

Практическая магия кинематографа

Часть II

Мультимедийность плёночного кино

Елена
Ермакова



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.Ю. Ермакова

**ПРАКТИЧЕСКАЯ
МАГИЯ
КИНЕМАТОГРАФА**

Часть II
Мультимедийность пленочного кино

Москва
2024

ББК 85.370,7
УДК 791
Е 72

Ермакова Е.Ю.

Е 72 Практическая магия кинематографа. Часть 2. Мультимедийность пленочного кино. — М. : Московский государственный психолого-педагогический университет, 2024. — 158 с. — Текст : непосредственный

В учебном пособии представлены авторские интервью с мастерами отечественного кинематографа – режиссерами и операторами-постановщиками, а также статьи, посвященные современным тенденциям киноискусства. Рассматриваются основные вопросы, которые стоит обсудить со студентами на семинарах. Особое внимание уделяется эстетике и киноязыку пленочного кино, предшественника цифрового кинематографа.

Книга рекомендуется преподавателям и студентам профильных ВУЗов и всем тем, кто интересуется становлением искусства кино. В методических рекомендациях предлагаются планы просмотров фильмов классиков российского кино и проведения обсуждений технических, художественных и мировоззренческих особенностей.

ISBN 978-5-94051-308-7

ББК 85.370,7

Все права защищены.

Любая часть этого издания не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельца авторских прав.

ISBN 978-5-94051-308-7

© Е.Ю. Ермакова, 2024
© ФГБОУ ВО «Московский государственный психолого-педагогический университет», 2024

*Посвящается моему другу и учителю,
главному редактору журнала
«Техника кино и телевидения»
Валерию Викторовичу Макарьеву*

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ПЛАСТИЧЕСКИЙ МИР ОПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА АНТИПЕНКО (беседы с оператором А. Антипенко)	6
«Мольба» Тенгиза Абуладзе — новая жизнь в цифровом формате	13
Фотокино Александра Антипенко	18
Андрей Тарковский в объективе Александра Антипенко	20
МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ОЩУЩЕНИЙ (беседа с режиссером Э. Климовым, оператором А. Родионовым, звукооператором перезаписи Е. Базановым)	25
КИНО — ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ СЮЖЕТА (беседа с оператором В. Нахабцевым)	34
ВЕРЕН ЗАМЫСЛУ, ИСКУССТВУ И... СЕБЕ (беседа с оператором П. Лебешевым)	40
ЗАМЫСЕЛ ФИЛЬМ РОЖДАЕТСЯ В ЦВЕТЕ (беседа с режиссером К. Лопушанским и оператором Н. Покопцевым)	46
КИНОРЕАЛЬНОСТЬ «ФАНТАСТИЧЕСКОГО» КИНЕМАТОГРАФА (беседа с оператором А. Рыбиным)	52
КИНОИСКУССТВО И ВОПРОСЫ КИНОЗРЕЛИЩА (беседа с режиссером А. Миттой)	60
«НИКА-88» ЗА ЛУЧШУЮ ОПЕРАТОРСКУЮ РАБОТУ, ИЛИ 20 ЛЕТ СПУСТЯ (беседа с оператором В. Гинзбургом)	66
В ГОСТЯХ НА РОДИНЕ 20 ЛЕТ СПУСТЯ (беседа с оператором В. Белокопытовым)	71
ОПЕРАТОР — ПРОФЕССИЯ ОБСЛУЖИВАЮЩАЯ (беседа с оператором Д. Евстигнеевым)	77
НАТАЛЬЯ БОНДАРЧУК: «ПУШКИН. ПОСЛЕДНЯЯ ДУЭЛЬ» (беседа с режиссером Н. Бондарчук и оператором М. Соловьевой)	82
СИМБИОЗ ПЛЕНОЧНЫХ И ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ (беседа с режиссером С. Говорухиным, оператором Л. Ахвледиани, директором творческой лаборатории «Саламандра» Э. Гимпелем, цветоустановщицей Б. Маслениковой и монтажером цветового мастера И. Кондратьевым)	89
ДРУГОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ В СТИЛЕ «ЭКСТРО» (беседа с режиссером А. Куприным)	97
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ	
ОБРАЗ КАК СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА КИНОЯЗЫКА, ИЛИ ЧТО ТАКОЕ ВИЗУАЛЬНАЯ ГРАМОТНОСТЬ?	108
ОБРАЗ ПОЭТА ИОСИФА БРОДСКОГО В КИНЕМАТОГРАФЕ	113
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ, ИЛИ ГАРРИ БАРДИН ПРОТИВ ХАНСА КРИСТИАНА АНДЕРСЕНА	117
ОБРАЗ ИГРЫ КАК ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА (на примере шахмат)	121
ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА МАСКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ	133
СОЦИОЛОГИЗАЦИЯ КИНООБРАЗОВ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО	140
ПРИМЕЧАНИЕ	146
ФИЛЬМОГРАФИЯ	149

ОТ АВТОРА

«Цель нашей битвы — сотворение шедевра. Кинокамера — наше оружие. Кадры киноплёнки — это мазки на полотне. Наша поэзия в игре прихотливых теней, которые удлиняются и скрывают нечто... Свет наших софитов выхватывает живые лица с улыбками и гримасами боли. А наша музыка, сперва звуча исподволь, вдруг грянет во всю мощь, обретя свой собственный смысл, однозначный как могила... Мы — учёные, создающие по крупницам чью-то память. А эта память не поблекнет, не угаснет...».

Цитата из фильма «Тень Вампира» (2000) режиссера Эдмунда Мериджа, написанная великому киноэкспрессионисту Фридриху Мурнау



Художественный образ — всегда мультимедийен. Он представляет соединение смыслов для эмоционального восприятия некоего творения. Художники-импрессионисты, создавая свою структуру живописных полотен, порождали новые смыслы отображаемых предметов и событий. Знаменитая картина сюрреалиста Рене Магритта с курительной трубкой стала своеобразным манифестом в определении природы художественных образов.

Вот простой пример того, как создается образ. Возьмем стул — предмет, на котором сидят. Добавим ему атласную обивку, вензеля, барельефы на спинку и подлокотники из красного дерева. Стул сразу приобретет свой социальный статус и свой новый смысл. А если на этот стул посадить монарха, то стул превратится в трон, получив с новым смыслом новое название.

Кинематограф сплетает из разных смыслов свое изображение, наделяя метафоричностью запечатленную реальность,

превращая повседневность в художественные образы, а зрителей — в эмоциональных соучастников творчества. Великий киновед Наум Клейман в лекции «Сергей Эйзенштейн. Кино и поэзия» отмечал, что «однозначный кадр — это абстракция. Не может быть однозначного кадра... Каждое явление внутри этой конструкции становится многозначным... В каждом кадре... есть несколько смыслов... Монтажная поэтика 20-ых годов... — это кристаллическая форма немого кино, которое было построено на стихотворной многозначности — и это кино запоминается на всю жизнь» [1].

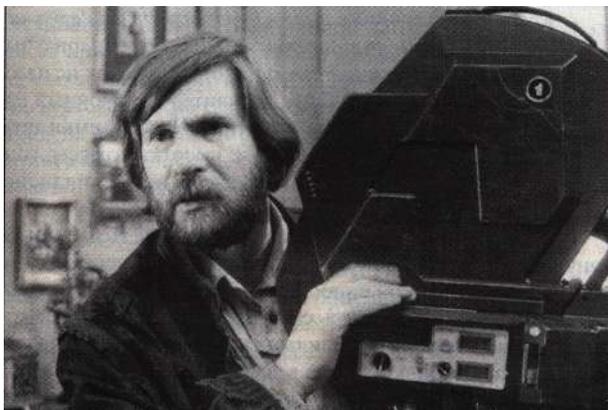
В этой книге о создании образной системы киноискусства конца XX века рассказывают сами создатели, которым приходилось преодолевать техническое несовершенство пленочного кинематографа, чтобы зрители поверили в магию киноэкрана.

В качестве теоретической части предлагаю читателям свои статьи о том, как я понимаю образный язык кино, определяю некоторые понятия и процессы, характерные для современного мультимедийного аудиовизуального искусства, и пытаюсь показать значимость культурного наследия пленочного кинематографа для технологически более совершенного цифрового. Статьи были написаны в разное время, прочитаны в качестве лекций и докладов на конференциях, и реакция на них у слушателей была совсем не однозначной. Тем не менее, чтобы говорить на одном языке об образной структуре кинематографа, необходимо выбрать единую систему координат для ориентации в исследовании и понимании кинотворчества.

Мы начинаем свой рассказ о создании кинообразов режиссерами и операторами в лучших российских пленочных кинофильмах. Эти ленты вошли в классику не только российского, но и мирового кинематографа, а их творцы по праву считаются мастерами кино. Им предоставляется слово.

ПЛАСТИЧЕСКИЙ МИР ОПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА АНТИПЕНКО

(беседа опубликована в журнале «Техника кино и телевидения» № 6, 1996)



Оператор Александр Антипенко.
Автор фото В. Майковский

Александр Иванович Антипенко — один из ведущих кинооператоров России. В кино он работал с режиссерами Сергеем Параджановым — «Киевские фрески» (1967), Тенгизом Абуладзе — «Мольба» (1968), Григорием Коханом — «Живая вода» (1971), Али Хамраевым — «Поклонник» (1973), Глебом Панфиловым — «Прошу слова» (1976), Ириной Поволоцкой — «Аленький цветочек» (1978), Владимиром Грамматиковым — «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1982), «Сестрички Либерти» (1991), «Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке» (1992), «Маленькая принцесса» (1997), Ефимом Гальпериным — «Дом с привидениями» (1987), Иваном Поповым — «Радости и печали маленького лорда» (2003).

Часто операторы пленочного кино не принимают телеэстетики. Но Александру Ивановичу было интересно снимать для телеэкрана хореографическую фантазию Бориса Эйфмана «Красная Жизель» (1997), «Убить по-русски» (1998) из цикла «Криминальная Россия» с режиссерами Владимиром Панжевым и Андреем Карпенко для канала НТВ, документальные фильмы «Марш Победы» (2000) с режиссером Тофиком Шахвердиевым и «Женщина на Мавзолее» (2004) с режиссером Галиной Долматовской, цикл интервью для авторской программы киноведа Петра Шепотинника «После Тарковского» (2003). Одной из лучших его работ на телевидении стал сериал режиссера Владимира Грамматикова «Сибирочка» (2003).

У Александра Ивановича есть свои, дорогие ему авторские работы. Это документальный фильм-зарисовка «Моржи» (1964), дипломный документальный фильм «Сегодня — каждый день» (1966), снятый совместно с режиссером Владимиром Савельевым, фотофильм «Семь минут с кинооператором Сергеем Урусевским» (1969), «Співаночки. Посвящается Сергею Параджанову» (1971) и неожиданная кинозарисовка творческого процесса съемок, длящаяся всего 2,5 минуты — «Хлопушка+Сайнекс» (1997), составленная из кадров, не вошедших в фильм «Маленькая принцесса», фотоальбом-воспоминания «Андрей Тарковский в объективе Александра Антипенко» (2019).

А еще Александр Иванович — великолепный педагог. На его лекции во ВГИКе и на «Высших курсах сценаристов и режиссеров», на мастер-классы в Союзе кинематографистов и в Музее кино всегда собирается полный зал. Потому что в его работах творчество живет, меняется вместе с кинематографом, с его техническими возможностями и художественными открытиями.

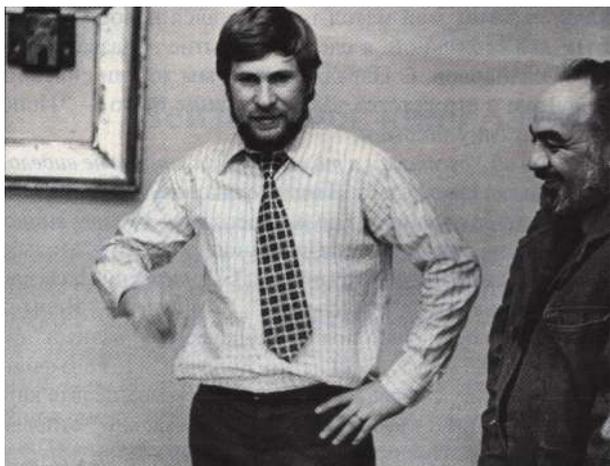
После шумной дискуссии в Центральном Доме кинематографистов мы сидим с Александром Ивановичем в полутемном фойе и он, как будто не чувствуя усталости после двух часов, проведенных на сцене, рассказывает мне о своем любимом кино.

Елена Ермакова: — До того, как стать кинооператором, Вы же были замечательным фотографом, работали с Сергеем Параджановым. Почему предпочли кинокамеру?

Александр Антипенко: — Я сначала был не фотографом, а столяром-краснодеревщиком. Учился в киевском ремесленном спецучилище № 36. И мне очень нравилась эта профессия. Я обожал запах стружки, теплоту древесины. Каждый вечер я с нетерпением ждал утра, когда можно было снова взять в руки рубанок. Мне даже в виде исключения присвоили 5 разряд. Но по окончании училища меня ждал сюрприз. С Киевской киностудии художественных фильмов имени Александра Довженко пришел запрос на рабочих. Шел 1955 год. Тогда на Киевской киностудии был построен самый большой в Европе съемочный павильон 150x100 метров. Для нас, мальчишек, это гигантское здание было всегда таинственным и неприступным. Но когда мы попали внутрь, увиденное превзошло все ожидания. Здания современного Киева соседствовали с архитектурой средневековой Италии, ослепительные лучи прожекторов вырезали из темноты очертания древних костелов, где-то в вышине стрекотали съемочные краны, а кругом сновали люди, грохали «хлопушки» и звучал властный голос режиссера: «Камера! Мотор!» ... Это Абрам Народицкий

снимал фильм «Костер бессмертия» о Джордано Бруно. А рядом шли съемки фильма «Мать» режиссера Марка Донского в декорациях вокзала, где Вера Марецкая разбрасывала прокламации...

А я занимался однообразным изготовлением реквизита для средневековой Италии. Вот тогда я не выдержал и сбежал, чтобы стать простым рабочим на съемочной площадке. Но захотелось большего. И я начал снимать свои «фильмы» фотоаппаратом. Простудировав единственный тогда замечательный учебник «25 уроков фотографии», я первый раз взял в руки «ФЭД». Днем снимал, ночью печатал. А через год стал участником республиканской фотовыставки. После этого на студии меня взяли фотографом. За фоторекламу фильма «Флаги на башнях» (1958) режиссера Абрама Народицкого я получил Почетный диплом на кинофестивале в Карловых Варах.



А. Антипенко и С. Параджанов. Киев, 1979 г.
Автор фото В. Крайник

Е. Е.: — С Сергеем Параджановым вы познакомились тоже на Киевской киностудии?

А. А.: — Да. На картине «Цветок на камне» в 1962 году. Это был удивительный человек. Он показал мне, как можно оценивать достоинства фотографии, менять настроение в кадре, делать одухотворенными неживые предметы. Он требовал от оператора полного понимания, обговаривая каждую деталь, каждый поворот камеры. Именно Сергей Параджанов уговорил меня поехать учиться в Москву. Так после армии я поступил во ВГИК в мастерскую Бориса Израилевича Волчека.

Е. Е.: — Тогда во ВГИК было совсем нелегко поступить.

А. А.: — А я бы и не поступил. Меня выгнали с экзамена по физике за шпаргалку. Но Борис Израилевич уже успел посмотреть мои фотографии и,

обругав за то, что «шпорами» не умею пользоваться, договорился, чтобы мне разрешили пересдать экзамены.

Е. Е.: — Мне кажется, что в большинстве ваших авторских фильмов вы все-таки остаетесь фотохудожником. Вы любите статику?

А. А.: — Там, где она необходима, — да. Но по-настоящему «фотографичной» была моя работа «Киевские фрески», на которую меня пригласил Сергей Параджанов. Он уже давно знал меня как фотографа, поэтому для его нового кино я вполне подходил. Дело в том, что после фильма «Тени забытых предков», великолепно снятого оператором-постановщиком Юрием Ильенко, Сергей Иосифович вдруг решил попробовать отказаться от движения в кадре. Когда он объяснял свой замысел, то предупредил меня, что будет снимать совершенно иное кино, без динамики. В его «кино» движение должно было рождаться из статики, предмет в кадре оживал бы и жил своею собственной жизнью, которая у зрителей должна была вызвать эмоции, понимание, соучастие... Мы сняли кинопробы, и... фильм закрыли, обвинив нас в антиэстетизме и издевательствах над советской действительностью.

Е. Е.: — Значит, сработало!

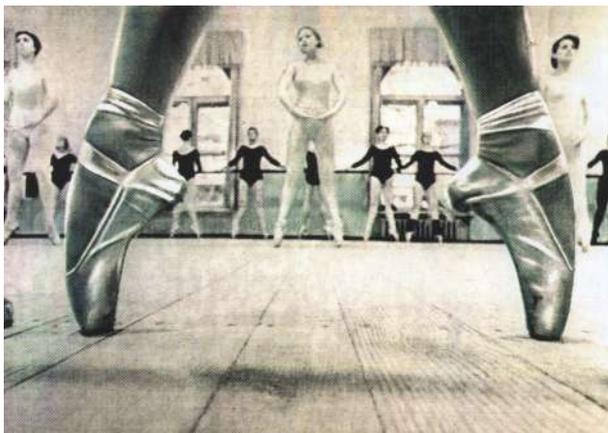
А. А.: — Мы не хотели издеваться. Параджанов просто так понимал окружающий мир. Он нашел в этой картине свой стиль, который в себя вбирает пантомиму, пластику, балет, живопись, графику. Кино, как остановившийся кадр. Но не просто кадр, а специально организованный режиссером застывший эстетизированный кусочек самой жизни. Ведь в фильмах Сергея Параджанова нет развития характеров героев, а есть удивительно точный типаж. Найденная в «Киевских фресках» стилистика ярко проявилась в «Цвете граната». Каждый кадр — маленький живописный этюд. Его можно вешать на стенку.

Е. Е.: — В современном искусстве это называют «инсталляцией».

А. А.: — Называть можно как угодно, но для себя я это назвал «антикино». Что же касается настоящего кино с использованием фотографий — это совершенно другое. Через статичную фотографию тоже можно передать движение души.

Е. Е.: — Как в Вашем фотофильме «Семь минут с Сергеем Урусевским»?

А. А.: — Да. Но это уже так называемое «фотокино», о котором, как я понял, мы будем говорить отдельно.



Кадр из фильма «Сегодня — каждый день»,
1966 год.

Режиссер — В. Савельев, оператор — А. Антипенко

станки, хранившие теплоту натруженных рук балерин, помнящие многочасовой труд этих юных девочек. Я чувствовал, что невозможно воссоздать эти реальные, для меня почти живые фактуры в павильоне.

Настоящий балетный класс — очень интимное место, куда не пускают чужих. Сюда балерины приходят каждый день и отрабатывают те элементы, которые не получались в танцах. Но нам разрешили снимать. И в течение четырех месяцев каждый день с 9 до 11 часов я приходил туда с фотоаппаратом и снял около 2500 фотографий. Они не вошли в фильм. Это была подготовительная работа, но без нее не было бы нашего живого кино. Мы открывали зрителю тайну балета — самопожертвование и тяжелый повседневный труд ради этих воздушных танцев.

В середине декабря мы начали снимать — один день в неделю по 14 часов, в выходной день в театре. В середине зимы самые короткие дни, за окнами большую часть времени — сумерки. Нам нужно было сбалансировать свет в классе и за окнами. Окна и жизнь города снимались в первую очередь. Использовалась так называемая съемка по направлению. Все пейзажи сняты на пленку для фотоконтрастирования «Микрат-300». Она очень контрастная и мелкозернистая. Я работал с ней как фотограф, благо она была перфорирована для фотоаппарата.

Е. Е.: — В фильме много движения — наезды, плавные перемещения камеры. Я бы сказала, что это ваш самый подвижный фильм.

А. А.: — Наша камера ездил на тележке, которая была поставлена на авиационные колеса «дутики», что придавало плавность движению. Есть кадры, когда камера практически лежала на полу, задавая такой ракурс съемки, который не могла дать ни одна операторская тележка. Нужно было снять ноги балерин, вернее тот рисунок, который они создают. А иногда камера «летала», от балерины к балерине, потом на окно. Мы придумали непрочное крепление к штативу, и, когда камера на тележке с объективом 14 мм доезжала до окна, механик незаметно выкручивал винт, а я, не теряя ни секунды, брал в руки камеру и продолжал съемку — на окно, а затем «проплывал» над застывшими на станке балеринами. Вообще мы со своей операторской тележкой творили чудеса. Например, вертели ее на 360 градусов, и механику с аккумулятором приходилось кружиться в этом танце.

В начале картины есть кадр, который часто принимают за монтажный. Но в нем нет склейки. Мы сделали быстрый переход с крупного плана балерины на средний без монтажного стыка при помощи «турели» — насадки на камере «Конвас» с тремя объективами. Сейчас такие приспособления можно найти только в музее. С ее помощью я, не выключая камеры, мог переходить с 18-мм объектива на 75-мм. Минимальная засветка практически не читается на экране.

А есть кадр, на который очень ополчились чиновники при приемке фильма. Балерина берет в руки пуант и перед тем, как надеть, по привычке греет его своим дыханием. Крупным планом потрепанный, протертый пуант. У советской балерины!

В итоге мы сняли четыре части. Придумали замечательную финальную сцену, где камера вела съемку со стороны партера. Черно-белый занавес начинает подниматься и становится золотым, и в его сиянии стоят балерины в светящихся пачках. Мы ввели цвет в фильм. Было безумно красиво — отражение осветительных приборов, которые попадали прямо в объектив, дифракция цвета и переливы с белыми пачка-

ми. Больше того, от 24 кадров в секунду мы переходили в рапид на 150 кадров в секунду. Но этот финал, поднятие занавеса в цвете, вырезали. Сказали, что цвет в телевидении появится через 20 лет. Конечный вариант фильма состоит только из двух частей.

Е. Е.: — Но диплом все-таки приняли.

А. А.: — И поставили пять. А когда картину посмотрел знаменитый балетмейстер Асаф Михайлович Мессерер, то он пригласил меня сделать в его классе Большого театра фотографии для своей книги о балете. Я помню снимок Асафа Михайловича, где он стоит перед зеркалом, а в зеркале отражается весь «звездный» класс: Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Владимир Васильев...

Е. Е.: — Некоторые приемы съемок вы потом повторили в «Мольбе» Тенгиза Абуладзе.



Кадр из фильма «Мольба», 1966 год.

Режиссер — Т. Абуладзе, оператор — А. Антипенко

А. А.: — Тенгиз Евгеньевич долго искал оператора, потом приехал в Киев к Параджанову, и тот порекомендовал меня. Так получился наш достаточно счастливый союз. «Мольба» — единственная картина Абуладзе, которую он сдал в срок. Помню, надо мной шутили коллеги, что я обеспечен работой на пять лет.

Е. Е.: — Изобразительное решение фильма было изначально найдено режиссером или стало продуктом вашего коллективного творчества?

А. А.: — Поиск был совместным. Вы же не случайно от фильма «Сегодня — каждый день» решительно перешли к «Мольбе»? Многое из того, что там только было опробовано, в «Мольбе» стало художественным приемом. В фильме оживал лирический мир поэта Важи Пшавелы. Так вот, мне показалось, что внутренний мир поэта изобразительно надо выделить. И я предложил уже знакомую мне пленку «Микрат-300». Но этой пленки нужно было много. Мы хотели снять на ней 2/3 фильма. Пленку делали только на казанской фабрике. Мы пошли к главному инженеру киностудии «Грузия-фильм», который вежливо сказал, что

мы должны получить разрешение технического управления Госкино СССР. Делать нечего. Приехали мы с Тенгизом Абуладзе в Москву, и тут-то я понял, что если мы придем в Госкино с такой просьбой, то нам никто ничего не разрешит. Тогда мы пошли на Центральный телеграф и от имени Госкино СССР на свой страх и риск отправили телеграмму примерно такого содержания: «Техническое управление Госкино СССР для фильма «Змеед» (рабочее название «Мольбы») разрешает в виде исключения полить такое-то количество пленки «Микрат-300». Но когда мы уже сняли весь фильм, в Госкино сделали специальный пробный ролик и вызвали нас, чтобы показать, что фильм не контрастируется. Пришлось долго объяснять, что нам нужен именно такой контраст черного и белого, и заверять, что получился идеальный вариант. Они очень удивились. Причем никто не знал, что я полфильма вообще снимал фотообъективом.

История с этим фильмом вообще какая-то мистическая. Он получил новую жизнь в цифровом формате. Но это уже совсем другая история...

Е. Е.: — Вы любите изобретать на съемочной площадке?

А. А.: — Нет. Я люблю спокойно работать и снимать так, как я вижу сцену в фильме. Техническая бедность мне ужасно мешает, вот и приходится изворачиваться. Именно отсюда многие технические приемы, которые я использовал в своих ранних фильмах. Многие из них сегодня быгодились для съемок малобюджетных лент.

Вот, например, мой фильм «Моржи». Ну кто в 1964 году слышал о стедикаме? Никто. Потому что оператор Гарретт Браун запатентовал свое изобретение только в 1977 году. А между тем отъезд камеры при съемке босых ног моржей, топающих по снегу к проруби, сделан так, как если бы у нас была эта современная техника. Придумали мы все очень просто. Мне помогал мой сокурсник Олег Мартынов. У меня в руках была камера «Конвас» с 10-килограммовым аккумулятором. Я лежал на брошенном на лед пальто, а он тащил меня за ноги, очень медленно и плавно. На съемках этого фильма я впервые ощутил, что камера превращает меня в какой-то свой придаток. Она диктует свои условия, поведение, возможности.

Мы снимали «Моржей» в течение нескольких часов зимой на Москве-реке с борта маленького катера. И в момент съемок я неоднократно с камерой в руках, не задумываясь, прыгал с борта на лед. Съемки кончились, надо было возвращаться домой, и тут я впервые посмотрел с борта вниз. Там оказалось метра полтора высоты. И я сильно призадумался перед тем, как совершить этот последний прыжок. Кстати, у «Моржей» была замечательная судьба. Фильм купили 120 стран для зарубежного телевидения. У нас он практически нигде не шел.

Во ВГИКовском фильме «Путь в штаб» (1965), моей курсовой работе, которую я снимал с моим однокурсником Владимиром Полянским для студентов-режиссеров Бориса Дурова и Владимира Фридмана, тоже есть интересные и простые технические находки, которые продолжают оставаться актуальными для студентов ВГИКа и сегодня.

Нам нужно было симитировать съемки с самолета в эпизоде, где с воздуха расстреливают двух партизан. Как вы сами понимаете, не только о вертолете, но даже о лихтвагенах мечтать не приходилось. Нам на одну смену выдали автокран со стрелой 4 м. Но мы все равно полетели... Все полеты, которые есть в фильме, сняты именно с него. Отсюда мы сняли панораму «из летящего самолета». В момент «пикирования» я резко дернул камеру вниз — получалась «смазка», как бы от резкого виража. Потом был отъезд на общий план при помощи трансфокатора, а потом вместе с движением стрелы крана «псевдонаезд» на двух партизан. Получилось очень правдоподобно. Меня до сих пор спрашивают, откуда мы взяли вертолет.

Последние кадры фильма мне тоже дороги. Убивают одного из партизан. И мы пытались художественно осмыслить смерть. Помните у Сергея Урусевского в фильме «Летят журавли» смерть Бориса? Это философская сцена. У нас тоже смерть имеет свое лицо. Мы соединили позитив и негатив. Причем позитив печатался несколько раз, разных плотностей, от недопечатки до передержки. А потом мы накладывали одно изображение на другое. Получился мир каких-то странных контуров, размытых предметов — некий кинобарельеф.

Е. Е.: — Значит, малобюджетный фильм совсем не обязательно выстраивать на крупных планах и вечных диалогах?

А. А.: — Я только что закончил снимать среднеебюджетный фильм «Игра в браслетах» (1998) режиссера Никиты Хубова, и все прелести этого процесса мне знакомы. Деньги дало Роскино. Столько, сколько могло. Правда, камера все же была «Аррифлекс» и пленка — Kodak. Слава Богу, Свемы давно нет. А из осветительных приборов нам дали то, что спонсируемые режиссеры и операторы не брали — металлогалогенные светильники, и то в очень ограниченных количествах. Лихтвагены выделили на несколько смен. А рядом в павильоне молодой режиссер снимал малобюджетный фильм. Но у них было все! Даже «Спейс» — удивительная операторская тележка, которая обеспечивает плавное движение в разных направлениях. Я буквально вымолил ее на одну смену у директора картины.

Е. Е.: — Какой бюджет предполагает малобюджетная картина?



Вл. Грамматиков (слева) и А. Антипенко

А. А.: — Порядка 200 тысяч долларов. Но у нас по сценарию были заложены очень сложные съемки, которые никак не назовешь «малобюджетными». Сами посудите — съемочный период 3,5 месяца из-за участия в картине детей, съемки ночной Москвы, ограбление, каскадеры, высотки, трассы, гонки на автомобилях и т.д. И мы это все сделали, как миллионеры.

Вообще, сегодня многое в кино изменилось. На съемках «Маленькой принцессы» Владимира Грамматикова на Ялтинской киностудии постоянно приходилось считать деньги и заниматься самоограничением, заказывать технику, шить костюмы, павильоны... не строить. Не на что. А ведь снимать фильм лучше в павильоне, а не в реальном музее, где нельзя ни картины повернуть, ни направленный свет использовать — только отраженный. Прибор нельзя ставить

близко к картине, прислонять и т.п. Мы записывали чистый звук, но наши металлогалогенные приборы очень шумят. Из 20 таких приборов на Ялтинской студии мы смогли выбрать только три. Один мог сто-

ять в двух метрах от камеры и выдавать специфический высокочастотный звук. А два друг приходилось отставлять за 3 — 4 метра. Остальные можно было устанавливать только за окном. Причем достаточно долго мы работали вообще без зарплаты, только на суточных. Но если бы мы вернулись в Москву, картину непременно бы закрыли, потому что здесь за такие деньги вообще ничего снять нельзя.

Е. Е.: — *А говорили, что Ялтинская студия совсем развалилась.*

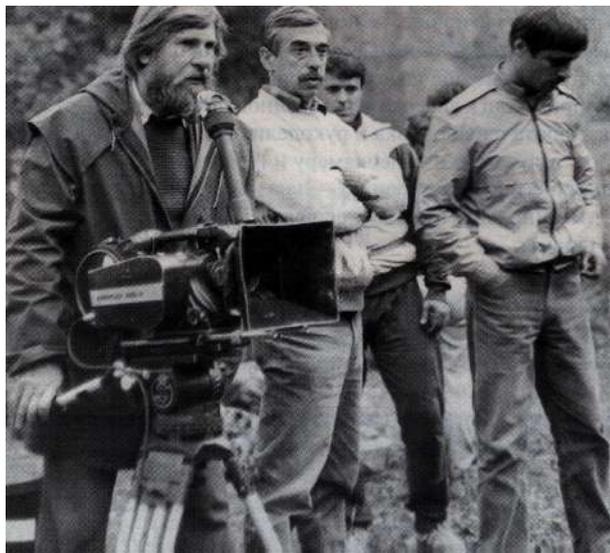
А. А.: — Ну, тогда еще не совсем. Мы же снимали на ее развалинах, и сняли.

Е. Е.: — *А вам приходилось работать на картине, когда и деньги, и сроки, и техника — словом, все вас устраивало?'*

А. А.: — Да. Фильм «Мио, мой Мио» режиссера Владимира Грамматикова. Совместное производство со Швецией и Норвегией. Пленки Kodak выдали 40 тысяч метров, так что даже еще и осталось. Но такая картина была единственной за всю мою профессиональную деятельность.

Е. Е.: — *Бытует мнение, что настоящее творчество рождается из ограничений и борьбы со сложностями.*

А. А.: — Лично я бы хотел работать без так называемых «сложностей», которые отравляют оператору жизнь и портят фильм. Техника должна помогать, деньги должны решать проблемы с техникой. Оператор должен воплощать на экране свой замысел при помощи тех средств, которые дают возможность передать в фильме его видение. Обидно, когда ночью снимаешь вертолеты, и не хватает 4 кВт металлогалогенного света, чтобы их высветить. Директор говорит, что на 8 кВт «итальянского» света нет денег. Поэтому на экране появляются тусклые тени. Это что, помогает творчеству? Это губит фильм.



А. Антипенко и Вл. Грамматиков на съемках фильма «Сказка о купеческой дочери и волшебном цветке»

Е. Е.: — *А были ли у нас какие-нибудь авторские операторские изобретения?*

А. А.: — На самом деле каждый удачный кадр — это всегда изобретение. Чисто техническими приемами я никогда не занимался, мне это не интересно. Техника всегда должна работать на замысел. Но интересные находки, конечно, были. Вот, например, на «Аленьком цветочке» я применял спектрзональную пленку СН-6. На нее был снят заколдованный замок. Нужно было добиться раздражающего цвета, враждебного, агрессивного. Некий антицвет. Красные листья, черно-белые лица...

Позже такую же пленку я использовал на широкоформатном фантастическом фильме «Через тернии к звездам» (1982) режиссера Ричарда Викторова. Фильм в 1982 году получил Госпремию СССР. Снимал его оператор Александр Рыбин, но первоначально оператором-постановщиком был я. И мне пришлось бегать по разным инстанциям и пробивать

разрешение на использование пленки СН-6 под камеру 70 мм. А добившись — уговаривать Александра Рыбина пойти на этот эксперимент, потому что пленка СН-6 удивительно работала па воссоздание пейзажа чужой планеты, убитой экологической катастрофой. К сожалению, мне пришлось прервать работу над картиной, хотя снимать фантастический фильм было очень интересно. Но я заболел и вынужден был уехать из Ялты.

На этом же фильме было использовано и еще одно мое изобретение — съемки невесомости под водой. Вместе с оператором Валерием Павлотосом мы отсняли пробы в бассейне в Севастополе.

А еще в «Аленьком цветочке» я ставил на окна избы отца цветные слайды 1,5x1,5 м. Сзади высвечивал их осветительными приборами, и получался полный эффект пейзажа из окна. Такой прием был использован в фильме «Сказка о купеческой дочери и волшебном цветке» (1991) режиссера Владимира Грамматикова. Он дает возможность работать круглые сутки. Дневной слайд можно высветить снаружи, и совершенно не обязательно ждать восхода солнца или заката.

Е. Е.: — *Значит, Маленький Принц мог бы и на Земле любоваться закатом солнца 44 раза в сутки?*

А. А.: — Сколько угодно. Этот метод при его правильном использовании дает потрясающие зрелищные эффекты. В фильме закат на слайдах будет даже более красивым, чем если бы его снимали по-настоящему.

В «Серебряных Озерах» (1980) режиссера Бориса Бунеева в окнах современной квартиры героини все те же слайды. Причем они печатаются самых разных размеров и легко крепятся к любым рамам.

Е. Е.: — *К вашим авторским изобретениям я бы прибавила еще одно — фильм «Хлопушка+Сайнекс» — срезки от картины «Маленькая принцесса».*

А. А.: — Да, я тоже ничего подобного еще не видел. Я просматривал материал, и мне вдруг пришла идея создать такой миниатюрный символ КИНО. То, без чего оно не существует, и то, что ни один зритель никогда не видит. «Хлопушку» и «сайнекс» выбрасывают. Щелчок, голос режиссера: «Камера, мотор, стоп...» Но самое удивительное то, что видит оператор. А он видит, как меняется актер после слов «стоп». Как он меняется после крика «Мотор!». Мне хотелось сделать маленький фильм из этих пограничных состояний людей. Я собрал фонограмму, а когда ее склеил и подложил под изображение, ничего не подучилось. Реальность голоса разрушила изображение. Пришлось специально подбирать музыку. Я четыре месяца монтировал фильм, который идет две с половиной минуты, и в котором более 250 склеек.

Е. Е.: — *Я знаю, что «Хлопушка+Сайнекс» взяли на кинофестиваль в Санкт-Петербурге. А где еще можно было продемонстрировать эту миниатюру, чтобы ее увидели зрители?*

А. А.: — Вы знаете, когда я сам его полностью посмотрел, то понял, что сделал оригинальный и, согласитесь, очень симпатичный рекламный ролик для фирмы «Кодак».

Е. Е.: — *Да, лучшей рекламы пленки желать трудно.*

А. А.: — Я позвонил на фирму, предложил посмотреть... Честно говоря, я не ожидал, что они откажутся даже от просмотра. Им не интересно... Обидно. Я решил, что в следующий раз, если будет выбор, предпочту пленку Fuji. Она не хуже.

Е. Е.: — *Сейчас Вы продолжаете снимать?*

А. А.: — Я работаю на видео. Иногда снимаю передачу «Кинескоп» киноведа и ведущего Петра Шепотинника. Я делал сюжеты с Еленой Соловей, Олегом Меньшиковым, Любовью Соколовой, Сергеем Маковецким. Мне нравится работать на видео, именно в этой программе, где можно показать, как раскрывается человек. Я работал на передаче «Криминальная Россия» для НТВ. Тогда я ездил в Париж, где меня арестовали на неделю за то, что мы ставили штатив на парижскую землю, не заплатив деньги. Вообще я люблю неожиданные происшествия, которые часто случаются на репортажных съемках.

На видео я снимал как-то в Сочи кинофестиваль «Кинотавр» с Петром Шепотинником для телеканала РТР. Снимать надо было актера Жерара Депардьё. Едем в аэропорт. Он появляется в расстегнутой рубашке с галстуком в руке, в каком-то странно помятом виде. Пришлось съемки перенести на следующий день — день открытия фестиваля. Вы же знаете, как у нас встречают «звезд». Я прорывался к нему через сплошной заслон фотолюбителей с «мыльницами». Выскочил вперед и иду перед Депардьё с камерой. Ему это надоело, и он своими огромными руками берет и отодвигает меня в сторону, при этом практически уткнувшись носом в объектив. А вечером у меня было интервью с Сергеем Бодровым. Смотрю — что-то с камерой не то. Что-то мешает в объективе. А это огромный отпечаток сального носа Депардьё. Прямо хоть в Музей кино носи!

Е. Е.: — *Вам интереснее снимать на киноленту или видео?*

А. А.: — Нельзя сравнивать. Кино можно делать только на киноленте.

Е. Е.: — *Некоторые операторы считают, что на видео снимать интереснее, есть свои преимущества, появляется новое ощущение кинопространства, ритм, темп, новое качество движения...*

А. А.: — Преимущества в том, что не надо экономить пленку. Что на видео снимать проще: не получилось — переснял. Но настоящее кинозрелище рождается пока только на киноленте. Просто многие молодые операторы не умеют работать с ней. Они уже привыкли к видеокамерам. Кинолентка не прощает ошибок. Работа с ней близка к рукоделию. Кинооператор всегда может взять в руки видеокамеру и получить удовольствие от разнообразия. К сожалению — не наоборот. И это все неправда, что кинолента отживает свои век. Просто появляются другие формы.

Е. Е.: — *Чему самому главному Вы бы хотели научить своих студентов, чтобы они стали настоящими операторами или режиссерами?*

А. А.: — Собственному видению мира. Я не случайно во ВГИКе посвящаю занятие так называемому «фотокино». Я впервые опробовал метод конструирования фотографий в виде фильма лет тридцать тому назад в институте повышения квалификации на Шаболовке. Я приношу на занятия работы своих старых студентов — склеенные книжечки-гармошки с фотографиями на определенные темы. Формат фотографий не важен. Важны переходы с плана на плен, от сюжета к сюжету, здесь обязательна и драматургия, и художественное освоение пространства кадра, и многое другое, без чего немислимо кино. Сегодня мои студенты приносят мне вместо склеенных книжечек — лазерные диски с их «фотофильмами». Носитель изображения изменился, а сущность осталась.

«МОЛЬБА» ТЕНГИЗА АБУЛАДЗЕ — НОВАЯ ЖИЗНЬ В ЦИФРОВОМ ФОРМАТЕ

(беседа с оператором Александром Антипенко и колористом Юрием Васильевым опубликовано в журнале «Техника и технологии кино» № 1, 2008)

Фильм «Мольба» режиссера Тенгиза Абуладзе киностудии «Грузия-фильм» вышел в кинопрокат 1968 году и стал настоящей сенсацией в кинематографических кругах. Философская притча по произведениям поэта Важи Пшавелы, которую снял оператор Александр Антипенко, предназначалась для показа в широкоформатных кинотеатрах. Для съемки этого черно-белого фильма использовались киноплёнки НК-3 и Микрат-300, хотя последняя и не соответствовала техническим нормам, предъявляемым тогда к плёнкам для игровых фильмов. Обычно ее применяли только для фотокопирования в библиотеках. После сдачи исходных материалов режиссера и оператора-постановщика вызвали «на ковер» в техническое управление Госкино и показали им скопированный с фильма ролик с идеальным черным и белым изображением без каких-либо полутонов. Каково же было удивление начальства, когда авторы в один голос заявили, что именно такого изображения они и добивались в фильме.

В результате «Мольбе» присвоили третью категорию, что лишало премий съемочную группу, и запретили переводить фильм на 16-мм формат для клубного показа. Только после триумфа картин режиссера Тенгиза Абуладзе «Древо желаний» и «Покаяние» и Ленинской премии фильм «Мольба» получил второе рождение, славу, признание, прокатную жизнь и... тихое забвение. Сегодня мало кто смотрел эту уникальную по своей изобразительной драматургии ленту, вошедшую в «золотой фонд» отечественного киноискусства.

Но кинофильмы, видимо, как и рукописи, не горят. Новые цифровые технологии возвращают старую киноклассику на экраны и делают ее достоянием нового поколения любителей кино.

Но оказывается, при переводе из одного формата в другой аудиовизуальный продукт, в нашем случае фильм, претерпевает определенные изменения. Колористическое и световое решения, формат кадра, звуковой ряд и некоторые другие параметры, заложенные оператором, художником и режиссером при съемках фильма на киноплёнку, могут трансформироваться при его переводе в цифровой формат до такой степени, что авторы не узнают собственного творения. Случай с фильмом «Мольба» был одним из первых, но далеко не последним казусом цифровой эры кинематографа.

Александр Антипенко: — Эта история началась в 2005 году, когда в киоске Киноцентра я случайно увидел замечательно оформленный новенький DVD с фильмом «Мольба», выпущенный фирмой Rusico. Я даже не поверил собственным глазам. Эта черно-белая лента совсем не для массового просмотра. Даже на гребне славы Тенгиза Абуладзе по телевизору и в кинотеатрах картину показывали крайне редко. Я сразу купил диск и счастливый пришел домой. Но перед тем, как вынуть диск из коробочки, решил прочесть исходные данные. И чуть не заплакал... «Мольба», широкоэкранный фильм, был записан в формате 1,77:1. Это значит, что из широкоформатного пленочного кадра 2х2,35, который я, собственно, и снимал, вырезали только середину, обрезав левую и правую части.

Тогда я мало что знал о цифровых технологиях и формате DVD, поэтому схватил телефон и принялся звонить коллегам. Мне объяснили, что у производителей DVD существует такое понятие, как «продюсерский» формат, адаптированный к обычному телевизионному экрану (4:3). Зритель, оказывается, не любит, когда на экране телевизора сверху и снизу появляются черные поля при просмотре широкоформатных и широкоэкранных фильмов. Отложив в сторону нераспечатанный диск, я начал звонить на фирму Rusico, чтобы предложить свои услуги и восстановить авторский вариант фильма.

Елена Ермакова: — У Вас слава чуть ли не ортодоксального приверженца киноплёнки. Как Вы отважились на перевод такого непростого по изобразительному решению фильма «Мольба» в потребительский формат DVD?

А. А.: — Каждый кинематографист мечтает, чтобы его фильмы смотрели люди. Всегда и везде. Сейчас и через много лет. Цифровые технологии привели фильмы кинопроката в каждый дом. Перед кинематографистами, авторами фильмов и производителями DVD стоят только проблемы качества. Они решаемы и решать их надо сообща. Поэтому я в течение двух лет звонил руководителю фирмы Rusico Роману Александровичу Дегтяру и уговаривал сделать второй, благородный шаг — выпустить авторский вариант фильма «Мольба» на DVD в широкоэкранный формат. На третий год он согласился, нашел средства,

чтобы оплатить аренду монтажной и лаборатории телекино. Так я познакомился с удивительным человеком, талантливым колористом и видеоинженером Юрием Васильевичем Васильевым, с которым начал работать над «Мольбой» в компании Technovision.

Е. Е.: — Юрий Васильевич, прокомментируйте, пожалуйста, историю с форматом. Действительно ли широкий экран сложно переводить на DVD и часто ли Вам приходится выполнять подобную работу?



Александр Антипенко (справа) и Юрий Васильев создают цифровую версию фильма «Мольба»

Юрий Васильев: — Подобную работу с оператором-постановщиком, который хочет не только добиться адекватного киноплёнке изображения, но и повсеместно его улучшает, я выполняю не впервые, и это всегда чрезвычайно интересно.

Что касается широкоформатных фильмов, то, действительно, многие обладатели обычных телевизоров 4:3 предпочитают смотреть фильмы без черных полос. Порой это вредит не только эстетике кадра, но и доводит ситуацию до абсурда. Когда мы готовили французский широкоэкранный фильм «Такси-2» для перевода на DVD, то в буквальном смысле слова по требованию зрителей продюсеры настояли «на изменении» формата изображения. Поэтому иногда героям

приходилось разговаривать с пустотой. Собеседников просто отрезали. К тому же при такой перегонке материала используется «зум», который ухудшает качество изображения. Но с массовым приходом в наш быт телевизоров 16:9 такие проблемы решаются сами собой, и зритель получает возможность видеть полноценное по масштабу изображение.

А. А.: — Дело даже не в технологии, которая сейчас разнообразна и очень податлива к любым требованиям. А в культуре восприятия произведений киноискусства. Не так давно я был на выставке в Историческом музее, где на плазменной широкоформатной панели показывали старую киноклассику под широкий экран. Это крен в другую сторону, но такое же надругательство над операторским мастерством. Там я посмотрел «Соль Сванетии» режиссера и оператора Михаила Калатозова (1930), снятый в обычном формате 1,37:1, и не увидел горных вершин, прорезающих небо. Даже высокие головные уборы у сванок пострадали, лишившись своей половины. И в этом же широком формате показывали всемирно известный фильм «Летят журавли» режиссера Михаила Калатозова и оператора Сергея Урусевского. Мне кажется, комментарии излишни.

Да что кино! Фотография перестает быть авторской. Недавно в специализированном журнале «Сеанс» я увидел кадры из своих фильмов «Мио, мой Мио» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», растянутые по вертикали. Такого я не снимал. Другое дело, если, скажем, продюсер специально просит фотографа сделать «постерный» кадр для рекламы. Тогда можно снимать и горизонтально, и ромбически, и овально, и использовать специальную подсветку, отличную от той, которая необходима для съемок кинофильма. Кадры фильма драматургичны. В каждом из них сконцентрировано некое событие. Надо уважительно относиться к авторам-художникам кинокадров, а не распространять эстетический вирус, которым якобы больны цифровые технологии. Это мы больны. Страдает наше эстетическое восприятие. И его надо лечить, хотя бы у будущих профессионалов на студенческой скамье.

Е. Е.: — Что стало главным аргументом для согласия на перезапись фильма «Мольба» на DVD?

А. А.: — Как ни странно, реакция моих студентов с Высших курсов сценаристов и режиссеров, где я вел мастер-класс. Через Госфильмофонд достали широкоэкранный копию картины, и я показал студентам, а на следующее занятие принес DVD. Через несколько минут просмотра ребята сказали, что они смотрят какой-то другой фильм. Эффект «неузнавания» усиливался еще и тем, что основа драматургии в этом фильме — стихи, которые читались на фоне статичных кадров, наполняя их внутренним действием. Изменили кадр — поменялась драматургия. Исказился смысл, эмоциональное восприятие.

Е. Е.: — Приступая к работе, Вы были уверены в успехе?

А. А.: — Нет. И очень боялся. Я же никогда не сталкивался с цифровыми технологиями и знал, что раньше все переводы кинофильмов на VHS были ущербны. В Лондоне в свое время я купил кассету с фильмом «Зеркало» режиссера Андрея Тарковского. Ничего из того, что делал оператор Георгий Рерберг с изображением этого фильма, там не было: ни тонкостей света и тени, ни жизни световых рефлек-

сов, подчеркивающих и во многом задающих эмоциональное состояние героев, ни чуда существования в пространстве кадра теней. В «Зеркале» есть кадры, когда рука просвечивается красным светом пламени, или исчезает на холодном столе запотевшее пятно от горячего стакана чая. И все это пронизано удивительным, меняющимся светом. Георгий Рерберг создавал свой мир световых бликов, сказочный, завораживающий... Все это уже было и в «Первом учителе» (1965), и в «Дворянском гнезде» (1969), и в «Дяде Ване» (1971).

Сейчас любой студент ВГИКа запросто может повторить отдельные приемы съемки Рерберга, потому что современная кинотехника делает доступными все эти изобразительные открытия прошлого. А вот сделать их драматургией кадра может только мастер. И тогда из кадра уже ничего выкинуть нельзя.

Е. Е.: — Сколько времени потребовалось на подготовку материала фильма к новому тиражу DVD?

А. А.: — Мне дали один час на каждую часть, то есть восемь часов на весь фильм. Это очень мало. Оптимально на одну часть требуется около трех часов. Но Юрий Васильевич — замечательный профессиональный колорист с художественным вкусом. И мы вместе справились с такой трудной, нестандартной пленкой Микрат-300, на которой нет полутеней, только чистые белый и черный цвета.

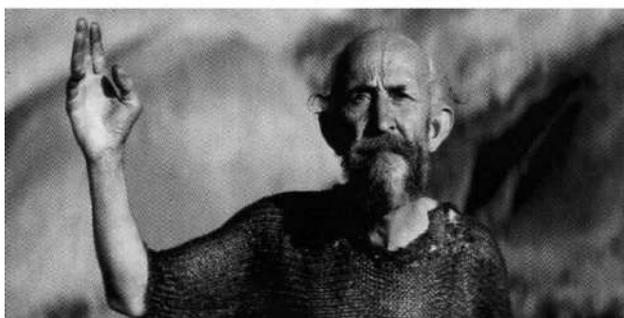
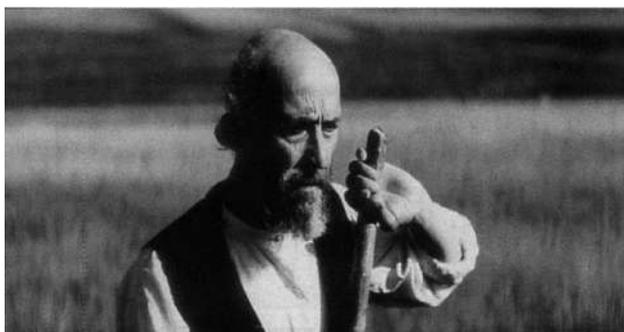
Е. Е.: — А были эпизоды, которые в новой цифровой версии стали лучше, чем при съемках на пленку?

А. А.: — Да. И это тоже удивляло. Я понял, что могу усовершенствовать сны героя. В первой новелле «Гость и хозяин» к лицу героя тянутся руки. Мы оставили реальным лицо, а руки сделали совсем белыми.

Раньше о таком решении мы только мечтали. А лица столетних старцев, которые при съемках на пленку приходилось так высвечивать, что наши бедные старики-актеры в буквальном смысле падали в обморок от мощных осветительных приборов. В цифровой версии мы легко «высветили» их до нужного эффекта. Есть еще интересный эпизод — видение на кладбище, когда из земли встают мертвые. Белые на белом снегу в необыкновенно белом свете. Такое на пленке я не мог сделать. У Бориса Пастернака есть замечательное стихотворение, которое лучше всего описывает удивительные превращения белого света.

«Я больше всех удач и бед
За то тебя любил,
Что пожелтый белый свет
С тобой — белей белил.
И мгла моя, мой друг, божусь,
Он станет как-нибудь
Белей чем бред, чем абажур,
Чем белый бинт на лбу».

Ю. В.: — Мне было интересно экспериментировать. Я понял, что Александр Иванович улучшает изображение, по сути, заново снимает фильм в цифровом формате. Он хотел увидеть то, что не было видно изначально на пленке. Меня утешало то, что сам фильм получался другим. Мы работали на установке телекино Spirit 2002, более ранние ее версии не могли в полной мере передавать то, что снято на кинопленке. Использование современной технологии Телекино позволяет увидеть то, что изначально было заложено в пленке, но не видно при проекции на экран. Например, на кинопленку Микрат-300 была снята каменная стена. На экране она была обыкновенной однотонной



Лица старцев были «высвечены» с помощью цифровых технологий



На светлой каменной стене при оцифровке материала появилась фактура камня

светлой каменной стеной. А при оцифровке материала вдруг появилась фактура камня, с которой мы и стали работать, делая ее более плотной, осязаемой.

Красиво получились и эпизоды, где мы, играя с полутонами белого, применяли расфокусировку, выделяя верхнюю границу максимально белого. Техника помогала нам творить. Белый цвет мы использовали не по стандартам телевидения, которые требуют от колористов, а творчески, как настоящие художники. Где надо накладывали маски, скрывая, в частности, ненужные следы на снегу. Технология микширования помогала осуществлять постепенные переходы из светлого дня в полную темноту. Так было в панораме башен: от башни к башне ставился микшер, и становилось все темней и темней. И наступала ночь.

А. А.: — С эпизодом башен у меня связана своя история. Когда «Мольба» вышла на экраны, ко мне подошел сценарист фильма «Белое солнце пустыни» Валентин Ежов и сказал, что эти кадры избразительно выразили подавленное состояние героя лучше, чем любые слова или мимика. А я знал, что при печати кинокопий даже для премьерного показа в Доме кино я не смог добиться того, чего хотел. А сейчас на DVD зрители увидят внутреннюю драматургию этой сцены такой, какой я хотел ее показать.

Хочу отметить, что установка белого цвета не была универсальной для всей картины. В каждом кадре этот прием осуществлялся по-своему. На каждый кадр или план мы создавали свой белый свет. Дело в том, что есть какая-то трудно объяснимая грань, когда зритель видит в фильме технологию и когда она не видна. Вот тогда и начинается искусство. Хочется верить, что это у нас получилось.

Ю. В.: — Приходилось весь фильм делить на отдельные планы и с каждым планом работать индивидуально. Времени было в обрез, но мы справились. Дело в том, что техника телекино все время усовершенствуется. Раньше я работал на машине Rank Cintel более раннего выпуска с цветокорректором Da Vinci 8:8:8. Она имеет так называемую «трубчатую» технологию и своеобразную пластику рисунка. Сегодня есть возможность использовать новые современные матричные машины типа Spirit, которые передают на видео то, что заложено на пленке. Благодаря многоэффектному цветокорректору Da Vinci 2K+ мы смогли воплотить творческие замыслы по художественному улучшению картины.

Е. Е.: — *Вы много говорите про работу с белым светом. А как Вы работали с черным? Многие операторы считают, что в цифровых технологиях нельзя достигать глубокого черного цвета. Изображение проваливается.*

А. А.: — С черным тоже не было никаких проблем. В «Мольбе» есть один кадр, которого я не видел в мировом кинематографе. Из темноты появляется дьявол Муцал. А он живет в мире, где нет полутеней. Очень яркий свет и очень глубокая тень. Контрастная кинопленка Микрат-300 практически не имеет «широты». Это ее технический недостаток. Но именно он позволил в свое время осуществить наш художественный замысел — мы создали ту inferнальную среду, сгустившуюся до осязания тьму, в которой живет настоящий дьявол без какой-либо компьютерной обработки.

Е. Е.: — *DVD зрители будут смотреть на телеэкранах, а не в залах кинотеатров. Не искажает ли изображение телеэкранный?*

А. А.: — Нет. Хороший телевизор дает возможность увидеть массовому зрителю то изображение, которое задумали авторы фильма. А раньше, и я говорю это с полной ответственностью, фильмы в том виде, в каком они были сняты и задуманы, видели только зрители премьерных показов московского Дома кино. Мы специально печатали копию для премьеры, учитывая, где какой экран — желтый, голубой, серый. И с этой копией моя работа как оператора уходила в вечность, куда-то в Госфильмофонд. А массовый зритель видел совсем другое изображение, которое зависело от множества факторов определенного кинотеатра.

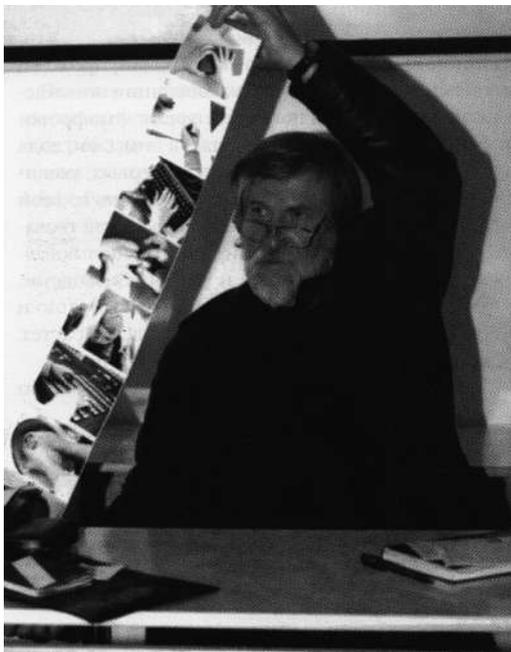
Никогда не забуду историю с «Мольбой». Тенгиз Абуладзе не хотел снимать широкоэкранный фильм. Категорически. Но мы все тогда были под впечатлением «Андрея Рублева» Тарковского и съемок оператора Вадима Юсова. Поэтому мне удалось уговорить его пойти на риск. На камеру «Родина» я установил оптику от фотоаппарата «Зенит» с широкоэкранными насадками. Трех объективов 35, 50 и 80 мм, входящих в комплект, было недостаточно, поэтому я поставил широкоэкранные насадки на объектив «Зонар» 180 и 300 мм. Именно им сняты все крупные планы в «Мольбе». В НИКФИ мне выдали экспериментальный широкоэкранный широкоугольный объектив 22 мм, который я тоже использовал в ходе съемок. Так что с широким экраном у меня, как оператора, проблем не было.

Первый материал на широком экране мы просмотрели на телестудии города Орджоникидзе и увидели желто-грязное изображение. Тенгиз схватился за голову и ушел с просмотра, ни слова мне не сказав. А я, поняв причину, обегал все кинотеатры в городе и нашел тот, который, как мне казалось, подходил и по качеству экрана, и по яркости проектора. Уговорил Тенгиза пойти еще раз посмотреть наш фильм, а сам вместе с киномехаником следил, чтобы проекция была резкой. Когда после просмотра Тенгиз вышел из зала, то стал меня обнимать. Нерезкость проекции тогда была бедой для всех кинотеатров даже в Москве. А качество пленочных копий вообще не поддавалось никакой критике. Сегодня же современный мощный цифровой проектор или телеэкран даст возможность увидеть массовой аудитории адекватное качество наших фильмов.

У меня есть мечта. Если доживу до 70-летия, показать в Доме кино на большом экране именно тот вариант фильма «Мольба», который мы сделали с Юрой Васильевым в новой цветокоррекции. А что касается DVD, то, когда выйдет новый тираж, закуплю, сколько смогу, и буду дарить друзьям свой новый авторский вариант настоящей «Мольбы».

ФОТОКИНО АЛЕКСАНДРА АНТИПЕНКО

(беседа опубликована в журнале «Техника и технология кино», № 4, 2006)



А. Антипенко во ВГИКе просматривает «фотофильм»

Сергей Павлович Урусевский — легендарный советский кинооператор и режиссёр, художник, фронтовой кинооператор в годы Великой Отечественной войны, Заслуженный деятель искусств РСФСР (1951), лауреат двух Сталинских премий первой степени (1948, 1952). Мировую известность ему принес фильм «Летят журавли» (1957) режиссера Михаила Калатозова, который был удостоен «Золотой пальмовой ветви» Международного Каннского кинофестиваля в 1958 году. Александр Антипенко снимал Сергея Павловича Урусевского во ВГИКовской аудитории во время его мастер-класса.

Елена Ермакова: — Кинематограф подарил фотографии движение. И вдруг вы возвращаете статику в кино. Но Ваш ВГИКовский фильм «Семь минут с кинооператором Сергеем Урусевским» не просто фотофильм. Здесь есть какое-то удивительное пространство, которое расширяет плоскость экрана и вторгается в какую-то эмоциональную реальность восприятия изображения. Кинооператор Сергей Павлович Урусевский в вашем фотофильме меняется буквально на глазах. Вот в аудиторию ВГИКа входит слегка смущенный, скромный, усталый человек, который даже немного побаивается студентов. Он начинает говорить о кино, о своей профессии, и мы видим, как все в нем преобразуется. И вдруг в какой-то момент ощущаем, что он уже где-то парит, как будто кроме творчества, кроме камеры, создающей этот мир, и нет ничего. На экране только череда фотографий, но мне казалось, что я слышу голос Урусевского. И вот этот голос смолк, лекция кончилась — и перед нами снова самый обыкновенный усталый человек.

аается студентов. Он начинает говорить о кино, о своей профессии, и мы видим, как все в нем преобразуется. И вдруг в какой-то момент ощущаем, что он уже где-то парит, как будто кроме творчества, кроме камеры, создающей этот мир, и нет ничего. На экране только череда фотографий, но мне казалось, что я слышу голос Урусевского. И вот этот голос смолк, лекция кончилась — и перед нами снова самый обыкновенный усталый человек.



С. Урусевский (слева) и Б.И. Волчек

Александр Антипенко: — Честно говоря, когда я фотографировал Урусевского на той памятной лекции во ВГИКе в 1969 году, то ни о каком фильме не думал. Да и сама лекция была неожиданностью. Сергей Павлович не любил выступать. Борису Израилевичу Волчеку, руководителю операторской мастерской, чудом удалось уговорить его приехать во ВГИК. Для нас это было грандиозным событием. Естественно, все студенты операторского отделения принесли с собой фотоаппараты. Каждый хотел иметь своего Урусевского. Но через несколько минут вспышки кончились, страсти улеглись — все были захвачены рассказом. А я не мог остановиться, продолжал снимать и отснял пять пленок. Напечатал, показал фотографии Борису Израилевичу Волчеку и предложил сделать из них фильм. Он сразу согласился, и работа началась.

Я отпечатал снимки 13x18 см и сделал на кинокамере в отраженном свете пробную съемку. Так обычно переснимают фотографии для кино. Подсветка слева и справа — традиционный метод. Когда я на экране увидел переснятый таким образом свой снимок, то понял, что половина деталей, которые были видны на фотографиях, исчезли. Выражение лица практически нигде не прочитывалось. И я мужественно решил отказаться от своей затеи. Но фотоматериал лежал передо мной. Я рассматривал фотографии с

разных сторон и случайно поставил снимок перед осветительным прибором, на просвет через подложку к себе эмульсией. И он ожил!

Я увидел детали, которые не были видны раньше, фотография наполнилась каким-то волшебным объемом. Я взял камеру Конвас, надел насадку для макросъемки на объектив, приблизился вплотную к фотографии... Такая съемка позволяла избавиться от всех теней и давала возможность панорамировать вправо, влево, вверх. В фильме есть момент, где рука Урусевского чуть дрожит, как будто она в движении. Это сделано специально при пересъемке смещением камеры. Так в фотографию вошло движение.

Жаль, что этот мой метод так и остался невостребованным. Но для себя я сделал открытие и назвал такую съемку слайдовой. С Сергеем Параджановым мы хотели снять так целый фильм о его детстве. Даже название было — «Исповедь». Но картину закрыли.

Е. Е.: — Фильм о Сергее Урусевском тоже видели лишь немногие Ваши студенты.

А. А.: — У этого фильма сложная судьба. Я ведь не закончил его во ВГИКе. Уехал в Киев, где он никого не интересовал. И только после того, как я в качестве оператора-постановщика снял «Мольбу» режиссера Тенгиза Абуладзе на киностудии «Грузия-фильм», дирекция дала добро на завершение моего «Урусевского». Композитор «Мольбы» Нодар Габуния специально под специфический «рваный» фотомонтаж написал музыку. Бесплатно. Впрочем, я тоже за фильм ничего не получил. Сначала ленте была присвоена первая категория, и «Семь минут с кинооператором Урусевском» отправили на центральное телевидение. Потом категорию на телевидении пересмотрели и дали четвертую, за которую не платили. Фильм пару раз крутили по телевидению, отрезая первую панораму — съемки самим Сергеем Павловичем Урусевским похорон революционера Энрике в фильме «Я — Куба» (1964), за которые он в Брюсселе получил премию УНИАТЭК.

Именно эта панорама задавала тон всему моему фотофильму, раскрывая потрясающее мастерство оператора. Урусевский вел съемку ручной камерой с объективом 9,8 мм, которая взмывала над городом, проходила через стену табачной фабрики и дальше летела ввысь, панорамируя город с похоронной процессией...

У Урусевского камера всегда передает состояние героя. Не его, оператора, а именно героя. Каждый поворот камеры, каждое ее колебание, каждый «вздых» работает на характер, на эмоциональное состояние человека в данный момент. Так он снимал кино.

Е. Е.: — Сергей Павлович Урусевский видел фильм?

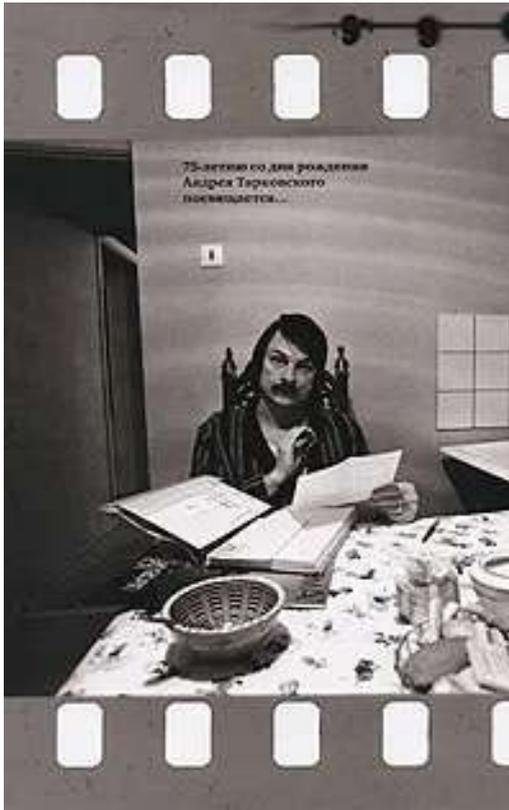
А. А.: — Сам фильм — нет. Но все фотографии я наклеил в альбом и показал ему. Я хорошо запомнил слова, которые были для меня большой похвалой: «Меня много раз снимали, но то, что во мне есть дьяволизм, я увидел только на ваших снимках». Я подарил этот фильм семье Сергея Павловича. Картина объездила полмира с выставкой живописных работ Сергея Урусевского. Так что фильм неизвестен только у нас в стране. Правда, через 35 лет после завершения картины на кинофестивале дебютных и студенческих работ «Святая Анна» мне, как режиссеру, вдруг за этот фильм дали диплом.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ В ОБЪЕКТИВЕ АЛЕКСАНДРА АНТИПЕНКО

(беседа опубликована в журнале «Техника и технологии кино» № 5, 2007)

«Все, что мило, зримо, живо,
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет...»

Арсений Тарковский. «Фотография» (1957)



Обложка книги «Андрей Тарковский в объективе Александра Антипенко»

Об Андрее Тарковском написано много книг, специальные курсы о его «философском кино» и новаторстве в киноязыке читают киноведы Оксфорда и Гарварда. Огромный фотоархив так называемых «рабочих моментов» со съемок фильмов «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986) хранится в московском Музее кино. Тем не менее, презентация книги «Андрей Тарковский в объективе Александра Антипенко» на I-ом Международном кинофестивале «Зеркало» имени Андрея Тарковского в городе Иваново, приуроченном к его 75-летию, стала едва ли не самым заметным событием.

В черно-белом фотоальбоме представлено более 200 снимков легендарного кинематографиста. Их автор кинооператор Александр Антипенко познакомился с Андреем Тарковским в Ленинграде на премьере фильма «Зеркало» в 1975 году. Тогда же началась их многолетняя дружба, и Антипенко, неразлучный со своими фотоаппаратами «Зенитом», «Горизонтом» и «Практикой» снял первые «динамичные» портреты Тарковского.

Александр Антипенко: — Я много лет мечтал лично познакомиться с Андреем Тарковским, потому что первая встреча с его творчеством — фильмом «Иваново детство» и великолепной работой оператора-постановщика Вадима Юсова, запечатлелась во мне трепетным и радостным вос-

поминанием на всю жизнь. В 1962 году я работал фотографом на Киевской киностудии им. Александра Довженко с режиссером Сергеем Иосифовичем Параджановым над фильмом «Цветок на камне». Мы были старыми друзьями, и я часто приходил к нему в гости. Однажды пришел к нему утром и с порога услышал: «В кинотеатре «Киев» идет «Иваново детство». Посмотришь — приходи. И запомни, в кино родился гений — Андрей Тарковский». Вот так Сергей Параджанов «втолкнул» меня в сложный киномир Тарковского, в философскую среду его живописных кадров, панорам, необычных контрастных изображений снов-полетов. Съемки многих эпизодов «Иванова детства» были сделаны под городом Каневым, и я увидел на экране совершенно незнакомый мне Днепр, зачарованный камерой Вадима Юсова в мифическую реку Стикс. Я понял тогда, что камера действительно помогает проникать в другие философские сферы жизни. Будучи студентом второго курса операторского факультета ВГИКа, я был горд, что выбрал правильную профессию.

Елена Ермакова: Почему Вы стали фотографировать Андрея Тарковского? Ни лавров славы, ни признания со стороны официальной прессы тогда не было.

А. А.: — Меня поразило его лицо, меняющаяся мимика, иногда детская открытость, иногда жесткость, и всегда удивительная внимательность ко всему происходящему. Когда Тарковский увидел у меня необычный панорамный фотоаппарат «Горизонт», то попросил его посмотреть и играл с ним, как ребенок. В книге есть моя фотография, сделанная Андреем Арсеньевичем.

На премьеру «Зеркала» в ленинградский Дом кино приехали члены съемочной группы: оператор-постановщик Георгий Иванович Рерберг, актер Анатолий Алексеевич Солоницын, жена Тарковского Лариса Павловна, которая исполнила роль Надежды в фильме «Зеркало». Тогда в Ленинграде я снимал фильм режиссера Глеба Панфилова «Прошу слова», и ему пришлось сдвинуть рабочую смену, чтобы мы попали на премьеру.

А потом были встречи дома у Анатолия Солоницына, дома у Инны Чуриковой и Глеба Панфилова, в гостинице «Европейская», где жил Андрей Тарковский с женой Ларисой. Кстати, именно там я впервые увидел в осязаемой реальности настоящий шведский стол, великолепно накрытый и благоухающий.

Помню, когда я в первый раз стал рассматривать лицо Тарковского через объектив, то заметил, как у него от напряжения стали двигаться усы. Сделал пару-тройку снимков, приучая его к своему присутствию, а потом Андрей Арсеньевич стал воспринимать меня и мой фотоаппарат как единое целое. Мы ему не мешали ни отдыхать, ни работать.



Я даже умудрился снять его в «Волге», когда он уезжал из кинотеатра, хотя технические возможности фотоаппарата «Горизонт» не позволяли сделать резкий кадр, потому что резкость при открытой диафрагме 2,8 проявлялась только с расстояния от 5 м. Тогда я вытянул перед собой руки и сделал несколько кадров как бы через себя, назад, не глядя в объектив.

Е. Е.: — На какую пленку Вы снимали, пользовались ли подсветкой или специальными фильтрами?

А. А.: — У Тарковского есть теория о «запечатленном времени» кино. Хронику, с которой Тарковский виртуозно работал, вводя ее как живую ткань в свои фильмы, он называл «матрицей реального времени». Время, «увиденное и зафиксированное... может быть сохранено в металлических коробках надолго», — писал он в своих воспоминаниях.

Я снимал Тарковского в квартире, где жила его семья, без какой-либо дополнительной подсветки. У меня не было ни светосильной оптики, ни чувствительной пленки. Была кинопленка КН-3, 80 ASA, на которой я делал кинопробы к фильму «Восхождение» режиссера Ларисы Шепитко. Я выбирал реальный свет, старался сохранить освещенность люстры или поймать случайный солнечный лучик, пробившийся в окно. Долго охотился за бликами от предметов, которые окружали Тарковского. Практически всегда снимал открытой диафрагмой, выставляя выдержку по наитию. Мой объективно-субъективный фотообъектив запечатлел Тарковского в окружении семьи, в квартире с друзьями во время обсуждения его теории «запечатленного времени».

Одно время я жил в гостинице «Мосфильма» на первом этаже, а Тарковский на тринадцатом. Вечерами в своем номере я проявлял черно-белую пленку, затем вносил корректировку в процесс съемки при минимальном свете, а потом самостоятельно в лаборатории «Мосфильма» печатал. Процесс печати черно-белых фотографий — творчество, которое я очень любил, всегда самостоятельно печатал выставочные фотоработы с негативов 24x36 в формате 50x60 или 30x40, используя для этого фотоувеличитель «Ленинград» с объективом Мир-37. Жаль, что это творчество «руко-глазо-химико» ушло в прошлое.

Е. Е.: — В книгу вошли и многие «рабочие моменты» съемок «Сталкера» в павильоне «Мосфильма» и репетиции спектакля «Гамлет» в Московском театре имени Ленинского комсомола.



А. А.: — Дело в том, что Андрей Тарковский пригласил меня снимать фильм «Сталкер». Он видел мой широкоэкранный фильм «Аленький цветочек» режиссера Ирины Поволоцкой, снятый на спектрзональной пленке СН-6М для аэросъемок. За этот фильм я получил специальный приз на Первом Всесоюзном конкурсе на лучшую операторскую работу в художественном кино на отечественной кинопленке. Тарковский долго меня расспрашивал, как мы добились зыбкой фактуры мертвого озера, по которому на лодке проплывала Алена, и сказочной атмосферы фильма.

Он задавал много вопросов, связанных со спектрзональной пленкой. Мы разговаривали, я, не прерывая разговора, постоянно его снимал, а он шариковой ручкой рисовал свой автопортрет, который и подарил мне при нашей последней встрече.



Так вот, за два дня до его приглашения, я дал согласие снимать фильм Ричарда Викторова «Через тернии к звездам» (1981) и был откомандирован киностудией Довженко на киностудию Горького в Москву. Поэтому на съемки «Сталкера» я приезжал как гость и как наблюдатель, правда, очень заинтересованный.

Я не видел ни одного режиссера, ни до, ни после, который бы так скрупулезно относился к фактурам декораций. На съемках актер Александр Кайдановский, который играл Сталкера, бросал гайку с привязанной к ней в виде хвоста марлей, чтобы определить степень опасности пути к комнате исполнения желаний. Момент приземления гайки снимали специальной рапидной камерой, которая на экране дает эффект замедленного движения, для достижения эффекта «взрыва» мелкой пыли. Созданием этой уникальной пыли, в буквальном смысле просеиванием ее через разные материалы, занимался собственноручно Андрей Тарковский, хотя в состав съемочной группы входили замечательный художник-декоратор Рашид Сафуллин и ассистент по реквизиту Евгений Цимбал. Процесс создания «сталкеровской» пыли я запечатлел на нескольких снимках.

Вот вы сказали — «рабочие моменты». Но я старался снимать так, как журналисты не снимают. Тарковский не замечал меня, он иногда вообще не знал о моем присутствии. Я старался запечатлеть кино с тыльной стороны — часть декорации, часть павильона «Мосфильма», Тарковского, как киномага в момент подготовки к киноволшебству.

Е. Е.: — Вы в книге привели цитату из воспоминаний Глеба Панфилова о том, что кино для Тарковского не было источником житейских благ. «Это была тяжелая до изнурения потребность выражать свое отношение к миру, к обществу, к жизни. Процесс творчества, высшее для художника счастье, был для него мукой. Я говорю не о внешних препонах, которые приходилось преодолевать. Мучительно само нахождение единственно верного слова, тона, движения камеры, света». Но Ваш Тарковский совсем не похож на мученика. Он живой, веселый, сосредоточенный, близкий... Спасибо за такого Андрея Арсеньевича.

