчас жалею.

- *Что же такое операторская профессия?*

- Я ребятам часто говорю, что пришла великолепная техника, о которой и мечтать не могли. Сейчас нажимаешь на кнопку и у тебя всё получается. Это и хорошо и плохо, потому что техника размагничивает людей.

Требовательному человеку она помогает, а ленивому - нет.

- *Можно поливать налево-направо. Прежде чем нажать на кнопку, надо думать.*

- И Кармен говорил: «Серёжа, **снимать - значит думать**».

Что-то там, внутри, должно срабатывать, как компьютер. Урусевский говорил: «У меня там молоточек стучит».

- *У Урусевского в его дневниках есть потрясающая фраза, это когда они ездили с картиной «Летят журавли» в Канны и были у известного художника: «Мы с камерой приближаемся к дому Пикассо». Нет сказать с Самойловой или ещё с кем-то, а то «мы с камерой». Казалось бы, какая-то железяка, а она одушевлённая.*

- Сергей Палыч - это удивительная личность. Так трогательно, я видел этого человека, видел, как он работает, как он говорит, как мыслит. Не дотянешься иногда до неба, но всё-таки лучше смотреть не вниз, а вверх.

- *Так что же такое операторское дело?*

- Когда-то Эйзенштейн сказал о Тиссе: «Это мои глаза».

Не только глаза. Я ребятам говорю, камера должна быть одушевлённой. Она должна заинтересованно смотреть, она должна удивиться, она должна задуматься.

Я заканчивал операторский и считаю, что в документальном кино оператор - это основная фигура.

- *Сейчас можно и экспозицию не мерить и фокус не ставить, а композицию всё равно надо знать.*

- Как говорил Головня: «Дэточки, самое главное в операторском мастерстве - композиция». Он и относился к нам, как к деточкам.

- *Сергей Евгеньевич, можно я вам подарю книжечку, которая только-только вышла из «печки», здесь о кинооператорах, которые снимали у нас в Сибири, в Кузбассе.*

- Ой, спасибо.

- Самым главным открытием для вас будет то, что у нас в Сибири была своя киностудия «Кино Сибирь», которая в год выпускала по 8-9 полнометражных, игровых фильмов. Это потрясающая история, которой ни в одном учебнике по истории кино нет.

- Это грешно, конечно, ой, спасибо.

- Коль «пошла такая пьянка», я ещё хочу подарить вам кассету с фрагментами из своих очерков. Может быть, они вам пригодятся как отрицательный материал.

- Кстати, отрицательный материал - это очень хороший материал.

- Сергей Евгеньевич, я всем задаю этот вопрос - вы счастливый человек?

- Вы знаете, если не считать каких-то грустных вещей, которые сейчас всех нас огорчают, страдания человеческие - они трогают. Ну, как же так жить на свете! А так, наверное, судьба удалась. Занимался любимым делом, душой не кривил, не о чем вроде стыдиться. Единственное, что плохо - внуков нет. Вот это грустно, вот тут я не могу сказать, что я счастливый человек, потому что должно быть двое, трое, четверо внуков. А так, в основном, счастлив. И то, что мы с вами так хорошо побеседовали, это тоже крупица хорошего на мою душу. Спасибо.

- К сожалению, мы только прикоснулись к разговору об операторском деле, как-нибудь свидимся ещё раз.

- Я надеюсь. Спасибо. Крупно наезд на рукопожатие.

P.S. Я знаю, что дома у Медынского рядом с телевизором висит портрет его Учителя Романа Кармена с надписью: «Прошу Вас - будьте беспокойны и не забывайте Вашего Р. Кармена!»

Фильмы кинооператора С.Е.Медынского:

«Повесть о нефтяниках Каспия». (Совместно с Звенякиным и Мамедовым). 1953 г.

«Тигроловы». 1955 г.

«Покорители моря». (Совместно Мамедовым). 1959 г.

«День нашей жизни». 1959 г.

«Первый рейс к звёздам». 1960 г.

«Набат мира». 1962 г.

«Дом на пути». 1964 г.

«Вьетнам непобедимый» 1971 г.

«Трагедия Ольстера». 1972 г.

«Я - хозяин БАМа». 1976 г.

«Встречи на Уренгое». 1978 г.

«Дорога на Полуночник». (с Посельским). 1981 г.

«Наследники». 1982 г.

«Утро Индии» и другие.

Литература:

Медынский С.Е. Компонуем кадр. М.: «Искусство», 1980.

Медынский С.Е. Мастерство кинооператора хроникально-документальных фильмов. М.: «Искусство», 1984.

Медынский С.Е. Оператор: Пространство. Кадр. М.: Аспект Пресс, 2004.

Камен Р.Л. Искусство кинорепортажа. М.: 1974.

Шкловский В.Б. Жили-были. «Искусство», 1979.



Родители С.Е. Медынского



Роман Кармен и Константин Симонов (справа)



Фронтная фотография 1944 г.



На съёмках



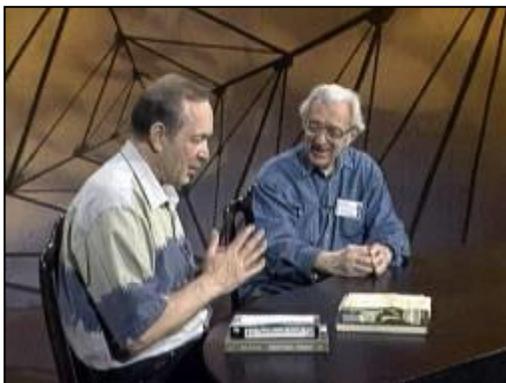
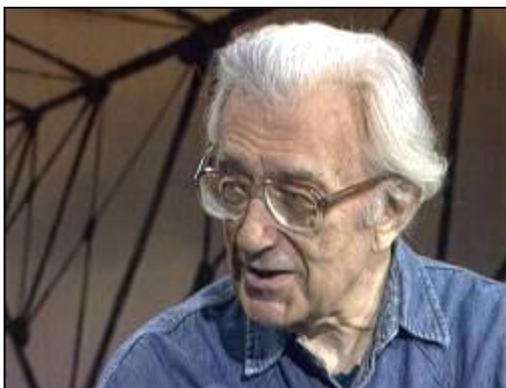
Сюжет из киножурнала «Новости дня»



«Повесть о нефтяниках Каспия». 1953 г.



«Дорога на Полуночник». 1981 г.



На передаче «Семейный альбом» 2004 г.

Размышления после встречи с кинооператором Сергеем Евгеньевичем Медынским

*«И тайну страшную природы
Я светлой мыслию постиг».*
А.С. Пушкин. «Руслан и Людмила»

После записи передачи с кинооператором, лауреатом Ленинской премии, профессором ВГИКа Сергеем Евгеньевичем Медынским где-то спустя полгода получаю от него письмо.

- Дорогой Юрий Яковлевич! Вы не поверите, но Медынский живой и, судя по всему, почти здоровый (для своих 82-х годов и 11 месяцев от роду) сидит в Норильске. «Сидит» не в смысле сидит, как его основоположники, а сидит и уже четвёртые сутки ждёт вылета из Заполярья в столицу бывшего СССР... Погода. Да... глупость написал наш дорогой Эльдар Рязанов:

*«... У природы нет плохой погоды -
Каждая погода благодать...»*

Ничего себе... его бы сейчас сюда. Ребята со студии мне говорят: «С.Е., вы присели тут на недельку, не меньше...». А в Москве дел-забот хватает: жалко время без толку тратить.

В 83 года его ценить научился. Почти.

Спасибо вам за кассету, за передачу, за память, за добрые слова. Передача-то с душой! И в таком хорошем ключе, которого автор по доброте своей душевной не пожалел для персонажа. Спа-си-бо!...

И за книжку спасибо. Хотя я вас подвергну принципиальной, профессиональной, педагогической, педантичной и чисто человеческой критике.

За что? А за какие-то мелочи, которые вроде бы и не принципиальны, но, на мой взгляд, допущены.

Вы, конечно, будете смеяться, но мне кажется, что в таких материалах надобно очень скрупулёзно придерживаться уже принятой терминологии. Согласны?

А раз так, то, в определении масштабов, изображения стоит классифицировать, как сделано в кинословаре. Там это уже как-то санкционировано и всеми специалистами, и редактурой. А то получается некоторый разнобой. А он вроде бы ни к чему. Такие, на мой взгляд, шероховатости нередко встречаются у многих наших коллег - кинематографистов и работников ТВ, которые не заглядывают в уже имеющиеся первоисточники или не придают им значения. А мне кажется, что если А.Д. Головня удачно классифицировал панорамы (обозрения, сопровождения, «переброска»), то и следует дальше придерживаться этой точной терминологии, а если и уточнять и дополнять что-то, то не заменять вполне разумно найденные классиками нашего дела.

А так ваша книжка удачная, интересная и полезная и за неё тоже запоздалое спасибо.

