

Независимая газ. —
1999. — 9 апр. — с. 13

Антонина Крюкова

ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ

«Оператор — это невеста: могут позвать, а могут и не позвать — и будешь сидеть без работы», — говорит Павел Лебешев

ПАВЕЛ ТИМОФЕЕВИЧ, вы помните, как пришли в кино, с чего начинали? — Я пришел работать на «Мосфильм», как говорится, со школьной скамьи, начинал механиком, а потом стал снимать самостоятельно. Мне было безумно интересно, я очень старался. Хотелось побыстрее всему научиться, я часто просил оставить меня во вторую смену, чтобы заменить того, кто не мог выйти работать ночью... У отца я работал вторым оператором на картине «Тишина» и на двух сериях фильма «Шит и мей». А первый раз еще механиком я поехал в экспедицию в Краснояр на съемки «Хожения по мукам». Эта экспедиция оставила у меня неизгладимое впечатление: режиссер — сам Григорий Львович Рошаль, главный оператор — легендарный Леонид Васильевич Косматов, профессор ВГИКа, актеры какие! Мне страшно нравилось работать, а во все совался, все было интересно. Потом было много картин, на которых я был ассистентом оператора, — с такими мастерами, как Александр Харитонов, Манос Захарияс и многими другими. С Андреем Смирновым делал две картины: «Ангел» и «Белорусский вокзал». А уже после «Белорусского вокзала» судьба свела меня с Никитой Михалковым.

— У кого вы учились? — Да ни у кого не учился. Я и ВГИК-то закончил заочно только благодаря Анатолию Дмитриевичу Головине. Последние два года моего, так сказать, учения он считал своим единственным мастером, с которым я и общался. Когда однажды я в очередной раз пришел сдавать сессию, выяснилось, что меня отчислили. Пошел к Головине, а он: «Как это, деточка, отчислили? Потом вызвал того, кто меня отчислил, и грозно так с ним поговорил. «Как ты, наглец, мог это отпустить, не посоветовавшись с заведующим кафедрой?». Меня восстановили, но потом еще раз ты отчислили и опять восстанавливали без помощи Головина. Наконец он сказал: «Больше к нему (т.е. ко мне, Лебешеву) не лезьте, это мой личный студент». И что же? Я десять лет учился! Вместо пятого курса сдвину на третий: у меня ни одной работы не принимали. Я как раз снял «Белорусский вокзал» и предложил Головине посмотреть, думая, что он зачтет его как курсовую работу. «Где, деточка, я могу посмотреть?» — спрашивает. — «На «Мосфильме». Он пришел на «Мосфильм», досмотрел фильм до конца, вышел весь в слезах: «Давай-ка, — говорит, — зачетку», — и за все четыре курса поставил мне «пятерки». Я тогда спросил его: «Что, хорошо снято?» А он отвечает: «Не знаю, как снято, я все время плакал. Давай защити диплом».

— Короткометражку Андрея Смирнова «Ангел» показали только после «перестройки». Но ведь и «Белорусский вокзал» нельзя сказать, что была благополучная судьба.

— «Белорусский вокзал» мы с Андреем соби-

рались снимать на узком экране в черно-белом изображении — так же, как снял «Ангел». В этом клочке всю его до мелочей разработали. Но буквально за неделю до начала съемок в Госкино решили, что картина будет широкоэкранной и цветной. Как черно-белая она у них уже не проходила. Девать было некуда, хотя я тогда еще не снимал в цвете. На мой взгляд, результат получился, с операторской точки зрения, мягко говоря, неважнецкий. И все потому, что фильм снят по принципу черно-белого кино, а это не имеет ничего общего с цветным, еще и пленка была сложная — советская, сами

под кроватью. Когда стали восстанавливать, то оказалось, что нет никаких материалов, кроме сохранившегося у меня. Копия эта была такая мягкая, как лаванда (это промежуточный позитив, с которого делают контратип). Ее почистили и легко сделали контратип, с которого потом напечатали новую копию. Вот и вся история.

