

Кино очень молодо. Появившись как технический трюк, аттракцион, оно безраздельно вошло в нашу действительность, став особым, самостоятельным искусством, имеющим собственную эстетику, ему одному присущие средства художественной выразительности.

А рождением своим кино обязано человеку с кинокамерой в руках. А точнее — кинооператору. Но оператор — не только первая кинематографическая профессия, с которой «есть и пошла» вся киноиндустрия, но и одна из основных профессий. Ведь кино — искусство зрелищное, пластическое. Изображение в нем является главным средством воплощения идейно-художественного замысла. И роль человека, который создает изображение, или, как принято у нас говорить, зрительный ряд, поистине неопределима. Словом, недаром нашу операторскую профессию, не имеющую себе подобных ни в одном виде искусства, называют самой кинематографической.

Я отдал этому делу 26 лет жизни и без преувеличения могу сказать: да, без операторского искусства не может существовать кинематограф.

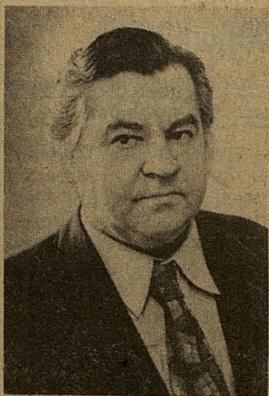
История советского кино дает убедительные тому доказательства. Триумфальный успех фильмов «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Мы из Kronштадта» был предопределен участием в создании этих шедевров киноискусства не только выдающихся режиссеров, но и истинных новаторов операторского дела, внесших огромный вклад в становление и развитие языка кино. Они положили начало советской кинооператорской школе, проложили дорогу дальнейшим достижениям кинооператорского мастерства.

Плодотворные творческие содружества С. Эйзенштейна и Э. Тиссэ, В. Пудовкина и А. Головни, А. Довженко и Д. Демуцко, М. Ромма и Б. Волчека обогатили советское кино открытиями, которыми мы обязаны и режиссерам и операторам.

Так, Э. Тиссэ, ломая сложившиеся в нем кино каноны, первым произвел режимную съемку. Он снимал в Одесском порту туманным утром, что считалось немислимим, добившись невиданного по тем временам эффекта. Кадры тумана, сквозь которые пробиваются солнечные лучи на фоне призрачных очертаний кораблей, получившие позднее название «сюита туманов», сейчас признаны шедевром операторского мастерства. И таких примеров операторских открытий новых возможностей кино в фильме «Броненосец «Потемкин» немало.

Чем же занимается оператор на съемочной пло-

щадке? Организует пространство перед киноаппаратом, выбирает способ и интенсивность освещения, ракурсы съемки действующих лиц, оптику — словом, выбирает, где снимать, что снимать, чем снимать и самое главное — как снимать. При этом необходимо помнить, что само слово «съемка», как пассивная фиксация на пленку событий, давно уже перестала выражать суть операторской работы. За этим понятием стоит и умение видеть, и способность чувствовать изображаемое. Два разных оператора на одном и том же материале могут снять два разных фильма — все зависит от чувствования, восприятия ими окружающего мира,



ИСКУССТВО КИНООПЕРАТОРА

Очередную вечернюю беседу ведет секретарь правления Союза кинематографистов СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Ленинской премии кинооператор и режиссер Владимир Васильевич МОНАХОВ

от умения по-своему прочесть сценарий. Снять кадр максимально выразительный — вот конечная цель нашего дела.

На экране этот кадр длится секунду, порой доли секунды, поэтому надо быть очень точным, предельно лаконичным в его построении. Всеми доступными средствами как бы подсказывать зрителю то единственно важное в данный момент, в данном кадре, на что необходимо обратить внимание, во имя чего этот кадр снят.