Так как сегодня 12-ое, то завтра «Старый Новый год» и поздравления-пожелания Вам, тоже запоздалые, но от души. Будьте здоровы, - главное - и творите дальше и глубже!

А мне пожелайте погоды! Я тут своё отработал, и хотелось бы поскорее оказаться дома.

Поклон вам и всего хорошего. Ещё раз спасибо!

Ваш С. Медынский.

Что же написать в ответ Сергею Евгеньевичу Медынскому? Первое. Восхититься его неутомимостью. В его-то годы шататься по стране!

Наверное, во ВГИКе все такие.

Я помню добрейшего преподавателя истории кино Сергея Васильевича Комарова.

На вопрос: «Как он сохранил бодрость до преклонных лет?» - он ответил: «Когда я прихожу во ВГИК, то шагаю по лестнице через две ступеньки».

Второе. В общем, я согласен с замечанием по поводу принятой терминологии. Да, Анатолий Дмитриевич Головня, чтобы было понятно любому студенту, расставил по полочкам многое в операторском деле. Та же схема света. Взяв за основу сценическое освещение, разделил свет на основной, заполняющий, контровой и т.д. Хотя в чистом виде их в природе нет. То же самое можно сказать о классификации панорам, крупности плана и т.д. Всё правильно, так и надо. Это технология.

Чем же тогда почерк одного оператора отличается от другого? В том-то и дело, что профессия кинооператора, в отличие от профессии каменщика, столяра, слесаря и даже повара, где раз приобретённые навыки остаются навсегда, здесь же всякий раз приходится начинать с нуля. Вроде бы всё знаешь. И как свет поставить, и какой крупности план выбрать. Но вот это чуть-чуть – основа всему. Чуть больше заполняющего света, чуть камеру в сторону подвинуть. Всего чуть-чуть! А как всё смотрится иначе.

Где искать истоки этого «чуть-чуть»? В интуиции, в знаниях, в практике, в божьем даре. Дар - значит даром.

Меня волнует другое.

Как воздействует киноизображение на зрителя?

Отдельного исследования об этом пока не встречал. Вспомнил «Неравнодушную природу» Сергея Михайловича Эйзенштейна. Удивительная, скажу вам, книга для многослойного прочтения. Не повторяя мысли Мастера сделаю попытку поразмышлять о воздействии кино на зрителя.

Известно, что профессия кинооператора находится в первой десятке опасных профессий, таких, как шахтёр, лётчик, космонавт.

То, что кинооператор часто рискует даже жизнью, - это вы знаете. Мои соратники «по камере» не раз падали в оркестровые ямы во время официальных съёмок. Я сам до сих пор не понимаю, как снимал монтажников на головокружительной высоте во время строительства конвертера на Запсибе. Не забылись и рискованные восхождения зимой на Поднебесные Зубья, и съёмка парашютистов у открытой двери самолёта. У них-то за плечами парашюты были, а у меня даже простенького рюкзака не было. А сколько раз приходилось садиться верхом на трактор, чтобы снять в лицо крупный план водителя.

Можно вспомнить многое, но как говорил Виктор Борисович Шкловский: *«Надо писать о прошлом, не вставляя себя сегодняшнего в прошлое, но видя прошлое из сегодняшнего дня».*

Я много лет (сорок с гаком) снимаю по сути один и тот же фильм. Действующие лица разные, приёмы разные, а фильм один, как результат моих побуждений, желаний и способностей.

Как-то не приходило в голову задуматься над вопросами:

Что такое кино?

Откуда оно появилось?

Кто дал идею?

Что означает слово «кино»?

Как влияет на зрителя? (главный вопрос) и т.д. и т.п.

Думал, что есть армия киноведов напридумывавших для защиты своих диссертаций всякие мудрёные слова - у них можно было бы найти ответы на эти элементарные вопросы.

Ой, как трудно докопаться до первоисточника! В мутной речке не видно золотой рыбки.

Например. К литературе по истории возникновения кино у всех одно и то же, даже слова те же:

«Первый общедоступный кинематографический сеанс появился на свет в Париже, на бульваре Капуцинов в Гранд-кафе 28 декабря 1895 года».

А сколько стоил билет? Знаю, один франк.

Сколько было зрителей? Не знаю.

Что конкретно показывали, помимо «Прибытия поезда», сколько длился сеанс и т.д. и т.п. На эти вопросы ещё можно найти ответ, а на другие?

Откуда появилась идея зафиксировать движение на плёнке?

Почему кинематограф изначально был чёрно-белым, а не цветным?

Почему «Великим немым», а не звуковым?

Почему двухмерным, а не объёмным?

Кому надо было загнать людей в тёмный зал с ярким экраном и управлять их вниманием?

Почему прерывается изображение 24 кадра в секунду?

А было ли кино до 1895 года?

Где искать ответ?

Может быть, в сказках «катится яблочко по тарелочке...».

В «Аленьком цветочке» у чудища страшного и лохматого был, скорее всего, телевизионный экран «... на белой мраморной стене появились слова огненные: «Не господин я твой, а послушный раб...».

А «волшебное зеркальце» у колдуньи в «Белоснежке» отвечало на вопрос: «Я ль на свете всех милее...» и т.д.

У Френсиса Бэкона (есть предположение, что он и есть Шекспир) в Оксфорде было два зеркала. С помощью первого можно было в любое время зажечь свечу. С помощью второго можно было видеть, чем занимаются люди в любом месте.

У Нострадамуса были вращающиеся зеркала - своеобразная «машина времени», с помощью которых он видел события будущего. Один оборот - один год.

А знаете ли вы, почему некоторые живописцы не советуют подходить к картине ближе, чем на 2-3 метра? «Персонажи живы и воздействуют на нас», - говорят они. Есть свидетели, когда, глядя на автопортрет Ван Гога - видели, как изображение повисло в воздухе. *«Краски рассыпались, и явился живой человек»*. Долго вглядываться в картину опасно.

Я не говорю о «Портрете» Гоголя, где художник Чартков увидел, как старик с лицом бронзового цвета *«пошевелился и вдруг упёрся в раму обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рамы...»*.

Может быть, это был сон? Перечитайте ещё раз «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда и вы многое поймёте о воздействии изображения на человека.

ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ЭКРАНЕ - ЭТО МИСТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ОРИГИНАЛА - ФАНТОМ.

В книжке «Съёмщик» есть описание, как снималась фотография в Древнем Египте, и другие необычные виды фиксации изображения.

Что такое кино?

Кино - это зафиксированное изображение действительности на плоскости плёнки, когда один статичный кадр сменяет другой через затемнение. Благодаря способности зрения сохранять на некоторое время образ видимого предмета, статичные кадры сливаются в сознании воедино, и создаётся иллюзия движения. Известно, что кино свои первые шаги сделало с помощью фотографии.

Что такое фотография?

Это мгновение, зафиксированное аппаратом с помощью оптики и светочувствительной плёнки (сейчас есть и другие носители). Остановись, мгновенье! Ты прекрасно.

Кто это сказал? Доктор Фауст. У Гёте Фауст согласился продать душу при условии, если он воскликнет: «Остановись, мгновенье!», или, в другом переводе: «Мгновенье, повремени». Фауст ставит условие Мефистофелю - тот должен служить ему до первого мига, когда он, Фауст, скажет:

*Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновенье, повремени!» -
Всё кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.*

Чем только Мефистофель не соблазнял Фауста: и женщинами, и славой полководца, чтобы тот произнёс заветное: «Остановись, мгновенье!». Остановка – это гибель. В статике нет природной красоты.

С другой стороны, перспективу оптика передаёт вовсе не такую, как видит глаз человека. Кстати, глаз самый несовершенный оптический прибор, хуже простого объектива, со множеством аберраций (искажений).

Ещё одна загадка - это пленка, на которой появляется изображение. Вот где «собака зарыта».

Полагаю, что скрытые центры изображения фиксируют и эмоциональное состояние, как фотографа, так и снимаемого объекта. Не устаю повторять слова великого оператора Сергея Павловича Урусевского: *«Когда волнуешь я во время съёмки, волнуется потом и зритель. Когда равнодушен я – равнодушен и зритель»*.

Где-то это волнение должно фиксироваться. Вот почему одни фильмы волнуют душу, другие - нет.

Возвращаемся на тропу кино.

Изначально кинематограф назывался «иллюзион». «Иллюзион» с французского означает обман, обманчивое представление.

Во-первых, это обман чувств, вызванный искажением восприятия действительности. Во-вторых, необоснованная надежда, несбыточная мечта.

Дурят нашего брата.

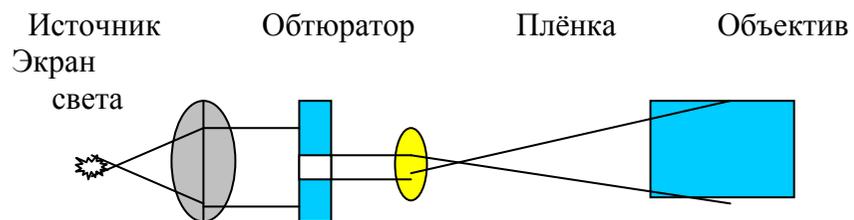
В чём же иллюзия кино?