— Вы должны были работать на «Зеркале» Андрея Тарковского. Как вы с ним встретились, и почему все-таки этот фильм снимал оператор Георгий Рерберг, а не вы? — Андрею понравился «Ангел», и он пригласил меня снимать «Белый, белый день» (так в первом варианте называлось «Зеркало»). Работали мы с ним довольно долго, но потом сценарий закрыли, мне пришлось уйти, потому что я не мог сидеть без работы. Я ушел на «Белорусский вокзал» и, к сожалению, к Тарковскому больше уже не попал. (Кстати сказать, «Белорусский вокзал» начинала снимать Лариса Шепитко, но ее вариант закрыли. Когда вернулись к варианту Смирнова, он позвал меня работать.)

— В нашем кинематографе у вас репутация признанного мастера светотени. Какие операторская школа вам особенно близка?

— В мировом кинематографе, наверное, существует множество операторских школ, о которых я, может быть, и не подозреваю вовсе. Но у нас, на мой взгляд, есть единая школа, а бы даже назвал ее академией — российское кино. А в ней — петербургская операторская школа, представленная Андреем Москвиным. Вот к ней я и принадлежу. Эта школа начиналась еще в фэхах, ее формировали знаменитый Дмитрий Фельдман, Сергей Урусовский, снявший в начале своего творческого пути «Сельскую учительницу» в утонченной, поэтической манере. А потом он создал свой стиль, свое направление, которое ярко проявилось в потрясающе талантливой картине «Летят журавли». После нее началось повальное увлечение «стилем Урусовского»: все схватили камеры и начали болтать ими туда-сюда. Одновременно сформировалась московская операторская школа, вышедшая из ВГИКа — из мастеров Леонида Васильевича Косматова и Бориса Израйлевича Волчека. Представителями «волчковой школы» считаются, например, Владимир Юсов, Герман Лавров и многие другие. (Хотя Юсов, на мой взгляд, уже создал свое собственное, совершенно самостоятельное направление.)



Утопия в цветах Елена Соловей — «Раба любви», 1976 г.

Есть даже такое понятие — «волчковский свет». Что это такое? Напомним одну из самых известных фотографий Марлен Дитрих с ловильно резкими границами света и тени, с буд-то глубоко посаженными глазами. Из-за присутствия верхнего света изображение получается — это и есть «волчковский свет». Правда, надо заметить, что это не его изобретение.

Такой свет был придуман американцами. В такой манере снято огромное количество американских картин, среди которых, скажем, «Гроздь гнева», «Лисички», «Лучшие голы на-

рались снимать на узком экране в черно-белом изображении — так же, как снял «Ангел». В этом клочке всю его до мелочей разработали. Но буквально за неделю до начала съемок в Госкино решили, что картина будет широкоэкранной и цветной. Как черно-белая она у них уже не проходила. Девать было некуда, хотя я тогда еще не снимал в цвете. На мой взгляд, результат получился, с операторской точки зрения, мягко говоря, неважнецкий. И все потому, что фильм снят по принципу черно-белого кино, а это не имеет ничего общего с цветным, еще и пленка была сложная — советская, сами

Есть даже такое понятие — «волчковский свет». Что это такое? Напомним одну из самых известных фотографий Марлен Дитрих с ловильно резкими границами света и тени, с буд-то глубоко посаженными глазами. Из-за присутствия верхнего света изображение получается — это и есть «волчковский свет». Правда, надо заметить, что это не его изобретение.



Марина Нейлова и Авангард Леонтьев в фильме Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник», 1999 г.

понимаете, что это такое. К тому же мне не хватало опыта... — А что это за история о том, как вы спасли картину Ларисы Шепитко «Родина электричества»?