А. А.: — Когда я снимал Тарковского, то ни о какой книге не думал. Я не мог его не снимать, потому что передо мной был человек с внутренним светом души. И когда я через много лет начал разбирать свой домашний архив, то понял, что такого Тарковского нельзя хранить дома. Я безмерно благодарен издательскому дому «Русь-Олимп» и лично его генеральному директору Михаилу Соломоновичу Каминскому за издание этой книги, а также типографии «Новости» за прекрасное качество печати. Художники-дизайнеры Дмитрий Корчуганов, Александр Ващенко и Михаил Сарабьянов сделали отличный макет. Но у меня дома еще осталась треть неиспользованных снимков: Тарковский — Параджанов, Тарковский — Панфилов, Тарковский — Чурикова... Если это издание окажется востребованным, то, может быть, появится следующее, с другими редкими снимками, которые откроют новые грани личности великого мастера кино.

P. S.

Пока продолжения этой уникальной книги нет.

Методические рекомендации

Творчество оператора Александра Антипенко многогранно и политехнологично. Студентам предлагается посмотреть необычные по изобразительному решению фильмы: «Киевские фрески» (реж. Сергей Параджанов, 1967), «Мольба» (реж. Тенгиз Абуладзе, 1968), «Аленький цветочек» (реж. Ирина Поволоцкая, 1978) и «Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке» (реж. Владимир Грамматиков, 1992). На этих примерах можно разобрать, как почерк оператора меняется в зависимости от режиссерских задач, как формируется стилистика фильма, какие технические приемы используются для выполнения творческих задач.

Обратите особое внимание на документальный фильм «Сегодня — каждый день» (1966), который Александр Антипенко снимал совместно с режиссером Владимиром Савельевым. Это удивительная, лирическая документальная картина насыщена визуальными образами, которые показывают тяжелый повседневный труд балерин. Студентам предлагается проанализировать технические приемы, которые использует оператор при съемке, и определить, какие художественные цели при этом достигаются.

Статичная камера Александра Антипенко и его фотофильм «Семь минут с кинооператором Сергеем Урусевским» заслуживают особого разговора. Надо предложить студентам выявить особенности «статичной» съемки и определить те эпизоды, где доминирующим изобразительным средством является выстроенный статичный кадр. Одновременно можно провести семинар по обсуждению авторской композиции кадров в этом необычном кино, где деталь становится эмоциональным символом события, происходя-

щего на экране. Обязательным заданием для студентов должен стать авторский фотофильм, где история рассказывается фотографиями.

Интересно вместе со студентами просмотреть фотокнигу «Андрей Тарковский в объективе Александра Антипенко» и обсудить, как отдельные снимки могут стать началом определенных киноисторий.

Проблема корректности перевода киноизображения в цифровое актуальна и сегодня. Одни из самых спорных моментов — раскрашивание и реставрация старых черно-белых фильмов. Вот какая удивительная история произошла с фильмом Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944) — лучшим и самым зрелищным фильмом режиссера. Фильм был задуман автором в лучших традициях немецкого экспрессионизма. Эйзенштейн, будучи замечательным художником, работал буквально над каждым кадром, «прорисовывая» глубину теней, создавая неповторимый контраст серого, белого и глубокого черного. Реставрация фильма проводилась на киностудии «Мосфильм» под руководством ее директора Карена Шахназарова. На эту «глубокую» реставрацию по словам Карена Георгиевича было затрачено порядка семидесяти тысяч евро. Фильм получился ярким, контрастным и... плоским. В нем умерло дыхание сакрального, мистического пространства загробного мира, в котором периодически пребывает кровавый диктатор. В нем тени стали просто тенями, а не призраками преисподней. Вот этот удивительный операторский эффект создания «живого» изображения надо показать студентам в старом фильме и сравнить его с отреставрированной копией. Они безошибочно его чувствуют и объясняют. Знаю по собственному опыту.

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ОЩУЩЕНИЙ

(беседа с режиссером Элемом Климовым, оператором Алексеем Родионовым, звукооператором перезаписи Евгением Базановым опубликована в журнале «Техника кино и телевидения» № 1, 1986)



Режиссер Элем Климов

В 1985 году фильм режиссера Элема Климова «Иди и смотри», снятый по повести Алеся Адамовича (совместное производство киностудий «Беларусьфильм» и «Мосфильм»), получил главный приз на XIV Московском международном кинофестивале. Кинокритик Георгий Капралов писал в газете «Правда» (09.07.1985): «Фильм «Иди и смотри» обрушился как лавина, ошеломляющая и грозная... По своей художественной силе, философской и гражданской страсти — событие не только советского кинематографа, но мирового прогрессивного экрана».

Не остались в стороне и зарубежные коллеги. Среди них Джоко Стойчич, директор Кинофестиваля в Пуле (Югославия): «Это новое слово в мировом кинематографе. Самая страшная страница войны — уничтожение нацистами женщин и детей — и никакой патетики. «Иди и смотри» — протест против любой агрессии».

Одним словом, мало кому тогда известный режиссер Элем Климов в одночасье стал всемирной знаменитостью, а фильм вошел в список лучших фильмов по версии журнала Empire.

Фильм уникален еще и тем, что если рассмотреть отдельно его составляющие: жесткую авторитарную режиссуру Элема Климова; изобразительное решение оператора-постановщика Алексея Родионова и художника Виктора Петрова; звуковую среду звукооператоров Виктора Морса («Беларусьфильм»), Евгения Базанова

(перезапись), Владимира Виноградова (запись музыки, «Мосфильм»), — то все они являются произведениями искусства.

Первая профессия выпускника МАИ Элема Климова — конструктор-вертолетчик. Но, как он сам говорил, «завертела нечистая сила», поступил во ВГИК. Список его документальных и игровых лент относительно скромный, но каждый фильм был событием в мире кино.

Творческий путь начался с веселых студенческих скетчей, сатирических миниатюр, комедий: «Осторожно, пошлость» (1959), «Жених» (1960), «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964), «Похождения зубного врача» (1965), «Отцы-одиночки» 1968, сюжет для киножурнала «Фитиль»). В веселых фарсах таилась беспощадная сатира на бюрократов и подхалимов, на косность и черствость, местничество и мещанство. Частные перипетии героев заставляли думать о серьезных социальных проблемах.

В 1970 году на экраны выходит его документально-игровой фильм «Спорт, спорт, спорт!» — неожиданная новая творческая ступень. Фильм «Агония» (1981) относили к так называемым «полочным» картинкам, но он с колоссальными сложностями все же вышел в широкий прокат. Сам режиссер работой был не слишком доволен. Зато фильм «Прощание» (1981, совместно с Ларисой Шепитько), снятый по повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой», принес успех. Именно в «Прощании» появился тот язык образов, ассоциаций, состояний, который стал основополагающим в фильме «Иди и смотри». Язык, который передает «не сам ужас, а чувство ужаса». На съемках «Прощания» произошла встреча режиссера с оператором Алексеем Родионовым.



Оператор Алексей Родионов

Алексей Родионов закончил ВГИК в 1972 году. Ему выпала счастливая возможность работать с такими операторами-постановщиками, как Сергей Урусевский, Леван Пааташвили, Георгий Рерберг. Он снимал вместе с режиссером Кирой Муратовой фильм «Среди серых камней» (1983), экранизацию повести Владимира Короленко «Дети подземелья». Потом было «Прощание» с Элемом Климовым. «Иди и смотри» — его третья лента как оператора-постановщика.

Евгений Базанов, звукооператор перезаписи, пришел на «Мосфильм» после школы в 1955 году помощником звукооператора. Он работал с звукооператором Борисом Вольским на синхронной записи, был ассистентом звукооператора Юрия Михайлова на картинах режиссера Сергея Бондарчука «Война и мир» (1965—1967) и «Ватерлоо» (1970), на двух первых сериях «Освобождения...» (1968—1971) режиссера Юрия Озерова. Звукооператором перезаписи Евгений Базанов стал в 1972 году. На его счету перезапись почти всех фильмов Никиты Михалкова; «Осенний марафон» (1979) и «Слезы капали» (1982)

режиссера Георгия Данелии; «Они сражались за Родину» (1975), «Степь» (1977), «Красные колокола» (1981—1982) режиссера Сергея Бондарчука; «Отец Сергей» (1978) режиссера Игоря Таланкина; «Валентина» (1980) и «Васса» (1982) режиссера Глеба Панфилова; «Наследница по прямой» (1982) и «Избранные» (1982) режиссера Сергея Соловьева.

Елена Ермакова: — Элем Германович, почему Вы обратились к одной из самых страшных страниц Великой Отечественной войны — трагедии 628 белорусских деревень, сожженных фашистами вместе со всеми жителями?

Элем Климов: — Я родился в Сталинграде. Восемилетним мальчишкой встретил войну. Для меня она была в письмах отца — защитника города, в рассказах матери, в слезах и горе тех, кто получал похоронки с чудовищно безысходными формулировками «...погиб, защищая Родину». Война была в продовольственных карточках и бесконечных очередях за хлебом. Даже в победных залах салюта 9 мая была горечь утрат. Поэтому тема минувшей войны требует мужества и ответственности не только перед погибшими или вернувшимися с фронта, не только перед сегодняшним поколением, но и перед теми, кто будет жить на нашей планете завтра. Вторая мировая война — трагический урок истории для всего человечества.

Работа над сценарием началась еще в 1975 году. В основе — «Хатынская повесть» и «Каратели» Алеся Адамовича и книга документальных записей очевидцев «Я из огненной деревни», составленная Алесем Адамовичем, Янкой Брылем и Владимиром Колесниковым. Но этого оказалось недостаточно. Мы объездили многие районы Белоруссии с фотоаппаратами, встречались с людьми, запоминали их лица, старались заглянуть в их души, ощутить и понять пережитое ими.

Е. Е.: — «Иди и смотри» — Ваша вторая работа с оператором Алексеем Родионовым. Расскажите, как сложился Ваш творческий союз?

Э. К.: — Без Алексея Родионова не было бы фильма. Он — полноправный соавтор. А свела нас печальная судьба. После гибели Ларисы Шепитько и ее товарищей мы продолжили начатое ими дело. Юрий Схиртладзе, оператор-постановщик, мой близкий друг привел с собой Алексея Родионова, второго оператора.

Сначала я к нему относился как к помощнику. Разбираться в характере, близко знакомиться времени не было. Болезнь Схиртладзе не позволила ему продолжить съемки этой картины. Место у камеры занял Алексей. «Прощание» — его первая большая работа в игровом кино.

Я сразу заметил и оценил острую, быструю реакцию Алексея на любое внешнее или внутреннее изменение мира. Она передавалась в кадре, эпизоде, мизансцене, композиции, в движениях камеры, в выборе тонального решения. Он все понимал с полуслова. Даже больше — улавливал то, что я не мог выразить

словами. Режиссерский сценарий мы писали вместе — режиссер, оператор и художник. Обсуждали каждую сцену.

Алексей Родионов: — Я бы сравнил профессию оператора с актерской. Истинная работа начинается на «сцене». Предугадать заранее ничего нельзя. Пространство надо ощутить, почувствовать. Прийти на час раньше на съемочную площадку и спокойно посидеть с камерой в руках, уловить жизнь и дыхание природы, ее ритм, цвет и свет. Природа гармонична. Чуждые элементы в ней всегда неестественны. Бережное отношение вознаграждается «подарками». Они есть и в фильме «Иди и смотри» — солнце сквозь решето мокрых листьев зажигает радугу между Глашей (Ольга Миронова) и Флёрой (Алексей Кравченко). Это не технический трюк. Камера просто зафиксировала момент.

Э. К.: — Это было прекрасно, захватывающе, неожиданно. Алексей Родионов никому, и себе в первую очередь, не позволял быть спокойными. Его творческий азарт будоражил всех в съемочной группе. Острота восприятия передавалась каждому. Свежесть и непосредственность кадра исключала стереотипы, которые Родионов чувствует нутром. Он и нас предупреждал о них.

Е. Е.: — В фильме много крупных планов. Камера фиксирует отдельные детали быта, обстановки, как бы приближая зрителя к событиям того времени. Особое значение имеют лица людей.

Э. К.: — В фильме «Иди и смотри» «сквозной» образ — портрет подростка Флеры. Он проходит через весь фильм и постоянно меняется. Меняется все: возраст, состояние, глаза, волосы, кожа. Это одна из центральных тем, которая потребовала многих размышлений и трудов. И, я бы добавил, технических ухищрений.

А. Р.: — Так, например, мы использовали серебряный грим производства фирмы Kryolan Brandel. Прежде чем загримировать лицо, наносили тонкий слой «серебра». Тон лица становился ахроматичным, холодным. Поверхность кожи составляется как бы из двух слоев с различным характером отражения: серебряный грунт с направленным характером отражения и верхний слой грима с диффузным. При движении предмета или камеры блик от источника света, отраженный нижним слоем, перемещается, выявляются объем, фактура снимаемых объектов. Появляется возможность снизить необходимый уровень освещенности, что позволяет избавиться от нежелательных теней.

Е. Е.: — *Расскажите о Ваших принципах освещения.*

А. Р.: — Наиболее интересными для меня в плане освещения были съемки интерьера избы Дарьи в фильме «Прощание». В силу обстоятельств съемки проводились в павильоне. Все задачи выразительности освещения должны были решаться в рамках сохранения полной его естественности. Потолок в декорации принципиально был сделан сплошным и несъемным, свет должен был проникать только сквозь окна и проемы дверей. Я старался свести до минимума число осветительных приборов внутри декорации.

Наиболее сложной по свету была съемка эпизода, в котором Дарья с сыном и внуком за накрытым столом ведут неторопливую беседу. Один длинный (120 м) статичный кадр, в течение первой половины которого идет медленный отъезд от лица Дарьи. При помощи изменения освещения в кадре нужно было передать ощущение большой временной протяженности разговора и изменения в состоянии героев — от безмятежного к тревожному. Мы решили воспроизвести «ускоренный» закат солнца: солнечные блики перемещались, краснели и исчезали. Достигалось это следующим образом. Один световой прибор, так называемый ДИГ (дуга интенсивного горения) почти незаметно передвигался на тележке, в него постепенно вводился ступенчатый оранжевый фильтр. Другой прибор дуговой кинопрожектор КПД-90 работал с лесов сквозь окно. Его луч постепенно уводился в сторону. Мелкие приборы внутри декорации, воспроизводящие рефлексы, медленно выводились при помощи реостатов синхронно с перемещением «солнечных» бликов. Павильонный дым к концу кадра рассеивался, изображение становилось контрастнее. Наступали сумерки.

В «Иди и смотри» тоже есть съемки в избе, но на этот раз снимали в естественном интерьере. Возникла проблема балансировки света внутри и снаружи. Чтобы сохранить естественный характер света в интерьере, натура за окном перекрывалась серым фильтром НС-0.9, натянутым на раму так, чтобы между окном и рамой, оставалась щель, через которую проникал естественный свет. Таким образом, уменьшалась чрезмерная яркость натуры. Дополнительная подсветка в интерьере была минимальной.

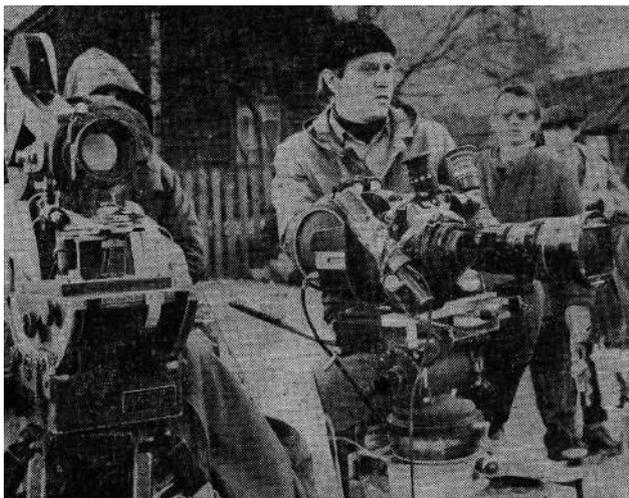
В освещении я прежде всего исхожу из движения камеры. Я вижу актера, который находится в окружении предметов, мысленно ставлю себя на его место и представляю тот мир, который он видит, то есть то, что в данный момент находится в поле зрения героя. Все окружающие его предметы влияют на освещение. Лист бумаги, стол, пол, железная миска — своего рода естественные подсветки, которые дают цветовые и световые рефлексы. Человека освещает то, что находится рядом с ним.

Для меня очень важны отражения предметов в глазах персонажа. Начинать надо со взгляда. С блеска глаз, их формы, фактуры, с положения источника света — а им, как я уже сказал, может быть любой предмет. Нельзя просто поставить подсветку, чтобы у нас в глазах «торчал» белый квадрат. Форма подсветки тоже имеет значение.

Я не люблю искусственную подсветку. На натуральных съемках — только солнце, блики, отражения. В павильоне почти никогда не пользуюсь открытым светом — рассеянным или отраженным. Тюли, фильтры, сетки, чтобы «электрический» свет замечен не был. Свет должен стать помощником, а не главным объектом внимания.

Э. К.: — Но кроме операторского профессионализма у Алексея Родионова есть поразительное чутье на человека, который перед ним. Дело в том, что существует «мода» на лица, стереотип восприятия внешности. Он меняется каждый год и все-таки очень устойчив. Мы все ему более или менее подчинены. Суметь вырваться из плена этого клише — основная задача художника. Алексей предлагал для съемок людей, которых он знал или часто встречал и запомнил. Он чувствовал, что они подойдут нашему фильму. Так в экспедицию приехали Виктор Павлов, художник из Одессы, и Олег Шапко, гардеробщик Московского театра им. А. С. Пушкина. Олег Шапко сыграл большой эпизод и, я считаю, очень успешно.

Е. Е.: — В фильме чувствуется глубокая жизненная правда, почти документальная достоверность, и в то же время — гротеск. Вам удалось рассказать о трагедии «Хатыни» ощущениями участника трагедии, но с дистанции времени. И это очень психологически верно и страшно, потому что человек в полной мере ощущает ужас происходящего только с дистанции времени. А чтобы зритель все понял и ощутил, нужна предельная концентрация «смыслов» художественных образов. «Сквозной портрет» и некоторая «мистериозность» неслучайны. Такая задача была поставлена перед оператором и коллективом съемочной группы или все происходило стихийно, от внутреннего осознания цели?



На съемках фильма «Иди и смотри»

Э. К.: — Искусство — это интуиция и расчет. В данном случае мы стремились передать не только события, но чувства и состояния людей. Главный эпизод — сожжение деревни — дьявольский праздник вседозволенности, торжество разнузданного зла. Фюрер разрешил своим поданным все — убивать, насиловать... С одной стороны, фашисты — не люди. С другой, расправу вершат обычные люди, а не патологические маньяки. Просто они перешагнули границу нравственных устоев. А здесь нет конца. Здесь пропасть.

Как по-другому, без «мистериозности», как Вы это назвали, передать запредельность реальной ситуации, довести чувство ужаса до сердец и душ зрителей? В одной из газет я прочел отзыв английского продюсера: «Здесь нет клинического реализма...».

Считаю это похвалой. Мы стремились к «магическому реализму» ощущений.

А. Р.: — Сожжение деревни стало у нас эпицентром всех земных страданий. Важна была степень погружения в материал. Я пытался в самом себе создать эмоциональный настрой, чтобы сократить дистанцию времени. Каждый сидящий в зале должен был почувствовать — такое могло произойти и со мной. Удалось ли передать это камерой — судить зрителям.

Е. Е.: — Какие технические приемы Вы использовали на этой картине и какие наиболее сложные технические задачи пришлось решать?

А. Р.: — Первая сложность — картина снята примерно поровну на пленке Kodak-5293 и отечественных пленках ДС-5м и ЛН-8. Естественно, возникла проблема их монтируемости по характеру изображения. На Kodak изображение более сглаженное, несколько «косметическое». Чтобы приблизить его к отечественной пленке, обработку проводили в форсированном режиме. Пленки ДС-5м и ЛН-8 грубее, зернистее, обладают более насыщенной цветопередачей. Особенно заметны искажения цветопередачи в воспроизведении темных тонов: темное и черное обычно воспроизводятся с синим оттенком. От этого недостатка в значительной степени удалось избавиться. Была четко определена цветовая коррекция при

печати позитива с негативной пленки конкретной оси, при которой негативное изображение черного (т. е. обработанная неэкспонированная пленка) выглядело на экране глубоким черным теплым тоном. Затем подбирали съемочный фильтр, который давал оптимальную цветопередачу объекта при такой же цветовой коррекции позитива.

Разные оси требовали разных фильтров: при пленке ДС-5м использовались синие и голубые фильтры, для ЛН-8 — сочетание фильтров 81-ЕF, 85С с зеленым фильтром или только слабые зеленые фильтры. В дополнение к этому для снижения насыщенности цвета часто использовали фильтр Low-contrast. На ЛН-8 были сняты сцены сожжения деревни и казнь карателей. Получилось более контрастное, огрубленное изображение.

Попытка использовать для управления цветопередачей пленки ДДЗ не дала положительного результата: снижение контраста требовало форсированной обработки, что увеличивало зернистость, выявляло неравномерность полива эмульсией и цветоискажения в светах. Свет начинал «синить».

Кстати, пленка Kodak (при печати на позитиве ORWO PC7) также требовала некоторой коррекции: при использовании на натуре фильтров 85 и 85В тени получались с сине-фиолетовым оттенком. Чтобы этого избежать, я пользовался фильтрами 81-ЕF и 85С иногда в сочетании со слабыми зелеными.

Э. К.: — По-моему, Алексей даже предпочитал работать с отечественной пленкой.



Элем Климов (слева), Алексей Радионов (в центре), ассистент оператора Николай Зуев

А. Р.: — Она, конечно, грубее, жестче, зато можно шире варьировать характер изображения. Kodak менее податлив, выдержан в одной гамме. Тем не менее, в некоторых случаях снимать на ДС-5м мы просто не могли. Не хватало чувствительности. Особенно в режимных сценах. Наша пленка совсем неплоха. Вот если бы побольше чувствительности да более равномерный полив!

В одном эпизоде я применил дополнительную дозированную засветку (ДДЗ), которую первый раз с очень большим интервалом яркости испробовал в «Прощании» в сцене чаепития в избе Дарьи. В «Иди и смотри» есть три сцены, где засветка пленки везде разная. В сцене с фотографированием, где из-за облака выходит солнце, теплая ДДЗ вводилась постепенно, как бы имитируя появление солнца и давая намек на старое выцветшее фото. Только на-

мек, не более, полного перехода в черно-белый снимок нет. Для плавного ввода засветки сделали специальное устройство, при помощи которого всю операцию проделали за 15 секунд.

Другая засветка в кадре, когда партизаны покидают лагерь. Яркая вспышка — кадр засвечен полностью. Но здесь нет никакой технической уловки — очередной «подарок природы». Просто луч солнца попал на фильтр Low-contrast, расположенный перед объективом.

И еще одна засветка — «психологическая» — в эпизоде болезни Флэры на острове, где спасаются уцелевшие крестьяне. Создавалось чувство беспомощности, слабости, апатии, оторванности от реального мира. Спокойные, призрачные, размытые золотистым тоном краски — такое солнце иногда бывает в августе, когда исчезает летний жар, и проступает дыхание осени. В этом случае ДДЗ не применяли. Я вел съемку через оранжевую сетку, которая выполняла роль теплой подсветки.

Е. Е.: — Алексей, а как Вам удалось снять туман на таких больших пространствах?

А. Р.: — Это как раз нетрудно. Просто понадобились много дымовых шашек, людей и соответствующая погода. Приходилось долго ждать и быстро снимать сцену в нужном состоянии. Искусственной подсветкой никогда не пользовались.

Е. Е.: — Образность и правдивость ленты заставляют забыть о том, что все-таки фильм — «изделие» кинопромышленности. Какое значение придавалось технической стороне кинопроцесса?

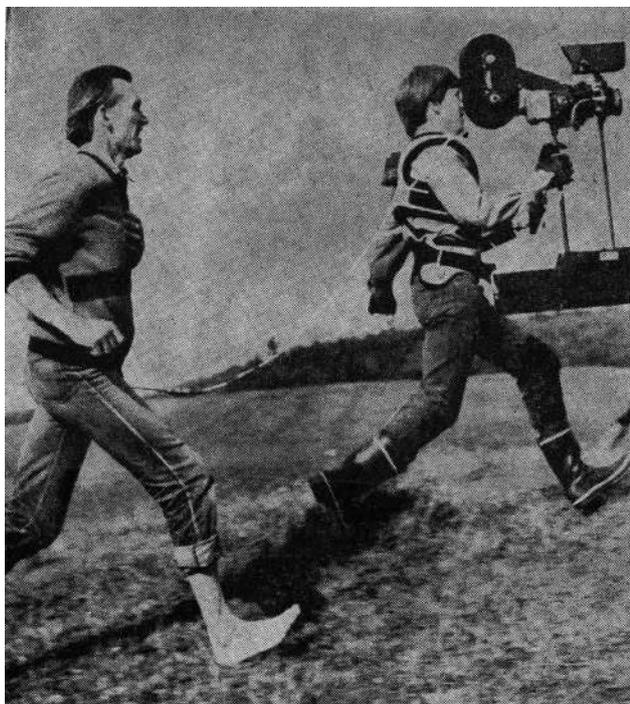
А. Р.: — Иногда возникает чувство беспомощности от того, что приходится иметь дело с неподатливым железом. Но если уж без техники нельзя — отношение к ней должно быть самым серьезным. «Иди и смотри» — первая моя картина, где был нормальный подготовительный период. Внимание было уделено всему — от конструкции компендиума, в котором крепятся фильтры, до материала, из которого

изготавливались подсветы (термостойкая эластокожа производства Кишиневского комбината искусственных кож).

На этой картине мне впервые пришлось столкнуться с применением пиротехники. Тут были свои сложности. Пиротехническая имитация взрывов, как правило, на экране неубедительна. Поэтому мы использовали тротил, который обладает высокой скоростью детонации и не дает красноватой вспышки. Мощность зарядов — до 10 кг. Для безопасности были построены надежные укрытия. Это позволяло сократить расстояние съемки.

В эпизоде, где Флэра, Рубеж и корова попадают под обстрел, стреляли настоящими трассирующими пулями, поскольку пиротехническими средствами симитировать их невозможно. Съемки проводились на полигоне в «режиме». Алеша Кравченко, исполнитель роли Флэры, и участники съемки находились за бетонной плитой высотой 1,5 м и шириной 5 м. Стрельба велась из двух станковых пулеметов. Кадры, где пулемет стреляет прямо в объектив, снимались через зеркало с лицевым покрытием на термически полированном стекле.

Хочу упомянуть и о съемке летающей радиоуправляемой модели — копии «рамы» — немецкого самолета Focke-Wulf «Fw-189» с размахом крыльев 2,5 м. Авиамodelисты из Подмосковья, мастера спорта СССР Александр Харламов и Вячеслав Беляев впервые в нашей стране подняли в воздух модель с двумя двигателями, расположенными не соосно. Снимал я ее камерой Темп с объективами 150 мм и 200 мм с рук и со штатива с частотой 70 кадров в секунду.



На съемках фильма «Иди и смотри», Элем Климов и Алексей Родионов

Беларусьфильме» не работало устройство дистанционного изменения фокусного расстояния. С этим пришлось смириться. В мечтах остался и дистанционный перевод диафрагмы на стедикаме, хотя операторская группа долго ломала над этим голову.

А. Р.: — А история с зональными линзами... Ни один завод не согласился принять заказ по нашим эскизам. Мы хотели получить большую глубину резкости, чтобы в кадре все было в фокусе — и предметы в метре от объектива и фон за ними. С такого кадра начинается фильм: староста Юстин произносит длинный монолог на крупном плане. Четкий кадр. Ведь если есть размытость, на экран смотреть неприятно. Высокая чувствительность Kodak-5293 позволила сильно задиафрагмировать объектив, что дало большую глубину резкости. Но и у Kodak в пасмурную погоду и в интерьерах чувствительности не хватало. Еще в подготовительный период решили сделать зональные линзы, вырезанные по контуру актера, с секторами, углами, а не просто «половинки» из студийного комплекта. Но они так и не были сделаны, а с «половинкой» я снял три удачных кадра.

Э. К.: — На съемках постоянно приходилось что-то изобретать. У нас были две камеры Arriflex VL и стедикам. На стедикаме установили маленький телемонитор. Он сломался, и починить его было невозможно. Алексей Родионов установил оптический визир с камеры СК-1. Но в него и при спокойном движении заглянешь не всегда, а оператору приходилось бегать по лесу, по полям и болотам, таская на себе 20-килограммовую машину, на редкость громоздкую и неудобную. Треть фильма снята со стедикама. В группе все привыкли к странному «рыцарю в латах», а вот местные жители немного побаивались «железного» человека.

Родионов профессионально умеет «видеть» стедикамом и работает им почти вслепую. Объектив стал его «третьим» глазом. Он чувствует, что будет в кадре, если повернуть камеру на столько-то градусов под таким-то углом. На перезаписи я специально следил за композицией длинных сцен — ни одной ошибки, ни одного сбоя. А ведь практически все снято без телевизора.

Были и еще сложности: у стедикама на «Беларусьфильме» не работало устройство дистанционного изменения фокусного расстояния.

Еще хотели сделать отрицательные зональные линзы, потому что положительные нужны не всегда. Собирающие линзы в основном используют, чтобы близкий объект был в фокусе. От введения дополнительных оптических поверхностей резкость близкого объекта несколько уменьшается, а фон, который снимается «чистым объективом», хоть и выполняет второстепенную функцию, становится более резким. Я считаю, что надо делать наоборот — лицо снимать «чистым объективом», а фон с дополнительной отрицательной линзой. Тогда можно пользоваться и шкалой расстояний. Отрицательные линзы, как уже было сказано, изготовить не удалось. Но положительными снято три сцены: крупный план Флёры, когда он идет к мотоциклу, а слева от него появляется в фокусе лицо изнасилованной девушки. Второй кадр — Флёра смотрит на трупы карателей, а рядом с ним, как фантом, появляется мальчик-партизан. Третий — Флёра и бегущие по мосту партизаны.

Зональными линзами хотелось бы пользоваться шире. В кинематографе это испытанный прием. Вспомните фильмы «Я купил папу» (1963) режиссера Ильи Фрэза, оператора Михаила Кириллова и «Гражданин Кейн» (1941) режиссера Орсона Уэллса, оператора Грегга Толанда. Там применяли фигурные линзы, секторы, четвертушки. Почему бы сегодня не пойти дальше и не изготовить линзы с любыми нужными контурами? Сейчас уже появились линзы из легко обрабатываемого пластика и плоские когерентные линзы. Они удобны и практичны.

Э. К.: — Алексей Родионов решал сложнейшие технические задачи съемки как истинный художник. Он всегда пытался поймать камерой скрытый смысл, содержание происходящего, проследить сам процесс жизни.

По замыслу к середине фильма камера, а вместе с ней и режиссер должны были «исчезнуть». Художник Виктор Петров мастерски распорядился пространством, фактурами, костюмами. В результате с экрана «постановщики» и техника как бы ушли. При этом мы не играли ни в какое «ретро» или псевдодокументальное кино. На экране остались и само действие, и ощущение этого действия. Но если камера стоит на штативе и панорамирует или едет по рельсам, вы чувствуете, как вокруг рельсов или штатива выстроено пространство. Когда вольная мизансцена не привязана к определенной точке, снята вольной, подвижной камерой, а композиция выстроена безупречно, создается завораживающая легкость.

Конечно, где-то камера стоит на штативе, где-то едет на тележке. Но оператор Родионов не может двигаться примитивно. Непонятно как, но пространство сзади дышит, глубина незаметно перемещается, и от этого в кадре постоянно происходит какое-то «живое движение материи». Оно задумано сознательно и подсознательным образом действует на восприятие экранного мира.

А. Р.: — Я еще почему люблю стедикам и часто снимаю им статичные кадры — он позволяет корректировать точку съемки. Актер чуть сместился в сторону — сразу изменился фон, на который он проецировался, нарушена композиция. Стедикам дает возможность организовать изображение, не сковывая движения актеров. В кадре очень важно «взаимоотношение» ближнего и дальнего планов. Лишняя деталь — и все разваливается.

Е. Е.: — *В фильме удивительно динамичный монтаж. Была ли специальная подготовительная работа, и в какой мере монтаж учитывался при съемках?*

А. Р.: — Специальной подготовки не было. Главное, чтобы кадры образительно и ритмически точно монтировались. Я считаю, что оператору стоит посидеть в монтажной, чтобы почувствовать «монтажные намерения» режиссера, которые необходимо учитывать при съемках.

Е. Е.: — *То есть в идеале режиссер и оператор должны обладать одинаковым «монтажным видением»?*

Э. К.: — Это необходимо. Что касается «монтажного видения» — называйте как хотите. Но, по-моему, в фильме просто не должно быть лишних деталей, случайных кадров, склеек и т. д. Все должно работать на драматургию. Монтаж — вычленение главного из второстепенного, эмоционально-смысловое построение фильма. Правда, в «Иди и смотри» есть длинные сцены, снятые одним куском...

А. Р.: — Благодаря стедикаму. Он позволял сохранять монтажную цельность эпизодов и тогда, когда они снимались несколькими кадрами. Например, эпизод с четырьмя партизанами на дороге — шесть кадров. Их отретпировали заранее и снимали «в режиме», подряд, включая кадры со взрывами. Весь эпизод сняли за 20 минут. Съемочное время почти соответствовало времени события. Получилось единое образительное решение без тональной и световой неоднородности. Актеры играли на одном дыхании. Сцена с Флёрой и Глашей на болоте была снята таким же образом.

Е. Е.: — *Были ли сложности при съемке, когда Флёра расстреливал фашистскую хронику?*

А. Р.: — Особых сложностей не было. Мы решали, как снимать Флэру — в цвете или в черно-белом изображении. Снимали в цвете, потому что хотели выделить Флэру, чтобы он не выглядел частью хроники, сохранил собственное «я», которое не смогли убить в этом мальчишке. В то же время не хотелось резких монтажных стыков по характеру изображения, колориту и ритму кадров. Каждый элемент должен был иметь свой собственный смысл. Kodak, тонкий негатив, пасмурная погода и серый дым дали мягкие тона, сгладили контраст.

Е. Е.: — *Элем Германович, в некоторых своих фильмах Вы используете хроникальные кадры. Всегда ли игровой фильм выигрывает от включения в него хроники?*

Э. К.: — Все зависит от конкретного фильма. «Спорт, спорт, спорт!» построен на хронике, «Агония» без документальных кадров была бы просто дворцовой историей. Хроника в «Иди и смотри» — концентрация основной идеи. В сценарии все очень плавно приближалось к хроникальным кадрам, и финал превращался в «документальную» фантазмагорию. Но в фильме этого плавного перехода сделать не удалось. В результате по стилистике концовка выбивается из фильма, но это необходимо.

Да что говорить, время рассудит. Думаю, что приговор будет не в нашу пользу. Хроника в игровом кино — прием, который лежит на поверхности. Может быть, в итоге он изживет сам себя. Самое опасное, когда хроника становится иллюстративным материалом. Настоящее искусство не требует документально-го подтверждения. Не важно, жила ли Джоконда или нет. Важно, что она прекрасна.

Сейчас хронику часто используют в угоду моде. Поэтому у некоторых уже сложилось негативное отношение к документальным вставкам. Я считаю, что игровое кино должно жить своей жизнью, порождать свои формы и идти своим путем.

А. Р.: — Хроника должна оставаться хроникой — подлинным документом с вполне определенным, однозначным смыслом. Хроникальный кадр ценен тем, что он зафиксировал определенный момент реального времени. К сожалению, часто в игровом фильме хронику режут, комбинируют, ставят в любом порядке и контексте.

Есть и еще одно «но». Хроникальные съемки обычно черно-белые, а фильмы теперь снимают чаще всего цветные. Разве не режет глаз этот контраст? Сегодня черно-белое кино — анахронизм. Чтобы поддерживать достаточный эмоциональный уровень фильма, нужна избыточность информации. Черно-белое изображение снижает информативность, цвет же ее увеличивает.

Е. Е.: — *В фильме есть еще один объемный смысловой пласт — звук. Я даже не могу назвать его звуковым оформлением или фоном. Кажется, он рождается в нас самих где-то внутри как выплеск накопившихся эмоций. Он — часть фильма и в то же время что-то отдельное, осязаемое, живое.*

Э. К.: — Создатели звукового ряда: композитор Олег Янченко, звукооператор Виктор Морс, звукооператоры Евгений Базанов (перезапись) и Владимир Виноградов (музыкальная запись). Звуковая партитура фильма не просто удача — это многомесячный труд многих людей.

Виктор Морс сутками просиживал за монтажным столом, прослушивая и подбирая пленки. Его коллеги — монтажная бригада Валерии Беловой. Каждый вносил в созидательный процесс свою лепту. С Евгением Базановым, звукооператором перезаписи, я знаком давно еще со съемок фильма Ларисы Шепитько «Восхождение» (1976). Очень хотел, чтобы он участвовал в перезаписи фильма «Иди и смотри». Впрочем, о своей работе он лучше расскажет сам.

Евгений Базанов: — Звуковое решение фильма строилось по принципу «многослойного пирога». Этот сгусток звуков музыкой не назовешь. Поэтому появился термин «плазма». Она заполняет пространство, обволакивает и поглощает. Запись шла сразу с множества лент. Например, при озвучивании хроники мы использовали 59 магнитных лент. Самое трудное — привести эту лавину к логическому гармоничному концу, чтобы несмотря на кажущийся звуковой хаос, читалась тема, создавалось вполне определенное настроение. Когда записывали звук к хронике, одновременно шло 15 фонограмм с музыкой, около 20 шумовых и около 80 магнитных лент с диалогами и репликами, причем записанными так, чтобы потом в любом месте можно было сделать любой акцент.

Была важна музыкальная часть — работа Олега Янченко и Владимира Виноградова, которые принимали активное участие в перезаписи. Хотя музыки в чистом виде почти нет за исключением *Lacrimosa* Моцарта в финале. Но она присутствует в смешении шумов, звуков, во множестве ритмов и мелодий.

Наша жизнь полна звуков, и у нас выработано сложное слуховое восприятие. От полной тишины человек сходит с ума, и в то же время мы порой не замечаем постоянного движения шумов. От того, в каком эмоциональном состоянии находится человек, меняется восприятие звуковой среды. В фильме есть звуковой кусок на три части, который сопровождает болезнь Флэры — имитация звенящей глухоты. А шабаш

нацистов в деревне проходит под какофонию бравурной музыки, спокойную речь немецкого переводчика, объявляющего правила отправки пленных в Германию, под крики, шипение и треск горящего амбара.

Е. Е.: — *Как часто в фильме использовалась синхронная запись речи и шумов?*

Е. Б.: — На съемках Виктор Морс не расставался с магнитофоном Nagra и практически записывал каждую мизансцену. Когда не удавалось сделать запись во время съемки из-за шума камеры и реплик режиссера, актеров просили остаться и повторить эпизод. Конечно, в фильм вошли далеко не все синхронно записанные речевые куски, но первые кадры — монолог крестьянина-старосты на песчанике и сцена с чучелом Гитлера — почти полностью синхронная запись.

Было трудно сохранить белорусский язык и в то же время сделать речь героев понятной для всех зрителей. Старались сгладить переходы, чтобы контраст речи не резал слух. Кое-что пришлось переозвучивать. Например, сцену в избе, когда переодетые в фашистскую форму партизаны приходят за Флёррой.

Что касается синхронных шумов или, как мы говорим, «фонового окружения» и «движения воздуха», перемещение предметов, шум пламени, топот и волнение людской толпы — все было записано во время съемок для каждого кадра. Мне не часто приходилось иметь дело с таким обилием материала, записанного на съемках.

Я считаю, что в идеале для восприятия фильма лучше синхронная запись. Но тогда уж от начала и до конца. «Синхрон» и запись в павильоне часто не стыкуются. Эпоха синхронных съемок временно закончилась. Старенький «журавль» с микрофоном остался в прошлом. Но и сейчас можно встретить поистине мастерский звуковой монтаж «синхрона» и павильонных записей. Например, фильм режиссера Николая Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь» (1983), на который меня пригласил звукооператор Юрий Михайлов.

Е. Е.: — *Какие трудности подстерегают звукооператоров?*

Е. Б.: — Вообще на съемках фильма «Иди и смотри» было такое ощущение, что ты первый раз сел за руль и едешь по городу в час пик. Трудностей было много, в первую очередь, технического характера. Фотофонограмма обладает суженными динамическим и частотным диапазонами. Поэтому делали скидку на звук фотофонограммы, искусственно ограничивали диапазон по низким и высоким частотам. Приходилось увеличивать разрыв между уровнем громкости реплик и шумов, для более четкого звучания речи приглушать фон.

Многие кадры снимались под фонограмму, чтобы создать эмоциональный настрой актерам, задать определенный ритм. Для всего коллектива съемочной группы перезапись была как бы возвратом к первому дню съемок.

Э. К.: — Возвращением в буквальном смысле слова. Мы заново снимали тот же фильм, только не в визуальных образах, а в звуковых.

Е. Е.: — *Что Вы считаете моментом завершения работы над фильмом? И что Вы почувствовали, когда фильм был снят?*

Э. К.: — Мы почувствовали тревогу и... отправились в цех обработки плёнки на свидание с установщицей цвета Натальей Соколовой, талантливым и добросовестным человеком. Наше сотрудничество с ней началось еще на фильме «Прощание». Печать копий, на мой взгляд, не менее ответственный процесс, чем съемка. В нем обязан принимать участие не только оператор, но и режиссер. Именно здесь окончательно выявляется результат, к которому так долго шли. И именно здесь происходит прощание с фильмом. Начинается его независимая жизнь.

Методические рекомендации

Для того, чтобы подробно разобрать фильм «Иди и смотри» и понять, как технически и режиссерски он был сделан. Каждому студенту надо посмотреть фильм и подготовить вопросы. Для семинара и совместного обсуждения преподавателю необходимо заранее подготовить фрагменты фильма, о которых рассказывает режиссер. Отвечая на вопросы студентам или обращая их внимание на интересные образные структуры фильма, преподаватель должен демонстрировать на экране эти эпизоды, подкрепляя увиденное рассказом режиссера, оператора, звукооператора и своими комментариями. Тогда будет рождаться не только интерпретация кинообразов, но и понимание того, как эти кинообразы создаются.

КИНО — ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ СЮЖЕТА

(беседа с оператором Владимиром Нахабцевым опубликована в журнале «Техника кино и телевидения» № 6, 1985)



Оператор Владимир Нахабцев

Владимир Дмитриевич Нахабцев, Заслуженный деятель искусств РСФСР, Народный артист РСФСР. Он был одним из ведущих операторов советского кино, много лет преподавал во ВГИКе. Ни одно поколение студентов-операторов начало свой творческий путь из его мастерской.

Во ВГИКе Владимир Нахабцев учился операторскому мастерству у Александра Владимировича Гальперина, выдающегося теоретика и практика советской операторской школы. Его путь в большое кино начался с фильма «Гусарская баллада» (1962) режиссера Эльдара Рязанова, где он был вторым оператором. В качестве оператора-постановщика с Эльдаром Рязановым он снял еще семь картин: «Дайте жалобную книгу» (совместно с оператором Анатолием Мукасеем, 1965), «Берегись автомобиля» (1966), «Зигзаг удачи» (1968), «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (Государственная премия СССР, 1975), «Служебный роман» (Государственная премия РСФСР имени братьев Васильевых, 1977), «Гараж» (1979), «О бедном гусаре замолвите слово» (1980). Среди его лучших работ сказочно-приключенческие мюзиклы Марка Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) и «Формула любви» (1984), политический фильм Витаутаса Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» (1972), «Уроки французского» (1978) Евгения Ташкова, «Счастливая, Женька!» (1984) Александра Панкратова.

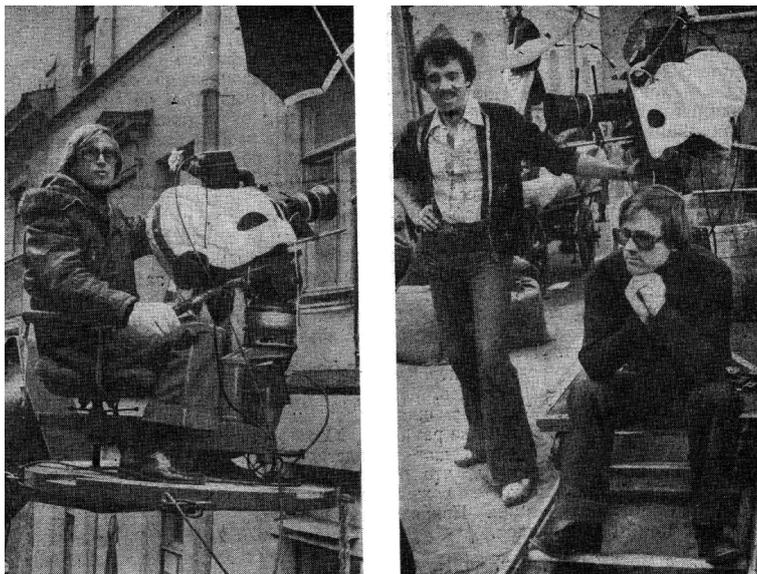
Удивительно, но в этих фильмах сложно найти единый, ярко выраженный операторский стиль. В изобразительном

решении каждого есть свой секрет, свое изобретение особого эмоционального видения пространства фильма. Об удивительной способности открывать новые художественные приемы, используя традиционные технологии пленочного кино, и был наш разговор с Владимиром Нахабцевым.

Елена Ермакова: — Владимир Дмитриевич, Вы работали со многими режиссерами, снимали фильмы разных жанров. Как Вы подходите к изобразительному решению в каждом отдельном случае?

Владимир Нахабцев: — Дело в том, что операторское решение появляется или не появляется после прочтения сценария. Первое знакомство со сценарием для меня — главный, серьезный и длительный этап в творческом процессе создания фильма. Очень часто режиссеры говорят: «Прочти вечером», — и протягивают внушительной толщины папку. Мне же нужна неделя или две. Я никуда не должен спешить, быть физически и морально отдохнувшим. Читаю всегда один раз, медленно, стараясь зрительно представить сюжет и отдельные эпизоды. Как правило, после прочтения я уже знаю, как снимать фильм. Разумеется, работа с режиссером и актерами, особенности декораций и природы всегда что-то изменяют в первоначальном замысле. Но остается настрой, внутренний ритм, который, на мой взгляд, подходит именно этому фильму, а не какому-то другому. Если я заряжен ощущением материала, нет риска сфальшивить.

Частный пример — выбор природы. Когда работаешь в кино не один десяток лет, ловишь себя на том, что уже когда-то снимал вот эту улицу, переулок, площадь, интерьер. Не надо бояться повторов. Они возникают от неумения чувствовать и понимать атмосферу картины. Один и тот же уголок города, снятый пусть даже тем же оператором, но для другого фильма, будет другим, со своим прошлым и настоящим. Мы «вырываем» атрибуты привычной, повседневной жизни из окружающего мира и создаем новую экранную реальность с определенными законами и заданной целью воздействия. Выбор оптики, ракурса, камеры, операторских приемов — только средства для достижения образности, определенного взгляда на мир.



На съемках фильма «О бедном гусаре замолвите слово».
Фото В. Кречета

Каждый фильм я снимаю по-разному. Не могу согласиться с практикой некоторых операторов, которые, мастерски отработав один метод, прием, живописный или документальный стиль, съемку статичной или подвижной камерой, широкоугольной или длиннофокусной оптикой, начинают эксплуатировать его. Это не имеет отношения к творчеству. Оператор — человек, который способен проникнуться прежде всего идеей сценария и понять замысел режиссера. Кинофильм — пластическое видение сюжета оператором.

Однажды я преподавал урок своему сыну, студенту ВГИКа. Он попросил совета, куда лучше поехать снимать. Мы вышли из подъезда, даже камеры не взяли. В руках был спичечный коробок, который тут же превратился в «глазок камеры». Панорама — дом, дерево, река. Я

«ставлю» кадр, предлагаю посмотреть... А потом сдвигаю коробок на пять сантиметров. Картинка рассыпалась. Мой сын это понял. В первом кадре была гармония, линии собраны в одну плоскость. Установка рамки кадра — первый акт творчества, первый шаг к созданию изображения. Надо понимать, что от сочетания света, тени, линий, плоскостей рождается картина, создается композиция. Природа гармонична, надо в нее вглядываться.

Е. Е.: — *А как же быть с таким понятием, как «художественный почерк»?*

В. Н.: — В 1968 году я снял фильм «Зигзаг удачи» режиссера Эльдара Рязанова, и один кинокритик написал, что я — «оператор иронический». До сих пор не знаю, что это такое. Операторский стиль зависит от характера ленты. Можно снять жестко, эксцентрично, мягко, тепло или холодно. Если «почерк» заключается в наборе приемов, то у меня его нет. Я подвержен разбросам. Вот фильмы «Счастливая, Женька!» Александра Панкратова и «Формула любви» Марка Захарова. Первый как бы окрашен нежной акварельной краской лиричности — правдивая история человеческой жизни. «Формула любви» — яркая, эксцентричная картина, с огромным количеством чисто технических приемов. В обычном фильме я бы никогда себе не позволил красить зелень в красный цвет или переворачивать изображение вверх ногами, играя с зеркальными и водными отражениями. Но загадочная судьба графа Калиостро — мага, фокусника, ученого, шарлатана, авантюриста и одновременно романтика, честного, бескорыстного одинокого человека — переворачивает привычную жизнь в усадьбе Федяшева. В реальное действие вторгаются балет, фольклорные танцы, балаган, что-то от представлений менестрелей, костюмированный карнавал, игра. Все это каждый раз требовало вполне определенных приемов съемки. Хотя съемочная аппаратура и вспомогательная техника были самыми обычными: камера Arriflex BL, рельсы, тележка, операторский автомобиль. Мы даже не применяли операторский кран.

Но есть в фильме один кадр. Суть его решения для меня непонятна до сих пор. Если бы попросили повторить, наверное, не смог бы, потому что не знаю, как он родился. Вроде бы все просто — девушки в пробеге-танце летят над полем. Камера движется по рельсам параллельно в темпе их движения. Действие превратилось в мелодию. Образ стал одухотворенным. Он завораживает своей простотой и таинственностью. Единственное, что я сделал с технической стороны — «пригасил» небо сочетанием нескольких фильтров. Но почему танцующие «парят», застывая на мгновение, — не знаю. Точно так же мы снимали танцевальные пробеги мужской балетной группы, но такого эффекта воздушного парения не возникло.

Е. Е.: — *Некоторых операторов можно узнать даже по отдельным кадрам. Например, Вадима Юсова.*

В. Н.: — Юсов для меня — загадка. Он как линкор идет своим ходом, невзирая на моды, веяния, направления, тенденции. С одной стороны, его картины в определенном смысле ортодоксальны. Там нет ни загадочных технических трюков, ни формальных поисков. Ортодоксальность Юсова заключается в том, чтобы каждый поворот камеры, световой блик на лице актера, любой предмет в кадре играют на основную идею фильма. Юсова невозможно заставить сдвинуть камеру с места, если он не поймет — зачем. Девяносто процентов операторов работают иначе. На всякий случай камера ставится на рельсы, и когда

надоедает любоваться общим планом актеров, режиссер командует: «Поехали!». И оператор едет, на ходу пытаясь «поймать» композицию кадра.

Картины Юсова — пластическое совершенство. Можно смотреть на уголок кадра и получать удовольствие. Во всяком случае, я так смотрю его работы. Разгадать секрет? А можно ли разгадать секрет Рембрандта?

Е. Е.: — *В чем, по-вашему, заключается профессионализм оператора?*

В. Н.: — В способности адекватно передать на экране картину, которая сложилась в голове. И еще необходимо сочетание трех «умений»: умения чувствовать, видеть и воплощать.

В «Формуле любви» мы попытались увидеть музыку, под которую шли съемки, специально написанную композитором Геннадием Гладковым. Видимый пластический ряд по замыслу режиссера Марка Захарова должен был рождаться из музыки. Первые кадры — темнота экрана и хаос звуков, которые постепенно превращаются в ритм, усложняются, появляется тема. Одновременно формируется как мозаика изображение. Оно собирается по частям, из абстрактных черно-белых геометрических фигур. Затем появляется цвет... К сожалению, у нас не было времени, чтобы все это сделать. Мы эмоциональное решение темы заменили литературным приемом. Герой появляется на экране почти сразу. Но зато атрибутику обстановки мы собираем по частям: отдельно колесо, карета, дорога, артисты, костюмы. Все есть! А теперь — играйте.

Е. Е.: — *Если я Вас правильно поняла, речь идет о метафоре в кинематографе?*

В. Н.: — Не уверен, что этот литературный термин можно применить к кинематографу, где с терминологией пока не все ясно. Кино — искусство молодое. Поэтому, если появляется непривычное изображение, отклонение от «реального повествования», возникает метафора. Пусть будет так. Но с литературной метафорой аналогии быть не может. «Земля умывается» — в фильме Александра Довженко «Земля» (1930). Это состояние природы передано серебряным дождем и ощущением утра, рождением нового дня. В современных фильмах примеров такой метафоричности почти нет. «Формула любви» для меня — сочетание реализма, до натурализма в деталях, с «чертовщиной». Парадоксальность подачи этого сочетания в предметах, фактурах, объемах, световых эффектах. Например, обыкновенное зеркало в кино абсолютно оправдывает многократность отражений. А у Осипа Мандельштама завораживающая метафора: «И я вхожу в стеклянный лес вокзала...»

Можно обыграть световой эффект — проход по анфиладе комнат в усадьбе, где появился Калиостро, снимаем одним куском. В каждой комнате разные световые состояния: в одной солнечный день, в другой ночь и горят свечи, в следующей за окном зима, стоят сани, мужик колет дрова, дальше — раскрыты ставни, на дворе лето, утки в пруду. С цветом такая же игра: в одной панораме — от теплого оранжевого до серо-голубого. Можно довести идею до полного абсурда — в комнате солнечный летний день, а когда камера берет в кадр окно — ночь, зима, снег... Может быть, это и рискованный прием для демонстрации магической силы Калиостро, но в сказке необходимо чудо. В кинематографе любое чудо можно показать.

В фильме эта идея практически не реализована. Вообще, когда фильм снят, понимаешь, что он — кладбище неосуществленных проектов.

Е. Е.: — *Чувствуете ли Вы смену поколений в операторском искусстве?*

В. Н.: — Безусловно. Лет двадцать назад, когда я снимал первые фильмы «Берегись автомобиля», «Дайте жалобную книгу», в кино царил эстетика документалистики: увлекались скрытой камерой, «стертой» композицией кадра, отсутствием подсветки. Стремление приблизить кино к жизненной правде при помощи показа знакомой атрибутики и банальных ситуаций привело к тому, что многие операторы скрывали за этой простотой неумение работать. Поиск новых изобразительных решений осуждался как мистика, иррационализм. Такая «эстетика» не могла долго продержаться. Но вдруг на ее фоне как протест появился яркий, аппликационный, праздничный кинематограф Сергея Параджанова.

Кино, так или иначе, стремится не просто воплотить на экране образ окружающего мира, природы. Современное операторское искусство делает шаг вперед. Натура трансформируется, художественно преобразуется, сохраняя рамки реальности, переосмысленной индивидуальным видением художника. Кинематограф дал возможность «вмешиваться» в природу светом, цветом, оптикой, темпом движения, чтобы создать на экране новый «чувственный» мир.

Для меня «Формула любви» была началом такого освоения кинообразности. Сейчас я работаю над фильмом «Ночные шёпоты» (1985) режиссера Исаака Фридберга. Картина стала продолжением начатых поисков. Фантастическое происшествие с молодоженами, которые в новогоднюю ночь едут из Вильнюса в Москву. Все действие происходит ночью при свете луны. Как в фильме при сравнительно малой чувствительности пленки воссоздать таинственность и реальность ночи? Причем не только в крупных и средних планах, но и на огромных земных пространствах. Поле, лес, дорога — все во мраке, но все ощущаемо, а значит «видимо» зрителю.

Мы начали конструировать световую среду, причем техника была самой обычной: четыре ДИГа, набор оптики, камера Arriflex BL и пленка Свема. Конечно, можно было показать натуральную луну, отблески на снегу при помощи сверхчувствительной пленки. Но я не уверен, что такое решение было бы более правильным.



На съемках фильма «Божественная Анна» режиссера Эмиля Лотяну, 1983. Фото В. Кречета

В фильме есть эпизод — двое людей замерзают в машине. Изменение физического состояния я выразил в игре цвета. Постепенно из кадра уходят теплые тона. Красный цвет подфарников, желтоватый — от фар автомобиля. Кадр становится монохромным, и когда затихает последнее проявление жизни, изображение становится холодным, серо-голубым. Для большего эффекта использовали грим, искусственные блестки, заморозку на стеклах машины. Но главной «краской» был цвет, который драматургически изменял природу.

Вторая тенденция, которую можно отметить, — стремление операторов максимально выразить свои чувства, отношение к происходящему в мире при **помощи камеры**. Появляется, если так можно вы-

разиться, «искренний кинематограф». Киноэкран передает зрителю эмоциональное состояние не только актеров, но и режиссера, оператора, всей съемочной группы. В первый раз на этот «эффект настроения» мое внимание обратил режиссер Витаутас Жалакявичус на съемках фильма «Это сладкое слово — свобода!». На протяжении первых двух недель я не слышал от него ни одного замечания. Стало не по себе. Совместно работали впервые. Я не знал, правильно ли снимаю? Обратился с вопросом и получил поразивший тогда меня ответ: «Пока камера передает твоё физическое и эмоциональное состояние — меня все устраивает».

Есть выражение «творческая атмосфера в съемочной группе». Так вот, она не умозрительна, а материальна. Не сочтите за мистику, но это как туман, который ты ощущаешь кожей. Съёмочная площадка — твой микрокосмос.

Когда я учился во ВГИКе, часто прибегал в павильон, где работал Михаил Ильич Ромм. Тогда он снимал фильм «9 дней одного года» (1962). Я был счастлив от сознания своей причастности к магии творчества. Умение жить в таком состоянии — привилегия настоящих мастеров искусства. Без искренности оно невозможно.

Е. Е.: — Какую роль играет техника в операторском искусстве?

В. Н.: — Сейчас поиск новых форм в кинематографе в основном идет в области изобразительных решений и использования новых технических возможностей аппаратуры, комбинированных съемок, монтажа. Но, к сожалению, положение с отечественной съемочной и вспомогательной техникой, с оптикой и пленкой в лучшую сторону меняется медленно. Если и существуют отдельные удачные опытные образцы, то на кинопроизводство они пока почти не влияют.

Кроме оптики, пленки и камер есть огромная область кинематографической вспомогательной техники, до сих пор почти не изведанная. Современные операторские краны разных размеров с электронным управлением, удобные легкие рельсы и тележки, операторский автомобиль, действительно приспособленный для съемок с движения, с разных точек, дождевальные установки, пиротехнические машины, натурные вентиляторы, съёмочные фильтры — прекрасный, недостижимый мираж в пустыне. Причем многое из перечисленной техники есть на телевидении и используется для съемок телефильмов.

Хочу рассказать, как мы снимали фильм «Ирония судьбы, или С легким паром!» режиссера Эльдара Рязанова. Новогодняя сказка — ночь чудес круто меняет жизнь двух людей. Атмосфера сказочной русской зимы, а в Ленинграде в январе стоит жуткий мороз и ни одной снежинки. Тогда мы нанимаем грузовики и едем в лес за натуральным снегом. Лопатами раскидываем его по съёмочной площадке. Парапеты набережных посыпаем солью и нафталином. На кустах — вата, на заднем плане — белый дым, а сверху постоянно сыплется мелко нарезанная папиросная бумага. В фильме нет ни одного кадра без падающего снега. Даже если снимаем в комнате, и в кадр попадает краешек окна, то на улице идет снег. Задачу мы выполнили, но сколько сил, денег и съёмочных дней было потрачено!

Е. Е.: — Если кинофильмы демонстрируются на телеэкране, то большинство достоинств изображения пропадает. Вы сняли семь фильмов по заказу Центрального телевидения. Учитывалась ли специфика телеэкрана и восприятие телефильмов зрителем?

В. Н.: — Из моих семи фильмов для телевидения телевизионных не по принадлежности, а по сути, всего два — «Вчера, сегодня и всегда» (1969) режиссера Михаила Григорьева и «Любовь к трем апельсинам» (1970) режиссера Виктора Титова. Их определяет некая облегченность, декоративность, ограниченность спектра кинематографических приемов, отсутствие натуральных съемок. Телевизионная специфика весьма ограничивает движение камеры, поэтому появляется условность света, даже игра актеров подчинена условному решению. Это не значит, что телефильмы плохи. Фильмы-феерии с выдуманным, ряженым миром дают возможность использовать интересные приемы музыкальной пластической выразительности. В них появляется своя телестилистика, которая складывается из костюмов, декораций, тюлей, больших по площади драпировок черного и белого цветов, условного эмоционального света.

Для оператора никакой разницы нет. Снимать хорошо надо всегда. Ромен Роллан как-то заметил, что необходимость уложить все свои силы в определенные рамки дисциплинирует художника. Чем рамки теснее, тем лучше. В этом есть доля истины. Но порой на телевидении рамки бывают чересчур тесны. Кинофильм в среднем в два раза дороже телефильма. Однако не могу сказать, что мои телефильмы от этого хуже. Их труднее снимать: экран телевизора заставляет быть собранным, а ограничения в средствах и времени — изобретать.

Е. Е.: — Помогает ли оператору многокамерная съемка с телевизионными визирами?

В. Н.: — Однозначно не ответить. С одной стороны, снимать многокамерной установкой Электроник-КАМ для оператора почти то же самое, что добровольно подписывать себе смертный приговор. Создать в декорации, интерьере, на натуре выразительную световую среду, которая позволит снимать одновременно с разных точек, практически невозможно. Когда точка съемки всего одна, многое надо продумать и по-пробовать, чтобы для нее поставить свет, найти фактуру: объем, цвет, тональность. А у нас три камеры, и каждый источник света взаимодействует с другим. Я устраивал бы в подобных ситуациях экзамен на творческую операторскую зрелость.

С другой стороны, многокамерным способом мы сняли с Эльдаром Рязановым три картины: «Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман» и «Гараж». Сыграла роль другая особенность многокамерного метода — возможность непрерывно, с разных позиций снимать целые эпизоды, где играют актеры, фиксировать тончайшие нюансы переживаний и передавать их зрителю. При обычной съемке диалога сначала снимают одного героя, потом другого. Часто используют дублера, который стоит спиной к камере. Но только суперталантливый актер может играть сам с собой. А некоторые театральные актеры в таких случаях бывают поистине беспомощны. Успех многокамерной съемки в этих фильмах во многом обусловлен тем, что Рязанов — актерский режиссер. Эмоциональный настрой и достоверность в передаче сюжета фильма во многом зависят от игры актеров, их мимики, жестов...

Е. Е.: — В картине «Это сладкое слово — свобода!» сцена в тюрьме тоже снята многокамерным способом. Получился своеобразный репортаж с места событий.

В. Н.: — Это был рискованный эксперимент. Но мы снимали не установкой Электроник-КАМ, а тремя обычными камерами. Действительно, при монтаже получился эффект документальной съемки, хотя все было организовано заранее. В сцене было 120 полезных метров. Норму трех рабочих дней сняли за смену. Причем камеры включили за полчаса до конца смены. Их разместили под разными углами и с объективами разных фокусных расстояний — общий и два средних плана. Перед каждой камерой в разной степени резкости я поставил железные решетки. При монтаже этот трюк позволил собрать все кадры воедино. Человек восемь актеров вошли в комнату и сыграли сцену с очень быстрым текстом. Все было снято без дублей на одном дыхании.

Е. Е.: — Хотели бы Вы в будущем использовать многокамерный метод или другую телетехнику в кинофильмах?

В. Н.: — Про будущее не могу сказать. Но я бы с удовольствием снял фильмы «Вчера, сегодня и всегда» и «Любовь к трем апельсинам» с помощью Электроник-КАМ. Прекрасная техника для съемки театрального действия, она дает возможность фиксировать игру актеров синхронно. Запись же на видеоманитофоны актерских проб — это, безусловно, прогрессивное направление в кинематографе. Нет ограничений в пленке, эпизод может быть любой длины, актер не скован временными рамками. Есть ограничение в освещении, но это зависит от качества аппаратуры. Хотелось бы, чтобы видеоманитофоны стали принадлежностью любой киностудии.

Е. Е.: — Вы говорите, что кино, в первую очередь — зрелище, игра теней и красок. Широкий экран позволяет зрителю полнее, глубже проникать в мир фильма. Почему из семнадцати фильмов Вы только один сняли для широкого экрана?

В. Н.: — У этого вопроса есть два аспекта — технический и творческий. Чтобы художник имел возможность выбора формата только с творческих позиций, исходя из особенностей сценарной основы, необходимо в техническом оснащении уравнивать все три формата. Сегодня большинство кинотеатров приспособлено для показа фильмов на широком экране, а техническое обеспечение съемок в сравнении с обычным экраном находится на крайне низком уровне.

Судите сами. В обычном формате светосильная оптика и очень удобная штативно-плечевая камера с набором оптики позволяют снимать практически в любых условиях даже при самой низкой освещенности. Ничего подобного нет для съемок широкоэкранных и широкоформатных фильмов. Опытные образцы отечественной светосильной оптики пока не решают этой проблемы.

А зритель? Учитывая требования проката, на киностудиях имеется количественный план на широкоэкранные фильмы, что в принципе неверно. Если все форматы будут оснащены техникой высокого качества, отпадет необходимость в искусственном плане. Режиссеры, операторы, художники, не скованные путями техники, будут выбирать форматы исходя из творческих соображений, и все форматы будут прекрасно сосуществовать, давая кинематографистам возможность свободного самовыражения.

Е. Е.: — Один из главных приемов операторского мастерства — работа со светом и светотенью. Оператор может создавать иллюзию объемного пространства на экране, изменять атмосферу кадра от трагической до юмористической. При помощи света кадр может стать напряженным, тревожным, лирическим, камерным. Во многих Ваших работах настрой фильма зависит от освещения.

В. Н.: — Для меня работа со светом — самый интимный, почти чувственный процесс. Во ВГИКе нас обучали препарировать свет, и в учебниках об операторском мастерстве говорится о контровом, лобовом, моделирующем свете и т. д. Вся эта теория необходима как школа. Прежде чем заниматься живописью, надо изучить анатомию. В природе только один источник света — солнце. Поток солнечного света, ударившись о стекло или стену, «рассыпается», и мы видим световое наполнение и световые рефлексы, подсветку от пола... Заметить это может только специалист. Операторская работа со светом начинается с умения видеть.

Неважно, какой световой прибор ставить первым — рисующий или заполняющий. Главное — прийти на съемочную площадку с решением. Мне всегда приятно работать над портретом, при помощи света передавать состояние души, фактуру лица, выразительность глаз. Упрощенный прием работы со светом был в фильме «Ирония судьбы, или С легким паром!» — рассеивающий свет через тюль с потолка и огромное количество осветительных приборов, разбросанных на полу в буквальном смысле этого слова — через них шагали актеры. Спасла установка Электроник-КАМ.

А вот в «Служебном романе» с нетипичной внешностью Алисы Фрейндлих пришлось поработать. Некоторые считают, что портрет — это красиво снятое лицо. Неверно! Надо снимать не красиво, а точно, выразительно, если надо — уродливо, безобразно. Алиса Фрейндлих у нас превращалась из мымры в милую, женственную героиню. Из женщины мымру сделать просто — опустили голову в таз, подождали, пока стечет вода, надели костюм мешком — вот и мымра. Я, в свою очередь, помогал ее уродовать светом, не скрывал недостатки, а подчеркивая их. Мне была важна диалектика внешности, которая исходит из диалектики характера. От «нуля» при помощи света я опускал Алису Фрейндлих еще ниже, а потом, опять-таки при помощи света, облагораживал. Я исходил из образной системы фильма, из первоначального замысла основной идеи.

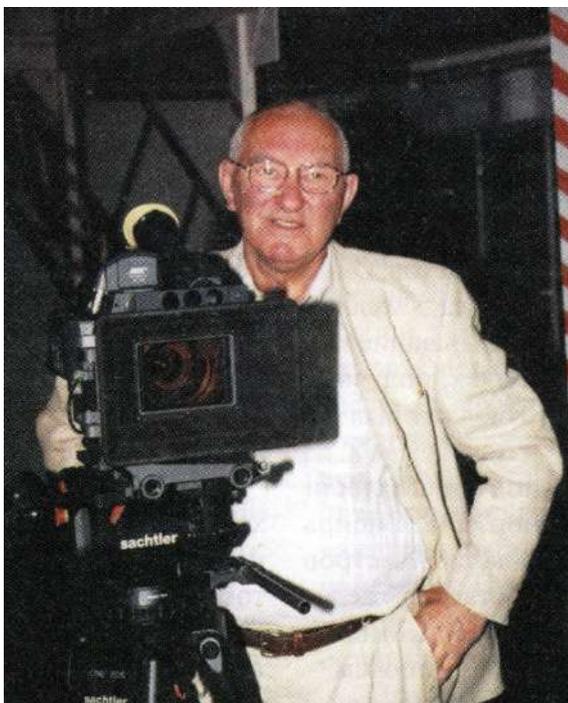
Меня часто спрашивают, кто были вашими учителями? Их у меня было два — профессор Александр Владимирович Гальперин, который вел во ВГИКе курс операторского мастерства и... природа. Именно природа никогда не лжет и всегда права. По ней можно проверить свою способность или неспособность быть художником.

Методические рекомендации

Посмотрите вместе со студентами те фильмы, о которых рассказывает оператор. Обратите внимание на образы, созданные определенными техническими приемами. Обсудите, как можно было бы добиться такого же зрелищного эффекта при помощи современной цифровой техники. Что можно было бы улучшить, сделать более эмоциональным, ярким, зрелищным. И возможна ли в кино такая «правка»?

ВЕРЕН ЗАМЫСЛУ, ИСКУССТВУ И... СЕБЕ

(беседа с оператором Павлом Лебешевым опубликована в журнале
«Техника кино и телевидения» № 8, 2001)



Оператор Павел Лебешев

В кинотеатре «Пушкинский» на премьере фильма режиссера Сергея Соловьева «Нежный возраст» (2000) был полный зал. От культового оператора Павла Лебешева ждали неожиданного изобразительного чуда, а от режиссера Сергея Соловьева — новой эпохальной ленты. И создатели кинозрелища не обманули своих почитателей.

Во многом китчевый, аляповатый и одновременно молчаливо-философский и безукоризненно выверенный в деталях мир Сергея Соловьева стал в «Нежном возрасте» еще и призрачным, теплым, нежным, как ностальгия по молодости, по друзьям, которых давно с нами нет, но с которыми мы до сих пор спорим и советуемся. Эта ностальгия смотрит на нас с экрана глазами героев, в которых оператор сумел передать вопрос старшему поколению — «За что?». За что вы нам построили такой мир, который нам не нужен?

Когда фокусник берет в руки карты, они текут, перемешиваясь, проникая сквозь колоду, чтобы в самый неподходящий для противника момент лечь на стол бог весть откуда взявшимся тузом. Сергей Соловьев и оператор Павел Лебешев ведут своих героев через игру их жизни, подчеркивая абсурдность происходящего изо-

бражением. Наплывы, многократные экспозиции, неожиданные ракурсы, эмоциональная подсветка лиц и глаз, — все это превращает реальный мир в какую-то мистирию масок. Удивительное взаимопонимание режиссера и оператора раскрывает перед нами нежный и непосильно жестокий внутренний мир наших детей, о котором мы порой даже не подозреваем. Слишком плохо мы помним детство...

Павел Тимофеевич Лебешев — один из самых востребованных и парадоксальных операторов советского кинематографа. На его счету более сорока фильмов. Оператором-постановщиком он дебютировал в знаменитом фильме режиссера Андрея Смирнова «Белорусский вокзал» (1970). Практически сразу же после этого, весьма спорного по изобразительному решению фильма, судьба свела его с Никитой Михалковым. Началось их совместное творчество: «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Раба любви» (1975), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Пять вечеров» (1978), «Несколько дней из жизни Обломова» (1979), «Родня» (1981), «Без свидетелей» (1983). При съемках последнего фильма между оператором и режиссером произошел конфликт по поводу творческого видения картины. Они «разошлись» на четырнадцать лет. И только в 1997 году они вновь стали работать над фильмом «Сибирский цирюльник», самым крупномасштабным, самым скандальным и кассовым фильмом Никиты Михалкова.

Надо сказать, что страшное для любого кинематографиста состояние «простой» обходило стороной Павла Тимофеевича Лебешева. Видимо потому, что он всегда придерживался четкого правила: «Если я профессионал, то любую картину могу снять хорошо». Но, снимая фильмы с разными режиссерами, он всегда был верен режиссерскому замыслу, искусству и... себе. «Кин-дза-дза» (1986) и «Настя» (1993) Георгия Данелии, «Леди Макбет Мценского уезда» (1989) и «Первая любовь» (1995) Романа Балаяна, «Ребро Адама» (1990) Вячеслава Кристофовича, «Сукины дети» (1990) Леонида Филатова, «Кавказский пленник» (1996) Сергея Бодрова, «Мама» (1999, совместно с операторами Сергеем Козловым и Григорием Рудаковым) Дениса Евстигнеева, — далеко не полный перечень фильмов, снятых Павлом Лебешевым.

С Сергеем Соловьевым, режиссером безупречной интуиции и чутья на то, каким должен быть его фильм, и кто этот фильм может так снять, разногласий у Павла Лебешева никогда не было. Они вместе

снимали «Спасателя» (1980), «Наследницу по прямой» (1982), «Ассу» (1988). Интересно то, что фильм «Асса» — единственный из трилогии, который снимал Павел Тимофеевич.

Практически сразу же после «Ассы» в 1989 году Лебешев приступил к съемкам «ужасной», по его словам, совместной с ФРГ картины «Трудно быть Богом» режиссера Петера Фляйшмана, а Сергей Соловьев — к производству фильма «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви». Соловьев специально приехал в Ялту к Павлу Тимофеевичу: «Ты знаешь, я хочу снять фильм совершенно иначе... Мы будем пускать искусственный снег за окном... Ты же всего этого не любишь...». Соловьев пригласил на съемки оператора Юрия Клименко. Кстати, последний фильм трилогии «Дом под звездным небом» также был снят Юрием Клименко, и сейчас трудно представить, что кто-то другой смог бы так снять эти «карамельные» фантазмагории отечественного абсурда. А «Нежный возраст» Сергей Соловьев специально задумывал «под Лебешева».

Павел Лебешев: — Сергей так и сказал, приехав ко мне в больницу, где мне сделали операцию на сердце. Когда он показал мне сценарий, я сразу согласился снимать. И мне кажется, что фильм получился очень хорошим.

Елена Ермакова: — На премьере Сергей Соловьев сказал, что на съемках «Нежного возраста» у съемочной группы и оператора не было никаких организационных и технических проблем...

П. Л.: — Да. Мы снимали в студии Никиты Михалкова «ТРИТЭ», где блистательная администрация. Там люди умеют работать, поэтому и все проблемы решались оперативно. Снимали камерой Arriflex 35 VL с замечательной оптикой. Эта камера предполагает наличие встроенного блока, который позволяет делать «наплывы». Но его, к несчастью или счастью, не успели поставить. В начале съемок даже сам режиссер не предполагал, что будет столько «наплывов». Почти половина материала — чистый контратип. Хорошая оптика дала возможность снять так, чтобы «наплывы», которые сегодня делаются при печати, были естественными и незаметными. А я прекрасно помню, как в «Нескольких днях из жизни Обломова» мы делали их по старинке, отматывая кассету и снимая на ту же пленку.