Ответ нашёл в статье «Кинематограф» известного искусствоведа Павла Павловича Муратова. Ещё в 1925 году он писал: *«В чём иллюзия? В том, что кажется, будто это живые люди или «что кажется» будто они говорят? Но, несомненно, никогда, ни одной минуты это никому не кажется и нет ничего менее живого вообще, чем кинематографический человек».*

Зритель видит не Шукшина, или Чаплина - он видит снимки с них. В театре - другое дело. Студии же, где снимают фильмы, называют «фабрикой грёз». «Грёза» - есть мечта, блажь, мнимое везение, бред.

Не случайно всё это.

Вы проходите в зрительный зал. Киномеханик заряжает плёнку в проектор. Заметьте, кадры вверх ногами. Как при рождении ребёнок видит мир перевёрнутым. Затем гаснет свет и на белом полотне экрана появляется движущееся изображение.



На самом деле, перед взором зрителя мелькают кадры.

Миг-Миг-Миг... А между мигами, когда передвигается плёнка и обтюратор перекрывает поток свет, что находится? Темнота, мрак. Порция света - порция темноты.

Ещё Гёте в своём «Учении о цвете» говорил о сочетании света и мрака. Думаю, что в эту темноту, как и в свет можно закладывать любую информацию.

Более того, при демонстрации фильма свет, проходя через плёнку, отбрасывает тень на экран. Тени бродят по экранам! Почти по Марксу с Призраком Коммунизма, который бродит по Европе. Не сказал же Карл просто: «Коммунизм бродит», а именно Призрак. Призрак, он и в Африке Призрак.

Тень на экране живёт самостоятельной жизнью, как у Шварца в пьесе «Тень». «Тень, знай своё место!»

Говорят, что кино держится на трёх китах: Время (t). Пространство (П). Движение (Д). Так-то оно так. Но что такое t., П., Д.?

Рассмотрим по порядку.

ВРЕМЯ (t).

У древних философов на этот счёт разные мнения. Аристотель считал, что время, подобно длине, делимо и неделимо. У Маршака есть строчка в стихотворении: «Мы знаем, время растяжимо...». По себе знаю, иной день длится бесконечно, другой пролетает в миг.

В нашем случае время (t) может быть и продолжительностью фильма от одноминутного сюжета до многочасового сериала. Слово-то, какое СЕРИАЛ!

И, что особенно важно, изменением скорости съёмок. Недаром операторы иногда снимают чуть быстрее или чуть медленнее.

ПРОСТРАНСТВО (П).

Воспринимается через ощущения: звук, вкус, зрение, тактильные, запах. В нашем трёхмерном мире пространство имеет три координаты: высота, ширина, глубина. Раньше на Руси знали больше измерений: ширость, долготь, толстина, пенность.

В кино используют пока два измерения: высоту и ширину. Всё в кино смонтировано: человек с волком, букашка с бумажкой, космос с трамваем, Париж с Москвой, трава с козлом и т. д., и т. п. Возник монтаж из дискретного (рваного) восприятия окружающего мира.

Туземец в Париже в страхе бежал из кинотеатра. «Там же четвертуют, отдельно показывают руки и ноги!»

Вероятно, кино и было призвано **приучить человека к восприятию рваного изображения.**

Не отрицая язык кино - это, как правило, правописание, где запятую поставить, где восклицательный знак, где прилагательное, где сказуемое.

В нашем случае пространство (П) - это не только соотношение сторон кадра, но и перспектива изображения: линейная, тональная и плоскостная.

Самое непознанное в кино - это движение.

ДВИЖЕНИЕ (Д) - связано с энергией, энергия с эмоциями. Ещё Аристотель открыл неразрывную связь времени и движения. Он же связывал движение с энергией. Хотя до сих пор никто не знает, что такое энергия, но то, что киношники интуитивно приходят к открытию непрерывных съёмов без монтажа - факт.

При этом нет разрыва времени и пространства.

Сохраняется эмоция автора. Примеры - пожалуйста. Самые эмоциональные сцены в фильмах «Летят журавли», «Зеркало». Движение - это не только перемещение аппарата в пространстве, но и стремительность развития событий, и новизна информации.

Что касается ритма, то ритм - это не интервалы экранного времени того или иного кадра, а ритм создаётся внутри этого кадра. Тут же надо сказать, что «язык кино» настолько связан с подсознанием, что он не поддаётся словесному описанию.

По словам документального кинорежиссёра Артавазда Пелешана, «это вопрос зоны чувств».

А может быть, попробовать вывести **ФОРМУЛУ КИНО?** Есть же формула любви, где возраст женщины должен быть равен возрасту мужчины, делённому пополам и прибавить ещё семь лет, а ещё лучше отнять!

Формула кино, на мой взгляд, выглядит вот так:

$$K = \frac{t + П + Д}{E} \cdot g$$

t - время (прошлое, настоящее, будущее) - это время всего фильма, эпизода, кадра.

П - пространство (высота, ширина, длина) – это не только размер кадра, но и его глубина.

Проще говоря, словами философа Мераба Мамардашвили: «Пространство - это то, что отличает меня от других, а время - это то, что отличает меня от меня же».

Д - энергия (событие, процесс, информация) – это движение внутри кадра, его информационная насыщенность.

Е - творческая энергия автора (съёмщика).

Каким прибором измерять эти параметры? Пока не знаю, но уверен, что даже мысль скоро будет измерена прибором.

g - коэффициент гармоний, равный 0,618.

В результате воображительного решения этой алгебраической формулы на выходе должна получиться

ЭМОЦИЯ - совокупность мотивов, ориентирующих зрителей на достижение определённого эмоционального состояния.

Число сочетаний эмоций, снятых оператором на плёнку, вызывает у зрителя безграничную гамму чувств.

На мой наивный взгляд, кино должно вызывать, как говорили древние греки, катарсис. «Катарсис» от греческого «очищение». По Аристотелю - это когда зритель переживает душевное волнение, тем самым очищает душу, возвышает себя.

Почему сегодня никто не говорит, за редким исключением, что главное это какие чувства возникают у зрителя от просмотра фильма или передачи.

Не информация, как утверждают многие, а чувства!

Как же снимается фильм?

Откроем «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова.

- *Ничем! Говори что-нибудь!*

- *Ну, мне право так неудобно!...*

- *Великолепно!... Хорошо!.... Ещё говорите!... Люда!*

Войди в рамку. Так. Дышите глубже: вы взволнованы!....

Коля! Ноги крупно!.... Начали!... так, так. Большое спасибо... Стоп!... (кинохроника молниеносно исчезла).

Так было, так есть с небольшими отклонениями, и так будет, пока не поймут зачем, кем и для чего создана эта игрушка под названием «КИНО».

Кем создаются дьявольские изобретения?

Случайно нашёл вариант ответа в дневниках Оппенгеймера, отца атомной бомбы, где сказано, что суть изобретения продиктована ему «свыше» некими существами, причём продиктована в точности, вплоть до деталей.

Прошло время. Человек привык к разному виду кинематографа: широкоэкранному, широкоформатному, стереоскопическому и так далее.

Появилось телевидение, где изображение получается за счёт электронного луча, который выбивает электроны с экрана кинескопа. Не луч света, а смоделированный человеком электронный луч бежит со скоростью 25 раз в секунду.

В книжках по телевидению вычитал, что **«главное назначение телевидения - общение»**. А может быть наоборот - главное назначение - **«разобщение?»**

Современное телевидение убило первооснову - общение. Принесли телевизор, поставили в красном углу, вместо иконы, и, не выходя из дома, получай разнообразную информацию из разных каналов.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ. «Теле» - от греческого далеко, вдаль. «Видео» - вижу. Вижу далеко. Не понимая сути, многие продолжают играть в телевидение, как в кино. Тот же язык, те же приёмы. Те, но не те! Носитель другой. Поверх телевизионного сигнала можно прилепить любую информацию, сжатую или растянутую во времени. Подсознание всё считывает. Примеров приёмов управления человеком предостаточно.

Заморские психологи считают, что появился новый психотип по имени телезритель. Не просто зритель, именно **ТЕЛЕЗРИТЕЛЬ**. В кино был кинозритель. В театре почему-то был просто зритель, так же и в живописи. Не театрозритель, не изозритель, а просто зритель. Зритель в переводе «видящий».

ТЕЛЕЗритель - видит тело. Психологи его называют мимиотип (актёрский тип), когда наблюдается расстройство личности в преувеличенных эмоциях, в желании быть в центре внимания.

В последнее время сработал своего рода зеркальный эффект. **Сначала телевидение и кино стремились приблизиться к реальной жизни, а теперь реальная жизнь копирует экранную.**

С появлением реальных шоу (reality-show) сработал эффект подглядывания в замочную скважину. Боже мой, как интересно наблюдать за людьми, что они едят, как спят, с кем спят! Не задумывались над тем, что за тобой тоже подглядывают?