Помните, в «Неотправленном письме» режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского мотыга, то взметаясь вверх, то резко падая вниз, вгрызается в мерзлую землю. И вместе с ней, взметаясь и падая, движется камера, создавая на экране удивительный по своей силе образ труда, одержимого и героического.

В основе каждой нестандартно снятой сцены ле-

жит изобретательность, фантазия оператора, его очередная находка. В фильме «Судьба человека» есть сцена первого побега Андрея Соколова из гитлеровского концлагеря, в которой нужно было передать ощущение человека, впервые за многие дни почувствовавшего себя раскованным, свободным, как птица. Образ птицы и натолкнул меня на мысль подняться над землей. И вот я с камерой в руках пристроился в кабине вертолета, уходящего в небо. Вы, наверное, помните эти кадры: крупный план С. Бондарчука и постепенно уменьшающаяся его фигура, лежащая в некошеном овсе, свободно раскинув руки... Так впервые на съемках

была использована воздушная техника, доказано, что камера может двигаться в любом направлении.

Настоящих мастеров нашего операторского цеха отличает своеобразие художественной манеры. Их творческий почерк виден с первых кадров картины. Для С. Урусевского было характерно поэтическое осмысление действительности. Для Б. Волчека — углубленная работа над портретом, тщательная передача фактуры, разработка среды. А. Москвин, как никто другой, умел дать почувствовать глубину пространства. Мой учитель М. Магидсон, художник высокой изобразительной культуры, был мастером светоживописи.

Способность Марка Павловича интуитивно чувствовать цветовые взаимоотношения сказалась в разгадке им зеленого цвета. Дело в том, что этот цвет получить на кинопленке труднее других: он, как правило, выглядел или синеватым, или ржавеватым.

В свое время был организован конкурс на фильм, где зеленый цвет будет самым качественным. Его победителем стал Марк Павлович, буквально ошеломивший всех своим «зеленым» роликом, в котором добился различных оттенков этого цвета, на практике продемонстрировав большие возможности цветного кинематографа.

В общую копилку профессионального мастерства каждый привнес что-то свое. Анатолий Головня — подлинный мастер экранной живописи — обогатил изобразительные средства кинематографа интересным ракурсом, строгим построением света, оживляющим глаза, моделирующим лицо.

Сергей Урусевский первым взял камеру в руки, превратив ее в активного участника событий, возведя прием движущейся камеры в средство художественной выразительности. Помните знаменитую сцену отправления на фронт в картине «Летят журавли», когда Вероника выпрыгнула из автобуса, побежала по мостовой, пробираясь сквозь толпу, не находя глазами Бориса. Те же самые движения проделала и камера в руках С. Урусевского. И нет уже больше на экране отдельных слов-кадров. Изобразительная речь льется единым стремительным потоком.

Зрители часто спрашивают меня, как, когда у оператора рождается видение сцены, образ фильма. Надо сказать, что процесс «оживления» в фильм очень сложен и начинается с общения с драматургией, со сценарием. Уже тогда начинаешь мысленно выстраивать то действие, о котором читаешь. После знакомства с режиссерской концепцией видения произведения общая картина уточняется, и начинаешь работать над отдельными ее «детальками» — кадрами.

Кроме того, операторское мастерство неотделимо от отношения к образу. Нужно понять своего героя, полюбить его — и тогда это понимание, любовь передадутся и зрителям, не оставят равнодушных в зале. И наоборот, холодное, безучастное отношение к сценарию порождает серость операторских решений. Такая работа проживет недолго.

Идут годы. На смену мастерам прошлого поколения приходят новые художники. В сегодняшнем кинематографе в одном строю трудятся В. Железняков и Ю. Ильенко, А. Калашников и Л. Пааташвили, И. Слабневич и В. Юсов, многие другие талантливые, ищущие операторы, обогащая язык кино новыми выразительными метафорами. Вместе с прежними достижениями советских мастеров они создают те живые традиции, которые питают киноискусство.

207 Москва, 1979, 1 февраля