Сегодня монтаж кинофильма стал полностью компьютерным. На «Мосфильме» профессионал-монтажер быстро и качественно монтирует фильм в программе Lightworks, которая позволяет производить мультикамерный монтаж в режиме реального времени. Монтажные столы ушли в прошлое, а с ними и замечательные ветераны этой профессии. Да и сам монтаж фильмов изменился. Стал другим, более пластичным... Я не могу представить кинорежиссера, который стал бы сегодня монтировать свою картину на «столе». Но что касается меня, то я даже не пытаюсь научиться работать на компьютере: больше потрачу времени на учебу, чем на творчество. Ученичество — удел молодых.

Е. Е.: — Кинофильм «Сибирский цирюльник» Никиты Михалкова стал сенсацией в отечественной кинематографии. Вы также сразу согласились работать над ним?

П. Л.: — Да. Мне это было очень интересно. Я никогда не участвовал в съемках такой сложной, большой постановочной ленты. Сценарий фильма, написанный Рустамом Ибрагимбековым еще в 1985 году, был дорог режиссеру. Картина тогда задумывалась как совместная с Италией. Но не было денег, и замысел пришлось отложить. Когда Никита Михалков утвердился на Западе как режиссер и получил «Оскара» за «Утомленные солнцем» (1994), появилась возможность вернуться к задуманному. Что греха таить, на Западе прокатчики не знают российских режиссеров, какими бы они талантливыми не были. Кроме Никиты Михалкова и Андрея Тарковского. Конечно, это несправедливо. Если бы там знали наши ленты о войне, разве стал бы сенсацией фильм Стивена Спилберга «Спасти рядового Райана» (1998)? Разве фильм «Солдаты» режиссера Александра Иванова, снятый в 1956 году по мотивам повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» не событие того, да и нашего времени? Увы, мы не восстанавливаем, не пропагандируем наше старое киноискусство.

Так вот, когда Никита Михалков нашел деньги (в постановке приняли участие инвесторы из России, Италии, Чехии и Франции), начались съемки «сибирской» части. В Сибири снимал итальянский оператор Франко Ди Джакомо. Честно говоря, мне в трех последних частях нравится только панорама, снятая с вертолета. Я бы вообще всю «сибирскую» часть фильма выбросил. И этого чудовищного, ненужного железного монстра... Опера какая-то. Но режиссеру виднее, а для меня фильм закончился на перроне — кадрами отходящего поезда, навсегда разлучающего героев.

Е. Е.: — Скажите, 45 миллионов долларов, затраченные на этот фильм, оправданы?

П. Л.: — Безусловно. Это средний бюджет среднего американского фильма. Мне кажется, вопрос о непомерно раздутом бюджете муссируют в прессе завистники Никиты Михалкова, умалчивая о том, что 35 миллионов дала французская сторона. Госкино выделило всего 10 миллионов. Российские кинокритики делают вид, что не знают, сколько стоят зарубежные «звезды»! Половина бюджета ушла на зарплату

артистов. Одна Джулия Ормонд, участвовавшая в фильме, стоила 5 миллионов. Если бы все наши соотечественники, вкальывавшие как проклятые по 12-14 часов в день на этих съемках, получали столько же, сколько их коллеги на Западе, то бюджет был бы в несколько раз больше.

После сибирских съемок мы весь оставшийся материал сняли за полгода. У меня не было ни одного выходного дня. Сибирь вымотала людей до предела. Были сняты 21 тысяча метров одних только пробегов. Там все чуть не умерли, таская «железяку» по полям, постоянно «прогоняя» массовки. А Михалков, здоровый как лось, шел всегда впереди... Ему всё было нипочем.

Мы как могли сэкономили деньги, чтобы уложиться в «сказочно огромную» сумму. Училище и дом МакКрейна снимали в Праге. И это не случайно. На студии «Баррандов» строят намного лучше и дешевле, чем в России. Если там прибьют доску, я уверен, что она не отвалится во время съемок и не будет скрипеть. Вы же знаете, какое значение придается сегодня звуку в кино. Мы записывали звук фильма по технологии Dolby Surround. Но практически вся фонограмма писалась синхронно. Нужен был натуральный звук. Но как может работать звукооператор, если в декорациях скрипят доски, что на наших киностудиях в порядке вещей? Кроме того, в Праге был весь нужный реквизит: костюмы для многочисленной массовки, кареты и прочая утварь. Всё в отличном рабочем состоянии. А заокеанское «американское» плато снимали в Португалии, потому что это самое близкое место с похожим ландшафтом.

Е. Е.: — *«Сибирский цирюльник» — первый российский кинофильм, снятый по системе Panavision. Чем был обусловлен этот выбор?*

П. Л.: — Стремлением получить высокое качество изображения. Эта система давно используется на Западе, она рассчитана на демонстрацию 35-мм фильма на большом экране, то есть с расчетом на «растяжку» изображения. Дорогая. Прокат одной камеры нам обошелся в 300 тысяч долларов. С помощью такой техники сегодня снимают лучшие операторы. А чем мы хуже?

Я работал с этой системой впервые. Надо сказать, нам бы ее никто ни за какие деньги и не дал, но имя Михалкова растопило лед недоверия.

Система Panavision дает фантастическую резкость изображения, однако требует определенных навыков работы и огромного количества света. Диафрагма должна быть не ниже 5,6 — иначе будет нерезко. Оптимально — 6,3. Тогда воздух в кадре звенит.

В фильме есть кадры затемненных помещений. Мне понадобилось все мое мастерство, потому что снимаемое «темное» пространство было залито ярким светом. Но когда нужны были светлые, освещенные интерьеры, мы столкнулись с другой проблемой — они требовали света в десять раз больше обычного. Мы же привыкли, что если диафрагма 1,4, то снимать можно вообще без света с нормальной оптикой. Но если диафрагма 2, то света уже надо в два раза больше, 2,8 — еще в два раза больше и так далее. Чувствуете разницу? И это только для того, чтобы все было просто резко. А мне были важны портреты, «светопись» в кадре, тени и полутени, рефлексии.

Е. Е.: — *То есть, у Вас были проблемы со светом?*

П. Л.: — Да. Работать со светом было очень тяжело. В фильме снимались большие пространства, требовавшие огромного количества света. Но мы использовали новые приборы рассеянного света разной мощности и диаметра, которые удалось найти и заказать в Праге. Они дают рассеянный свет, его можно сделать направленным, так как сами приборы можно подвешивать куда угодно. В России этой технической новинки пока нет. А я очень люблю работать с рассеянным светом: он заливает пространство, и получается удивительная пластика.

Е. Е.: — *«Сибирский цирюльник» стал еще и первым отечественным фильмом, где использовались компьютерная графика и анимация. Делала ее российская студия «V. S. Graphics». Вы довольны результатами?*

П. Л.: — Совершенно недоволен. Даже говорить об этом не хочется. На мой взгляд, эти спецэффекты все неудачны. Был проезд камеры вдоль Храма Христа Спасителя, который к тому времени еще не был достроен. Никита Михалков хотел достоверности того времени, поэтому Храм пришлось нарисовать и впечатать. Это стоило времени и денег. Я теперь знаю, где в Париже или Лондоне можно сделать все быстрее, дешевле и качественнее. Тогда не знал. Решили поддержать отечественных производителей и нашли знаменитую московскую студию «V. S. Graphics», специализирующуюся на рекламе и клипах. Там прекрасно делают музыкальные клипы, но не имеют ни малейшего представления о том, что такое кино. «Рекламные» искры от ударов шпага в сцене дуэли получились... как в рекламе. Они красивы, сверкают, но не вписываются органично в изображение кадра. И Храм тоже «рекламный»... Я теперь понимаю, что с компьютерщиком-дизайнером должны были сидеть я и специалист по спецэффектам в кино, объясняя свои требования к изображению. Кроме того, сделанный ими негатив плохо монтировался с остальным материалом.

Хорошо Спилбергу, у которого собственная студия компьютерных эффектов и специально обученные профессионалы.

Но сами по себе компьютерные технологии — вещь замечательная. Я сейчас готовлюсь к съемкам пятисерийного телефильма по роману Бориса Акунина «Азazelь». Действие происходит в XIX веке. Этот исторический костюмированный фильм финансируется ОРТ через фирму «ТРИТЭ». За десять недель следует снять пять картин по 52 минуты каждая. В общей сложности — 260 минут. Будем снимать на 16-мм пленку Кодак, потом весь материал будет переводиться на видео. Вот на этой картине, где пленка — только первоначальный носитель изображения, компьютерные спецэффекты нам очень пригодятся. Я даже вывески в городе могу не менять и электрических проводов не бояться. Все это потом очень легко уберется из видеокadra. Для российских постановщиков спецэффекты на кинопленке сегодня, видимо, — очень дорогое удовольствие. Но и стремление к ним далеко не всегда оправдано.

Е. Е.: — *Почему Вы предпочитаете работать на съемочной площадке с камерами?*

П. Л.: — Первый раз я попробовал с ним работать в картине «Трудно быть Богом» в Германии. Тогда я понял, что камера дает возможность оператору-постановщику заниматься творчеством, работать со светом, актерами. В киноактере самое главное — лицо. И очень важно снять актера так, чтобы его внешнее состояние отражало эмоциональный накал данного эпизода. Я очень люблю актеров, которых снимаю. Они как дети обидчивы и ранимы. С ними надо обращаться очень бережно. Если оператор не любит актера, то ему лучше вообще не снимать.

Оператору совершенно не обязательно смотреть в «глазок» камеры. Это уже отжившее представление о профессии. Не зря же оператор-постановщик везде называется «директором фотографии», а человек у «глазка» камеры — «камерменом». На «Сибирском цирюльнике» тоже был камермен — профессионал из Польши. Я его давно знаю и ценю его мастерство. В России настоящих камерменов нет, потому что у нас порочная система оплаты труда кинематографистов. Все ассистенты хотят быть режиссерами, а все потенциальные камермены стараются стать операторами-постановщиками, потому что последним больше платят. Да и престиж дело не последнее. У нас зарплату дают не за работу, а за должность. На Западе ассистент, который выставляет фокусное расстояние, получает гораздо больше, чем начинающий оператор. У него большая зарплата, потому что он — профессионал с опытом, и ему не надо уходить ни в операторы, ни в режиссеры.

Е. Е.: — *Павел Тимофеевич, Вы совсем отошли от съемок ручной камерой, которую так любили...*

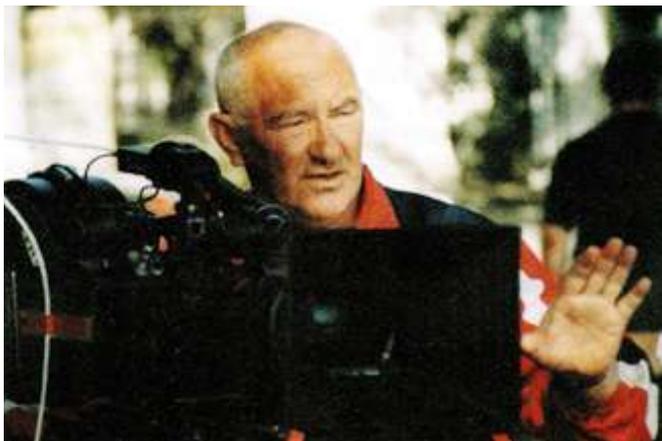
П. Л.: — Я ее и сейчас люблю. Просто появился стедикам. Согласитесь, смешно и неудобно снимать самому «с рук», когда это может сделать профессионал-стедикамщик гораздо лучше и качественнее. Когда мне нужна съемка с движением, я вызываю профессионала, объясняю, откуда и как надо снять, где, в какую сторону и с какой силой качнуть камеру, и я уверен, что все мои пожелания будут исполнены. В «Сибирском цирюльнике» было очень много съемок со стедикама. К моему глубокому сожалению, профессионал из Праги не смог поехать с нами в Португалию, и нам пришлось вызывать специалиста из Лондона, который как-то работал с самим Спилбергом. Мы с ним промучились пять часов на одних съемках — то у него камеру сдувало, то еще что-то... Вся группа работала на него. Может быть, он не привык к камере Panavision, которая гораздо тяжелее обычной.

Е. Е.: — *Марина Голдовская в книге «Павел Лебешев» назвала Ваш кинематограф «живописным». Как Вы к этому относитесь?*

П. Л.: — Все эти эпитеты придумывают критики и киноведы. Я не знаю, какой у меня кинематограф. Но если так кому-то нравится — пусть будет «живописным». Свет — основа живописи. Он рисует и создает кадр, его жизнь в пространстве и времени. Свет увеличивает глубину кадра или делает изображение плоским, неестественным. Свет может быть теплым, нейтральным, холодным. Он пробуждает эмоции на лицах актеров, проявляет их эмоциональное состояние в данный момент. Светом в идеале должен заниматься не только оператор, но и режиссер и художник. Они должны понимать природу и возможности света в кино. Когда я снимаю с Никитой Михалковым или Сергеем Соловьевым — рядом со мной мои единомышленники, соратники, мы с ними говорим на одном языке киноискусства, поэтому нам вместе интересно.

Е. Е.: — *Никита Михалков и Сергей Соловьев такие разные. Как Вы с нимиживаетесь?*

П. Л.: — Никита Михалков на съемочной площадке — диктатор. Легендарный Сергей Бондарчук, по сравнению с ним — ребенок. Все боятся Михалкова и ничего поперек сказать не могут. Бывает, он сам видит, что плохо, но раз все считают, что «гениально», значит так оно и есть, и получается полная ерунда... Но я ему всегда говорю правду. Может быть, поэтому и работаем с ним вместе уже четырнадцать лет.



На съемках фильма «Кавказский пленник» (1996)
режиссера Сергея Бодрова

Но и Сергей Соловьев, и Никита Михалков — личности. Они понимают изобразительную культуру кино, «видят» световую и цветовую гамму своих фильмов, они насыщают изображение особой энергетикой. Вообще, оператор — профессия зависимая. Оператору даже со слабым режиссером надо пытаться следовать его, пусть недалекому, но авторскому замыслу. Ни о какой творческой бесконтрольной свободе не может быть и речи. Больше того, если бы я снимал все картины, как вы говорите, «живописно», многие из них от этого бы проиграли. Я даже знаю пару своих картин, которые я просто угробил изображением. Потому что зритель видел в них только изображение, и та крупница драматургии, которая в них была, вообще осталась незамеченной.

Показательный пример грамотного использования изобразительных приемов и средств — всеми обруганный фильм «Москва слезам не верит» (1979) режиссера Владимира Меньшова. Я, как зритель, очень люблю этот фильм. Я вообще кино смотрю как обыкновенный зритель, люблю смеяться вместе со всеми и плакать... Так вот, «Москва слезам не верит» — типичное американское кино. Заснула домработницей, проснулась принцессой. Красивая современная сказка «Золушка» в отечественных интерьерах. И если бы этот кинофильм сняли по-другому, не так прямолинейно, он потерял бы свою простоту и наивность, свою незамысловатую сказочность и перестал бы быть таким близким и родным огромному числу зрителей.

Е. Е.: — *В финале «Сибирского цирюльника» каторга снята так красиво... Одни светящиеся в солнечных лунах яблоки в кладовой полтаторжанина чего стоят...*

П. Л.: — Я Сибирь не снимал, но мне кажется, что кино должно быть красивым. На Руси к яблокам всегда относились с большой любовью. А у Александра Довженко в «Земле» разве яблоки не красивы? А у Андрея Тарковского в «Ивановом детстве»? На мой взгляд, «Сибирский цирюльник» — фильм о чести, дружбе, любви, достоинстве... И так как его герои живут в России, то фильм и о России тоже. О той России, как понимает и видит режиссер. Все мы знаем, что в пышных прическах придворных дам XVIII века было полно вшей — в кино это обязательно показывать?

Михалков говорил, что «Сибирский цирюльник» должен быть имперским фильмом, и изображение должно быть имперским. Так и снимали. Обычно, работая с Михалковым, мы продумываем каждый эпизод. К сожалению, на «Сибирском цирюльнике» такой возможности не было. Правда, сцена с воробушком под солдатскими сапогами, запоминающаяся и трогательная, придумана заранее, хотя в сценарии ее не было. Собственными глазами я видел на одном из первых показов фильма в кинотеатре «Стрела» рыдающих наших кинокритиков, которые, утирая слезы, говорили, что это никуда не годная сцена. Наши критики не понимают, что кино и личность Никиты Михалкова — разные вещи. Они не любят лично Никиту Сергеевича и переносят свою нелюбовь и зависть на его фильмы.

Е. Е.: — *А как Вы оцениваете наших молодых кинооператоров?*

П. Л.: — Есть очень талантливые. Юрий Шайгарданов, Юрий Любшин, Сергей Козлов... Правда, им уже за сорок. У них классическое кинообразование, они мастера своего дела. Молодежи, которая начала снимать с клипов, очень сложно переходить на кино. Это другое направление в искусстве. У них и кино по изображению получается клиповым. Они мыслят мелкими монтажными категориями, которые разваливают фильм, убивая его целостность. Сергей Козлов, который сейчас работает за рубежом, единственный, кто смог прийти в кино из клипмейкеров.

Е. Е.: — *Павел Тимофеевич, Вы снимали для телевидения?*

П. Л.: — Один раз и хорошо бы последний. Я люблю 35-мм пленку Кодак, которая дает полноценное киноизображение для проекции на киноэкран. Не думаю, что существует какая-то телеспецифика для оператора. Я смотрел картины, снятые с этой «спецификой», и смотрел обычное кино по телевидению. Разница не в пользу первых. Конечно, есть требования жанра. Для «мыльных опер» с маленьким бюджетом дорого строить декорации, поэтому снимают в интерьерах и, как правило, плохих. Отсюда крупные планы, минимум движений, динамики. Это не эстетика, а недостаток времени и денег.

Е. Е.: — Вам приходилось работать с цифровыми камерами?

П. Л.: — Приходилось пару раз, но я их не люблю. Сейчас цифровая техника быстро развивается, и я думаю, что в очень скором времени произойдет полный переход на «цифру». Но мне кажется, носитель никакой роли не играет. Если телевизионная камера будет выдавать такую же пластику, как пленка, на нее с удовольствием будут все снимать. Пока цифровое изображение, которое я видел — плоское. Я могу сразу отличить, снят материал на пленку, а затем переведен на видео, или же снимали сразу на цифровую камеру. Но, думаю, будущее все равно за «цифрой». Правда, это уже не мое будущее, а других операторов, которые в силу своей профессии будут заниматься светом, потому что именно в «светописи» и заключается искусство кино.

Методические рекомендации

Посмотрите вместе со студентами фильмы, снятые оператором Павлом Лебешевым: «Нежный возраст» режиссера Сергея Соловьева, «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви» и «Сибирский цирюльник» Никиты Михалкова. В этих фильмах наиболее ярко проявился почерк оператора. Предложите студентам выделить те технические и изобразительные приемы, которыми пользуется оператор. Пусть они определят, какие режиссерские задачи решаются этими методами съемки. Отметят, на какие зрительские эмоции работают освещение, ракурсы, панорамы, крупные планы.

Можно провести интересный семинар, сравнивая по изобразительному и режиссерскому решению два фильма, которые упоминает Павел Тимофеевич — «Спасти рядового Райана» режиссера Стивена Спилберга и «Солдаты» режиссера Александра Иванова. В этих фильмах было бы интересным сопоставить операторские решения при использовании пленочных и цифровых технологиях в кинематографе

ЗАМЫСЕЛ ФИЛЬМА РОЖДАЕТСЯ В ЦВЕТЕ

(беседа с режиссером Константином Лопушанским и оператором Николаем Покопцевым
опубликована в журнале «Техника кино и телевидения», № 2, 1990)



Режиссер Константин Лопушанский

возрождения духовных ценностей, роли религии в обществе стремительного технического прогресса, морали, нравственности, гуманизма, культуры нашей цивилизации и многих других вещей, которые проповедует режиссер и автор сценария Константин Лопушанский, исходя из основных принципов христианского миропонимания. Но одно в этой ленте, на мой взгляд, бесспорно — система образов, придуманная и выстроенная режиссером, безупречно воплощена в экранное зрелище оператором.

Николай Покопцев не просто понял идею режиссера. Он смог адекватно «материализовать» ее, используя свой богатый профессиональный опыт оператора, приемы съемки, работу с цветом и светом. В фильме на уровне стилистики и пластики киноискусства сохранены три театральные единства: места, времени и действия. Поэтому границы повествования одновременно и уходят в бесконечность философской трактовки бытия, и очень четко очерчены колючей проволокой резервации мутантов...



Константин Лопушанский.
Вручение специального
приза жюри XVI МКФ
«Серебряный Георгий» за фильм
«Посетитель музея»

«Посетитель музея» (1989) — второй совместный фильм режиссера Константина Лопушанского и оператора Николая Покопцева. Работа эта действительно совместная, так как и режиссера, и оператора можно назвать равноправными авторами, создателями фантастического и одновременно такого страшно реального мира нашей планеты, умирающей после экологической катастрофы. На XVI Московском международном кинофестивале фильм завоевал специальный приз жюри «Серебряный Георгий» и совместный приз Международного союза технических кинематографических ассоциаций (УНИАТЕК) и журнала «Техника кино и телевидения» за оригинальное использование техники в изобразительном решении.

Фильм вызвал многочисленные споры как кинокритиков, так и зрителей по поводу концепции гибели и

Сложился этот чрезвычайно счастливый творческий дуэт случайно и даже внезапно. За день до начала съемок первого полнометражного фильма Константина Лопушанского «Письма мертвого человека» (1986) выяснилось, что картина осталась без оператора. Николаю Покопцеву вечером принесли сценарий, а на следующий день он пришел на съемочную площадку. Так началась совместная работа этих двух совершенно разных по возрасту, характеру и темпераменту людей, влюбленных в киноискусство.

Константин Сергеевич Лопушанский по своей первой профессии — музыкант. Закончил Ленинградскую консерваторию, аспирантуру, работал в Малом оперном театре и параллельно учился на театрально-режиссерском факультете Ленинградской консерватории. Потом поступил на Высшие курсы сценаристов и режиссеров в Москве в мастерскую Эмиля Лотяну. Практику проходил у Андрея Тарковского на кинофильме «Сталкер» (1979). Дебютировал черно-белой короткометражной картиной «Соло» (1980), которая завоевала несколько международных призов. Но только в 1984 году, после пяти мучительных лет простоя, было получено разрешение на съемки полнометражного фильма «Письма мертвого человека».

Николай Иванович Покопцев окончил механический факультет Ленинградского института киноинженеров и работал в Центральном конструкторском бюро кинематографии конструктором. Но попасть на киностудию было всегда манящей мечтой, а «Ленфильм» казался недостижимым. Поэтому пришлось шесть лет проработать на студии на-

учно-популярных фильмов инженером по специальным видам съемок. Воздушные съемки, подводные, рентгеновские, макро, микро... — отличная профессиональная школа, которой может позавидовать любой оператор. Но хотелось общения с творческими работниками игрового кино, с актерами, режиссерами, хотелось самому снимать игровые фильмы. В 1961 году он поступил на заочный операторский факультет ВГИКа, а через год его пригласили в цех комбинированных съемок на «Ленфильм», где он в течение шести лет работал оператором комбинированных съемок. Дебютом в большом кино стал фильм режиссера Вадима Михайлова «День свадьбы» (1968). Потом ему пришлось работать с разными режиссерами. С Михаилом Ершовым он снимал «Десант на Орингу» (1979), Динарой Асановой — «Никудышную» (1980), Виктором Трегубовичем — «Трижды о любви» (1981), Виктором Соколовым — «Родителей не выбирают» (1982), Леонидом Макарычевым — «Ребячий патруль» (1984). Но настоящий успех и ощущение творческой и профессиональной свободы пришли с фильмами Константина Лопушанского «Письма мертвого человека» (1986) и «Посетитель музея» (1989). Об этом их совместном творчестве наша беседа.

Елена Ермакова: — Константин Сергеевич, «Письма мертвого человека» и «Посетитель музея» сближает не только тема последних дней гбнущей планеты и ее обитателей, но и то, что каждый фильм имеет свой особенный цвет, вернее — цветовую гамму. Она не просто создает определенную эмоциональную атмосферу, но становится неким магическим символом, держит зрителя в определенной системе координат, постоянно возвращая его к главной идее, сущности происходящего. В «Письмах...» желто-коричневая гамма воссоздает образ планеты, сожженной ядерной войной. Вечные сумерки наступили как на Земле, так и в душах людей. В «Посетителе музея» Вы выбрали черно-красный цвет. Мне кажется, это не вполне логично, так как при экологической катастрофе, грязном море, которое висит в воздухе и закрывает солнце, по законам физики более естествен был бы холодный полумрак, может быть, с отливом в серебристо-голубой...

Константин Лопушанский: — Когда у меня возникает замысел, вернее, еще только очень зыбкий образ фильма, он всегда видится, в первую очередь, в цвете. В «Письмах мертвого человека» это действительно были коричневато-желтые сумерки. Большая часть фильма снималась на черно-белую пленку с последующим вирированием, и поэтому есть места, где появление цвета, совмещение цветного и вирированного изображения было несколько грубоватым, резким. «Посетитель музея» был изначально задуман в черно-красной гамме, и если уж искать этому какое-то рациональное объяснение, то физическая природа света здесь ни при чем. Никто не знает, какой будет наша планета после экологической катастрофы, да и сама эта катастрофа — только верхняя часть айсберга. Ведь в фильме речь идет о нашей душе.



Николай Покопцев
и Константин Лопушанский

Жанр фильма мы определили как «религиозная драма». Меня поразило, что в «Тибетской книге мертвых», написанной в VIII веке, образ Ада предстает в черно-красном цвете. Мир, в котором живут герои моего фильма — генетически искаженные люди — и есть тот самый Ад, только создан он руками человеческими.

Николай Покопцев: — Для меня цветовое решение было тоже неожиданным, да еще и очень трудновыполнимым. Изначально была выбрана цветная пленка, причем большой чувствительности — Kodak 5294. Почти весь фильм снимали ночью или поздним вечером. Использовали красные фильтры, специальную подсветку. Следили за тем, чтобы в кадр не попадали лишние источники света. Много эпизодов, где действие происходит при свете огня. Помните, огонь на окнах отеля, который отпугивает мутантов? Он красный. Но ведь красным пламя не бывает... Обязателен желтый перелив. Для того чтобы получить должный эффект, лаборатория Технологического института разработала специальную горелку для сгорания природного газа. Красный цвет дают соединения окиси железа, которые добавлялись в горелку. Но были моменты, когда красный цвет упорно не хотел получаться. Не помогали даже ухищрения при печати. Тогда в некоторой степени приходилось сдавать свои позиции и идти на уступки природе. Например, эпизоды праздника веточек — об-

ряда мутантов, где у каждого в руке горящая свеча или лучина. Так или иначе, здесь присутствовал желтый оттенок пламени.

При печати фильма очень большая работа была проведена замечательной цветоустановщицей Людмилой Косаревой. Это был упорный ежедневный многочасовой труд. Кто с ним сталкивался — отлично меня понимает.

Е. Е.: — *«Письма мертвого человека» было легче снимать?*

К. Л.: — В смысле организации съемок, оснащения группы съемочной техникой и условий, которые нам были созданы, можно сказать, что этот фильм снимался на грани нервного срыва. «Посетитель музея» — наоборот, даже в слишком благоприятных условиях, но именно поэтому мы чувствовали большую ответственность за каждый кадр.



Кадр из фильма «Письма мертвого человека»

Н. П.: — Нельзя сказать, что было проще снимать. «Письма...» — необычная, интересная работа, которая потребовала массу изобретений как от меня, оператора, так и от художника, пиротехников, операторов комбинированных съемок... Фильм снимался на семи типах отечественной пленки: четырех черно-белых пленок Тасма (КН-3, НК-2, А-2, Тип-42) и трех цветных (СН-6, ДС и ЛН). Черно-белые пленки подбирались, исходя из освещенности объекта, необходимой контрастности эпизодов, и было очень важно, чтобы при монтаже переходы с одной пленки на другую выглядели бы естественными, сюжетно оправданными. Сцены в подвале, например, требовали пленки большей чувствительности — Тип-42, так как надо было без лишней подсветки передать матовую атмосферу

сумерек. И тогда использовали рассеянную подсветку. Сцены же в разрушенном городе полностью сняты на черно-белую пленку НК-2 с последующим вирированием, что и помогло создать коричнево-желтую гамму.

Е. Е.: — *Потребовались ли какие-нибудь особенные операторские приемы в работе с портретами при красном освещении в «Посетителе музея»?*

Н. П.: — Конечно, красный свет изменяет человеческое лицо, делает его непривычным для нормального восприятия. Но я придерживался одного правила — чтобы на лице при красном освещении прорисовывались эмоции, чтобы камера помогала актеру выразить состояние и чувства героя и одновременно соединяла крупный план актера и все детали кадра в один живой зрительный образ. Многие сцены мы снимали при свете свечей или при лучине, когда лицо по логике должно было освещаться только одним источником света. Это было важно особенно в тех кадрах, где в интерьере не было видно окон с горящим пламенем. Kodak здесь был незаменим, но в некоторых случаях все равно приходилось снимать с красной подсветкой. И тогда главная задача заключалась в том, чтобы этот искусственный сторонний свет не нарушал логику кадра, а, наоборот, придал изображению некую загадочность, ирреальность.

К. Л.: — Я бы хотел сказать о нашей работе с пациентами интерната и тем самым ответить на многочисленные вопросы, которые после фильма мне обычно задают зрители и журналисты: «А этично ли было снимать больных людей?» Я считаю, что глубоко неэтично то общество, которое породило невероятное количество дебилов в силу экологических нарушений и неправильной генетической политики. В данном случае я и мои коллеги выступали как зеркало. Мы показали то, к чему нас вынудила сама жизнь, и в данном случае неэтично, безнравственно было бы об этом молчать или как-то приукрашивать действительность. Если сейчас у нас в стране ежегодно рождается 10 процентов детей-дебилов, то к концу десятилетия может появиться новая республика, состоящая из жертв прогресса. Не исключено, что у них будет развиваться своя культура, страшная, генетически искаженная, но в ней будут присутствовать свои ценности, свои законы, традиции, обряды... К этому надо быть готовыми, и надо понять, что неполноценные люди — все-таки тоже люди, и в их горе есть наша вина... Надо суметь увидеть, по возможности понять этих людей и помочь им.

Конечно, когда я приступал к работе, были сомнения. Я изначально не ставил своей задачей снимать этих людей. У нас была готова актерская массовка. Но когда мы с ними познакомились, начали общаться,

подружились, мы были поражены той теплотой и сердечностью, с которой они отнеслись к нам, особенно к главному герою, актеру Виктору Михайлову. Для них, лишенных всякого общения с окружающим миром, всякой информации о том, что творится за стенами интерната, дни съемок стали настоящим праздником. Естественно, вся эта работа велась под контролем врачей-консультантов, которые нам очень помогали. Но самым важным для нас было то, что после общения с этими людьми мы поняли, насколько трагичны и серьезны проблемы, которые связаны с искажением генофонда человечества. Поняли, что мы не имеем права об этом молчать.

Е. Е.: — *Константин Сергеевич, ставили ли Вы какие-то специальные задачи перед оператором или же давали полную творческую свободу, обговорив основную концепцию изобразительного решения фильма?*

К. Л.: — Я — сторонник тотального авторского кино и те, кто со мной сотрудничают, должны принять ту систему образности, которую я исповедую. Николай Покопцев — один из самых близких моих соратников в работе. С ним вместе мы пытаемся воссоздать конкретно в реалиях то, что в сценарии только видится внутреннему взору режиссера. Общий язык мы находим с полуслова, и все равно остается некой тайной, как внутреннее видение материализуется в реальные структуры, фиксируется на пленке...

Е. Е.: — *Вы всем довольны в работе оператора?*

К. Л.: — Я не могу назвать в картине ни одного эпизода, который был бы снят не так, как мне хотелось бы. Если что-то не получалось, переснимали по многу раз и выбирали оптимальный вариант.

Е. Е.: — *Извините мою настойчивость, но мне было немного обидно, когда я видела кадры с морем. Я узнала родное Черное море — теплое, не по температуре, а по природе своей. Мне однажды довелось видеть шторм на Охотском море. Тупно-серый, холодный цвет... Пропадает ощущение воды. Она превращается в грязную, тягучую массу, которая выплескивается на берег в поисках добычи... Вот бы туда Вашего посетителя музея...*

К. Л.: — Мы действительно снимали Черное море под Новороссийском. Нашли уникальное место, где волны идут с трех сторон, так что непонятно, где берег. Создавалась иллюзия замкнутого и в то же время бесконечного водного пространства. Причем нам нужен был не просто шторм, а прилив, чтобы вода прибывала. Такого состояния моря мы ждали месяц. А что касается теплоты — то съемки велись в декабре. Было достаточно холодно. А цвет в конечном итоге зависит от печати, и мы выбрали тот оттенок, который смогли наиболее точно соединить со вспышками молний, со всей атмосферой происходящего...

Н. П.: — У меня более критичное отношение к своей работе. Мне тоже не нравится море. Дальний Восток действительно был бы оптимальным вариантом. Но наш фильм стоил 870 тысяч, такие командировки не по карману. В Новороссийске нам пришлось строить сложную декорацию метеостанции. Это сооружение было воздвигнуто на тридцатиметровой эстакаде, и в шторм мы ее вывозили по рельсам в море.

Мне еще не нравится голубое небо, которое так или иначе выступает в сценах, снятых в Хиве и Бухаре. Нам нужен был таинственный город с минаретами, с полуразрушенными мечетями, мы хотели снять настоящие песчаные бури... Чего я только не делал с голубым среднеазиатским небом — ставил точные фильтры, пытался исправить положение при печати — ничего не помогло. А песчаные бури нам пришлось устраивать самим. Техника к нашему приезду в Среднюю Азию опоздала. Не было ни ветродуев, ни камервагенов, ни лихтвагенов. Пришлось ехать в ближайший аэропорт, просить машины, которыми расчищают взлетные полосы, запускать винты вертолетов, чтобы не только расшевелить песок, но и убрать снег, который успел выпасть к тому времени.

Е. Е.: — *Фильм «Посетитель музея» снимался для демонстрации по второму каналу телевидения ФРГ по заказу западногерманской фирмы Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Использовали ли Вы зарубежную технику и в какой мере Вам это помогло?*

Н. П.: — Наша советская кинотехника глубоко апокалипсична, и поэтому мы были очень благодарны, что получили возможность снимать хорошей камерой Arriflex на пленке Kodak. Еще у нас был трансфокактор Varotal E-20-100. Больше никакой специальной техники не использовали. Даже копии пришлось печатать на пленке ORWO, так как для печати не нашлось Kodak, что очень осложнило этот процесс. На XVI Московский кинофестиваль мы привезли восьмую копию, напечатали ее буквально за несколько дней до просмотра. Это была лучшая копия, но все равно у меня к ней есть претензии.

Е. Е.: — *Учитывали ли Вы при съемках, что фильм будет демонстрироваться по телевидению, и не испугало ли Ваших западногерманских заказчиков, что практически весь фильм снят ночью?*



Кадр из фильма «Посетитель музея»

Н. П.: — Такой была задача режиссера. Нужна была полная стабильность кадра. Поэтому я полностью отказался от ручной камеры. Снимали или с операторской тележки на рельсах, или со штатива, используя трансфокатор. Но съемки ручной камерой я все равно очень люблю. Причем никогда не работаю со стедикамом. Однажды я снял с рук целиком весь фильм — «Родителей не выбирают» режиссера Виктора Соколова.

Е. Е.: — А как Вам удалось без дополнительных приспособлений, операторского крана, например, снять эпизод, когда герой на горе стоит на коленях под огромным деревянным крестом. Камера смотрит вниз по крайней мере с семиметровой высоты?

Н. П.: — Здесь пришлось немного обмануть зрителей. Крест мы сделали действительно семиметровый, из цельного дерева, установили его на горе. В первых кадрах мы видим маленького человека, распростертого у подножия креста. Но потом этот крест пришлось подпилить до полутора метров, именно потому, что было трудно представить, какая вспомогательная операторская техника нужна для подобного трюка. Но ощущение высоты осталось за счет использования трансфокатора.

Финальный эпизод на свалке, когда взлетают стаи птиц на фоне восходящего солнца, снята длиннофокусной оптикой. Сцена длинная, и чтобы ее оживить, первые кадры сняты чуть-чуть не в фокусе, но по мере того, как солнечные лучи начинают разгораться, контуры предметов и пейзажа начинают прорисовываться более четко. А чтобы приблизить цвет солнца к красноватой гамме, мы использовали розовый фильтр.

Е. Е.: — Николай Иванович, Вы, как профессиональный оператор комбинированных съемок, до сих пор принимаете участие в этом процессе или же такая работа для Вас осталась в прошлом?

Н. П.: — И на «Письмах мертвого человека», и при работе над «Посетителем музея» мне приходилось сидеть вместе со специалистами комбинированных съемок и «колдовать» над изображением. Техника некоторых видов комбинированных съемок на «Ленфильме» никуда не годится. Честно говоря, о комбинированных съемках больно вспоминать. Очень многое из того, что хочется показать на экране, не получается. В «Посетителе музея» очень мало комбинированных съемок, в основном это наплывы в снах героя — сочетание черно-белой пленки и цветной с переходом в черно-белое изображение. Все это делалось по отдельным кускам. При печати копии сразу же пришлось делать контратип. Такую же операцию мы проделали и с молниями, которые впечатывались в негатив. Причем сами молнии комбинаторами были сняты на ORWO, а основной материал на Kodak. При печати получались разные оттенки — молнии становились непонятного фиолетового цвета. Была сделана масса контратипов, которые подбирали по нужной плотности. Вся эта работа заняла две недели. На экране эпизод длится несколько секунд. Да что говорить о комбинированных съемках, если на печать эталонной копии при самом активном участии режиссера и оператора ушел целый месяц.

Е. Е.: — Константин Сергеевич, Вы принимаете участие во всех стадиях производства фильма? Многие считают, что для режиссера это не обязательно.

К. Л.: — Дело в том, что я приверженец авторского кино. Я считаю, что замысел должен возникать у режиссера-автора, который воплощает его в экранное зрелище при помощи и поддержке своих соратников, которые ему верят и любят его. Только тогда возможно создать целостное произведение. Фильм — это своеобразный оркестр, и лучше всего он «играет» тогда, когда композитор — дирижер исполнения собственной музыки.

Е. Е.: — Если уж мы заговорили о музыке, то скажите пожалуйста, какую роль играет Ваша первая профессия музыканта при создании звукозрительного ряда фильма?

К. Л.: — Когда музыкант играет, он следует своей интуиции. Когда я пишу сценарий или продумываю замысел фильма, я тоже стараюсь увидеть и услышать интуитивно образ фильма. Я всегда считал и считаю музыку частью драматургии. Помните эпизод в финале фильма «Письма мертвого человека», — дети, идущие в противогазах по пустыне... Там звучит музыка Габриэля Форе. Без нее этой сцены просто бы не было. В «Посетителе музея» на протяжении всего фильма звучит музыка Альфреда Шнитке...

Н. П.: — Я часто просил Константина Сергеевича давать прослушивать мне музыку перед съемками или даже во время съемок.

К. Л.: — При всей моей любви к Николаю Ивановичу я сознательно иду на этот режиссерский диктат. От операторской работы мне нужен «холод вдохновения». Я боюсь, что лишние эмоции помешают снять так, как этого требует замысел. В этом тоже выражается мое понимание «авторского кино».

Методические рекомендации

Жанр дистопии уже стал традиционным для мирового кинематографа. Но, основываясь на зрелищных и завораживающе пугающих фильмах-катастрофах, ленты дистопии все больше начинают анализировать духовную, психологическую и эмоциональную составляющие человеческой личности. Дистопии неспешны, трагичны и задумчивы... Отсюда появление монохромной гаммы и плавного монтажа.

Проанализируйте с точки зрения изобразительного решения ленты «Письма мертвого человека» Константина Лопушанского и «На берегу» Стэнли Крамера, основоположника дистопии в кино. В этих фильмах много общего, но есть и принципиально различные трактовки внутренней человеческой катастрофы.

КИНОРЕАЛЬНОСТЬ «ФАНТАСТИЧЕСКОГО» КИНЕМАТОГРАФА

(беседа с кинооператором Александром Георгиевичем Рыбиным опубликована в журнале «Техника кино и телевидения», № 8, 1987)



Оператор Александр Рыбин

Парадокс, но в нашей стране, где на протяжении 80 лет строили самое светлое коммунистическое будущее, фантастика была персоной нон грата. И если литераторы еще как-то могли индивидуально работать в этом жанре, чаще всего укладывая свои произведения «в стол», то кинематограф, как коллективное искусство, требующее финансовых государственных вложений, практически был вынужден отказаться от сомнительных и дорогостоящих экспериментов.

Режиссера Ричарда Викторова по праву можно назвать альтруистом и первопроходцем в советской кинофантастике. Он научился обходить цензурные препоны, перенося события своих фильмов в космические и временные дали. Он собирал команду единомышленников — инженеров, художников, операторов и придумывал невероятные изобразительные решения, имея в своем распоряжении самые простые и дешевые технические средства. Одним из его соратников стал оператор Александр Георгиевич Рыбин. Именно он снял самый зрелищный советский космический фильм Ричарда Викторова «Через тернии к звездам» (1980) и его последнюю ленту «Комета» (1983).

Сама жизнь Александра Георгиевича в кино была как комета. Лауреат Государственной премии СССР, Заслуженный деятель искусств РФ, оператор-постановщик самых кассовых фантастических фильмов «Гиперболоид инженера Гарина» (1965) Александра Гинцбурга, «Кольца Альманзора» (1977) Игоря Вознесенского, «Пираты XX века» (1979) Бориса Дурова, «День гнева» (1985) Суламбека Мамилова, «Визит к Минотавру» (1987) Эльдара Уразбаева. В каждом фильме своя операторская изюминка, свой авторский подход к изображению, свое маленькое техническое открытие.

Когда в нашей стране началась перестройка, коллектив Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького избрал его директором. Его любили и до сих пор помнят во ВГИКе, где он был профессором, деканом операторского факультета и заведующим кафедрой операторского мастерства.

Наша беседа состоялась до общественного признания. Тогда Александру Георгиевичу приходилось принимать поистине фантастические усилия, чтобы в нашем кинематографе оживали мечты и волшебство.

Елена Ермакова: — Александр Георгиевич, чем Вас как кинооператора привлекает жанр научно-фантастического кино?

Александр Рыбин: — Максим Горький в свое время сказал, что нам надо знать не только две действительности — прошлую и настоящую, но и третью — действительность будущего. «Мы должны эту третью действительность уже сейчас включить в наш обиход, должны изображать ее».

Наши представления о будущем так или иначе основаны на настоящем. В своем большинстве фантастические произведения компенсируют некоторый недостаток духовности, гармонии, человечности. Фантастика — это выход за пределы возможного. Это путь к желаемому. И что, как не кино, может создать удивительный мир превращений, неведомых форм, внеземных цивилизаций? Ведь недаром говорят, что кино может все.

Оператор в фантастическом кино — истинный создатель экранного фантастического мира. Владея искусством изображения, он воплощает в экранном зрелище задачу режиссера, видение художника и собственную концепцию философского осмысления фантастической реальности, осуществляет контакт с подсознанием зрителя. Такой синтез особенно важен в кинофантастике потому, что какой бы фантастической она ни была, составными частями фантастической реальности остаются земные предметы и явления. Просто из обычных обстоятельств они переносятся в необычные. Задача оператора, и в этом, пожалуй, выражается самая таинственная магия нашей профессии, — техническими кинематографическими при-

емами превратить знакомые предметы в нечто необычное, загадочное. Конечно, можно деформировать пространство при помощи оптики, можно менять цвет и свет, строить грандиозные макеты. Но чтобы зритель все это воспринял и поверил в чудо, надо заставить работать его подсознание.

Ассоциации порождают фантастический образ, состоящий из ощущений, памяти, мечты. Причем он может оказаться гораздо шире и глубже, чем могли предполагать авторы. Тогда можно сказать, что создатели фильма достигли цели. Разве каждый оператор не мечтает о такой удаче? Далеко не все научные гипотезы могут быть изображены на экране и при этом увлечь наше воображение. Например, каким будет видеться звездное небо в иллюминатор звездолета, мчащегося со скоростью света? Никаким. Оно будет серым и расплывчатым. Увлекла бы вас серая хмарь вместо черной бесконечности Вселенной в бриллиантах сверкающих звезд?

Пожалуй, самое увлекательное в профессии операторов фантастических фильмов — это поиск. Бесконечность вариантов... Но решение все-таки одно единственное, в котором будут сочетаться и творческая мысль художника, и ее техническое воплощение.

Е. Е.: — В чем Вы видите причины крайне редкого обращения режиссеров к фантастике и еще более редких удач?

А. Р.: — В нашем кинематографе происходит удивительная вещь: интерес кинематографистов к этому виду кино — большой, успех у зрителя, даже в самых неудачных случаях, практически обеспечен, идей и мыслей — хоть отбавляй, а фильмов нет, особенно постановочно-сложных, космических. Умер режиссер Ричард Викторов — мастер, энтузиаст, поклонник, не побоюсь даже сказать, один из основоположников современной советской космической фантастики, и весь богатый опыт, который надо было развивать и продолжать, практически забыт.

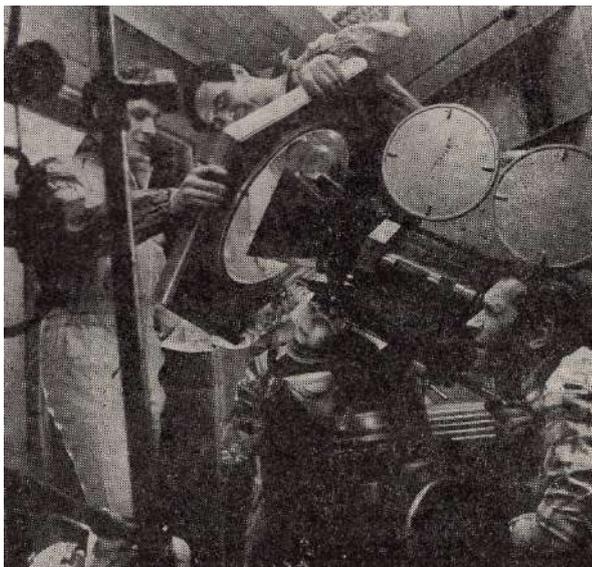
Как-то писатель Анатолий Безуглов предложил создать «банк идей», некую картотеку замыслов, заявок, либретто, которая могла бы стать достоянием республиканских Союзов кинематографистов и киностудий. Прекрасное предложение. Первая попытка создания такого банка была сделана при работе над фильмом Ричарда Викторова «Через тернии к звездам». Осталась нереализованной масса идей и замыслов. Мы их записывали, формулировали, разрабатывали, чтобы использовать в будущих фильмах. Мы — это писатель-фантаст Кир Булычев, художник Константин Загорский, я и коллектив группы подводных съемок на Ялтинской киностудии. Кир Булычев даже написал сценарий. Но этот фильм о фильме существует только в наших мечтах.



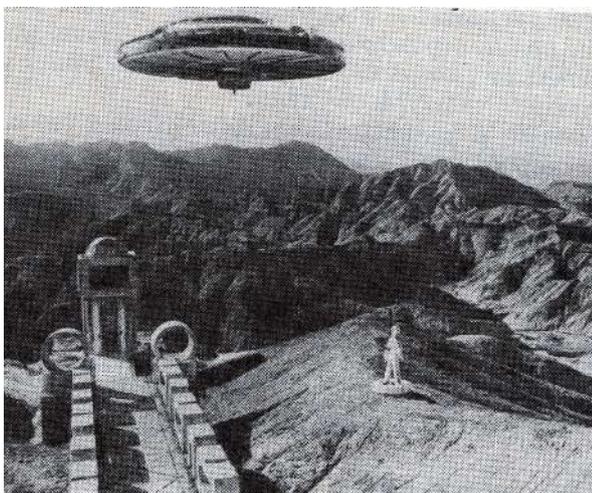
Съемочная группа фильма
«Через тернии к звездам» (слева направо):
оператор Александр Рыбин, режиссер Ричард Викторов,
актеры Улдис Лиелдидж и Надежда Семенцова,
сценарист Кир Булычев

Хочу привести пример неосуществленного замысла: инопланетянка Нийя из фильма «Через тернии к звездам» из бездушного гомункулуса, выращенного в пробирке, превращается в человека. В ее холодных глазах появляются первые проблески эмоций. Я придумал чисто технический прием: полусфера из оптического стекла диаметром 30 см устанавливалась к объективу выпуклой стороной. В ней отражались блики осветительных приборов, которые надо было «перспективно» совместить со зрачками глаз. Тогда взгляд становился стеклянным, неживым. Масштаб бликов зависел от расстояния между объективом и полусферой. Но «зайчики» в глазах так и не получились — полусфера оказалась слишком маленькой, а времени и средств для изготовления новой

не было. Мы со всей группой провозились целую рабочую смену, снимая один эпизод. И режиссер Ричард Викторов ни разу не подошел и не высказал сомнения. А когда я в конце дня извинился за сорванную съемку, он сказал, что давно понял неизбежность неудачи, но не мог прервать такой самоотверженный творческий поиск. Отношение режиссера к членам съемочного коллектива имеет огромное значение, особенно когда снимается фантастический фильм — сплав творческого поиска с коллективной фантазией. Ричард Викторов всегда с уважением и тактом относился к чужому труду.



За камерой оператор Александр Рыбин



Макет летающей тарелки из фильма
«Через тернии к звездам»

Найти единомышленников в научной фантастике трудно. Порой мы даже не знаем, кого из коллег интересует этот вид кино. Но еще более сложно уговорить на производство фильма администрацию студии, так как эта работа требует больших затрат, разнообразной кинотехники, оптики, пленки высокой чувствительности, нужны большие павильоны и сложные макеты. Чтобы все это создать, нужны деньги и время. Ведь каждый раз все приходится начинать сначала. Мы не можем воспользоваться уже созданными механизмами и макетами, так как хранить их негде, они разбираются и ломаются. Каждый раз мы пытаемся заново изобрести велосипед, и наш творческий поиск превращается в преодоление собственной некомпетентности. Все это касается специальных механических и оптических устройств. К киноаппаратуре у операторов фантастических фильмов требования стандартные.

Творческие замыслы и техническая база должны быть неразрывно связаны. Фантазия оператора бесплодна, если она не опирается на технические реалии. К тому же оператор кинофантастики обязан быть изобретателем. Совсем не каждому оператору нужен бассейн, до краев наполненный противопожарной пеной, или герои, летающие по безбрежным пространствам Вселенной. Но это совсем не значит, что созданное во время съемок надо забывать. Многие режиссеры не отваживаются пуститься в фантастическое плавание только потому, что наши технические «каравеллы» слишком несовершенны, а море творческого замысла коварно и безбрежно. Создатели первых фантастических фильмов, такие как Жорж Мельес в «Путешествии на Луну» (1902), Яков Протазанов в «Аэлите» (1924), Александр Андриевский в «Гибели сенсации» (1935), Василий Журавлев в «Космическом рейсе» (1935) по мысли опережали время. Сейчас зрители,

особенно молодежь, знают гораздо больше, чем некоторые кинематографисты, не очень сведущие в последних достижениях науки и техники. Отсюда фильмы аксессуарной фантастики, над которыми смеются даже дети. Ведь они уже видели настоящий телерепортаж о полете к комете Галлея! Для меня высшей похвалой был отзыв ученых и конструкторов космической техники, которые пришли на премьеру фильма «Через тернии к звездам». Наш фильм увлек их фантазию и даже заинтересовал профессионально.

Некомпетентность художника — провал. Но не менее печально, когда замечательная идея технически неосуществима. Опускаются руки, и уже не до фантастики...

Е. Е.: — Но ведь Вы снимали поистине фантастические вещи при помощи самой обычной техники и относительно простой технологии. Например, невесомость в воде в фильме «Через тернии к звездам».

А. Р.: — Имитация состояния невесомости необходима в любом космическом научно-фантастическом фильме, и все операторы и режиссеры так или иначе решали эту задачу. В 1934 году оператор Александр Владимирович Гальперин работал над фильмом «Космический рейс». Впервые в мировой практике кинематографа он разработал приемы, которые позволяют имитировать невесомость в кино. Актер мог свободно перемещаться в пространстве с фиксацией на нем съемочной камеры. Причем фон мог, оставаясь неподвижным, переворачиваться в кадре, создавая иллюзию свободного полета. Все это требовало разработки и создания сложных сооружений.



Александр Рыбин и Андрей Тарковский на съемках фильма «Убийца» по повести Эрнеста Хемингуэя, ВГИК, 1951 год

угольной оптикой движущейся камерой с рук с изменением ракурса и перспективы.

Но нам надо было снять много кадров с невесомостью, и мы применили более универсальный способ — съемку в воде. Причем в нашей водной невесомости работали люди. Правда, и такой способ оказался дорогим, громоздким и трудоемким.

Водная стихия встретила нас массой «преград». Первая — вода имеет свой цвет. И чтобы этого цвета не было в кадре, снимали на спектрзональную пленку СН-6М для аэрофотосъемок. Эта двухслойная пленка чувствительна только к красному цвету и инфракрасному излучению. На эту же пленку была снята вся планета Десса. При печати на стандартную цветную позитивную пленку цвет кадра становился буро-серым. Так что необычные по цвету кадры невесомости в воде легко монтировались с кадрами внеземной цивилизации — страшным мертвым миром мутантов. Одним техническим приемом мы создали экранный образ фантастической планеты и ее обитателей.

Второе препятствие — блики на поверхности воды. Пришлось всю поверхность бассейна закрыть полиэтиленовой пленкой и довольствоваться небольшим количеством рассеянного света и подводными осветительными приборами, разработанными в НИКФИ.

Но самой большой помехой оказались пузырьки воздуха. От аквалангов мы отказались. Каскадеры работали на задержке дыхания в почти замкнутой декорации. Я повернул камеру на 90 градусов. Прием оказался спасительным, потому что случайные пузырьки стали двигаться параллельно рамке кадра, превращаясь в незаметную деталь, а когда я повернул камеру «вверх ногами» — не только исчезли пузырьки, но и актеры получили большую свободу естественного передвижения, так как оказалось, что в положении вниз головой легче побороть плавательный рефлекс.

Приходилось решать и чисто технические вопросы. Например, оптическая плотность воды больше, чем воздуха. Значит, камера, помещенная в обычный бокс с плоским иллюминатором и оснащенная широкоугольным объективом, теряет свойство «широкоугольности», потому что пересечение границы воздух-вода на одну треть удлиняет фокусное расстояние объектива. Уменьшается угол зрения. Для съемок нашего широкоформатного фильма камерой 1КСШР, которую разработали в Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ), был изготовлен специальный объектив, который имел сферический иллюминатор — первая линза широкоугольного 28-мм объектива. Его фокус не менялся, что позволило снять общий план, не отходя далеко. Также в НИКФИ был изготовлен специальный экспериментальный бокс для широкоугольной камеры, который сразу положили на склад на хранение, хотя он пригодился бы при любых подводных съемках.

Отдельно пришлось работать с крупными планами актеров, с выражением их глаз. Крупные планы в воде снять нельзя, как ни старайся. Поэтому декорацию подняли, высушили и сняли на ту же пленку. Только теперь мы не боролись с водной средой, а пытались ее симитировать. Чтобы придать движениям людей сходство с движениями в невесомости, мы сажали актеров на стрелу крана и слегка перемещали в пространстве. Оператор тоже сидел на стреле и немного шевелил камерой так, чтобы она постоянно находилась в зыбком состоянии. Я увеличивал скорость съемки до 26...28 кадров в секунду, чтобы движения казались замедленными. На объектив был поставлен туманный фильтр, который приближал световое наполнение кадра к водному рассеиванию, смягчал цвета и краски. Отличить кадры, снятые в воде и в воздухе, неспециалисту было просто невозможно.

Итак, мы освоили невесомость в воде. С тех пор прошло 8 лет. Никто не пошел дальше нас. А ведь можно было, опираясь на наш опыт, придумать что-то новое, усовершенствовать техническое оснащение.

Е. Е.: — *Плохой фильм — прежде всего вина режиссера. В научной фантастике неудачи стали тенденцией. Порой замысел не соответствует форме, фантастические реалии или слишком бедны или загромождают собой мысль.*

А. Р.: — К сожалению, в фантастическом кино из-за технического несовершенства и дороговизны некоторые режиссеры апеллируют к банальным реалиям фантастического быта. Вступает в силу знаковая система фантастических атрибутов. Но недостаточно просто показать на экране летающую тарелку — сама по себе она никогда не станет фантастичной. В лучшем случае зритель воспримет ее как красивую игрушку усидчивого декоратора. Надо вдохнуть тайну в эту тарелку, наделить ее инопланетной душой, сделать ее чуждой физической природе Земли, населить только ей присущими обитателями. Вот тогда возникнет мир фантастических превращений и чудес.

Другая сторона медали — уход в красоту. Перебор в красках, в оптической «живописи», в деформации пространства и т. д. Картинки сменяют одна другую, плотно закрывая собой мысль. Основная сложность создания фантастических фильмов заключается в материализации физической реальности замысла сценария, в попытке создать интеллектуальное изображение, психологический и социальный портрет фантастического мира.

Скучно смотреть плохой фильм, а серую фантастику смотреть обидно. Жаль, что режиссеры порой берутся за этот вид киноискусства, надеясь, что «вытянет» тема. Это безответственность, нежелание понять, что качество фантастического фильма отражает уровень развития нашей кинотехники и кинематографа в целом, больше того — научной мысли в стране. Кроме художественного все вышесказанное имеет социальный и политический аспекты. Фантастика — это забота о будущем на основе современных тенденций в обществе. Ее главная задача — научить людей мечтать. И чтобы их мечты были светлыми.

Е. Е.: — *Что, по Вашему мнению, может помочь нашей кинофантастике стать интересной, умной и зрелищной?*

А. Р.: — Однозначно не ответишь. Нельзя пытаться создать объединение фантастических фильмов, потому что искусственное ограничение рамками одной тематики мешает работе творческого коллектива. По-моему, гораздо лучше, если бы все студии и творческие объединения время от времени обращались к этому виду кинематографа. А неким «фантастическим» Центром могла бы стать, например, ялтинская группа подводных съемок. Я говорю о ялтинской группе потому, что сегодня это действительно центр подводных съемок, где собрано современное отечественное и зарубежное оборудование, снаряжение, аппаратура. Специалисты НИКФИ, Ялтинской и Одесской киностудий, ЦСДФ и Центрнаучфильма разработали широкий ассортимент боксов для различных киносъемочных камер. Сейчас ялтинская группа полностью оснащена для работы во всех видах кинематографа. Уже существуют видеоприставки, которые позволяют с суши или с палубы корабля контролировать работу под водой. Есть даже собственный пароход. НИКФИ разработал и изготовил в опытном производстве целую линейку осветительных приборов для подводных съемок. Группа обеспечена импортным водолазным снаряжением. Съемочная и осветительная техника — отечественного производства, в основном это камеры Конвас и ИКСШР с гидрообъективом конструкции московского завода КИНАП, боксы для комбинированных съемок для камеры Темп, широкоугольные объективы, что очень существенно для подводных съемок. Члены группы сами создали передвижные водолазные станции, изготовили водолазные колокола.

Я так подробно остановился на ялтинской группе потому, что там все начинали энтузиасты. А теперь эксперимент дает отличные результаты. Чтобы наша кинофантастика стала интересной и профессиональной, надо снимать больше фильмов и создавать свою материально-техническую базу. Но одними приказами и постановлениями этот вопрос не решить, бюрократический подход здесь не работает. Решает только дело.

Однажды я спросил у хоккейного вратаря, видит ли он шайбу, которая летит в него. Он ответил: «Если я ее не вижу — это гол!» Мы так же с «открытым взглядом», с пониманием всех сложностей должны активно включиться в работу и тогда непременно добьемся результатов.

Е. Е.: — *Вы неоднократно становились лауреатом всесоюзных конкурсов на лучшее использование отечественных цветных и негативных кинопленок. Ваш фильм «День гнева» был отмечен дипломом II степени на XII Всесоюзном конкурсе. Какие достоинства и недостатки имеют наши пленки?*

А. Р.: — Победа просто так никогда не приходит. Это труд всего съемочного коллектива, а иногда — изворотливость и изобретательность оператора. Одним из главных моментов создания фантастической

среды действительно является работа с пленкой. Все свои научно-фантастические фильмы я снял на наших пленках ДС-5М, ЛН-8М и СН-6М. Основной их недостаток — низкая чувствительность. Это бич не только художественного замысла, но и экономический.

Например, снимаем звездное небо — натягиваем громадное черное поле с прорезями различной величины. На просвет стоят мощные осветительные приборы. И все равно низкая чувствительность и плохая разрешающая способность пленки не позволяют выразительно и красочно передать эффект Вселенной. Маленькие по размеру или близко стоящие друг от друга «звезды» сливались. А Kodak дал поразительные контрасты и цвета. Сегодня пленки должны иметь чувствительность от 100 до 800 единиц. Тогда расширятся не только творческие возможности, но и повысится производительность труда, снизится стоимость декораций, уменьшится количество брака и будет сэкономлена электроэнергия.

Все это знают, но пока ничего не меняется. А вот к специфической цветопередаче пленки можно привыкнуть — операторы, которые постоянно работают на отечественных пленках, выработали свою технологию. В некоторых случаях использование наших пленок дает даже преимущество, расширяя возможности решения творческих задач. Мы можем относительно свободно варьировать время проявления негатива и позитива, можем использовать два вида пленки ДС и ЛН, которые свободно монтируются, а их сочетание и различное применение расширяют арсенал художественных средств.

В «Дне гнева» есть ночной эпизод, снятый днем в сторожке лесника на пленку ЛН-8М с применением приборов с дуговым освещением — холодный свет около 5500 градусов. ЛН-8М сбалансирована на 3200 градусов, поэтому свет от ламп превращался в лунный. Когда съемки происходили днем, на экране наступала ночь, холодные лунные блики играли на деревьях, и отвесные лунные лучи прорезали синеву леса. Теневые фильтры приглушали цвета. Зловещими становились лица, освещенные светом «луны». При обработке пленки несколько повысился контраст, а «холодная» печать добавила серебристую синеву. В природе никогда такого зрелища не увидишь. Внезапно появился образ тревоги и страха.

Но наиболее интересный эффект с помощью повышенного контраста изображения и смещения его в голубовато-серую гамму мы создали в Зоне отарков, медведеподобных существ с человеческим интеллектом. Причем на съемках мы не использовали никаких фильтров. Все делалось при печати рабочего материала по цветовому паспорту с вариациями времени проявления. Получился не просто необычный изобразительный эффект, но и эмоциональный. Любая сказочная обстановка сама по себе предполагает затаенную опасность, неожиданность. Мы не стремились к сказочности, а приближали кадры к реальности. Лес, зелень, луга... Вот только птицы не поют. Привычную крымскую природу мы «обновили» неожиданными ракурсами съемки, освещением. Мы создавали мир, который бы вызывал у зрителя свои представления о необычном.

В павильонах придерживались такого же метода. Например, сцена в амбаре. Предельно контрастное освещение, на два деления диафрагмы вверх в свете и на два — вниз в тених. Это предел Kodak по фотографической широте. А мы снимали все это на пленки ЛН, и получились полные провалы в тених с пересвеченными участками кадров, которые мы превратили в белые вспышки молний. Разряд, и камера панорамирует по черному крупу лошади и «проваливается» в темноту. А в зале создается напряжение.

Молнии мы снимали в две экспозиции. Первая — в одну треть необходимой экспозиции с применением одного синего и четырех оттеночных фильтров. На экране получились сумерки. Для второй экспозиции на объективе сохранили синий фильтр, а в нужный момент полностью открыли диафрагму при помощи автоматического привода фотографическим тросиком вариообъектива Cooke Varotal. Конечно, такие молнии — вынужденный прием опять-таки из-за низкой чувствительности пленки. Настоящая молния освещает пейзаж с тенями, а наши получились вспышками по всей площади кадра. Мы постарались нашей искусственной засветке придать некую природную естественность.

Каждую экспозицию мы снимали при разном освещении при контровом и боковом свете. Наша молния освещает поверхности крыш и скалы, при этом выделяются контуры и тени. Это основные трюки, связанные с коррекцией пленки. В остальных случаях мы просто искали интересное освещение, иногда лучи солнца попадали в кадр и создавали глубинную световую среду, деформировали пространство.

Пространство я деформировал и чисто техническим способом. Например, приближался с камерой на машине к скалам, а трансфокатором одновременно отдалял эти скалы от зрителя. Пейзаж в кадре вроде бы не менялся, но на экране получалась непонятная зыбкость, а непонятность перерастала в тревогу.

Е. Е.: — А как Вы понимаете требование к операторам «лучше использовать цветные пленки»? Можно ли считать «лучшим» использование палитры с приглушенной цветностью, или создание ограниченной цветовой гаммы вплоть до монохромности, если это требует режиссерский замысел?

А. Р.: — Мы порой подменяем понятие «выразительно» понятиями «вычурно» и «красиво». Раньше определение «красиво снято» было поощрительным. Сейчас оно скорее порицательное, потому что сама по себе красивость часто заслоняет драматургический и режиссерский замыслы. Иногда необходимо монохромное, вплоть до перехода в черно-белое, изображение. К сожалению, мы не можем себе позволить пластично варьировать цвет и яркость из-за низкого качества пленки. Если пленка станет качественной и высокочувствительной, изменятся и требования. Операторы будут стремиться к повышению профессионального мастерства, а не к преодолению промышленных дефектов пленки.

Е. Е.: — Можно ли самостоятельно устранить цветоискажения пленки, чрезмерную контрастность, неровность по контрасту, крупное зерно и т. п.?

А. Р.: — Самодеятельными приемами можно лишь изменить восприятие пленкой отдельных конкретных объектов. Показатели характеристической кривой заложены в пленке, и никуда от них не денешься. Метод предварительной и последующей засветки требует строгого лабораторного контроля. Способы гиперсенсibilизации и латенсификации построены на тех же принципах, но на другой технологии. Некоторые считают, что они поднимают чувствительность пленки, что расширяется ее фотографическая широта. Менять характеристики пленки такими способами все равно, что чинить самолет гвоздями и молотком. Чтобы эти методы дали желаемый результат, надо воздействовать на пленку в течение длительного времени малым количеством света. Только тогда проявятся центры субчувствительности.

Пленку надо грамотно использовать. Что значит грамотно — не отважусь давать советы. Здесь важны опыт и интуиция. И если у меня пленка вялая и серая, я меняю режим обработки, если большая чувствительность в синем цвете — начинаю снимать при заходящем солнце или подсвечивать темные тени, и они становятся красными. На приборы подсветки ставлю холодный или теплый фильтр в зависимости от смещения спектра. Но такие приемы применимы только к данной коробке пленки. Кстати, это еще один важный недостаток — кинопленка в любых случаях должна быть стандартной и не меняться от коробки к коробке.

Е. Е.: — Фантастический мир превращений и чудес невозможен без комбинированных съемок. В какой степени они используются в нашей кинофантастике?

А. Р.: — Когда говорят «кино может все», очень часто забывают, что эти возможности, в первую очередь, таятся в комбинированных съемках. Без них современный кинематограф вообще немислим. Но сегодня это самый трудоемкий и совершенно непредсказуемый процесс, в результатах которого никогда не уверен. И опять это превращается в вопрос нравственный, потому что мы, кинематографисты, просто не имеем права выходить с примитивными приемами съемок на мировой экран. А проблемы те же — ограниченные возможности съемочной техники, отсутствие современной оптики, дополнительных оптических насадок, линз, фильтров... А ведь в послевоенное время многие страны учились у нас комбинированным съемкам. Учились мыслить и фантазировать. Но они вбирали наш опыт и развивали его, а мы оставались на месте.

И все же основная причина отказа от комбинированных съемок — низкое качество наших пленок, не только негативных и позитивных, но и масочных, пленок для контратипирования, для печати промежуточного позитива и т. д. Даже в давно отработанном способе блуждающей маски на экране заметен контур вокруг актера. Режиссер, получив эти кадры, не всегда решается вставить их в фильм, потому что по цветности, колориту, зернистости они выпадают из общего ряда. Но самый главный аспект — недоверие к комбинированным съемкам.

Старое приходит в негодность, а новое не развивается. Операторы предпочитают снимать трудные кадры в негативе из-за резкого снижения качества при контратипировании. В фильме «Через тернии к звездам», чтобы снять стыковку двух космических кораблей, в павильоне построили целый комплекс механических декораций. Одна стена — черный фон звездного неба, на котором видны макеты выдвигного телескопического моста и шестиметровой причальной мачты. Отдельно соорудили макет звездолета. В нашей механической конструкции действовали живые люди. Создавалось реалистическое зрелище. Эпизод снимали с помощью рирпроектора. На съемку ушло две месяца...

Чтобы возродить комбинированные съемки, надо в эту область кинематографа подключать современную науку и технику, включая электронные способы создания комбинированного изображения. Мы спо-

рим о конкурентоспособности кинематографа с телевидением и видео, говорим о соборности, большом экране, о перспективах стереофонии и стереоскопии, забывая о самом главном — о создании киноизображения, которое бы соответствовало современным требованиям зрителя.

Зритель ждет от фильма прежде всего захватывающего зрелища. Но при этом нельзя забывать, что надо по-настоящему увлечь зрителя, заставить его сопереживать. Настоящий научно-фантастический фильм — это интрига, погруженная в неожиданную, таинственную среду трансформированных понятий и образов.

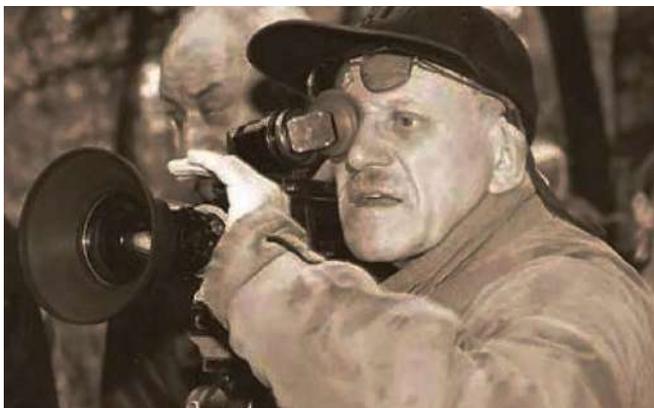
Методические рекомендации

Чтобы студенты получили более полное представление об истории создания фантастических фильмов у нас в стране и узнали о технологии первых космических спецэффектов, рекомендую посмотреть фильмы о выдающемся советском операторе, режиссере и изобретателе Павле Клушанцеве: «Павел Клушанцев. К звездам!» (2000) режиссера Алексея Ткаля, «Звездный мечтатель» (2002) режиссера Сони Вестерхолт и «Великие комбинаторы» (2009) режиссера Евгения Аккуратова. Также к обязательному просмотру рекомендую фильм самого Павла Клушанцева «Дорога к звездам» (1957).

В качестве примера эволюции киноязыка было бы интересным показать и разобрать со студентами по изобразительным и техническим приемам фильмы «Через тернии к звездам» и «Комета», сравнивая эти приемы с последними достижениями цифрового кинематографа в фильме «Аватар» (2016) режиссера Джеймса Кэмерона. Изменилась техника, качество киноизображения достигло невиданных ранее высот, но поменялись ли психологический и творческий подходы к созданию кинозрелища фантастических миров?

КИНОИСКУССТВО И ВОПРОСЫ КИНОЗРЕЛИЩА

(беседа с режиссером Александром Миттой опубликована в журнале
«Техника кино и телевидения», № 6, 1987)



Режиссер Александр Митта. Кадр из фильма
«Александр Митта. Всегда про любовь» (2013)

Александра Наумовича Митту можно отнести к вечно молодым кинорежиссерам. В советский кинематограф он ввел игру как основу кинозрелищности. Первый советский фильм-катастрофа «Экипаж» (1979) стал своеобразной революцией в отечественном прокате. До этого у нас так «фэнтезийно» не снимали. И не случайно, будучи уже признанным мастером, Заслуженным деятелем искусств РСФСР, лауреатом премии Ленинского комсомола, Народным артистом Российской Федерации, режиссером-постановщиком 20 игровых картин, он становится завсегдатаем выставок современного актуального искусства, экспериментатором в аудиовизуальных формах зрелищности и другом творческой молодежи во всем мире.

Александр Наумович закончил ВГИК в 1961 году мастерскую Михаила Ильича Ромма и в этом же году дебютировал на «Мосфильме» картиной «Друг мой Колька!» (совместно с Алексеем Салтыковым). Уже в ранних фильмах «Без страха и упрека» (1962) и «Звонят, откройте дверь» (1965) определяется своеобразная жанровая манера кинорежиссера — соединение разных стилистических элементов в одной картине, постоянный поиск новых форм киноязыка. Каждый его фильм — эксперимент. Ленты настолько разные, что разделять их по жанрам и художественным приемам сложно. «Каждый раз, когда я начинаю снимать новый фильм, я ставлю перед собой новые задачи. Кинорежиссер немислим без собственной зрелищной концепции, которая развивается от фильма к фильму», — так Александр Митта определил свое кредо.

Елена Ермакова: — Александр Наумович, как Вы считаете, какое место занимает сейчас кинематограф среди других искусств?

Александр Митта: — По активности воздействия на зрительскую аудиторию, по передаче социального жизненного опыта я не знаю другого вида искусства, который был бы близок к кинематографу. У телевидения специфика воздействия на зрителя уже определилась — коммуникативно-информационная. Кино же пока остается главным массовым зрелищем. Я думаю, сейчас не найдется человека, который бы сказал, что видео- или телефильмы для маленького экрана равноценны кинофильмам. Большой экран передает намного больше информации. А массовый процесс просмотра в зале, чувство соборности и одновременно некоего таинства, которое раскрывается с ярким, сочным по цвету изображением, с чувственным контактом героев и зрителей, с почти физическим погружением в фильм, — все это создает сильное эмоциональное впечатление.

Е. Е.: — Тогда чем Вы объясните конкуренцию между кино, телевидением и все более совершенствующимся видео? Причем зрительское большинство явно на стороне последних.

А. М.: — Сегодня массовый зритель идет в кино не просто смотреть сногшибательный, авангардистский, философский фильм — такие ленты крайне редки. Люди нуждаются в отдыхе, хотят снять напряжение трудового дня. Поэтому требования к качеству отдыха должны повышаться. И одновременно должна расти требовательность к профессиональному уровню искусства, к духовной информации. Телевидение пришло к нам в дом, и тысячи зрителей предпочли комфорт квартиры кинотеатру. При равенстве информации экрана конкурентоспособен только образцовый киносервис. В кинотеатрах Парижа мягкие кресла. На высококачественном экране совершенно не видно зерна пленочного изображения, которое так нам привычно по контратипам массового тиража. Практически в любом кинотеатре мы видим полноценное изображение, отпечатанное с негатива, снятого на пленку Kodak. Причем печать каждой копии контролировалась оператором. Такое изображение не имеет ничего общего с копией, напечатанной с контратипа, которую показывают массовому зрителю в душном кинозале со скрипящими стульями, на экране,

сделанном отнюдь не из современных светоотражающих материалов. Естественно, зрители предпочтут телевизор, который дает хотя бы стабильное изображение. Я уверен, если бы по телевизору показывали те же фильмы, что в кинотеатрах, кинозалы опустели бы. Пока кинопрокат привлекает зрителя новизной.

Е. Е.: — *Правомерно ли мнение, что кино — это искусство, а телевидение и видео — средства «транспортирования» к зрителю других искусств?*

А. М.: — Я думаю, что такие разговоры идут только потому, что нет технического совершенства видео и телевидения. Технические ограничения, маленький несовершенный экран, неадекватная передача цвета — временные трудности. Через несколько лет выяснится, что между кино, телевидением и видео нет никакой разницы. Появится одно аудиовизуальное искусство. Телевизионные системы высокой четкости смогут конкурировать по изображению с кино. Японская бытовая видеокамера с автоматическими установками фокуса и экспозиции, коррекцией света и цвета удобнее любой профессиональной кинокамеры. Правда, пока для демонстрации фильма на большом экране приходится переводить изображение с видеоленты на киноленту, у которой по сравнению с видеолентой параметры передачи изображения выше. Но это тоже вопрос времени, а не принципа. Я уверен, что кинолента доживает свой век. Будущее, очевидно, за магнитной видеолентой или электронным изображением.

