

КИНО — одно из популярнейших искусств нашего времени, и все, что связано с ним, неизменно вызывает интерес у зрителей. Не только то, что касается творческих биографий и планов на будущее любимых артистов и режиссеров, но и подробности работы тех, кто за кадром, — гримеров, осветителей, костюмеров и художников — привлекают общее внимание.

Меньше других здесь повезло кинооператорам, занятым на съемках художественных фильмов. Помнится, еще Карел Чапек в одном из очерков цикла «Как это делается» довольно иронически изобразил работу оператора.

Между тем все, что видит зритель на экране — мимику актеров и панорамы пейзажей, бурные погони и идиллические встречи влюбленных, запечатлено камерой — первым «зрителем» и фиксатором кадра. Все, что выражено писателем в романе или поэме, оператор должен уметь сделать зримым. И не только зримым. Если мы просто попробуем показать, к примеру, все, о чем говорится в сцене письма Татьяны к Онегину, может получиться фотография предметов, среди которых мы увидим актрису. А ведь сокровенный смысл этой поэтической сцены в глубокой взволнованности Татьяны и интонации голоса поэта, повествующего о своей любимой героине...

И зритель обычно прекрасно чувствует настроение кадра, однако порой приписывает выразительность его главным образом актеру. Во время сеанса никто не думает о том, что кино — искусство синтеза разных искусств, плод усилий очень многих людей. Но если вы не умеете проследить за работой оператора — вы получите от фильма гораздо меньше, чем он может дать. Вместо глубокого постижения картины зритель будет захвачен только развитием сюжета.

Итак, оператор «пишет» посредством света и тени, цвета и композиции. Кажется, его положение весьма выигрышно. Сколько веков бились художники, чтобы передать на плоскости или в объеме движение в неподвижном материале! Как трудно было, например, В. Сурикову достигнуть того, чтобы в картине «Боярыня Морозова» зритель почувствовал, как удаляются в глубь холста сани! В круглой скульптуре авторы достигают иллюзии движения, передавая его последовательные «фазы», которые зритель воспринимает суммарно, обходя вокруг статуи, — и ему действительно кажется: статуя «живет», «дышит»... Кажется бы, изобретение кинокамеры эту проблему сняло полностью — нужно просто фиксировать на пленке движение актеров. На самом деле это усложнило, а не упростило проблему. Законы изобразительной композиции и распре-

деления светотени никто не отменял и для кинематографа. А это значит, что кинооператор, «вооруженный» весьма популярной сейчас ручной камерой, должен, снимая движение, не забывать и о том, как «вписывается» человеческая фигура или группа в очень сложный, подчас динамичный фон, каково впечатление создают блики и тени, как сочетаются краски и тона в кадре, и при этом передавать неисчислимые смысловые и эмоциональные «оттенки» эпизодов, сцен, даже отдельных реплик и слов.

Возьмем, к примеру, фильм «Чайковский», а в



ВСЕВИДЯЩИЙ ГЛАЗ КИНОКАМЕРЫ

ВЕЧЕРНЮЮ беседу ведет кинооператор, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, заведующий кафедрой кинооператорского мастерства Всесоюзного государственного института кинематографии Анатолий Дмитриевич ГОЛОВНЯ.

нем так называемый портрет главного героя. Для кинематографа это сумма всех крупных и общих планов артиста, в данном случае — И. Смоктуновского. Необычайно по одухотворенности его лицо в минуты творчества; а сколько горечи и трагизма в его глазах, когда приходит к нему сознание непоправимых ошибок или утрат... Отнюдь не желая преуменьшить заслуги актера, можно утверждать: если бы не блестящее мастерство оператора М. Пилихиной, этот кинопортрет не стал бы таким впечатляющим.

Итак, оператор всегда имеет дело со светотенью. О том, как зависит от освещения выразительность лица, знает каждый. Не только камера — «орудие» оператора, но и «батарея» осветительных приборов. В экспедициях оператора сопровождают электростанции на колесах — лихтвагены; даже под ярким солнцем оператор устанавливает свою систему подсвета — чтобы смягчить контрастность теней. Бывает и так, что от солнца натягивают огромные куски прозрачной материи... Иначе натура в кадре будет выглядеть отнюдь не «натурально», без того

мягкого перехода красок, который характерен, в частности, для русской природы.

