

Моск. кинообразы 1952, № 1/2

КОГДА одного режиссера спросили, почему он снял фильм черно-белым, а не цветным, он ответил, что хотел сделать фильм правдоподобнее. Этот парадоксальный ответ основан на том, что композиция и монтаж создают большую иллюзию реальности, чем цвет. Ответ был дан, когда все еще шли споры о появлении цвета на экране. Теперь цветные фильмы постепенно вытесняют черно-белые.

Наш собеседник **Анатолий Мукасей** — оператор фильмов «Данте жалобную книгу!», «Берегись автомобиля!», «Морские рассказы», «Первая

физическая и психологическая нагрузка. И часто наблюдаешь, как быстро взрослеют дети за съемочный период. Они ведь работают наравне со взрослыми, правда, полсмены. В павильоне и жарко, и ослепительно горят дуги. И когда смотришь в камеру и видишь мокрые от пота детские лица, покрасневшие от света глаза, а в них — стойкое желание все перетерпеть, то мгновенно собираешь свое внимание и подчиняешь все этим глазам и лицам. Работаете, как в операционной!

— **Кинематограф** развивается очень бурно, рост его во многом экспериментален. Открываются новые приемы. Уточняются названия. Вот вы с Роланом Быковым придумали новый термин «динамическая живопись». Что это такое?

— Может быть, это не очень точный термин, но по существу правильный. Динамической живописью мы назвали движение цвета внутри кадра.

— **Каким образом это происходит?**

— У камеры есть трансфокатор (система линз), так вот перемена фокуса и трансфокации вместе с движением камеры и актеров могут дать удивительный цветовой эффект! На словах это не очень понятно, пойдете к камере, и вы все это увидите сами.

Мукасей посадил меня за камеру, а сам стал что-то осторожно и легонко поворачивать. Девочка, сидевшая за столом, быстро приблизилась, и все стало светлым и теплым от ее лица. Потом камера чуть сдвинулась, и далекая зеленая стена за спиной у девочки высветлилась и стала туманной. Девочка шаловливо трянула бантиком. — стена сразу потемнела, всплыли бантики такие четкие, что казалось, их можно развязать. Потом камера опять уехала, и желтый бантик потонул в зеленой стене. Исчез совсем.

— **Что это вы сейчас делали? Такое чудо — цвет был живым!**

— Я просто вам показал, что такое динамическая живопись — И Мукасей лукаво улыбнулся.

— **Вы сняли две комедии для взрослых, две — для детей. Влияет ли жанр на стилистику фильма?**

— Жанр и стилистика — неразлучимы, одно определяет другое. Если вы точно находите выразительный ряд жанра, чисто доводите его до конца, то образ и смысловая нагрузка, которую он несет, становятся ясными зрителю.

А оператор, я думаю, должен уметь работать в любом жанре — к этому обязывает профессия. Но в каком-то из них он будет работать более воодушевленно. Более творчески. В этом случае работа оператора во многом определит успех фильма.

— **Дает ли вам камера возможность высказаться?**

— Наша профессия во многом зависима. Вероятно, по этой причине многие операторы «уходят» в режиссуру — Монахов, Ильенко, Андриканис, Волчек, Урусевский, Дербенев, Кулиш.

— **Что вы можете сказать о себе как об операторе?**

— Пожалуй, это самый трудный вопрос из заданных мне. Меня преследует хроническое чувство неудовлетворенности, хотя какие-то фрагменты из того, что мне пришлось снимать, меня устраивают. Ощущение, что я что-то постоянно «недотягиваю» в своей работе; то времени не хватает, то еще что-нибудь случится. Одним словом, производство диктует свой ритм, а я стараюсь свои замыслы осуществлять в заданном мне темпе.

ПОКА в павильоне ставили свет, кто-то из съемочной группы посоветовал мне: «Вы попросите Мукасея объяснить, как он работает с детьми».

— Как я работаю? Очень просто, — сказал Мукасей, — фокусы показываю. Дети ведь быстро устают, надо их как-то отвлекать.

Он попросил у кого-то коробок спичек, быстро чиркнул — и спичка хитро встала у него на пальце, слегка покачивая пламенем.

Вокруг нас постепенно стягивалось кольцо любопытных, которые, наверное, уже в сотый раз смотрели фокусы Мукасея, и я подумала, что для детей на съемочной площадке его фокусы — самое большое кино. Высокий, самый высокий на площадке, он, чуть сутулившись, легко переходил от одного актера к другому, что-то говорил неожиданно тихим для своего высокого роста голосом, и те начинали улыбаться. Мукасей готовился к съемке.

КАМЕРА И КИНООБРАЗ

девушка», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма».

— **Анатолий Михайлович, вы снимали и черно-белые, и цветные фильмы. Какие снимать легче? Как вы относитесь к существующему мнению о большем правдоподобии черно-белого фильма?**

— Я напомним, что исходной позицией изобразительной части кинематографа остается живопись и графика. И если черно-белое кино использует и развивает достижения и традиции графики, то цветной кинематограф обращен к живописи. В этом и различие.

Если отвечать на этот вопрос, исходя из идеальных условий производства, легче снимать то, что не противоречит твоему «я»... Ну, а какой в этом случае будет фильм — цветной или нет — это диктует уже драматургия. И если в этом случае нет ошибки, то и цветной, и черно-белый фильмы снимать одинаково удобно. Не легко, легко не бывает, а именно удобно. В высшем смысле этого слова.

Ну, а мысль о «правдоподобии» черно-белого фильма, я думаю, основывается на зрительской привычке.

— **Всегда говорят, что мы видим фильм глазами режиссера, а что привносит оператор?**

— Киногруппа — это как маленькая страна. За год работы над фильмом она вырабатывает сложный комплекс взаимоотношений как внутри себя, так и за ее пределами. И, конечно же, необходим некто, чтобы распорядиться этой сложной, часто неожиданной системой. «Власть» забирает сильнейший, хорошо, если он еще и мудрый, и талантливый, и уж совсем хорошо, если все это фокусируется в режиссере-постановщике. Я — за талантливого, мудрого, целенаправленного диктатора режиссуры. Может казаться парадоксальным, но в этом случае рождается творческое сообщество, и оператор-постановщик работает более творчески.

— **В картинах, которые вы снимали, участвовали и дети, и взрослые. Кого вам снимать интереснее?**

— С детьми работать очень интересно, а самое главное — ответственно. Хороший профессиональный актер может закрепить и повторить рисунок образа из дубля в дубль, может оправдать предложенное ему движение камеры и заранее выстроенную мизансцену. С детьми такие вещи происходят редко. Дети работают эмоционально, интуитивно и всякий раз по-новому, повинуюсь велению собственной страсти и мысли. Ролан Быков внимательно подглядывал за этими первыми произвольными движениями души, оберегал их, если нужно, поправлял незаметно, развивал и подчинял им и камеру, и всю съемочную площадку. И это не деспотизм. Отсюда и импровизация, и мобильность камеры. Правда, импровизация должна быть хорошо подготовлена — это и точный выбор маленьких исполнителей, и предварительная работа с ними, и готовность оператора мгновенно принимать условия игры. Это всегда творческая работа!

И еще. Работа в кино — огромная

Л. ИГУМНОВА.