Е. Е.: — *А как быть со спецификой теле- и видеовосприятия, о которой сейчас так много споров?*

А. М.: — На мой взгляд, это вовсе не специфика восприятия, просто в кинозале для зрителя существует только экран, а дома масса отвлекающих факторов. Но они отвлекают только тогда, когда происходящее на экране малоинтересно. Если дома будет высококачественный телеэкран, на котором можно будет смотреть интересные зрелища, он победит. А кино, наверное, придумает что-нибудь еще, например голографию. А мои достоинства кинорежиссера совсем не унизятся, если я стану постановщиком телеспектаклей.

Е. Е.: — *Вы сказали, что зритель идет в кино отдыхать. Вы автор ряда фильмов-зрелищ, ярких, красивых, захватывающих. Чем, по-вашему, кинематограф должен привлекать зрителя, и как Вы относитесь к развлекательным фильмам?*

А. М.: — Я очень уважительно отношусь к тому, что кино является развлечением. Для меня это серьезная и важная часть работы. Я вижу, как у некоторых моих коллег стремление к высоким целям и задачам, к глубоким злободневным проблемам и общественным явлениям порой оправдывает профессиональную безграмотность. Если ты не можешь «складно слепить» фабулу, если зритель не может досмотреть фильм до конца или засыпает после первой части, очень легко спрятаться за важность задачи. Но ведь никто не смотрит задачи, все смотрят решения. Если зритель воспринимает твою режиссерскую концепцию, если она изложена внятно и увлекательно, зритель становится как бы твоим соучастником. Ты на равных ведешь разговор, и этот разговор интересует вас обоих.

Режиссер должен вовлекать зрителя в свой киномир, а не излагать схемы наболевших проблем. Искусство требует искусности, умения сделать сложное и важное увлекательным и понятным. Лев Толстой писал философские романы, от которых нельзя оторваться, а в их основе лежат мелодраматические сюжеты. Сейчас происходит некоторое размежевание. Иногда пытаются развлечь зрителя балаганом, благо разработано много способов манипулирования зрительским вниманием. Мы знаем, как создать простейшую драматическую ситуацию, которая будет держать зрителя в напряжении. Когда есть погоня, убийство, драка, зритель внимательно следит за действием. Это еще Лев Кулешов подметил и использовал. Детективный жанр во многом потерял своих профессионалов именно из-за кажущейся всеядности и простоты. Но ведь детектив — это тоже искусство, настоящее и увлекательное. А у нас такие ленты основываются подчас на чисто физиологической особенности человека — смотреть острые моменты.

На Западе в зрелищность фильмов вкладываются большие деньги, трюки делаются виртуозно. Иногда смотришь чужь и не можешь оторваться от экрана. Выходишь из кинотеатра — фильм не помнишь, но во время просмотра он завораживает. Это и есть добротное ремесло, профессиональное умение кинорежиссера держать аудиторию в напряжении во время всего фильма. Наверное, наш кинематограф находится сейчас на том этапе развития, когда нам не грех это умение приобрести. Не умеем мы создавать увлекательные, захватывающие кинозрелища!

В 1970 году я работал над советско-японским фильмом «Москва, любовь моя». Я был поражен великолепной организацией съемок и быстротой работы японских коллег, тем, как высококвалифицированные работники среднего звена четко и быстро выполняют распоряжения режиссера. Съемочное время сжато до предела. Каждые 10—15 минут «выстреливают» по съемочному кадру. Все подготовлено заранее. На съемочной площадке никто не разговаривает, каждому определена его роль. Никаких раздумий, поисков и импровизаций — режиссер творил и придумывал до съемок. Вот такой профессиональной высокопроиз-

водительной работе нам следовало бы поучиться. К сожалению, в данном случае высокая технология породила режиссеров, которые приспособливают свои желания к стремительному темпу съемочной группы. Кино в Японии — вещь дорогая, а рынок очень небольшой. И даже при совершенной японской технологии их картины стали менее интересными. Но отсутствие налаженной технологии и организации съемок — беда не меньшая. Сейчас в нашем кинематографе много профессиональной безграмотности. Если человек не умеет владеть зрительским вниманием, он не имеет права заниматься кино. В свое время я сделал зрелищный фильм массово-коммуникативного жанра — «Экипаж» (1979). Этот интересовавший меня эксперимент в наших условиях был бескорыстным. Фильм назвали коммерческим. Давайте разберемся в значении этого слова. Если на Западе режиссер делает коммерческий фильм, он теряет уважение своих коллег и зарабатывает много денег. И всем понятно: он продал свой талант. У нас в стране все получают за картины одинаково. «Экипаж» не исключение, хотя съемки фильма были чрезвычайно трудоемкими. И второй раз меня никто не заставит снять подобный фильм.



Кадр из фильма «Экипаж»
режиссера Александра Митты (1979)

Мне казалось, что я умею делать профессиональное кинозрелище. Каждому человеку приятно использовать способности, которые у него есть. Оказалось, что даже на несовершенной материально-технической базе зрелищный фильм создать можно. Все наше умение заключалось в том, что мы имитировали наличие современной кинотехники, которой у нас не было. Весь фильм снят в одну экспозицию с грамотно выбранными рапидными съемками, со сложной осветительной системой. Дополнительную

среду создавали ветром, дымом, огнем, строили колоссальные макеты, целые города, заводы, делали запруды в горах. В фильме нет мультипликации, практически нет комбинированных съемок. Некоторые комбинированные кадры делались очень тщательно по несколько месяцев. В результате нас стали считать усердными в работе «технарями», а «Экипаж» имел большой зрительский успех и безнадежно погубил среди коллег мою репутацию интеллектуального творца.

Остается только сожалеть, что никто не думает о развитии зрелищности фильмов. О том, что надо разрабатывать новые профессиональные приемы. Я впустую потратил пять лет, чтобы развить эту ветвь нашего кинематографа. На «Мосфильме» есть большой цех комбинированных съемок, который не получает работы и хиреет. Я думал, что он возродится и окрепнет, если режиссеры будут его загружать. Ничего подобного. Даже уникальные макеты, которые мы создавали с огромным трудом, развалились. Их негде было хранить. «Мосфильм» не приспособлен для работы со зрелищными фильмами.

В свое время я ввел понятие «формулы успеха» фильма. Думаю, что такая формула действительно существует, и ее можно рассчитать. Она возникла как формула протеста против объединения художественных достоинств фильма и его успеха у зрителя. Это два совершенно разных понятия. Успех могут иметь фильмы хорошие и плохие, серьезные и развлекательные. Фильм со сложной системой кинообразов, непривычным киноязыком может быть далеко не всем понятен. И естественно, что кассового успеха у него не будет. Но это не умалит его художественных достоинств. И наоборот. Коммуникативность фильма можно спрогнозировать, примерно предсказав, сколько зрителей пойдет смотреть картину. В полной мере назвать это формулой успеха нельзя, потому что все гораздо сложнее. Полный зал еще не успех. Успех тогда, когда фильм будит эмоции, когда зритель помнит фильм. Короче говоря, когда фильм выполняет главную миссию любого произведения искусства — несет в мир светлое, доброе, вечное. Успех режиссера — это итог его профессиональной способности управлять вниманием и вовлекать зрителя в свой киномир. В этом смысле «Экипаж» был рассчитан на большое число зрителей.

Мы проверяли успех на себе, соотносили свои интересы с интересами предполагаемого зрителя. Но, пожалуй, главное — это возможность широко идентифицировать себя с героями фильма. Тогда возникают сопереживание происходящему на экране, ассоциативное сопоставление себя с жизненными ситуациями героев фильма. Похожесть всегда привлекает.

Е. Е.: — Значит, Вы «конструировали» фильм? Насколько я помню отзывы прессы, Вас обвиняли в «механической» конструкции.

А. М.: — Всякий фильм конструируется. В «Экипаже» конструкция была меньше вынесена наружу, чем, скажем, в «Гори, гори, моя звезда» (1969). В основе каждой драмы лежит конструкция: завязка, кульминация, развязка. По этой конструкции в литературе были выстроены отнюдь не банальные «сооружения». Я не первый год читаю студентам ВГИКа курс режиссуры практически по одной маленькой повести Николая Васильевича Гоголя «Шинель». Она бесконечно глубока по структуре драмы. Схема так глубоко спрятана под характерами, под человеческими отношениями, что далеко не все режиссеры могут ее открыть. Подобные произведения таят в себе разные уровни восприятия и понимания. А фильм «Экипаж» был первым советским фильмом, откровенно построенным по законам зрелищности и, если хотите, успеха. Одновременно с ним появился фильм режиссера Владимира Меньшова «Москва слезам не верит» (1979), построенный по схеме сказки о Золушке и имевший огромный успех. Простота этих картин кажущаяся. Никто почему-то за нами не пошел. За успехом...

Е. Е.: — *А в чем конкретно заключается зрелищность фильма?*

А. М.: — Настоящее кинозрелище понятно без слов. Оно состоялось, когда от экрана невозможно отвести взгляд — так все увлекательно и полно драматизма.

Е. Е.: — *Сейчас появилась тенденция тяготения фильмов к литературности, театральности, камерности. Почти одновременно появились два фильма-диалога: «Без свидетелей» (1983) Никиты Михалкова и «Послесловие» (1983) Марлена Хуциева. Можно ли применительно к этим лентам говорить о кинозрелище?*

А. М.: — Появление таких фильмов свидетельствует о том, что язык кинематографа постоянно развивается. Но эти ленты, как ни удивительно, — две альтернативы. «Послесловие» — картина сложных человеческих эмоций, которые во многом выражены в форме диалога. И если вдруг отключить фонограмму, то содержания не понять. С другой стороны, нельзя назвать фильм снятой на пленку радиопередачей из-за тонкой игры актеров, сложного несовпадения слов и интонаций, выражений лиц и смысла разговоров. Все это создает дополнительную киноструктуру. Но, конечно, это литературное кино, которое можно представить в виде высокохудожественной прозы.



Режиссер Александр Митя и киновед Владимир Дмитриев

В фильме «Без свидетелей» даже если не будет текста, все понятно. Диалог стал кинозрелищем. Внешнее проявление внутреннего движения души выражено через мизансцены, через мастерство оператора Павла Лебешева создавать на экране кинопространство, через детали быта и детали характеров, которые формируют прошлое, настоящее и будущее героев и еще через многое другое. Это и есть чрезвычайно развитая, многообразная культура кинозрелища, которую привнес Никита Михалков в наш кинематограф. Его зрелищность основана на законах симультанной живописи —

много разных действий смотрятся одновременно. Если режиссеру удастся собрать все многообразие зрелища в одно целое, эмоциональное потрясение остается надолго.

Киноязык непрерывно развивается. Внимание зрителей заслуживают только те картины, где есть неожиданное развитие сюжета, мысли, поворот конфликта и т. п. Наверное, уже невозможно открыть в кинематографе что-нибудь принципиально новое, но можно уже открытому дать неожиданный поворот. Так Алексей Герман в фильме «Мой друг Иван Лапшин» (1984) показал человеческие отношения через сплетение удивительно точно подмеченных черточек нашей повседневной жизни. Его конкретизированное зрелище сделано так, как будто экранная жизнь идет совершенно естественно. Но не следует забывать, что такая киностилистика — прямое развитие традиций, заложенных Марленом Хуциевым и Отаром Иоселиани. В фильмах «Мне двадцать лет» (1964) и «Июльский дождь» (1966) Марлен Хуциев разрушал фабулу и разворачивал разнородное зрелище, сплетая из него сложную формулу фильма. Отар Иоселиани придавал прихотливому пластическому замыслу ощущение некой хаотичности жизни, а между тем «Пастораль» (1976) — как по нотам распisanное кинопредставление, которое разворачивается перед зрителем как бы случайно заснятой картинкой.

Алексей Герман прибавил к этим разработкам цельный драматизм, ввел в зрелищный рисунок заостренное внимание к детали и трагизм. Это было новым словом киноискусства. Вслед за ним Сергей Соловьев развивает эту же сторону киноязыка, создавая свою, принципиально новую киноэстетику. Он вошел в уже существующую систему кинозрелищности и обновил ее ярким прямолинейным и контрастным кинематографом с необычными свежими красками.

Кино сегодня прорывается на новые эстетические рубежи. Уже немислимо смотреть фильмы с поставленным павильонным светом, с однообразным миром типажей из «Театра киноактера» или с мосфильмовскими массовками. Через лучшие современные фильмы мы видим и понимаем, как, в сущности, далеко от правды поверхностное правдоподобие большинства наших советских лент.

Я считаю, что все завоевания кинематографа возникают на одной основе — превращении внутреннего мира человека в кинозрелище. Кино — это искусство для глаз. И если раньше мы относились к зрелищной стороне несколько несерьезно, то сегодня нельзя рассчитывать на успех, если картина не придумана, если изображение не сочинено. Что же касается литературности, в любом кинематографе первооснова — литература. Все дело в том, как режиссер превращает ее в зрелище. Возможен игрушечный мир Федерико Феллини, где бутафория одушевлена до трагических психологических эмоций. Возможны условный театральный гротескный мир Акиры Куросавы и мир Ингмара Бергмана — мир человеческого лица, игры мимики и глаз. Человеческое лицо — поле драматической борьбы добра со злом при очень точном соблюдении баланса между глубиной игры актера и драматической яркостью кинозрелища. И если драматический конфликт фильма можно построить только на этом, остальное не нужно.

Е. Е.: — Как Вы в своих картинах учитываете зрительский вкус и его изменение во времени? Влияет ли на Ваши фильмы мода, которая существует не только на вещи, но и на типажи героев, лица, сюжеты?

А. М.: — Конечно, зрительские вкусы меняются. Но ведь с ними вместе меняюсь и я. Мода не может влиять на художника, вернее не должна. Наоборот, художники формируют определенную моду, вкусы, привычки, способствуют выработке определенных стереотипов. Не напрямую, конечно, а опосредованно. У меня сейчас появился внутренний страх, которого раньше не было. Каждая новая картина дается все труднее. Но не потому, что стремишься следить за молодой модой. Когда я только входил в кинематограф, я нес новое в себе. И все мои сложности были связаны только с производством, техникой, организацией. Творчество было процессом интуитивным. Я снимал то, что пережил, что для меня было естественным. Человек взрослеет, и многие идеи приходят ассоциативно из книг, фильмов, из других искусств. Ассоциативный путь в искусстве не менее интересен, хотя трудней. Кинематографическая культура сознательно усваивается и присоединяется к внутреннему миру. Нежелание меняться ведет к творческой гибели. У нас есть режиссеры, которые снимают не всегда удачные фильмы, но их новых работ всегда ждешь с интересом.

Е. Е.: — Что в решении проблем кинематографа зависит от творческих работников, а что от кинотехников?

А. М.: — Я бы не стал так разделять этот вопрос. Все очень связано. С одной стороны, все зависит от художника, с другой — многое от техники. Как можно создать сложную атмосферу на экране, используя низкочувствительную киноплёнку? Только по одной этой причине многие режиссерские и операторские замыслы просто невозможно воплотить на экране. И если продолжать работать тяжеловесными и шумными камерами — о развитии кинематографа как искусства речи быть не может, потому что кино, как ни один вид искусства, связано с техникой. Есть легкая камера, которая стоит на стедикаме. Оператор может делать с ней все — летать, парить, плавать, прыгать, снимать в естественном интерьере. Изображение на экране начинает жить по замыслу режиссера. Искусственно созданные тиски технических ограничений влияют не только на создание кинообразов, но и на игру актеров, а значит и на весь художественный уровень картины. Я не верю, что можно добиться серьезных результатов в кинематографе, не совершенствуя технику. Причем необязательно изобретать свой велосипед.

Е. Е.: — Как Вы видите кино будущего?

А. М.: — У киноискусства есть только один путь — вглубь. Вширь оно расти не может. Уже есть кругорама, циркорама, стереокино... Ничего принципиально нового из этого не получилось. Если можно будет снимать фильмы такие же длинные и подробные, как романы, а не втискивать «Войну и мир» в четыре серии — разве кино от этого проиграет? Конечно, нам еще предстоит найти новый киноязык, чтобы многосерийные кинофильмы, которые сейчас кажутся второсортными, стали кинороманами. Сейчас мы зажаты в тиски времени. И в это прокрустово ложе приходится вкладывать фильм. Представьте, если

бы писателю сказали, пиши роман на ста страницах, а не на пятистах! Кино должно завоевать свободу литературы. Что касается соборности кино — она отомрет. За рубежом редко удастся посмотреть кино в полном зале. Обычно в полупустом. И это естественно. Большой зал не для того, чтобы его всякий раз до отказа заполнять зрителями. Он нужен для того, чтобы кинозрелище стало грандиозным, и чтобы его увидело как можно больше человек. Мы просто порой свои привычки и представления выдаем за норму. Я уже говорил о телевидении и видео. С их помощью кино придет к нам в дом. Этот процесс индивидуализации кинематографа нельзя остановить. Когда я был ребенком, книг было мало, и книга означала библиотеку. Масса детей каждый вечер проводила в читальных залах. Вы часто читаете в библиотеке? Соборность могут создать телевизор, и видеомагнитофон, если они «единственные на все село».

Е. Е.: — Должен ли кинорежиссер серьезно думать о будущей жизни своих фильмов или в кинематографе художнику надо жить сегодняшним днем?

А. М.: — Я не верю в долгую жизнь кинофильмов. Кино слишком конкретно. В нем нет свободы воображения, которая есть в литературе, где ты всегда можешь домыслить, договорить, дорисовать. Литературные герои меняются вместе с нами. Наташа Ростова сейчас совсем не похожа на современницу декабристов. Поэтому, как правило, срок жизни фильма чрезвычайно короток. Из моих картин, пожалуй, только один фильм может претендовать на долгую жизнь — «Гори, гори, моя звезда». Это нарочито конспективное изложение темы. Никаких отдельных от фабулы художественностей. Там есть стремительная жесткость повествования, отчего лента больше похожа на устный рассказ, чем на прозаическое произведение с красотами стиля.

Е. Е.: — Значит, жизнь фильма все-таки зависит не от специфики кинематографа, не от его конкретности, а от уровня художественного произведения и образной системы?

А. М.: — В исключительных случаях — да. И я бы еще добавил — от счастливого стечения обстоятельств. Фильмы, которые осуществляют эстетический прорыв и ошеломляют, как правило, недолговечны, а те, которые подытоживают время или достижения определенной киноэстетики, живут долго. В них отобрано лучшее. Я не знаю фильма, который сильнее бы повлиял на развитие кинематографа, чем «Броненосец «Потемкин»» Сергея Эйзенштейна. Он стал азбукой нового вида искусства, рождением киноязыка. В целом фильм — безусловно шедевр, но шедевр, обозначающий определенную эпоху в развитии кинематографа.

Методические рекомендации

В 2016 году на экраны вышел фильм-катастрофа «Экипаж» режиссера Николая Лебедева — ремейк знаменитой ленты Александра Митты. Студентам надо предложить посмотреть оба эти фильма и обсудить особенности режиссуры и зрелищность.

Картины разделяют 37 лет. За эти годы кино в техническом и творческом планах научилось многому. На ярких примерах можно проследить эволюцию киноязыка в жанре, оценить, как разные режиссеры добиваются зрелищности и эмоциональности.

Новый «Экипаж» получил поддержку Александра Митты. В нем повторяется фабула, но предлагается совершенно другая эстетика стереоскопического кинематографа, которая закладывалась при съемках, где были использованы цифровые стереоскопические камеры IMAX. Прокат предполагалось проводить в специализированных стереоскопических кинотеатрах. «Экипаж» режиссера Николая Лебедева — второй российский фильм после «Сталинграда» (2013) Фёдора Бондарчука, снятый в формате IMAX. Было бы интересно обсудить со студентами, как с учетом специфики стереокино режиссер выстраивает видеоряд.

«НИКА-88» ЗА ЛУЧШУЮ ОПЕРАТОРСКУЮ РАБОТУ, ИЛИ 20 ЛЕТ СПУСТЯ

(беседа с оператором Валерием Гинзбургом опубликована в журнале «Техника кино и телевидения» № 8, 1990)



Оператор Валерий Гинзбург

На присуждение профессионального приза Союза кинематографистов СССР «Ника-88» за лучшую операторскую работу были выдвинуты три фильма: «Черный монах» (1988) режиссера Ивана Дыховичного, оператора Вадима Юсова и два фильма-ветерана производства 1967 года, своеобразные рекордсмены по пребыванию «на полке» — «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» Андрея Михалкова-Кончаловского, оператора Георгия Рерберга и «Комиссар» режиссера Александра Аскольдова, оператора Валерия Гинзбурга.

В немногочисленных статьях встречались вежливые намеки на то, что «Ника» за лучшую операторскую работу в фильме «Комиссар» присуждена как заслуженная дань многострадальной ленте. Что нового из операторских приемов мы можем увидеть в фильме сегодня, когда эта лента, несмотря на арест, стала достоянием нашего кино? Но в 1967 году образно-метафорический язык картины был для многих странен, неожиданен и даже враждебен. В отзыве кинокритика Татьяны Соколовской, члена главной сценарно-редакционной коллегии, сказано: «Цельного художественного образа картина не имеет. Она соткана из разнотильных кусков, заимствованных из самых различных режиссерских школ и лабораторий: от Довженко до

Бунюэля и сюрреалистов...». Как метко выстреливает вторая часть фразы, если фильм препарировать, расчленив на отдельные эпизоды, сцены, операторские приемы, символы. И как беспомощно-коварно звучит вся фраза, когда мы смотрим «Комиссара» в кинотеатре, смотрим не как патологоанатомы от киноискусства, а как обыкновенные зрители, люди, способные чувствовать, переживать, сострадать и обязательно — думать.

Первое, что поражает, — четкая стройность режиссерско-операторского замысла, где символика, ассоциации, условность работают на философский контекст, который объясняет не только смысл событий, происходящих в России после 1917 года, но и вскрывает те ценности, без которых дальнейшее продолжение рода человеческого теряет смысл. Второе, что завораживает и притягивает, — это полное слияние почерков режиссера и оператора. О том, как снят фильм, начинаешь задумываться только после просмотра. И в этом, на мой взгляд, самая большая заслуга оператора, которая не позволила устареть фильму.

До встречи с режиссером Александром Аскольдовым на съемках фильма «Комиссар» Валерий Гинзбург был уже известным оператором. Им были сняты картины «Солдат Иван Бровкин» (1955) и «Иван Бровкин на целине» (1958) Ивана Лукинского; «Когда деревья были большими» (1962) Льва Кулиджанова; «Им покоряется небо» (1963) Татьяны Лиозновой, который в Испании получил приз «Золотое крыло»; «Живет такой парень» (1964, приз «Золотой лев святого Марка» на Венецианском фестивале) и «Ваш сын и брат» (1967, Государственная премия РСФСР имени братьев Васильевых) Василия Шукшина.

Судьба фильма «Комиссар» мало повлияла на судьбу оператора, хотя каждый не вышедший в прокат фильм — трагедия для его авторов. «Комиссар» остался одной из самых любимых и значимых работ для Валерия Аркадьевича. В 1969 году ему присвоили звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР». Он преподавал во ВГИКе, но после отъезда из СССР его брата Александра Галича был уволен. В 1983 году получил Золотую медаль имени Довженко за участие в кинодилогии «Приказ: огонь не открывать» (1981) и «Приказ: перейти границу» (1982) режиссеров Юрия Иванчука и Валерия Исакова.

После вручения «Ники-88» я предложила Валерию Аркадьевичу мысленно вернуться в далекий 1966 год на съемки «Комиссара» и вспомнить, как создавался этот удивительный старый-новый фильм.

Елена Ермакова: — Валерий Аркадьевич, помните у Высоцкого: «По нехоженным тропам топтали лошади, лошади, неизвестно к какому концу увозя седоков...». Не могу отделаться от этой строчки, когда вспоминаю Ваш фильм и рефреном — бешеный галоп оседланных коней без всадников. Белая степь, черные силуэты лошадей — ожившая гравюра. А еще у Блока: «Черный ветер, белый снег — ветер, ветер...». Вы изначально решили для себя подчеркнуть в фильме черно-белую графику, выделяя горькую прямолинейность нашей революции «свой-чужой»? Или это мои киноведческие домыслы?

Валерий Гинзбург: — Концепция как снимать фильм и что должно быть на экране у меня всегда рождается после прочтения сценария и разговора с режиссером. На «Комиссара», который снимался по мотивам рассказа Василия Гроссмана «В городе Бердичеве», я попал почти случайно. Мы заранее не обговаривали с Аскольдовым эстетику фильма. Но когда было решено, что я буду снимать этот фильм, то я безоговорочно принял позицию режиссера, его видение, решил идти с ним до конца в одной упряжке, что бы ни случилось. Для работы над фильмом такие взаимоотношения оператора с режиссером необходимы. Двуединство мысли и чувства...



Кадр из фильма «Комиссар». Ролан Быков, Раиса Недашковская, Нонна Мордюкова

Что же касается структуры образов, хочется выделить два момента. Первый — это изображение городка, где живет многодетная семья бедного еврея Магазанника (Ролан Быков), их быт и взаимоотношения. И второй момент или, лучше сказать, смысловой пласт — видения рожавшей Клавдии Вавиловой (Нонна Мордюкова), бескомпромиссного комиссара Красной армии. Так вот, когда мы снимали на западе Украины в крепости небольшого городка Каменца-Подольского, я почувствовал и увидел образ этого древнего поселения, его каменную структуру. Ведь не даром — Каменец. Я старался не упустить фактуру камня — стены

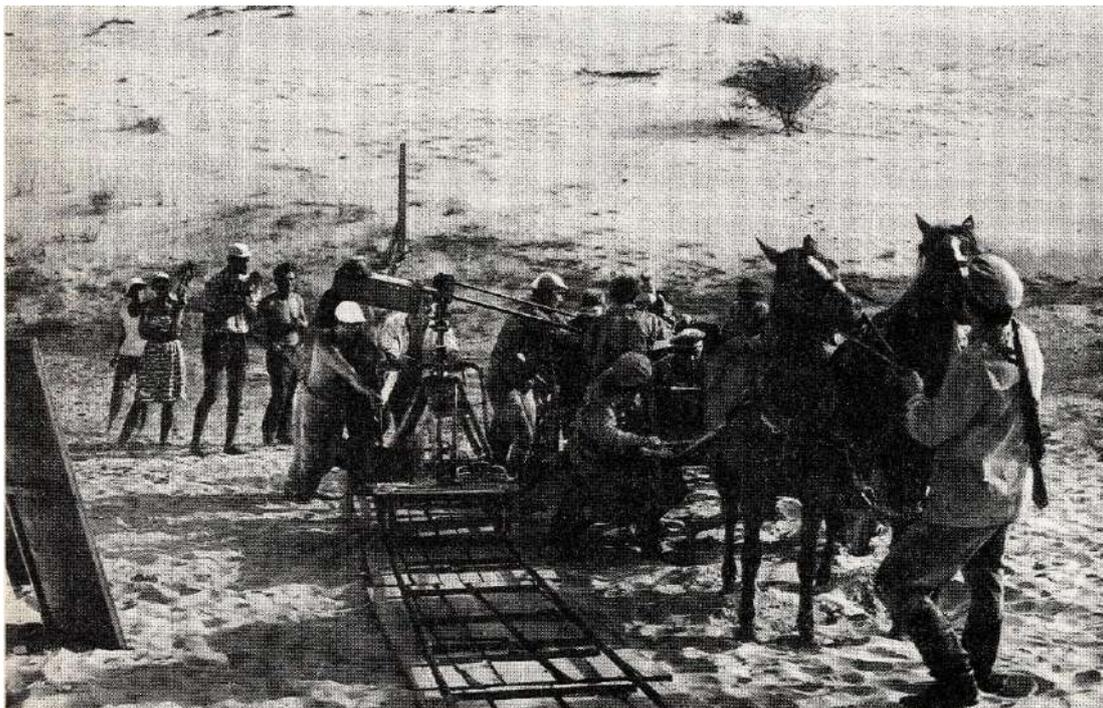
церквей, ограды дворов, брусчатую мостовую, дом Магазанника где-то мазанный, а где-то сохраняющий первородность холодных булыжников.

Я помню свою растерянность и даже панику, когда узнал, что по согласованию с администрацией студии двор Магазанника решили выстроить специально для съемок. Я приехал и увидел, как и где намечено это строительство. Понял, что никогда искусственным путем не будет достигнута та достоверность удивительно живой действительности, которая должна была окружать наших героев. И пошел бродить по городу... нашел двор и дом Магазанника, как бы замкнутый сам в себе, каменный, но главное — живой. Правда, при этом у меня были и производственные соображения. Я понимал, что мы можем не успеть до зимы снять всю натуру в экспедиции, и что-то придется доснимать в павильоне. Так потом и произошло. Большую часть эпизода, когда дети играют в еврейский погром, мы снимали в павильоне, в котором с минимальными затратами сил воссоздали двор Магазанника,

Е. Е.: — А как Вы обустроивали быт?

В. Г.: — По крупицам. Для меня и Александра Аскольдова бытовые детали, костюмы, весь бытовой реквизит были необычайно важны. Декорация жилища еврейской семьи у нас предельно насыщена предметами быта того времени. Как говорил сам режиссер, мы все делали для того, чтобы зритель почувствовал запах чеснока в этом жилище. Вместе с художником Сергеем Серебренниковым обходили еврейские дома и купали предметы утвари, мебель, посуду. Помню, что когда мы закончили постройку декорации в Москве, развесили настоящие лук и чеснок, поставили крынку с молоком и все наши прочие находки, то пригласили московского раввина для «ревизии» — верно ли все? Он вошел, огляделся по сторонам, увидел прибитую к притолоке двери мезузу — металлическую пластину, которую прибавали в еврейских семьях «на счастье», что-то вроде русской подковы, покачал головой и сказал, что ему нечего добавить. Мы гордились своим успехом.

Но если говорить о реалистических, бытовых кадрах в фильме, то там не так явственна черно-белая графика, о которой Вы меня спрашиваете.



Рабочий момент съемок фильма «Комиссар»

Е. Е.: — Она начинается в видениях, в картинах бреда роженицы. Тридцать минут экранного времени делятся эти страшно пророческие галлюцинации, как бы переосмысленные нами сегодняшними. События тех роковых 20-х годов XX века. Эти кадры совершенно иные по стилистике, пластике, изображению, ритму, свету... Они из другой ткани, из другого миропонимания. Ведь Нонна Мордюкова здесь превращается чуть ли не в Кассандру в своем страшном, интуитивном прозрении...

В. Г.: — Вы правы. Здесь метафоричность доведена до символического звучания. Мне всегда был близок кинематограф зримых, несколько загадочных образов, метафор, символов, в которых и выражается основная идея авторов фильма. Было очень интересно создавать этот подчас иллюзорный мир и в художественном смысле, и в техническом. «Комиссар» — фильм широкоэкранный. Для меня анаморфотная оптика, которая вытягивает картинку по вертикали, была в новинку. Мы крутили эту приставку и деформировали изображение. Мы выискивали такие оптические искажения, которые сегодня я бы не взялся повторить на современной технике. А еще мы пытались исказить пространство — глубину кадра. Помните эпизоды с застрявшей в песке пушкой и косарями, которые как вестники смерти косят белый песок... Съемки проходили в степи под Херсоном. Было слепящее белое солнце, бескрайняя степь и... парящие над землей в движущемся воздухе черные фигуры косарей... Чтобы создать это парение, колебание воздуха на экране, я зажигал перед объективом камеры паяльную лампу. И создавалось впечатление зыбкости, призрачности происходящего.



Нонна Мордюкова. Кадр из фильма «Комиссар»

Но иногда чрезмерная условность оказывалась излишней. Так было с первоначальным замыслом любовной сцены Нанны Мордюковой и Отара Коберидзе. Мы хотели одеть героев во все белое — белая одежда на фоне белого песка. А когда одели, то поняли, что ошиблись. Наши герои перестали быть привлекательными, они потеряли свои образы, стали аморфными... И тогда мы решили создать противоположный эффект — снимать героев в черных кожанках на лобовом свете. Вот тогда и родилась эта графика. Черная кожа, причем подчас лишенная фактуры, потому что освещение было не боко-

вым, а лобовым. Оно высветляло белый песок и давало абсолютно черную поверхность кожанок. В этом заключался наш подход к графике изображения.

А в эпизоде с косарями подсветки вообще не было. Это естественное освещение и еле заметная поддержка колеблющимся воздухом фактуры песка. Но, честно говоря, мне кажется, что эти кадры сильны своей метафоричностью, а технически, изобразительно они могли быть сняты четче...

Е. Е.: — *А при монтаже иллюзорных и реальных кусков не возникало сложностей? Уж больно разительным должен быть контраст.*

В. Г.: — Все дело в том, что сегодняшний вариант фильма несколько изменен, отредактирован самим режиссером. Когда мы создавали условность в 1966 году, то подчеркивали ее еще и монтажно. Монтаж был резким и как бы предвосхитил современные монтажные новации. Я работал камерой с перекошенным горизонтом, сознательно «закашивал» фигуры людей, чтобы перепутать плоскости, изменить пространство... И монтировали мы эти куски с «реальными» кадрами. Чтобы подчеркнуть контраст яви и бреда. Мы тогда сознательно выбрасывали так называемые «переходные» кадры, приближенные к реальной фактуре. Потом Аскольдов некоторые кадры восстановил... Мне кажется, что эпизод с косарями от этого проиграл. В какой-то степени разрушилась ирреальность...

Е. Е.: — *А какие же переделки-дополнения появились в картине?*

В. Г.: — Была сделана новая перезапись, перетонированы многие места... Причем с новой тонировкой я в ряде эпизодов принципиально не согласен. Роль матери Ефима Магазанника блистательно сыграла ленинградская актриса Людмила Волынская. Для меня вся прелесть этого образа была в том, что эта еврейская женщина всегда улыбается и... молчит. И только в конце фильма, уже пережив весь ужас реальных артиллерийских обстрелов и видений будущего уничтожения евреев в нацистских лагерях смерти, она произносит одну-единственную фразу: «Хотите чаю?» И улыбается. Что может быть сильнее такой детали для образа этой женщины? В первоначальном варианте фильма она «молчала», даже когда произносила утром слова молитвы — до зрителя долетало лишь какое-то неясное бормотание. И вдруг сегодня я услышал, как Людмила Волынская чужим голосом резко, отчетливо произносит слова молитвы... Получилось грубо, совершенно не в стиле картины. Но главное — пропал образ мудрой, молчаливой женщины.

Е. Е.: — *Меня в фильме потрясла сцена, когда длинная вереница людей с шестиконечными звездами на полосатых лагерных робах входит в ворота лагеря смерти. «В нашем городе никогда не будут ходить трамваи, потому что в них никому будет ездить...» — говорит Ефим Магазанник. И эта процессия, входящая в преддверье Ада, показывает, насколько пророческими были эти слова. Сцена высветлена, камера скользит по фигурам людей, на экране появляется рыжеватый оттенок, изображение чуть-чуть размыто. Эта сцена будущего отличается от видений роженицы. Она как мираж. Очень спокойна, светла, трагична, но почти торжественна...*

В. Г.: — В этом эпизоде для меня было важно, чтобы камера шла за этими людьми, чтобы зритель вместе с камерой и этими обреченными входил в ворота смерти. Для Аскольдова это тоже самый главный эпизод. Мы много говорили о нем перед съемками, но вот место съемок было выбрано в самый последний момент. Это не декорация — настоящие ворота каменной крепости в Каменце-Подольском. Они похожи на печь, огромную печь, откуда нет возврата... Эпизод действительно хотелось как-то выделить. Для этого я использовал дым, оптические насадки... Но все, что касается появления слегка вирированного изображения в готовых копиях для проката, — все это из области «переделок». Помните начальный титр — красными буквами написано слово «Комиссар». Из-за этого титра конечная копия была напечатана на цветном позитиве. Все это мне напоминает раскрашенный флаг в фильме «Броненосец «Потемкин»». Если рыжий вираж придает изображению дополнительный эмоциональный оттенок, я только рад. Но для меня «Комиссар» остается черно-белым фильмом.

Е. Е.: — *Валерий Аркадьевич, а какой метод съемки Вы предпочитаете — статичную камеру на штативе или съемку с рук?*

В. Г.: — Никогда не возвожу это в принцип. В «Комиссаре» очень много кадров, снятых со штатива. Для того чтобы закосить горизонт или создать покачивание изображения в сцене перед приходом бандитов в город, где заколачивают двери и окна, мы ставили камеру на штатив и раскачивали ее в такт этим ударам.

А вот панораму церковей, где камера от выстрела как бы проносится над городом, и целый ряд других кадров, конечно, снимали с рук. Были важны стремительность, полет...

Е. Е.: — *Скажите, неужели в Каменце-Подольском действительно такое смешение религий — православная церковь, католический костел, еврейская синагога?*

В. Г.: — К сожалению, нет. Это замысел режиссера — соединить в маленьком городке разные религии и показать общую судьбу всех людей — православных, католиков, иудеев... Правда, церковь и костел сохранились, а синагога была разрушена. Ее стену пришлось восстанавливать. И она прекрасно вписалась в образ этого городка.

Е. Е.: — Валерий Аркадьевич, Вы сегодня, через двадцать лет воспринимаете этот фильм как «ретро»? Что бы Вам хотелось в нем изменить? Я имею в виду операторскую работу.

В. Г.: — Мне легче ответить на другой вопрос — если бы Вы снимали этот фильм сегодня, Вы бы что-нибудь изменили? Нет. Я считаю, что фильм не устарел ни по замыслу, ни по съемкам. Я люблю его таким, каким он был и есть. Мне близка его изобразительная выразительность. Это не только моя заслуга, но, безусловно, и режиссера, и художника, и замечательных актеров... Мне очень хочется верить, что мои коллеги и Георгий Рерберг, и Вадим Юсов, когда поздравляли меня с вручением «Ники», были искренни...

Методические рекомендации

Фильм «Комиссар», на мой взгляд, самый яркий, правдивый, философский образ революции в России, образ ее прошлого, настоящего и, не дай Бог, возможного будущего. Этот фильм достоин отдельного обсуждения на семинаре не только из-за оригинальных «живописных» операторских съемок, но и из-за режиссерской трактовки событий тех лет. Обязательно надо предложить студентам прочитать рассказ Василия Гроссмана «В городе Бердичеве» и сравнить его содержание с философским контекстом фильма.

В кинематографе таких примеров достаточно мало, когда кино своей образностью, понятийной иероглифичностью придает литературному произведению притчевый характер, показывая то, что словами не скажешь. К таким фильмам относятся «Сталкер» (1969) Андрея Тарковского по повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине», «Заводной апельсин» (1971) Стэнли Кубрика по одноименному роману Энтони Бёрджесса, «Крестный отец» (1972) Фрэнсиса Копполы по роману Марио Пьюзо и... «Комиссар» Александра Аскольдова. Было бы интересно обсудить со студентами, какие именно образы в качестве семантических единиц киноязыка создают философский контекст.

В ГОСТЯХ НА РОДИНЕ 20 ЛЕТ СПУСТЯ

(беседа с оператором Виктором Белокопытовым опубликована в журнале «Техника кино и телевидения» № 6, 1993)



Оператор Виктор Белокопытов

Он приехал в Россию в 1993 году спустя 20 лет после своего отъезда на постоянное место жительства в Израиль. Виктор Маркович Белокопытов очень осторожно соглашался на интервью:

— Что-нибудь про политику?

— Да зачем же про политику! Фильмы, снятые этим замечательным советским оператором, помнят и сегодня. «Служили два товарища» (1968, совместно с Михаилом Ардабьевским) режиссера Евгения Карелова, «Король манежа» (1969, совместно с Михаилом Ардабьевским и Константином Бровиным) Юрия Чулюкина, «Мальчики» (1972) Екатерины Сташевской-Народицкой.

— А разве сейчас это кому-нибудь интересно?

И столько удивления и искренности было в этом вопросе, что стало немного неловко и обидно за то, что профессия оператора до сих пор остается на задворках кинематографа. И не только у нас в стране.

Для Виктора Марковича это первое большое интервью в прессе. А еще на родине его ждал другой сюрприз — восстановление членства в Союзе кинематографистов России! Россия всегда умела удивлять и радовать гостей.

приз — восстановление членства в Союзе кинематографистов России! Россия всегда умела удивлять и радовать гостей.

Виктор Белокопытов: — Действительно, удивительно. Так много лет прошло, а идешь по студии имени Горького и встречаешь старых приятелей. И ВГИК все тот же...

Елена Ермакова: — А каким Вы его запомнили?

В. Б.: — Свободным и очень творческим. Ты знаешь, ВГИКовская школа известна во всем мире, и его выпускников узнают по почерку. Но если студент не хотел сам учиться профессии, то институт ничего ему не мог дать. Никакого диктата не было, и никого учиться не заставляли. Студентов и преподавателей, режиссеров, операторов объединяла любовь к кинематографу, к миру кино, объединяла жизнь от съемки до съемки.

Я запомнил свою первую в жизни экскурсию на Киностудию имени М. Горького, когда был еще в девятом классе. В 50-е годы на главных киностудиях страны снимали по 3-4 фильма в год. На эти ленты работала вся киноиндустрия. Режиссер был полноправным хозяином таких съемок. Знаменитый режиссер Леонид Луков ходил среди загримированных актеров и возмущался наклеенными бородами. Он подошел к почтенному старцу и бесцеремонно дернул его за огромную черную бороду. К несчастью для режиссера, борода оказалась настоящей, а старец закатил грандиозный скандал... Я же влюбился в эту таинственную, необычную, живую атмосферу съемок. Мой выбор был сделан.

Конечно, сыграло роль и то, что мой отец, Марк Давыдович Белокопытов, преподавал во ВГИКе политэкономии. Надо сказать, что в то время экономический факультет готовил прекрасных директоров картин. Григорий Маркович Рималис — один из них.

Я познакомился с прекрасным молодым оператором Олегом Авдеевым, посмотрел его дипломную работу «На Оке», бесчисленные фотографии и понял: кино делает оператор. Могу сказать, что до сих пор не видел лучшего фильма о реке, которая на экране превращалась в живое существо и жила, и изменялась, становилась тайной леса и туманов. А еще из работ Авдеева я сделал вывод, что каждый кадр может иметь свое внутреннее настроение, свой характер, свое лицо. Совершенно необязательно геометрически правильно выстраивать композицию, играть фокусом или использовать всякие оптические насадки. Важны твои эмоции, когда ты снимаешь пейзаж или портрет. Именно они потом отразятся в кадре, вдохнут в него жизнь.

Е. Е.: — *Кто были Вашими учителями во ВГИКе?*

В. Б.: — Замечательные педагоги и мастера. Я до сих пор им благодарен, потому что школа ВГИКа во многом помогла мне. Особенно в Израиле, где кинематографу действительно нужны профессионалы, где изначально не было государственной опеки и за постановку фильма приходилось сражаться с конкурентами. У нас читали лекции Анатолий Дмитриевич Головня, оператор великого режиссера Всеволода Пудовкина; Александр Андреевич Левицкий, один из первых советских операторов, который снимал немое кино; Борис Израилевич Волчек, бессменный оператор Михаила Ромма, который вел нашу творческую мастерскую. На всю жизнь запомнился инцидент с Александром Андреевичем Левицким. Я тогда увлекся фотографиями с ярко выраженной перспективой, любил снимать подворотни, арки, дворики, которые в старой Москве похожи на колодцы. А мэтр подошел ко мне после просмотра моих первых работ и строго спросил: «Почему Вы любите снимать отхожие места?» Я очень оробел... А вообще мы любили своих педагогов и... немного побаивались.

Ты знаешь, у ВГИКа есть еще одна замечательная черта. Здесь учат уважать профессию оператора. Отношения в съемочной группе, реальные условия кинопроизводства, профессиональное отношение к любым съемкам... Со всем этим мы уже сталкивались во время учебы. Уважение к профессии, к ремеслу должно всегда оставаться неизменным. Этого нет в киношколах ни Европы, ни Америки, где подчас на оператора смотрят как на технического исполнителя, если, конечно, ты не величайший художник, как, например, американский кинооператор Грегг Толанд, который снимал «Гражданина Кейна» (1941) Орсона Уэллса.

Во ВГИКе «киношную кухню» мы проходили с самых азов и кинопроизводство знали «от» и «до». У нас была практика на киностудиях в настоящих съемочных группах с хорошими режиссерами и операторами. В США, например, студент об этом может только мечтать.

Е. Е.: — *С выпускниками каких зарубежных школ Вам приходилось работать в Израиле?*

В. Б.: — В Израиле работают люди со всего света. Кинематограф не исключение. Мне кажется, что на Западе больше уделяют внимание техническим аспектам операторского мастерства. Творчество — дело индивидуальное. В большей степени творчеством должен заниматься режиссер, а оператор, все-таки, — исполнитель...

Е. Е.: — *Мало кто в мире знает режиссера Михаила Калатозова, но каждый кинематографист помнит замечательную работу Сергея Урусевского «Летят журавли» (1957).*

В. Б.: — Исключение подтверждает правило, хотя пример показательный. Так вот, операторы зарубежных школ имеют возможность больше снимать. Они за ученический период «набивают себе руку». Во ВГИКе все-таки мало съемок. На первом курсе мы занимались фотографией. На втором курсе у нас была фотография, приближенная к кино, — некая раскадровка рассказов и повестей. В таком подходе есть свои плюсы и минусы. Фотография учит видеть материал и правильно его выстраивать. Но при этом вырабатывается статичное зрение, которое неприемлемо в кино. Фильму нужна динамика — движение актеров, окружающей среды и самой камеры. Если все это присутствует в кадре, то это — удача. Появляется замечательный психологический эффект вовлечения зрителя в действие. Я знаю, что раньше во ВГИК профессиональных фотографов брали крайне неохотно, потому что трудно перестроить их статичное видение мира на новый динамичный лад.

За рубежом с появлением дешевой видеотехники и расширением сфер применения телевидения начинающие кинематографисты получили возможность снимать еще более интенсивно. Теперь, имея видеокамеру, не надо заботиться об экономии кинопленки, достаточно дорогой, не надо тратить большие деньги на обработку материала. Можно экспериментировать с техническими приемами, изучать возможности камеры, съемки в разных режимах, заниматься реальным творческим поиском новых изобразительных средств, а уже потом, если хочешь, приходиться с опытом теле- или видеооператора в большое кино.

Е. Е.: — *В Израиле есть свои киношколы?*

В. Б.: — Сегодня их уже две: киношкола в Иерусалиме и кинофакультет в Тель-Авивском университете.

Е. Е.: — *Когда Вы переехали в Израиль из СССР, Вы сразу нашли работу?*

В. Б.: — Да. Мне неслыханно повезло. Меня сразу взяли оператором-постановщиком на картину Михаила Калика «Трое и одна» (1974) по повести Максима Горького «Мальва». Честное слово, я «мягко переехал», причем практически не зная языка. Но Калик иврит знал тоже неважно, поэтому мы были как бы в равном положении и пользовались услугами переводчика.

Е. Е.: — *Вы познакомились с Михаилом Каликом в Москве?*

В. Б.: — Мы практически не были знакомы. Он уже был маститым режиссером, снимал на «Мосфильме» свой последний советский фильм «До свидания, мальчики» (1964), а я был молодой оператор. Но

там, в Израиле, мы стали друзьями. После завершения съемок фильма Михаила Калика я стал работать на телевидении. И никогда об этом не жалел, хотя и стал оператором неигрового кино.

Е. Е.: — *На Вашем ВГИКовском курсе были операторы, которые потом стали известными мастерами?*

В. Б.: — Конечно. Я учился с Юрой Ильенко, который потом снимал с Сергеем Параджановым его знаменитый фильм «Тени забытых предков» (1965), с Марком Осепьяном, который потом стал режиссером, с Александром Княжинским, с Ларисой Шепитько. Вернее, она была на курс старше и училась на режиссерском отделении. Мы вместе с ней, Ириной Поволоцкой и моим напарником, оператором Артуром Франком, снимали дипломную работу. Это был мой первый серьезный опыт в кино — фильм о поморах.

Я влюбился в русский Север, в его суровую природу. Приехали в Архангельск, деревянный портовый город, в сезон белых ночей. Мне кажется, что если бы мы вообще ничего не умели снимать, то фильм о Севере был бы не менее прекрасен. Представь себе — черная деревянная мостовая и в ней отражаются светлое небо и желтые фонари... И непонятно — где верх, где низ. Как будто паришь в воздухе, и все вокруг звенит от чистого морского воздуха. А еще здесь были шестиметровые приливы и отливы, и реки, которые текли то в одну, то в другую сторону каждые шесть часов... И море, которое то есть, а то его совершенно нет. Оно ушло куда-то, и под ногами успеваешь высохнуть ил...

Первыми, кого мы встретили в городе, прилетев туда в полночь, были две юные леди лет по 14—15, которые задумчиво считали мелочь. «Девочки, вам спать не пора?» — пошутили мы. «Сейчас на пол-литра соберем и пойдем спать...». Мы поняли, что мы в портовом городе.

У нас были две камеры. Одну надо было приводить в движение ручкой. Другая «современная» по тем временам камера, была с мотором. Ей мы снимали наиболее сложные кадры, например, шторм.

Е. Е.: — *А как Вам работалось под руководством двух женщин?*

В. Б.: — Конечно, сложно. Лариса Шепитько нам тогда казалась более мягкой, менее подходящей для суровой и жесткой работы режиссера. Ира Поволоцкая была куда более пробивной и резкой. То, что Лариса Шепитько — настоящий режиссер, я понял на фильме «Крылья» (1966), где оператором-постановщиком был Игорь Слабневич, а я — вторым оператором. Тогда я увидел, как по-мужски может работать эта женщина...

Е. Е.: — *«Крылья» — Ваша первая работа на Мосфильме?*

В. Б.: — Да, после возвращения из Средней Азии. По распределению после ВГИКа я попал на киностудию «Таджикфильм». Там известный режиссер Борис Кимягаров с оператором Наумом Ардашниковым снимали первый в республике широкоформатный фильм «Знамя кузнеца» (1961) по произведению персидского классика Фирдоуси «Шахнаме», написанному в XI веке. Таджики считают его своим национальным писателем, и картина была пронизана классическим национальным пафосом. Один мой знакомый после просмотра фильма в Москве заметил, что персидский поэт ужасно похож на секретаря первичной партийной организации.

Но съемок такого масштаба я никогда в жизни больше не видел. К сожалению, я как недавний выпускник ВГИКа был вторым оператором и снимал весь фильм параллельно на обычную камеру. Оператор-постановщик Наум Ардашников опробовал новую технологию, которая позволяла делать формат кадра 2,35:1. Правда, специальной кинотехники и камер тогда на Таджикфильме еще не было. Камера была обыкновенная, но на объектив ставилась анаморфотная насадка, которая растягивала изображение, сжимая по ширине.

Борис Кимягаров был, как у нас говорят, «человек-бульдозер». Для своей эпохальной картины он мог достать все. Нужны были плоты XI века — пожалуйста: отправляется экспедиция на Памир. Там в богом забытом горном селении отыскивают двух народных умельцев, которые знают технологию изготовления таких плотов. Они делались из коровьих шкур, которые надували воздухом и соединяли между собой по 16 штук на плот. Эти умельцы были привезены в Душанбе на мясокомбинат, где они определенным образом разделявали коров, сушили шкуры, надували их специально сделанными мехами и отправляли на съемочную площадку. Фантастика? Да. Ни одна киностудия в мире, даже Голливуд, не смогла бы позволить себе такой огромной и бессмысленной траты денег. Но достоверность была превыше всего, и в нашем фильме по реке плыли плоты XI века!

На этот фильм были брошены лучшие силы отечественного кинематографа: декорации строил Евгений Куманьков, будущий главный художник Малого театра, с Мосфильма был приглашен лучший художник по костюмам Константин Савицкий. На Таджикфильме тогда работали многие талантливые кинематографисты. Там начинали свою творческую карьеру режиссер Владимир Мотыль с оператором Борисом Серединым, снимая фильм «Дети Памира» (1962). Сначала мы считали Володю Мотыля слишком серьезным, но после одной шутки поняли, что ничто человеческое ему не чуждо. Боря Середин постоянно опаздывал на съемки. И однажды Мотыль встал в пять часов утра, оделся, закурил сигарету, ворвался к Боре в ком-

нату и закричал: «Как, ты еще спишь?» и удалился... к себе в постель. А Боря Середин, застегивая на ходу рубашку, побежал на съемочную площадку... И прибежал самым первым...

В Средней Азии я провел три года и успел полюбить этот край. Но одно просто выводило из себя и страшно мешало работе — отсутствие на съемках воды. У нас пересыхали губы, мы еле говорили... Но на съемках никто воду не давал. Первое, на что я обратил внимание в Израиле на съемках летом, — это призывные возгласы на съемочной площадке: «Маим», «маим» — вода! Там постоянно подносили воду. Ну и конечно в общежитии в Душанбе человеку жить было невозможно. В комнате двое. Никаких кондиционеров. Стены выкрашены масляной краской — это при 40 градусах в тени... На ночь мы обворачивались в мокрые простыни и только тогда засыпали. Зато лучшей школы на выживание не придумаешь.

Е. Е.: — Виктор, Вам повезло, Вы работали на Мосфильме в 60-е годы во время знаменитой «оттепели». Фильм «Служили два товарища» был одним из первых фильмов, где революция рассматривалась с несколько нетрадиционной точки зрения, где офицеры и солдаты Белой гвардии уже имели человеческий облик, где можно было шутить по поводу комиссаров и даже Ленина... Виктор Маркович, почему Вы уехали из Союза?



Олег Янковский и Ролан Быков в фильме «Служили два товарища» режиссера Евгения Карелова (1968)

В. Б.: — Я хотел жить в своем государстве, в Израиле. Но в России в кино тогда было действительно интересно. Снимались такие замечательные фильмы, как «Человек идет за солнцем» (1962) Михаила Калика, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) и «Похождения зубного врача» (1965) Элема Климова, «Мне двадцать лет» (1964) Марлена Хуциева. После «Крыльев» Ларисы Шепитько я работал вторым оператором над фильмом «Лебедев против Лебедева» (1965) режиссера Генриха Габая, а уже потом в 1968 году в качестве оператора-постановщика совместно с Михаилом Ардабьевским снимал «Служили два товарища». Фильм с замечательными актерами: Роланом Быковым, Олегом Янковским, Николаем Крючковым, Анатолием

Папановым, Владимиром Высоцким... Думаю, своим успехом этот фильм прежде всего обязан двум сценаристам — Валерию Фриду и Юлию Дунскому. Именно они привнесли в этот фильм революционно-приключенческий пафос. Им пришлось пройти суровую школу — десять лет лагерей. Правда, они в шутку говорили, что там было столько своих киношников, что они не успели почувствовать разницы в круге общения. В Воркуте, например, встретили Алексея Яковлевича Каплера, который во ВГИКе преподавал сценарное мастерство.

Е. Е.: — В фильме «Служили два товарища» есть замечательная сцена, которая и сегодня поражает своей внутренней напряженностью, правдивостью, трагичностью. Это переход через Сиваш. Как Вы ее снимали?

В. Б.: — Сцена, действительно, удивительная. Нашим съемкам предшествовали долгие выборы натуры. На Сиваше мы не смогли найти места, где бы разместилась наша огромная съемочная группа — человек сто. Поэтому пришлось ехать в Измаил на дунайские лиманы. Основная декорация была построена именно там. Но из-за такого долгого приготовления съемки главной сцены перехода через Сиваш начались только осенью. Условия были приближены к натуральным — ледяная вода, пронизывающий ветер... и очень недовольные бойцы армейских частей, которым приходилось лезть в эту воду.

В сцене переправы через Сиваш была сложная работа со светом. Очень хотелось обойтись без искусственного освещения, но чувствительности пленки не хватало. Снимать при свете луны камерами Москва и Конвас было немислимо. Тогда решили соорудить подводную подсветку, которая имитировала бы лунную дорожку. Для этого на металлические штативы крепили по 5—6 ламп, закрывали их специальными резиновыми боксами и опускали на дно. Это было очень опасно, так как множество людей и лошадей в воде могли повредить проводку. К счастью, все обошлось без аварий, но риск был огромный. Этого света все равно не хватало. И тогда мы установили на берегу зенитные прожекторы. Именно это сочетание лунного света и света прожекторов создало напряжение, тревогу, трагедию. Это ощущение усиливалось от

ярких вспышек сигнальных ракет, которые тоже служили нам обязательной подсветкой. И тогда в кадре все мерцало, то исчезало во тьме, то вспыхивало ярким светом.

В Одессе тоже были интересные съемки. Там мы пытались сыграть на всевозможных оттенках серого цвета. Осень, моросящий дождь, слякоть... и отплывающий с эмигрантами корабль. Высокочувствительная пленка позволяла добиться самых разных оттенков сумеречного мира переломной эпохи, человеческих судеб, несбывшихся надежд...

Е. Е.: — *А бедная лошадь, которую Вы сбросили с парашюта? Она погибла?*

В. Б.: — Конечно, нет. Мы ее не сбросили, а немного подтолкнули. Причем предварительно проверили дно, чтобы не было камней и прочих опасных предметов. Снимали этот эпизод двумя камерами. Сначала лошадь, которая смотрит вслед уплывающему кораблю. Потом — как она летит по воздуху. А потом — лошадь в воде. Причем движение этих кадров было обратным, потому что, естественно, ни за каким кораблем она не поплыла, а сразу же повернула к берегу. Вообще, самое трудное в кино — это снимать животных...

Е. Е.: — *Вы это поняли на фильме «Король манежа» или позже, когда снимали документальные фильмы в Израиле?*

В. Б.: — Сначала на фильме «Король манежа» режиссера Юрия Чулюкина. Мы думали, что нет ничего проще, чем снять медведя в лесу, тем более, когда им управляет такой замечательный дрессировщик, как Иван Кудрявцев. Оказалось, что медведь в лесу на фоне самых красивых пейзажей навевает на зрителей непреодолимую скуку. Надо было не просто издать показать его приключения, но и сделать из этого мишки — характер. Очеловечить его в буквальном смысле слова, как это делает со своими сказочными героями мультипликация. А это оказалось возможным только работая на крупных планах. Я изучал мимику медведя, его жесты. Показывал зрителям вблизи его грозные когтистые лапы, которыми он может убить оленя. Кстати, умение создавать характерный образ на крупных планах очень пригодилось в документальных фильмах о животных и в моей работе хроникера при съемках различных демонстраций, уличных шествий,

В кино каждая деталь должна стать говорящей.

Е. Е.: — *Я помню по телевизору как-то показывали фильм, снятый компанией ВВС о перелетных птицах. Там оператору удалось передать невероятные усилия и напряжение, которые необходимы птицам, чтобы летать. И я первый раз поняла, что значит для птиц перелет. Это не прогулка, а суровая борьба за выживание, это испытание, которое могут выдержать только сильнейшие...*



Кадр из фильма «Король манежа»

В. Б.: — Фильмы о животных телекомпания ВВС известны во всем мире. В них вкладываются огромные деньги. Снимают их самой совершенной техникой на 35-мм пленке, специально изготавливают различные вспомогательные операторские приспособления, уникальные для каждого вида съемки.

У нас не было специальной техники, но для каждого эпизода с участием нашего косолапого друга приходилось клетку ставить на машину, привозить ее на съемочную площадку, краном снимать клетку и извлекать оттуда медведя... Дрессировщик очень боялся, что его воспитанник удерет, поэтому в лесу привязывал его тросом. Нам надо было замаскировать этот трос

и снимать так, чтобы, не дай бог, зритель его не увидел. И еще я понял, что медведи — очень непонятные животные. Если сердятся лев или волк, они это показывают всем своим поведением. Медведь же приходит в ярость неожиданно, без каких-либо на то причин. Поэтому приходится быть всегда начеку.

Есть и еще одна специфика съемок фильмов о животных. Оказывается, дикая жизнь очень жестока и кровава. Хищники все время заняты охотой, они рвут свои жертвы на куски. На экране такие кадры смотреть просто невозможно. ВВС иногда оставляет такие фрагменты, например когда показывает охоту львов в Африке. Когда я это видел, мне хотелось закрыть глаза... Тогда еще мы не знали, что такое охота дикого зверя. И вот привезли медведя из зоопарка и подготовили ему встречу с оленем. Зритель должен был увидеть, как в медведе просыпаются дикие инстинкты, и он действительно становится королем леса. Мы думали, что он просто огреет оленя лапой, а он начал его терзать, рвать на части и не успокоился, пока не завершил свою

кровавую трапезу. Мы все сняли, но на экране это смотреть было невозможно. Пришлось переснимать весь эпизод с чучелами, а из первоначального варианта оставили только встречу зверей в лесу.

Е. Е.: — Скажите, а в документалистику Вы пришли по призванию или по стечению обстоятельств?

В. Б.: — Скорее всего, по стечению обстоятельств, но повторяю, что никогда об этом не жалел. Дело в том, что в Израиле нет государственного кинематографа, а начинать в частной студии — значит начинать всю жизнь сначала и пробиваться наверх. Мы же в России привыкли, что о нас, советских кинематографистах, заботится государство. После ВГИКа всем нам были обеспечены места работы на одной из студий страны.

Честно говоря, я привык к государственной структуре, поэтому очень скоро заинтересовался государственным телевидением и стал снимать документальные, хроникальные и даже игровые ленты.

Мне кажется, что в России очень многие кинематографисты с пренебрежением относились к телевидению или к видео. Но во всем мире очень многие талантливые режиссеры, операторы, актеры сегодня уходят на телевидение. С усовершенствованием техники, теле- и видеосъемки, повышением качества изображения на телеэкранах эта область аудиовизуальной культуры стала едва ли не самой интересной. Конечно, мне пришлось перестраиваться, потому что в кино я привык работать над каждым кадром, а в хронике надо увидеть настроение и передать его на экране.

Е. Е.: — То есть Вы вернулись именно к тому методу работы с изображением, с которого начали?

В. Б.: — Да, получился какой-то круг. Может быть, это к лучшему.

Е. Е.: — В телевидении есть термин «монтажное зрение», когда материал выстраивается в момент съемки, а не на монтажном столе. Вы им обладаете?

В. Б.: — Без такого видения хроника вообще невозможна, тем более та, которая сразу же идет в прямой эфир. Сейчас весь мир работает в прямом эфире. Я удивлялся, когда по московскому телевидению видел «хронику» двухдневной давности. У нас в Израиле, да и во многих странах, это недопустимо. Когда шла война в Персидском заливе, весь мир ее наблюдал на экранах в реальном времени. Репортеры снимали бои. Через спутниковую связь передавали репортажи на весь мир. Очень интересно наблюдать, как борются хроникеры конкурирующих компаний за то, чтобы первыми передать тот или иной эпизод. Это приводит к страшной конкуренции. Сейчас съемочные группы часто заранее распределяют между собой события, которые снимаются для новостей.

Е. Е.: — А как в Израиле обстоят дела с техническим оснащением телестудий?

В. Б.: — К сожалению, мы очень поздно перешли на видео из-за чисто внутренних профсоюзных дел. Но сейчас у нас на студии лучшие японские камеры Betacam и прекрасное оборудование. Кинофильмы мы продолжаем снимать на Kodak французскими камерами Aaton. Серьезные вещи как в телевидении, так и в кинематографе продолжают снимать на киноленту. Пока еще она и по качеству, и по возможностям передачи изобразительного решения режиссера опережает все носители.

Е. Е.: — Виктор, Вы не были в России двадцать лет. Скажите, наша страна очень изменилась?

В. Б.: — Конечно, она стала более свободной, каждый может высказывать свою точку зрения. Стали интересными пресса, кино, да и сама жизнь. Правда, некоторые люди считают, что страна в кризисе. Честно говоря, я этого не почувствовал. У вас сейчас происходит то же самое, через что в свое время прошел Запад, и то, что вы назвали «перестройкой».

А вот чего здесь нет, и это очень сильно бросается в глаза, — развитой системы социальной защищенности малоимущих слоев населения: стариков, инвалидов, многодетных матерей. На Западе эти социальные группы более обеспечены и уверены в своем завтрашнем дне. России еще предстоит прийти к этому.

Е. Е.: — Скажите, Вы бы сейчас уехали из России?

В. Б.: — Я только могу сказать: я возвращаюсь домой, в Израиль...

Методические рекомендации

Посмотрите фильмы «Комиссар» (1967) Александра Аскольдова, «Служили два товарища» (1968) Евгения Карелова, и «Бег» (1970) Александра Алова и Владимира Наумова. Сравните образы Гражданской войны в этих фильмах. Обратите внимание не только на психологические характеристики героев и их взаимоотношения, но и на те операторские приемы и средства, которые используются в этих лентах для изобразительного решения Гражданской войны и Революции 1917 года.

Интересный анализ фильмов о Гражданской войне дан в статье «50-летие Октября в советском кино: на материале рецензий на фильм Евгения Карелова “Служили два товарища”» Евгении Бродской [35].

ОПЕРАТОР — ПРОФЕССИЯ ОБСЛУЖИВАЮЩАЯ

(беседа с оператором Денисом Евстигнеевым опубликована в журнале
«Техника кино и телевидения», № 1, 1993)



Оператор Денис Евстигнеев.
Фото Н. Ежевского

Оператор — профессия обслуживающая. Так считает Денис Евстигнеев, лауреат Государственной премии СССР, обладатель премии Российской академии кинематографических искусств «Ника» за операторское мастерство. Он снимал такие нашумевшие ленты как «Слуга» (1988) и «Армавир» (1991) режиссера Вадима Абдрашитова, «Такси-блюз» (1990) и «Луна-парк» (1992) Павла Лунгина, «Осень, Чертаново» (1988) Игоря Таланкина. В 1999 году он стал режиссером и продюсером фильма «Мама». Сейчас на его счету около пятидесяти продюсированных им фильмов.

Когда состоялась наша беседа, Денис считался молодым начинающим оператором, одним из тех, кто закончили ВГИК в начале 80-х и сразу вошли в

свободное отечественное кино. По фильмам его стиль определить достаточно сложно. То он почти академически строг, как в «Слуге», то чуть ли не разухабисто игрив, как в «Такси-блюзе». Но есть и то, что отличает манеру его съемок от многих молодых кинематографистов. Это отсутствие изобразительной искусственной символики, игры в спецэффекты, некой мистической театральности, которой грешит кино авангарда и андеграунда. В своих порой парадоксальных суждениях о кино Денис Евгеньевич похож, с одной стороны, на веселого студента, которому надоели старые прописные истины, а с другой — на опытного профессионала, который понимает, каким должен быть наш кинематограф. Впрочем, судить читателям и зрителям.

Денис Евстигнеев: — За операторское мастерство я получал престижные призы, но, если честно, я вообще не знаю, за что их дают, эти призы. В «Такси-блюзе» нет ничего особенного. Есть история, которая тронула многих людей, есть отличный режиссер Павел Лунгин, есть прекрасные актеры... ну и я, который честно и точно выполнял задуманное режиссером.

Елена Ермакова: — Вы говорите так уверенно, без тени иронии. Мне кажется, что работа над фильмом для Вас — не мучительные поиски единственно верного творческого решения, а весело прожитый кусочек жизни. Съемки — не только изнурительная работа с камерой, но и застолья с друзьями, споры и выдумывание той жизни, которую должны прожить герои на экране. Это свобода действий и свобода мысли, когда начинаешь жить фильмом и тем миром, который создает режиссер — обычно друг или хороший приятель. Наверное, у каждого кинематографиста был в жизни свой «анекдот», который привел его в кинематограф. Вы из известной театральной и кинематографической семьи. Был ли такой случай в вашей карьере?

Д. Е.: — Это мое рождение. Я родился в фильме. Кино было кругом. В школе я был киноманом, один раз на Московском международном фестивале посмотрел 72 фильма. А во ВГИК поступил по блату. И очень благодарен судьбе, потому что в то время талантливые ребята поступали по пять-шесть раз.

Е. Е.: — Обычно дети из таких семей стремятся стать режиссерами. Вы же выбрали операторский факультет. Почему?

Д. Е.: — Я и сейчас стремлюсь стать режиссером, и тогда стремился. Вернее, я хочу делать кино. Будучи только оператором, делать настоящее кино невозможно. Оператор может хорошо или плохо снимать. Для фильма этого недостаточно. Нужен некий энергетический импульс, который способен сдвинуть всю громадину фильмопроизводства, и дать его может только режиссер.

А на операторский факультет я пошел потому, что режиссером сразу после окончания школы стать невыносимо. В этой профессии надо понимать жизнь, надо что-то из себя представлять, надо пережить и пройти через какие-то ситуации в жизни. Я стал оператором, потому что съемки, производство, кинотехника ближе всего к кино. Это кинопрофессия. А режиссер — призвание. Режиссером тебя может сделать только жизнь.

Когда я начинаю работать над фильмом, я живу в нем и им, вхожу в мир режиссера, который ставит фильм. А если оператор в фильме утверждает себя, показывает свое эстетическое видение или демонстрирует технические возможности кинотехники — это для меня безоговорочно плохо. Для меня кино начинается тогда, когда я смотрю на экран и забываю о том, что этот фильм кто-то снимал, а герои сыграны актерами, одетыми в театральные костюмы, когда я верю в реальность происходящего и не замечаю выдуманности сюжета. Например, такое впечатление было от фильма «Молчание ягнят» (1990) режиссера Джонатана Демме. Я верил, что доктор Ганнибал Лектер — действительно каннибал, который уж если сказал, что съест, то обязательно съест.

Е. Е.: — Ваши фильмы — такие разные. Они различны по манере, по настроению, по изображению. Скажите, какой из них Вам наиболее дорог?

Д. Е.: — Я люблю все свои фильмы. Плохо помню, что и как снимал, но люблю все, потому что каждый из них во мне что-то оставил. Для меня работа над фильмом — это творческая жизнь вместе с моими друзьями. Например, когда мне позвонил Паша Лунгин и предложил снимать «Такси-блюз», у меня не было колебаний. Потому что с Пашей мы постоянно снимаем кино, даже сейчас, когда работа над вторым фильмом давно закончилась. Мне интересно с ним работать, так же как было приятно и интересно работать с Вадимом Абдрашитовым на «Слуге» и «Армавире». А фильм «Слуга» было интересно снимать еще и потому, что он вообще не похож ни на один мой фильм. В этом-то вся прелесть. Мне кажется, самая большая удача во всей моей операторской работе — это то, что фильмы не похожи один на другой. Мне достаточно трудно согласиться на съемку того или иного фильма, но когда я говорю «да», то полностью подчиняюсь тем правилам, которые задает мне режиссер. Для меня совершенно неприемлем вопрос: «Легко ли работать с тем или с другим режиссером?» Мне со всеми было легко работать, потому что все они были моими друзьями.

Е. Е.: — Несмотря на то, что Вы сказали: «Мои фильмы такие разные», — я думаю, что их все-таки что-то объединяет... Мне кажется — это свобода, легкость, с которой Вы обращаетесь с камерой, присутствие некой импровизации вокруг главной темы как в джазе. И это особенно чувствуется в «Такси-блюзе».

Д. Е.: — Я, действительно, люблю работать легко. Мне неинтересно выстроенное, безошибочное изображение, скучны гармонично-симметричные кадры. Вот, например, показывают теленовости из Югославии. На экране ужасы войны — раненые, убитые, кровь, слезы... И разумом я понимаю, что происходит трагедия, а само изображение оставляет меня совершенно спокойным. И вдруг я вижу кадр, который заставляет меня вздрогнуть. Он снят ночью. Телекамере явно не хватает света, поэтому дорога и все пространство в темно-синей ряби. И в этом тяжелом сумраке прямо на тебя идет танк. Больше ничего не происходит, но от неясных очертаний этого стального монстра — мороз по коже. Если этот кадр был бы снят технически правильно, пропала бы вся его загадочность.

Фантазия зрителя должна постоянно что-то додумывать в изображении, что-то дорисовывать. Как в литературе существует эмоционально ассоциативная картинка, так и в кино должны быть своя недосказанность, своя загадка. Чудовище страшно только тогда, когда не вылезает на экран целиком. После его появления мы перестаем пугаться и понимаем, что это просто кукла, как бы хорошо она ни была сделана.

Думаю, что в моей операторской профессии самое главное — получить реальное изображение мира, но снять как бы через оптическое стекло, которое его чуть-чуть деформирует. Чтобы зритель даже не почувствовал, как изменился мир, и только эмоционально уловил это изменение. Вот это я и называю «методом ошибки». Хочется верить, что в моих фильмах таких «ошибок» много, хотя назвать их конкретно затрудняюсь.

Е. Е.: — Ваши «ошибки» — случайности или их оператор может планировать заранее?

Д. Е.: — Понимаете, это не конструирование отдельных кадров, это подход к кино, манера, видение. Мне важно, как движется рука моего героя, куда смотрят его глаза, как реагирует он на окружающие его вещи и события. При этом камера каждый раз должна реагировать на происходящее по-своему. Я не могу даже предугадать, как она будет реагировать на ту или иную сцену. Когда снимаешь кино, нельзя размышлять перед съемкой каждого кадра.

Е. Е.: — Сергей Эйзенштейн вообще прорисовывал каждый свой кадр. И именно так получился знаменитый эпизод из фильма «Иван Грозный» (1944) с его черной бородой, которая стелется по полям вереницей народного крестного хода в Александровскую слободу.

Д. Е.: — Раньше такая прорисовка, вероятно, была актуальна, но в современной киносъемке я просто себе не могу представить, когда оператор на съемочной площадке размышляет над камерой. Его раздумья могут иметь место задолго до того, а на съемочной площадке все должно происходить мгновенно. Только тогда появятся свобода и импровизация. Когда пятьдесят человек ждут одного оператора-художника, то сначала они его начинают тихо ненавидеть, а потом просто убивают. Кино надо снимать легко, с ощущением, что, когда кончится смена, ты с легкой совестью можешь пойти и выпить пива.

Е. Е.: — В «Такси-блюзе» много кадров, снятых ручной камерой. Особенно эффектно смотрится сцена погони на автомобилях в конце, причем выдерживается практически безупречный стабильный кадр. Вы пользовались какими-либо стабилизирующими устройствами?

Д. Е.: — Нет. Все снято с рук. Вообще, я очень люблю ручную камеру и серьезно отношусь к такому виду движения в кино. Мне нравится, когда камера живет вместе со мной и в кадре ловит каждое движение актеров, может неожиданно найти интересный ракурс. И тогда каждый новый дубль не похож на предыдущий, и оператора всегда ждут сюрпризы. Я принципиально не пользуюсь ни операторскими тележками, ни модными операторскими кранами. Я люблю, когда камера чуть трясется. В «Такси-блюзе» я еще этого боялся, поэтому, мне кажется, что «живого движения» там все же недостает. В «Луна-парке» я уже специально чуть тряс камеру, заставлял ее двигаться. И потом, живая камера создает эффект присутствия...

Е. Е.: — Когда таксист пытается на своей «Волге» догнать непутевого джазиста, то кажется, что ты сам сидишь рядом и все происходящее видишь из автомобиля.

Д. Е.: — Я рад, что это получилось, если Вы мне не льстите... Вы знаете, я ненавижу этот «американский стиль» — плавные искусственные и безупречно технически грамотные наезды-отъезды, панорамирование, когда камера то вылезает в окно, то парит над городом, а то скучно едет на тележке. Я даже штатив не люблю, хотя, естественно, без него оператору не обойтись. Но мне кажется, когда камера стоит на штативе, к ней нужен только мотор. Нажал кнопку — и она все снимет сама... Я, как художник, уже не нужен. Ручная камера придает некое дыхание кадру, делает его пластичным, гибким...

Е. Е.: — Еще совсем недавно очень многие операторы жаловались на катастрофическую нехватку вспомогательной операторской техники — насадок, штативов. Вам, видимо, она ни к чему?

Д. Е.: — Я никогда не жаловался. Терпеть не могу всякие фильтры, туманники и прочее. Такой подход к изобразительному решению фильма был лет десять тому назад. Я называю его «венгерским». Это ужасно. Получался какой-то искусственно раскрашенный театр. Мне кажется, что для кино этот путь тупиковый, и сейчас многие это уже поняли.