Несомненно, будет голографическое телевидение.

Зритель будет ходить вокруг объекта, смотреть, чувствовать запахи, испытывать тактильные ощущения и даже трогать всё, что увидит.

По большому счёту будущее телевидения представляется мне, когда изображение и звук, сформированные кем-то будет привнесено в подсознание зрителя добровольно принудительно.

Вот это будет телевидение!

Прошло ещё немного времени, и на свет появился компьютер. Зачем? Прежде всего, как подсказка человеку, как устроен его мозг. Пройдут годы и человек «поломает» компьютер, как ребёнок свою игрушку, чтобы посмотреть, что там внутри.

Что же там, за горизонтом?

Какие новые виды фиксации не только изображения, но и мысли? Не надо забывать, что все без исключения технические изобретения нарушают гармонию восприятия окружающего мира. Одно только несоответствие волновых процессов приводит к разрушению человека. Техника не способствует открытию сверхспособностей человека, а, скорее всего, приводит к созерцанию извне привнесённой управленческой информации и порождению новых фантомов. Не знаете, кому надо любой ценой привлечь наше внимание?

Кино и телевидение - жуткое изобретение.

Даже изобретение Эдисоном записи звука лишило людей прямого общения со всем, что звучит вокруг нас, в том числе и музыки.

Изобретение телефона лишило человека прямого общения. Кино и телевидение ещё больше разобщили людей.

Теперь отвечаю на вопрос: «Почему сразу кино не было ни цветным, ни звуковым?»

Психика зрителя от непривычки не выдержала бы большого потока разнообразной информации.

Есть ли выход? Всегда! Заметим, что кино, телевидение, компьютер - не только тень, но и свет. Стало быть, надо овладеть информацией не только света, но и тьмы.

Помните, в Библии написано, что сначала были Свет и Тьма. Бог отделил Свет от Тьмы.

Свет - материальный мир. Тьма - нематериальный мир.

Изображение на киноплёнке просвечивается СВЕТОМ, который проникает в таинственное тёмное царство.

Пора заканчивать это долгое размышление о кино на оптимистической ноте.

Всякий раз, приступая к съёмкам, не ведаю, как снимать, какие вопросы задавать, как вести себя?

Созвучный ответ нашел в хорошей книге режиссёра документального кино Игоря Беляева «Спектакль документов: Откровения телевидения», где он пишет: *«И вот когда я перестаю думать о том, как выгляжу, как звучит мой голос, умело или неумело я задаю вопросы, когда я забываю о себе и сосредоточен только на своём собеседнике, - дело движется. Кое-что начинает получаться».*

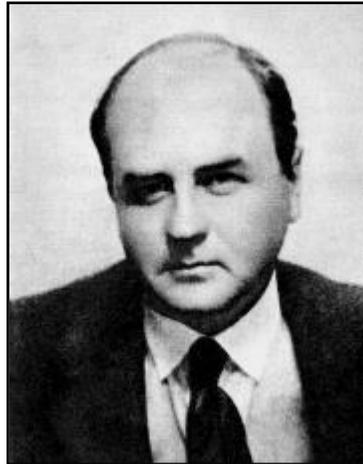
Много у нас фильмов, да мало эмоционально избранных.

Извините, но вот такой получился ответ на письмо кинооператора Сергея Евгеньевича Медынского.

ДРУГИЕ...



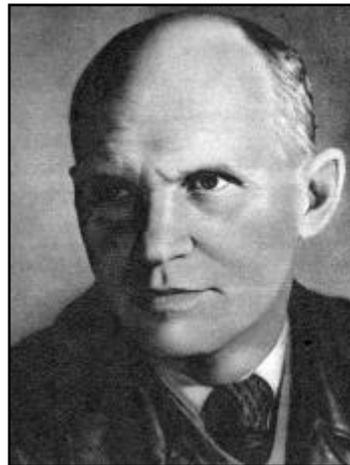
**Борис Израилевич
ВОЛЧЕК**



**Даниил Порфирьевич
ДЕМУЦКИЙ**



**Марк Павлович
МАГИДСОН**



**Леонид Васильевич
КОСМАТОВ**

На этот раз будет не совсем обычная беседа. Я перечислю имена известных, а может быть и не известных вам кинооператоров, назову некоторые их фильмы, а ваша задача – выбрать из этого списка одного по душе, или по пристрастию, - как хотите. Потом сами покопайтесь в Интернете, поройтесь в библиотеках, а главное, найдите возможность посмотреть фильмы и проведите собственное расследование операторского мастерства.

Понятно, я могу пропустить чьё-либо имя, но это не значит, что он мне не нравится – просто места мало. Можете выбирать себе любого другого кинооператора.

Смотреть фильмы мастеров обязательно.

Если вы при просмотре «влетели» в фильм – он вас захватил сюжетом, актёрской игрой, то посмотрите его ещё раз, а может быть и больше, пока не наступит момент «двойственное удовольствие» получать от способности наслаждаться операторской работой.

Когда-то Лев Николаевич Толстой составлял список книг для необходимого прочтения. Фильмы операторов - такой же необходимый список для тех, кто сам хочет снять и показать свой фильм.

Успеха вам в изучении операторского мастерства. Не считайте это дело пустяком. Ваша память обогатится новыми открытиями, о которых вы и не подозревали, они помогут вам в овладении самой прекрасной профессией оператора. Вот после таких пышных слов начинаем знакомиться с другими мастерами операторского дела.

Итак, краткие сведения о кинооператорах «старой» гвардии. Будут перечислены только наиболее значительные их фильмы и некоторые печатные работы по операторскому мастерству. Обязательные для просмотра фильмы выделены жирным шрифтом.

АНДРИКАНИС Евгений Николаевич (р. 27.12.1909), Народный артист РСФСР (1982), лауреат Государственных премий.

В 1932 окончил ГИК. В кино с 1929. Первые работы - фильмы «Гаврош» (1937) и «Болотные солдаты» (1938).

В операторском решении фильма **«Машенька»** (1942) отчётливо проявился его поэтический почерк.

В годы Великой Отечественной войны участник фронтовых киногрупп, снимал в эскадрилье «Нормандия-Неман».

Снял фильмы: «Небо Москвы» (1944), «Дни и ночи» (1945), «Марите» (1947). В фильме «Старинный водевиль» (1947) одним из первых в СССР начал освоение цвета.

Своеобразие операторского почерка раскрылось в содружестве с режиссёром С.И.Юткевичем: «Пржевальский» (1952), **«Великий воин Албании Скандербег»** (1954), **«Отелло»** (1956), «Рассказы о Ленине» (новелла «Последняя осень», 1958). Построение кадра в этих фильмах отличает композиционная стройность, тщательная световая и колористическая разработка.

Литература:

Андрикайнис Е.Н. «Записки кинооператора». М.: «Искусство», 1956.

«Рождение операторского образа». Сб. «Мосфильм», вып. I, М.: «Искусство», 1959.

Высторобец А.И. Евгений Андриканис. М., 1981.



«Машенька». 1942 г.



«Отелло». 1956 г.

ВОЛЧЕК Борис Израилевич (06.12.1905 - 15.5.1974), оператор и режиссёр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1958). В 1931 окончил ГИК.

Снимал фильмы преимущественно с режиссёром Михаилом Роммом: «**Пышка**» (1934), «**Тринадцать**» (1937), «**Ленин в Октябре**» (1937), «Ленин в 1918» (1939), «Мечта» (1943), «Человек № 217», «Русский вопрос» (1948), «Секретная миссия» (1950), «Убийство на улице Данте» (1956). Манера съёмки Волчка характеризуется графически чёткой компоновкой кадра, точным световым рисунком.

Особым мастерством сверкает его работа в фильмах над кинопортретом.

В 1964 году он по своему сценарию поставил фильм «Сотрудник ЧК», затем «Обвиняются в убийстве» (1970) и «Командир счастливой „Щуки“» (1973).

Долгие годы руководил мастерской операторского факультета ВГИКа. С 1943 года профессор кафедры кинооператорского мастерства. Среди его учеников операторы Герман Лавров, Леон Пааташвили, Маргарита Пилихина.

Литература:

Десять операторских биографий. М.: «Искусство». 1978.



«Пышка». 1934 г.



«Ленин в 1918». 1939.

ГОРДАНОВ Вячеслав Вячеславович (28.07.1902 - 18.11.1983). Кинооператор и режиссёр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).

Окончил Ленинградский фотокинотехникум. Дебютировал в фильме режиссёра Владимира Петрова «Адрес Ленина» (1929), в сотрудничестве с которым снял значительную часть своих работ.

В ранних фильмах «Фриц Бауэр» (1930), «Плотина» и «Беглец» (1932) - осваивал приёмы острой выразительности.