— История простая и вряд ли заслуживает внимания. Но Лариса Шепитко, а потом и Элем Климов считали, что это и спас «Родину электричества». Дело в том, что и «Ангел», и «Родина электричества» входили в один киноальманах «Начало века», поэтому их копии печатались вместе. У меня сохранилась первая копия киноальманаха, я ее спрятал, она лежала

шей жизни» или знаменитый «Господин Кейн», — все они сняты оператором Греггом Толандом. Просто в то время из-за нашего всеобщего невежества можно было присвоить что угодно. Это, однако, отнюдь не умаляет заслуг Бориса Волчека: оператор он был блистательный, и его школа давала немало великодушных мастеров. Очень хорошая операторская школа была, на мой взгляд, у Александра Галлерина. Сам он снял только «Трактористки», о которых не скажешь, что это шедевр операторского искусства, но педагог он был замечательный. Все среднее поколение операторов вышло из Галь-

перина: Дмитрий Долгинин, Владимир Нахачев и многие другие.

— Долгое время вы были единственным и постоянным оператором на картинах Никиты Михалкова, но начиная с «Урга» он сделал несколько фильмов без вас. Что произошло? — Мы начинали с ним картиной «Свой среди чужих...» и закончили «Без свидетелей». А дальше он стал работать без меня и без Александра Алабашьяна, с которым, правда, снял еще свою «цыганскую» картину «Очи черные». Уже потом были «Урга» и все остальные фильмы. Заметьте, без нас он получил все премии и даже «Оскар». Выходит: мы ему просто мешали. Это, конечно, шутка, но ведь на самом деле так получилось. У меня с ним было разрыв. И разрыв этот произошел чисто профессиональные. Или производственные. Я считаю, что наступила усталость. Мы тяжело работали уже на картине «Без свидетелей». Мне тогда не нравилось все, что мы делали. А Никита не нравилось то, как я ко всему этому отношусь. Ему казалось, что я перестал стараться. А я устал, мне ужасно не нравился сценарий... И до сих пор не нравится.

— Но вы вернулись к Михалкову и недавно закончили снимать самый грандиозный его проект — фильм «Сибирский цирюльник». Что значит для вас это возвращение? — Да ничего особенного не значит. Здесь нет ничего сенсационного, нет никакой закулисной истории. Вообще, Никита начал этот фильм с итальянцем — оператором Франко Ди Джакомо, который снимал «Очи черные». Мне эта картина не нравится, я уже называл ее «цыганской», по-моему, это кино для «Березки», так бы я сказал, — она псевдорусская. И даже такой артист, как Мариелло Мастройни там просто переигрывает, что не прибавляет ему славы. Да и в целом этот фильм — не более чем представление о России. Его мог снимать кто угодно. А «Сибирский цирюльник» — большая, серьезный замысел, поэтому одним представлением о России не обойдешься — тут история, эпоха, судьбы людей.

Через какое-то короткое время Никите показалось, что итальянец все делает не так, что он ничего не понимает в русской живописи (а у Никиты все, что связано с Россией, обязательно связано с русской живописью — в смысле эстетикой), что он никогда не сможет ни понять, ни почувствовать, что такое Масленица, куланы бои и так далее — в фильме много национальных, чисто русских вещей. То есть Никита понял, что итальянец никогда в жизни не снимет все это так, как русский оператор. В чем он и убедил своих французских партнеров. И вот однажды мы от него позвонили и попросили захватить. У меня с ним всегда были хорошие отношения — мы же не сорвались, но тем не менее я удивился этому звонку. А когда приехал, мне предложили снимать «Сибирского цирюльника». Я согласился сразу — чего отказываться-то? Прочел сценарий и согласился. И мы стали работать, как и прежде.

— Никита Михалков, на ваш взгляд, очень изменился за то время, пока вы с ним не работали? — Как человек, как личность, конечно, изменился. Он стал заниматься политикой, у него миллион дел, на кино остается меньше времени, и в этом смысле работать ему тяжело. Но он спит всего часа четыре в сутки. Работоспособность у него фантастическая. Мы снимали ровно шесть месяцев — каждый день с 8 утра до 4 утра, у меня за этот период не было ни одного выходного дня. К концу картины все просто падали от усталости.