Я и искусственный свет не очень люблю. Иногда использую подсветку, от этого никуда не денешься. Но самое интересное, когда снимаешь в интерьерах и видишь, как падает естественный свет от разных источников. Например, сел человек на стул, и его лицо вдруг осветилось от разных источников света: из фрамуги окна, из соседней комнаты, из открытого холодильника, небольшой отблеск от зеркала... И все это перемешано и играет на настроение эпизода. Главное — увидеть такое сочетание, или придумать, но сделать так, чтобы оно было естественным. Чтобы каждый источник был сюжетно оправдан, а не так, как в старых китайских фильмах — откуда-то появляются неизвестные тени, блики, отсветы... Если уж появился какой-то блик, то оператор просто обязан знать, откуда и зачем он взялся. Только тогда зритель не будет отдельно рассматривать игру света, а воспримет целиком эмоционально всю сцену. Думаю, что в кино свет, который идет откуда-то с колосников просто для того, чтобы на съемочной площадке было светло, никому не нужен. Я очень люблю до съемок походить по выбранному интерьеру и увидеть, какие источники света там могут быть. Вообще очень люблю снимать на натуре, в интерьерах, и очень не люблю декораций.

Е. Е.: — В «Такси-блюзе» есть замечательный эпизод, когда в квартире таксист со своей девушкой слушают джазиста, а подруга танцует на столе...



Петр Мамонов (Лёха) в фильме
«Такси-блюз»

Д. Е.: — Этот эпизод полностью придуман, но он, действительно, получился естественным, потому что там присутствовал живой свет. Не поймите меня неправильно. Я люблю выдумывать в кино. Мне чужда документальность в ее чистом виде. Просто выдумка должна убеждать зрителей и ни в коем случае не раздражать их своей напыщенностью.

Вот Вы спросили о кинотехнике. Я думаю, что ее уровень уже достиг того, что любой оператор может снять кино на качественном техническом уровне, практически ничего не умея. Он всегда окружен несколькими по-

мощниками, грамотными инженерами, техниками, которые всегда ему помогут. Что касается меня, я вообще снимал бы на советской пленке, если бы она не была так чудовищно плоха. Меня иногда раздражает Kodak своей идеальной технической безупречностью.

Е. Е.: — *Вы когда-нибудь снимали на советской пленке?*

Д. Е.: — *Никогда.*

Е. Е.: — *А какие камеры у Вас были?*

Д. Е.: — Только Arriflex. Нет... кажется, один раз снимал на советскую камеру... Ужасно большую и неудобную. Но уверен, что настоящее кино с настоящим режиссером можно снять и на Красногорске, и даже 8-мм камерой ... Для оператора нужны удобная мобильная камера и хорошая оптика. Все это сейчас у нас в стране есть. Вы знаете, две последние картины я снимал как совместные постановки. «Луна-парк» — с Францией. И когда попадаешь в это царство тележек, штативов и прочей вспомогательной операторской техники, сразу набираешь как можно больше. А потом используешь от силы процентов двадцать-тридцать.

Кстати, камеру для съемок «Луна-парка» мы взяли в Москве, в участке кинопроката Иосифа Давидовича Барского. Отличный Arriflex BL-4. Такую камеру в Париже в тот момент мы просто не смогли бы достать. За ней стоит в буквальном смысле очередь, я уже молчу о цене! Честно говоря, я в Москве всегда имел неплохую технику. Правда, доставать ее было очень сложно. Поиски начинались за 2—3 месяца до съемок. Я ходил по начальству, по операторским цехам «Мосфильма» и высматривал, выискивал, выманивал... Но зато, когда начинались съемки, все необходимое у меня было. Самое главное — точно понять, какая техника нужна для данного фильма, а не хватать все подряд.

А вот осветительная аппаратура на Западе — просто другой мир, другой уровень технологии. Вот чего нам, действительно, не хватает. Хотя наши осветители — люди очень высокой квалификации, и работал я именно с ними.

Е. Е.: — *В журнале «Техника кино и телевидения» во втором номере за 1992 год было опубликовано интервью с Мариной Голдовской, в котором она очень сожалела, что в свое время во ВГИКе мало учили работать с кинотехникой и вообще забывали про точные науки: математику, химию, физику. Сейчас она от этого страдает.*

Д. Е.: — А я не страдаю. Если бы у меня были студенты, я бы их вообще не учил всяким техническим дисциплинам. В практической работе оператору это не нужно. Научить снимать кино вполне грамотно можно за один день. Учить надо видению, пониманию специфики и законов кинематографа, творчеству, если хотите... Можно ли этому научить? Не знаю. Но студентам надо «ставить глаз» — вот что главное для оператора. Никто из операторов не сидит в лабораториях и не чертит формулы. Для этого есть другие специалисты.

Е. Е.: — *А Вы согласны с мнением, что наступил кризис отечественного кино?*

Д. Е.: — Естественно. И дело не в том, что нет денег. Жизнь стремительно ушла вперед, а мозги остались теми же. Нельзя их переделать за такой короткий промежуток времени. Сегодня любая мораль на экране абсурдна. Она никому не нужна. Если снимаешь детектив — он должен быть на 100 процентов детективом, если мелодраму — должны быть умиление и слезы... А мы в кино потеряли жанр. Американский кинематограф гениален тем, что там режиссер, оператор, актеры от первого до последнего кадра могут держать заданный жанр. Там в середине боевика невозможен монолог о смысле жизни. А у нас везде одни учат других, как надо жить! Наше кино всегда устанавливало себе планку метров на 20... и скакало на месте. Американцы же — на 2 метра, но обязательно ее перепрыгивали.

Е. Е.: — *Скажите, а можно ли считать, что «Такси-блюз» вышел на мировой рынок?*

Д. Е.: — Еще бы! Его же купили многие страны. Он до сих пор продается в Нью-Йорке на видеокассетах. Паша Лунгин во Франции стал чуть ли не героем. У нас картина практически вообще не получила проката, если его сравнить с успехом за рубежом. Парадокс, потому что картина была рассчитана в основном именно на советского зрителя. Но, видимо, простая история человеческих взаимоотношений взволновала многих людей, стала понятной всем.

На самом деле вопрос удачи или неудачи фильма для меня стоит очень просто — чем можно удивить публику? Сейчас в техническом смысле изображение достигло своего совершенства в рекламных роликах, видеоклипах, заставках, где применяются видеотехнология и компьютерная графика. В изобразительном плане лучше, чем эти одноминутки, сделать нельзя. Двухчасовой фильм даже невозможно представить в виде такого рекламного ролика. А чистая, светлая человеческая история сегодня в кино может быть очень выигрышна. Мне кажется, что это беспроигрышный путь отечественного кинематографа. У нас избыток

этой человечности. Мы еще не научились чувствовать, переживать. На Западе, мне кажется, этого почти не осталось. Поэтому у «Такси-блюза» был успех.

Е. Е.: — *А как Вы относитесь к применению различных спецэффектов в кино, к той же компьютерной графике?*

Д. Е.: — В фильме «Терминатор-2: Судный день» (1991) режиссера Джеймса Кэмерона она гениальна! Но все эти компьютерные трюки к профессии оператора не имеют никакого отношения. Оператору и близко к ним нельзя подходить. Это делают специалисты высокого класса, но совершенно иной профессии. Я понимаю: у нас любят все пробовать. Но, может быть, именно поэтому у нас умеют делать все и ничего...

Е. Е.: — *Вы не случайно в «Армавире» Вадима Абдрашитова поручили вести подводные съемки операторам подводных съемок из лаборатории НИКФИ Федору Лебедеву, Игорю Егорову и Леониду Максименко?*

Д. Е.: — Естественно. Это же профессионалы. Никто кроме них лучше бы не сделал. Главное, чтобы изображение составляло одно целое, чтобы любые спецэффекты были уместны и ограничены в фильме.

Е. Е.: — *А в видеотехнологии Вы не хотели бы себя попробовать?*



Кадр из фильма «Армавир» (1991) режиссера Вадима Абдрашитова, оператора Дениса Евстигнеева

Д. Е.: — Знаете, я как-то привык к кино. Я люблю ходить в лабораторию, люблю нервничать в просмотровом зале, когда гаснет свет, и должно произойти что-то необычное. Я не хочу снимать материал и тут же его смотреть, говорить о'кей и идти дальше... В жизни я люблю испытывать сильные эмоции, а видеотехнология уж очень все упрощает. А в кино, как я уже говорил, мне нравится сам процесс, сама жизнь. Зачем ее изменять?

Е. Е.: — *Скажите, а как Вы относитесь к разделению операторской профессии на оператора-постановщика и камерамена? Здесь технарь и художник действуют и обща, и отдельно.*

Д. Е.: — Для меня это совершенно неприемлемо. Я даже отказался снимать одну французскую картину, потому что мне сказали, что на ней будет камерамен. Не могу себя представить сидящим в кресле и командующим. Оператор — профессия тяжелая и грязная. Когда я прихожу с работы, я должен быть усталым, чтобы руки болели...

Е. Е.: — *А какой фильм Вы бы хотели снять в ближайшем будущем?*

Д. Е.: — Вы знаете, если мне понравился сценарий фильма, который ставит мой друг-режиссер, я обязательно его буду снимать. Даже если мне сценарий не понравился, я все равно соглашусь. Я люблю работать с друзьями...

Методические рекомендации

На семинаре после обязательного просмотра студентами фильмов «Такси-блюз» и «Луна-парк» Павла Лунгина, «Слуга» и «Армавир» Вадима Абдрашитова, предложите выявить характерные особенности операторского почерка Дениса Евстигнеева. Найдите и определите те операторские приемы, которые повторяются в фильмах, и те, которые свойственны только для решения конкретных режиссерских задач данного фильма. Такое обсуждение может стать полезным для понимания тех целей и задач, которые ставит перед оператором режиссер. Предложите студентам придумать и рассмотреть альтернативные пути создания видеоряда современными техническими средствами цифрового кинематографа.

НАТАЛЬЯ БОНДАРЧУК: «ПУШКИН. ПОСЛЕДНЯЯ ДУЭЛЬ»

(беседа с кинорежиссером Натальей Бондарчук и оператором-постановщиком Марией Соловьевой
опубликована в журнале «Техника и технология кино» № 3, 2006)



Режиссер Наталья Бондарчук

Два года заслуженная артистка России, кинорежиссер Наталья Сергеевна Бондарчук работала над фильмом «Пушкин. Последняя дуэль» (2006). Это первая полнометражная игровая лента о национальном гении, снятая в нашей стране после «Путешествия в Арзрум» (1937) режиссеров Моисея Левина и Бориса Медведева, оператора Николая Ушакова. Почему семьдесят лет создание образа поэта было своеобразным табу для отечественных кинематографистов? Ответы на этот вопрос могут быть самыми разными. Рассказать об одном из интереснейших кинопроектов согласились Наталья Бондарчук и оператор-постановщик Мария Соловьева.

Наталья Бондарчук: — Думаю, кинематографисты молчали не случайно. В советское время образ Пушкина обязательно был бы искажен. Недаром честный режиссер Марлен Хуциев отказался от реализации своего замысла, когда уже получил «добро» от Госкино. В фильме «Поэт и царь» (1927) режиссеров Владимира Гардина и Евгения Червякова Александр Сергеевич — друг царя Николая I,

а в фильме «Путешествие в Арзрум (1936) — уже его враг. Где истина? Как уживалась в поэте дружба и с Николаем I, и с декабристами? Мне хотелось ответить на этот вопрос правдиво, возможно, поэтому у меня получился некий «политический детектив». Не биография поэта, а психологическое исследование, на эмоциональном уровне приоткрывающее тайну того, что привело гения на роковую дуэль.

Елена Ермакова: — В 1999 году Вы начали снимать многосерийный телефильм о Пушкине. Сделали четыре серии, а потом переключились на полнометражный игровой кинофильм. Телесериал был только подготовкой?

Н. Б.: — И да и нет. Для меня было бы очень сложно войти в тему, рассказать о самых трагических, последних днях жизни поэта без многолетней работы над телесериалом «Одна любовь души моей» (2007) о жизни Пушкина. Так получилось, что с XIX веком я работаю уже семь лет, сроднилась с этим временем, почувствовала его. Окружение поэта стало и моим миром. Но тогда, в 1999 году, я даже не мечтала снять полнометражный игровой фильм об Александре Сергеевиче.

Но, видимо, намерение снять такой фильм во мне где-то жило. В знаменитом фильме о декабристах «Звезда пленительного счастья» (1975) режиссера Владимира Мотыля я сыграла Марию Волконскую (Раевскую). Пушкин на Кавказе подарил ей перстень с сердоликовой печатью, который она хранила всю жизнь, увезла с собой в Сибирь, а перед смертью передала сыну Мише. Сейчас перстень находится в Санкт-Петербурге в музее-квартире имени А. С. Пушкина на Мойке. Так вот, для фильма был снят эпизод об отношениях Волконской и Пушкина, который потом вырезали из-за его незначительности. За полтора месяца до 200-летнего юбилея Пушкина я вспомнила о пропавшем эпизоде и решила снять небольшой фильм, который мы подарили ОРТ, и он был показан по телевидению в дни торжеств.

Потом в Россию приехал мой друг, итальянский режиссер Анжело Дедженти, работавший с Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Андреем Тарковским и моим отцом Сергеем Бондарчуком. Посмотрев этот маленький фильм, он уговорил меня не бросать тему Пушкина. Его всегда удивляло, что в России нет картин о великих деятелях культуры и искусства. Между тем в Италии правительство каждый год финансирует кинопроекты о Джузеппе Верди, Леонардо да Винчи и Рафаэле Санти. И тогда я сама написала сценарий и начала съемки первой серии. У нас была одна камера DVСAM, с которой оператор и монтажер Владимир Ронгайнен творил чудеса. Практически не было денег, зато были замечательные актеры, энтузиазм и любовь к поэту.

Е. Е.: — Для Вас кинофильм и телесериал — разные виды экранного искусства?

Н. Б.: — Безусловно. К весне 2004 года я написала новый самостоятельный сценарий. Оператором-постановщиком стала Мария Соловьева — человек замечательной души и удивительной работоспособности. Закончила ВГИК в 1990 году, стала членом Гильдии операторов Союза кинематографистов России, членом Международной ассоциации операторов IMAGO. На ее счету 16 полнометражных фильмов. А еще она прекрасно владеет самой современной кинотехникой.



Е. Е. — Александра Пушкина в Вашем полнометражном фильме сыграл Сергей Безруков, как бы шагнув из телесериала в большое кино. Он сразу огласился на эту роль?

Н. Б. — Да. Безоговорочно. Мы начали с ним работать над образом Пушкина в фильме «Одна любовь души моей» еще в 2001 году, когда культового фильма «Бригада» (2002) режиссера Алексея Сидорова еще не было, а Сергей Безруков только начинал репетировать роль Пушкина в театре.

Но если уж мы заговорили о телесериале, то там три Пушкина: Юрий Тарасов — молодой поэт, Игорь Днестрянский — Пушкин среднего возраста и Сергей Безруков — Александр Сергеевич в трагическом 1836 году.

Работа Сергея Безрукова в кино, действительно, стала продолжением его съемок в телесериале. Сцена смерти Пушкина — незабываемое событие для съемочной группы. Мы все будто стали свидетелями трагического ухода поэта из жизни. Более двух суток Пушкин сражался со смертью. Сергей показал, как умирал русский гений. «Примири нас со смертью и научи нас умирать» — эти слова о нем. Мучения были ужасными, но Пушкин успел и собороваться, и причаститься, и попрощаться с детьми, и оставить распоряжения по дому. Тогда у нас с Сергеем и моим сыном Иваном Бурляевым, композитором фильма, возникла идея снять об этом полнометражный кинофильм.

У нас снимались великолепные актеры: Николая I играл Юлиан Макаров, Натали — Аня Снаткина, Борис Плотников — Леонтий Дубельт, Михаила Лермонтова — Евгений Стычкин, замечательный молодой актер. У Виктора Сухорукова была сначала малюсенькая роль — полковника Галахова. Но потом она стала одной из главных. Сергей Ражук сыграл Геккерена, Роман Романцов — Дантеса, Инна Макарова — Екатерину Загряжскую.

Е. Е.: — В отличие от телесериала игровой фильм не был прекрасно технически оснащен. Почему?

Н. Б.: — Действительно так. Это произошло во многом благодаря технической грамотности Марии Соловьевой. Она знала, какую технику и для чего надо



Сергей Безруков в роли А. С. Пушкина в фильме «Пушкин. Последняя дуэль»

использовать. Честно говоря, я почувствовала, что соприкоснулась с современными технологиями кинопроизводства только в последние восемь дней съемок. В Петербурге в лютый мороз мы снимали сцену на Дворцовой площади около памятника Петру I, который всем известен как «Медный всадник». Сцена дуэли происходила в парке на Елагином острове. У нас было двадцать спецмашин с разным реквизитом и операторской техникой: лихтвагены, тонвагены, машина с операторским краном... даже карета с



На съемках фильма «Пушкин. Последняя дуэль» режиссера Натальи Бондарчук

лошадьми. Я очень волновалась за Марию, которая должна была сниматься с операторского крана Минск с вылетом стрелы до 18 м в тридцатиградусный мороз. Но когда я пришла на площадку, то увидела не примерзшую к крану Машу, а связку проводов, которая тянулась к крану из железного домика, где Мария вела съемку облета памятника, сидя за компьютером. А на мониторе был кадр, о котором в своем первом короткометражном фильме о Пушкине «Медный всадник», где снимался мой учитель Сергей Герасимов, а молодого Евгения играл Николай Бурляев, я могла только мечтать. Тогда мы тоже использовали операторский кран, на котором «висел» оператор-постановщик, но так и не смогли «долететь» до лица Медного всадника. Камеру пришлось крутить вокруг гип-

совой головы муляжа. А сейчас она в буквальном смысле слова летала вокруг этого величественного монумента, снимая крупным планом лицо Петра I, и спускалась на крупный план лица императора Николая I, который в это время ехал в санях мимо памятника. Все это было снято одним планом без монтажных склеек. Я даже заметила, что скульптор Этьен Морис Фальконе «подковал» коня Петра I — в кадре видны гвозди в подковах.

Сцену бала мы снимали камерой с программным управлением. В определенном месте включался рапид, а затем без остановки камеры начиналась съемка с обычной скоростью 25 кадров в секунду. Раньше без монтажной склейки такое было невозможно.

Е. Е.: — На съемках использовалось несколько камер? Это облегчало или усложняло процесс съемки?

Н. Б.: — Одной камерой мы бы ничего не смогли снять. В особо важных эпизодах работало три камеры — две Arriflex-435 и Arriflex-3. В сцене дуэли Пушкина — две, причем одна камера была на операторском кране и «летала» между Пушкиным и Дантесом. Размах стрелы операторского крана позволял и нам ощутить не только физическое пространство, но и ту духовную пропасть, которая разделяла этих двух людей. Стрелялись с расстояния десяти метров. Они начинают сближаться... Раздается выстрел, Пушкин падает. Его принимает на руки секундант Дантас. А мы «поднимаемся» вверх, к вершинам берез, оставляя эти две маленькие фигурки на белом снегу. Одновременно другая камера снимала этот же эпизод крупным планом с операторской тележки на рельсах.

Многокамерные съемки очень облегчают монтаж фильма, предоставляя режиссеру колоссальные возможности для творчества. В фильме есть кадр, где пуля попадает в человека. В таких случаях обычно на актера вешается мешочек с красной жидкостью. В тот момент, когда его «пробивает» пуля, из «раны» хлещет кровь. Мы это тоже сняли двумя камерами — общий, средний и суперкрупный планы.

Е. Е.: — Вы сказали, что у Вас получился и политический, и психологический детектив о Пушкине. Предполагает ли такой жанр современный жесткий, клиповый монтаж?

Н. Б.: — Фильм о Пушкине снят в лучших традициях классического кинематографа. Это не модный блокбастер. У нас классический свет, классический монтаж. Но новая кинотехника позволяет использовать разные приемы, ранее не доступные классической школе. Динамика в кадрах оправдана замыслом. Никакой «клиповости». Монтаж — поэтический, выразительный. Мы пытались использовать современную кинотехнику в нужном русле. И мне кажется, это удалось.

Хорошо, что в фильме много музыки близкой и XIX веку. Композитором фильма стал мой сын Иван Бурляев. Он сочиняет музыку с четырех лет. Первый синтезатор ему купили в одиннадцать. Иван создает удивительные музыкальные произведения, добивается от электроники естественного звучания, вводя в партитуру до шести «живых» инструментов.

Сейчас идет монтажный период фильма. Благодаря современной технике я могу дома в программе Final Cut на компьютере Macintosh сделать предварительный монтаж и подложить под него звук. И уже потом, практически без нашего участия, в лаборатории «Саламандра» специалистами будет выполняться монтаж негатива.

После работы над этим фильмом я планирую продолжить съемки телесериала «Одна любовь души моей» и поехать на Кавказ, в Тюмень, Елуторовск, где жили ссыльные декабристы. Там никто никогда

не снимал кроме нас. Уникальные места! Нигде в мире нет такой первозданной, величественной красоты. Ноутбук с монтажной программой я обязательно возьму с собой, чтобы иметь возможность сделать черновой монтаж. Мне всегда не терпится увидеть свою работу на экране. Я смогу это сделать еще и потому, что со мной работают замечательный режиссер по монтажу Александр Хачко и очень грамотный продюсер постпроизводства Константин Гривский.

Е. Е.: — *Каким в Вашем фильме будет Петербург?*



На съемках фильма «Пушкин. Последняя дуэль» режиссера Натальи Бондарчук

ку, я в открытом телеэфире обратилась к жителям города за помощью. В день, когда должна была сниматься сцена похорон Пушкина на Мойке, около дома № 12 собралась почти тысяча человек волонтеров. Многие из них пришли даже в соответствующих костюмах. Несмотря на чудовищный мороз, эти люди провели с нами на улице весь день. Тогда же совершенно неожиданно ко мне на съемочную площадку пришел режиссер Александр Сокуров. До этого я не была с ним знакома лично. Он принес термос с горячим чаем и начал меня, продрогшую, им поить, за что я ему бесконечно благодарна.

Вот такой была работа над этим фильмом, который стал для меня главным делом всей жизни. Жду премьеры как чуда. Жду и очень ее боюсь. И еще, благодаря своей молодой и талантливой съемочной группе, я поняла, что такое современное кино. Я вскочила на последнюю ступеньку поезда «современный кинематограф». И пока еще стою там, не решаясь войти в вагон...



Оператор Мария Соловьева

Н. Б.: — Петербургом Пушкина и в то же время нашим современным городом, но, естественно, без визуальных регалий сегодняшнего дня — автомобилей, рекламы, электропроводов. Когда мы с Марией Соловьевой задолго до съемок приехали в Питер для выбора натуры, я вдруг поняла, что весь современный Петербург с его дворцами, мостами, красивейшими парками — наша гигантская съемочная площадка. В этом была какая-то мистика преемственности времен. XIX век здесь до сих пор присутствует повсеместно.

Понимаете, старый Санкт-Петербург будто вошел в новый город не только своей архитектурой. Он сделал шаг в XX век вместе со своими жителями, любовью, преданностью гению поэта. Когда у нас не хватило денег на массовку,

Оператор-постановщик Мария Соловьева не менее режиссера была увлечена непривычными, столь продолжительными съемками. Мария считается одним из «технических» операторов современности, мастером динамичного кадра и головокружительных полетов камеры. На ее счету около сотни музыкальных клипов. Среди лучших работ в большом кино «Тесты для настоящих мужчин» (1998) и «Янтарные крылья» (2003) режиссера Андрея Разенкова, «Раскаленная суббота» (2002) Александра Митты, «SOS: Спасите наши души» (2005) Андрея И, «Дура» (2005) Максима Корастышевского, «Мужской сезон. Бархатная революция» (2005) Олега Степченко.

Е. Е.: — *Почему Вы согласились снимать такой непростой классический фильм?*

Мария Соловьева: — Два года тому назад Наталья Сергеевна демонстрировала первые се-

рии телесериала «Одна любовь души моей» об Александре Сергеевиче Пушкине на фестивале литературы и кино, который проходил в Гатчине. Замысел полнометражного игрового кинофильма мне очень понравился, и я согласилась работать. Но я понимала, что сегодня эта тема требует современного изобразительного решения, и поэтому предложила рассказать историю смерти поэта современным киноязыком. А для этого нужен был широкий формат, который придавал бы картине некую монументальность и зрелищность. Для этого нужна была самая современная кинотехника, чтобы камера могла «летать», при необходимости подчеркивать эмоциональность сцены рапидом, чтобы потом можно было сделать «острый» монтаж, свойственный жанру экшен.

Наталья Сергеевна никуда не спешила. Она жила фильмом, поэтому была возможность подготовиться, обдумать и рассчитать свое время. Хотя полноценных съемочных дней у нас было 35—40, как обычно.

Е. Е.: — *Съемки какого эпизода для Вас были самыми интересными?*

М. С.: — Памятника Петру I — Медного всадника. Снимать его было безумно сложно, потому что все окружающее пространство завешено рекламными щитами, а вокруг всегда снуют машины. Мы перекрывали движение, закрывали все рекламные плакаты, декорировали здания и «летали» на операторском кране Минск с 18-метровой стрелой.

Столь же сложной была работа и на Мойке с огромной массовкой. Там тоже снимали при помощи крана. Сначала для пущей эффектности хотели построить канатную дорогу. Но лед был настолько тонок, что поставить людей на лед без риска для жизни было нельзя. А без многолюдной массовки кадр терял смысл. И тогда мы опять взяли наш кран, который завис над Мойкой, «отлетел» от крупного плана актера и «пролетел» над Мойкой, над толпой.

Но самой удивительной была наша массовка. Все эти люди проработали с нами на морозе целый день, а некоторые пришли и на следующий. Они поразили нас своим энтузиазмом.

Е. Е.: — *А на других фильмах Вы тоже снимали с операторского крана Минск?*

М. С.: — Да, практически на всех. На «Мужском сезоне» он работал ежедневно. Но есть очень хороший операторский кран и у киевских разработчиков на фирме «Фильмотехник». Его можно ставить на автомашину. Эту технику теперь часто заказывают голливудские студии.

Е. Е.: — *Картина снималась тремя камерами, а значит — тремя операторами, и у каждого свое видение событий. Это не усложняло Вашу работу оператора-постановщика?*

М. С.: — Сегодня так снимается любое кино. И у нас было не просто три камеры. Параллельно работала операторская группа, так называемая second unity. Они делали досъемку того, что не успевали снять мы — мелких деталей крупными планами, таких как зарядка пистолетов, бой на шпагах, бег лошадей, запряженных в карету... Главным в этой группе был второй оператор Сергей Киселев, а снимали они под нашим началом по нашей раскадровке. Такие second unity уже появились на некоторых российских съемочных площадках. Они незаменимы в экстремальных условиях, например на зимней натуре, когда надо беречь время. На французско-российском фильме «Шаман» (1996) режиссера Бартабаса, где я была оператором-постановщиком, у нас тоже работала подобная группа, которая снимала пейзажи и детали, а основная операторская группа работала с актерами.

Е. Е.: — *Чтобы дистанционно управлять камерой, установленной на кран, требуется специальная подготовка?*

М. С.: — Нет. Иногда камерой с помощью джойстика управляет инженер, а я, оператор-постановщик, даю ему технические задания. Иногда эту работу выполняю сама. Есть операторские краны, в которых управление камерой выполняется специальными рычагами. Мне кажется, это удобнее, чем джойстиком — смотришь на монитор, и создается впечатление, как будто снимаешь на земле. Подобная техника позволяет получать кадры, которые не снимешь одной камерой. В них появляются некая легкость и парящее движение, которые были необходимы в нашем фильме.

И еще немаловажная деталь. Если оператор сидит с камерой на кране, то максимальный вылет стрелы не может превышать 8—9 метров. Дистанционное управление позволяет «вылетать» на 25 м в любые узкие пространства, причем на внушительной скорости.

Е. Е.: — *В фильме замечательные крупные планы. Расскажите о работе с актерами и о портретной съемке.*

М. С.: — Я всегда трепетно отношусь к работе с актерами. В Америке существуют две операторские школы. Одна учит, что главное в фильме — создать световую атмосферу, а актер просто попадает в нее, функционирует там, и для оператора он не важен. Другая школа учит работе с ак-

тером: как высвечивать его лицо, работать со светом и бликами. ВГИКовская операторская школа всегда с уважением относилась к актерскому лицу. Мне она ближе: моими учителями были Павел Лебешев, Владимир Нахабцев — мастера портретной школы, замечательные операторы. И я всегда придерживалась ее традиций. Для меня не безразлично, как будет выглядеть актер на экране, важно его соответствие заданному художественному образу. Совсем не всегда актер должен быть красивым. Когда мы снимали Сергея Безрукова, свет подчеркивал его стрессовое состояние, усиливал эмоции. И далеко не всегда был нужен мягкий свет, который делает лицо привлекательным. Иногда необходим жесткий, пугающий, агрессивный свет. А вот в сценах с семьей для образа Александра Сергеевича использовали мягкий, добрый, уютный, домашний свет, который создавал мягкую пластику лица.



Сергей Безруков (Александр Пушкин)
и Анна Снаткина (Наталья Гончарова)

Но больше всего я люблю работать с отраженным светом, которым создается пластический рисунок. И еще — я всегда подсвечиваю глаза. Глаза в портретах никогда не бывают пустыми, бездонными ямами. Они должны быть осмысленными, должны гореть. Для этого требуется точечная подсветка.

Е. Е.: — Какими осветительными приборами Вы пользовались?

М. С.: — В Санкт-Петербурге в «Агентстве съёмочной техники Сергея Астахова» мы взяли обычный комплект световых приборов, в который входили люминесцентные источники дневного света Spirit Light, светильники DedoLight и KinoFlo, которые дают мягкий, отраженный свет. В Москве сотрудничали с компаниями Кинотехника, L.M.P., RENTECAM. Сегодня со съёмочным оборудованием не возникает никаких проблем, потому что многие фирмы предоставляют полные комплекты всей необходимой аппаратуры.

Е. Е.: — Вы снимали фильм на 35 мм, но решили растянуть изображение на широкий формат. Качество при этом не пострадало?

М. С.: — Нет. Наталья Сергеевна и я уже видели пробы, которые демонстрировались на широком экране в новом современном кинотеатре «Юность» в городе Одинцове. Глубина кадра и звуковая среда в системе Dolby Surround создают незабываемое аудиовизуальное зрелище. В компании «Саламандра» после

обработки формат кадра будет 2.35:1. С такой технологией я уже сталкивалась на нескольких кинопроектах.

И еще не надо забывать, что сегодня любой современный кинофильм обязательно проходит через лабораторию «Телекино», где осуществляют цифровую обработку киноизображения, в ходе которой выполняются цветокоррекция, светокоррекция, удаляются нежелательные детали в кадре и т. д. Этим я буду заниматься с Баженой Масленниковой, опытейшим колористом.

У нас в фильме используется интересный художественный прием. Смерть Пушкина снималась не только на пленку 35 мм, но и в цифровом формате. Этот эпизод мы решили сделать «под хронику» в черно-белой гамме. Сцена начинается с черно-белого изображения, а потом плавно появляется цвет. Такие кадры есть и в начале фильма, и в финале. Плавный переход от черно-белого изображения к цветному можно осуществить только с помощью цифровой техники.

Е. Е.: — Говорят, операторы и режиссеры живут от фильма к фильму. Что запомнится об этих съемах на всю жизнь?

М. С.: — Атмосфера творчества, дружбы и сопричастности к некоему таинству на съёмочной площадке. Это было приятно. Наталья Сергеевна и актеры творили и жили в удивительном энергетическом поле добра и сопереживания. Такого со мной не случалось ни на одном фильме.

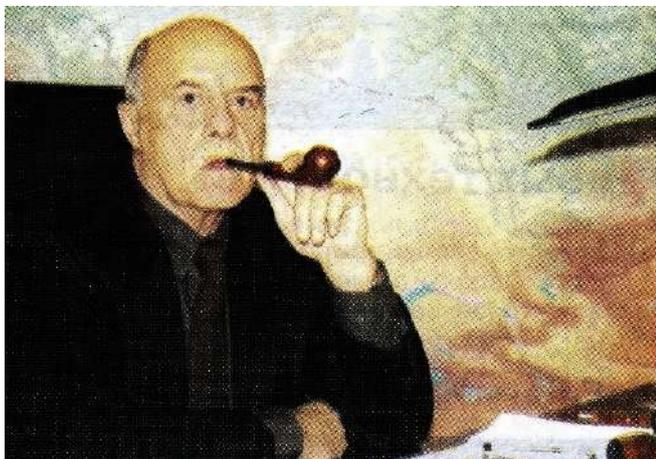
Методические рекомендации

Посмотрите фильмы Натальи Бондарчук «Пушкин. Последняя дуэль» (2006), «Одна любовь души моей» (2007) и фильм-спектакль «Медный всадник» (1981). Попробуйте увидеть отличие в стилистике кинематографа и телевидения. Выделите особенности теле- и киносъемки. Обратите внимание на особенности монтажа.

Для сравнения игрового и документального кинематографа советую посмотреть фильмы «Безумец бедный» (2000) режиссера Игоря Калядина, снятый для телеканала «Культура», и «Три песни о Пушкине» (1999) режиссера Александра Громова. На примере режиссерских трактовок в этих фильмах можно обсудить интересные темы — поэт и власть, свобода творчества и государственный заказ, реальная история и поэтический вымысел... Обратите внимание на то, как по-разному раскрываются образ и характер Александра Сергеевича разными режиссерами. Какие изобразительные средства для этого используют авторы фильмов?

СИМБИОЗ ПЛЕНОЧНЫХ И ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

(беседа с режиссером Станиславом Говорухиным, оператором Ломером Ахвледзиани, директором творческой лаборатории «Саламандра» Эдуардом Гимпелем, цветоустановщицей Боженой Масленниковой и монтажером цветового мастер-негатива Ильей Кондратьевым опубликована в журнале «Техника кино и телевидения» № 11, 2003)



Режиссер Станислав Говорухин

Станислав Сергеевич Говорухин — один из тех режиссеров, о которых говорят «работает в традиции». Он снял 25 лент, среди которых «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1972), «Место встречи изменить нельзя» (1979), «Десять негрятят» (1987), «Так жить нельзя» (1990), «Россия, которую мы потеряли» (1992), «Александр Солженицын» (1992), «Ворошиловский стрелок» (1999), «Конец прекрасной эпохи» (2015). Пик его творчества пришелся на непростые перестроечные годы. В умирающий советский кинематограф ворвались зарубежная кинотехника и компьютерные технологии. У режиссеров появились новые технические и творческие возможности создавать бесцензурное кино. К сожалению, не

оцененное по сей день. А Станислав Сергеевич заскучал по прошлому. Нет, не по социалистическому «прекрасному вчера». Он активно занимается политической и общественной деятельностью по созданию нового общества. Его избирают депутатом Государственной Думы Федерального Собрания РФ, председателем Комитета Государственной думы по культуре, он вступает в партию «Единая Россия», а в 2000 году баллотируется в Президенты. Он пишет книги и сценарии, снимает кино, пробует карьеру актера. Но что-то дорогое, близкое, любимое осталось там, в прошлом. В его фильмах чувствуется ностальгия по нереализованным возможностям. Он пытается найти и сохранить ту человечность, которая присуща людям в любые эпохи. В его фильмах прошлое возникает как зримое воспоминание прошедшей жизни. И вдруг...

Фильм Станислава Говорухина «Благословите женщину» (2003) стал сенсацией в отечественном кинематографе. Это первая снятая на пленку Kodak российская лента, в процессе постпроизводства которой использовалась цифровая технология изготовления мастер-негатива (Digital Intermediate). Весь производственный цикл, включая сканирование, цветокоррекцию, внедрение спецэффектов, монтаж с последующим выводом на кинопленку был осуществлен в московской творческой кинолаборатории «Саламандра» российскими специалистами.

Отснятый материал отсканирован на оборудовании Thompson Spirit с разрешением 2К. Затем в течение трех месяцев режиссер Станислав Говорухин, оператор-постановщик Ломер Ахвледзиани, директор лаборатории «Саламандра» Эдуард Гимпель, цветоустановщица Божена Масленникова и руководитель группы по изготовлению цифровой мастер-копии Илья Кондратьев надолго закрывались в аппаратной Телекино и творили, пытаясь осуществить режиссерский замысел и найти необходимое цветовое решение фильма. Они спорили, меняли цветовой баланс, добиваясь от колоритного, насыщенного, контрастного изображения пленки Кодак выцветшей картинке советских кинофильмов 50-ых годов прошлого века. Они воссоздавали тот неповторимый, иногда практически монохромный мир старого цветного кино. Таким образом, в современный исторический кинороман проник дух прошедшей эпохи, о которой многие из нас знают лишь по старым советским фильмам. У зрителя появилось чувство доверия к киноизображению. Может быть, именно поэтому на премьерном показе в кинотеатре «Художественный» в зале плакали не только пожилые женщины. Я давно не видела такой реакции зрителей на новое отечественное кино.

Слово предоставляется создателям этого удивительного кинозрелища.

Елена Ермакова: — Станислав Сергеевич, как Вы решились полностью сделать «постпродакшн» такого сложного по изображению фильма в России, в то время как все Ваши коллеги до сих пор предпочитают работать во Финляндии, Франции, Чехии?

Станислав Говорухин: — В моей кинематографической практике никогда не было отъездов за рубеж для осуществления монтажа, проявки и прочей обработки киноматериала. Честно говоря, мне даже в голову не приходило, что можно где-нибудь в Хельсинки или Париже заниматься цветокоррекцией или монтажом. Тем более что сегодня российское кино встало на ноги, и смело можно утверждать, что киноиндустрия в России восстановлена в полном объеме. Яркий пример — «Мосфильм». На студии сделан капитальный ремонт, здесь снова снимают кино, по коридорам и в павильонах снуют люди. Карен Шахназаров оказался очень энергичным, талантливым директором.

Мне приятно осознавать, что возрождение российского кинематографа во многом произошло и благодаря мне. Свою главную заслугу я вижу в том, что парламентом был принят закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации».

Е. Е.: — Какой бюджет был у Вашего фильма?

С. Г.: — Три миллиона долларов. За эти деньги мы сняли по сути дела два фильма: полнометражную киноверсию и четырехсерийный телефильм. Это результат двухлетней работы.



Кадр из фильма «Благословите женщину». До и после цветовой коррекции

Е. Е.: — Вы действительно сначала хотели снять черно-белый фильм?

С. Г.: — Была и такая идея. Это все-таки истории: 30—50-ые годы. Черно-белое кино лично у меня вызывает больше доверия. Я не верю, когда вижу яркое цветное изображение, а на экране показывают события середины прошлого века. Но мой продюсер Екатерина Маскина столкнулась с нежеланием прокатчиков работать с черно-белым фильмом. Одновременно возникали сложности и с показом черно-белого кино по телевидению. Тогда мы поняли, что, снимая цветной фильм, его надо сделать таким же, какими мы сейчас видим старые цветные фотографии.

Е. Е.: — При съемках фильма Вы учитывали последующую обработку киноматериала в лаборатории на цифровой компьютерной технике?

С. Г.: — Нет. Я в технические тонкости никогда не вникаю и вообще мало разбираюсь в технике.

Е. Е.: — Но Вы утверждали каждый кадр с оператором-постановщиком.

С. Г.: — Конечно. Это же мой фильм. Честно говоря, желание оператора меня не всегда устраивало. Я хотел сделать фильм более цветным, чем Ломер Ахвледиани. Он хотел получить практически черно-белое изображение, и мы потратили кучу денег на все эти эксперименты. Но наш труд себя оправдал. Мне нравится результат.

Е. Е.: — Теряется ли качество изображения при сканировании материала с пленки, перегоне его в компьютер и потом обратно на пленку?

С. Г.: — Я не заметил никакой потери качества изображения. Наоборот, я увидел свой фильм таким, каким бы хотел его увидеть как зритель. Я принадлежу к категории зрителей, а не к категории операторов, которые смотрят на мир совершенно иначе. Помните анекдот? Возвращается оператор после театрального представления и говорит: «Невозможно смотреть. Все на общем плане».

Е. Е.: — Я вижу, у Вас на столе лежит DVD-копия фильма «Благословите женщину». Этот фильм имел успех в кинопрокате? Я смотрела его в кинотеатре «Художественный»: на утреннем сеансе была практически треть зала!

С. Г.: — У меня другие данные. В этом кинотеатре прошло 35 сеансов. Фильм посмотрели 1985 зрителей, в среднем 60 человек за сеанс. Это провал! Но мне говорили, что на вечерние сеансы приходило более пятисот человек. Откуда такая статистика? Я сам лично видел, как на 19.00 в кинотеатре «Кинотавр» пришло порядка 800 человек. А диск у меня на столе — «пиратский». В фирменном боксе, с надписью, что все права защищены... Я приобрел его на второй день после премьеры.

Е. Е.: — *Вы будете делать свой следующий фильм по такой же технологии?*

С. Г.: — Только так. Если еще придется делать кино, то снимать будем только на пленку Kodak и дальше обрабатывать материал, монтировать, работать с цветом и светом по технологии Телекино компании «Саламандра». Здесь собрались уникальные творческие люди: Эдуард Гимпель, директор творческой лаборатории по обработке пленки фирмы «Саламандра», цветоустановщица Божена Масленикова, главный специалист по цифровой обработке Илья Кондратьев. Они относились к фильму, как к своему детищу. Да они и сами расскажут...

Эдуард Гимпель: — Расскажу немного о новой технологии. Первый игровой полнометражный фильм братьев Итана и Джоэла Коэнов «О, где же ты, брат?» (2000) сделан в США по гибридной технологии изготовления цифрового мастера. Он был снят на пленку, отсканирован для компьютерной обработки, раскрашен, а потом снова переведен на пленку. Производство этого фильма ознаменовало так называемую цифровую революцию в пленочном кино. Изображение при сканировании не потеряло ни объема, ни глубины, ни резкости. В России пионерами стали режиссеры Иван Дыховичный («Копейка», 2002), Егор Кончаловский («Антикиллер», 2002), Роман Прыгунов («Одиночество крови», 2001). Все они снимали в России, а цифровое постпроизводство делали во Франции и Финляндии. Мы благодарны Станиславу Говорухину за доверие, которое он оказал отечественным специалистам и нашей лаборатории.

Е. Е.: — *Какие изменения в кино вызвали необходимость смешанных технологических процессов?*

Э. Г.: — Сегодня кино в основном перешло из пластического философского искусства в динамическое зрелище, основанное на спецэффектах. Все силы были брошены на создание соответствующих технологий, которые могли бы обеспечить современные художественные решения. В США многие считают, что скоро все кино будет делаться по технологии Digital Intermediate.

Е. Е.: — *Есть ли при двойном перегоне киноматериала потеря качества изображения?*

Э. Г.: — Может быть, я человек старой формации... Возьмем, например, такие картины как «Анна Каренина» (1967) Александра Зархи, «Дворянское гнездо» (1969) и «Сибириада» (1978) Андрея Кончаловского, «Андрей Рублев» (1969) Андрея Тарковского, «Степь» (1968) Сергея Бондарчука, «Станционный смотритель» (1972) Сергея Соловьева, «Объяснение в любви» (1977) Ильи Авербаха, «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1979) Никиты Михалкова... Этот список не знает границ. Эти пленочные шедевры были созданы без использования цифровых технологий. Мне эти картины близки. На мой взгляд, только пленка может передать запах сена, легкость воздуха, капли дождя.

В конце 60-70-ых годов XX века был взлет изображения в советском кино. Творили такие операторы, как Вадим Юсов, Георгий Рерберг, Павел Лебешев, Александр Княжинский, Леонид Калашников, Дмитрий Долинин, Леван Пааташвили, Валентин Железняков... Я могу еще долго перечислять этих художников. Каждая встреча с их фильмами потрясала. Однако вернемся к цифровой технологии. Вы спросили, есть ли потери? На мой взгляд, смотря как их рассматривать. Просто мне кажется, что в компьютере рождается другой характер изображения, необходимый для данного фильма. Именно такое изображение может дополнить драматургию картины.

Если взять за исходный материал пленку Kodak с ее неизменными техническими характеристиками и произвести сканирование технологически верно, то потери качества будут минимальными. Объем и пластика изображения будут сохранены. Фильм «Антикиллер» невозможно было сделать по старой технологии, но если бы его снимали цифровыми камерами, то изображение потеряло бы намного больше. Режиссерам и операторам приходится подчиняться современному ритму. Везде и во всем.

Уникальность Digital Intermediate состоит в том, что сохраняется пленочное изображение. Более того, многие телесериалы, которые планировалось снимать на цифровые камеры, сегодня снимают на кинопленку Kodak Super 16 mm с последующей цифровой обработкой. Этому направлению в кинопроизводстве способствует совместная программа фирмы Kodak и кинолаборатории «Саламандра». Это специальный пакет предложений, направленный на поддержку киностудий, снимающих на пленку Kodak.

Е. Е.: — *Для Вас это была первая большая работа по постпроизводству полнометражного игрового фильма. С какими сложностями пришлось столкнуться?*



Лаборатория «Саламандра»: И. Кондратьев,
Б. Масленникова, Э. Гимпель (слева направо)

Э. Г.: — Мы одновременно работали и учились, причем учились не только технологии, но и взаимопониманию между собой и техникой. Пришлось делать много проб, чтобы понять, на что способна техника, и что хочет режиссер в конечном итоге. Станислав Сергеевич хотел получить старую выцветшую фотографию, чтобы цвет и был, и в то же время его не было, контраст присутствовал и одновременно отсутствовал. Важно было не только сохранить атмосферу тех лет, но и не потерять современную трактовку происходящего. Много лет назад Александр Адабашьян как-то сказал мне: «В кино есть

одна профессия — режиссер, а все остальные должны ее дополнять и помогать реализовывать его замысел». Наверное, в этом есть доля истины. Мы старались помочь Станиславу Сергеевичу получить тот характер изображения, который он задумал. По старой традиционной технологии добиться этого было невозможно. Можно было сделать изображение вирированным или черно-белым. Но выцветшая цветная фотография — это совсем другое кино.

Станислав Сергеевич не выходил из лаборатории, утверждая каждый план, каждый кадр. Иногда приходилось делать до десяти вариантов. Пленка Kodak для такой работы была оптимальной, так как давала возможность варьировать изображение в большом диапазоне. Лучшей школы для всех нас трудно придумать.

Е. Е.: — А что, на Ваш взгляд, не получилось?

Э. Г.: — Мне все же не хватает интервалов между черным и белым. Хотелось бы сделать изображение более контрастным, а не таким «мягким». Кажется, режиссер и оператор по-разному отнеслись к изображению. Может быть, тот и другой вынуждены были пойти на компромисс.

Но хочется предупредить операторов-постановщиков, которые в Digital Intermediate видят некую панацею от недочетов, полученных на съемочной площадке. Это не так. Очень многое зависит от исходного материала.

Мне кажется, что Станислав Сергеевич на протяжении всего фильма преследовал только одну цель — донести до зрителя через внешний образ главной героини Веры (актриса Светлана Ходченкова) ее духовность, чистоту, неподдельность жертвенности... Он очень ревностно относился к портретам. Понимаете, когда вмешиваешься в изображение, снятое на кинопленке, что-то убираешь, добавляешь, то сама пластика изображения, которая первоначально присутствует в материале, изменяется.

Тень, которая бы в цветном кино выглядела совершенно нормально, при цифровом выравнивании изображения и изменении цветового баланса становится некрасивой, лишней. Говорухин в портретах не шел ни на какие компромиссы. Он хотел, чтобы Веру зритель полюбил с первого кадра.

Е. Е.: — Вы работали над изображением в лаборатории три месяца. Технология Digital Intermediate экономит время?

Э. Г.: — Скорее наоборот. При обычной обработке пленки потребовался бы месяц. Дело не во времени. Дело в том, что в кино усложнились художественные, творческие и технические задачи. Мы сейчас начали работать над телесериалом Егора Кончаловского «Антикиллер-2: Антитеррор» (2003). Начиная от титров до всех комбинированных съемок, изображение складывается на одном рабочем месте — в компьютере. На эту картину нам практически не дали времени. Время в «постпродакшн» вообще понятие относительное. Работаешь сутками, иногда не знаешь, сколько дней прошло, помнишь только день сдачи фильма.

Е. Е.: — Расскажите о коллективе лаборатории.

Э. Г.: — Когда появилась возможность создать лабораторию по обработке пленки, позволяющую на высшем мировом уровне заниматься нашим ремеслом, мне предложили участвовать в этом проекте. Я с огромной радостью согласился. Нам сдали в аренду помещение старой лаборатории обработки пленки киностудии «Центрнаучфильм». Когда мы вошли сюда в первый раз, то ощутили себя, как после бомбежки. Сделали ремонт, привезли технику и стали собирать старых профессионалов, некоторые из которых за ненадобностью были уволены со студий.

Вообще у нас нет случайных людей. Наталья Соколова и Божена Масленникова всю жизнь работали на Мосфильме. Таких цветоустановщиков в мире единицы. Технологи Людмила Кострюкова и Раиса

Куц из «Останкино», колористы Телекино Виктор Сгибнев, Геннадий Аверьянов, Иван Масленников — это уникальные специалисты. Через них проходят все рекламные и музыкальные ролики, телевизионные сериалы и художественные фильмы, снятые в России. С их помощью можно творить чудеса. Это по-настоящему творческие люди. Мы освоили все современные технологии. Я долго работал в лабораториях Лондона и Праги и могу с гордостью сказать, что там таких специалистов нет.

Через полтора года работы мы получили сертификат компании Kodak, которым сегодня в мире могут похвастаться не более пятнадцати лабораторий. Каждый год мы подтверждаем этот сертификат. У нас очень высокий рейтинг — 99,6 %. Самый высокий в мире. Это означает, что мы именно на такой процент работаем в соответствии с требованиями и рекомендациями компании Kodak.

Практически все картины, которые сегодня снимают в России и СНГ на кинопленку Kodak, обрабатываются в кинолаборатории «Саламандра» порядка 80 картин в год.

Е. Е.: — *Божена Масленникова, легендарная цветоустановщица, всю жизнь проработали на Мосфильме. На ее счету более 150 картин, среди которых фильмы режиссеров Андрея Кончаловского, Сергея Бондарчука, Никиты Михалкова, Сергея Соловьева и операторов-постановщиков Павла Лебешеева, Вадима Юсова, Георгия Рерберга, Вадима Алисова, Сергея Мачильского, Левана Пааташвили. Скажите, сложно было перейти на новую технику?*

Божена Масленникова: — Для моей профессии в новых технологиях не было ничего неожиданного. Мой задачей было и остается выравнивание цветности изображения. Другой вопрос — как выравнивать. Когда сканируешь негатив, надо следить, чтобы он был ровный. Это очень важно, потому что потом его не исправишь. И мне приходилось делать свою работу только не на монтажном столе, а за компьютером вместе с Ильей Кондратьевым.

Но, конечно, трудности и неожиданности были. Для картины в стиле «ретро» требовалось уменьшить «количество» цвета. Когда снималась картина, ее создатели, видимо, рассчитывали на то, что компьютер способен сделать все. Поэтому при съемках некоторые параметры, такие как цветовой баланс, не были выдержаны должным образом. Да никто и не знал, какие требования надо предъявлять к негативу на съемочной площадке. Оказывается, желательно следить за тем, чтобы свет в каждой сцене был выставлен одинаково, лица не были переосвечены, чтобы крупные цветные пятна совпадали по своей насыщенности в разных эпизодах. А у нас платье в одном месте могло быть более синим, в другом менее. С такими погрешностями очень сложно бороться.

Е. Е.: — *Какие эпизоды Вы считаете самыми удачными, а какие хотелось бы изменить?*

Б. М.: — Есть места, где мне хочется сделать изображение более пластичным, потому что я чувствую его цифровую природу. А вот портреты молодой Веры на пляже или ее мужа Александра Ларичева (актер Александр Балугев), красного командира, идущего по берегу моря, или сцена сватовства за столом — очень хороши. Идеально получилась вечерняя режимная сцена в конце фильма у калитки, когда Вера встретила со своей последней настоящей любовью. Но эта сцена изначально была снята так, что негатив позволял «рисовать». К сожалению, у нас пока нет опыта, и мы не всегда можем ответить на некоторые вопросы. Например, как надо делать негатив, чтобы с ним можно было бы творчески и наиболее свободно работать? Каким должен быть негатив для оптимального сканирования?

Е. Е.: — *Какие плюсы имеет эта технология?*

Б. М.: — Легче осуществить переход с одного формата на другой. Или можно создать спецэффекты, которые никогда не сделаешь на съемочной площадке. Химическим путем нельзя было достичь таких цветовой и световой гамм, какие мы получили в фильме «Благословите женщину», выдержав при этом всю картину в едином стиле. Я не люблю компьютерное изображение, но здесь фильм был снят на пленку Kodak, и после нашей обработки он выиграл в художественном смысле. У картины появился единый образительный стиль. Она как будто заново родилась у нас на компьютере.

Е. Е.: — *Илья Кондратьев, монтажер по изготовлению цифрового мастера. Он один полностью делал цифровую копию фильма. Чем это было обусловлено?*

Илья Кондратьев: — Моя деятельность скорее художественная, чем техническая. Большое значение имеет единство визуального стиля, которое, к сожалению, цифрами проверяется плохо. Поэтому при такой работе нужны одни руки и один взгляд на исполнение заказа.

Е. Е.: — *Какие претензии к киноматериалу возникали у Вас в процессе работы?*

И. К.: — Некоторые куски негатива не попадали в цветовой и световой диапазоны. В большинстве своем они были недоэкспонированы. Да и яркостный диапазон позволял желать лучшего. Это и есть основная проблема, потому что изменить соотношение сигнал/шум не под силу никакой технологии. При «вытягивании» яркости неизбежно появлялось зерно, с которым приходилось бороться разными способами.

Божена сказала, что получившееся изображение все-таки имеет «компьютерный характер». Эту компьютерность, вероятно, привнесли мы в процессе коррекции. У нас уже был опыт по прямому сканированию негатива. Брали кусок негатива и печатали точно такой же. При хорошем негативе получается нормальное изображение. Но кинематографистам, режиссерам и операторам хочется не прямой копии негатива, а чего-нибудь эдакого. Чтобы в тенях отсвечивало синим, а блики были яркими, как электро-сварка. В результате, когда выполняешь такое желание заказчика, его, как правило, вполне устраивает художественность изображения и мало волнует, что жизнь в нем умирает. А все потому, что в реальном негативе такого сочетания света и цветов быть не может по вполне понятным техническим причинам. Пленка никогда не передает реальность в таком виде.

Чем меньше на компьютере я меняю отсканированный материал по световым зонам, тем меньше нарушается световой и цветовой баланс. А если я беру и «проваливаю» тени, чтобы картинка стала как в глянцево-м журнале, изображение начинает восприниматься как контратипное. И проблема здесь не столько в технологии, хотя технологических проблем хватает, но в понимании режиссером и оператором визуальных компьютерных возможностей и в правильном их использовании.

Надо сказать, что со Станиславом Сергеевичем мы далеко не сразу достигли консенсуса. Оператор видел свое изображение, режиссер — свое. Цветоустановщица Божена говорила, что все надо перекрасить по-новому. Мы практически каждый эпизод делали в три приема! А порой приходилось создавать до 10 вариантов изображения.

Е. Е.: — *Какой Ваш любимый эпизод в фильме?*

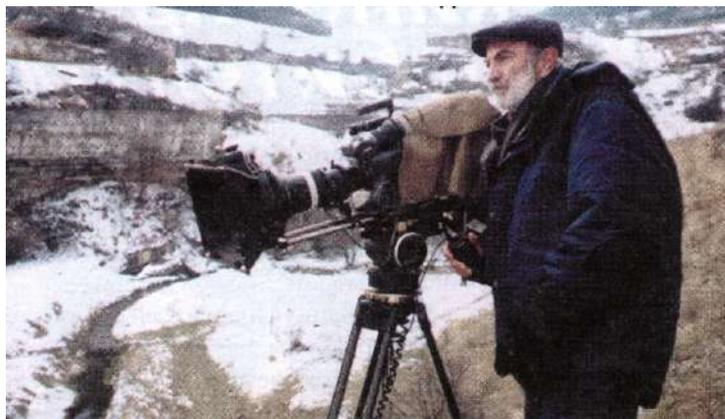
И. К.: — Вечерняя сцена у калитки, признание в любви... Здесь мы с Боженой были солидарны. Эта сцена получилась красивой, пластичной и естественной, потому что в негативе были хорошо проработаны блики, было достаточно света, и мы могли работать с изображением в большом диапазоне цветности.

А вот сцена бомбежки поезда мне не нравится. И все потому, что там пришлось совмещать разные куски негатива. Сцена снималась на закате, когда освещение быстро меняется. Периодически в кадр влезал дым, меняя контрастность. Мы попробовали компенсировать эти недостатки, но, видимо, не все получилось, хотя явного брака удалось избежать.

Е. Е.: — *Обычно программное обеспечение таких сложных технологий не совершенно. Приходилось ли вносить какие-нибудь новшества?*

И. К.: — Конечно. Наш программист Кирилл Перцев написал программы для ретуши изображения, сборки монтажных листов и предпечатного просмотра файлов формата Kodak Cineon. У нас в штате отличные программисты. Им часто приходится дописывать программы для каждого конкретного случая, для оригинальных художественных решений. На крупных зарубежных студиях уже давно используют не общие, а свои, авторские решения. Потому что кино уникально!

Е. Е.: — *Ломер Ахвледзиани, оператор-постановщик. Скажите, как Вы восприняли приглашение снимать фильм, который потом будет дорисовываться?*



Оператор Ломер Ахвледзиани

Ломер Ахвледзиани: — Я сразу согласился на предложение Станислава Сергеевича снимать такой необычный фильм. Мне всегда интересно в кино создавать новое изображение. Я помню, как снимал в Дагестане фильм без искусственного освещения с режиссером Тенгизом Абуладзе «Ожерелье для моей любимой» с вечерними и ночными сценами и не зажег ни одной лампочки. Это был незабываемый творческий поиск. А здесь предложили при обработке киноматериала поработать на самой совершенной технике. Предоставлялась лучшая пленка Kodak. Причем не как раньше в дозированных количествах, а столько

ко, сколько надо. Использовали несколько типов пленки Kodak в зависимости от освещения: для искусственного света — 5279, 5277.

К кинопленке я отношусь очень трепетно и ответственно. Свою первую кинематографическую награду «За лучшее использование отечественной пленки» в фильме Тенгиза Абуладзе «Древо желания» я получил в

1977 году. Помню, как все у Тенгиза спрашивали, где он достал Kodak. На самом деле вся картина была снята на ДС-5. Я сам, будучи оператором-постановщиком, ездил из Тбилиси в город Шостку на Производственное объединение «Свема» и отбирал пленку с наилучшими показателями. Это сегодняшний Kodak дает возможность оператору расслабиться. А снимая на ДС-5, пользуясь терминологией стрелков, приходилось всегда попадать только в десятку. Я на всю жизнь запомнил слова Паши Лебешева: «Вы, ребята, отлично снимаете на превосходной отечественной пленке. Я этот этап прошел и буду снимать на «дрянном» Kodake».

Е. Е.: — Пленка Fuji как раз дает мягкое изображение, вы же предпочли контрастный Kodak. Почему?

Л. А.: — По привычке. Часто приходится слышать, что Fuji — почти как Kodak. Я предпочитаю оригинал. Хотя на Fuji снято много замечательных картин. Мне очень интересно, как будет Fuji переводиться на «цифру». Пока такого опыта у меня нет.

Е. Е.: — Снимая фильм, Вы учитывали последующий перевод изображения на цифровой носитель и обработку изображения в компьютере?

Л. А.: — Мы были первыми в России, кто сделал всю картину этим методом. Приходилось до всего доходить самому. До начала съемок я провел пробы, правда, в небольшом объеме и понял, что цветовую гамму картины, ее колорит надо учитывать в момент съемки. То есть технологию Intermediate мы должны были учитывать уже на съемочной площадке и работать под ее задачи и возможности.

Например, зная, что в картине цвет будет минимальным, при съемке надо было следить, чтобы в кадре присутствовали те цвета, которые бы при обработке дали некий «реликт» цвета. Красный или активный зеленый меньше всего убираются при обесцвечивании. Мы знали, где цвета будут «уходить», и где необходимо оставить цветное пятно. Кокарда на фуражке должна быть ярко-красной, тогда в фильме она станет почти коричневой. И от этого цветового пятна кадр перестанет быть монохромным. Появится цвет. Очень интересно, когда тебе подчиняется цветность изображения.

Мы вместе с художником-постановщиком Валентином Гидуляновым иногда специально ставили в кадр красные цветы, потому что они становились красивым цветным пятном, вешали красную, ярко-оранжевую, или зеленую занавеску. И когда все окружение «уходило» в монохром, эти цвета оставались, становясь ненавязчиво цветными. То же самое относится и к синему цвету. И эта маленькая цветовая разница работает как 25-ый кадр, откладываясь в подсознании. Впечатление от изображения и фильма в целом становится другим.

Я для себя выяснил один момент. В любом случае, «магнитное изображение» теряет глубину, приобретая некую одноплановость. Чтобы получить глубину кадра на пленке, достаточно поместить в кадр цветное пятно, которое может дать объем. Для магнитного носителя обязательно надо выстраивать предметное пространство кадра. Цифровое изображение ближе к «магнитному», хотя не такое плоское. Но закон цветового пятна работает и для «цифры».

Е. Е.: — Какой камерой Вы снимали и какой оптикой пользовались?

Л. А.: — Снимал камерой Arriflex BL 535. Использовал свой любимый объектив Cooke 18-100 мм, который ничуть не хуже дискретной оптики. Еще я люблю работать с трансфокатором. Оптика с переменным фокусным расстоянием дает возможность корректировать движение. Вообще, оптика в кинематографе делает чудеса. Было время, когда широкоугольный объектив с фокусным расстоянием 18 мм «ломал» края кадра. Сейчас этим дефектом не страдают даже объективы с фокусным расстоянием 14 и 16 мм, которые я использовал в интерьерах. Работая такой оптикой, можно прорисовать пространство кадра крупных и средних планов, что очень важно. Во время перевода киноматериала на цифровой носитель и обратно на кинопленку, надо учитывать, что метод воспроизведения широты кодаковской пленки имеет ограничения. Поэтому во время съемки надо контролировать построчно разброс контраста в кадре. Это даст возможность в значительной мере избежать недостатков компьютерного плоского изображения.

Е. Е.: — Вы не боялись, что снимете одну картину, а потом она станет совсем другой?

Л. А.: — Не очень. Я сначала сделал несколько проб и посмотрел, как все будет выглядеть. Но пробы — это одно, а фильм — другое. Мы все вместе на три месяца переселились в лабораторию обработки пленки компании «Саламандра», и результат нашей деятельности меня почти устраивает.

Неверное, что-то можно было сделать лучше. Мне иногда хотелось выйти практически на монохром и оставить маленький реликт цвета. Есть кадры, где «цвет» доведен почти до 5%. И все-таки это не черно-белое кино.

Е. Е.: — При сканировании качество теряется?

Л. А.: — Конечно. Оно начинает походить на цифровое изображение. Теряется широта пленки, именно то, чем богат Kodak. Например, пересвеченные окна, через которые проступает пейзаж. На пленке можно

себе позволить широкий диапазон диафрагмы, и все равно будет видна проработка деталей. При цифровой съемке или при переводе на «цифру» получается просто пересвет. Теряется глубина.

Е. Е.: — Какие преимущества есть у технологии Digital Intermediate?

Л. А.: — Преимущества огромные. Но они проявятся только в том случае, если мы научимся делать идентичное изображение на полученном этим методом дубль-негативе. Потому что на промежуточном этапе есть возможность исправлять ошибки, работать с цветом и качеством изображения. Можно снять одно, а добиться совершенно другого изображения. Это значит дать художнику еще одну возможность проявить себя.

Е. Е.: — Можно было бы сделать такой фильм по старой технологии?

Л. А.: — Это был бы другой фильм. Он мог быть цветным, монохромным, черно-белым. У нас же в фильме — градация цвета! При старой технологии такого достичь невозможно.

Мне всегда интересно, если изображение работает на мысль и чувства. Замечательно получилась достаточно жесткая сцена, когда Вера в постели признается, что у нее будет ребенок. Там практически вообще исключен цвет. Краски ушли. Осталось горе...

Е. Е.: — Вы бы хотели снять вторую такую же картину?

Л. А.: — Нет. Но я бы хотел снимать свою следующую картину с такими же возможностями. Фантазия работает тогда, когда нет самоцензуры и самоконтроля. Часто в голове возникают слова «хочу» и рядом с ним «невозможно». А здесь возникли возможности, о которых я как кинооператор даже и не подозревал.

Е. Е.: — А как быть с потерей качества изображения?

Л. А.: — Оно сегодня в какой-то мере оправдано. Ведь мы сейчас являемся участниками очередного этапа развития изобразительных средств кинематографа. Если можно получить всего 70% задуманного — это не значит, что не надо добиваться достижения полных 100%. Потеря в качестве изображения — чисто техническая недоработка нового метода. И я абсолютно уверен, что в следующий раз будет гораздо меньше потерь и больше художественных достижений.

Методические рекомендации

Посмотрите вместе со студентами фильм Станислава Говорухина «Благословите женщину» и обратите внимание на те моменты в изобразительном решении, о которых рассказывали создатели фильма. Было бы интересно обсудить, какими современными техническими приёмами цифровой съемки, монтажа, цвето- и светокоррекции можно было бы получить такие же изобразительные эффекты. А может быть и улучшить изображение. Студенты должны предлагать свои решения на основе знаний компьютерных программ, которые они изучают в ВУЗе.

Тема цветового решения в кинематографе — одна из интереснейших. Не случайно многие киноведы, критики и зрители считают, что раскрашивать старые фильмы нельзя. Но молодое поколение, которое воспринимает черно-белое кино как архаизм, с удовольствием смотрит цветные ленты, не зная их черно-белых оригиналов. Одним из удачных опытов реставрации и раскрашивания стал фильм «Веселые ребята» (1934) Григория Александрова. Первый советский мюзикл был раскрашен в лаборатории Лос-Анджелеса по заказу компаний «Формула кино» и «Крупный план». Режиссером колоризации был Игорь Лопатенко. Но он не просто красил старый фильм. За основу были взяты цвета и пейзажи ленты «Воспоминание о „Коровьем марше“» (1991) режиссера Юрия Саакова. Фильм снимался на пленке Свема именно в тех местах в Гагре, где проходили съемки «Веселых ребят». Чтобы зрители смогли оценить разницу и выбрать оптимальный для просмотра и восприятия вариант фильма DVD был напечатан с двумя версиями — цветной и черно-белой. Такой опыт бережного обращения с оригиналом можно считать явно удачным.

Предложите студентам в качестве домашнего задания посмотреть два варианта фильма и прокомментировать свои предпочтения.

ДРУГОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ В СТИЛЕ «ЭКСТРО»

(беседа с режиссером-документалистом Александром Куприным опубликована в журнале «Техника кино и телевидения» № 5, 1994)



Режиссер Александр Куприн

Эта беседа состоялась тогда, когда Александр Куприн еще не стал одним из ведущих документалистов России, автором более 100 фильмов, лауреатом премии «За личный вклад в развитие неигрового кино» на «Фестивале Фестивалей» в Новороссийске и пока еще не придумал и не приступил к реализации своей концепции «Святость на экране». Он еще не вошел в пятерку ведущих видеорежиссеров Восточной Европы в 1994 году, и его еще не называли лучшим режиссером телекомпании «ВИД» 1996 года. Он еще не получил свои призы на многочисленных международных кинофестивалях, в том числе Специальный приз на Всемирном форуме телевизионных программ в Токио за фильм «Дембельский альбом» (1996), Гран-при фестиваля «Соль земли» за фильм «НебоЗемля» (2008), снятый совместно с Сергеем Карандашовым, ежегодный Главный приз Института национальной памяти (Польша) за фильм «Жертвы Бутовского полигона» из цикла «Святые» (2010), Гран-при МКФ «Киноассамблея на Днепре» за сериал «Паисий Святогорец» (2012), Гран-при МКФ «Сильные духом» в Сербии за фильм «Ладан-Навигатор» (2017). Он также еще не знает о том, что в 2022 году будет снимать 16 серийный документальный телесериал о жизни в Сибири. Самый реалистичский и самый необыкновенный свой кинопроект.

Мне показалось полезным и интересным вспомнить об авторских киноразработках в телевизионном пространстве девяностых годов прошлого века. Многим замыслам Александра Куприна удалось реализоваться, а многие еще ждут своего времени и исполнителей. Поэтому не случайно та, старая, отчасти забытая, но сохранившаяся беседа начиналась так...

Елена Ермакова: — Парадоксально, но сегодня стало очень модным говорить о том, чего у нас нет в культуре, в искусстве, в кино, на телевидении... Порой мы настолько этим увлекаемся, что забываем смотреть вокруг и разучиваемся видеть, что же у нас все-таки есть. А рождается у нас в России совершенно новое поколение свободномыслящих художников, которым нет нужды копировать Запад — они уже знают его культуру. Нет надобности ругать «соцреализм». Они объективно могут оценить его достоинства и недостатки. Для них он — история. Эти молодые режиссеры, операторы, сценаристы хотят создавать свое новое, неповторимое искусство, вкладывая в него личное мировоззрение, свое порой очень субъективное восприятие мира, его проблем и процессов. Многие из них уйдут в забвение для искусства. Авангард создают все. Входят в историю единицы. Но даже если герою этого интервью Александру Куприну и не суждено бессмертие в киноискусстве, то на сегодня его идеи и немалый творческий опыт работы в качестве видеорежиссера, позволяют говорить о появлении в нашей аудиовизуальной культуре совершенно нового направления, стиля и жанра. Жанр называется «экстремальная романтика».

Александр Куприн закончил факультет журналистики МГУ и Высшие режиссерские курсы Гостелерадио СССР. В студенческие годы им были сняты два игровых короткометражных кинофильма «Танец на всю ночь» (1985) и «Революционный этюд» (1985) (совместно с Аланом Дзарасовым), которые получили две первые премии на фестивале любительских фильмов «Дебют». А еще будучи студентом в 1984 году, продолжая традиции американского изобретателя Ли де Фореста, вместе с Аланом Дзарасовым и Еленой Куприной Александр Куприн создал фонофильм «Ночь в опере». Визуализация музыки в документальном кино реализовалась намного позже в фильме «Ночная капелла» в 2019 году.



Алан Дзарасов и Александр Куприн, 2004

После окончания факультета журналистики Александр снял для видеоприложения журнала «Огонек» около тридцати документальных фильмов. Они путешествовали по разным фестивалям и даже побывали в Каннах. А потом... потом наступила сложная пора.

И вдруг в 1992 году его пригласили в качестве режиссера-ведущего еженедельной 40-минутной программы в Центре кабельного телевидения «Экран». Передача называлась «Поляна», в рамках которой существовал некий мистико-детективный отдел «Служба борьбы со страхом». Это была первая попытка на практике

создать «другое» телевидение в стиле экстремальной романтики — Экстро.

В ноябре 1993 года Александр Куприн вернулся с первого международного смотра видеофильмов Восточной Европы «Ostranenie» в Баухаусе Дессау (Германия). Он приехал в Россию признанным, в тройке лучших видеорежиссеров Восточной Европы и с приглашением от Фонда Джорджа Сороса «Открытое общество» стать одним из руководителей творческой видеомастерской. Александр набрал курс и начал проводить занятия, осуществляя проект «другого» телевидения в стиле Экстро.



Александр Куприн: — Сейчас я пытаюсь найти телевизионный канал, где ежедневно с двух до пяти часов ночи целый год будет идти наш фильм — 360 серий без перерыва. Это — сумасшедший дом... У меня в художественной лаборатории новых медиа было десять слушателей. В перспективе это десять режиссеров! И я очень надеюсь, что телевидение предоставит нам хотя бы две постоянно действующие монтажные, а также пару съемочных групп. Это будет первая в мире попытка создать вариативное телевидение в жанре экстремальной романтики. Подготовительный период — не больше года.

Е. Е.: — Саша, мы с тобой знакомы почти 20 лет. Я знаю, если тебя волнует какая-то идея, ты можешь говорить только о ней, причем каждый раз заходя с другой стороны. Но ради бога, давай по порядку. Что такое экстремальная романтика?

А. К.: — Это романтика вопреки всему. Не во что бы то ни стало, а именно вопреки всему. Фильм может быть черным, тяжелым, даже грязным, но в нем постоянно присутствует катарсис — выход человека в самоуважение. Моя главная задача — реабилитация человека, который сегодня и литературой, и кинематографом превращен в некое чудовище, порождение греха. Человек потерял самоценность, значимость раз-

умного существа, которое в силу своей природы в любых ситуациях способно страдать, любить, ненавидеть и имеет право на самостоятельную, непохожую ни на какую другую жизнь. Это не старая романтика, где человек прекрасен и ценен тем, что предстает перед нами в образе рыцаря, защитника прекрасной дамы. Для меня красота человека является само собой разумеющейся. Он прекрасен сам по себе, и внешние атрибуты не важны. Впрочем, это все слова. Ими ничего толком не определишь, они забудутся. А останется лишь ЭКСТРО — стиль аудио- и видеофильмов, клипов, одежды... Останется стиль, а не концепция.

Е. Е.: — *А если твой человек убийца, насильник, наркоман?*

А. К.: — Я написал сценарий маленького фильма, который в 1993 году предлагал показать в новогоднюю ночь. Все телеорганизации мне в один голос сказали, что я «псих ненормальный». Но несмотря ни на что я обязательно сниму этот фильм, и ты его увидишь по телевизору в какую-нибудь новогоднюю ночь.

Называется он «Новогодняя сказка». С уранового рудника бежит заключенный. Он просидел в лагере много лет. Лучевая болезнь сделала свое дело. Он при смерти. Смертнику легко убежать: залез в вагонетку с отходами урана — и на свободе. Никто не будет тебя искать. Ты уже труп. Но пока вагонетка едет, человек вспоминает... У него были красавица жена и маленький сын. Однажды под воздействием слишком большой дозы алкоголя он задушил своего ребенка. На него с топором бросилась жена. Он облил ее бензином и поджег... С тех пор, что бы он не делал, о чем бы не думал, перед глазами стоит огненный столб.

Итак, 31 декабря ночью он оказывается в тайге. Ему мерещится погоня. Он бежит из последних сил. И на большой поляне падает в какую-то заснеженную яму, напоминающую могилу. Сворачивается калачиком и засыпает... Красная площадь, стрелки курантов приближаются к двенадцати. Вдруг он слышит, как кто-то подходит к его яме. Стоит на самом краю и смотрит... Человек прячет лицо в снег и ждет очереди из автомата. Но слышит лишь звук удаляющихся шагов. И тогда он собирает последние силы и выглядывает из своего укрытия... Он видит следы на снегу и маленький пакетик с конфетками. А в темноте леса уже скрываются силуэты Деда Мороза и Снегурочки... Вот это — экстремальная романтика. Такая, какой она может быть.

Кстати, Анатолий Прохоров, научный руководитель сектора Аудиовизуальной антропологии и мульти-медиа Российского института культурологии занимается разработкой социокультурного проекта, в частности по реабилитации человеческого образа в искусстве.

Ты только подумай, что такое в нашем понимании гуманизм? Это же «мелкочеловеческий» шовинизм. Мы возмнили себя единственно разумной формой жизни, придумали законы и понятия для собственной защиты и оправдания. На мой взгляд, ценна каждая форма существования. Когда мы утверждаем приоритет разума, морали, нравственности, то устанавливаем в этом мире диктатуру человека и убеждаем себя в ее истинности.