Отчётливые реалистические черты операторский стиль Горданова обрёл в работе над фильмами «Гроза» (1934) и «Пётр I» (1-я серия 1937, с В. Т. Яковлевым).

Здесь присутствует острая композиция кадра, глубокая насыщенность тона, сочная светотень, что подчёркивает точное драматургическое решение фильма.

Своеобразный почерк оператора, склонность к тонкому изобразительному подтексту отличают и последующие его работы: «Маскарад» (1941), «Академик Иван Павлов» (1949, с Магидом и Сокольским).

Горданов экспериментировал в области цветного кино в фильме «Цветное ревю» (1940).

В 1933-1935 годы преподавал в ЛИКИ.

Литература:

Люди, профессия, жизнь, «Искусство кино», 1983, № 1.
Кинооператор Вячеслав Горданов. Л., «Искусство», 1973.
«Кинооператор Андрей Москвин» сб. Л., 1971.



«Пётр I». 1937 г.



«Маскарад». 1941 г.

ДЕМУЦКИЙ Даниил Порфирьевич (16.07.1893-07.05.1954), Заслуженный деятель искусств УССР, лауреат Государственных премий.

Окончил Киевский университет (1917).

Работал фотографом, сотрудничал в журнале «Вестник фотографии», «Солнце России». В 1925 заведовал фотоцехом ВУФКУ. С 1926 кинооператор. Снял фильмы с режиссёром Александром Довженко «Вася-реформатор» и «Ягодка любви» (1926).

Сын украинского композитора он унаследовал от отца профессиональное понимание музыки.

Успех принёс Демуцкому фильм «Два дня» (1927). Сотрудничая с Довженко в фильмах «**Арсенал**» (1929), «**Земля**» (1930), «Иван» (1932, с Екельчиком и Глидером), Демуцкий стал одним из создателей поэтического, образного кинематографа. Для него характерны стремление к скульптурной выразительности, лаконизму, романтической приподнятости композиций.

Снял фильмы «Насреддин в Бухаре» (1943), «Тахир и Зухра» (1945), «Похождения Насреддина» (1947), «Подвиг разведчика» (1947), «В мирные дни» (1951). Премия на Международном кинофестивале в Карловых-Варах за фильм «**Тарас Шевченко**» (1951).

Литература:

Кохно Л. Даниил Демуцкий. Киев, 1965.

Ярошенко А. Поэт-оператор Даниил Демуцкий. М.: 1983.

ВГИК. Сб. Вопросы истории и теории кино. Вып.4.1970.

Десять операторских биографий. М.: «Искусство». 1978.



«Земля». 1930 г.



«Тарас Шевченко». 1951 г.

ЕКЕЛЬЧИК Юрий Израилевич (18.09. 1907-17.04.1956).
Лауреат Государственных премий.

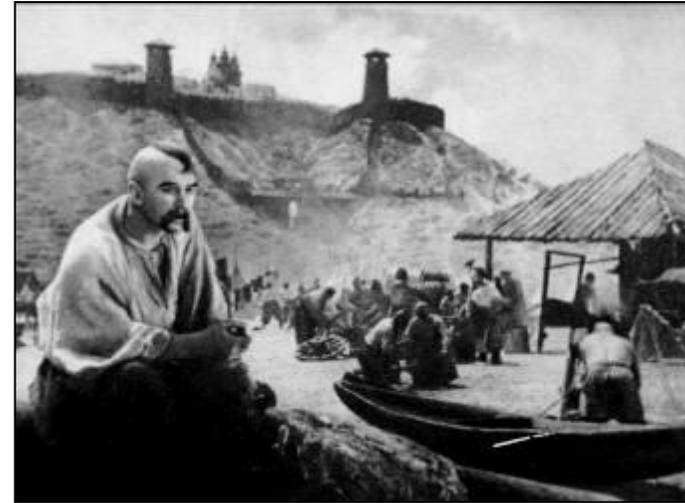
В 1931 окончил Киевский киноинститут. Операторское мастерство оформилось в сотрудничестве с режиссёрами Александром Довженко и Игорем Савченко. Это фильмы «Иван» (1932), «Щорс» (1939), «Богдан Хмельницкий» (1941). В этих работах проявил себя мастером сложных изобразительных построений, трактованных романтических красках. Пластическое решение кадра отличалось живописностью, богатством изобразительной символики. Особым мастерством отмечены кадры натуральных съёмки, решённые масштабно, с широтой и поэтической выразительностью.

В подобной же манере сняты фильмы «Партизаны в степях Украины» (1943), «Сталинградская битва» (1949), «Первый эшелон» (1956, закончен С. П. Урусевским). Своеобразным изобразительным языком отличаются комедийные фильмы «Свадьба» (1944), «Весна» (1947), «Ревизор» (1952), «Мы с вами где-то встречались» (1954). Им присущи стройность кадра, эффективная декоративность рисунка, живописная светотень. Екельчик первый из советских операторов провёл экспериментальные широкоэкранные съёмки.

Литература:

Екельчик Ю.И. «Свет в искусстве оператора». М.: «Искусство». 1945.

Ильин Р.Н. Юрий Екельчик. М.: «Искусство». 1962.



«Богдан Хмельницкий». 1941 г.



«Весна». 1947 г.

КИРИЛЛОВ Михаил Николаевич (28.07.1908-13.01.1975).

По окончании ГТК (1928), работал на киностудии «Межрабпом-фильм». Первый его фильм - «Ледолом» (1931).

Среди выдающихся работ: «**Окраина**» (1933), «Восстание рыбаков» (1934), «У самого синего моря» (1936), «Остров сокровищ» (1938).

С 1936 работал на киностудии «Союздетфильм», затем эта студия стала называться киностудией им. Горького, где Кириллов снял вместе со старейшим оператором Луи Форестье фильм «Случай в вулкане» (1941). Потом были фильмы: «Кашей Бессмертный» (1945), «**Большая жизнь**» (1946), «Третий удар» (1948), «Донецкие шахтёры» (1951), «Герои Шипки» (1955), «Разные судьбы» (1956), «Олеко Дундич» (1958), «Две жизни» (1961), «Путешественник с багажом» (1966), «Я вас любил...» (1967), «Нейтральные воды» (1969), «Приключения жёлтого чемоданчика», «Офицеры» (1971) и «Таланты и поклонники» (1973).

Кириллов автор многих изобретений в операторской технике. Ещё в 1935 году он применил длиннофокусную оптику для съёмки пейзажей и панорам. Кириллов создал и использовал светотеневые фоны, придающие кадру живописность. В 1962 году разработал и внедрил новую методику съёмки в фильме «Я купил папу», позволяющую с помощью специальных зональных линз получать в кинокадре одновременно резкость первого плана и объектов, сильно удалённых от камеры.

Преподавал во ВГИКе.

Литература:

Кириллов М.Н. Всегда в поиске. М.: «Искусство», 1968.



«Окраина». 1933 г.



«Большая жизнь». 1946 г.

КОСМАТОВ Леонид Васильевич (13.01.1901-02.08.1977).
Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944). Лауреат
Государственных премий.

В 1927 окончил ГТК. С 1933 работал на киностудии
«Мосфильм». Его первые операторские достижения связаны
с режиссёром Юлием Райзманом: «Круг» (1927), «Каторга»
(1928), «Земля жаждет» (1930), «Лётчики» (1935),
«Поднятая целина» (1940).

С режиссёром Григорием Рошалем снял фильмы «Зори
Парижа» (1937), «Семья Оппенгейм» (1939), «Дело
Артамоновых» (1941), «Вольница» (1956). Его работы
отличают мастерство в павильонных и натуральных съёмках, в
умении снимать сложные постановочные сцены, как в
фильме «Падение Берлина» (1950).

Косматов был в числе первых советских операторов,
начавших освоение цветной пленки в фильме «Мичурин»
(1949). Косматов снял широкоэкранную трилогию
«Сестры», «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» (1959) и
широкоформатные фильмы «Суд сумасшедших» (1962) и
«Год как жизнь» (1966).

Косматов автор комбинированной киносъёмки методом
рипроекции. Он написал много книг и статей по теории и
практике операторского искусства. С 1929 преподавал во
ВГИКе. Профессор Косматов воспитал операторов,
работающих на студиях страны и за рубежом.

Литература:

Косматов Л.В. Операторское мастерство, М., 1962.

Косматов Л.В. Первая книга по искусству оператора. М.,
БПСК, 1966.

Косматов Л.В. Свет в интерьере, М.: Искусство». 1973.

Косматов Л.В. Колорит фильма, М.: Искусство». 1981.

Десять операторских биографий. М.: «Искусство». 1978.



«Лётчики» 1935 г.



«Падение Берлина». 1950 г.

МАГИДСОН Марк Павлович (1901-17.6.1954).

В кино с 1929 года. До работы в кинематографе был ретушёром и провинциальным фотографом, затем снимал художественные фильмы и хронику.

«Чины и люди» (1929), режиссёр Я. Протазанов. «Три песни о Ленине» (1929), режиссёр Д. Вертов.