— Во время работы у вас с режиссером конфликтов не было? — Творческих конфликтов не было: снимали быстро, четко выполняли те требования, которые обуславливались заранее. Ну а просто человеческие конфликты всегда возникают... Мы все постарели. Никита Сергеевич привык, чтобы ему подчинялись все, а за те 14 лет, когда он к этому привык, наоборот, не привык. Поэтому чисто дружеские конфликты случались. Я же ему могу высказать все, несмотря на его мощное положение: он ведь у нас уже чуть ли не президент.

— Ну а как ваш интимный, романтический, нежный операторский стиль совпал с таким фильмом — масштабным, многолюдным, многообразным событиями, персонажами, ландшафтами и интерьерами? — Знаете, эта картина так и задумана была: соединить частные, отдельные судьбы, интим-

Павел Лебешев родился в 1940 году, закончил операторский факультет ВГИКа (1972 г., мастерская Анатолия Головина). В 1957 году пришел на «Мосфильм», где сначала работал со многими советскими операторами, в том числе со своим отцом — знаменитым Тимофеем Павловичем Лебешевым. Снял более 50 фильмов, среди которых «Ангел» и «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, фильмы Никиты Михалкова: «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви», «Пять вечеров», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни Обломова», «Родня», «Сибирский цирюльник». Работал с такими режиссерами, как Сергей Соловьев, Роман Балаян, Витаутас Жалаквичюс, Георгий Данелия, Сергей Бодров, Эльдар Рязанов, Денис Евстигнеев. Его операторское мастерство отмечено многими международными призами, среди которых Серебряный приз, присужденный в Великобритании за фильм «Несколько дней из жизни Обломова». В 1996 году Павел Лебешев получил «Нику» как лучший оператор и «Золотой Овен» — за вклад в кинематограф.



Павел Лебешев. Фото Натальи Преображенской (НГ-фото).

ные драмы с историческими событиями. Ведь Михалкова всегда интересовало отношение человека и государства. Поэтому-то, мне кажется, он и поменял оператора. Он обратился ко мне, потому что манера, в какой слепаны все предыдущие его картины, снятые мной, оказалась здесь нужнее всего. На этот раз, я думаю, Никита четко знал, чего он хочет. И знал, что с его замыслом может справиться только один оператор — Лебешев. Правда, кинозритель ни я, ни он никогда не снимали. И для него, и для меня в этом плане картина была абсолютно новой. Отсутствие такого опыта нам пришлось преодолевать вместе, и вроде бы все получилось. Я бы сказал, что в этом фильме наше предельное с Михалковым творчество как бы пересослилось.

— Вы остались довольны результатом? — Трудно сказать: с одной стороны, доволен, а с другой — не очень. Все-таки надо учитывать, что я пришел на картину не с самого начала, а когда весь подготовительный период уже закончился. Кроме того, очень жалко материал, который пришлось выбросить. Она и так получилась огромная, но снятого материала было раз в пять больше: из 168 тысяч метров пленки в картину вошло только 3 тысячи. Из-за этого и изобразительный ряд тоже немало потерял. Мне больше всего жалко даже не себя, а Олега Меньшикова, потому что у него целиком выкинуты потрясающие эпизоды. Все они, правда, вошли в телевизионный вариант. У меня нет такой радости, какая, скажем, была после съемок фильма «Несколько дней из жизни Обломова» — моя операторская работа там меня тогда очень пожелала, а дальше мы что-то придумывали, разрабатывали. У Соловьева все очень просто: он всегда четко знает, чего хочет. Он и операторов так же берет — определенно зная, что их стиль подойдет для такой-то картины. После «Ассис» Соловьев задумал трилогию, начал снимать продолжение и сразу сказал мне о стилистике, в какой должна быть снята «Черная роза — эмблема печали...». Мне это было неинтересно. Ничего трагического в этом нет: режиссер ищет того оператора, который ему подходит. И не только оператора, но и художника, и актеров. Как говорит Саша Алабашьян, режиссер — это дирижер.