Е. Е. — *Я помню твой замечательный документальный фильм «Нежить» о художнице Валентине Малахиевой, которая на киностудии «Ленфильм» делала муляжи живых и неживых персонажей. У меня от него мурашки по коже бегали, но, как ни странно, осталось очень светлое ощущение. Твоя нежить стала странно близкой, одухотворенной...*

А. К. — Это и есть одна из функций экстремальной романтики — оживлять неживое на экране. Искусственные покойники существуют. Они так или иначе живут, просто как неживые тела, причем не только в душе этой художницы. Когда я делал этот фильм, я начал ощущать неживые предметы как-то по-другому. Может быть, это шизофрения, но дай бог, чтобы она во мне сохранилась навсегда. Предметный мир стал для меня обитаем.

В «Нежити» есть эпизод с газовыми баллонами. Они для меня всегда были одушевленными рабскими существами. Их все время возят на машинах, перевязанными проволокой. Как зомби... Качаются из стороны в сторону. Я однажды увидел два баллона — белый и синий. Они лежали голова к голове на снегу. В них не было газа, они спали... Это была настоящая трогательная постельная сцена, но без вялой человеческой эротики.

Ты знаешь, что такое Апраксин двор в Санкт-Петербурге? Нет, не сам торговый центр, а складские помещения? Целый район, отданный неживым предметам. Люди там воспринимаются как нечто противоестественное. Зато запросто можно встретить стайку проржавевших тележек, толпу тех же газовых баллонов, выстроившихся вдоль стены очередного бесконечного склада наподобие гигантского ксилофона. Зачем они здесь? Почему так стоят? Разговаривают... Как? О чем? Перевожу — я взял железный прут и прошел вдоль всего ксилофона. Получилась музыка. Сцену я повторил в фильме, а потом долго напевал этот мотив.

Наше понятие о существовании очень узкое. Когда начинаешь общаться на равных с нежитью, понимаешь свою ограниченность. Один раз я снимал в кочегарке газовой котельной. Фильм назывался «Ночью 0». Он, к сожалению, так и не был закончен. Человек сидит в кочегарке, где полыхает огонь, гудит печь, ощущается запах газа... Он засыпает, и начинаются чудовищные сны. Мне рассказывали многие кочегары, что при сгорании топлива выделяется газ, который отравляет организм. Начинаются

галлюцинации — сон наяву. Мы сняли сцену и с ужасом поняли, что не можем записать звук: был только диктофон, рассчитанный на запись голоса. Записали рев котельной. Кассета так и не понадобилась, и через пару недель я вставил ее в магнитофон, чтобы решить, можно ли стереть запись. И вдруг я услышал рев котельной, но на его фоне — голоса — мужские, женские... Это был хор. И тут я начал понимать, что «белый шум» котельной, который мы слышали, диктофон в какой-то мере отсек и оставил человеческие голоса... Откуда они здесь? В этом реве, когда под огромным давлением сгорает газ? Что такое газ? Органика? Человек?

Я прибежал на телевидение и попросил на эквалайзере максимально убрать шумы, оставив человеческие голоса. Через два дня я пришел, и мне сказали, что кассету случайно положили на электромагнит... Я кинулся искать котельную и выяснил, что ее больше нет. Это была самая старая газовая котельная в Москве, последняя, где использовалась такая технология.

Е. Е.: — *Мистика...*

А. К.: — Мистика! Но я к ней привык. В моей жизни постоянно происходят какие-то странные события, и только часть из них попадает на экран. Недавно понял, что не такой уж я особенный в этом смысле человек. Просто подавляющее большинство людей стараются не обращать внимания на вторжение в их жизнь необъяснимого. Я же иду странным событиям навстречу. Экстремальная романтика — это способ открыть душу, желая понять и встретить неизвестное. Тогда твои гости будут не монстрами, не галлюцинациями — ты встретишь свою собственную жизнь, но в некотором измененном виде.

Е. Е.: — *Для меня самое потрясающее то, что ты действительно постоянно живешь в каком-то измененном мире, и те, кто с тобой общаются со временем начинают чувствовать твой мир. Я никогда не забуду, как в Школе юного журналиста при факультете журналистики МГУ нам задали написать сочинение на самую волнующую тебя тему. Мы все были гениями и взахлеб читали свои вирши. И вдруг в аудиторию вошел худенький, маленький, почти прозрачный мальчик с двухкассетником. — Я сделал радиопередачу... И мягкий, уверенный голос с проваливающимся «р» заговорил: — Радиостанция «Рыбий голос...» Там было все — полудетективный сюжет, интрига, музыкальный монтаж, но главное — атмосфера кошмарного страха. Мир рушился прямо перед нами, а мы сидели, затаив дыхание, и не могли понять, откуда этот страх катастрофы... Саша, ты же постоянно снимаешь один и тот же фильм. О страхе. В этом тоже стиль Экстро?*

А. К.: — Все дело в том, что я с детства не ведал страха, не мог представить дрожь от холодных иголок, которые заползают куда-то внутрь, как в тебе начинает что-то дрожать, кровь отливает от головы и наступает тошнотворное обморочное состояние. Ничего этого я раньше не знал, поэтому и играл со страхом. Я подсознательно к нему стремился...

Что такое страх я понял совсем недавно и, наверное, теперь не смогу делать фильмы о нем. Мне не было страшно, когда меня убивали бритоголовые подонки из общества «Память» после премьеры фильма «Неделя совести» о сталинских репрессиях. Этот фильм я снял не потому, что меня очень интересовала тема. Просто было ужасно стыдно за страну, за людей, за самого себя. Я снял фильм, чтобы избавиться от стыда. Говорят, так бывает — снял фильм, и не стыдно. Много, чего говорят...

Так вот, мне не было страшно, когда о борт тротуара разбивали мой череп. Клиническую смерть я просто воспринял как восторг, огромное удовольствие. Мне ТАМ было дано знание, как жить ЗДЕСЬ... Было легко и просто, но я понял, что необходимо вернуться, чтобы привести все в порядок. Я вернулся в наш мир, а знание было отнято. Остались только ощущение потрясающей простоты и смутные воспоминания, которые чуть позже отразились в дабл-клипе «Там». Но после этого случая возник страх.

Первый раз я его почувствовал, когда залез на пятиэтажный дом по пожарной лестнице. Причем страх возник внутри как очень неприятное, физиологическое ощущение. Страх художественный, эстетический, из американских триллеров и готических романов — чувство красивое, привлекательное. Страх на уровне темного подъезда, милого теньканья «трассеров» по асфальту... Физиологический страх за свою жизнь — чувство грязное, мерзкое. Его можно предчувствовать, но предвидеть нельзя. На съемках в Афганистане и Пакистане, где шла война, страх смерти у меня не возникал. Возможно, из-за невыносимой жары. И вдруг жуткий физиологический страх, на грани истерики осенним московским вечером у телецентра «Останкино» во время его штурма. В темном здании был дорогой мне человек с двумя дочками.

Тот вечер, это пьяное «останкинское веселье» с гитарами, трупами и ревущими магнитофонами не хочу даже вспоминать. Но все равно мой следующий фильм об измененном состоянии будет называться

«Массовый психоз». Так что еще придется вернуться на ночную улицу Королева в безумную своим бесстрашием толпу, к людям, которым только смерть могла вернуть ощущение реальности. Трудно осуждать этих людей... Я считаю, что Бог наградил меня чувством страха.

Е. Е.: — Почему ты никогда не используешь разные спецэффекты в фильмах? Ведь видеотехнология дает массу возможностей по изменению привычного изображения. У тебя только рапид, правда он завораживающе волшебен в «Службе борьбы со страхом». Ну еще иногда появляется двойная экспозиция. Тебе не интересны компьютерные технологии?

А. К.: — Пока нет. Сейчас на экранах в подавляющем большинстве какие-то странные компьютерные сколопендры постоянно летают по непонятным бесконечным туннелям, обязательно в конце что-то разрушая... Детский сад. Любой технологией обладаешь в полной мере только тогда, когда она незаметна на экране. Сегодня компьютерные графика и анимация еще не освоены настолько, чтобы выйти за рамки игры в виртуальную реальность. Художник, взявшийся за создание фильма средствами этих новых для нас технологий, вынужден подстраиваться под них и, как правило, всегда оказывается вовлеченным в эту игру даже помимо своей воли. А я в кино не играю, я в нем живу. Вот здесь у меня, скажем, гниющий пень, там — песок, две березы, дальше не видно. Все это изменчиво до невероятности, никогда не бывает одинаковым. В этом для меня чудо, а не в наборе заранее запрограммированных кем-то и вложенных в компьютер комбинаций разных изображений.

Ты знаешь, на международном смотре видеофильмов Восточной Европы «Ostranenie», где было представлено 52 фильма, я понял, насколько лично мне ближе и интереснее стиль, манера, видение жизни людей бывших социалистических стран. Кинематограф Западной Европы похож на некую среду, в которую можно засунуть руку, и она упрется в стенку. А в лучших фильмах Восточной Европы ты чувствуешь, что твоя рука проваливается в бесконечность.

В Америке и странах Западной Европы в видео преобладают эстетство как манера, компьютерная графика как средство и, как правило, изощренная сексуальность как цель. Хорошенький компот! От программ «Видеофеста» 1993 года я был в ужасе. Там нет не только никакой романтики, но и вообще никакого реализма. Это физиологические удары ниже пояса. Причем достаточно извращенные. Первое место в Берлине на видеофестивале занял фильм про голого семидесятилетнего мужика, который занимается онанизмом и рассказывает, как прекрасна в связи с этим жизнь...

Е. Е.: — А чем ты сейчас занимаешься на телевидении?

А. К.: — Я сначала расскажу, как я туда попал, потому что это связано с тем, что я там делал. Думаю, немногим тележурналистам выпадает счастье, когда им говорят, что дадут технику, не очень высокого класса, но зато в полное бессрочное распоряжение, что не будет никакого контроля и цензуры, а все, что вы сделаете, увидят два миллиона человек. Естественно, когда мне это предложили, я прокричал «ДА» и с опаской спросил: — А что, за это еще и платить будут? Мне сказали — обязательно.

Я получил 40 минут эфира в неделю. Кто работал на телевидении прекрасно представляет, что один режиссер не может подготовить авторскую программу такого объема. Но я еще молод и вполне здоров... В общем, оказалось, что может.

Однажды я разговаривал с одним из сменных режиссеров «Взгляда», и он процитировал какого-то классика, сказав, что ребенка может воспитывать полоска света, пробивающаяся из-под двери кабинета отца. Именно так он воспитывал своего сына, когда работал во «Взгляде». Так вот, у меня не было даже этой полоски света, потому что я в буквальном смысле слова жил на студии. У меня в аппаратной стояла кровать, где я спал. Монтажные смены продолжались по 24-32 часа. Менялись видеоинженеры, потом я спал пять часов и ехал на съемки.

Е. Е.: — И сколько ты так жил?

А. К.: — Три месяца. Больше не смог. Вернее, смог бы, но очень сильно бы заболел. Я бы просто себя загнал. Но какой-то добрый человек мою программу закрыл. В один прекрасный момент меня сделали главным режиссером пропагандистско-аналитической группы по подготовке апрельского референдума 1993 года. Я разработал... Слушай, какой я великий! Я постоянно придумываю какие-то удивительные вещи... Мы с журналистом Леонидом Прудовским разработали новую систему рекламно-пропагандистской кампании к референдуму в области видео и аудио.

Я влез во все это по уши, кое-что понял и ужаснулся... Тогда я вернулся на свою кабельную студию и снял получасовой фильм «Секретная галерея Российского телевидения». Это политический памфлет в стиле «Охотников за привидениями» о том, что происходило на российском телевидении во время этой рекламной кампании. Там были и покойники, и призраки, и бомжи. Из галереи вел коридор в секретное

помещение российского телевидения. А за жалюзи шел эфир программы «Вести». Зритель увидел срез жизни и деятельности российского телевидения. Срез чудовищный и непонятный.

Фильм появился на экране всего один раз. После трансляции, буквально на следующий день, к студии стали подъезжать люди с видеокассетами, которые умоляли переписать им эту передачу. Но уже на следующий день вся студия кабельного телевидения была закрыта, и наш коллектив уволен. Я вздохнул с облегчением и уехал в Крым отдыхать.

Но до этого мы действительно пытались создать принципиально другое телевидение. Для меня это была жизнь. Зрители превратились в мою большую семью. Я мог с экрана передать жене, где лежат ключи от квартиры, мог рассказать зрителям о своих домашних неприятностях. Именно для такого эфирного общения я должен был набраться наглости и поверить, что моя личность всем интересна. Поверить в то, что я все-таки угадал потребность зрителей в таком общении.

В традиционном телевидении диктор, который передает новости, прекрасно понимает, что они интересны далеко не всем. Отсюда стенка между ним и вами. Между мной и моей аудиторией стенки не было. Я приходил в аппаратную готовить эфир. А на улице начиналась весна. Только припекло солнышко, появилась первая травка, и я уже кричу оператору: «Выезд, съемка, прямо сейчас...». Он в панике:

— Когда монтировать?

— Сразу в эфир!

Съемочная группа срывается с места, мы находим полянку с только что проклюнувшейся травкой и начинаем снимать... мои ботинки, как я иду по траве и медленно раздеваюсь, кидая одежду, а потом в одних трусах присаживаюсь на травку. Мне хорошо и тепло. Я говорю только одно слово: «Весна...». На мой взгляд, это была самая важная информация текущего момента.

Мне хватило такой внутренней открытости на три месяца. Потом я почувствовал, что исчерпан. Когда все закончилось, потянуло на чернуху. И я снял для телевизионной программы газеты «Комсомольская правда» фильм про наркоманов, который назывался «Измененное состояние». Мне просто надо было прийти в равновесие, а в результате я его чуть совсем не потерял...

Е. Е.: — Ну прямо как у Кена Рассела в «Других ипостасях» (1980).

А. К.: — Я не смотрел... Жалко, я думал, что первым придумал такое название для фильма.

Е. Е.: — В 1992 году ты снял видеофильм *SQUAT* («Самозахват») для видеоприложения журнала «Огонек», а потом, развивая тему, документальный фильм «Измененное состояние». Это же не просто про наркоманов, какая-то внутренняя психоделика...

А. К.: — Эта психоделика, как ты ее назвала, жила в Последнем переулке, где какое-то время жил и я с молодой женой и дочерью. Когда я туда приехал первый раз, я не знаю, была ли она там, эта аномальная Зона? Самая тяжелая часть моей жизни прошла в доме в Последнем переулке. Нужно было найти какое-то художественное осмысление причин, как-то выделить этот кошмар из себя во что-то отдельное. Если что-то можно материализовать, то оно из тебя выходит. Это чисто психологическая методика. И когда я время от времени пребывал в измененных состояниях, то начал снимать «Кошмар Последнего переулка» — пять серий для центра кабельного телевидения «Экран» Южного округа Москвы.

Его с ужасом показали. И там на глазах стала формироваться эта Зона... Через меня, через других «странных» людей. В уже выселенном доме появилось некая сущность, которую потом обнаружили специалисты эниологи — люди, которые занимаются биоэнергетическими полями. Они там нашли довольно-таки сильное излучение. Мы сняли этих людей, то, как они измеряют параметры этого необычного поля.

Тогда я создал «Службу борьбы со страхом», которая так или иначе была связана с домом в Последнем переулке, где наша съемочная группа провела ночь. А потом мы прошлись по сквоттерским кварталам.

Е. Е. — Кто такие сквоттеры?

А. К. — Наши сквоттеры незаконно захватывали пустующую жилую площадь в выселенных домах. Мы спланировали телесюжет про сквоттеров, который я решил показать в программе «Взгляд». Мы пригласили крупнейших специалистов по аномальным явлениям из Москвы и других городов. У нас было два академика, которые лазили в эту дыру и признали в этой Зоне самое сильное аномальное явление в Москве. Они увидели стоящий черный столб. У них металлические рамки вращались как бешеные. И после этого было выступление в Государственной Думе, где был поставлен вопрос об этом месте.



А потом этот сюжет показали на всю Россию.... На мой взгляд, создание такой Зоны — это своеобразный вид творчества. Сейчас мы живем на смене эпох — наступает эпоха Водолея. Что-то, говорят, изменится в мире. Изменится искусство. А что такое произведение искусства? Это нечто материальное, созданное человеком из своей духовности. Музыка, кино, живопись...

Е. Е.: — Саша, зачем создавать такие кошмары?

А. К.: — Аномальная Зона не плохая и не хорошая. Это просто что-то очень сильное. Мощное. Это энергия. Она не бывает плохой или хорошей. Мы не знаем, чем она станет для людей. Может это окно в прекрасный (или не очень), но обязательно другой мир. Можно воплощаться в “пароходы и другие важные дела”, и, наверное, можно воплощаться в аномальные Зоны. Это вид творчества, человеческой деятельности, размножения. И если я еще не сошел с ума — это правда...

Все говорят: «Кинематограф умирает». В кинотеатрах мы часто видим мебельные магазины, автосалоны. Я тут зашел в кинотеатр. Меня спрашивают: «Вам какую мебель?». Я говорю: «У вас афиша висит, фильм указан». А она мне: «Вы же один пришли, не будем же мы для вас одного кино крутить». Я им предложил оплатить билеты за минимальное количество зрителей в зале, которым уже кино показали бы. Меня не поняли, и мое предложение сочли чуть ли

не унижением... Но я думаю, что кинематограф сейчас просто внутри нашего сознания, внутри общества ищет новый путь реализации, новый путь выхода. Причем обязательно нужно показывать людям промежуточные «формы движения» кинематографа: современный видеоарт, аудиовизуальное искусство, виртуальная реальность... А то кино может превратиться в некую аномальную Зону.

Е. Е.: — Но в российском кинематографе сейчас наступил кризис.

А. К.: — Я бы не сказал... Любые резкие социальные изменения не приостанавливают процесс обновления, а наоборот — ускоряют, причем искажая при этом, придавая всему уродливые формы.

Е. Е.: — Зато в этих твоих фильмах есть эмоциональный заряд, который бьет с экрана, волнует, мучает, заставляет что-то kloкотать в груди. Понимаешь, после твоего фильма у меня было ощущение, какое бывает, когда умер близкий человек. В момент его смерти ты можешь плакать, можешь чувствовать боль, но настоящий кошмар начинается тогда, когда проходит время, и ты физически, реально ощущаешь всю невозвратность потери. Страшен не факт смерти, страшна невозможность утраты. Лично для меня...

А. К.: — Я пытался передать с экрана зрителю этот эмоциональный заряд через интуицию, через какую-то энергетику, которая существует в кадрах. Помнишь мой фильм про наркоманов?

Е. Е.: — Конечно.

А. К.: — Это та же Зона. О наркомании можно говорить только изнутри. Только тогда, когда сам испытал это измененное состояние сознания. Я пытаюсь делать свои фильмы изнутри определенного состояния, и только тогда они отражают его. Война — такое же измененное состояние человека. Я вообще постоянно снимаю один и тот же фильм об измененном состоянии. Их всех можно даже так и назвать — «Измененное состояние — 1, 2, 3». Так вот, измененное состояние, которое наступает у человека, побывавшего на войне, называется посттравматическим стрессом. Его называли в разные времена то вьетнамским, то афганским синдромом. Ты понимаешь, если я мог создать аномальную Зону, то ведь состояние страха, ненависти, агрессии тоже так или иначе материализуется в какие-то другие формы насилия. И если все готовы и очень чего-то ждут, так оно обязательно и произойдет.

Усилием воли можно создавать объективную реальность. Искаженной психикой можно создать землетрясение, например. Война — очень сильная аномалия. И она обязательно начнет где-то материализовываться. Может быть завтра по городу начнут ползать огромные тарантулы. Потому что мы так себя ведем. Мы получаем плоды своих добрых дел и плоды своей больной совести.

Е. Е.: — *Один мой приятель, посмотрев твой фильм «Сны о войне», с недоумением спросил: «Для кого это? Зачем? О чем это?». И я ответила, что этот фильм не о политике, в нем нет акцентов кто плохой, а кто хороший. Этот фильм о мироощущениях разных людей, о разной реальности, это фильм о СОСТОЯНИИ войны. В первых кадрах фильма звучит дикторский текст: «Когда война становится бытом, наступает время страшных снов. Те, кто пришли с войны, еще долго будут по ночам возвращаться туда, где огонь и смерть. Чеченская война идет уже полтора года. Когда она закончится, сказать трудно. Но уже сейчас ясно — что эта война будет продолжаться в солдатских снах». Мне кажется, мой приятель меня не понял... А ты был в Чечне?*

А. К.: — До того, как я сделал этот фильм — не был. Я просмотрел более пятидесяти часов хроники, снятой для программы «Взгляд» и чеченскими операторами для своего телевидения. Эти материалы привозили из Чечни «стрингеры» — бойцы, которые во время боя должны снимать, пусть даже ценой собственной жизни. Большинство из них — странные люди. Для того, чтобы полнее ощутить жизнь, они должны увидеть и ощутить близость смерти. Они как бы ищут в смерти подтверждения того, что живут. К такому подтверждению обычно приводит потеря ощущения реальности, причем как отдельными людьми, так и целыми народами. И именно это ощущение приводит к войне.

Мне кажется, что если бы я поехал в Чечню до фильма «Сны о войне», я никогда бы не сделал такой фильм. Этот фильм — осмысление этой войны. Война — это кошмар. Но если она имеет место быть, надо набраться мужества и смелости, чтобы этот факт осмыслить с точки зрения искусства.

Е. Е.: — *Как ты работал с документальным материалом? У тебя фильм получился авторским, а игровых кадров нет. Ты как бы приручаешь чужой материал. И этот мальчик, который проходит референсом по всему фильму, превратился в реального слушателя сказки о Щелкунчике... Не рассказанной ему сказки... «Он начал рассказывать о страшной битве с полчищами Мышиного Короля, о том, как он потерпел поражение из-за трусости своих войск, как потом противный Мышиный Король хотел во что бы то ни стало загрызть его, как Мари пришлось пожертвовать многими его подданными, которые были у него на службе. Во время рассказа Мари чудилось, будто слова Щелкунчика звучат все глуше, все невнятнее, и вскоре глаза ее застлала серебряная пелена. Словно поднялись легкие клубы тумана, в которые погрузились принцессы, пажи, Щелкунчик, она сама...»*

А. К.: — «Щелкунчик», музыка Чайковского — война в Чечне... Мы работали так: брали кассету, вставляли в магнитофон, рядом сидел мой ассистент Юлия Водзаковская, которая помечала те кадры, где что-то меня цепляло. Туман, колонна танков, деревня, идет дождик, самолет летит... Короче, из разных кадров складывалась эмоциональная атмосфера. Я потом при озвучивании на нее накладывал шумы, из 35 разных звуков далеко летящего самолета выбирал самый подходящий. На уровне звуковой партитуры у меня иногда было по 9 пластов озвучивания — музыкальный, шумовой, звуковой... Потом мы это все микшировали, получался некий звуковой пласт, оркестр, который тоже имел свою эмоциональную энергию и «приручал» материал. А некоторые эпизоды так и вошли в фильм с их родным звуком.

Вдруг принесли просто чудовищную ленту, где оператор снял собственную смерть. И это тоже было важно. Или мать, которая три дня ищет своего сына. Вот она совершенно случайно подходит к грузовику с трупами и просит посмотреть. А там ее сын. Мертвый...

Я читал книжку об Андрее Тарковском, где его монтажер рассказывает, как они делали фильм «Зеркало». Для меня это основной фильм Тарковского. Он брал какие-то самые сильные ощущения своего детства. Он помнил берег реки, водоросли, и весь берег для него почему-то тогда был покрыт серебряными бабочками. Ему нашли этих бабочек. Их специально сделали, посадили на берег. Он пришел и страшно расстроился. Все это в его памяти было по-другому. И они не стали снимать.

Было в «Зеркале» куча эпизодов, которые надо было собрать в фильм. Тогда монтажер взяла и нарезала много бумажек, и на каждой написала свой эпизод. Были среди них и звуковые эпизоды, например, звук катящейся монеты. И они сидели и раскладывали этот пасьянс. В конце концов, они сложили его в некую пространственную фигуру. Этот прием Артавазд Пелешян называл дистанционным монтажом. Что-то подобное происходит в моем фильме тогда, когда возникает мальчик, и на его фоне звучит какой-то жуткий звук. А до этого мальчик возникал при чтении текста «Щелкунчика», который сочетается с этим скрежетом. И получается эмоциональный пространственный объем.

Андрей Михалков-Кончаловский, второй наиболее близкий мне российский режиссер, вычленил такое понятие, как силовые поля сценария. Таким же образом для меня в фильме появляется калейдоскоп каких-то эпизодов, и ты вдруг начинаешь чувствовать, когда между ними на уровне интуиции и звука появляются связи. Такой вот пазл. На уровне цвета, света, звука, пространства. И каждый кусочек, чтобы

срастись с другим, должен быть живым, дышащим, мне как режиссеру близким. Мертвое к мертвому не прирастет. И это удивительно, когда появляются какие-то люди, которые требуют показать предварительный монтаж фильма, потому что им ничего не понятно: нет полностью созданного звука, нет единого целого тела фильма. Я объяснил звукорежиссеру, что в кадре нужна такая реверберация звука, на которую только способна техника, и мы выжимали из нашей аппаратуры все, на что она способна.

Помнишь шаги мальчика? Он приходит на первый план и, улыбаясь, присаживается на корточки. Шаги раздаются в пространстве, вокруг него, вокруг нас, как глухие выстрелы. Мы их делали на семплере, снимая звук струны, заменяя его звуком выстрела. Частоту можно варьировать, но получаются выстрелы. Странные, живые, они охотятся за нами.

В фильме есть момент, когда снайпер убивает оператора и тот, снимая собственную смерть, говорит: «Меня убили...». Что можно еще после этого показывать? И мальчик с экрана стал «подходить» к зрителям... В полной тишине. А что такое полная тишина в кино? Это обязательно наличие какого-то звукового фона. Только тогда пространство экрана будет погружено в полную тишину. И вот в этой тишине и раздаются шаги-выстрелы. Семплеры мы арендовали в Останкине. Там были 12 канальные штудеры, при помощи которых мы осуществляли запись звуков. Были отличные фонотеки лазерных шумов: американская, английская и французская. Они нам оченьгодились. Техника работала на все сто процентов, и звукорежиссеры, которые так давно не работали, были просто счастливы, что их навыки кому-то стали так нужны.

Мы записали звук шагов по гравию, звук шагов по воде, звук выстрела, смешали их в один звук, свели их в два семплера на две клавиши, и с каждым шагом звукорежиссер нажимал поочередно на одну из клавиш. Поэтому звуки от левой и правой ноги — разные. И по мере приближения мальчика, шаги становятся более гулкими. То есть происходит обратный эффект. На самом деле все наоборот. Этот звук остался у меня в ушах с того момента, когда меня самого убивали. Когда у меня была клиническая смерть. Этот звук удара начал многократно повторяться, вибрировать в ушах и дошел до страшного шелеста. Получился звук, доведенный до белого шума, шума всех частот сразу. На эти двадцать секунд экранного времени ушло две трети всего времени работы над фильмом.

Ты знаешь, мне этим фильмом хотелось вообще закрыть эту ужасную тему. На мой взгляд, если какой-то жизненный факт уже осмыслен, переведен в эстетический пласт восприятия, он перестает существовать как реальное событие. Я хотел тоже поучаствовать в прекращении этой войны. Для меня, как режиссера, это единственный способ.

Я не могу сказать, чтобы вывели войска — меня никто не послушает. Но в конце фильме есть кадр, где вдруг проскальзывает кусок из радиоперехвата, уже на очень высокой эмоциональной ноте, когда можно зомбировать «человека». У меня над этим фильмом работали люди, которые занимаются нейролингвистическим программированием. Можно сказать какое-то слово, которое войдет в подсознание. И я включил в фильм кусок из радиоперехвата: «Пожалейте своих матерей. Выводите войска отсюда». Это кульминация. Последняя эмоциональная фраза фильма. Все остальное — не важно.

Надо создавать новое телевидение... Вариативное. Мой новый проект будет называться «Ночью 0».

Е. Е.: — Я слышала, что в Японии уже делались попытки создать вариативное кино. Телевизор сканировали с компьютером. Зрители по желанию могли выбирать тот или иной сюжетный ход. Например, героя могли убить, а могли только ранить, и тогда действие видеоизменялось.

А. К.: — Это обыкновенная компьютерная интерактивная игра. И с моей идеей она не имеет ничего общего. Я задумал сделать 360 серий по 1—2 часа каждая. И так, Москва, ночь, 0... Цвета отсутствуют. На перрон прибывает поезд, мужчина встречает приехавшую женщину, какой-то человек сторожит компьютерный центр, хулиганы кого-то бьют во дворе... Набор не связанных между собой сюжетов под одинаковую музыку. Вторая серия — вроде бы все то же самое, только тому, кого били, сломали не нос, а ногу. Поезд не прибывает к перрону, а уезжает, и женщина провожает своего мужчину. Так в каждой серии происходят вроде бы те же события, но все время есть небольшие изменения. Дальше они нарастают, становятся более значимыми, и к середине сериала смысл и настроение фильма меняются на противоположные. А потом, в оставшиеся полгода, возвращаются на круги своя, но другим путем. Все это очень просто снимать — можно сразу сделать 50, 100 дублей. Никаких специальных декораций, никаких эффектов.

Е. Е.: — И люди будут смотреть все твои неспешные 360 серий?

А. К.: — А ты часто включаешь телевизор в три, четыре, пять часов ночи? Также и наш ночной зритель включит телевизор случайно, а потом, может быть, ему станет интересно, что же меняется в сюжете, в

героях, в самом ночном городе? Думаю, что денег на 360 таких серий понадобится как на 10 серий «Санты-Барбары» (1984-1993) Бриджет и Джерома Добсонов.

Я смотрел ночные телепередачи в Западном Берлине. Удивительно! Я просто балдел! В два часа ночи начинается программа «S-ban». Это что-то наподобие нашей электрички, которая ходит прямо по городу. Камера установлена в кабине водителя и всю ночь едет поезд, а ты смотришь на город. Электричка останавливается, камера поворачивается на перрон, мы видим людей, которые входят в вагон, их лица... По другой программе всю ночь в аквариуме кормят рыбок. Три часа! Телевизор превращается в аквариум.

Мне мои студенты часто задают вопрос, что такое видеоарт?

Е. Е.: — Я тоже до конца не могу понять, что это такое?

А. К.: — А я сейчас тебе объясню. Те, кто принимают видеоарт за некую разновидность кинематографа, ужасно ошибаются. Это не кинематограф. Это вид изобразительного искусства. Вот у тебя в комнате стоит выключенный телевизор, черный ящик... Казимир Малевич — «Черный квадрат». Но когда телевизор включен, и идет трансляция видеоарта, то это все равно может восприниматься как картина, которая находится у тебя в комнате. На нее совершенно не обязательно пялиться весь день. Она — элемент дизайна, который находится в постоянном изменении. Все возмущаются — почему целых пять минут на экране крупным планом показывают глаз? Он открывается, закрывается, а потом какая-то вода течет... Это разве искусство? Да, это искусство дизайна — видеоарт. Его надо воспринимать в той предметной среде, куда оно помещено. Видеоарт — фон, на котором ты можешь вести свою самостоятельную жизнь. Иногда так устраивают фестивали видеоарта, что никто ничего понять не может. А такой фестиваль должен представлять собой некую картинную галерею со множеством телевизоров, на экранах которых не спеша будут происходить какие-то истории.

Вариативное телевидение не является видеоартом. Чем оно является, пока не знаю. Это интересный психологический момент, который еще надо проверить. Отличное занятие для всяких видеомастерских.

Е. Е.: — Но какое это имеет отношение к той видеодокументалистике, которой ты занимался в видеоприложении журнала «Огонек»?

А. К.: — Думаю, прямое. Ты знаешь, на самом деле вся та хроника и документалистика, которые мы смотрим, к настоящей реальности не имеют никакого отношения. Я всегда чувствовал, что они снимались с какой-то целью. Что документальные фильмы — придуманы. Что герои там совсем не такие, как в жизни. Я больше узнаю о времени и о людях из игровых фильмов Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Андрея Тарковского... Парадоксальный пример: сталинское пропагандистское игровое кино было самым документальным. Я снимал фильмы о певце Сереже Пенкине, о Венечке Ерофееве, о дяде Саше, у которого двадцать раритетных автомобилей...

Я долго думал, что же делать бедному документалисту? И придумал! Во-первых, нужно дать информацию о человеке, которого ты снимаешь — кто он, где родился, где работал, какого пола, показать этого человека на нейтральном фоне в полный рост... А потом, за кадром, предложить: — Феденька, ты очень интересно рассказываешь, но я тебя снимать не буду. Лучше ты мне скажи, какой фильм ты бы хотел снять сам?

Каждый нормальный человек в течение своей жизни обязательно хочет снять какой-нибудь фильм о том, что интересно только ему. И Феденька говорит, что было бы здорово снять эlevator в снегу, огоньки, по дороге едет машина, а из нее вылезает обезьяна...

Я его спрашиваю, а где в этом фильме будешь ты? А он отвечает — нигде. И тут я понимаю, что человек мне рассказывает самое сокровенное. Что в этом фильме он не просто в каждом кадре. Он и есть — фильм, та самая жизнь, которая воплотилась в кино. Дальше я как режиссер работаю не над документальным показом человека или его семьи. Нет! Я пытаюсь снять фильм по его сценарию так, как бы снял его этот человек. Я растворяюсь в своем герое — сложнейшая актерская задача. Это будет настоящий документальный очерк.

Е. Е.: — Вероятно. Но в нем отразится лишь тот человек, который существует в определенный промежуток времени. Через пять-семь лет этот человек изменится и захочет снять другой фильм.

А. К.: — Значит надо будет снять другой... Ты помнишь «Танец на всю ночь» мой первый фильм (кстати игровой)? Помнишь, как я искал главную героиню? Я объездил массу институтов, просмотрел более двухсот девушек. Все тщетно.

Е. Е.: — А потом я встретила тебя на ступеньках факультета журналистики МГУ грустным и задумчивым и дала тебе телефон Лены Аменицкой, моей ученицы в Школе юного журналиста. «Она обязательно согласится, — сказала я. — А потом ты в нее влюбишься».

А. К. — Я снял фильм с Леной, потом женился на ней, у нас родилась дочка Лиза. Мы прожили 8 лет... Наш фильм был про то, как мы встретились, полюбили друг друга, а потом расстались. Последний наш год мы жили в Последнем переулке. И когда мы, каждый сам по себе, покидали эту квартиру, наш фильм тоже умер. Я всячески пытался его сохранить. Но когда я пришел, чтобы вывезти коробки с пленкой, я увидел, что фильм размотан и разбросан по всей комнате. Пленка крошилась в руках. Ее нельзя было восстановить. Он, наверное, и сейчас лежит там... А я снимаю новые фильмы в стиле Экстро.

Методические рекомендации

Знакомство с творчеством Александра Куприна я предлагаю начать с документального фильма «Победа» (2011), в котором создан образ событий в России 90-ых годов прошлого века. В этом фильме отражены знаковые события тех дней, мысли и переживания главных героев-современников Александра и свидетелей экономических, социальных и культурных перемен нашей страны. Во многом «Победа» — портрет самого режиссера, фильм «о времени и о себе».

С 2003 года Александр занимается разработкой духовной темы в документальном кино и снимает фильмы: «Космос отца Михея» (2004), «НебоЗемля» (2008), «Ладан-Навигатор» (2016), православный документальный телесериал «Паисий Святогорец» (2013—2016) и миссионерский сериал «Витим-Навигатор» (2022—2023). В 2023 году Александр заканчивает съемки трилогии «Ночная капелла» (2019), «Натан» (2021) и «Амфистроф» (2023) — документальной визуализации музыкального, живописного и поэтического творчества. Было бы интересно обсудить со студентами, насколько эстетическая и эмоциональная составляющие современных документальных фильмов Александра Куприна совпадают с его первоначальным видением документалистики.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

ОБРАЗ КАК СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА КИНОЯЗЫКА, ИЛИ ЧТО ТАКОЕ ВИЗУАЛЬНАЯ ГРАМОТНОСТЬ?

(исходная статья «Использование аудиовизуальных образов в кинообразовании как основных семантических единиц языка» была опубликована в сборнике материалов научно-практической конференции «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа».

Издательство Московского университета, 2019)

«Кино гораздо легче, чем литература, способно акцентировать внешнюю, зримую сторону предмета, оторвав ее от семантического наполнения...».

Михаил Ямпольский. «Память Тиресия»



Кадры из фильма «Наполеон» режиссера Абеля Ганса (1927, полиэкранный)

«Время изображения пришло! ... Мы движемся на облачных конях, а если мы вступаем в бой, то это бой с реальностью, чтобы принудить ее стать мечтой...» [2]. Эти слова принадлежат легендарному французскому режиссеру Абелю Гансу, создателю культовых для своего времени фильмов «Под песнь колес» (1923) и «Наполеон» (1927). «Его программная статья «Время изображения пришло!» стала своеобразным манифестом всей культуры XX века как культуры изобразительной, в противовес культуре слова», — комментирует киноавангардиста киновед Кирилл Разлогов, ведущий и автор передачи «От авангарда до видеоарта» [3].

Именно Абель Ганс одним из первых начинает работать с приемами монтажа как с киноязыком. Он совмещает короткие и длинные монтажные фразы, создает ритм кинопроизведения повторами и эксцентричными смысловыми акцентами, играет с крупными и дальними планами для получения максимальной эмоциональности повествования, сочетая темп рассказа с ритмическим рисунком изображения.

«Это был уже не гриффитовский повествовательный монтаж, который шел вслед за словесным повествованием, оставляя место рассказчику в кино. Абель Ганс был предвестником и во многом учителем советских авангардистов, в частности самого яркого из них Сергея Эйзенштейна», — отмечает Кирилл Разлогов. И дальше он делает очень важное заключение: «Первый французский авангард кинематографистов... стал авангардистским в тот момент, когда достиг своей творческой зрелости, когда он научился рассказывать истории, ... работать с монтажом, с кадром, с изображением. И тут стало ясно, что есть что-то еще, что превращает это повествовательное развлечение в ... высокое искусство» [3].

Французские кинематографисты 20-ых годов прошлого столетия, «синефилы», как они себя называли, вышли из кинотеатров и киноклуба, организованного теоретиком и практиком нового искусства Луи Деллюком, автором своеобразного катехизиса молодого кинематографа «Фотогения». Жан Эпштейн, кинокритик и режиссер, автор книги «Здравствуй кино» (1921); Жермен Дюлак, вошедшая в историю кинематографа фильмом «Улыбающаяся мадам Бёде» (1923) и термином «интегральная синеграфия»; Дмитрий Кирсанов, русский эмигрант, поразивший публику экспрессивным монтажом ленты «Менильмонтан» (1926); Марсель Л'Эрбье, чей фильм «Эльдорадо» (1921) впервые удостоился титула «авангардного», правда, от самого автора, — все эти молодые и очень творческие люди уже тогда поняли, что кино, как искусство, приобретает свой особый, ни на что не похожий язык.

Луи Деллюк одним из первых обращает внимание на то, что все предметы на экране приобретают несколько иные смыслы, то есть становятся «фотогеничными» при помощи ряда технических приемов, таких как расфокусировка изображения, неожиданные ракурсы съемки, изменение освещения, игры с экспозицией и, конечно же, разнообразные приемы монтажа. Он интуитивно почувствовал, что кинематограф создает эмоциональный образ действительности, но объяснить создание этого образа Деллюк пытается, исходя из технических средств современного ему кинематографа. Поэтому такое пристальное внимание к кадру, который многие исследователи кино еще долгое время будут пытаться рассматривать как семантическую единицу киноязыка.

Великий режиссер и теоретик кино Сергей Эйзенштейн начинает свои практические исследования языка кино экспериментами с монтажом, понимая этот технический прием как основной элемент киноязыка. И этот взгляд на монтаж у самого Сергея Эйзенштейна изменится не так скоро. И краеугольным камнем творчества станет утверждение: «Смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции» [4]. И появится его «интеллектуальный монтаж», когда при соединении двух кадров появляется третий смысл, не заложенный ни в первом, ни во втором.

Неслучайно на заре кинематографа режиссеры, которые позиционировали кино как новое искусство, уделяют пристальное внимание полиэкрану и монтажу, приемам, которые дают возможность увидеть максимальное количество разных кадров за время киноповествования. Использование полиэкрана – один из ярких примеров того, как из технического приема возникает кинообраз, который приобретает свой смысл, никак не связанный с инструментами его создания.

«Кадр — это то, на что дробится драма, на что дробится средство, дающее нам возможность создавать в каждом движении кусочек внутренней жизни...» [5], — пишет в статье об истории первого французского авангарда Жермен Дюлак. И кадры в ее фильмах «дробятся» при помощи кашетирования, создавая своеобразный полиэкран. Именно полиэкран становится одним из основных выразительных средств Абея Ганса в фильме «Наполеон». А авангардист середины XX века британский художник, кинорежиссёр, писатель, куратор многочисленных выставок современного искусства Питер Гринуэй использует полиэкран как основной художественный прием в многочасовой кинопоэме «Чемоданы Тульса Люпера: Моавитская история, Антверпен, Из Во к морю, От Сарка до конца», которая длится на экране в течение девяти часов. Сегодня чаще всего говорят о полиэкране в связи с комиксовой или клиповой эстетикой современного кинематографа, без которой невозможно представить продукцию таких компаний как «Marvel Entertainment» или «DC Comics».

Во всех этих случаях образы, созданные при помощи полиэкрана – разные. Полиэкран у Жермен Дюлак олицетворяет разбитое сознание, у Абея Ганса полиэкран – изобразительное средство для создания монументальной фрески, у Гринуэя – визуализация времени и изменяющегося в нем пространства. Эти полиэкранные образы имеют не только разные смыслы, но и создают разные стилистические наполнения, разную эстетику в кинематографе. Если бы мы сравнили этот технический прием в кинематографе с его аналогом в текстовой культуре, то, скорее всего, речь бы шла о своеобразии шрифтов или определенной компоновки слов, как это было у Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова, Николая Бурлюка и Алексея Крученых. Значит, для того чтобы осмыслить, понять, «прочитать» фильм, надо не просто уловить смысл повествования, не заметить тот или иной технический прием, но почувствовать мысль режиссера, его эмоциональную составляющую, которая создается вереницей кинообразов, объединенных между собой или выстроенных в ритмическую конструкцию фильма.

Литературовед Юрий Лотман одним из первых в России задумался о том, что такое киноязык с точки зрения его семантики, и как он влияет на культуру в целом. Он обращает внимание на то, что «...участник акта художественной коммуникации получает информацию не только из сообщения, но и из языка, на котором с ним беседует искусство... Образование новых значений и на основе монтажа двух различных изображений на экране, и в результате смены разных состояний одного изображения представляет собой не статическое сообщение, а динамический нарративный (повествовательный) текст, который, когда он осуществляется средствами изображений, зримых иконических знаков, составляет сущность кино» [6].

Анализируя возникновение в кино сюрреализма, киновед Михаил Ямпольский отмечает, что в конце 20-ых годов XX века «кино воспринималось как средство борьбы с культурой, впрочем, отнюдь не предполагавшее ... отказ от словесной формы. Кино могло принимать форму словесного преодоления традиции словесного искусства. Словесный текст, ориентированный на кинопоэтику, должен был в силу этого входить в отношения отрицания с широким литературным контекстом. Кинематограф подключал его к своего рода негативной интертекстуальности, отрицанию культурного контекста» [7].

Так что же такое визуальная или кинематографическая грамотность, о которой сейчас так много говорится и которой пытаются научить во многих школах и ВУЗах? Понятно, что это умение правильно или адекватно понять то или иное экранное произведение. Но ведь такого же понимания требует и литературный текст, и порой слово «правильный» совершенно не подразумевает «адекватный» смысл.

Например, фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1925). Игровой, пропагандистский, идеологический фильм, который был запрещен во многих странах из-за своей агрессивности и жестокости. Я много лет показываю его студентам и задаю вопрос: — «Какое чувство возникает у зрителя после просмотра?» Ответ всегда неизменен: — «Ненависть!» И вот в телепередаче киновед Наум Клейман, который всю жизнь посвятил изучению творчества Эйзенштейна, дает совершенно неожиданную для меня трактовку этого образа. Оказывается, фильм «Броненосец “Потемкин”» о том, как насилие порождает насилие до тех пор, пока не раздастся призыв «Братья!» «И только тогда наступает история. Нет Цели, ради которой можно применять насилие» [8]. В этом, по Клейману, заключается послание Эйзенштейна. А эпизод, где из мятежного броненосца палят по Одесскому оперному театру, и оживают каменные львы, оказывается, олицетворяет библейский образ из Книги пророка Аввакума: «Камни из стен возопиют... Горе строящему город на крови и созидающему крепости неправдою!» [9].

В литературе «неадекватного» прочтения или интерпретаций было ничуть не меньше, чем в кино. Любой внимательный педагог может вспомнить такие примеры из своей практики. Просто литература имеет традицию восприятия текста, имеет школу обучения читать текст, а кино? На самом деле кино тоже имеет свою уже сложившуюся культурную традицию, просто не такую систематизированную, не такую наработанную практическим опытом. Что делать? Кино по сравнению с литературой – искусство молодое, но совсем не менее эмоциональное. Кинопроизведение требует не меньшей работы от зрителя, чем литературный текст. Не случайно и литература, и кино как феномены разных видов культуры всегда, в любые времена могли быть использованы как инструменты укрепления государственной властью господствующей идеологии. Любая власть видела в кинематографе пропагандиста и агитатора, а авторы-творцы тоже во все времена стремились создать свои бессмертные, авангардные шедевры вопреки или благодаря существующим государственным установкам.

Сегодня, говоря о кинограмотности и необходимости работать с кинопроизведениями в школах и ВУЗах, мы во многом пытаемся изобрести велосипед. С одной стороны, обязательно надо работать. Надо учить школьников смотреть кино. С другой стороны, никто из современных учителей сегодня не знает, что в не такие уж давние годы делалось для того, чтобы учащиеся правильно смотрели кино, и что делается сегодня. Тем не менее, в Интернете можно найти поистине бесценные материалы, которые надо использовать для обучения школьников и студентов аудиовизуальной грамотности.

В Москве в 1960-ые годы под эгидой Министерства просвещения существовала Центральная кинолаборатория школьного фильма, в которой, в частности, был смонтированы специально для учащихся 7 класса фильмы «Композитор Прокофьев» режиссера И. Попова на материале полнометражного кинофильма «Композитор Сергей Прокофьев» киностудии «Центрнаучфильм» (1960), и фильм-рассказ о музыке Сергея Прокофьева к кинофильму Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» режиссера Игоря Горелика.



Алексей Дидуров, поэт и бард, и Андрей Шемякин, киновед, автор и режиссер программ «Документальная камера» и «Музей кино. Актуальная память»

В 1990 году киностудией «Перспектива» по заказу Киевского Государственного института театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого был сделан учебный фильм-лекции «С. М. Эйзенштейн: Уроки монтажа». Это бесценный киноучебник теории и практики киномонтажа, созданный на основе записей Сергея Эйзенштейна. Есть передача киноведа Андрея Шемякина «Музей кино. Актуальная память», где Наум Клейман рассказывает удивительные вещи о том, как в России в 20-ые годы прошлого века складывалась образовательная среда для кинорежиссеров. И была она ничуть не хуже, чем, скажем, во Франции для «киноавангардистов» или «новой волны». Роль

такого образовательного клуба в Москве выполнял киноцентр на Малой Дмитровке. Его директор Михаил Бойтлер показывал молодежи на ночных бесплатных сеансах фильмы Чарли Чаплина, Фрица Ланга, Дэвида Гриффита, Фридриха Мурнау, Эриха Штрогейма. Наум Клейман сравнивает эту образовательную деятельность с просветительской работой в конце XIX века меценатов С. И. Щукина и С. Т. Морозова, которые коллекционировали живопись и таким образом поддерживали художников, не признанных академическими кругами. Из «питомцев» Михаила Бойтлера выросли такие кинорежиссеры как Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Исфирь Шуб, Лев Кушешов, Александра Хохлова. Они усвоили уроки прошлого и стали творить свой кинематограф.

Но вот появилась новая когорта творцов: Андрей Звягинцев, Алексей Попогребский, Борис Хлебников... Они приходили и смотрели фильмы в Музее кино, детище Наума Клеймана: «Надо много смотреть, разговаривать, общаться... Должна быть культура просмотра кино, которая требует встречной работы зрителей» [8].

Так что нельзя сказать, что учебников кино нет. Но дело в том, что в любом музее, библиотеке, дискуссионном клубе необходим экскурсовод или ведущий. Необходим педагог, который умеет заинтересовывать слушателей. Педагог, который учит смотреть, понимать и интерпретировать увиденное. И еще, этот кинопедагог, как и учитель литературы, должен объяснять те понятия и явления, которые уходят из нашей жизни, унося с собой свои смыслы.

Хочу привести пример, который стал поводом для написания этой статьи. В пятом классе одной из общеобразовательных школ Москвы психологи, работающие над выявлением одаренности у подростков, проводили тесты на адекватность визуального восприятия. Я предложила исследовательской группе достаточно простой эксперимент. На экране проецировалась картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», где непокорная старообрядка вместо двуперстного крестного знамения держит высоко над толпой iPad. Этот фотоколлаж нашли в Интернете. Вопрос был очень простым: — «Что не так в этой картине?». Класс внимательно изучал полотно, и вдруг один мальчик, видимо, очень умный и внимательный мальчик, улыбаясь, сказал: — «Разве у йога на шее может висеть христианский крест?».



Признаюсь, мы сразу даже не поняли, о чем идет речь. А потом удивились. А еще потом задумались над точностью и правомерностью такого видения. Действительно, откуда знать современному школьнику, что картина написана в 1887 году, когда еще никто и не знал о компьютерах. Костюмы? Так ведь может быть и театрализованное действие или киносъемки. Рекламировали же граф Александр Васильевич Суворов и императрица Екатерина Великая, Наполеон Бонапарт, Юлий Цезарь, Петр I и Тамерлан услуги акционерного банка. С легкой руки режиссера Тимура Бекмамбетова за 1997 год было снято 18 роликов «Всемирная история. Банк Империял». Первая коммерческая реклама в России, а заодно и визуальное знакомство молодого поколения с мировой историей. Так что iPad у боярыни — дело привычное. Что ей

там в деревне без него делать? А вот йог, а он точно йог, потому что с голыми ногами на снегу сидит, он-то зачем крест нацепил?

Разное видение, разные акценты, разные понятия и смыслы. Никогда раньше так стремительно не происходил разрыв между поколениями в понимании и оценке мира, своих целей и задач, своего предназначения на Земле. На мой взгляд, если и есть какая-то сверхзадача у современного педагога, так это поиск тех путей, методов, средств, какими можно передать новому поколению традиционные культурные ценности для того, чтобы на их основе создавать новые, в нашем случае, в аудиовизуальном искусстве.

Но такое утверждение — не открытие сегодняшнего дня. Сергей Эйзенштейн, начиная свою педагогическую деятельность во ВГИКе, писал, что лично он бы запирали студентов первого и второго курсов на два года в музеях изобразительного искусства и показывал бы им с утра до вечера кинофильмы прошлых лет. Чтобы учились понимать, чтобы впитывали шедевры прошлого. В наши дни во ВГИКе набор на операторское отделение иногда проходит так: мастер достает из огромной стопки книг по изобразительному искусству любую и предлагает абитуриенту по картине узнать художника. Если тот ошибется, разговор заканчивается. Таким образом, к овладению профессией допускаются действительно заинтересованные, ищущие люди, уже имеющие основы визуальной грамотности и умеющие работать с художественными образами. В некоторых московских школах сегодня уже есть обучение визуальной грамотности. Ребятам не только знакомят с историей кино, но и делают с ними замечательные фильмы. Жаль, что таких школ мало. Между тем давно пора заявить о приоритете этого направления в школьной программе. Нужно помочь детям не потеряться в новой аудиовизуальной культуре и найти в ней свое место.

Методические рекомендации

Рассказывая учащимся о том, что такое киноязык, и как на нем уже более века пытаются разговаривать кинематографисты, необходимо иллюстрировать свой рассказ видеоматериалами. Для коллективного просмотра и обсуждения следует предложить: выпуски из телепередачи Кирилла Разлогова «От авангарда до видеоарта» – «Авангардисты поневоле» и «Время изображения пришло»; фильм режиссера Дмитрия Кирсанова «Менильмонтан» (1926); «Броненосец “Потемкин”» режиссера Сергея Эйзенштейна; ролик из Интернета «Самый лучший монтаж» (2013) как яркий пример цифрового монтажа.

Рекомендую обязательно познакомить студентов с работой киноведа Михаила Ямпольского «Видимый мир», где анализируется феноменологический, фактурный подход к киноязыку на примерах европейских киноведческих исследований начала XX века [36].

В качестве практического задания можно предложить создать свое авторское «необычное» видеоизображение, прячущее в себе некую образную «загадку» для зрителя.

ОБРАЗ ПОЭТА ИОСИФА БРОДСКОГО В КИНЕМАТОГРАФЕ

(статья опубликована в тематическом сборнике журнала «Вестник московского образования» № 4.
«Межкультурная коммуникация: современная языковая личность
и новые гуманитарные технологии», 2013)

«Не надо стремиться соблюдать последовательность в моих воспоминаниях. Отсутствие непрерывности в этих фрагментах — как кино...».

Иосиф Бродский



Елена Якович, режиссер фильма
«Прогулки с Бродским»



Иосиф Бродский и Евгений Рейн. Венеция.
Кадр из фильма «Прогулки с Бродским»,
авторы Елена Якович и Алексей Шишов, 1993

О том, как кинообразы трансформируют реальную действительность в нашем сознании написано немало. Уже не установишь авторства высказывания о том, что режиссер создает всегда как минимум три фильма — один, который хотел снять, второй — который снял и третий — который увидел зритель. Но, бесспорно, оно относится к эпохе зарождения кинематографа. Потому что очень скоро стало понятно, что фильмов вовсе не три, а гораздо больше — столько, сколько зрителей. Каждый зритель видит свой фильм, но одновременно с этим замечает и тот, снятый режиссером. А кто-то под гнетом культурного базиса и осведомленности в последовательности реальных событий и личного знакомства с прототипом героя, вовсе не видит ни того, ни другого фильма. Он замечает фактические ошибки и выискивает разные несуразицы. И тогда получается, что перед зрителем на экране разгуливают какие-то тени, незнакомые и бессмысленные.

Реальный человек, который еще вчера гулял с вами по этой планете, может стать героем экранного образа, превратиться в миф, в часть народного фольклора. Хорошо еще если фильм игровой, и все несоответствия можно списать на авторский вымысел. А если документальный, биографический, основанный на реальных событиях, хроникальных съемках самого персонажа и его сокровенных высказываниях в многочисленных дневниках и письмах? А если герой — великий поэт, и масштаб его личности ну никак не соответствует масштабу его творчества? Что в этом случае делает и может сделать кинематограф? Может экранизировать жизнь, может «прочитать» биографию, может даже создать кинообраз из самого творчества, и многие считают это наиболее адекватным отражением социально-эмоционального контекста эпохи, в которой жил и творил мастер. А еще кино может предложить зрителю самому попытаться увидеть тот, уже закончившийся мир глазами поэта, погулять вместе с ним, уже умершим по его собственным воспоминаниям, которые запечатлены камерой, и по

которым пусть лишь в отдельных фрагментах и кадрах можно увидеть и личность, и героя, и время.

Именно так и произошло, на мой взгляд, совершенно случайно в удивительном документальном фильме «Прогулки с Бродским», снятом в 1994 году режиссером Еленой Якович и оператором Алексеем Шишовым. Для Елены Якович это была первая работа в кино. Она придумала встретиться с Иосифом Бродским в Венеции. Сама нашла деньги на съемки, написала сценарий, взяла на себя миссию интервьюера, а потом отчасти режиссера и монтажера этих недельных прогулок по бесчисленным каналам в гондолах или по мостикам, мимо промокших стен обшарпанных зданий... Туда, на набережную, где простор и ветер, откуда видно кладбище Сан-Микеле, куда в 1997 году по странному стечению обстоятельств через год после смерти были перевезены из Нью-Йорка останки поэта.

«Если бы вы только знали, как я счастлив, наконец, показывать Венецию русским», — в фильме этих слов сам Бродский не говорит. Их вспомнит Елена Якович, сожалея о том, что камера в этот момент была выключена. И это, пожалуй, единственный, навязанный зрителям, момент возможной, но не высказанной, ностальгии.

Итак, нас, зрителей, взяли в компанию Иосифа Бродского, его друга Евгения Рейна и двух журналистов Елены Якович и Алексея Шишкова. Мы идем по Венеции с ними рядышком, стараюсь не мешать. Мы становимся свидетелями общения двух старых друзей, которые стали уже представителями ушедшей эпохи, времени нашего и не нашего. Они говорят о том, о чем давно думали и размышляли, а теперь могут поделиться с нами, они ведут себя так, как могут вести только друзья, позабыв про камеру, микрофон и будущих зрителей. Вот Бродский и Рейн ловят ртом виноградины, кидая их друг-другу. А вот Бродский говорит оператору, что в это кафе с камерой, наверное, заходить нельзя, потому что можно побеспокоить посетителей, или заботливо пропускает вперед женщину, идущую за ним по узкой улице.

Обычно в документальном кино, особенно сделанном для трансляции по телевидению, такие моменты попадают в «корзину». Но начинающие тогда кинодокументалисты еще не умели делать «настоящего» телевизионного кино. Они так были заворожены личностью Бродского, что в буквальном смысле отдали ему и инициативу, и камеру. И он на какое-то время стал хозяином не только своей экскурсии по Венеции, но и фильма о ней, о себе, о своей молодости и старости.

Вот, например, Бродского достаточно навязчиво спросили о России, о том, не хотел бы он туда вернуться? И он честно отвечает, что возвращаться туристом в родной город Ленинград, где он прожил 32 года, ему не хочется. И дальше уже на камеру: «Мне не жаль этого громоздкого сооружения, которое называлось Советский Союз, а до этого Российской империей... То, что объединяет людей, — это не политические и не административные системы, а лингвистические. И русский язык как был средством имперского объединения, так он им и остался... Русский язык сыграл ту же самую, до известной степени, роль на протяжении двух-трех столетий, какую когда-то сыграли греческий, и играет сейчас английский. Так что у меня двойное имперское мироощущение. Меня можно назвать двуглавым орлом...». И улыбка... Он улыбнулся грустно и иронически, как-то очень по-человечески тепло, не так, как до этого произносил всю эту красивую, но холодную мысль... Улыбка монтажно обрезана. Бродскому не дали доулыбаться. Улыбка появится полностью и будет чуть продолжительнее, чуть значимее в следующем фильме «Прогулки с Бродским: Десять лет спустя» (2005).

Авторы не смогли расстаться с отснятым материалом и с Иосифом Бродским. Они вернулись на набережные Венеции и сделали новую прогулку из не вошедших в старую версию кадров. И именно здесь Бродский стал намного ближе и понятнее, потому что рассказывал не камере, а людям, которые его снимали.

Удивительная вещь произошла с кинематографом за последние годы. Если раньше артистов и даже героев в документальных лентах порой оглушали хлопущкой, чтобы предупредить о значимости момента, то сейчас самое важное в кадре считается подсмотренным, случайно замеченным, неожиданно снятым. Я знаю операторов, которые, сперва «снимают» выключенной камерой, чтобы приучить к ней своего героя, и только потом незаметно включают. Некоторые фотографии на официальных церемониях первые 10—15 минут просто время от времени мигают вспышкой. Чтобы окружающие перестали бояться объектива. Естественность нынче в моде.

Бродский в новом фильме всем своим поведением показывает естественное для него уважение и предупредительность к окружающим. И тогда гораздо понятнее становится тот факт, почему он так и не приехал на Родину, так и не походил по набережной Невы. Потому что здесь кроме архитектурных ансамблей есть еще и люди, которые мало ему интересны. Это не пренебрежение, а просто другой, далекий, оставленный где-то в юности мир. Тогда легендарная и столь любимая в нашем российском мировоззрении ностальгия по отечеству оборачивается вполне естественной для каждого человека ностальгией по мо-

лодости. Совсем по-другому начинают звучать и восприниматься слова Бродского: «Мы все, люди нашей профессии, продукты литературы и изящной словесности. Мы больше зависим от прошлого, чем от будущего. Наше сознание загипнотизировано тем, где мы выросли и тем, что прочли». И тогда Бродский становится для нас продуктом литературы, выросшим в ней и творящим ее.

Как Бродский творит литературу, тоже удалось увидеть, гуляя с ним по Венеции. Он читает свои стихи. Протяжным, резким, громким, завывающим голосом, не расставляя смысловых и эмоциональных акцентов. Он плывет по мелодике слов как пловец вольным стилем, наслаждаясь движением своего тела, прикосновением холодной воды, напряжением мышц... Он читает «свою литературу» не для нас — для себя. Монотонно, одинаково. И там, где мы хотим найти чувства, для него живет лишь красота лингвистических конструкций. Таким творцом литературной прозы был Владимир Набоков. Тоже двуязычный, и тоже без ностальгии. Да и Александр Сергеевич Пушкин был, как сейчас модно говорить, билингом и не так уж мало времени провел за границей. Естественное для русской аристократии двуязычие, как культурное явление, ушло в историю после 1917 года, зато появилось такое понятие как русская ностальгия, отчасти искусственно созданное и привитое нам советской литературой и кинематографом.

Я посмотрела все Прогулки с Бродским Елены Якович и Алексея Шишкова: «Прогулки с Бродским» (1994), «И ляжет путь мой через этот город...» (2000), «Ниоткуда с любовью... Воспоминания об Иосифе Бродском» (2000), «Прогулки с Бродским: Десять лет спустя» (2005), «Иосиф Бродский. Возвращение» (2010). А также фильмы «Иосиф Бродский. Продолжение воды» режиссеров Гаральда Людерса и Натана Федоровского (1991), «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» режиссера Ромы Либерова (2010), а также «Интервью в Нью-Йорке» с Евгением Портновым (1989).

Я собирала по крупицам, по кадрикам кинематографический образ этого поэта, пытаюсь вместе с ним почувствовать его радость и боль, которая выплеснулась из литературы в реальность несколькими инфарктами. Но мне для своего эмоционального благополучия не хватало наполненных слезами и переживаниями глаз Бродского, не хватало его жалоб и душевных терзаний, вывороченных перед зрителями наизнанку. Потому что кроме правды фактической, существует эмоциональная правда. Именно к такой эмоциональной правде нас приучил игровой кинематограф, переосмысляя в художественной форме прозаическую сущность бытия. Короче, в кино о Бродском мне не хватало эмоционального образа, который бы заставил меня сопереживать и сочувствовать.

И я его нашла. В игровом фильме режиссера Андрея Хржановского «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину» (2008). «Человек способен примириться с любой несправедливостью, если он при ней родился и вырос», — в свое время написал Марк Твен. Уж не знаю, с чем конкретно примирялся американский юморист, но наиболее точного определения для большинства людей, родившихся и выросших при советской власти, трудно придумать. Андрей Хржановский не исключение. Поэтому его Бродский возвращается туристом в родной Ленинград и приходит в свои детские «полторы комнаты» в доходном доме А. Д. Мурузи на Литейном проспекте, где его встречают уже умершие родители.



Кадр из фильма режиссера Андрея Хржановского «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину» (2008)

Когда я смотрела этот фильм, то, конечно, переживала за испорченную жизнь и изгнание из России нобелевского лауреата, профессора кафедры славистики Мичиганского университета в Энн-Арборе (США) и отца троих детей. Меня умиляли мультипликационные коты, сделанные по рисункам поэта и обшарпанный бежевый пиджак с мятыми зелеными брюками и потертой шляпой, в которые был одет актер Григорий Дитятковский, удивительно внешне похожий на Иосифа Бродского. Вот она, слеза по эмигранту... Но тот настоящий Бродский, расхаживающий хозяином по Венеции, безупречно одетый в небрежно расстегнутый, тоже бежевый короткий плащ, в галстук и в выглаженных брюках, тот, который «завывал» свои безукоризненные строчки, постоянно стоял рядом. И когда я пожаловалась на свое неумение воспринять игрового Бродского киноведущей Наталье Яковлевне Венжер, то услышала удивительный ответ: «Это гениальный фильм. Но Бродский здесь не причем. Этот фильм — о нашем поколении. О родителях поэта, о времени, о всех нас...». Она была почти ровесницей папы и мамы Бродского, старой интеллигенткой из «полутораконатной» коммуналки. Она купила десять DVD с фильмом и подарила друзьям. Они плакали...

Вот так прошедшая, незнакомая эпоха через кинообраз может войти в нашу жизнь. Через игрушечного, выдуманного героя, можно показать время в его эмоциональном восприятии. Тогда и личность, и творчество, реальность и вымысел лишь поводы для авторского рассказа «о времени и о себе». И тогда становится понятным, почему многие считают игровые фильмы более достоверными, чем документальные и даже хроникальные. Потому что единственное, чему можно верить и в литературе, и в кино, — это нашим чувствам.

P.S.

За две недели до смерти Бродский купил место в небольшой часовне на нью-йоркском кладбище недалеко от Бродвея. Это была его последняя воля. Фантасмагория с последующими похоронами и переносом тела в Венецию, вероятно, отчасти была связана со стихотворением, написанным 22-х летним поэтом в 1962 году.

«Ни страны, ни погоста, не хочу выбирать,
На Васильевский остров я приду умирать...»
Образы обманчивы...

Методические рекомендации

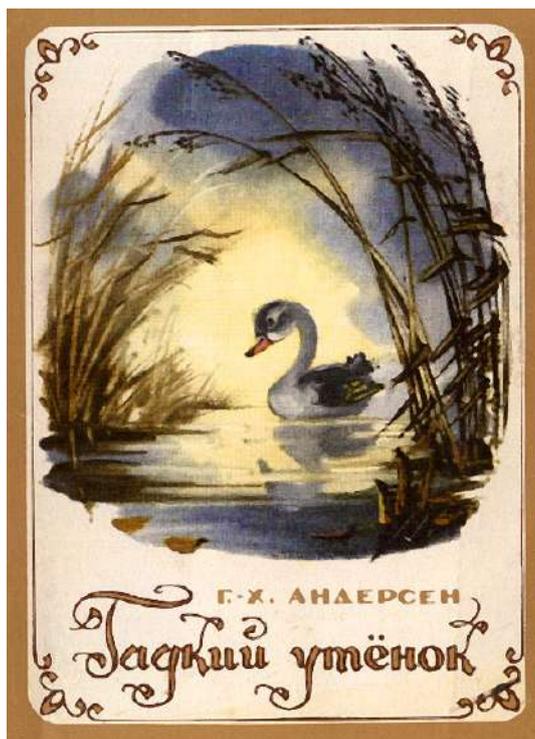
В этой статье обсуждается построение кинообраза с точки зрения режиссуры, то есть создания эмоционального каркаса фильма. Педагогу необходимо вместе со студентами посмотреть документальные фильмы «Прогулки с Бродским» (1993), «Прогулки с Бродским: Десять лет спустя» (2005) Елены Якович и Алексея Шишкова и игровой фильм «Полторы комнаты» (2008) режиссера Андрея Хржановского. Тогда может получиться интересное обсуждение и фильмов, и образа поэта, и времени, в котором он жил и творил.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ, ИЛИ ГАРРИ БАРДИН ПРОТИВ ХАНСА КРИСТИАНА АНДЕРСЕНА

(статья опубликована в сборнике «Вызовы времени и идентичность: Кто мы?», Пушкинский институт, 2012)

Полюбите нас чёрненькими,
беленькими нас каждый полюбит.

Русская поговорка



«...И вдруг в чистой, как зеркало, воде он увидел свое собственное отражение. Он был уже не гадким темно-серым утенком, а красивым белым лебедем! Теперь утенок был даже рад, что перенес столько горя и бед. Он много вытерпел и поэтому мог лучше оценить свое счастье... И старые лебеди склонили перед ним головы. А он совсем смутился и спрятал голову под крыло, сам не зная зачем. Он вспоминал то время, когда все смеялись над ним и гнали его. Но всё это было позади. Теперь люди говорят, что он самый прекрасный среди прекрасных лебедей... И вот крылья его зашумели, стройная шея выпрямилась, а из груди вырвался ликующий крик: — Нет, о таком счастье я и не мечтал, когда был еще гадким утенком!»

Сказка датского писателя Ханса Кристиана Андерсена «Гадкий утенок», написанная в 1843 году, стала литературной метафорой не только жизни великого сказочника, но и одним из первых рассуждений в культуре об идентичности.

Начнем со значения термина. Идентичность — от латинского *identicus* — тождественный, одинаковый. В современных идеологическом и политическом контекстах термин приобретает социологическую окраску. Вот какое определение дано в «Словаре маркетинговых терминов»:

«Идентичность (Identification) — понятие, обозначающее осознание личностью себя, а также того, кем мы являемся для других. Идентичность всегда предполагает как сходство с другими, так и отличие от них [11].

В этом определении идентичность трактуется как понятие. Нас же, в первую очередь, будет интересовать процесс, который происходит в социуме после того, как герой осознал свою принадлежность к той или иной социальной (этнической, родовой, общественной, эмоциональной, гендерной и т. п.) группе. И тогда идентичность лучше понимать как «свойство индивида оставаться самим собой в изменяющихся социальных ситуациях» [12]. Именно это свойство и является результатом осознания индивидом самого себя в качестве человеческой личности, отличающейся от других.

Интерпретация идентичности

Так что же привлекло европейскую аудиторию середины XIX века и продолжает привлекать сегодня всех читателей мира в этой незамысловатой сентиментальной сказке про лебеденка, родившегося в гнезде утки? Конечно характер. Очень стойкий и принципиальный характер. Потеряв своих при рождении, Гадкий утенок ищет в первую очередь самого себя в этом непростом чужом мире. Причем надо отметить, он не идет на несвойственные его природе компромиссы. И найдя свою лебединую стаю, он подтверждает приобретенное достоинство и место в жизни. Не случайно у Андерсена фабула сказки — это череда предположений Гадкому утенку стать членом других социальных (или национальных) групп (уток, гусей, индю-

шек и кур), которые живут на птичьем дворе. Его приобретенная идентичность — это не только красивые белые лебединые перья, но и кроткий нрав, и понимание чужой беды, и чувство благодарности. Именно такое понятие идентичности стало определять гуманистические ценности XIX—XX веков. Поэтому, например, стало возможным называть злом не принадлежность человека к немецкой нации, но к фашизму.

Мне кажется, что сегодня в России, когда люди получили возможность искать и находить «своих» по национальности, культуре, физическим данным возникли интересные интерпретации идентичности, которые, на мой взгляд, могут привести к неоднозначным выводам. Ярким примером российской интерпретации идентичности стал полнометражный мультипликационный фильм режиссера Гарри Бардина «Гадкий утенок», который появился в кинопрокате в 2010 году. По словам режиссера, он снимал его семь лет. Знаменитый мастер предметной мультипликации, автор таких фильмов как «Конфликт» (1983, спички), «Брак» (1987, веревочки), «Выкрутасы» (1987, проволока), семь лет создавал свой птичий двор, вставляя перышки настоящих птиц в пластилиновые фигурки уток и кур. Сценаристами фильма в титрах значатся Ханс Кристиан Андерсен и Гарри Бардин. Но так ли похожи эти две истории?

Андерсена в «Гадком утенке» заинтересовала в первую очередь проблема физического уродства, которая, кстати, именно в середине XIX века проникает на страницы литературы именно в такой гуманистической интерпретации. В первую очередь это, конечно, «Собор парижской Богородицы» (1831) и «Человек, который смеется» (1869) Виктора Гюго. Сам Андерсен, болезненный, долговязый мальчик из бедной семьи среди сверстников особым уважением не пользовался. Может быть, поэтому он всю жизнь играл в придуманную им сказку о том, что в его жилах течет королевская кровь, а в детстве его другом был сам будущий король Дании Фредерик VII. Об Андерсене узнал весь мир. После смерти короля Ханс стал единственным, кого допустили к гробу покойного за исключением родственников. Сказка отчасти стала былью. Гадкий утенок превратился в лебедя...

Гарри Бардин из крестьянского птичьего двора строит тоталитарное государство. Подъем флага, утреннее пение гимна, обязательные занятия физкультурой. Здесь правят бал физическая сила и обязательное выполнение четкого графика. Урод не может вписаться в систему эстетических ценностей птичьего двора. Он своим видом портит интерьер.

Автобиографический роман Рубена Гальего «Белое на черном», опубликованный в 2002 году был удостоен российской премии «Букер — Открытая Россия» в 2003.

Вот что напишет его автор, вспоминая детство, когда он, парализованный мальчик, встретился с понятиями подвиг и героизм у Александра Дюма в «Трех мушкетерах». «Д'Артаньян — герой? Какой же он герой, если у него были руки и ноги? У него было все — молодость, здоровье, красота, шпага и умение фехтовать. В чем героизм? ... Я читал книгу, не понимая и половины. Все — и взрослые, и дети, — считали мушкетеров героями. Я не спорил, спорить было бессмысленно. В любом случае я не мог брать пример с этих героев...

Я — герой. Быть героем легко. Если у тебя нет рук или ног — ты герой или покойник. Если у тебя нет родителей — надейся на свои руки и ноги. И будь героем. Если у тебя нет ни рук, ни ног, а ты к тому же ухитрился появиться на свет сиротой, — все. Ты обречен быть героем до конца своих дней. Или сдохнуть. Я герой. У меня просто нет другого выхода» [13].

Жизнь Квазимодо из романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богородицы» по сравнению с испытаниями парализованного мальчика Рубена из детского дома покажется вполне обыденной и даже благополучной, а трагедия Гадкого утенка вообще потеряет всякий смысл.

В мировом кинематографе тема уродства выходит из подполья только в 1932 году. Фильм режиссера Тода Браунинга «Уроды» стал сенсацией. Знаменитый автор «Дракулы» (1931) на этот раз обратился не к теме сказочного чудовища, а к реальной трагедии людей, которые из-за своих физических недостатков стали изгоями общества. Они находят приют в цирке-паноптикуме. Человек-гусеница без рук и ног, научившийся зажигать сигарету при помощи рта и своего огрызка туловища, Человек-бюст, Человек-цыпленок, женщина с бородой, трогательная пара лилипутов Ганс и Фрида... Все они живут своей особенной жизнью, своими маленькими радостями и печалью, поддерживая друг друга. Они нашли свою группу, осознали идентичность, которую готовы охранять, если на нее посягают. И они безжалостно мстят прекрасной гимнастке Клео, которая обидела одного из них, превращая ее в страшное подобие самих себе — в женщину-курицу.

Этот фильм вошел в классику мирового кинематографа. Он был призером Венского международного фестиваля, прошел в прокате по всей Америке и Европе. В нем показывалось, что Человека не определяет его облик. Ценно сознание, чувства, моральные принципы... Симптоматично, что первая статья в советской прессе об этом фильме появилась в 1992 году во втором номере журнала «Советский экран».

Чтобы заменить месть снисхождением, пониманием, прощением — нужно время. И кинематограф с тех пор претерпевает достаточно выразительную эволюцию, выводя месть за рамки обязательной интриги. Все чаще в фильмах самых разных жанров говорится о том, что месть разрушает человека, делает бессмысленным его жизнь и поступки.

Сегодня, даже для российского кино тема мести практически изжита. Именно поэтому концовка мультипликационного фильма Гарри Бардина, обращенного в большей степени все же к детской аудитории, прозвучала так тревожно и пугающе, перевернув не только гуманистическую традицию сказок Андерсена.



Кадр из фильма «Гадкий утенок» режиссера Гарри Бардина

Под адажио из балета «Лебединое озеро» Петра Ильича Чайковского в исполнении Национального филармонического оркестра России под управлением Владимира Спивакова, Гадкий утенок становится лебедем, сливаясь со своей детской душой, и... пикирующим бомбардировщиком проносится над родным птичьим двором, срывая на прощание с его обитателей все перья. Вот они, такие же гадкие, сизые, беззащитные, каким был совсем недавно он сам.

Может быть, этот фильм и не стоил бы такого долгого разговора, если бы среди его творцов не было бы таких уважаемых представителей нашей культуры. Роли озвучивала: Светлана Степченко, Владимир Спиваков, Константин Райкин, Армен Джигарханян, Юлия Рутберг, Владимир Качан. Текст песен написал знаменитый бард Юлий Ким. Фильм был удостоен кинематографической премии «НИКА» за лучший мультипликационный фильм в 2011 году. На премьере я видела, что некоторые зрители плакали...