В фильме **«Бесприданница»** (1937) поэтичность мышления Магидсона нашла выражение в мягкой живописности и пластичности кадра. Во время съёмки этого фильма предлагал неожиданные решения - провести всю съёмку с нижних точек - для этого предложил поднять уже выстроенную декорацию на полтора метра над полом.

Потом он снимает: «Семиклассники» (1938), «Лермонтов» (1943), «Новые похождения Швейка» (1943), «Здравствуй, Москва!» (1946), **«Повесть о настоящем человеке»** (1948), «Заговор обречённых» (1950), «Белинский» (1951), «Вихри враждебные» (1953). **«Верные друзья»** (1954),

Лауреат Сталинских премий (1949 - за участие в фильме «Повесть о настоящем человеке»; 1951 - «Заговор обречённых»).

Литература:

Десять операторских биографий. М.: «Искусство». 1978.
Мартыненко Ю.И. Мастерство советских кинооператоров. М.: «Искусство», 1963.



«Бесприданница». 1937 г.



«Повесть о настоящем человеке». 1948 г.

МОНАХОВ Владимир Васильевич (30.09.1922-18.11.1983).
Лауреат Ленинской премии.

После фронта поступил во ВГИК, который окончил в 1952 г. Первый фильм был документальный «Русское военно-морское искусство».

Его фильмы:

«Попрыгунья» (совместно с Ф. Добронравовым, 1955),
режиссёр С. Самсонов.

«За витриной универмага» (совместно с Ф. Добронравовым,
1955), режиссёр С. Самсонов.

«Высота» (1957), режиссёр А. Зархи.

За фильм «**Судьба человека**» (1959), режиссёр С. Бондарчук авторам была присуждена Ленинская премия. Потом был фильм «**Оптимистическая трагедия**» (1963), режиссёр. Самсонов.

В дальнейшем Монахов уходит в режиссуру и ставит фильмы: «Непрошенная любовь» (1965), «Нежданный гость» (1972) и другие.

С 1969 года преподавал во ВГИКе.

Литература:

Смелякова З.С. Потайной фонарь. М.: БПСК.1971.



«Судьба человека». 1959 г.



«Оптимистическая трагедия». 1963 г.

ПИЛИХИНА Маргарита Михайловна (30.06.1926-13.03.1975). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1965).

В 1950 окончила ВГИК (мастерская Б. И. Волчека).

В первых работах - «За власть Советов» (1956, с Дульцевым), «Двое из одного квартала» (1957)-изобразительная трактовка характеризовалась чётким светотеневым рисунком.

В последующих фильмах: «Ночной патруль» (1957), «Человек с планеты Земля» (1959), «Рыжик» (1961) Пилихина находит новые средства операторской выразительности.

В фильме «**Фома Гордеев**» (1959) ясная, чёткая композиция кадра, точные градации светотени, психологизм портретных характеристик передавали атмосферу горьковского повествования.

Одна из интересных работ - фильм «**Мне двадцать лет**» (1965), отличавшийся своеобразной документальностью изобразительной манеры. Богатство цветовой палитры характерно для фильмов «Дневные звёзды» (1968) и «Чайковский» (1970).

С 1959 года Пилихина преподавала во ВГИКе. В 1965-1975 была секретарём правления СК СССР.

Литература:

Я - кинооператор. Маргарита Пилихина. М.: БПСК. 1976.



«Фома Гордеев». 1959 г.



«Мне двадцать лет». 1965 г.

РАПОПОРТ Владимир Абрамович (6.11.1907-17.6.1975).
Заслуженный деятель искусств РСФСР (1958).

В 1929 году окончив ГТК, начал работать в кино. В 1932 участвовал в съёмке фильма «Встречный».

В фильме «Подруги» (1936) он нашёл интересные решения коллективного кинопортрета, образно, реалистически, убедительно характеризуя обстановку действия. Аналогичные задачи решал и в последующих работах: «Друзья» и «На границе» (1938), «Фронтовые подруги» (1941), «Она защищает Родину» (1943), «Сыновья» (1946) и др.

Снятые фильмы с режиссёром Сергеем Герасимовым отличает масштабность изобразительных построений. В центре фильма «**Молодая гвардия**» (1948) обобщённый кинопортрет молодогвардейцев.

В фильме «**Тихий Дон**» (1957-1958) пластическое решение кадра стало строже, возросла его пространственная ёмкость. Портретные разработки, связанные с материальной средой.

Фильмам «Люди и звери» (1962), «Журналист» (1967), «У озера» (1970), «Любить человека» (1973), «Дочки-матери» (1975), присущи простота, непринуждённость композиционного решения кадра.

Литература:

Герасимов С.А. Избранные. Т.1 М.: «Искусство», 1969 г.



«Молодая гвардия». 1948 г.



«Тихий Дон». 1957 г.

ЮСОВ Вадим Иванович (родился 20.04.1929).

Народный артист РСФСР (1979). Лауреат Государственных премий.

С 1954 года по окончании ВГИКа (мастерская А. В. Гальперина) работал на киностудии «Мосфильм».

Первые фильмы: «Лейли и Меджнун» (1960), «Каток и скрипка» (1960).

В фильме «**Иваново детство**» (1962) его манера жёсткая, сдержанная, экспрессивная, в фильме «**Я шагаю по Москве**» (1964), «Не горюй!» (1969) - мягкая, поэтичная, лиричная.

В «Андрее Рублёве» (1971) – манера оператора аскетична и сурова, а фильме «Совсем пропащий» (1973) отличается жизнелюбием и живописностью.

Его фильм «Андрей Рублев» снят чёрно-белым. Краски оставлены лишь в показе иконы, где оператор Юсов показывает нынешнее состояние фресок Рублева.

Юсов мастер эпических полотен, батальных сцен в фильмах «Они сражались за Родину» (1975), «Красные колокола» (1982).

Он умеет точно передать атмосферу и быт эпохи «Юлия Вревская» (1978), «Карл Маркс. Молодые годы» (1980) и одинаково выразительно воспроизводить земную среду и космическое пространство «**Солярис**» (1973).

Преподаёт во ВГИКе. С 1983 года заведующий кафедрой операторского мастерства.



«Я шагаю по Москве». 1964 г.



«Солярис». 1973 г.

Я не назвал имена многих кинооператоров старого и нового кино. Всего на всего краткие сообщения о двенадцати операторах плюс о тех о ком рассказывал ранее и подробнее.

Не назвал Александра Ивановича Сигаева с его лучшей работой фильмом. «**Чапаев**» (1934), не назвал документалиста Романа Кармена и многих операторов документального кино - в их числе Роберта Флаэрти с его фильмом «Нанук с Севера», Ивана Галина с красивым фильмом «Сибирью пленённые» и так далее. В игровом кино не назвал даже Георгия Рерберга с его фильмом «Зеркало», не назвал зарубежных операторов и среди них великолепного Грека Толанда с фильмом «Гражданин Кейн», не назвал наших операторов: Месхиева, Лебешева, Долинина, Пааташвили, Калашникова, Заболоцкого...

Теперь это ваша забота

Да, вот что подумалось.

Попробуйте сравнить фильмы Анатолия Заболоцкого, снятые с Шукшиным: «Калина красная», «Печки-лавочки» с фильмами оператора Гинзбурга, не того, кто снимал «Комсомольск», или «Два бойца», а с фильмами Валерия Гинзбурга ибо он тоже снимал с Шукшиным фильмы «Живёт такой парень», «Ваш сын и брат» и «Странные люди».

Прежде чем приступить к послесловию, позвольте покаяться за столь наивный стиль изложения в этой главе. Получилось как производственная характеристика на члена профсоюза. Надеюсь, ваша работа будет красноречивей моей во сто крат.



«Чапаев». 1934 г.



«Калина красная». 1974 г.



Назовите фильмы и оператора.

Назовите фильмы и оператора.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ ТАМ ЗА ГОРИЗОНТОМ

*«Глупец один не изменяется,
ибо время не приносит ему развития,
а опыты для него не существуют...»*

А.С.Пушкин

Попробуем заглянуть за горизонт.

Тем, кто не ведает, что там за горизонтом, остаётся петь: «Там... тара... рам...» А мы то с вами знаем, как сделать шаг за горизонт - для этого есть одно средство - изучать прошлое, чтобы понять настоящее и увидеть будущее.

«Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего», - советовал Николай Рерих.

20 лет я вёл программу «Шаг за горизонт» и понял основное свойство горизонта - чем ближе к нему приближаешься, тем дальше он от тебя удаляется.

Прежде чем обратить свой взор в будущее, оглянемся ещё раз на пройденный кинооператорский Путь.

Вначале кино было простым аттракционом, оно так и называлось «Иллюзион». Операторы (съёмщики) снимали с одной точки неподвижной камерой, одним общим планом. Зрителей завораживало само движение на экране.