— А оператор? — Оператор — это невеста. Могут позвать, а могут и не позвать. И будешь сидеть без работы. В кино главный — режиссер, а актеры, операторы, художники — все от него зависит. Даже сценаристы: снимать или не снимать фильм по какому-то сценарию решает режиссер. Сам-то сценарист снимать не будет.

— Владимир Юсов, превосходно снявший «Провру» Ивана Дыховичного, говорил, что без режиссера в этом фильме не было бы и оператора. Что необходимо для того, чтобы картина получилась?

— Необходимо совпадение, одинаковое видение картины всеми, кто ее делает. — Для вас картина начинается со сценария? — Есть такие режиссеры, к которым, даже не читая сценария, я могу пойти работать. Вернее, мог бы: сейчас кино просто нет.

— Вы сняли комедию Георгия Данелия «Кин-дза-дза», довольно неожиданный фильм в ряду других ваших работ — обещаний, фактурный, заведомо фантастический мир.

— Да, этот картина — я и Данелия не работали, но тут сопоставить, остроумный... Но чтобы снимать комедию, у оператора должен быть особый дар, потому что комедии — это вообще

нечто особенное. Их надо снимать так, как у Чаплина: оператор там вообще не заметен, его как бы и нет — он только фиксирует. А как только в комедии появляется оператор, он мешает: сразу видно, как это красиво снято и т.д. Но случилось так, что на картине «Кин-дза-дза» с Георгием Николаевичем должен был работать ныне покойный замечательный наш оператор Саха Княжикский, он тогда сильно заболел, а съемки уже начались. Вот меня Данелия и попросил прийти на картину. Поскольку я к нему очень хорошо относился (и отношусь до сих пор), я согласился поехать в экспедицию. Я пытался снимать так, как понимал, то есть старался раствориться в фильме, чтобы меня не было видно. Но не получилось. Данелия — не только сам себе режиссер, он сам себе — все. Я же этого не знал. Не знал, что он сам все умеет. Если сломался аппарат — сам его чинит, хотя есть специально вызванный для этого мастер. Если тележка сломалась — сам колесо к ней прикручивает. С артистами Данелия репетировал безумно долго. Все это для меня было просто катастрофой. Снимаем в пустыне, жара градусов 60, а я сижу в палатке и играю в шахматы. Он прибегает, кричит: «Кончай играть!» А я ему: «Я давно готов, скажи «мотор» — выйду и начну снимать».

К тому же Георгий Николаевич — человек исключительно интуитивный: можно снять так это хорошо, а можно и иначе — тоже хорошо, а если чуть-чуть по-другому — будет еще лучше? Я привык к четкой работе, я знаю, где поставить камеру, какой нужен объектив. Если бы я дважды поменял объектив, ассистенты бы очень удивились: что это с ним? Я же профессионал, что же тут примеряться без конца? Я же точно знаю, каким получится кадр, и в соответствии с этим ставлю камеру. В большой сцене можно кадром 10 слепать быстро, а 3—4, объединяющих всю сцену, снять четко, не торопясь. Я всегда так снимаю. И с Никитой мы тоже так снимали: отдельно взять кадр, полностью выкинуть — и он будет как зевал! Тут чуть-чуть вправо, чуть-чуть влево...

Меня это безумно раздражало. А режиссера раздражало то, что это меня раздражает. Работать поэтому было совершенно невыносимо. В итоге, правда, все получилось замечательно, да и теплые при встрече мы с Георгием Николаевичем обнимаемся. Но если бы начали работать опять, было бы то же самое. А вообще «Кин-дза-дза» — не чистая комедия, это какое-то странное кино.