У меня было чувство растерянности, и я задала режиссеру вопрос:

— Это он всем так отомстил?

— Но почему же отомстил? — смутился режиссер, — просто он показал, что под перьями мы все одинаковые...

А я-то считала, что под нашими «перьями» мы все разные, и, несмотря на это, мы, люди, можем рассчитывать на любовь, прощение, понимание, сострадание... Или нам еще далеко до такой интерпретации идентичности?

P.S.

В трехминутном анимационном фильме «Барашек» (2003), режиссеров режиссеров Бара Лакки и Роджера Гула, вольном переложении «Гадкого утенка» на американский лад, химера Кролень (кролик и олень в одном лице), подражая врачу-психоаналитику, пропоет обиженному, обстриженному барашку такую песенку:

«Ты лыс, лыс. И что же, что лыс?
Плевать на мнение всяческих крыс.
Ни к чему эти нюни. Ищи позитив...
Ты подстрижен, обижен, но главное жив.
Сегодня везет. Завтра наоборот.

Но надо с надеждой смотреть вперед.
Ведь ты не калека. Копыта крепки.
Остается поставить на место мозги...
Прыг-скок, скачи налегке,
И к небу тянись при каждом прыжке...»

И результат достигнут. При следующей стрижке барашек сам протягивает лапку стригущему... Что можно к этому добавить? Традиционный хэппи-энд. Хотя японский барашек, несомненно, предпочел бы харакири...

Методические рекомендации

Со студентами можно устроить интересное обсуждение, если предложить к просмотру фильмы, где образ Гадкого утенка трактуется по-разному: «Гадкий утенок» (1931, черно-белый) и «Гадкий утенок» (1939, цветной) — оба фильма производства студии Уолта Диснея; «Гадкий утёнок» (1955) режиссёра Владимира Дегтярёва; «Гадкий утенок» (2010) режиссера Гарри Бардина. Найти схожие и отличительные черты в образе и трактовке Гадкого утенка и того мира, где он живет. Определить роль режиссера в трактовке образа Гадкого утенка.

ОБРАЗ ИГРЫ КАК ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА (на примере шахмат)

(статья опубликована в сборнике «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Роль экранных медиа в сохранении и распространении культурного наследия». Высшая школа (факультет) телевидения МГУ имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2022)

«Шесть слепых мудрецов пошли “смотреть” слона.
Первый нащупал ухо.
— Слон похож на веер! — сказал он.
Второй мудрец потрогал ногу.
— Слон похож на дерево!
— Слон похож на веревку! — сказал третий, ощупывая хвост.
— Нет, на копьё! — заключил четвертый, прикоснувшись к бивню.
— На стену! — отметил пятый, трогая бок.
— Все вы не правы. Слон — это змея, — сделал вывод шестой мудрец, поглаживая хобот».

Древняя индийская притча

Вместо предисловия о некоторых понятиях



Кадр из фильма «Алиса в стране чудес» (1933) режиссеров Нормана МакЛеода, Хью Хармана и Рудольфа Айсинга

На что похожи шахматы? На фигурки, вырезанные из слоновой кости, дерева или камня, на кафельную плитку пола, на сражение армий, на поиски ускользающих истин? Что происходит в кинофильме с образом игры, если он становится основным элементом драматургии? И в какой мере шахматы остаются шахматами в фильмах о них? Попробуем предложить разные варианты ответов на эти вопросы. Но сначала договоримся о терминах.

«Фильм не воспроизводит изображения, а производит их» [14]. Так на заре кинематографа венгерский писатель, драматург и теоретик кино Бела Балаш писал об экранной реальности кинообразов. Созданный режиссером образ-знак-символ становится семантическим элементом киноязыка, когда из фильма в фильм за ним

закрепляется определенный смысл, послание, обращение к культурному контексту. Это происходит и тогда, когда образ приобретает ассоциативное, метафорическое толкование, превращается в реминисценцию и дает возможность зрителям соотносить увиденное в новом фильме с уже знакомыми образами кинопроизведений. Сегодня я предлагаю на конкретных примерах рассмотреть то, как образ игры в шахматы используется разными режиссерами для выстраивания драматургии фильма.

Чтобы говорить на одном языке, необходимо дать определения ключевым понятиям, о которых пойдет речь в этой работе. Давайте обратимся к этимологии. «Образ — древнерусское, старославянское, болгарское — лицо, щека; чешское, словацкое, польское — изображение, картина, икона» [15].

Не случайно икону на Руси называли «образом». Один из жанров иконописи — житие святых. В центре — лик святого, его портретный образ, который обрамлялся сценами (кадрами) его жизни. Икона,

написанная в жанре жития святых состояла из множества художественных элементов, из символических переплетений библейских сюжетов. Такая икона должна была восприниматься как единый образ. Позже восприятие такой живописи стали называть «симультаным», то есть одновременно воспринимаемым. Тем не менее, каждая икона имела свое имя, автора и место рождения [16].

Мы будем понимать «образ» как отображение и преобразование действительности, как событие, действие, явление или объект, творчески воссозданные автором в произведении. Он не столько отражает, сколько обобщает действительность, то есть создает новый, вымышленный мир. В нашем случае в кинематографе создаются аудиовизуальные образы, когда «форму вещам придают угол съемки и ракурс, притом в столь значительной мере, что два изображения одного и того же предмета, поданного под разным углом, часто не похожи одно на другое. В этом специфика кино... Это область художественного творчества, выражение индивидуальности, нечто, становящееся зримым лишь при проекции на экран» [14]. Так Бела Балаш раскрывает не только специфику создания кинообразов, но психологические и эмоциональные аспекты их восприятия зрителями.

Второе понятие, которое необходимо определить, — это драматургия. Как ни странно, мне не сразу удалось найти точное определение этого термина [17].

Самое распространенное, но на мой взгляд, крайне расплывчатое объяснение дает Википедия: «Драматургия (от древне-греческого — сочинение или постановка драматических произведений, от греческого drama — действие) — теория и искусство построения драматического произведения, а также сюжетно-образная концепция такого произведения» [18]. Согласитесь, после такого определения ясности в понимании сути и предназначении драматургии не появляется.

Основным трактатом, где разбираются простые законы построения драматургического произведения, считается «Поэтика» Аристотеля, написанная в IV веке до нашей эры. Именно о ней так или иначе вспоминают многие исследователи драматургии. Но у Аристотеля в этом небольшом, но очень ёмком труде термина «драматургия» вообще нет. Зато Аристотель постоянно говорит о необходимости «подражания» жизни как основе построения произведения драмы [19]. По Аристотелю все искусства основаны на подражании. Жизни. Природе. Событиям, которые произошли или только могут произойти. Но мы понимаем слово «подражание» в его современном смысле. Подражание — это создание копии чего-то уже существующего, в той или иной степени похожей на оригинал. И мы внутренне начинаем спорить с Аристотелем и придумывать новые смыслы для определения драматических искусств. Потому что мы — творцы и не хотим подражать. Мы хотим творить, создавать новую реальность, неважно какую — эмоциональную, образную, аудиовизуальную... Любую, но собственную.

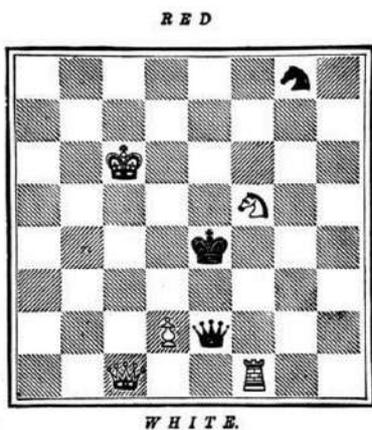
Но, исходя из древнегреческого сценического и сказового искусства, греки, в том числе и Аристотель, воспринимали жизнь несколько по-другому. Вся их жизнь была написана на полотне судьбы, сплетена коварными Парками, Мойрами, богами Олимпа. Их жизнь и была драмой, то есть чередой заранее предопределенных событий. Отсюда образ Рока, который формируется из последовательных действий героя и его предков. Отсюда образ Греха — как отправная точка Судьбы, индивидуальной и коллективной. Совершенный Грех прорастает в драме жизни, вовлекая детей, родственников и целые народы в эту коллективную драму. Задачей творца-художника во времена Аристотеля было увидеть, понять замысел богов и по мере сил и таланта научить участников драмы искупать свои грехи и радовать богов. Вот о чем говорит Аристотель, осмысливая драматургию как подражание, как причинно-следственные связи событий человеческой жизни. К сожалению, эту трактовку многие исследователи современной драматургии потеряли.

Лет пятнадцать тому назад я была на мастер-классе кинодраматурга Юрия Арабова. Он как сценарист работал с такими режиссерами как Александр Сокуров, Кирилл Серебренников, Александр Прошкин, Олег Тепцов, Андрей Хржановский. Меня поразило его четкое понимание того, что является драматургией сценария и фильма. «Все, что у нас под ногами, и есть причинно-следственная связь. Традиционная драматургия исключает случайности. Всю традиционную драматургию можно уложить в бессмертную фразу Воланда из ... романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Берлиоз говорит Воланду, что ему «сегодняшний вечер более или менее точно известен. Само собой разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...». Воланд его прерывает: «Кирпич ни с того ни с сего никому и никогда на голову не свалится...». Вот это и есть драматургия» [20].

Эти причинно-следственные связи могут быть использованы в любом произведении искусства. В нашем случае это кинофильм. Тогда драматургия нам нужна и для раскрытия конфликта, и для создания психологического, политического или морально-нравственного портрета героя, и для собственно повествования, описания самого события, и для всего прочего, из чего мы творим наше аудиовизуальное про-

изведение. События, действия, герои, предметы — все должно быть на своих местах. Для этого мы создаем композицию произведения, выстраивая взаимоотношения и взаимодействия всех участников драмы в каждом кадре и в целом фильме. И тогда образ, как основная смысловая единица киноязыка (в нашем случае это образ игры в шахматы), в зависимости от выбранных режиссером драматургических задач будет каждый раз использоваться по-разному, при этом не теряя своего первоначального смысла.

Шахматы как образ безумия



White Pawn (Alice) to play, and win in eleven moves.

	PAGE		PAGE
1. Alice meets R. Q.	140	1. R. Q. to K. R.'s 4th	140
2. Alice through Q.'s 3rd (by railway) ...	147	2. W. Q. to Q. B.'s 4th (after shawl) ...	147
to Q.'s 4th (Tweedledum and Tweedledee)	149	3. W. Q. to Q. B.'s 5th (becomes sheep)	149
3. Alice meets W. Q. (with shawl)	168	4. W. Q. to K. B.'s 8th (leaves egg on shelf)	149
4. Alice to Q.'s 5th (shop, river, shop)	173	5. W. Q. to Q. B.'s 8th (flying from R. Kt.)	179
5. Alice to Q.'s 6th (Humpty Dumpty)	200	6. R. Kt. to K.'s 2nd (ch.)	202
6. Alice to Q.'s 7th (forest)	202	7. W. Kt. to K.'s sq. (examination)	220
7. W. Kt. takes R. Kt.	213	8. R. Q. to Q. R.'s 6th (soup)	220
8. Alice to Q.'s 8th (coronation)	220	9. Queens castle	223
9. Alice becomes Queen	223	10. W. Q. to Q. R.'s 6th (soup)	230
10. Alice castles (feast)	223		
11. Alice takes R. Q. & wins	230		

Шахматная диаграмма Льюиса Кэрролла

Вот что скажет про такую образную систему английский исследователь Александр Тейлор в биографии Льюиса Кэрролла «Белый рыцарь» (1952): «Будучи математиком, он видел шахматную доску как разделённый на квадраты лист бумаги, позволяющий воспроизвести график любой ситуации; будучи богословом, он видел в двух сторонах доски гораздо более действенный способ представить противоборствующие фракции в церкви и университете, чем любой из тех, который он использовал ранее» [22].

Толкований образов шахмат у Кэрролла сложно подсчитать. Одно бесспорно. Многие из этих образов вошли в литературу и кинематограф, став отправной точкой в построении драматургии в произведениях разных авторов. Самый яркий и наиболее цитируемый образ Безумия. В «Алисе в стране чудес» образ безумия заявлен разными ипостасями — Мартовским зайцем, безумным Шляпником, самой Алисой, которая «не в своем уме», психоделической Гусеницей. В «Алисе в Зазеркалье» он раскрыт как другая, вполне логически выстроенная шахматная реальность. И не случайно режиссер Тим Бёртон в фильме «Алиса в стране чудес» (2010) перемешивает образы игр в карты и в шахматы. В волшебном мире Алисы Тима Бёртона образ битвы на шахматной доске перемещен в безумный мир первой сказки. Поэтому вы его не найдете во втором фильме «Алиса в Зазеркалье» (2016) режиссера Джеймса Бобина. Видимо, Тиму Бёртону был важен образ шахмат для создания целостного образа безумного, но вполне логичного мира.

Игры в шахматы и в карты перемешиваются тогда, когда одной карточной игры не хватает для того, чтобы одновременно показать разные временные континуумы — прошлое, настоящее и будущее. В предполагаемом будущем можно спрятать загадку для грядущих поколений, как это показано в фильме «Фламандская доска» (1994) режиссера Джима МакБрайда. Герои разыгрывают партию в шахматы, которую фламандский художник XV века нарисовал вместо первоначальной карточной, чтобы описать происшедшее давным-давно убийство.

Чарльз Лютвидж Доджсон или, проще говоря, всем нам известный Льюис Кэрролл, диакон англиканской церкви и профессор математики Оксфордского университета в 1871 году написал свою вторую бессмертную сказку «Алиса в Зазеркалье». Вместо предисловия он предложил читателям шахматную диаграмму и очередность ходов шахматных фигур, которые соответствовали персонажам его сказки. И дальше он осторожно пояснял, что «очередность черных и белых не всегда соблюдается с надлежащей строгостью, а «рокировка» трех Королев просто означает, что все три попадают во дворец. Однако всякий, кто возьмет на себя труд расставить фигуры и проделать указанные ходы, убедится, что «шах» Белому Королю на 6-м ходу, потеря черными Коня на 7-м и финальный «мат» Черному Королю не противоречат законам игры» [21].

У Кэрролла в сказках нет случайных слов. Его шахматное путешествие не противоречит именно «законам игры», а не конкретной партии, над которой потешались многие шахматисты. Как бы было просто без всяких шахмат поместить Алису по ту сторону зеркала в перевернутый мир. Но Кэрроллу нужна именно шахматная «зеркальная инверсия», потому что у него образ шахматной Вселенной начинается с образа шахматной доски, который перепутывает причинно-следственные связи в поведении персонажей и в драматургии.

«Мы ведем игру на большой доске. Она включает в себя прошлое и настоящее. Фигурами здесь могут оказаться все...» — скажет безумный смертельно больной опекун Сезар (Джон Вуд), который и выстроил эту партию, реализуя убийства прошлого в настоящем.

В 1938—1941 годах австрийский писатель Стефан Цвейг пишет свое последнее, получившее мировое признание произведение «Шахматную новеллу». Главный герой на долгие месяцы закрыт в гостиничном номере — импровизированной тюремной камере гестапо. От губительного безумия одиночества его спасает украденная им книга с шахматными партиями.

Вот как Цвейг описывает это бегство в шахматный мир: «Через восемь дней я только один раз использовал простыню, чтобы закрепить в памяти расстановку шахматных фигур, а еще через восемь дней она не нужна была. Абстрактные понятия «a1», «a2», «c3», «c8» автоматически принимали в моем воображении четкие пластические образы. Переход этот совершился без всякого затруднения; силой своего воображения я мог воспроизвести в уме шахматную доску и фигуры и благодаря строгой определенности правил сразу же мысленно схватывал любую комбинацию. Так опытный музыкант, едва взглянув на ноты, слышит партию каждого инструмента в отдельности и все голоса вместе» [23].

Этот визуальный образ шахмат Цвейг создал как будто специально для кинематографа. И даже предложил средства его реализации. У Цвейга шахматная доска появлялась в виде белой простыни или потолка с тенью решетки от окна. В одноименной экранизации «Шахматной новеллы» (1960) режиссером Гердом Освальдом замечательно воссоздан этот безумный призрачный мир теней, переходящий во внутренний, не менее безумный мир «слепых» шахмат, в который погружается доктор Вернер фон Базиль, разыгрывая шахматные партии с самим собой. Драматургия фильма строится на развитии образа игры, которая спасла героя от смерти, но не от безумия. Сначала фигурки из хлебных мякишей, расставленные на клетчатом одеяле, кафельный пол в ванной комнате, тень от решетки... А потом визуализация по Цвейгу ментальных шахмат в сознании героя — игры с самим собой.



Кадр из фильма «Шахматная новелла» (1960)
режиссера Герда Освальда

«Главная прелесть шахмат и заключается, по существу, прежде всего в том, что стратегия игры развивается одновременно в умах двух разных людей, причем каждый из них избирает свой собственный путь... Подобное раздвоение потребовало бы, помимо расщепления сознания и его попеременного включения и выключения, как в каком-то автоматически действующем аппарате; короче говоря, играть против самого себя столь же парадоксально, как пытаться перепрыгнуть через собственную тень» [23].

В австро-немецком фильме «Королевская игра» (2021), снятом по мотивам новеллы Стефана Цвейга режиссером Филиппом Штёльцлем, продолжается развитие темы безумия, но из фильма уходит удивительный мир шахмат. Режиссер как бы нехотя показывает причину, делая акцент на след-

ствие — невозможность героя из спутанных воспоминаний вернуться в реальный мир. Из драматургии фильма исчезла визуализация игры, а вместе с ней и возможная зрелищность странного мира видений шахматиста.

Образ игры в шахматы также становится только поводом для показа безумия в фильме «Партия в шахматы» (1994) режиссера Ива Аншара. Историческому персонажу, лорду Говарду Стаунтону (Джеймс Уилби), величайшему английскому шахматисту середины XIX века, чьим именем назван комплект шахматных фигур, который рекомендован для соревнований ФИДЕ в наши дни, приходится разыгрывать партию в шахматы с вымышленным безумным гением Максом (Дени Лаван). Здесь драматургия фильма строится не на законах шахматной игры, а на любовных интригах и мотиве суицида.

В ленте «Королевский гамбит» (2006) режиссер Джои Траволта на основе шахматных партий выстраивает детективный сюжет. Серийный убийца, шахматист предлагает полицейским партию. Драматургия

этого фильма оригинально выстраивается на визуализации образа игры. Карта города расчерчена как шахматная доска, и каждый ее квадрат — место возможного убийства, которое можно предотвратить, сделав верный ход. Делая верные ходы в этих смертельных шахматах, детективы ловят маньяка.

Фильм «Создания» (1966) режиссера Аньесы Варды состоит из, казалось бы, несвязанных друг с другом странных событий. Пока в драматургическую конструкцию не встраивается образ своеобразной шахматной партии. Ее разыгрывают писатель и ученый, оба живущие в своих ирреальных мирах. На шахматной доске — живые персонажи, которые выбираются случайным образом из колоды карт. Каждая карта — один из жителей маленького городка, уже знакомый зрителю. Их судьбы и жизни в руках играющих. Аллегорический поединок добра со злом, ангела и дьявола. Как не проиграть в этом поединке, где ставки столь велики? Единственный выход — убить в себе Зло, пройдя через собственную смерть. При этом партия в шахматы остается незаконченной...

Такой же визуальный ход использован в сериале «Конец игры» (2011) режиссера Дэвида Фрэйзи. Главный герой, гроссмейстер Аркадий Балаган (Шон Дойл), кстати, тоже с психическими отклонениями, распутывая детективные истории, представляет реальных персонажей игроками на шахматной доске. Образ шахмат в этом случае помогает выстраивать причинно-следственные связи в расследовании.

В фильме «Создания» странным образом, как и в «Алисе в стране чудес» Тима Бёртона, перемешаны карты и шахматы, создавая образ несуществующей игры. Режиссер предлагает внимательному зрителю два ключа ко всему происходящему. Первый ключ зритель находит тогда, когда крупным планом режиссер показывает книгу, которую читает главная героиня Милени (Катрин Денёв) — роман скандального французского писателя Жюль Барбе д'Оревиля «Старая любовница» (1852), в котором тоже по воле какой-то зловещей силы невероятные события сплетаются в судьбы людей... Второй визуальный ключ — аллюзия на фильм «Тысяча глаз доктора Мабузе» (1960) режиссера Фрица Ланга, где постояльцы берлинского отеля «Луксор» становятся «пешками» властолюбивого маньяка-психоаналитика и карточного игрока, который ведет видеонаблюдения за их жизнями.



Кадр из фильма «Бобби Фишер против всего мира» (2011) режиссера Лиз Гарбус

Образ безумия, который возникает при соединении реального и шахматного миров, становится основной драматургической составляющей в фильмах, посвященных американскому гроссмейстеру Бобби Фишеру «Жертвуй пешкой» (2014) режиссера Эдварда Цвика и «Бобби Фишер против всего мира» (2011) режиссера Лиз Гарбус. Фишера называли одним из сильнейших шахматистов XX века, а его судьбу сравнивали с судьбой легендарного американского шахматиста XIX века Пола Морфи.

«Их имена ставят всегда рядом. Они перестали играть в самом расцвете сил. Оба пропали...», — скажет комментатор в документальном фильме «Бобби Фишер против всего мира». Здесь кинематографический образ шахмат — лишь повод, чтобы показать одержимость Фишера игрой и другими маниями, которые преследуют его в жизни. Гений и скандалист. К сожалению, в этом фильме второе выходит на первый план, потому что драматургия поступков обычно является определяющей для большинства биографических историй. Но есть эпизод, где режиссер пытается визуализировать и обосновать причину безумия. Это шахматные диаграммы, в которых графически выстраиваются варианты возможных ходов: «после первого хода образуется 400 возможных позиций, ... вдруг возникают джунгли... количество возможных позиций выражается десяткой с сорока пятью нулями...». Вот это число на экране. Визуализировано! И дальше текст с картинкой Все-

ленной. «Это сопоставимо с количеством атомов в Солнечной системе..., вы пытаетесь предугадать действия противника ... и просчитываете все возможные варианты. Хороший шахматист за доской всегда параноик. Но если паранойя переносится в реальность, вы начинаете видеть мир в рамках шахмат...», — комментирует писатель и режиссер Дэвид Шенк, автор книги «Бессмертная игра» (2006).

«Человек, глядящий на шахматную доску, потерял для мира», — скажет герой фильма «Шахматисты» (1977) режиссера Сатъяджита Райя. Действительно, какое значение имеет британская аннексия индийского княжества Ауд в середине XIX века и вся колониальная экспансия Британской Ост-Индской компании по сравнению с самозабвенной игрой двух одержимых шахматистов?

Но самая яркая визуализация психоделического образа шахмат показана в американском мини-сериале «Ход королевы» (2020) режиссера Скотта Фрэнка, снятого по одноимённому роману Уолтера Тевиса по заказу стриминговой компании Netflix. Сериал завоевал две премии «Эмми» и стал хитом Интернет-проката 2020—2021 годов. Здесь галлюцинации шахматных партий возникают на белом потолке, причем главная героиня Элизабет Хармон (Аня Тейлор-Джой) вынуждена принимать психоделики для того, чтобы выигрывать. Драматургия фильма выстроена так, что сражение происходит не только на шахматной доске. Бой идет между рассудком и безумием, между болезнью и адекватным восприятием жизни. И как завораживающе прекрасны эти огромные призрачные перевернутые шахматы в голубом сиянии лунного света... Каждый психоделический трип не похож на предыдущий, но выполнен в таком же стиле.

Эти ожившие шахматы напоминают визуализацию каллиграфии петербургского «вечного титулярного советника» Акакия Акакиевича в бессмертной «Шинели» Николая Васильевича Гоголя: «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, — нет, он служил с любовью. Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [24].

«Все мы вышли из гоголевской «Шинели»... С легкой руки французского дипломата Эжена Вогиоэ [25] эта перефразированная реплика Федора Михайловича Достоевского определила целое направление в российском литературоведении, да и в самой литературе. И, может быть, не случайно образы Гоголя до сих пор порождают в современном кинематографе те или иные безумные смыслы.

Юрий Норштейн в недоконченной одноименной экранизации «Шинели» (1981) анимирует буквы, которые прорастают прямо из мостовой вокруг Акакия Акакиевича через зимнее марево Петербурга. Перед нами возникает призрачный образ мира безумного писца. Мы чувствуем его взаимоотношение с этими дьявольскими буквами. Юрий Норштейн, создавая образ каллиграфа, говорил, что «его пространством были листок бумаги и буквы, с которыми у него был свой роман» [26]. Буквы по Норштейну формируют пространство зимнего Петербурга. Они возникают по велению маленького волшебника-виртуоза. Возникают в его призрачном мире только для него. Как и для юной шахматистки возникают огромные шахматные фигуры на потолке...

Юрий Норштейн говорит какие-то очень важные вещи для понимания драматургии кино. «В «Шинели» я увидел совсем другие свойства кинематографа. Другое понимание киноизображения. Самой агрессии киноизображения, другое понимание персонажа. Сделать драматургию изображения абстрактной значительно сложнее, чем нарисовать реально какой-то предмет» [26].

«Драматургия изображения» — это когда образ становится сам героем произведения и начинает порождать причинно-следственные связи.

Шахматы как образ одиночества

Одиночество становится причиной бегства в шахматный мир во многих фильмах. Мы уже говорили о раскрытии этого понятия через игру в шахматы с самим собой в экранизациях «Шахматной новеллы» Стефана Цвейга. Но самой яркой визуализацией образа одиночества через шахматы стал анимационный фильм студии Pixar «Игра Джери» (1997) режиссера Яна Пинкава.

Осень, парк, столики для игры в шахматы. Старичок расставляет фигуры. Делает первый ход. Призывно смотрит на своего противника... Камера уходит на общий план, и мы видим, что кроме него в парке никого нет. Он будет играть эту партию один, переходя с места на место, перевоплощаясь то в самоуверенного, насмешливого, агрессивного нападающего, то в трепетного, сомневающегося защитника. Две противоположности в одном человеке. Два характера, две тактики игры. К сожалению, в конце игры в драматургию вмешивается необоснованный приз за выигрыш: вставная челюсть превращает трагедию одиночества старости в веселый фарс. Но образ раздвоения личности шахматиста, который вынужден

сражаться с самим собой, выстроен достоверно и ярко. Каждый раз происходит вживание в образ предполагаемого противника. Каждый раз надо мысленно воссоздать его стратегию и тактику.

Цвейг в свое время напишет именно об этом: «Достаточно, однако, немного поразмыслить, чтобы стало ясно, что в шахматах, как чисто мыслительной игре, где исключена случайность, игра против себя самого является абсурдной...» [23].

Поэтому противник становится другой личностью или, как принято говорить в психиатрии, сущностью, которая начинает жить в его теле. Возникает своеобразный тандем, как у доктора Джекилла и мистера Хайда в повести Льюиса Стивенсона [27]. И кинематограф, используя образ шахмат как основу драматургии, визуализирует по-разному это «одиночество вдвоем».

Одиноким в жизни Бобби Фишер, фактически брошенный своими родителями и друзьями, играя с Борисом Спасским в фильме «Жертвуй пешкой» (2014) режиссера Эдварда Цвика, в основном сражается со своими маниями и проблемами. Не случайно, победив противника, Фишер исчезает из общественной жизни, из социума, который не понимает его. Он как буддистский монах становится странником только ему ведомого мира. Мира шахмат, где нет политических заговоров, громяющих кинокамер, бесцеремонной толпы... В последних кадрах, где камера вскользь показывает одиноко стоящие шахматные столы в заснеженном парке, уже старый Бобби Фишер, который стал ненужным даже своей стране, говорит: «Шахматы — это же поиск истины... Вот я и ищу эту истину».



Кадр из фильма «Седьмая печать» (1957) режиссера Ингмара Бергмана

Истина не любит шума. Ей свойственно одиночество. Поэтому неслучайно герой фильма режиссера Ингмара Бергмана «Седьмая печать» (1957) рыцарь Антониус Блок (Макс фон Сюдов) играет свою последнюю шахматную партию со Смертью. Десять лет он провел в крестовых походах. Десять лет он сражался за чужие призрачные идеи. И вот теперь, наедине с самим собой, взяв в руки шахматы, он просит у Смерти небольшую отсрочку, чтобы понять самого себя и найти истину... в тишине одиночества, на берегу моря, переставляя деревянные фигурки...

В фильме «Гроссмейстер» (1972) режиссера Сергея Микаэляна шахматист Сергей Хлебников (Андрей Мягков) одинок, потому что беззаветно предан восхитительному, логическому миру шахматной игры, а не амбициозному стремлению к победе. Здесь режиссер выстраивает образ шахмат как бесконечный увлекательный в своей непредсказуемости путь в поисках красоты. Красоты бесчисленных вариантов ходов, красоты неспешного постижения истины. Он проигрывает партию, потому что забывает про время. Время начинает течь в кадре медленно. Камера подчеркивает эту протяженность мыслей длинными планами. Стрелка шахматных часов падает и возвращает его в реальный мир как проигравшего. Он расстается с любимой женщиной, забывает старого учителя... В кадрах-воспоминаниях то и дело появляется одинокий старик в парке с шахматной доской в руках... «Больше всего я боялся такой старости», — скажет Сергей Хлебников. Но где-то там, в его личном одиночестве живут шахматы как поиски только ему необходимой

истины. Видимо, драматургия этого фильма требовала счастливого конца, поэтому Сергей Хлебников становится гроссмейстером и занимает первое место в международном турнире, побеждая одиночество.

Одиночество не всегда можно победить. Вот что скажет гроссмейстер Брюс Пандольфини (Бен Кингсли) в фильме «Выбор игры» (1993) режиссера Стивена Зеллиана: «Что такое, по-вашему, шахматы? Те, кто играют для развлечения или не играют, считают их игрой. Те, кто посвятил им жизнь, утверждают, что это наука... Бобби Фишер проник в них как никто другой и нашел в их центре искусство».

Настоящее искусство всегда одиноко и немного безумно.

Шахматы как образ сражения

В легендарном шахматном матче 1978 года за звание чемпиона мира сразились 27-летний Анатолий Карпов и 47-летний Виктор Корчной. Этому событию посвящены два фильма: «Диагональ слона» (1984) режиссера Ришара Дембо и «Чемпион мира» (2021) режиссера Алексея Сидорова. Лента Ришара Дембо, где почему-то перепутаны возраст и гражданство героев, показывает нам вместо шахматного сражения битву эмоций и амбиций героев, теряя зрелищность и понимание причинно-следственных связей в драматургии. Особенно этот фильм сложно смотреть шахматистам, которые хорошо помнят шахматный мир 70-ых годов XX века.



Кадр из фильма «Чемпион мира» (2021) режиссера Алексея Сидорова

В «Чемпионе мира», наоборот, показаны настоящие рыцарские сражения, сделанные при помощи компьютерной графики и анимации, которые разворачиваются за спинами сидящих за шахматным столом. Визуализация рыцарских турниров выполнена по всем правилам спецэффектов современного кинематографа. Больше того, вместо привычных графических шахматных диаграмм здесь зрителю предлагают увидеть, как вселенная разворачивающихся шахматных ходов возникает в нервных клетках головного мозга играющих. Как стремительно передается сигнал, как просчитываются бесчисленные варианты ходов и расширяется шахматная Вселенная...

Мне кажется закономерным то, что у российских кинокритиков фильм получил оценку 6,9 из 10 по данным сайта «Кинопоиск». Голливудская драматургия, российские спецэффекты. Но за кажущейся вычурностью визуализации шахматного мира стоит замечательная игра актеров, которая контрапунктом показана зрителю. Лучший и, на мой взгляд, точный отзыв на фильм дал сам гроссмейстер Анатолий Карпов: «В картине подобран блестящий состав актёров (Анатолий Карпов — Иван Янковский, Виктор Корчной — Константин Хабенский), и, как мне кажется, все справились со своей задачей. А она была весьма непроста — показать внутренний мир человека, который он во время партии как раз не раскрывает. У шахматиста и актёра совершенно противоположные задачи. Цель гроссмейстера заключается в том, чтобы закрыть всю информацию и никому ничего не показывать. А у актёра, наоборот, — донести до зрителей внутренний мир шахматиста. Мне думается, что с этой непростой задачей актёры справились. Режиссёр и дирекция картины потрясающе поработали и создали замечательную команду» [28].



Кадр из фильма «Белый снег России» (1980)
режиссера Юрия Вышинского

Через образ шахмат показано сражение идеологий в фильме «Белый снег России» (1980) режиссера Юрия Вышинского, снятом по роману Александра Котова «Белые и черные». И снова через блестящую актерскую игру. Легендарный сеанс одновременной игры на 32-х досках вслепую гроссмейстера Александра Алехина (Александр Михайлов) против офицеров нацистской Германии в Праге в 1943 году благодаря быстрому монтажу с наплывами и резкими ракурсами превращается в настоящую битву. Ассистент падает в обморок, не выдержав напряжения. Алехин постоянно курит, сидя спиной к играющим офицерам. Кульминационный, но явно вымышленный момент введен в фильм для большего драматического напряжения — Александр Алехин не просто побеждает на последней доске, он

побеждает противника трижды, переворачивая доску, доигрывая за, казалось бы, проигравшим... За такое издевательство над генералом шахматист мог реально поплатиться жизнью.

Совсем по другому принципу выстраивается драматургия шахматного сражения в научно-популярном фильме «Семь шагов за горизонт» (1968) режиссера Феликса Соболева. В шахматной новелле, где гроссмейстер Михаил Таль дает сеанс игры вслепую на 10 досках, показано, как он после перерыва, улыбаясь и подшучивая, вспоминает все ходы, сделанные им и его противниками. Все ходы на 10 досках... Для него каждая доска, каждая партия — свой боевой ринг. Каждый ход — удар, блок, удар. Показан великолепный театр одного актера в шахматной Вселенной. Здесь причинно-следственные связи в драматургии выстраиваются как одновременный показ внутреннего и внешнего миров героя. Мы видим Михаила Талья за доской. Он мысленно перебирает варианты ходов, а зритель слышит слова ранее записанного интервью с гроссмейстером и выстраивает свой образ игры. И такое построение дает возможность режиссеру рассказать зрителям историю не только шахматиста, но и человека.

Настоящий бой можно показать и непосредственно на шахматной доске, как это сделано в «Выборе игры». Двухминутная блиц-игра талантливого шахматиста любителя Винни (Лоренс Фишбёрн) и юного гения Джоша (Макс Померанц) напоминает уличную драку. «Всегда будь на грани. Играй! Играй не с доской, а с человеком, ... со мной. Я — твой противник. Победи меня, а не доску...», — неожиданные ракурсы панорамы сверху сменяются резкими монтажными крупными планами игроков и самой игры. Часы отсчитывают секунды, как бы убыстряя темп шахматного и психологического поединков.

В фильме «Шерлок Холмс: Игра теней» (2011) режиссера Гая Ричи финальная борьба между Шерлоком Холмсом (Роберт Дауни младший) и профессором-злодеем Джеймсом Мориарти (Джаред Харрис) происходит на фоне шахматной партии. Причем дерутся герои в двух временных потоках — в настоящем и будущем. Опять шахматы помогают совместить разное время. Шахматные ходы метафорически повторяют ситуации из жизненных сценариев. Герои и в жизни играют друг с другом, выстраивая драматургию поединков и объясняя их в этой последней шахматной партии. Безупречный по логике и сверхагрессивный монтаж Гая Ричи создает образ непрерывного сражения — в жизни и на шахматной доске.

Война и шахматы — два близких образа в кинематографе и литературе. Михаил Булгаков в романе «Белая гвардия» кинематографически ярко в виде шахматной партии описывает послереволюционное время в России — гражданскую войну, Первую мировую и нашествие армии атамана Гайдамацкого коша Симона Петлюры.

«...Нежданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске. Так плохой и неумный игрок, отгородившись пешечным строем от страшного партнера (к слову говоря, пешки очень похожи на немцев в тазах), группирует своих офицеров около игрушечного короля. Но коварная ферзь противника

внезапно находит путь откуда-то сбоку, проходит в тыл и начинает бить по тылам пешки и коней и объявляет страшные шахи, а за ферзем приходит стремительный легкий слон — офицер, подлетают коварными зигзагами кони, и вот-с, погибает слабый и скверный игрок — получает его деревянный король мат» [29]. Михаил Булгаков от ужаса происходящего уходит к символическим шахматным фигуркам. Хорошо, когда, проиграв партию, «скверный игрок» всего лишь с сожалением опрокидывает на шахматную доску деревянного короля. В жизни по-другому. От жизни хочется спрятаться...

В фильме «Гарри Поттер и философский камень» (2001) режиссера Криса Коламбуса для придания реалистичности сказочной драматургии фильма, наоборот, оживают «настоящие волшебные шахматы». Мальчик Рон (Руперт Гринт), оседлав ожившего каменного коня, жертвует собственной жизнью, давая возможность другу Гарри (Дэниэл Рэдклифф) продолжить навязанный им опасный квест. В этом поединке на шахматной доске могла пролиться настоящая кровь. К счастью, как это бывает в детских сказках, никто не погиб. Но возможная трагедия была показана зрителю. Больше того, этот шахматный бой был вплетен в драматургию фильма, добавив недостающие очки для победы в факультетских соревнованиях.

В фильме «Рыцари Южного Бронкса» (2005) режиссера Аллена Хьюза шахматные фигурки превращаются в свирепых ниндзя, которые прямо на шахматной доске применяют технику восточных единоборств, помогая выиграть партию маленькому шахматисту.

В последнее время в Интернете появилось множество анимационных обучающих роликов для детей и взрослых, где визуализируются реальные шахматные партии. Но мне хочется привести примеры тех немногих анимационных фильмов, где шахматные фигурки оживают и затевают на доске драки, а шахматные армии вступают в сражения. Здесь самое главное — анимация персонажей. Каждая фигура — свой характер и образ. Больше того, анимация предполагает возможность создавать картинку в разных анимационных техниках. Так фильм «Вокруг шахмат» (1990) режиссера Тадеуша Павленко выполнен в совмещенных техниках анимации: рисованной, предметной, кукольной и пластилиновой. В последних эпизодах используется документальная стилизованная съемка с элементами ротоскопирования. Вроде бы красиво и занимательно. Но не соблюдаются правила игры. Фигуры могут ходить не так, как им положено. Шахматы для режиссера служат лишь поводом для сатирического изображения человеческих характеров, стремлений, помыслов. Нам показывают жажду власти, хитрость, желание мира и дружбы, шахматы на века, после жизни и смерти... Но все это не выстроено драматургически и не понятно, как новеллы «Проходная пешка», «Тайм-аут» и «Эндшпиль» логически связаны между собой.

В анимационном фильме Chess Animation — Blender режиссера Grigor Inonut Laur [30] шахматные фигурки выполнены в технике 3D. Основной акцент сделан на зрелищность шахматного сражения. Но странно, что в сражении ни с того, ни с сего черные и белые фигурки превращаются в золотые. Они могут летать, поражая свои жертвы, которые как песок рассыпаются на глазах. Например, слон может зигзагами пролететь по всей доске и уничтожить недоступную по правилам ладью. Главное — красиво. Но бессмысленно. Яркое сражение по непонятным правилам, без причинно-следственных связей, которые так важны в драматургии, может удивить, но не захватить эмоционально. Даже ребенка, которому в любой игре очень важны правила. К сожалению, таких анимационных работ большинство.

Забавно и смешно показана мышиная партия в шахматы в фильме «Удивительное путешествие доктора Дулиттла» (2022) режиссера Стивена Гейгана. Здесь «настоящие» мыши с регалиями шахматных фигур, выполненные в 3D анимации, резвятся на шахматной доске и дубасят друг друга игрушечными жезлами. Здесь шахматы стали основой драматургии отдельного гэга.

Особняком стоит анимационный фильм-дебют режиссера-аниматора AndreyAid «Жестокие шахматы» (2017) [31]. Этот шестиминутный фильм заявлен как «первый опыт создания видеороликов на движке Unreal Engine 4. Посреди каменистой пустыни появляется огромная шахматная доска. Из камней вылетают шахматные фигуры, которые выстраиваются для сражения. Здесь будет разыграна Итальянская партия и ее продолжение как жестокий бой двух армий. Ход — удар. Разлетаются каменные фигурки, погибают пешки-солдаты и офицеры, делают рокировку король и ладья... На форуме в Интернете эта партия расписана любителями шахмат по ходам. Причем предлагаются различные варианты возможного продолжения. Так как драматургия этого фильма не противоречит правилам игры, он захватывает не только тех, кто восхищается его зрелищностью — жестокой и красивой битвой, но и серьезных шахматных игроков. В любом сражении, даже кинематографическом, важны стратегия и тактика. Без них оно превращается в шумный балаган...

Шахматы как решение социальных проблем, или На фоне шахмат



Кадр из фильма «Шахматная горячка» (1925) режиссеров Всеволода Пудовкина и Николая Шпиковского

В комедии «Шахматная горячка» (1925) режиссеров Всеволода Пудовкина и Николая Шпиковского есть все из шахматного мира: документальные кадры с участниками Первого московского международного шахматного турнира; легендарный кубинский гроссмейстер и чемпион мира Хосе Рауль Капабланка, сыгравший одну из ролей; образы безумцев, которые поглощены игрой; семейное счастье, подвергающееся серьезному испытанию из-за реальной «шахматной горячки» и шахматные доски. Они появляются везде — на турнире, в доме главного героя, в аптеке, на свадебном торте, у годовалых детишек, сидящих на горшках, на носках, на носовом платке, кепке, шарфе. Миниатюрные доски вылетают из окна прямо в руки извозчику, милиционеру, задержавшего нарушителя, «слепому» нищему... И все они сразу начинают разыгрывать

шахматные партии. Что поделаешь — шахматная горячка в Москве 1925 года. В фильме нет только образа самой игры. Есть визуальный образ шахматных атрибутов, которые используются для самых разных целей. Например, пузырек с ядом, купленный в аптеке неудачливой невестой, превращается в завернутого в бумагу ферзя, а Талмуд в «Сборник древнейших шахматных эзерциций». Но в данном случае драматургия строится именно на изображении шахматной атрибутики, которая всем хорошо знакома. Комедийные гэги построены на несоответствии предметов и их предназначений, потому что в безумном мире шахматной горячки все подчинено другой логике поведения людей. Ими правят шахматы.

«Тогда всюду — в трамвае, магазине, на улице без конца можно было слышать разговоры о турнире. Народ толпился у огромных турнирных таблиц, выставленных в центре города. Появились „шахматные“ папиросы, мыло, женщины стали носить шахматные ткани, мужчины — носки в шахматную клетку, шахматные запонки и галстуки „а-ля Капабланка“...» [32].

Шахматы выступают как фон, или вернее, макгаффин для решения социальных, моральных, нравственных, любовных проблем во многих фильмах. В такой роли могли бы быть использованы любые виды спорта, потому что игра всегда подразумевает соревнование, в котором проявляются стремление к победе, умение подчинить себя поставленной цели. Кроме того, зрителям дается возможность поразмышлять о том, насколько цель оправдывает средства.

Игровой фильм «Капабланка» (1986) режиссера Мануэля Эрреры и документальный «Капабланка. Любовь и ненависть» (2011) режиссера Александра Горшанова повествуют о «последнем романтике в шахматах», об удачной карьере национального кубинского героя Хосе Рауля Капабланки, о его любви и жизни на фоне шахмат. Но в фильме «Капабланка» есть интересная аллегорическая параллель — шахматы-любовь-балет. Не случайно в России Хосе Рауль влюбляется в балерину Большого театра, на сцене которого идут репетиции балета про шахматы. В 30-ые годы прошлого столетия мировую славу завоевал балет «Мат» английского композитора Артура Блиса, поставленный в Париже. Вряд ли создатели фильма могли быть зрителями этого балета. Но они безусловно знали о нем. А когда фильм только задумывался, в 1984 году британским драматургом Тимом Райсом и членами шведской поп-группы АВБА Бьорном Ульвеусом и Бенни Андерссоном был создан культовый мюзикл «Шахматы». Его первая сценическая постановка состоялась в 1986 году в Лондоне. В основу фабулы были положены легендарные матчи чемпионатов мира: в 1972 году между Бобби Фишером и Борисом Спасским и в 1978 году между Анатолием Карповым и Виктором Корчным. К событиям прошлого и настоящего отсылает зрителя сцена отъезда Капабланки из России. Параллельный монтаж — перрон, уходящий поезд и балетное шахматное сражение на сцене Большого театра.

Шахматы в жизни, на доске и на сцене. Шахматы на века...

В ленте «Выбор игры», основанной на биографических реалиях детства шахматиста Джошуа Вайцкина, драматургия фильма строится на выборе мальчиком своего жизненного пути. В реальности Джошуа Вайцкин не стал гроссмейстером. Но зато он участвовал в создании компьютерной шахматной программы Chessmaster, для которой разработал интерактивный обучающий курс «Академия Джоша Вайцкина». А еще он любит боевые единоборства Востока — тайцзицюань и джиу-джитсу. В последних кадрах фильма Джош вместе со своим достойным противником, обнявшись, уходят с турнира. Победа — не главное. Главное — игра и дружба.

В «Рыцарях Южного Бронкса» всё наоборот. Шахматы заставляют афроамериканских детей из криминального района Нью-Йорка Южного Бронкса увидеть в себе людей, таких же как богатые благополучные белые американцы. Здесь на первый план выступают расовые и социальные проблемы. Мы не хуже, мы такие же, мы лучшие! В титрах сказано, что фильм основан на реальной истории Дэвида Макэнулти (Тед Дэнсон), легендарного преподавателя шахмат в Нью-Йорке, «пионера, сделавшего шахматы жизнеспособным предметом учебной программы, достойным включения в школьный распорядок дня» [33].

Интересно отметить, что Брюс Пандольфини из фильма «Выбор игры» режиссера Стивена Зеллиана — реальный персонаж, друг преподавателя шахмат Дэвида Макэнулти.

В Школе Дальтона, где преподавал Дэвид Макэнулти, учился знаменитый шахматист Джош Вайцкин. В титрах перечислены многие воспитанники школы, которые стали стипендиатами колледжей и университетов. Некоторые продолжили свою карьеру в шахматном мире.

«Всегда помните, что... дело не только в шахматах. В конце концов, мы все еще говорим о шахматах. Я всегда учил своих детей играть жестко, бороться, честно побеждать, а если и проигрывать, то делать это во время борьбы... И, прежде всего, глубоко ценить абсолютно все» [33], — скажет в интервью Дэвид Макэнулти. Это слова не просто тренера по шахматам, но учителя и педагога.

История создания педагогической шахматной школы и команды повторяется в биографическом фильме «Жизнь короля» (2013) режиссера Джейка Голдбергера. Отсидевший 17 лет и вышедший из тюрьмы афроамериканец Юджин Браун (Кьюба Гудинг мл.) организует в Анакостии шахматный клуб Big Chair («Большой стул») для детей из неблагополучных семей. Это история мировоззренческих, социальных и нравственных достижений его юных воспитанников.

«Наша миссия в шахматном клубе Big Chair состоит в том, чтобы научить необучаемому, достичь недостижимого и помочь другим открыть для себя силу, которая исходит из того, чтобы всегда думать, прежде чем действовать. В течение многих лет мы помогаем городским детям и взрослым увидеть шахматы не только как настольную игру, но и как инструмент, который можно использовать для того, чтобы попасть в места, которые они никогда не считали доступными! В то время как некоторые могут рассматривать шахматы как простую игру, мы считаем, что это инструмент, который меняет жизнь и учит ценным жизненным навыкам. Будь то на доске или в жизни, каждое ваше движение имеет последствия. Подумав, прежде чем двигаться, вы откроете двери, которые сделают любую вашу мечту реальностью» [34]. С этих слов начинается современный сайт шахматного клуба «Большой стул» и дальше идет ссылка на фильм «Жизнь короля».

Для кого-то шахматы превращались в безумие, а для кого-то в счастливую жизнь с неисчерпаемыми возможностями...

Методические рекомендации

Мы проделали тот путь постижения визуализации шахматной игры, который в свое время предложили шести слепым мудрецам для описания слона. Выделили образы игры, рассмотрели их цели и задачи в построении драматургии в фильмах разных видов и жанров. Но можно ли, собрав все эти образы воедино, понять, что это за игра такая — шахматы? Является ли задачей кинематографа адекватное представление и сохранение в качестве культурного наследия образа одной из древнейших и популярнейших игр? Или это все игры драматургии в выстраивание причинно-следственных связей наших жизней, чтобы рассказывать о нас самих увлекательные истории? Просмотрев со студентами хотя бы часть из предложенных фильмов, педагог может выстроить интересное обсуждение той семантической системы, которую предлагает кинематограф зрителям, общаясь с нами на языке образов.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА МАСКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

(статья опубликована в сборнике материалов научной конференции «Карнавальная код в искусстве и на телевидении». — Москва: ВШТ МГУ, 2024)

«Злые маски строят глазки,
В легкой пляске вдаль несясь...»
Андрей Белый. «Маскарад», 1908

Образ маски в «карнавализации» Михаила Бахтина

Маска неотделима от карнавала, его неотъемлемая деталь и инструмент. Маска — своеобразный медиум между условным, придуманным или сакральным мирами праздника и повседневностью. Михаил Бахтин первым из литературоведов и теоретиков европейской культуры и искусства оценил ту роль, которую сыграл карнавал в качестве мистерии Нового времени в формировании парадигмы западной текстовой культуры. Он ввел не только понятие «карнавализация» литературного текста, но стал рассматривать это явление как мировоззренческое, которое через свою форму порождает новые смыслы в разных видах искусства. Бахтин понимал карнавал как «зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут карнавальной жизнью. Карнавальная же жизнь — это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере “жизнь наизнанку”, “мир наоборот”» [37].

Карнавализация литературных жанров по Бахтину начинается с того, что слово, как инструмент создания текста, надевает «маску», то есть приобретает многосмысленность и «многоэмоциональность» в зависимости от своей принадлежности к тем или иным явлениям, событиям, персонажам, к той или иной социальной или идеологической среде высказываний. «Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда социального общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило. Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от интенций, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом» [38].

«Чужой голос» в литературном тексте по Бахтину — это та карнавальная маска, которая в кинематографе становится визуальным образом, основной семантической единицей киноязыка [39]. И эта визуализация может быть прямой или косвенной, замаскированной или явной участницей драматургии произведения. Маска сама по себе может стать героем фильма, а может спрятать под своим покровом истинность происходящего или, наоборот, выявить эмоциональную правду, скрытую под социальной реальностью нашего во многом условного мира.

Природа карнавальности Бахтина наиболее ярко должна была проявиться и проявилась в новом искусстве кино, в его зрелищности и визуальной эмоциональности. И если мы готовы так воспринимать предлагаемые нам маски, а карнавал как «великое всенародное мироощущение прошлых тысячелетий... освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку, ... с его радостью смен и веселой относительностью...» [38], то именно кинематограф дает нам возможность проследить эволюцию и традиционность карнавальности в аудиовизуальной культуре.

В этой работе я хочу обратить внимание лишь на некоторые примеры визуализации образа маски в российском кинематографе, оставляя за рамками исследования такие важные кинопространства как комиксовые Вселенные Marvel и DC с супергероями и их эволюционной ветвью — Людьми-Х.

Маска как образ первого греха

«Это была земля, не оскверненная грехопадением... Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая... Кончилось тем, что я развратил их всех! ... Причиной грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастли-

вую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь, и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность — жестокость... очень скоро брызнула первая кровь...» [44].

Так метафорично описан эпизод грехопадения непорочных жителей Эдема Федором Михайловичем Достоевским в рассказе «Сон смешного человека» (1877). «Атом лжи» пробрался в их сердца. Как читатель должен себе представить этот атом, если ложь многолика? Как мы можем интерпретировать страшный поступок человека, который развратил непорочность?

У Бахтина слово — основная семантическая единица литературного образа. В кинематографе образ — основная семантическая единица киноязыка. И в этом заключается принципиальная разница между анализом литературного и кинематографического произведений. В литературе автор — полноправный хозяин слов. И несмотря на то, что каждое слово имеет определенное значение, «свой голос», автор может придавать словам новые эмоциональные смыслы, помещая их в тот или иной контекст. Зритель в кино — полноправный соавтор кинозрелища и киноповествования. Потому что кинообраз синкретичен. Он объединяет в одной форме несколько значений и смыслов, которые зритель воспринимает симультанно и способен интерпретировать в зависимости от своего культурного базиса, который рождает или не рождает те или иные реминисценции. Кинообраз по своей природе является маской, которую режиссер надевает на предметный мир, изображаемый в кадре.

«Всему дана двойная честь,
Быть тем и тем:
Предмет бывает,
Тем, что он в самом деле есть,
И тем, что он напоминает» [41].

Это Белла Ахмадулина пишет про метафоричность кино. Про природу визуализации, про кинообразность. Видим одно, а воспринимаем другое. Каждый своё. Иногда совершенно неожиданное для режиссера, который, создавая кинозрелище, порой очень образное, всегда имеет дело с конкретным предметным миром. Но так как кинообраз всегда многослоен и неоднозначен, то режиссеру приходится загонять его в рамки определенных смыслов, а не расширять до вселенских масштабов субъективного восприятия каждого зрителя.



Кадр из фильма «Сон смешного человека» (1992)
режиссера Александра Петрова

Так абстрактный атом лжи у Достоевского становится вполне конкретной маской в одноименной анимационной экранизации Александра Петрова «Сон смешного человека» (1992). Герой маской закрывает свое лицо. Оказывается, он может быть другим. Может скрыть свою сущность. Закрыться. Спрятаться... Шутка понравилась, и непорочный Эдем становится кровавым маскарадом...

Может показаться, что Александр Петров придумал за Достоевского визуализацию абстрактной лжи. Придумал маску. Но Петров — режиссер, который так или иначе в своем творчестве постоянно обращается к библейским сюжетам. И здесь он, следуя Библии, визуализирует главный грех, за ко-

торый Адам и Ева были изгнаны из Рая, когда «открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания» [42].

«И воззвал Господь Бог к Адаму и сказал ему: где ты? Он сказал: голос Твой я услышал в раю, и убоялся, потому что я наг, и скрылся» [42]. Заметьте, убоялся не того, что ослушался, а того, что наг. Адам и Ева еще не солгали. Они даже не захотели солгать отцу своему. Вкусив с Дерева познания, они лишь пожелали иметь возможность прикрыть свое естество, свою душевную незащищенность. Но тем самым они потеряли право на Откровение Отца. И Бог карает первых людей, надевших маски, самой страшной карой, которой потом он будет карать за братоубийство — изгнанием. Все Священное Пи-

сание говорит языком притч. С людьми, скрывшими свою душу под маской, Иисус говорит словами, скрытыми в свою очередь под масками. «Потому говорю им притчами, что они, видя, не видят и, слыша, не слышат...» [43].

В Библии метафорично листья смоковницы становятся первой маской. У Александра Петрова эта метафора визуализируется как злая карнавальная маска, которая приносит на землю разврат и убийство. Режиссер визуализирует библейскую недосказанность и показывает свое понимание эволюции греха, которой нет в рассказе Достоевского. Но зритель наблюдает эту эволюцию через поступки героев, вовлеченных в кровавый маскарад человеческой истории.

Маска как злой дух

В 1959 году режиссер Алексей Баталов экранизирует одно из самых карнавальных произведений Николая Васильевича Гоголя «Шинель», а в 1981 году режиссер-мультипликатор Юрий Норштейн начинает работу над одноименным анимационным фильмом. О гоголевской «Шинели» написаны тома исследований и интерпретаций. Возьму на себя смелость предположить, что сама эта история — весьма злая и саркастическая маска автора-рассказчика, скрывающая его презрение к окружающему обществу.

В экранизации Алексея Баталова маска — это новая шинель. Акакий Акакиевич меняет свою старую, всеми осмеянную, «испещренную прорехами» душу на складно скроенную вещь, которая поработщает его. Ролан Быков в образе Акакия Акакиевича играет человека под маской, человека, который продал душу дьяволу в обличье вещи.



Кадры из фильма «Шинель» (1959)
режиссера Алексея Баталова

У Гоголя в повести есть только намек на то, как мысли о новой шинели меняют человека: «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность — словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник? ... Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул «ух!» и перекрестился» [44].

В фильме мысль о перерождении человеческой души под маской получила визуальное продолжение. Акакий Акакиевич влюблен в свою новую маску-шинель, он гладит ее, как живую, он любит ее, он разговаривает с ней, он укладывает ее на ночь в свою постель... Взамен шинель прячет его от холода жизни, от насмешек сослуживцев, от самого себя. Лишь собака, которая каждый день встречала его у подъезда, почуввав нечистую силу, скалит зубы и тревожно лает. Есть в фильме удивительный эпизод, где Акакий Акакиевич распахивает шинель и достает из-под нее розу для молоденькой женщины, которая посмеялась над ним. Эта роза в промерзшем сумрачном Петербурге как живая душа — беззащитна и ранима.

Демоны срывают новую шинель с плеч Акакия Акакиевича, оголяя его незащищенную душу... Но в том то и дело, что душа под маской уже не та. В ней уже завелся «атом» злобы. И когда маска сорвана, душа начинает творить бесчинства. В Петербурге появляется призрак-мертвец, который мстит жителям неприглядного города и срывает с них шинели-маски.

У Юрия Норштейна в маску призрака одет сам город Петербург. Его здания, улицы, жители — все призрачно, все ирреально, все под какой-то зловещей маской, которой противостоит творец-каллиграф Акакий Акакиевич со своими светящимися буквами, которые прорастают вокруг него прямо из заснеженной мостовой. Символично, что Юрий Норштейн так и не закончил свое гениальное по исполнению анимационное творение. Может быть, его открытый, незащищенный, не успевший еще купить новую шинель Акакий Акакиевич уж очень не совпадал с замыслом ироничного Гоголя...

Ирина Евтеева в фильме «Петербург, или Путешествие героя в водовороте видений, навеянных туманными тенями города» (2003), своеобразной аллюзии на одноименный роман Андрея Белого, в буквальном смысле слова рисует на лице города карнавальную маску. Заново обрисовываются импрессионистическими красочными мазками с использованием техники ротоскопирования черно-белые кадры старых фильмов «Пиковая дама» (1916) режиссера Якова Протазанова, «Стачка» (1924) Сергея Эйзенштейна, «С. В. Д. — Союз великого дела» (1927) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Петр I» (1937—1938) Владимира Петрова, «Маскарад» Сергея Герасимова (1941), «Шинель» (1959) Алексея Баталова.

«...Все лишь символ... Кто ты? Где ты?
Мир — Россия — Петербург —
Солнце — дальние планеты...
Кто ты? Где ты, демиург?..
Ты над книгою изогнут
Бледный оборотень, дух...» [45].

Эти строчки из стихотворения Андрея Белого «Созидатель» взяты как эпитафия к фильму. В них карнавальное пространство города расширено до размеров Вселенной, до бесконечности творческого начала, которое проявляется в духе-творце, представленном сторбленной фигурой старца. В фильме в карнавальные маски обряжаются не только герои — участники карнавала. Реалистический мир игрового кинопространства становится карнавалом новых смыслов современности. Михаил Бахтин, анализируя карнавализацию, не случайно приводит два самых ярких ее примера в российской литературе — образы карнавального Петербурга Н. В. Гоголя и А. С. Пушкина. Их образы-маски использует Ирина Евтеева, показывая и Пиковую Даму, и Германа, и Акакия Акакиевича, и Петербург как расширяющуюся карнавальную Вселенную.

Михаил Бахтин, говоря о древнем литературном жанре мениппеи как о предтече литературной карнавальности, отмечал одну из его главных особенностей — «злободневную публицистичность... Это своего рода «журналистский» жанр древности, остро откликающийся на идеологическую злобу дня... Это своего рода «Дневник писателя», стремящийся разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности» [37].



Кадр из фильма «Петербург» (2003)
режиссера Ирины Евтеевой

Короткометражный фильм «Петербург» Ирины Евтеевой первоначально был снят как новелла цикла «Вечные вариации». В него входили «Демон» (по мотивам картин Михаила Врубеля), «Тезей» (по мотивам поэмы Марины Цветаевой), «Фауст» (по мотивам трагедии Иоганна Вольфганга фон Гёте) — калейдоскоп масок, неожиданных прочтений и образов, которые, опираясь на литературные традиции, в аудиовизуальном мире кинематографа приобретали современные, актуальные смыслы. «Петербург» вырос в полнометражный фильм.

Санкт-Петербург у Ирины Евтеевой предстает перед нами городом, построенным на крови, где бронзовая статуя всадника-самодержца, выйдя из преисподней, нагоняет страх на жителей города своим дьявольским

ночным дозором. Стихии огня и воды в этом Петербурге соединены воедино в образе апокалиптической катастрофы. Петр I превращен в призрака. Он подобно тени шекспировского отца датского принца Гамлета управляет миром живых, не дает им, грешникам, освободиться от наследия прошлого. Под сочными мазками красок Ирины Евтеевой стираются контуры прошлых столетий, и в Петербург врывается современность в образе взбесившегося компьютера, который проглатывает и прячет в своей утробе старый призрачный город, разрушая его, погружая в безвременье.

Примечательно, что и Александр Петров, и Ирина Евтеева, создавая формы анимационных маскардов, обращаются к живописной технике импрессионистов. Ирина Евтеева обрисовывает кинопроеекционную картинку масляными красками в технике ротоскопирования, Александр Петров пальцами на стекле прорисовывает каждую фазу движений. Героем их динамических кадров становится мазок, который, как и у «великих французов», разрушает привычную форму предметов, прячет кинематографическую реальность и одновременно проявляет реальность художественную. Современность надевает на творчество новые маски.

Маска как цитата культурного подтекста

Самым карнавальным и полифоничным писателем современности для меня является Виктор Пелевин, которого по праву можно назвать родоначальником российского постмодернизма конца XX — начала XXI веков. Если исходить из ёмкого определения режиссера Александра Куприна, то «постмодернизм наступает тогда, когда цитата становится текстом» [46]. Тексты Пелевина сотканы из замаскированных цитат, которые он берет из разных культурных времен и пространств, авторски обряжая их в маски. Его культовый роман «Generation „П“» (1999) был экранизирован в 2011 году режиссером Виктором Гинзбургом.

Михаил Бахтин в исследовании смеховой культуры в творчестве Рабле перечисляет возможные виды «культурных» масок. «Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Исчерпать многосложную и многозначную символику маски, конечно, невозможно. Нужно отметить, что такие явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т. п., являются по своему существу дериватами маски» [47].

В экранизации романа Пелевина мысли-цитаты спрятаны под масками книг. Это их визуализированные маски, под которыми вездливый зритель может найти... другие маски. Как в знаменитом фильме «Фантомас» (1964) режиссера Андре Юнебеля, где под знаковой маской злодея оказывается еще одна маска, но уже его врага журналиста Фандора. Примечательно, что Фантомаса, Фандора, лорда Шелтона и тюремного надзирателя сыграл один и тот же актер — Жан Маре.

Где бы не обитал главный герой фильма Вавилон (кстати, его имя — тоже маска, вернее три маски — Вавилон, Василий Аксёнов и Владимир Ленин), его окружают книги. Из далекого прошлого на нас смотрят маски сакральных смыслов. Давно ушедшие из нашей жизни понятия надевают новые личины и преобразовывают в маскарадной форме наше сознание. Не случайно визуализируется в разных масках библейский миф о Вавилонской башне как образ вселенской костюмерной, где перепутаны значения и смыслы.

Первая книга-маска, которая рождает слоган рекламы шоколада — «Словарь латинских крылатых слов»: «Род приходит и уходит, а земля пребывает вовеки... Спокойный среди бурь. Лефортовский кондитерский комбинат». В карнавале масок участвуют Михаил Юрьевич Лермонтов — «У наших ушки на макушке. Дисконт на гаражи ракушки»; Федор Иванович Тютчев вместе с Гавриилом Романовичем Державиным — на экране документальные кадры обстрела Белого дома переходят в фотографию 1993 года набережной Москвы-реки с танками, где вместо здания возникают огромная пачка сигарет Parliament и слоган: «И дым Отечества нам сладок и приятен»; папка со старыми вырезками из газет и журналов под странным названием «Тихамат. Море земное. Хронологические таблицы и примечания» со статьей «Вавилон: Три загадки Иштар» порождает фантазмагорический экскурс в древнеегипетскую культуру... и в замусоренный магазинчик «Иштар» в грязном подъезде с вывеской на стене «Распродажа книг», точными артефактами и футболкой с портретом Че Гевары... Слоган русской идеи рождается из-под об-

ложек книг «Сумерки богов» (сборник трудов Ф. Ницше, З. Фрейда, Э. Фромма, А. Камю, Ж.-П. Сартра), «Пути русского богословия», «Русская идея» В. С. Соловьёва, «Вехи. Интеллигенция в России», трактата А. С. Хомякова «Всемирная задача России», мыслей Ф. М. Достоевского. И здесь же рядом, в этой же маскарадной реальности последнего бродячего тибетского астролога Гиреева, который расширяет сознание мухоморами, как очередная маска появляется суфийская легенда о Симвурге — то ли иранском Божестве, то ли конгломерате из 30 птиц, которые составляют птичий Парламент [48].

«Тридцать птиц в едином имени летают,
Сохраняя и секрет, и свет в себе...» [49].

Традиционные представители текстовой культуры, наверное, и представить себе не могли, какие айсберги понятий и смыслов может порождать кинематограф. В кино карнавальность слова остается прежней, такой, какой ее увидел и определил Бахтин. И одновременно с этим визуальный мир экрана надевает на реальность новые маски. И полифоничность кинообразов превращает бахтинскую «диалогичность слова» в маскарад скрытого культурного подтекста, где современность переплетается с прошлым и будущим.

Послесловие

Я прочла этот анекдот в соцсети «ВКонтакте» в группе «Странный юмор».

«В автобусе подросток наступил мне на ногу и сказал:

— Сорян.

Не уверен в правильности выбранного слова, но я ответил:

— Кек.

Его глаза на секунду стали осмысленными. Почти уверен, что про себя он подумал:

— *Лол...*» [50].

Кек и Лол... Осмысленность потухла в моих глазах. Но Google в помощь! «Кек — долгоиграющий и широко распространённый мем из Интернета, изначально — «LOL» в переводе на ордынский язык в онлайн-ролевухе World of Warcraft...» [51].

Я нашла на просторах Интернета все, что касается Кека, Лола, ролевой игры World of Warcraft, а также лягушонка Пепе, орка Шрека и женской ипостаси богини Хаоса Хекаты... Это было захватывающее путешествие. А еще я дочитала статью в Викиреальности до конца и поняла, что только носитель старой текстовой культуры мог написать такой текст, где слова надевают на себя неожиданные маски, а полифония смыслов превращается в карнавал образов вербальных и визуальных.

«Пользователями 4chan было замечено сходство сленгового термина для смеха «кек» и имени древнего египетского божества тьмы: Кек ака Кук с лягушачьей головой и женской ипостасью Хекат. Это божество, в свою очередь, было связано на Интернет-форумах с Лягушонком Пепе — символом альт-райт (сатирическо-провокационное, самоорганизующееся политическое движение «новых правых» — в основном, консервативно настроенные, но молодо относящиеся к политике и поголовно shill-ившие за Дональда Трампа как «правого» кандидата)... Пользователи 4chan рассматривают Кек как «бога» мемов, совпадений (в частности, повторов цифр и иных знаков), а также хеппенингов. ИЧСХ, в изначальной египетской интерпретации Кек был гиперкосмическим богом не иначе как Хаоса! — Тьмы — провозглашая прихождение Света Извне. Лягушонок Пепе явился к нам материально-информационно овеществленным посланником, Христом от Кека, привносящим Его насмешливый и полный мудрой иронии образ нормам-обитателям Сети, которым вставляет красной таблеткой, срывает покровы, и они до самой смерти маршируют в лучезарный рассвет свастики на апокалиптических горизонтах {{{CURRENTYEAR}}}-а» [51]. Желаящие могут походить по Интернет-ссылкам и прочертить смысловую траекторию возможного понимания этого карнавального текста.

Но самое замечательное в этом маскараде-шараде то, что неологизмы, надев на себя новые маски современности, не стали общепринятым молодежным сленгом, как бы не хотелось авторам статьи. Я проверяла осмысление этого шедевра постмодернизма на своих студентах. Они знали, что такое Кек. Большинство догадывались, что такое Лол. Некоторые понимали связь между ними. Но никто без исключения не дотягивал до аналогии с лягушонком Пепе, Гекатой и тем более до Президента Трампа. Для чтения и понимания такого текста нужна эрудиция Виктора Пелевина, его карнавальная симультанность восприя-

тия прошлой и нынешней культур, осмысление их взаимосвязей и понимание методологии исследования. Но зато с уверенностью можно сказать, что, даже не зная истории лягушонка Пепе, мы его, безусловно, визуализируем. Так же, как и Шрека. Потому что экранная аудиовизуальная культура, надевая маски на привычные для нас слова и смыслы, приучает нас видеть предмет и воспринимать его не рационально, а в большей степени эмоционально. Мы учимся видеть и понимать мир образов и невербальных понятий. Из вербальной карнавальности текстовой культуры мы, современные зрители, достаточно быстро переходим на более высокий уровень понимания маскарадных законов кинематографа, где реальность или вымысел происходящего совершенно не важны. Важна правда эмоций [52], а значит те приемы, которые в кинематографе эти эмоции вызывают у зрителей. А еще важно то, что маска в современном кинематографе стала восприниматься как полноправный житель Киновселенной, живущей по своим законам и правилам, а не как ширма для сокрытия сущности...

Методологические рекомендации

Студентов-режиссеров надо обязательно ознакомить с исследованием Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», соотнести его выводы и открытия с кинообразностью и современным киноязыком. Посмотреть фильмы «Сон смешного человека» (1992) режиссера-аниматора Александра Петрова, «Шинель» (1959) режиссера Алексея Баталова, «Шинель» (1981) режиссера-аниматора Юрия Норштейна и «Петербург, или Путешествие героя в водовороте видений, навеянных туманными тенями города» (2003) Ирины Евтеевой. В этих фильмах образ маски проявляется метафорично. В кинематографе много примеров, где образ маски визуализируется в прямом смысле. На такой визуализации построен целый пласт современного кинематографа, созданы яркие и зрелищные кинопространства как комиксовые Вселенные Marvel и DC с супергероями и их эволюционной ветвью — Людьми-Х. Студентам можно предложить выбрать близкую им область исследования и проанализировать эволюцию визуализации фэнтезийных образов маски в кинематографе.

СОЦИОЛОГИЗАЦИЯ КИНООБРАЗОВ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

(статья опубликована в тематическом сборнике журнала Департамента образования города Москвы «Вестник московского образования»: «Межкультурная коммуникация: современная языковая личность и новые гуманитарные технологии», № 14. М.: Центр «Школьная книга», 2013)

«Подобные атомам Эпикура, идеи сцепляются как им заблагорассудится, в результате случайных встреч, столкновений и несчастных случаев».

Реми де Гурмон

Вместо предисловия

За сто с лишним лет существования кино аудиовизуальные образы как сами претерпели изменения, так и коренным образом изменили наше к ним отношение, их восприятие и прочтение. Поколение, родившееся в XXI информационном веке, старое классическое кино смотрит по-другому. Экранная реальность из иллюзии превратилась в значимую компоненту повседневной жизни, и наоборот, многое в реальной жизни, переведенное в экранные образы, потеряло свою достоверность, подлинность, а значит, перешло в некий сказочный, «фэнтезийный» пласт бытия. В связи с этим хотелось бы обратить внимание педагогов, что работа с кинообразами сегодня должна выстраиваться совсем не так, как тридцать лет тому назад.

Я показываю на конкретных примерах то, что происходит сегодня с созданным режиссером кинообразом нашей действительности, который начинает свое путешествие с экрана в сознание зрителей. Какая жизнь ждет этот образ за пределами экрана? Как меняется она вместе с жизнью создателей образов? Какие выводы можно сделать из взаимодействия экранных образов и зрителей XXI века? Как эти образы сегодня влияют на нас, и как можно использовать это влияние в педагогической и воспитательной практике? Именно это мы вместе и попытаемся понять и осмыслить, ни в коей мере не претендуя на строгие утверждения. Потому что кино — искусство очень молодое, изменчивое, непостоянное и до сих пор непредсказуемое.

Эволюция восприятия кинообразов

«Во всяком случае, здесь нет Обманщика. Мы никому не позволим обманывать нас. Гномы для Гномов».

Клайв Льюис. «Нарния»

Больше века прошло с тех пор, как 6 января 1896 года 56-секундный фильм братьев Огюста и Луи Люмьеров «Прибытие поезда на вокзал города Ла-Сьота» испугал и покорило своих первых зрителей. Тогда в зале, по словам очевидцев, началась паника. Паровоз по диагонали пересекал плоскость экрана, готовый ворваться в зрительный зал. Фильм был снят в 1895 году, и именно эту дату считают днем рождения кинематографа — великой иллюзии, меняющей нашу жизнь. Тогда же образ паровоза, дышащего паром железного монстра, становится символом нового XX века, символом бесчувственной цивилизации машин и войн, а в кинематографе, самом технологическом искусстве, начинается спор о приоритете документального и игрового, постановочного кино.

В заголовок статьи не случайно прокрался термин «социологизация». Однако порывшись в Интернете [53] и сопоставив некоторые определения, предлагаю остановиться именно на нем, понимая под социологизацией перенос принципов общественной классификации на объект изучения. В нашем случае это перевод «кинообраза», как некой общественно значимой и действующей структуры, в социальное пространство, то есть в пространство жизнедеятельности людей. И тогда, следуя этому определению, мы будем рассматривать и анализировать жизнь кинообразов, как неких искусственно созданных персонажей, которые функционируют в пространстве между экраном — их естественной средой обитания и зрителями — их эмоциями, устремлениями, желаниями. В этом контексте люмьеровский Паровоз, напугав зрительный зал, стал первым персонажем фильмов-ужасов, первым документальным свидетельством

прибытия пассажирского поезда на вокзал и первым, как это ни парадоксально, игровым фильмом. Люди в кадре были друзьями и родственниками братьев Люмьер, которые специально по их просьбе приехали на поезде в город Ла-Сьота [54].

Весь XX век образ мчащегося паровоза путешествует по многочисленным фильмам, уже не вызывая страха, но пробуждая воспоминания о классике жанра. Жорж Мельес в 1896 году снял две версии этого сюжета — «Прибытие поезда на станцию Жуанвиль» (фр. *Arrivée d'un train — Gare de Joinville*) и «Прибытие поезда на станцию Венсенне» (фр. *Arrivée d'un train gare de Vincennes*). Абель Ганс сделал паровоз центральной фигурой легендарного фильма «Под песнь колес» (1923). Образ люмьеровского паровоза перекочевал в многочисленные экранизации романа Льва Толстого «Анна Каренина». Все Анны Каренины: и Грета Гарбо (реж. Кларенс Браун, США, 1935), и Вивьен Ли (реж. Жюльен Дювивье, Великобритания, 1948), и Татьяна Самойлова (реж. Александр Зархи, СССР, 1967), и многие другие кидались под паровоз Люмьеров.



Кадр из фильма «Прибытие поезда на вокзал города Ла-Сьота» режиссеров Огюста и Луи Люмьеров

У Льва Толстого в романе нет ничего похожего. Вспомним, как мучительно пролезает под колеса вагона Анна: «Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но красный мешочек, который она стала снимать с руки, задержал ее, и было уже поздно: середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона... Она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустилась на колена. И в то же мгновение она ужаснулась тому, что делала. «Где я? Что я делаю? Зачем?» Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину» [55]. Современные студенты, даже те, которые прочитали роман, на вопрос о том, как погибла Анна, рассказывают кинематографическую версию ее смерти. А вот Анну, которую сыграла актриса Татьяна Друбич в фильме «Анна Каренина» (2008), режиссер Сергей Соловьев все-таки засунул под колеса вагона, а заодно напомнил зрителям, что Анна Каренина у Толстого — наркоманка. Дискуссию по этому поводу можно прочитать в Интернете. Поколение, воспитанное на «советской классике», негодует...