С появлением монтажа происходит деление на планы разной крупности, появляется ракурс. Точке зрения камеры отводилась, чуть ли не главная роль в воплощении авторского замысла. Изобразительная манера немых фильмов Тиссэ, Головни, Москвина и других операторов показывала, прежде всего, их индивидуальный почерк, их собственное видение мира. Дальнейшее развитие кинематографа шло по пути воплощения естественного восприятия действительности на экране.

Появился звук и цвет.

При появлении звука кинематограф постепенно стал отказываться от монтажной азбуки немого периода. В изобразительном решении фильма возникла необходимость наблюдать за человеком, за его переживаниями.

Камера сделала зрителя соучастником происходящих событий. Думаете, что все с восторгом воспринимали монтаж, звук и цвет в кино? Кинокритик Анри Базен был негативно настроен к монтажным концепциям Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна и выступал против, объясняя, что монтаж, дробя, кроша пространство, дробит, разрушает время и разрушает саму природу кинематографа.

Туземцы, впервые увидев кино, с криком выбегали из зала: «Там четвертуют человека!!!» То, что мы сегодня, принимаем за язык кино, человеку способному видеть целостный мир показалось кощунством.

Ведущие мастера кино с сомнением и тревогой относились к появлению звука. С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин, Г.В. Александров даже написали статью, где высказали своё мнение о звучащем кино.

Приведу лишь фрагменты из этой статьи, которая называлась «Будущее звуковой фильмы. Заявка»:

«Неправильное понимание возможностей нового технического открытия не только может затормозить развитие и усовершенствование кино как искусства, но и грозит уничтожением всех его современных формальных достижений...»

Так, использованный звук будет уничтожать культуру монтажа. Ибо всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет, безусловно, в ущерб монтажу, оперирующему, прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков...

Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даёт новые возможности монтажного развития и совершенствования».

Чаплину и вовсе не нужен был звук – в основе его фильмов была пантомима. По этой причине не нужны ему были и классные операторы, владеющие высоким мастерством, отвлекающие красивым изображением от главного. Тут я могу ошибаться.

Велись поиски и новых форм изображения.

Почему художники пишут свои картины и вертикально и горизонтально, а оператор вынужден снимать только горизонтальные композиции?

В 1930 году Эйзенштейн в своём докладе, прочитанном в Академии киноискусств и наук в Голливуде, предложил ввести круглый экран, в который можно вписывать прямоугольники различных пропорций, соответствующие разным типам композиции. Однако это предложение не имело последствий, и экран всё ещё продолжает сохранять пропорции три на четыре.

Новые возможности кино были заложены в стереоскопическом изображении. По сравнению с двухмерным кино - эта новая форма обладает огромными возможностями «...ни в каком ином искусстве... не может быть примера, чтобы так динамически совершенно - и к тому же в процессе реального движения - объём переливался бы в пространство, пространство - в объём и оба они врезались бы друг в друга, сопри existing в одновременности», - писал **С.М. Эйзенштейн**.

Далее у него же написано, что стереокино даёт возможность «перекинуть мост через пропасть, отделяющую актёра от зрителя, а затем обрушить на последнего то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу поверхности экрана».

В Москве был открыт кинотеатр «Стереокино», где демонстрировались объёмные фильмы. Я был свидетелем, как зрители вскакивали с мест, пытаясь сорвать яблоки.

В 50-е годы камера становится всё заметнее, пример тому фильм «Летят журавли». По сути дела это была революция в операторском мастерстве.

Зачастую новое открытие остаётся незаметным не только для зрителей, но и для специалистов. Вот что по этому поводу в 1962 году писал **Михаил Ромм**:

«Теперь я стою около подъезда кинотеатра, смотрю на выходящих зрителей, стараюсь угадать: заметили ли они то новое, над чем я бился, что давалось с таким трудом, а большей частью просто не удалось?»

Ну, хоть кто-нибудь заметил?

Один критик, умный человек, вчера сказал мне:

- Вы думаете, что сделали очень революционную, новаторскую картину? Ничего подобного! Мне нравится ваша картина, но она насквозь традиционна, в каждом кадре я узнаю Ромма.

Я улыбнулся критику со всей доступной мне любезностью и подумал: он заметил только то, что я сохранил, но не заметил того, что я поломал в себе.

А то, что я сохранил, должен был сохранить, оставаясь самим собою,- это играет теперь совсем другую роль, выполняет новую работу».

Чтобы кино было ближе к реальности, точнее к естественности восприятия изображения на экране, стали придумывать всякие циркорамы, полиэкраны, запаховые кинотеатры.

Чего только не придумывали, чтобы у зрителя была полная иллюзия того, что всё видимое на экране происходит как бы в реальности. Под «бедными» зрителями качались кресла, падала сверху штукатурка, завывала сирена, издавая неслышимый инфразвук.

Наконец изобрели голографическое кино. Буквально это слово означает «полная запись».

Мало этого, было ещё и бескамерное кино, но об этом мало кто знает. Если человек видит изображение через глаз, как оптический прибор, то он может видеть непосредственно мозгом.

До каких ещё разработок в этой области можно пойти. Например, создать аппарат, с помощью которого можно безболезненно и непосредственно воздействовать на структуру человеческого мозга, и по собственному желанию заставлять зрителя самого творить, создавать образы - миражи, заказывать любое ощущение, какое угодно психическое состояние.

Подробнее об этом читайте в книжке «Автор-оператор».

Недалеко то время, когда появятся возможности для передачи грядущим поколениям всего того, что трудно, а подчас и невозможно, передать словом. Человек сможет передать не только накопленную в течение жизни информацию, но и эмоции, и многое другое, вплоть до характера своего личного Я.

И всё же.

Многие классические фильмы прошлого снимали несовершенной техникой. Истина в том, что самый широкий экран, самая цветная прецветная плёнка не заменят волнение кинооператора и его изобретательность.

Что нового в будущем будет предложено оператору?

Фильтры, объективы, насадки – всё это хорошо забытое старое.

Почему-то никто не говорит об использовании в операторском ремесле обратной перспективы?

Это когда всё наоборот: первый план малых размеров, а дальний увеличен. Подобные картины я видели у художника Ивана Селиванова.

В кино это трудно выполнить, но возможно.

В 1935 году кинорежиссёр **Г.М. Козинцев** писал:

«Техника растёт до момента потери её ощущения. Операторское искусство отрывается не только от живописи, но и от фотографии. Уничтожается дифференциация между отдельными кадрами. Стыдной становится эффектная фотография... Нужно помнить, что кинематограф - это не только пьеса, но и способ видеть мир».

Мы каждый момент фиксируем своё внимание на отдельных частностях, остальное воспринимаем размыто, как нейтральный фон. Мы видим то, на что обращаем внимание. Это свойство нашего зрения учитывают все художники: глаз всматривается лишь в определенную деталь, которая заслужила внимания, а ум отмечает при этом далеко не всё, что ему показывает глаз, связывая свои впечатления с полученными ранее, да ещё в зависимости от нынешнего расположения духа.

Ещё одна удивительная особенность нашего зрения: когда мы вглядываемся в заинтересовавший нас объект, то прочно удерживаем фиксацию даже тогда, когда поворачиваем голову, находимся в движении.

«Очень точные скачки взора как раз и демонстрируют, что мы видим всю картину сразу до того, как уточняем её фрагменты. Эти детали набираются не как попало, а в соответствии с тем скелетом, который уже сформировался в сознании и находится в правой заднетеменной коре».

«Эта фантастически хитрая система преобразований, до которой не додумался ни один создатель электронных опознающих устройств - самая выгодная, самая надёжная»,- отмечает **В. Демидов** в книге «Как мы видим то, что видим».

При съемке с движения, чтобы избежать рывков и тряски изображения, приходится применять сложные стабилизирующие устройства. Но не это нас интересует в будущем, а способность зрения видеть «всю картину сразу» не разрывая на части.

Будущее в большей мере связано с телевидением, чем с кино. Телевидение начинается там, где останавливается кино. Оно начинается не после кино и не взамен его, а как бы выходит изнутри кино, как кто-то умно сказал «взрывая его застывший язык».

На самом деле кино и телевидение - «близнецы-братья».

Разница лишь в том, на какой носитель фиксируется изображение - на киноплёнку или на магнитную ленту.

Язык кино и телевидения остаётся один и тот же.

В 1946 году **Эйзенштейн** записывает в дневнике:

«Будущий киномаг телевидения... непосредственно будет пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самососвершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним.

Разве это не вероятно?

Разве это не возможно?»

Когда-то давно, **В.Б. Шкловский** выпустил в Петербурге первую свою книжку - «Воскрешение слова».

«Воскрешение слова» - это и есть телевидение.

На телевидении эффект присутствия состоял в том, что зритель оказывался свидетелем мышления как действия.

Современное мышление - мышление телевизионное вовсе не потому, что новая видеотехника подчинила себе разум человека, наоборот, сама эта техника изобретена для того, чтобы в какой мере выяснять отношения между людьми и управлять ими. Телевидение вместо предназначенного ему общения и образования, взяло на себя функцию управления и даже зомбирования населения.