— Но потом вы с Данелией снимали «Настоя». Почему согласились? — Хотя я после «Кин-дза-дзы» поклялся, что больше никогда не буду с ним работать, он опять уговорил меня. Теперь-то уж точно работать с ним не буду. Хватит! Тем более что я его как человека и художника очень уважаю...

— Требуется, в общем-то, один и те же: работать, работать и работать. А эстетические задачи у разных режиссеров различные, и сформулировать их довольно трудно. У Михалкова всю эстетику мы определили втроем: режиссер, оператор и художник. Никита нам с Алабашьяном высказывал свои пожелания, а дальше мы что-то придумывали, разрабатывали. У Соловьева все очень просто: он всегда четко знает, чего хочет. Он и операторов так же берет — определенно зная, что их стиль подойдет для такой-то картины. После «Ассис» Соловьев задумал трилогию, начал снимать продолжение и сразу сказал мне о стилистике, в какой должна быть снята «Черная роза — эмблема печали...». Мне это было неинтересно. Ничего трагического в этом нет: режиссер ищет того оператора, который ему подходит. И не только оператора, но и художника, и актеров. Как говорит Саха Алабашьян, режиссер — это дирижер.

— А оператор? — Оператор — это невеста. Могут позвать, а могут и не позвать. И будешь сидеть без работы. В кино главный — режиссер, а актеры, операторы, художники — все от него зависит. Даже сценаристы: снимать или не снимать фильм по какому-то сценарию решает режиссер. Сам-то сценарист снимать не будет.

— Владимир Юсов, превосходно снявший «Провру» Ивана Дыховичного, говорил, что без режиссера в этом фильме не было бы и оператора. Что необходимо для того, чтобы картина получилась?

— Необходимо совпадение, одинаковое видение картины всеми, кто ее делает. — Для вас картина начинается со сценария? — Есть такие режиссеры, к которым, даже не читая сценария, я могу пойти работать. Вернее, мог бы: сейчас кино просто нет.

— Вы сняли комедию Георгия Данелия «Кин-дза-дза», довольно неожиданный фильм в ряду других ваших работ — обещаний, фактурный, заведомо фантастический мир.

— Да, этот картина — я и Данелия не работали, но тут сопоставить, остроумный... Но чтобы снимать комедию, у оператора должен быть особый дар, потому что комедии — это вообще

нечто особенное. Их надо снимать так, как у Чаплина: оператор там вообще не заметен, его как бы и нет — он только фиксирует. А как только в комедии появляется оператор, он мешает: сразу видно, как это красиво снято и т.д. Но случилось так, что на картине «Кин-дза-дза» с Георгием Николаевичем должен был работать ныне покойный замечательный наш оператор Саха Княжикский, он тогда сильно заболел, а съемки уже начались. Вот меня Данелия и попросил прийти на картину. Поскольку я к нему очень хорошо относился (и отношусь до сих пор), я согласился поехать в экспедицию. Я пытался снимать так, как понимал, то есть старался раствориться в фильме, чтобы меня не было видно. Но не получилось. Данелия — не только сам себе режиссер, он сам себе — все. Я же этого не знал. Не знал, что он сам все умеет. Если сломался аппарат — сам его чинит, хотя есть специально вызванный для этого мастер. Если тележка сломалась — сам колесо к ней прикручивает. С артистами Данелия репетировал безумно долго. Все это для меня было просто катастрофой. Снимаем в пустыне, жара градусов 60, а я сижу в палатке и играю в шахматы. Он прибегает, кричит: «Кончай играть!» А я ему: «Я давно готов, скажи «мотор» — выйду и начну снимать».

К тому же Георгий Николаевич — человек исключительно интуитивный: можно снять так это хорошо, а можно и иначе — тоже хорошо, а если чуть-чуть по-другому — будет еще лучше? Я привык к четкой работе, я знаю, где поставить камеру, какой нужен объектив. Если бы я дважды поменял объектив, ассистенты бы очень удивились: что это с ним? Я же профессионал, что же тут примеряться без конца? Я же точно знаю, каким получится кадр, и в соответствии с этим ставлю камеру. В большой сцене можно кадром 10 слепать быстро, а 3—4, объединяющих всю сцену, снять четко, не торопясь. Я всегда так снимаю. И с Никитой мы тоже так снимали: отдельно взять кадр, полностью выкинуть — и он будет как зевал! Тут чуть-чуть вправо, чуть-чуть влево...