Через тридцать лет после люмьеровского паровоза в 1925 году социологизированный образ появится в виде броненосца «Князь Потемкин-Таврический» у Сергея Эйзенштейна. Перемена разительна, социальный контекст идеологизирован до предела, имеет ярко окрашенную политическую агрессивную направленность. Но прием создания образа остался тем же: броненосец с поднятым красным флагом в последнем кадре «вплывает» в зрительный зал. Причем Эйзенштейн для пушечной достоверности происходящего и эмоционального эффекта хотел на премьере в буквальном смысле слова разорвать экран на две части этим надвигающимся на зрителей кораблем. Потрясение от фильма было таким, что его запретили в Великобритании и некоторых странах Европы, дабы не разжигать в сердцах людей ненависть к себе подобным [56]. А спустя 8 лет в 1933 году министр пропаганды Третьего рейха Йозеф Геббельс, выступая

перед мастерами немецкого кино, говорит о «Броненосце “Потемкин”» как об образце пропагандистского фильма, после чего запрещает его показ в Германии.

Феномен восприятия кинообраза, созданного Эйзенштейном, состоит в том, что даже сегодня этот игровой постановочный фильм, в котором изображались события, не только не имевшие места в действительности, но невозможные по своей сути [57], воспринимается как документальный. И сегодня подавляющее большинство школьников и студентов ВУЗов, не задумываясь, называют фильм документальным с небольшим количеством постановочных сцен.

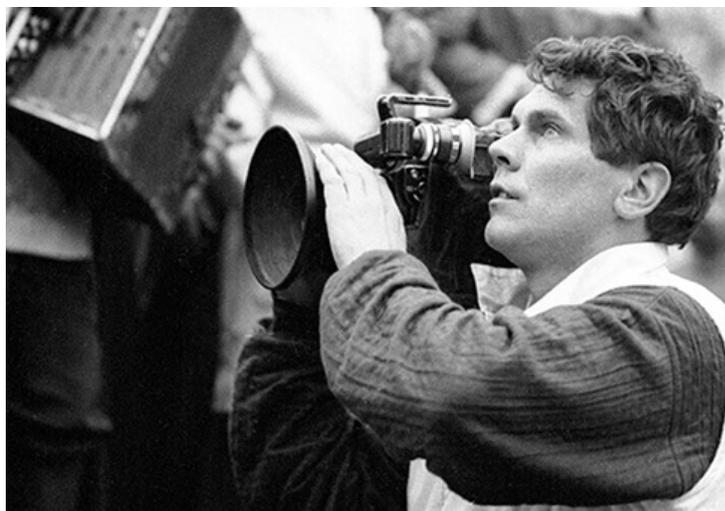
Так что же происходит между зрителем и экраном? Как проследить тот момент, когда кинообраз переселяется в нас и нашу жизнь? Каким он приходит в наш мир и для чего?

В 1978 году режиссер Герц Франк произвел в документальном кино революцию, сняв десятиминутный фильм «Старше на 10 минут» [58]. Он развернул камеру и начал снимать зрителей. Он показал, как маленькие дети смотрят спектакль, и заставил задуматься режиссеров и зрителей о том, что с ними происходит после просмотра. Этот трогательный мальчик, главный герой съемки, уже никогда не будет прежним. Он не только повзрослел на 10 минут, он оставил навсегда в своей душе кусочек сценического мира. Он поселил в своем сердце созданный режиссером образ.



Кадр из фильма «На 10 минут старше» режиссера Герца Франка (1978)

Показательно, что оператором фильма Герца Франка был его ученик, молодой, недавно закончивший ВГИК документалист Юрис Подниекс. Его фильм «Легко ли быть молодым?» вошел в классику советской документалистики. Но в доперестроечном 1986 году он произвел эффект взорвавшейся бомбы. 9 января 1987 году в газете «Правда» была опубликована разгромная статья советских писателей, среди которых были Юрий Бондарев, Василий Белов, Валентин Распутин.



Режиссер Юрис Подниекс

Но что же, собственно говоря, такого неожиданного произошло в этом документальном фильме? На что посягнул режиссер, если уважаемые писатели так не приняли его героев? А просто в нашем обществе и в документальном кино, в частности, именно в это время происходила смена парадигмы. И именно Юрис Подниекс начал менять старые постулаты дозволенного показа жизни в СССР. Впервые слово получили представители молодого поколения, но не герои-комсомольцы, которые всегда готовы к трудовым подвигам, а те, которые в свои семнадцать хотят и погулять, и денег побольше заработать, и выпить пивка, и с девушкой пообщаться. И таких в любом

обществе большинство. Они есть, были и будут. И ни для кого это не секрет. Полной неожиданностью для представителей уважаемого старшего поколения было не открытие существования таких типов, а то, что режиссер предложил их если не полюбить, то хотя бы признать за ними право на жизнь рядом с собой.

Юрис Подниекс просто направил камеру не туда. Также как и его учитель Герц Франк. И вот уже эта «не туда» направленная камера начинает снимать для зрелищности и эмоциональности инсценированные режиссером сцены во время «перестройки» в России, превращая саму съемку документального фильма в самоценный хэппенинг.

В 1989 году Юрис Подниекс создает один из лучших документальных телесериалов «Мы», который длится около 6 часов.

Монтажное зрелище из документальных кадров, снятых съемочной группой Юриса Подниекса, хроникальных новостных телепередач, выступления политических лидеров СССР, интервью с гражданами страны, кадры из игрового кино. Мы все это смотрели много раз по телевизору, мы все это помним... и видим впервые в таком ракурсе. «Фильм выглядит черной пародией на раскадровку самого обыденного советского кинозрелища — журнала кинохроники типа «Новостей дня». Вот она, Родина. Монументальное кинотелеполотно, несмотря на ошеломляющее разнообразие драматических событий, имеет легко узнаваемую структуру. Только словно злобный гений подменил неизменно положительные репортажи из отдаленных уголков Родины, вести с полей и из научных лабораторий, рассказы о книжных новинках, портреты передовиков и делегаций с визитами дружбы, вставив на их место страшные свидетельства страданий, насилия и сопротивления» [59].

Я помню премьеру фильма «Мы» в марте 1990 года на II Всероссийском фестивале неигрового кино в городе Воронеже [60]. Фильм показывали не в зале, а на маленьких телевизорах, выстроенных в ряд для многочисленной публики. И все это время мы, кинематографисты и кинокритики, как замороженные, смотрели на экран, не в силах оторваться от созерцания собственной страны и самих себя. Но это был не ностальгический флешбэк, в котором узнавались события прошлого. Во всем, что мы видели, как это точно заметила Ирина Сандомирская [59], «прятался какой-то злой гений». Он наполнял экранные образы агрессией, которая мешала нам, зрителям с ними соглашаться. Вот, вроде бы все так, а что-то не то...

Я поняла причину этого ощущения несколько лет спустя, когда случайно попала на съемки Юрисом Подниексом празднования дня рождения Михаила Афанасьевича Булгакова московской молодежью в «нехорошей квартире» № 50 в доме № 10 по Большой Садовой. Было много пива, свечей и черных масок. Кто-то выпускал во дворе воздушные шарики с записочками о самых сокровенных желаниях, кто-то безуспешно пытался поймать черную дворовую кошку... Операторы с камерами вошли в подъезд, где вдоль стен со второго этажа уже выстроилась цепочка участников представления с горящими свечами в руках. Наверху раздавался шум, и четверо в масках стали выволакивать из дверей квартиры огромный крест с привязанным к нему полуобнаженным человеком... Этот инсценированный режиссером шабаш продолжался около получаса уже во дворе до приезда сотрудников милиции, которые тоже стали действующими персонажами фильма. К чести Юриса Подниекса надо сказать, что эти кадры не вошли в русскоязычную версию фильма. Их я нашла в Интернете много лет спустя в англоязычном варианте. Но тогда мне было нестерпимо грустно. Меня обманули, показав, как документалистика становится инсценировкой, сохраняя свою документальную форму, но совершенно изменяя свое содержание. Потому что одно дело — сидеть в театре и видеть сцену с актерами, а совсем другое — чувствовать себя, мягко говоря, неловко от уличного розыгрыша. Но самым главным открытием для меня было то, что все, снятое на пленку тогда во дворе дома «нехорошей квартиры» было правдой, а все, что творилось во дворе — ложью. Но, вероятно, тогда это все зависело от моего личного отношения к кино.

И вот наступил XXI век. В документалистику ворвалась режиссер Марина Разбежкина.

Главными персонажами ее фильмов стали не просто «не герои», а те, от которых среднему статистическому гражданину хочется держаться подальше: алкоголики, бомжи, нищие и прочие маргиналы. Их надо было увидеть и понять. И научиться не осуждать, потому что в каждом человеке есть человеческое. «Кино должно раздражать!». Выдвинув этот девиз, Марина Разбежкина в 2008 году создала совместно с Михаилом Угаровым мастерскую в Высшей школе журналистики ГУ-ВШЭ «Режиссура документального кино и документального театра». Среди ее учеников Валерия Гай Германика, режиссер игрового фильма «Все умрут, а я останусь» (2008), поставленного в документальной стилистике и ставшего родоначаль-



Режиссер Марина Разбежкина

ной — оно меня «раздражает». Но не героями, с которыми я бы не хотела иметь ничего общего, а теми кинообразами жизни, которые начинают проникать в мое сознание. Эти образы уговаривают меня, что я должна примириться с существованием нищей многодетной матери в фильме «Мать», которая не может дать своим детям от разных мужчин ни достойной жизни, ни образования. Она, не хотя того, обрекает их на воровство, хулиганство и алкоголизм. Эти образы говорят, что я, зритель, должна быть зрителем и в жизни. А что поделаешь, они такие... «люди как люди... и милосердие иногда стучится в их сердца...» [61]. А чтобы у меня все-таки появлялись положительные эмоции, режиссер предлагает мне это очень коварное «чуть-чуть». Я вижу снятые крупным планом слезы на лице и бегу вместе с оператором по перрону, где мать, задыхаясь, не может догнать своего сына, которого увозят в тюрьму.

Но что происходит, когда мы в жизни сталкиваемся с этими самыми героями-образами документальных фильмов? На фестивале «Артдокфест» в 2012 году такой герой прямо с экрана перекочевал в зал для обсуждений. Он неровной походкой с недопитой бутылкой вина в руках подошел к ведущему и попытался что-то рассказать о Чингисхане. Он был так похож на героя только что показанного фильма «Алехин» режиссера Дмитрия Кубасова, ученика Марины Разбежкиной. Но его даже и не попытались понять и полюбить, а, заломив руку за спину, вывели из зала. Так что же получается — кино нас учит одному, а жизнь — другому?

А что делать, когда экранным образом вдруг становишься ты сам, зритель? Я постаралась понять это на премьере фильма «Зима, уходи!», снятого в 2012 году. Десять молодых режиссеров: Алексей Жиряков, Денис Клеблеев, Дмитрий Кубасов, Аскольд Куров, Надежда Леонтьева, Анна Моисеенко, Мадина Муштафина, Зося Родкевич, Антон Серегин, Елена Хорева из мастерской Марины Разбежкиной два месяца снимали этот документальный фильм, посещая всевозможные политические митинги в Москве. Они карикатурно показывают митинги, которые прокатились по Москве зимой 2012 года. Вот демонстранты под флагами националистов, вот гастарбайтеры, вот коммунисты... Зал заливался смехом. Мне было грустно. Потому что я стояла там же, но совсем под другими флагами. Была делегация от МГУ с университетскими преподавателями и студентами, были мои друзья, старые интеллигенты-москвичи... Были другие лица, которых нет в фильме. Их не заметили. Или не захотели заметить? В фильме есть только одно лицо «ученого мальчика», который в спешке на Большом Каменном мосту читает Осипа Мандельштама: «Мне на плечи кидается век-волкодав...». Хорошее лицо, умное, но я слышу, что этот эпизод озвучен или звук пишется с петельки микрофона. Опять инсценировка... И я понимаю, что школа есть школа. Что образы документального кино опасны и всегда имеют социальный контекст. Что их сотворение и восприятие зависит от нас самих. И как бы сами собой вспомнились слова Городничего из «Ревизора» Гоголя: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!».

Можно было бы на этом и закончить разговор о социологизации кинообразов. Но это было бы неправильно. Потому что сейчас новое поколение, родившееся в XXI веке, относится к кинообразам совершенно по-другому. Городничий Гоголя страдал от того, что его выставили дураком. И слова он эти произносил с неподдельным трагедийным пафосом. Потому что было постыдно над собой вот так смеяться. А сейчас в XXI веке новое поколение делает это легко и с удовольствием. И происходит это отчасти потому, что

ником телесериала «Школа» (2010), Павел Костомаров, в 2007 году совместно с режиссером Антуаном Каттенем снявший фильм «Мать», который единодушно был признан «лучшим российским авторским неигровым фильмом» года. «Разбежкинцев» можно узнать с первых кадров. Их фильмы раздражительно-возмутительны, талантливы и... предвзято-правдивы. Они чем-то напоминают хеппенинги Юриса Подниекса, где в общем-то все правда. Но ради этой правды, чтобы ее усилить, или развить, или сделать еще более ужасной и вопиющей, можно позволить некую инсценировку. Чуть-чуть. Ведь это не считается?

Мне не нравится талантливое документальное кино учеников Марины Разбежки-

именно кино, его образы реальности, приучили нас смотреть на себя как бы со стороны. И дело сейчас уже совершенно не в том, верим мы этим образам или нет. Их подлинность или фальшивость не имеет ни малейшего значения. Мы к кинообразам относимся как к соплеменникам, ценим их красоту, юмор, элегантность, осуждаем неряшливость, грубость, агрессивность, не принимаем навязчивости, агитационности, так же как назойливых советов родителей.

Например, умные, патриотические в самом лучшем смысле этого слова научно-популярные фильмы из сериала режиссера Ивана Сидельникова «Русская карта» (2001—2005) молодежной аудиторией Фестиваля мировоззренческого кино в 2006 году смотрелись чуть ли не под аплодисменты. Режиссер показывал документальные образы той России, которую мы все любим и вполне можем создать. Но вот на его фильм «Время полярных стран» (2010) про исследования Арктики, премьеры которого состоялась на XII Фестивале мировоззренческого кино «Молодость России. К Победе!» реакция зрителей была совершенно другой. Несмотря на великолепные съемки арктических просторов и дорогую компьютерную графику, юные зрители назвали фильм агиткой, а по результатам голосования он занял чуть ли не последнее место.

Технологию и форму создания такого яркого псевдодокументального коллажа позаимствовали и довели до крайнего абсурда создатели студии вирусного видео My Duck's Vision. Их агитационно-стебные ролики легко найти в Интернете: «Скандалная правда о... проекте «McDonald's», компании Walt Disney, о компании Apple, о компании Билайн...». Список можно продолжить. Эти маленькие, в среднем пятиминутные ролики, сделаны очень талантливо, очень дорого, очень смешно и документально — так, как мы привыкли это видеть в телевизионных новостях. Компьютерная графика и анимация, проникая в репортажные и документальные съемки, конструирует из них правдивые по форме, но фантастические по смыслу кадры. Дикторский текст объясняет смысл изображения. Глаза видят документальные съемки событий, а уши слышат их режиссерскую трактовку, которая порождает ложные смыслы. Так начинается эпоха мокьюментари, где все неправда... Кроме нашего к этому отношения.

Методические рекомендации

Эту статью можно использовать для организации Круглого стола, где студенты получают возможность обсудить проблему «социологизации» и эволюции кинообразов с разных сторон. Для этого необходимо заранее посмотреть фильмы: «Броненосец “Потемкин”» Сергея Эйзенштейна, «Старше на 10 минут» Герца Франка, «Легко ли быть молодым?» и «Мы» Юрия Подниекса (хотя бы первую серию), «Мать» режиссеров Павла Костомарова и Антуана Каттина, четвертый фильм сериала «Русскую карту» режиссера Ивана Сидельникова и ролик из интернетовского цикла «Скандалная правда о компании Apple». Конечно, образность документального кино далеко не исчерпывается приведенными примерами, но даже на таком ограниченном кинопространстве можно обсудить актуальные вопросы по созданию и восприятию современного киноповествования.

В качестве домашнего задания студентам может быть предложена самостоятельная работа: найти и проанализировать образы известных персонажей или событий в документальном и игровом кино. Можно предложить создать свой авторский мультимедийный фильм-анализ, где бы сопоставлялись разные интерпретации реальных событий.

ПРИМЕЧАНИЕ

- [1] Клейман Наум. Сергей Эйзенштейн. Кино и поэзия. Журнал «Сеанс». № 10, 2019. — URL: <https://seance.ru/articles/eisenstein-kleiman/> (дата обращения 10.06.2024).
- [2] Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 гг. Составитель М. Б. Ямпольский. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. — М.: Искусство, 1988. — С. 317.
- [3] Разлогов К. Телепередача «От авангарда до видеоарта». «Камер-Тон-Фильм-Русь» по заказу ФГУП ГТК и телеканала «Культура» в 2001 г.
- [4] Лотман Юрий. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Монтаж (глава 7) // Синематека. — URL: <http://www.cinematheque.ru/post/120971> (дата обращения 10.06.2024). Юрий Лотман пытался проследить, как меняются взгляды режиссеров и теоретиков кино на роль монтажа в киноискусстве. «Из значительного числа теоретиков, не признающих в нем (монтаже — авт.) универсальной формулы киноязыка, сошлемся хотя бы на Анри Базена, считавшего, что уже на стадии немом кинематографа имели место две противоположные тенденции: «Одна из них представлена режиссерами, которые верят в образность, другая — теми, кто верит в реальность». Смысл этого разделения — в противопоставлении кинематографа, в котором режиссер обладает «целым арсеналом средств, чтобы навязывать зрителю свою интерпретацию изображаемого события», кинематографу, в котором «смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции» (С. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. 2, стр. 283. Там же, стр. 331—332. Воззрения Базена изложены в широко известной четырехтомной работе: Andre Basin. Qu'est-ce que le cinema?, vol. IV. Русский перевод статьи «Эволюция киноязыка», опубликован в т. 1 (1958), напечатан в сб. «Сюжет в кино», вып. 5, М» «Искусство», 1965, — С. 312).
- [5] Феникс. Улыбающаяся мадам Бёде. Из статьи об истории первого французского авангарда. — URL: <http://fenixclub.com/index.php?showtopic=90847> (дата обращения 10.06.2024).
- [6] Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. ЭЭСТИ РААМАТ, Таллин, 1973. — С. 76—77.
- [7] Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Серия «Философия по краям», Международная коллекция современной мысли. Москва, РИК «Культура», 1993. С. — 274. Здесь Михаил Ямпольский анализирует хрестоматийный, и, пожалуй, самый яркий пример сюрреалистического кино — фильм «Андалузский пес» режиссера Луиса Бунюэля (1929).
- [8] Андрей Шемякин. Телепередача «Документальная камера. «Музей кино. Актуальная память». ООО «Студия Андрея Шемякина» по заказу ГТРК «Культура», 2013. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m5awxn2jVoY> (дата обращения 10.06.2024).
- [9] Библия, Книга пророка Аввакум. Глава 2 (12). — URL: <https://only.bible/bible/rst66/hab-2/> (дата обращения 10.06.2024).
- [10] YouTube, Самый лучший монтаж! — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6GJkXqfhTmI> (дата обращения 10.06.2024).
- [11] АИС. Словарь маркетинговых терминов. — URL: <https://www.infosystems.ru/library/glossary/slovar-marketingovykh-terminov/> (дата обращения 10.06.2024).
- [12] Национальная энциклопедическая служба. Социологическая энциклопедия. — URL: <https://voluntary.ru/termin/identichnost.html> (дата обращения 10.06.2024).
- [13] Рубен Давид Гонсалес Гальего. Белое на черном. Лимбус Пресс, 2005. — С. 224. URL: <http://lib.ru/PROZA/GALEGO/black.txt> (дата обращения 10.06.2024).
- [14] Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства. — Москва: Прогресс, 1968. — С. 63.
- [15] Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. — Москва: Астрель. АСТ, 2009. — 106 с.
- [16] Ермакова Е. Ю. Игра как элемент режиссуры фильма // Поэтика интермедиальности в современном культурном пространстве: литература, театр, кино, живопись // Сборник статей по материалам Всероссийского интерактивного научно-практического семинара. — Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2012. — С. 72—78.
- [17] Нехорошев Л. Драматургия фильма. — Москва: ВГИК, 2009. — 400 с.; Сегер Линда. Как хороший сценарий сделать великим. — 2016. — 370 с.; Митта А. Кино между адом и раем. — Москва: АСТ, 2011. — 640 с.; Лайош Эгри. Искусство драматургии. Творческая интерпретация человеческих мотивов. — ООО «Альпина нон-фикшн», Литрес, 2020, — 360 с.

- [18] Википедия. Свободная энциклопедия. Драматургия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F> (дата обращения 10.06.2024).
- [19] Аристотель: Поэтика. Риторика, 2007, Санкт-Петербург: Азбука, 2022. — 320 с.
- [20] Арабов Юрий. Мастер класс. Драматургия. — Москва: АртКино. Мир Искусства, 2009. — С. 7.
- [21] Кэрролл Льюис. Алиса в Зазеркалье. — //Lewis Carroll. Through The Looking-Glass And What Alice Found There. — OCR & spellcheck by HarryFan, 2000. — URL: <http://www.lib.ru/CARROLL/alisa2.txt> (дата обращения 10.06.2024).
- [22] Демурова Н. М. Льюис Кэрролл. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. — Москва: Наука, 1978. — 365 с.
- [23] Цвейг Стефан. Шахматная новелла. 1938—1941. — URL: <http://www.lib.ru/INPROZ/CWEJG/chess.txt> (дата обращения 10.06.2024).
- [24] Гоголь Н. В. Шинель. // Интернет-библиотека Алексея Комарова. — URL: <https://ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html> (дата обращения 10.06.2024).
- [25] «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”». Свое начало эта, вероятно, вскользь брошенная фраза берет из книги «Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский», написанной в 1887 году французским литературным критиком Эженом-Мельхиором де Вогиюэ. // Рейчер С. С. Вопросы литературы, 1968. — URL: <https://voplit.ru/article/vse-my-vyshli-iz-gogolevskoj-shineli-2/> (дата обращения 10.06.2024).
- [26] Норштейн Юрий. Монолог. Часть 4. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4kcxMMkzivw> (дата обращения 10.06.2024).
- [27] Стивенсон Льюис. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда. — Москва: Издательство АСТ, 2016. — 416 с.
- [28] Анатолий Карпов. Спорт. РИА Новости. Матч-центр, 29.01.2022. — URL: <https://rsport.ria.ru/20220129/karpov-1770063388.html> (дата обращения 10.06.2024).
- [29] Булгаков М. А. Белая гвардия. Гражданская война в России. // Собрание сочинений в 8 томах. Том 2. // — Москва: Азбука, 2002. — с. 770.
- [30] Youtube. Cartoons for kids about chess. Laur Grigore. Chess Animation — Blender. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hBNG7444lOw> (дата обращения 10.06.2024).
- [31] Youtube. AndreyAid. Жестокие шахматы (Версия полная), 2017. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8b4YCTd13MY> (дата обращения 10.06.2024).
- [32] Линдер, Владимир; Линдер, Исаак. Капабланка в России. — Москва: Советская Россия, 1988. — 272 с.
- [33] ChessKid. Legendary Chess Coach David MacEnulty Retires, 2019. — URL: <https://www.chesskid.com/learn/articles/legendary-chess-coach-david-mcenulty-retired> (дата обращения 10.06.2024).
- [34] Big Chair Chess Club. — URL: <https://foothills.unc.alumnispaces.com/event/hidden-gems-bigchairchessclub/> (дата обращения 10.06.2024).
- [35] Бродская Евгения. 50-летие Октября в советском кино: на материале рецензий на фильм Е. Карелова «Служили два товарища». РГГУ. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/50-letie-oktyabrya-v-sovetskom-kino-na-materiale-retsenziy-na-film-e-karelova-sluzhili-dva-tovarischa/viewer> (дата обращения 10.06.2024).
- [36] Ямпольский Михаил. Видимый мир. — Москва: НИИ киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. — 216 с.
- [37] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского (1963) // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Москва: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7—300.
- [38] Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского (1929) // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Москва: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 7—175.
- [39] Ермакова Е. Ю. Использование аудиовизуальных образов в кинообразовании как основных семантических единиц киноязыка // Сборник материалов научно-практической конференции «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа». Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2019. — С. 97—107.
- [40] Достоевский Ф. М. Сон смешного человека. Собрание сочинений в 15-ти томах. Том 14. Ленинград: Наука, 1995. — С. 120—138.
- [41] Ахмадулина Б. А. Гремская колокольня (1952). // Поэзия народов Кавказа в переводах Беллы Ахмадулиной. — Москва: Дедалус, 2007. — 472 с.

- [42] Библия. Ветхий завет. Бытие. Глава 3, стихи 7—8. — Москва: Российское библейское общество, 2002. — С. 13.
- [43]. Библия. Новый завет. От Матфея. Глава 13, стихи 10, 13. — Москва: Российское библейское общество, 2002. — С. 18.
- [44] Гоголь Н. В. Шинель (1839) // Собрание сочинений в 9-и томах. Т. 3. Москва: Русская книга, 1994. — С. 109—136.
- [45] Белый Андрей. Созидатель (1904) // Сб. Урна. — Москва: Гриф, 1909. — 144 с.
- [46]. Ермакова Е. Ю. Современная сказка в контексте постмодернизма // Департамент образования города Москвы // Вестник московского образования, № 12, 2014. — С. 204—218.
- [47] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Москва: Художественная литература, 1965. — 545 с.
- [48] Чосер Джеффри. Книга о королеве. Птичий парламент. — Москва: Время, 2005. — 224 с.
- [49] Симург. Сказки Суфиев // Беседы птиц. Книга 4 серии «Сказки Мудрецов». — Санкт-Петербург: Серебряная нить, 2014. — 88 с.
- [50] ВКонтакте. Странный юмор. Максим Тесли. — URL: https://vk.com/photo-28229175_457283553 (дата обращения 10.06.2024).
- [51] Викиреальность. Кек. URL: <https://wikireality.ru/wiki/%D0%9A%D0%B5%D0%BA> (дата обращения 10.06.2024).
- [52] Ермакова Е. Ю. Эмоциональный образ как реальность экрана // Сборник материалов «Правда и ложь на экране». Всероссийская научная конференция. — Москва: Высшая школа (факультет) телевидения МГУ имени М. В. Ломоносова, 2019. — С. 43—50.
- [53] KudoZ™. Социологизация. — URL: <https://www.proz.com/kudoz/Russian/social-sciences/630599-%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F.html> (дата обращения 10.06.2024).
- [54] Это первенство оспаривает «Политый поливальщик» (фр. L'Arroseur arrosé), комедийная постановочная короткометражка, снятая Люмьерами тоже в 1895 году. Именно эта лента, а не «Прибытие поезда...», была включена в программу первого платного киносеанса из десяти фильмов в Париже в подвале «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок 28 декабря 1895 года.
- [55] Толстой Л. Н. Анна Каренина. // Собрание сочинений: в 22 т. — М.: Художественная литература, 1982. — Т. 9.
- [56] Линдгрэн Эрнст. Искусство кино. Лондон. 1949 г., М.: Иностранная литература, 1956. — С. 91.
- [57] В режиссерской экспликации и синопсисе документального фильма «Правда, которой не было» режиссера Станислава Либина (2008) читаем: «Гигантская лестница, на которой безжалостные солдаты царской армии в фильме расстреливают женщин и детей ... плод фантазии Эйзенштейна. На самом деле городские власти были серьезно встревожены и не знали, что делать с бунтовавшими рабочими, которые поджигали портовые сооружения. Посылать против них войска не решались, боялись, что тогда с броненосца обстреляют город».
- [58] В память о Герце Франке в 2002 году немецкий режиссер Вим Вендерс осуществляет свой знаменитый кинопроект «На десять минут старше» (англ. Ten minutes older), состоящий из двух частей: «Труба» (The Trumpet) и «Виолончель» (The Cello), объединенных общей темой «Время». Среди 15 режиссеров короткометражных фильмов были: Вернер Херцог, Виктор Эрисе, Джим Джармуш, Спайк Ли, Аки Каурисмяки и другие.
- [59] Сандомирская И. «От августа к августу: документальное кино как архив похищенных революций». Журнал «НЛО», 2012, № 117. — С. 15.
- [60] Ермакова Е. Художественная реальность документального кино. Журнал «ТКиТ», 1990 г. № 8. С. 3—9.
- [61] Булгаков Михаил. Мастер и Маргарита. — Москва: Культурно-просветительный фонд имени Народного артиста Сергея Стоярова, 2000. — С. 92.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

(названия фильмов взяты с сайта «Кинопоиск» на 25.06.2024)

1. CHESS ANIMATION — BLENDER, 2017, реж. Grigor Inonut Laur.
2. GENERATION «П», 2011, Россия, США, реж. Виктор Гинзбург, опер. Алексей Родионов.
3. S.O.S. СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ, 2005, Россия, реж. Андрей И, опер. Мария Соловьева.
4. АВАТАР (Avatar), 2009, США, реж. Джеймс Кэмерон, опер. Мауро Фиоре.
5. АГОНИЯ, 1981, СССР, реж. Элем Климов, опер. Леонид Калашников.
6. АЛЕКСАНДР МИТТА. ВСЕГДА ПРО ЛЮБОВЬ, 2013, Россия, реж. Александр Митта., Георгий Ананов, опер. Михаил Мухин, Денис Негривецкий, Александр Маклионов, Антон Якубович, Сергей Халецкий, Алексей Соловьев.
7. АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН, 1992, Россия, реж. Станислав Говорухин, опер. Юрий Прокофьев.
8. АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК, 1978, СССР, реж. Ирина Поволоцкая, опер. Александр Антипенко.
9. АЛЕХИН, 2012, Россия, реж. Дмитрий Кубасов, опер. Дмитрий Кубасов.
10. АЛИСА В ЗАЗЕРКАЛЬЕ (Alice Through the Looking Glass), 2016, США, Таиланд, Великобритания, Индия, Канада, реж. Джеймс Бобин, опер. Стюарт Драйбёрг.
11. АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС (Alice in Wonderland), 1933, США, реж. Норман МакЛеод, Хью Харман, Рудольф Айсинг, опер. Берг Гленнон, Генри Шарп.
12. АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС (Alice in Wonderland), 2010, США, Италия, Канада, Япония, Великобритания, реж. Тим Бёртон, опер. Дариуш Вольски.
13. АНДРЕЙ РУБЛЕВ, 1966, реж. Андрей Тарковский, опер. Вадим Юсов.
14. АННА КАРЕНИНА (Anna Karenina), 1935, США, реж. Кларенс Браун, опер. Уильям Дэниелс.
15. АННА КАРЕНИНА (Anna Karenina), 1948, Великобритания, реж. Жюльен Дювивье, опер. Анри Алектан.
16. АННА КАРЕНИНА, 1967, СССР, реж. Александр Зархи, опер. Леонид Калашников.
17. АННА КАРЕНИНА, 2008, Россия, реж. Сергей Соловьев, опер. Сергей Астахов, Юрий Клименко.
18. АННА ПАВЛОВНА, 1983, СССР, Великобритания, Германия (ГДР), Куба, Франция, реж. Эмиль Лотяну, опер. Евгений Гуслинский, Владимир Нахабцев.
19. АНТИКИЛЛЕР, 2002, Россия, реж. Егор Кончаловский, опер. Антон Антонов.
20. АНТИКИЛЛЕР-2: АНТИТЕРРОР, 2003, Россия, реж. Егор Кончаловский, опер. Антон Антонов.
21. АРМАВИР, 1991, СССР, реж. Вадим Абдрашитов, опер. Денис Евстигнеев.
22. АССА, 1988, СССР, реж. Сергей Соловьев, опер. Павел Лебешев.
23. АЭЛИТА, 1924, СССР, реж. Яков Протазанов, опер. Эмиль Шюнеман, Юрий Желябужский.
24. БАРАШЕК (Boundin'), 2003, США, реж. Бад Лакки, Роджер Гулд, опер. Джесси Холландер.
25. БЕГ, 1970, СССР, реж. Александр Алов и Владимир Наумов, опер. Леван Пааташвили.
26. БЕЗ СВИДЕТЕЛЕЙ, 1983, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
27. БЕЗ СТРАХА И УПРЕКА, 1962, СССР, реж. Александр Митта, опер. Герман Шатров.
28. БЕЗУМЕЦ БЕДНЫЙ, 2000, Россия, реж. Игорь Калядин, опер. Михаил Федоров.
29. БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ, 1970, СССР, реж. Андрей Смирнов, опер. Павел Лебешев.
30. БЕЛЫЙ СНЕГ РОССИИ, 1980, СССР, реж. Юрий Вышинский, опер. Сергей Вронский.
31. БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ, 1966, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
32. БЕСЕДА ДЖОНА ГЛЭДА С ИОСИФОМ БРОДСКИМ. YouTube, 1979. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b99NRCtEz20> (дата обращения 10.04.2024).
33. БЛАГОСЛОВИТЕ ЖЕНЩИНУ, 2003, Россия, реж. Станислав Говорухин, опер. Ломер Ахвледиани.
34. БОББИ ФИШЕР ПРОТИВ ВСЕГО МИРА (Bobby Fischer Against the World), 2011, США, Великобритания, реж. Лиз Гарбус, опер. Роберт Чаппель.
35. БРАК, 1987, Россия, реж. Гарри Бардин, опер. Сергей Хлебников.
36. БРИГАДА, 2002, Россия, реж. Алексей Сидоров, опер. Юрий Райский.
37. БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН», 1925, СССР, реж. Сергей Эйзенштейн, опер. Эдуард Тиссэ, Владимир Попов.
38. ВАЛЕНТИНА, 1980, СССР, реж. Глеб Панфилов, опер. Леонид Калашников.
39. ВАССА, 1982, СССР, реж. Глеб Панфилов, опер. Леонид Калашников.

40. ВАТЕРЛОО, 1970, СССР, Италия, реж. Сергей Бондарчук, опер. Армандо Наннуцци.
41. ВАШ СЫН И БРАТ, 1967, СССР, реж. Василий Шукшин, опер. Валерий Гинзбург.
42. ВЕЛИКИЕ КОМБИНАТОРЫ, 2009, Россия, реж. Екатерина Аккуратова, опер. Дмитрий Кувшинов.
43. ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА, 1934, СССР, реж. Григорий Александров, опер. Владимир Нильсен.
44. ВЕЧНЫЕ ВАРИАЦИИ. ДЕМОН. ТЕЗЕЙ. ФАУСТ, 2006, Россия, реж. Ирина Евтеева, опер. Генрих Маранджян.
45. ВИЗИТ К МИНОТАВРУ, 1987, СССР, реж. Эльдар Уразбаев, опер. Александр Рыбин.
46. ВОЙНА И МИР, 1965-1967, СССР, реж. Сергей Бондарчук, опер. Чен Ю Лан, Анатолий Петрицкий, Александр Шеленков.
47. ВОКРУГ ШАХМАТ, 1990, СССР, реж. Тадеуш Павленко.
48. ВОРОШИЛОВСКИЙ СТРЕЛОК, 1999, Россия, реж. Станислав Говорухин, опер. Геннадий Энгстрем.
49. ВОСПОМИНАНИЕ О «КОРОВЬЕМ МАРШЕ», 1991, СССР, реж. Юрий Сааков, опер. Николай Москвитин.
50. ВОСХОЖДЕНИЕ, 1976, СССР, реж. Лариса Шепитько, опер. Владимир Чухнов.
51. ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ, 2008, Россия, реж. Валерия Гай Германика, опер. Алишер Хамидходжаев.
52. ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ВСЕГДА, 1969, СССР, реж. Михаил Григорьев, опер. Владимир Нахабцев.
53. ВЫБОР ИГРЫ (Searching for Bobby Fischer), 1993, США, реж. Стивен Зеллиан, опер. Конрад Л. Холл.
54. ВЫКРУТАСЫ, 1987, Россия, реж. Гарри Бардин, опер. Владимир Сидоров, Игорь Скидан-Босин.
55. ГАДКИЙ УТЁНОК, 1955, СССР, реж. Владимир Дегтярёв, опер. Николай Воинов.
56. ГАДКИЙ УТЕНОК (The Ugly Duckling), 1931, США, реж. Уилфред Джексон.
57. ГАДКИЙ УТЕНОК (Ugly Duckling), 1939, США, реж. Джек Каттинг, Клайд Джероними, Хэмилтон Ласк.
58. ГАДКИЙ УТЕНОК, 2010, Россия, реж. Гарри Бардин, опер. Иван Ремизов.
59. ГАРАЖ, 1979, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
60. ГАРРИ ПОТТЕР И ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ (Harry Potter and the Sorcerer's Stone), 2001, Великобритания, США, реж. Крис Коламбус, опер. Джон Сил
61. ГИБЕЛЬ СЕНСАЦИИ, 1935, СССР, Александр Андриевский, опер. Марк Магидсон.
62. ГИПЕРБОЛОИД ИНЖЕНЕРА ГАРИНА, 1965, реж. Александр Гинцбург, опер. Александр Рыбин.
63. ГОРИ, ГОРИ, МОЯ ЗВЕЗДА, 1969, СССР, реж. Александр Митта, опер. Юрий Сокол.
64. ГРАЖДАНИН КЕЙН (Citizen Kane), 1941, США, реж. Орсон Уэллс, опер. Грегг Толанд.
65. ГРОССМЕЙСТЕР, 1972, СССР, реж. Сергей Микаэлян, опер. Евгений Мезенцев
66. ГУСАРСКАЯ БАЛЛАДА, 1962, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
67. ДАЙТЕ ЖАЛОБНУЮ КНИГУ, 1965, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Анатолий Мукасей и Владимир Нахабцев.
68. ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО, 1969, СССР, реж. Андрей Кончаловский, опер. Георгий Рербург.
69. ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА, 1961, СССР, реж. Михаил Ромм, опер. Герман Лавров.
70. ДЕМБЕЛЬСКИЙ АЛЬБОМ, 1996, Россия, реж. и опер. Александр Куприн.
71. ДЕНЬ ГНЕВА, 1985, реж. Суламбек Мамилов, опер. Александр Рыбин.
72. ДЕНЬ СВАДЬБЫ, 1968, реж. Вадим Михайлов, опер. Николай Покопцев.
73. ДЕСАНТ НА ОРИНГУ, 1979, реж. Михаил Ершов, опер. Николай Покопцев.
74. ДЕСЯТЬ НЕГРИТЯТ, 1987, СССР, реж. Станислав Говорухин, опер. Геннадий Энгстрем.
75. ДЕТИ ПАМИРА, 1963, СССР, реж. Владимир Мотыль, опер. Борис Середин.
76. ДИАГОНАЛЬ СЛОНА (La diagonale du fou), 1984, Франция, Лихтенштейн, Швейцария, реж. Ришар Дембо, опер. Рауль Кутар.
77. ДО СВИДАНИЯ, МАЛЬЧИКИ, 1964, СССР, реж. Михаил Калик, опер. Леван Пааташвили.
78. ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, ИЛИ ПОСТОРОННИМ ВХОД ВОСПРЕЩЕН, 1964, СССР, реж. Элем Климов, опер. Анатолий Кузнецов, Михаил Коропцов.
79. ДОМ ПОД ЗВЕЗДНЫМ НЕБОМ, 1991, СССР, реж. Сергей Соловьев, опер. Юрий Клименко.
80. ДОМ С ПРИВИДЕНИЯМИ, 1987, СССР, реж. Ефимом Гальпериным, опер. Александр Антипенко.
81. ДОРОГА К ЗВЕЗДАМ, 1957, СССР, реж. Павла Клушанцева, опер. Михаил Гальпер.
82. ДРАКУЛА, 1931, США, реж. Тод Браунинг, опер. Карл Фройнд.
83. ДРЕВО ЖЕЛАНИЯ, 1976, СССР, реж. Тенгиз Абуладзе, опер. Ломер Ахвледиани.

84. ДРУГ МОЙ, КОЛЬКА!.. 1961, СССР, реж. Александр Митта, Алексей Салтыков, опер. Виктор Масленников.
85. ДРУГИЕ ИПОСТАСИ (Altered States), 1980, США, реж. Кен Рассел, опер. Джордан Кроненвет.
86. ДУРА, 2005, Россия, реж. Максим Корастышевский, опер. Мария Соловьева.
87. ЖЕНИХ, 1960, СССР, реж. Элем Климов.
88. ЖЕНЩИНА НА МАВЗОЛЕЕ, 2004, Россия, реж. Галина Долматовская.
89. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ, 1986, реж. Андрей Тарковский, опер. Свен Нюквист
90. ЖЕРТВУЯ ПЕШКОЙ (Pawn Sacrifice), 2014, США, реж. Эдвард Цвик, опер. Брэдфорд Янг.
91. ЖЕРТВЫ БУТОВСКОГО ПОЛИГОНА (из цикла «Святые»), 2010, Россия, реж. Александр Куприн, Сергей Карандашов.
92. ЖЕСТОКИЕ ШАХМАТЫ, 2017, реж. AndreyAid.
93. ЖИВАЯ ВОДА, 1971, СССР, реж. Григорий Кохан, опер. Александр Антипенко.
94. ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ, 1964, СССР, реж. Татьяна Лиознова, опер. Валерий Гинзбург.
95. ЖИЗНЬ И УДИВИТЕЛЬНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ РОБИНЗОНА КРУЗО, 1972, СССР, реж. Станислав Говорухин, опер. Олег Мартынов.
96. ЖИЗНЬ КОРОЛЯ (Life of a King), 2013, США, реж. Джейк Голдбергер, опер. Марк Шварцбард.
97. ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН (A Clockwork Orange), 1971, Великобритания, США, реж. Стэнли Кубрика, опер. Джон Олкотт.
98. ЗВЕЗДА И СМЕРТЬ ХОАКИНА МУРЬЕТЫ, 1982, СССР, реж. Владимир Грамматиков, опер. Александр Антипенко.
99. ЗВЕЗДА ПЛЕНИТЕЛЬНОГО СЧАСТЬЯ, 1975, СССР, реж. Владимир Мотыль, опер. Дмитрий Месхиев.
100. ЗВЕЗДНЫЙ МЕЧТАТЕЛЬ (The Star Dreamer), 2002, Дания, реж. Сони Вестерхолт, Мэде Бааструп, опер. Сергей Дубровский.
101. ЗВОНЯТ, ОТКРОЙТЕ ДВЕРЬ, 1965, СССР, реж. Александр Митта, опер. Александр Панасюк.
102. ЗЕМЛЯ, 1930, СССР, реж. Александр Довженко, опер. Даниил Демуцкий.
103. ЗЕРКАЛО, 1974, реж. Андрей Тарковский, опер. Георгий Рерберг.
104. ЗИГЗАГ УДАЧИ, 1968, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
105. ЗИМА, УХОДИ! 2012, Россия, реж. Алексей Жиряков, Денис Клеблеев, Дмитрий Кубасов, Аскольд Куров, Надежда Леонтьева, Анна Моисеенко, Мадина Мустафина, Зося Родкевич, Антон Серегин, Елена Хорева, опер. Дмитрий Кубасов, Елена Хорева
106. ЗНАМЯ КУЗНЕЦА, 1961, СССР, реж. Борис Кимягаров, опер. Наум Ардашников.
107. И ЖИЗНЬ, И СЛЕЗЫ, И ЛЮБОВЬ, 1983, СССР, реж. Николай Губенко, опер. Леонид Калашников.
108. И ЛЯЖЕТ ПУТЬ МОЙ ЧЕРЕЗ ЭТОТ ГОРОД, 2000, Россия, реж. Елена Якович, опер. Алексей Шишков.
109. И ЛЯЖЕТ ПУТЬ МОЙ ЧЕРЕЗ ЭТОТ ГОРОД... НЕСКОЛЬКО СЪЕМОЧНЫХ ДНЕЙ С ИОСИФОМ БРОДСКИМ, 2000, Россия, реж. Елена Якович, опер. Алексей Шишков.
110. ИВАН БРОВКИН НА ЦЕЛИНЕ, 1958, СССР, реж. Ивана Лукинский, опер. Валерий Гинзбург
111. ИВАН ГРОЗНЫЙ, 1944, реж. Сергей Эйзенштейн, опер. Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский.
112. ИВАН ГРОЗНЫЙ, 1944, СССР, реж. Сергей Эйзенштейн, опер. Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский.
113. ИВАНОВО ДЕТСТВО, 1962, реж. Андрей Тарковский, опер. Вадим Юсов.
114. ИГРА ДЖЕРИ (Gerri's Game), 1997, США, реж. Ян Пинкава.
115. ИДИ И СМОТРИ, СССР, реж. Элем Климов, опер. Алексей Радионов.
116. ИЗБРАННЫЕ, 1982, СССР, Колумбия, реж. Сергей Соловьев, опер. Павел Лебешев.
117. ИМ ПОКОРЯЕТСЯ НЕБО, 1963, СССР, реж. Татьяна Лиознова, опер. Валерий Гинзбург.
118. ИОСИФ БРОДСКИЙ. ВОЗВРАЩЕНИЕ, 2010, Россия, реж. Елена Якович, опер. Алексей Шишков.
119. ИОСИФ БРОДСКИЙ. ИНТЕРВЬЮ В НЬЮ-ЙОРКЕ. YouTube, 1989. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NhTT8rpNAMg> (дата обращения 10.04.2024).
120. ИОСИФ БРОДСКИЙ. ПРОДОЛЖЕНИЕ ВОДЫ, 1991, Россия-Германия, реж. Натан Федоровский, Гаральд Людерс.
121. ИОСИФ БРОДСКИЙ. РАЗГОВОР С НЕБОЖИТЕЛЕМ, 2010, Россия, реж. Роман Либеров, опер. Денис Мадышев.

122. ИРОНИЯ СУДЬБЫ, ИЛИ С ЛЁГКИМ ПАРОМ! 1975, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
123. ИСТОРИЯ АСИ КЛЯЧИНОЙ, КОТОРАЯ ЛЮБИЛА, ДА НЕ ВЫШЛА ЗАМУЖ, 1967, СССР, реж. Андрей Михалков-Кончаловский, опер. Георгий Рерберг.
124. ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ, 1966, СССР, реж. Марлен Хуциев, опер. Герман Лавров.
125. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК, 1996, Россия, Казахстан, реж. Сергей Бодров, опер. Павел Лебешев.
126. КАПАБЛАНКА, 1986, Куба, СССР, реж. Мануэль Эррера, опер. Игорь Клебанов.
127. КАПАБЛАНКА. ЛЮБОВЬ И НЕНАВИСТЬ, 2011, Россия, реж. Александр Горшанов.
128. КИЕВСКИЕ ФРЕСКИ, 1966, СССР, реж. Сергей Параджанов, опер. Александр Антипенко.
129. КИН-ДЗА-ДЗА! 1986, СССР, реж. Георгий Данелия, опер. Павел Лебешев.
130. КОГДА ДЕРЕВЬЯ БЫЛИ БОЛЬШИМИ, 1962, СССР, реж. Лев Кулиджанов, опер. Валерий Гинзбург.
131. КОЛЬЦА АЛЬМАНЗОРА, 1977, реж. Игорь Вознесенский, опер. Александр Рыбин.
132. КОМЕТА, 1983, реж. Ричард Виктор, опер. Александр Рыбин.
133. КОМИССАР, 1967, СССР, реж. Александр Аскольдов, опер. Валерий Гинзбург.
134. КОНЕЦ ИГРЫ (Endgame), 2011, Канада, реж. Дэвид Фрэйзи, Энн Вилер, Джеймс Хэд и др., опер. Матиас Хендл
135. КОНЕЦ ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ, 2015, Россия, реж. Станислав Говорухин, опер. Геннадий Карюк.
136. КОНФЛИКТ, 1983, Россия, реж. Гарри Бардин, опер. Сергей Хлебников.
137. КОПЕЙКА, 2002, Россия, реж. Иван Дыховичный, опер. Александр Ильховский, Вадим Юсов.
138. КОРОЛЕВСКАЯ ИГРА (Schachnovelle), 2021, Германия, Австрия, реж. Филипп Штёльцль, опер. Томас Киннаст
139. КОРОЛЕВСКИЙ ГАМБИТ (Final Move), 2006, реж. Джои Траволта, опер. Матео Лондоно.
140. КОРОЛЬ МАНЕЖА, 1969, СССР, реж. Юрий Чулюкин, опер. Михаил Ардабьевский, Константин Бровин, Виктор Белокопытов.
141. КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС, 1935, СССР, реж. Василий Журавлев, опер. Александр Гальперин.
142. КРАСНАЯ ЖИЗЕЛЬ, 1995, Россия, (фильм-балет), реж. Борис Эйфман, опер. Александр Антипенко.
143. КРАСНЫЕ КОЛОКОЛА, ФИЛЬМ ВТОРОЙ — Я ВИДЕЛ РОЖДЕНИЕ НОВОГО МИРА, 1982, СССР, Мексика, Италия, реж. Сергей Бондарчук, опер. Вадим Юсов.
144. КРАСНЫЕ КОЛОКОЛА, ФИЛЬМ ПЕРВЫЙ — МЕКСИКА В ОГНЕ, 1982, СССР, Мексика, реж. Сергей Бондарчук, опер. Вадим Юсов.
145. КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ (The Godfather), 1972, США, реж. Фрэнсис Коппола, опер. Гордон Уиллис.
146. ЛАДАН-НАВИГАТОР, 2016, Россия, реж. Александр Куприн, опер. Александр Куприн.
147. ЛЕБЕДЕВ ПРОТИВ ЛЕБЕДЕВА, 1965, СССР, реж. Генрих Габай, опер. Валерий Владимиров.
148. ЛЕГКО ЛИ БЫТЬ МОЛОДЫМ? 1986, СССР, реж. Юрис Подниекс, опер. Калвис Залцманис.
149. ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА, 1989, Швейцария, СССР, реж. Роман Балаян, опер. Павел Лебешев.
150. ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ, 1957, СССР, реж. Михаил Калатозов, опер. Сергей Урусевский.
151. ЛУНА-ПАРК, 1992, Франция, Россия, реж. Павел Лунгин, опер. Денис Евстигнеев.
152. ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ, 1970, СССР, реж. Виктор Титов, опер. Владимир Нахабцев.
153. ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ, 1970, СССР, реж. Виктор Титов, опер. Владимир Нахабцев.
154. МАЛЕНЬКАЯ ПРИНЦЕССА, 1997, Россия, реж. Владимир Грамматиков, опер. Александр Антипенко.
155. МАЛЬЧИКИ, 1972, СССР, реж. Екатерина Стасьевская-Народицкая, опер. Виктор Белокопытов.
156. МАМА, 1999, Россия, реж. Денис Евстигнеев, опер. Сергей Козлов, Павел Лебешев, Григорий Рудаков.
157. МАРШ ПОБЕДЫ, 2000, Россия, реж. Тофик Шахвердиев, опер. Тофик Шахвердиев.
158. МАСКАРАД, 1941, СССР, реж. Сергей Герасимов, опер. Вячеслав Горданов.
159. МАТЬ, 2007, Россия, Франция, Швейцария, реж. Павел Костомаров, Антуан Каттен, опер. Антуан Каттен, Павел Костомаров.
160. МЕДНЫЙ ВСАДНИК, 1981, СССР (фильм-спектакль), реж. Наталья Бондарчук.
161. МЕНИЛЬМОНТАН (Ménilmontant), 1926, Франция, реж. Дмитрий Кирсанов, опер. Léonce Croquan, Димитрий Кирсанов.
162. МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ, 1979, СССР, реж. Станислав Говорухин, опер. Леонид Бурлака.

163. МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ, 1964, СССР, реж. Марлен Хуциев, опер. Маргарита Пилихина.
164. МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН, 1984, СССР, реж. Алексей Герман, опер. Валерий Федосов.
165. МОЛЧАНИЕ ЯГНЯТ (The Silence of the Lambs), 1990, США, реж. Джонатан Демме, опер. Так Фудзимото.
166. МОЛЬБА, 1967, СССР, реж. Тенгиз Абуладзе, опер. Александр Антипенко.
167. МОРЖИ, 1964, СССР, реж. и опер. Александр Антипенко.
168. МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ, 1979, СССР, реж. Владимир Меньшов, опер. Игорь Слабневич.
169. МУЖСКОЙ СЕЗОН. БАРХАТНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, 2005, реж. Олег Степченко, опер. Мария Соловьева.
170. МЫ, 1989, СССР, реж. Юрис Подниекс, опер. Гвидо Звайгзне, Юрис Подниекс.
171. НА БЕРЕГУ (On the Beach), 1959, США, реж. Стэнли Крамер, опер. Джузеппе Ротунно.
172. НА ДЕСЯТЬ МИНУТ СТАРШЕ (Ten Minutes Older), 2002, автор проекта Вим Вендерс, реж. Вернер Херцог, Виктор Эрисе, Джим Джармуш, Спайк Ли, Аки Каурисмяки и др.
173. НАПОЛЕОН (Napoléon vu par Abel Gance), 1927, Франция, реж. Абель Ганс, опер. Леонс-Анри Бюрель, Жюль Крюгер, Жозеф-Луи Мундвилер.
174. НАСЛЕДНИЦА ПО ПРЯМОЙ, 1982, СССР, реж. Сергей Соловьев, опер. Павел Лебешев.
175. НАСТЯ, 1993, СССР, реж. Георгий Данелия, опер. Павел Лебешев.
176. НЕЖНЫЙ ВОЗРАСТ, 2000, Россия, реж. Сергей Соловьев, опер. Павел Лебешев.
177. НЕОКОНЧЕННАЯ ПЬЕСА ДЛЯ МЕХАНИЧЕСКОГО ПИАНИНО, 1977, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
178. НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ И. И. ОБЛОМОВА, 1979, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
179. НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ОБЛОМОВА, 1979, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
180. НИКУДЫШНАЯ, 1980, реж. Динара Асанова, опер. Николай Покопцев.
181. НИОТКУДА С ЛЮБОВЬЮ... ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ИОСИФЕ БРОДСКОМ, 2000, Россия, реж. Елена Якович, опер. Алексей Шишков.
182. НОСТАЛЬГИЯ, 1983, реж. Андрей Тарковский, опер. Джузеппе Ланчи.
183. НОЧНЫЕ ШЁПОТЫ, 1985, СССР, реж. Исаак Фридберг, опер. Владимир Нахабцев.
184. О БЕДНОМ ГУСАРЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО, 1980, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
185. О, ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТ? (O Brother, Where Art Thou?), 2000, Великобритания, Франция, США, реж. Джоэл Коэн, Итан Коэн, опер. Роджер Дикинс.
186. ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ, 1977, СССР, реж. Илья Авербах, опер. Дмитрий Долинин.
187. ОДИНОЧЕСТВО КРОВИ, 2001, реж. Роман Прыгунов, опер. Джеймс Гучхардо.
188. ОДНА ЛЮБОВЬ ДУШИ МОЕЙ, 2007, Россия, реж. Наталья Бондарчук, опер. Владимир Артемов.
189. ОЖЕРЕЛЬЕ ДЛЯ МОЕЙ ЛЮБИМОЙ, 1971, СССР, реж. Тенгиз Абуладзе, опер. Ломер Ахвледзани.
190. ОНИ СРАЖАЛИСЬ ЗА РОДИНУ, 1975, СССР, реж. Сергей Бондарчук, опер. Вадим Юсов.
191. ОСВОБОЖДЕНИЕ: ОГНЕННАЯ ДУГА, 1968, СССР, Польша, Югославия, Германия (ГДР), Италия, реж. Юрий Озеров, опер. Игорь Слабневич, Амина Ахметова, Виталий Абрамов.
192. ОСВОБОЖДЕНИЕ: ПОСЛЕДНИЙ ШТУРМ, (1971), СССР, реж. Юрий Озеров, опер. Игорь Слабневич.
193. ОСВОБОЖДЕНИЕ: ПРОРЫВ, (1969), СССР, реж. Юрий Озеров, опер. Игорь Слабневич.
194. ОСЕННИЙ МАРАФОН, 1979, СССР, реж. Георгий Данелия, опер. Сергей Вронский.
195. ОСЕНЬ, ЧЕРТАНОВО, 1988, СССР, реж. Дмитрий Таланкин и Игорь Таланкин, опер. Денис Евстигнеев
196. ОСТОРОЖНО, ПОШЛОСТЬ, 1959, СССР, реж. Элем Климов.
197. ОТЕЦ СЕРГИЙ, 1978, СССР, реж. Игорь Таланкин, опер. Анатолий Николаев, Георгий Рерберг.
198. ОТРОКИ ВО ВСЕЛЕННОЙ, 1974, СССР, реж. Ричард Викторов, опер. Андрей Кириллов.
199. ОТЦЫ-ОДИНОЧКИ, 1968, СССР, реж. Элем Климов.
200. ПАВЕЛ КЛУШАНЦЕВ. К ЗВЕЗДАМ! 2000, Россия, реж. Алексей Ткаля, опер. Вячеслав Петухов.
201. ПАИСИЙ СВЯТОГОРЕЦ, 2012, Россия, реж. Александр Куприн, опер. Александр Куприн, Георгий Кукумас, Борис Захаров, Олег Сологуб, Андрей Борисов.
202. ПАРТИЯ В ШАХМАТЫ (La partie d'échecs), 1994, Бельгия, Франция, Швейцария, реж. Ив Аншар,

- опер. Дени Ленуар.
203. ПАСТОРАЛЬ, 1976, СССР, реж. Отар Иоселиани, опер. Абесалом Майсурадзе.
204. ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ, 1994, Россия, Германия, реж. Роман Балаян, опер. Павел Лебешев.
205. ПЕТЕРБУРГ, 2003, Россия, реж. Ирина Евтеева.
206. ПЕТР ПЕРВЫЙ, 1937, СССР, реж. Владимир Петров, опер. Вячеслав Горданов, Владимир Яковлев.
207. ПИКОВАЯ ДАМА, 1916, Российская империя, реж. Яков Протазанов, опер. Евгений Славинский.
208. ПИРАТЫ XX ВЕКА, 1979, реж. Борис Дуров, опер. Александр Рыбин.
209. ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА, 1986, реж. Константин Лопушанский, опер. Николай Покопцев.
210. ПОД ПЕСНЬ КОЛЕС (La roue), 1923, Франция, реж. Абель Ганс, опер. Гастон Брун, Марк Бюйарн, Леонс-Анри Бюрель.
211. ПОКЛОННИК, 1973, СССР, реж. Али Хамраев, опер. Александр Антипенко.
212. ПОЛТОРЫ КОМНАТЫ, ИЛИ СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ НА РОДИНУ, 2008, Россия, реж. Андрей Хржановский, опер. Владимир Брыляков.
213. ПОСЕТИТЕЛЬ МУЗЕЯ, 1989, СССР, Германия (ФРГ), Швейцария, реж. Константин Лопушанский, опер. Николай Покопцев.
214. ПОСЛЕ ТАРКОВСКОГО, 2003, Россия, (ТВ), реж. и ведущий Петр Шепотинник.
215. ПОСЛЕСЛОВИЕ, 1983, СССР, реж. Марлен Хуциев, опер. Павел Лебешев.
216. ПОХОЖДЕНИЯ ЗУБНОГО ВРАЧА, 1965, СССР, реж. Элем Климов, опер. Самуил Рубашкин.
217. ПОЭТ И ЦАРЬ, 1927, СССР, реж. Владимир Гардин и Евгений Червяков, опер. Наум Аптекман, Святослав Беляев.
218. ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА НА ВОКЗАЛ ГОРОДА ЛА-СЬОТА (L' Arrivée d'un train à la Ciotat), 1895, Франция, реж. Огюст и Луи Люмьеры, опер. Луи Люмьер.
219. ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА НА СТАНЦИЮ ВЕНСЕННЕ (Arrivée d'un train gare de Vincennes), 1996, Франция, реж. Жорж Мельес.
220. ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА НА СТАНЦИЮ ЖУАНВИЛЬ (Arrivée d'un train — Gare de Joinville), 1896, Франция, реж. Жорж Мельес.
221. ПРИКАЗ: ОГОНЬ НЕ ОТКРЫВАТЬ, 1981, СССР, реж. Юрий Ианчук и Валерий Исаков, опер. Валерий Гинзбург.
222. ПРИКАЗ: ПЕРЕЙТИ ГРАНИЦУ, 1982, СССР, реж. Юрий Ианчук и Валерий Исаков, опер. Валерий Гинзбург.
223. ПРОГУЛКИ С БРОДСКИМ, 1994, Россия, реж. Елены Якович, опер. Алексей Шишков.
224. ПРОГУЛКИ С БРОДСКИМ: ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ, 2005, Россия, реж. Елена Якович, опер. Алексей Шишков.
225. ПРОШУ СЛОВА, 1976, реж. Глеб Панфилов, опер. Александр Антипенко.
226. ПРОЩАНИЕ, 1981, СССР, реж. Элем Климов и Лариса Шепитько, опер. Алексей Родионов, Юрий Схиртладзе, Сергей Тараскин.
227. ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ, 1937, СССР, реж. Моисей Левин, Борис Медведев, опер. Николай Ушаков.
228. ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЛУНУ (Le Voyage dans la lune), 1902, Франция, реж. Жорж Мельес, опер. Мишо, Люсьен Тенги.
229. ПУШКИН. ПОСЛЕДНЯЯ ДУЭЛЬ, 2006, Россия, реж. Наталья Бондарчук, опер. Мария Соловьева.
230. ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ, 1978, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
231. РАБА ЛЮБВИ, 1975, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
232. РАДОСТИ И ПЕЧАЛИ МАЛЕНЬКОГО ЛОРДА, 2003, Россия, реж. Иван Попов, опер. Александр Антипенко.
233. РАСКАЛЕННАЯ СУББОТА, 2002, Россия, реж. Александр Митта, опер. Мария Соловьева.
234. РЕБРО АДАМА, 1990, СССР, реж. Вячеслав Криштофович, опер. Павел Лебешев.
235. РЕБЯЧИЙ ПАТРУЛЬ, 1984, реж. Леонид Макарычев, опер. Николай Покопцев.
236. РОДИТЕЛЕЙ НЕ ВЫБИРАЮТ, 1982, реж. Виктор Соколов, опер. Николай Покопцев.
237. РОДНЯ, 1981, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
238. РОССИЯ, КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ, 1992, Россия, реж. Станислав Говорухин, опер. Эдуард Щербаков, Геннадий Энгстрем.
239. РУССКАЯ КАРТА, 2001-2005, Россия, реж. Иван Сидельников.
240. РЫЦАРИ ЮЖНОГО БРОНКСА (Knights of the South Bronx), 2005, США, реж. Аллен Хьюз, опер. Дерик В. Ундершульц.

241. С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН: УРОКИ МОНТАЖА, 1990, СССР, реж. Вадим Чубасов.
242. С.В.Д. — СОЮЗ ВЕЛИКОГО ДЕЛА, 1927, СССР, реж. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, опер. Андрей Москвин.
243. САНТА-БАРБАРА (Santa Barbara), 1984 — 1993, США, реж. Рик Бенневитц, Майкл Глиона, Роб Шиллер и др., опер. Джефф Энджел.
244. СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ, 1974, СССР, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
245. СЕГОДНЯ — КАЖДЫЙ ДЕНЬ, 1966, СССР, реж. Александр Антипенко, Владимир Савельев, опер. Александр Антипенко.
246. СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ (Det sjunde inseglet), 1957, Швеция, реж. Ингмар Бергман, опер. Гуннар Фишер.
247. СЕМЬ МИНУТ С КИНООПЕРАТОРОМ СЕРГЕЕМ УРУСЕВСКИМ (фотофильм), 1969, СССР, реж. и опер. Александр Антипенко.
248. СЕМЬ ШАГОВ ЗА ГОРИЗОНТ, 1968, СССР, реж. Феликс Соболев, опер. Леонид Прядкин.
249. СЕСТРИЧКИ ЛИБЕРТИ, 1991, СССР, реж. Владимир Грамматиков, опер. Александр Антипенко.
250. СИБИРИАДА, 1978, СССР, реж. Андрей Кончаловский, опер. Леван Пааташвили, Борис Травкин.
251. СИБИРОЧКА, 2003, Россия, реж. Владимир Грамматиков, опер. Александр Антипенко.
252. СИБИРСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК, 1998, Россия, Франция, Италия, Чехия, реж. Никита Михалков, опер. Павел Лебешев.
253. СКАЗКА О КУПЕЧЕСКОЙ ДОЧЕРИ И ТАИНСТВЕННОМ ЦВЕТКЕ, 1992, Россия, реж. Владимир Грамматиков, опер. Александр Антипенко.
254. СЛЕЗЫ КАПАЛИ, 1982, СССР, реж. Георгий Данелия, опер. Юрий Клименко.
255. СЛУГА, 1988, СССР, реж. Вадим Абдрашитов, опер. Денис Евстигнеев.
256. СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН, 1977, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
257. СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН, 1977, СССР, реж. Эльдар Рязанов, опер. Владимир Нахабцев.
258. СЛУЖИЛИ ДВА ТОВАРИЩА, 1968, СССР, реж. Евгений Карелов, опер. Михаил Ардабьевский, Виктор Белокопытов.
259. СОЗДАНИЯ (Les créatures), 1966, Франция, Швеция, реж. Аньес Варда, опер. Вилли Курант, Вильям Любчански, Jean Oujollet.
260. СОЛДАТ ИВАН БРОВКИН, 1955, СССР, реж. Иван Лукинский, опер. Валерий Гинзбург.
261. СОЛДАТЫ, 1956, СССР, реж. Александр Иванов, опер. Вячеслав Фастович.
262. СОЛО, 1980, реж. Константин Лопушанский, опер. Анатолий Лапшов.
263. СОЛЯРИС, 1972, реж. Андрей Тарковский, опер. Вадим Юсов.
264. СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА, 1992, Россия, режиссер-аниматор Александр Петров.
265. СПИВАНОЧКИ. ПОСВЯЩАЕТСЯ СЕРГЕЮ ПАРАДЖАНОВУ, 1971, СССР, реж. и опер. Александр Антипенко.
266. СПАСАТЕЛЬ, 1980, СССР, реж. Сергей Соловьев, опер. Павел Лебешев.
267. СПАСТИ РЯДОВОГО РАЙНА (Saving Private Ryan), 1998, США, реж. Стивен Спилберг, опер. Януш Камински.
268. СПОРТ, СПОРТ, СПОРТ, 1970, СССР, реж. Элем Климов, опер. Борис Брожовский, Юрий Схиртладзе, Олег Згуриди.
269. СРЕДИ СЕРЫХ КАМНЕЙ, 1983, СССР, реж. Кира Муратова, опер. Алексей Радионов.
270. СТАЛИНГРАД, 2013, Россия, реж. Фёдор Бондарчук, опер. Максим Осадчий.
271. СТАЛКЕР, 1979, реж. Андрей Тарковский, опер. Александр Княжинский, Георгий Рерберг, Леонид Калашников.
272. СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ, 1972, СССР, реж. Сергей Соловьев, опер. Леонид Калашников.
273. СТАРШЕ НА 10 МИНУТ, 1978, СССР, реж. Герц Франк, опер. Юрис Подниекс.
274. СТАЧКА, 1924, СССР, реж. Сергей Эйзенштейн, опер. Василий Хватов, Владимир Попов, Эдуард Тиссэ.
275. СТЕПЬ, 1977, СССР, реж. Сергей Бондарчук, опер. Леонид Калашников, Владимир Шевчик.
276. СУКИНЫ ДЕТИ, 1990, СССР, реж. Леонид Филатов, опер. Павел Лебешев.
277. СЧАСТЛИВАЯ, ЖЕНЬКА! 1984, СССР, реж. Александр Панкратов, опер. Владимир Нахабцев.
278. ТАК ЖИТЬ НЕЛЬЗЯ, 1990, СССР, Германия, реж. Станислав Говорухин, опер. Геннадий Энгстрем.
279. ТАКСИ-БЛЮЗ, 1990, СССР, Франция, реж. Павел Лунгин, опер. Денис Евстигнеев.

280. ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ, СССР, 1964, реж. Сергей Параджанов, опер. Юрий Ильенко, Виктор Бестаев.
281. ТЕРМИНАТОР 2: СУДНЫЙ ДЕНЬ (Terminator 2: Judgment Day), 1991, США, реж. Джеймс Кэмерон, опер. Адам Гринберг.
282. ТЕСТЫ ДЛЯ НАСТОЯЩИХ МУЖЧИН, 1998, Россия, реж. Андрей Разенков, опер. Мария Соловьева.
283. ТОТ САМЫЙ МЮНХГАУЗЕН, 1979, СССР, реж. Марк Захаров, опер. Владимир Нахабцев.
284. ТРИ ПЕСНИ О ПУШКИНЕ, 1999, Россия, реж. Александр Громов, опер. Андрей Аненков.
285. ТРИЖДЫ О ЛЮБВИ, 1981, реж. Виктор Трегубович, опер. Николай Покопцев.
286. ТРОЕ И ОДНА, 1974, Израиль, реж. Михаил Калик, опер. Виктор Белокопытов.
287. ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ, 1989, Германия, Франция, СССР, Швейцария, реж. Петер Фляйшман, опер. Павел Лебешев.
288. ТЫСЯЧА ГЛАЗ ДОКТОРА МАБУЗЕ (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse), 1960, Германия (ФРГ), Франция, Италия, реж. Фриц Ланг, опер. Карл Лёб.
289. УБИТЬ ПО-РУССКИ 1 и 2, 1998, из цикла «Криминальная Россия» (НТВ), реж. Владимир Панжев и Андрей Карпенко, опер. Александр Антипенко.
290. УДИВИТЕЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЯ ДОКТОРА ДУЛИТТЛА (Dolittle), 2020, США, Китай, Великобритания, Япония, реж. Стивен Гейган, опер. Гильермо Наварро.
291. УЛЫБАЮЩАЯСЯ МАДАМ БЁДЕ (La souriante Madame Beudet), 1923, Франция, реж. Жермен Дюлак, опер. Морис Форстер, Поль Паргель.
292. УРОДЫ, 1932, США, реж. Тод Браунинг, опер. Мерритт Герштад.
293. УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО, 1978, СССР, реж. Евгений Ташков, опер. Владимир Нахабцев.
294. УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ, 1994, Россия, Франция, реж. Никита Михалков, опер. Вилен Калюта.
295. ФАНТОМАС, 1964, Франция, Италия, реж. Андре Юнебель, опер. Марсель Гриньон.
296. ФЛАМАНДСКАЯ ДОСКА (Uncovered), 1994, Великобритания, Испания, Франция, реж. Джим МакБрайд, опер. Аффонсу Беату.
297. ФОРМУЛА ЛЮБВИ, 1984, СССР, реж. Марк Захаров, опер. Владимир Нахабцев.
298. ХЛОПУШКА+САЙНЕКС, 1997, Россия, реж. и опер. Александр Антипенко
299. ХОД КОРОЛЕВЫ (The Queen's Gambit), 2020, США, реж. Скотт Фрэнк, опер. Стивен Мейцлер.
300. ЧЕЛОВЕК ИДЕТ ЗА СОЛНЦЕМ, 1961, СССР, реж. Михаил Калик, опер. Вадим Дербенёв.
301. ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА, ЧАСТЬ 1: МОАБСКАЯ ИСТОРИЯ, 2003, Великобритания, Германия, Россия, Нидерланды, Италия, Испания, Венгрия, Люксембург, реж. Питер Гринуэй, опер. Рейнир ван Брумелен.
302. ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА, ЧАСТЬ 2: ИЗ ВО К МОРЮ, 2003, Великобритания, Россия, Нидерланды, Италия, Испания, Венгрия, Люксембург, реж. Питер Гринуэй, опер. Рейнир ван Брумелен.
303. ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА, ЧАСТЬ 3: ИЗ САРКА ДО КОНЦА, 2004, Великобритания, Германия, Россия, Нидерланды, Испания, Люксембург, реж. Питер Гринуэй, опер. Рейнир ван Брумелен.
304. ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА: АНТВЕРПЕН (The Tulse Luper Suitcases: Antwerp), 2003, Италия, Испания, Люксембург, Германия, реж. Питер Гринуэй, опер. Рейнир ван Брумелен.
305. ЧЕМПИОН МИРА, 2021, Россия, реж. Алексей Сидоров, опер. Михаил Милашин.
306. ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ К ЗВЕЗДАМ, 1980, реж. Ричард Викторов, опер. Александр Рыбин
307. ЧЕРНАЯ РОЗА – ЭМБЛЕМА ПЕЧАЛИ, КРАСНАЯ РОЗА – ЭМБЛЕМА ЛЮБВИ, 1989, СССР, реж. Сергей Соловьев, опер. Юрий Клименко.
308. ЧЕРНЫЙ МОНАХ, 1988, СССР, Германия (ФРГ), реж. Иван Дыховичный, опер. Вадим Юсов.
309. ШАМАН, 1996, Франция, Россия, реж. Бартабас, опер. Михаил Агранович, Мария Соловьева.
310. ШАХМАТИСТЫ (Shatranj Ke Khilari), 1977, Индия, реж. Сатьяджит Рай.
311. ШАХМАТНАЯ ГОРЯЧКА, 1925, СССР, реж. Всеволод Пудовкин, Николай Шпиковский, опер. Анатолий Головня.
312. ШАХМАТНАЯ НОВЕЛЛА (Schachnovelle), 1960, Германия (ФРГ), реж. Герд Освальд, опер. Гюнтер Зенфтлебен.
313. ШЕРЛОК ХОЛМС: ИГРА ТЕНЕЙ (Sherlock Holmes: A Game of Shadows), 2011, США, Великобритания, реж. Гай Ричи, опер. Филипп Русло.
314. ШИНЕЛЬ, 1959, СССР, реж. Алексей Баталов, опер. Максим Граник, Александр Жуковский.

-
315. ШИНЕЛЬ, 1981, СССР, режиссер-аниматор Юрий Норштейн.
 316. ШКОЛА, 2010, Россия, реж. Валерия Гай Германика, Руслан Маликов, Наталия Мещанинова, опер. Батыр Моргачев, Федор Лясс, Генрих Медер...
 317. ЭКИПАЖ, 1979, СССР, реж. Александр Митта, опер. Валерий Шувалов.
 318. ЭКИПАЖ, 2016, Россия, реж. Николай Лебедев, опер. Ирек Хартович.
 319. ЭЛЬДОРАДО (Eldorado), 1921, Франция, реж. Марсель Л'Эрбье, опер. Жорж Люка, Жорж Спечт.
 320. ЭТО СЛАДКОЕ СЛОВО — СВОБОДА! 1972, СССР, реж. Витаутас Жалакявичус, опер. Владимир Нахабцев.
 321. Я КУПИЛ ПАПУ, 1963, СССР, реж. Илья Фрэнк, опер. Михаил Кириллов.
 322. Я — КУБА, 1964, СССР, реж. Михаил Калатозов, опер. Сергей Урусевский.
 323. ЯНТАРНЫЕ КРЫЛЬЯ, 2003, Россия, реж. Андрей Разенков, опер. Мария Соловьева.

Учебное издание

Е.Ю. Ермакова

**Практическая магия кинематографа.
Часть 2. Мультимедийность пленочного кино**

Компьютерный дизайн обложки Александра Куликова
Компьютерная верстка *М.А. Баскакова*

Формат 60×90^{1/8}. Гарнитура «Times»
Электронное издание

Московский государственный психолого-педагогический университет
127051, г. Москва, ул. Сретенка, д. 29; тел.: (495) 632-90-77; факс: (495) 632-92-52

«Эта книга писалась в течение тридцати лет. Здесь истории тех, кто создавал российское кино, режиссеров, операторов, звукорежиссеров, композиторов. Сегодня каждый из нас, купив в магазине цифровую камеру, может снять свой фильм — для себя, для друзей, для человечества. Но у образного языка кино есть традиции, законы, достижения и неудачи, есть наработанная система приемов, которые превращают визуальную копию реальности в искусство, вкладывают в изображение эмоциональную энергию режиссера и зрительского восприятия, создают волшебный мир, в котором начинает жить частичка нашей души. И этому киноязыку надо учиться...».

Елена Ермакова — журналист, фотограф, кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО МГППУ.