А сколько негативного привнесло телевидение в нашу жизнь, об этом писано – переписано, а воз и ныне там.

Не искусство правит умами, а «массовая культура».

Давным-давно Виктор Борисович Шкловский, написал:

«Мы приняли другую веру, водрузив вместо сверженных крестов телеантенны на крышах наших домов».

Есть у **Михаила Ромма** статья «Поглядим на дорогу» в ней нашёл его размышления о ТВ:

«Если мы называем кинематограф синтетическим искусством, то еще в большей мере это относится к телевидению. Вот уж поистине дитя всех областей культуры, и именно поэтому техническое развитие обгоняет его внутреннее развитие как искусства. Популярность телевидения идёт впереди его подлинных достоинств, но будущее его огромно.

Я убеждён, что постепенно разовьются новые формы телефильма или телеспектакля с широким использованием эффекта общения, с развитым авторским комментарием, с введением непосредственного, прямого наблюдения жизни».

Это произойдёт при условии, по словам Андрея Тарковского:

«Если убрать из человеческих занятий всё относящееся к извлечению прибыли, останется лишь искусство».

Из достижений прошлого можно многое использовать для настоящего и для будущего телевидения.

Например, идей **Дзиги Вертова** «жизнь врасплох» и «синхронность». Синхронность, как это понимал Вертов, не имеет отношения к передачам, когда сидит человек и по бумаге бубнит заученный текст.

Под синхронностью Вертов имел в виду контакт сказанного слова и рождаемого на наших глазах мыслью, с переживанием человека, оказавшегося в кадре. Подобное интервью есть у Вертова в фильме «Три песни о Ленине».

Теперь два слова о влиянии телевидения на развитие операторского искусства. Бесспорно, что большой поток телефильмов привёл к снижению художественного уровня киноизображений.

Уход от работы со светом, неточности композиций, примитивность организации материала в кадре и т.д. и т.п. Рассчитывая на то, что плёнку не надо экономить, за фокусом не следить, экспозицию не замерять привело к отключению во время съёмки мысленного процесса. Уже появились аппараты, которые сами следят за композицией кадра.

Думать совсем не обязательно.

О каком волнении оператора можно говорить? Особенно снижение качества операторской работы сказалось на документальном кино, куда пришло много непрофессионалов.

Надо признать, что вместе с тем появилось, и немало, интересных операторских работ.

Новые возможности, открываемые видеозаписью, дают оператору возможность непосредственно на съёмочной площадке увидеть и оценить снятую картинку. Внести при желании коррективы в изобразительный ряд, в построение мизансцены, в поведение актёра.

Глядя в будущее, пренебрегать этим не следует. Развитие компьютерных технологий открыло эпоху «виртуальной реальности».

Искусственный мир стал похож на реальный.

В одной из газет я прочитал такую фразу:

«Освоение виртуальных миров может привести к всеобщему психическому помешательству, ибо никто не будет знать, где он находится: в настоящем мире или вымышленном. Возможно полное прекращение общения между людьми и даже самоуничтожение человечества».

По большому счёту кино и телевидение жуткое изобретение. Они не только лишают людей прямого общения, но и являются средством управления сознанием и поведением человека.

Не лучше ли старым дедовским способом снимать кино?

Режиссёр документального кино Поль Рота писал о том, что настоящий кинематографист это тот, кто, получив в руки камеру и плёнку, уйдёт с этой камерой в чистое поле, вернётся оттуда с готовым фильмом, который останется лишь проявить и смонтировать. В этом тоже есть зерно будущего. Но взойдёт ли оно вопрос времени.

На мой взгляд, будущее телевидения предвидел Н.В. Гоголь. Он писал в повести «Тарас Бульба»:

- *Батько! Где ты? Слышь ли ты?*

- *Слышу! – раздался среди всеобщей тишины, и весь миллион народа в одно мгновение вздрогнул.*

Вот оно! «Миллион народа в одно мгновенье вздрогнул».

Ещё одну мечту высказал Александр Сокуров:

«Я всё время пытаюсь добиться, чтоб меня было как можно меньше. Разными средствами.

...Понимаю, что это долгий путь и так просто его не пройти. Нужно какое-то принципиальное открытие. В кино должен придти человек, который это открытие сделает, попробует избавить кино от того, чем оно гордится».

Мне кажется, он лукавит.

Ну, какое кино без авторской позиции!?

Мы вели разговор о некоторых общих закономерностях в работе оператора над фильмом: о свете, о ракурсе, о композиции, о движении камеры, о некоторых особенностях почерка операторов русской школы и кое о чём другом.

Но забыли, что в основе своей искусство всегда останется тайной.

Об этом хорошо сказал **Ф. И. Шаляпин**:

«Есть в искусстве такие вещи, о которых словами сказать нельзя ... Доходишь до такой черты, - я предпочитаю сказать: до какого-то забора, и хотя знаешь, что за этим забором лежат ещё необъятные пространства, что есть на этих пространствах, объяснить нет возможности. Не хватает человеческих слов. Это переходит в область невыразимого чувства».

Термин «искусство» родился в Древнем Риме как противопоставление «натуре» и означает «обработанное, возделанное, искусственное», в противоположность «натуре» - «дикая, естественная, первозданная».

Со временем «искусство» стало вбирать в себя всё то, что создано человеком, а не создателем. По большому счёту в далёком будущем кино и телевидение позволит вернуться к естественному восприятию окружающего нас мира, но непременно с авторской позицией создателя.

Какие будут законы для седьмой Музы?

Поживём – увидим.

Может быть всё, что было рассказано о кинооператорах, покажется мало и не достаточно интересным, скажу одно, смотрите фильмы Мастеров и делайте выводы сами.

Я же, что смог написать в данный момент, то и написал. Никому не дано сделать больше, чем он сможет.

Перед тем как поставить точку несколько напутствий.

«Я поздравляю вас с выбором жизненного пути в кинематографе, который обещает вам огромное количество ещё неоткрытых чудес. Ибо то, что мы узнали о кинематографе декаданса - это совсем мало. Но силы в нём заложены огромные, которые открывать вам - молодым. Ибо из корней даже упавшего дерева вырастают новые побеги».

Леонид Оболенский.

«Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни».

Сергей Эйзенштейн.

Волшебники Света идите и снимайте своё кино. Зажигайте свои звёзды на операторском небосклоне. Наблюдайте за деяниями Мастеров. Смело открывайте дверь в неизведанное. Пусть дух открытий не покинет вас. Искренне стройте свой мир по Совести. Старайтесь не походить на других. Добра и удачи во всём.

Есть вопросы к докладчику?

Юрий Светлаков.

1.04.2010
г. Кемерово

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список фильмов для просмотра.

Полезно вспомнить 72 лучших фильмов всех времен отобранных в результате опроса 117 виднейших историков кино и киноведов из 26 стран в 1958 году. А затем список фильмов отмеченных жюри, состоящее из ведущих европейских режиссеров в 1992 году, по решению ЮНЕСКО показанные в Мадриде в Год культуры. Вот этот список.

Первая лента братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота»; «Смерть велосипедиста» Хуана Антонио Бардема; «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана; «Конформист» Бернардо Бертолуччи; «Виридиана» Луиса Бунюэля; «Дневник сельского священника» Роберта Брессона; «Дети райка» Марселя Карне; «Соломенная шляпка» Рене Клера; «Чудо в Милане» Витторио де Сика; «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера; «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна; «Замужество Марии Браун» Райнера Вернера Фассбиндера; «Амар-корд» Федерико Феллини; «Любовь блондинки» Милоша Формана; «Наполеон» Абея Ганса; «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара; «Метрополис» Фрица Ланга; «Короткая встреча» Дейвида Лина; «Носферату» Фридриха Вильгельма Мурнау; «Ночь и туман» Алена Рене; «Великая иллюзия» Жана Ренуара; «Рим — открытый город» Роберто Росселлини; «Каникулы господина Юлло» Жака Тати; «Андрей Рублев» Андрея Тарковского; «Жюль и Джим» Франсуа Трюффо; «Аталанта» Жана Виго; «Леопард» Лукино Висконти; «Голубой ангел» Джозефа фон Штернберга; «Пепел и алмаз» Анджея Вайды.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	
Объяснительная записка	3
Александр Левицкий	19
Анатолий Головня	53
Эдуард Тиссэ	95
Андрей Москвин	137
Сергей Урусевский	185
Сергей Медынский	251
Другие	291
Вместо послесловия	
Там за горизонтом	322

Светлаков Юрий Яковлевич
СВЕТ МЕРЦАЮЩИХ ЗВЁЗД

Под редакцией автора

Подписано к печати 27.04.2010. Формат 60x90 1/16

Бумага офсетная. Отпечатано на ризографе.
Тираж 100 экз. Заказ № 147

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
Ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.