Пейзаж — один из сложнейших мотивов в кино. Как много можно сказать в нем, убеждают фильмы, которые снимал в качестве оператора и режиссера киевлянин Ю. Ильенко. У него на экране становится реальным самое невероятное. Помните, как расцветает таинственный цветок папоротника в «Ночи накануне Ивана Купалы»? Ильенко, закончивший ВГИК как оператор, и сейчас как режиссер остался истинным живописцем в кинематографе.

Особенно удачных, на мой взгляд, эпизода. Танковую атаку в «Огненной дуге»: объектив направлен в сторону танка, съемки ведутся на полном ходу танка, мчащегося сквозь взрывы и пламя. И быть может, от того, что сам Слабневич — бывший танкист, обстановка боя передана настолько реально, что у зрителя возникает полный «эффект присутствия»... И сцену массового наступления в фильме «Направление главного удара». Глубина кадра достигала 45 километров, и на всем этом расстоянии надо было так организовать движение войск и работу пиротехников, чтобы при съемке с вертолета открывалось необычное поле сражения...

Если молодой оператор П. Лебшев в «Белорусском вокзале» так внимательно прослеживает все мелочи обстановки в квартирах, миллионском участке, в больнице — смысл этой «документальности» раскрывается в финале, когда зритель сопоставляет уже увиденные игровые кадры с хроникой 1945 года. Стилистика фильма оказывается выдержанной очень строго. Другим же картинам свойственна иная «живописная» манера. Вот мастер, находящий всегда удивительно точный «ключ» к изобразительному решению фильма, — В. Юсов. Он всегда разный. В фильме «Иваново детство», как мне кажется, самыми значительными у него стали кадры высокой поэзии, рассказывающие о том, какой светлой могла бы оказаться жизнь Ивана, — картины хрупкие, нереальные, как сны... В картине «Я шагаю по Москве» оператор нашел такие ракурсы для съемки, что и тем, кто хорошо знает наш город, его улицы показались новыми, неожиданными.

«Из всех искусств для нас важнейшим является кино», — сказал полвека назад В. И. Ленин. Сейчас киностудии нашей страны ежегодно выпускают свыше ста только художественных фильмов. Это огромное богатство, адресованное нашему зрителю. И от зрителя мы вправе ожидать не просто интереса к кинокартине, как к зрелищу, но подлинного понимания всей сложности, многоплановости произведения этого вида искусства. Замечания о необходимости строгой, принципиальной критики произведений литературы и искусства, которые содержатся в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии и в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», касаются отнюдь не только профессиональных искусствоведов. Любый читатель и зритель полноправно участвует в развитии современного искусства. Вот почему в Директивах XXIV съезда КПСС прямо говорится о необходимости развития всех форм самообразования, повышения культурного уровня, эстетического и художественного воспитания народа.

Однако с фантастикой и легендами кино сталкивается не так уж часто. Гораздо больше у него забот о том, чтобы на экране все выглядело как можно более убедительно, жизненно. Но реализм вовсе не означает покорного следования натуре. Напротив — стилистика каждой картины должна быть своеобразной, полностью подчиняться задаче раскрытия темы.

В «Русском поле» оператор Ю. Гантман не только достоверен в любой подробности, не только умело «вписывает» в массовые сцены, где снимались колхозники-волжане, исполнителей главных ролей — Н. Мордюкову и И. Макарову, лепит глубокие психологические портреты их героинь. Но он и по-настоящему монументален, эпичен в эпизодах пахоты, уборки урожая, вечернего отдыха, у чего это звено рассказа о необъятных землях Родины, о великом труде, преобразующем поля...

Иная задача у главного оператора фильмов цикла «Освобождение» И. Слабневича. Здесь воссоздавались события 30-летней давности, и оператору нужно было передать на пленке весь размах бита Великой Отечественной войны. Напомню два