Меня это безумно раздражало. А режиссера раздражало то, что это меня раздражает. Работать поэтому было совершенно невыносимо. В итоге, правда, все получилось замечательно, да и теплые при встрече мы с Георгием Николаевичем обнимаемся. Но если бы начали работать опять, было бы то же самое. А вообще «Кин-дза-дза» — не чистая комедия, это какое-то странное кино.

— Но потом вы с Данелией снимали «Настоя». Почему согласились? — Хотя я после «Кин-дза-дзы» поклялся, что больше никогда не буду с ним работать, он опять уговорил меня. Теперь-то уж точно работать с ним не буду. Хватит! Тем более что я его как человека и художника очень уважаю...

— Требуется, в общем-то, один и те же: работать, работать и работать. А эстетические задачи у разных режиссеров различные, и сформулировать их довольно трудно. У Михалкова всю эстетику мы определили втроем: режиссер, оператор и художник. Никита нам с Алабашьяном высказывал свои пожелания, а дальше мы что-то придумывали, разрабатывали. У Соловьева все очень просто: он всегда четко знает, чего хочет. Он и операторов так же берет — определенно зная, что их стиль подойдет для такой-то картины. После «Ассис» Соловьев задумал трилогию, начал снимать продолжение и сразу сказал мне о стилистике, в какой должна быть снята «Черная роза — эмблема печали...». Мне это было неинтересно. Ничего трагического в этом нет: режиссер ищет того оператора, который ему подходит. И не только оператора, но и художника, и актеров. Как говорит Саха Алабашьян, режиссер — это дирижер.

— А оператор? — Оператор — это невеста. Могут позвать, а могут и не позвать. И будешь сидеть без работы. В кино главный — режиссер, а актеры, операторы, художники — все от него зависит. Даже сценаристы: снимать или не снимать фильм по какому-то сценарию решает режиссер. Сам-то сценарист снимать не будет.

— Владимир Юсов, превосходно снявший «Провру» Ивана Дыховичного, говорил, что без режиссера в этом фильме не было бы и оператора. Что необходимо для того, чтобы картина получилась?

— Необходимо совпадение, одинаковое видение картины всеми, кто ее делает. — Для вас картина начинается со сценария? — Есть такие режиссеры, к которым, даже не читая сценария, я могу пойти работать. Вернее, мог бы: сейчас кино просто нет.

— Вы сняли комедию Георгия Данелия «Кин-дза-дза», довольно неожиданный фильм в ряду других ваших работ — обещаний, фактурный, заведомо фантастический мир.

— Да, этот картина — я и Данелия не работали, но тут сопоставить, остроумный... Но чтобы снимать комедию, у оператора должен быть особый дар, потому что комедии — это вообще

нечто особенное. Их надо снимать так, как у Чаплина: оператор там вообще не заметен, его как бы и нет — он только фиксирует. А как только в комедии появляется оператор, он мешает: сразу видно, как это красиво снято и т.д. Но случилось так, что на картине «Кин-дза-дза» с Георгием Николаевичем должен был работать ныне покойный замечательный наш оператор Саха Княжикский, он тогда сильно заболел, а съемки уже начались. Вот меня Данелия и попросил прийти на картину. Поскольку я к нему очень хорошо относился (и отношусь до сих пор), я согласился поехать в экспедицию. Я пытался снимать так, как понимал, то есть старался раствориться в фильме, чтобы меня не было видно. Но не получилось. Данелия — не только сам себе режиссер, он сам себе — все. Я же этого не знал. Не знал, что он сам все умеет. Если сломался аппарат — сам его чинит, хотя есть специально вызванный для этого мастер. Если тележка сломалась — сам колесо к ней прикручивает. С артистами Данелия репетировал безумно долго. Все это для меня было просто катастрофой. Снимаем в пустыне, жара градусов 60, а я сижу в палатке и играю в шахматы. Он прибегает, кричит: «Кончай играть!» А я ему: «Я давно готов, скажи «мотор» — выйду и начну снимать».

К тому же Георгий Николаевич — человек исключительно интуитивный: можно снять так это хорошо, а можно и иначе — тоже хорошо, а если чуть-чуть по-другому — будет еще лучше? Я привык к четкой работе, я знаю, где поставить камеру, какой нужен объектив. Если бы я дважды поменял объектив, ассистенты бы очень удивились: что это с ним? Я же профессионал, что же тут примеряться без конца? Я же точно знаю, каким получится кадр, и в соответствии с этим ставлю камеру. В большой сцене можно кадром 10 слепать быстро, а 3—4, объединяющих всю сцену, снять четко, не торопясь. Я всегда так снимаю. И с Никитой мы тоже так снимали: отдельно взять кадр, полностью выкинуть — и он будет как зевал! Тут чуть-чуть вправо, чуть-чуть влево...

Меня это безумно раздражало. А режиссера раздражало то, что это меня раздражает. Работать поэтому было совершенно невыносимо. В итоге, правда, все получилось замечательно, да и теплые при встрече мы с Георгием Николаевичем обнимаемся. Но если бы начали работать опять, было бы то же самое. А вообще «Кин-дза-дза» — не чистая комедия, это какое-то странное кино.

— Но потом вы с Данелией снимали «Настоя». Почему согласились? — Хотя я после «Кин-дза-дзы» поклялся, что больше никогда не буду с ним работать, он опять уговорил меня. Теперь-то уж точно работать с ним не буду. Хватит! Тем более что я его как человека и художника очень уважаю...

— Требуется, в общем-то, один и те же: работать, работать и работать. А эстетические задачи у разных режиссеров различные, и сформулировать их довольно трудно. У Михалкова всю эстетику мы определили втроем: режиссер, оператор и художник. Никита нам с Алабашьяном высказывал свои пожелания, а дальше мы что-то придумывали, разрабатывали. У Соловьева все очень просто: он всегда четко знает, чего хочет. Он и операторов так же берет — определенно зная, что их стиль подойдет для такой-то картины. После «Ассис» Соловьев задумал трилогию, начал снимать продолжение и сразу сказал мне о стилистике, в какой должна быть снята «Черная роза — эмблема печали...». Мне это было неинтересно. Ничего трагического в этом нет: режиссер ищет того оператора, который ему подходит. И не только оператора, но и художника, и актеров. Как говорит Саха Алабашьян, режиссер — это дирижер.

— А оператор? — Оператор — это невеста. Могут позвать, а могут и не позвать. И будешь сидеть без работы. В кино главный — режиссер, а актеры, операторы, художники — все от него зависит. Даже сценаристы: снимать или не снимать фильм по какому-то сценарию решает режиссер. Сам-то сценарист снимать не будет.

— Владимир Юсов, превосходно снявший «Провру» Ивана Дыховичного, говорил, что без режиссера в этом фильме не было бы и оператора. Что необходимо для того, чтобы картина получилась?

— Необходимо совпадение, одинаковое видение картины всеми, кто ее делает. — Для вас картина начинается со сценария? — Есть такие режиссеры, к которым, даже не читая сценария, я могу пойти работать. Вернее, мог бы: сейчас кино просто нет.

— Вы сняли комедию Георгия Данелия «Кин-дза-дза», довольно неожиданный фильм в ряду других ваших работ — обещаний, фактурный, заведомо фантастический мир.

— Да, этот картина — я и Данелия не работали, но тут сопоставить, остроумный... Но чтобы снимать комедию, у оператора должен быть особый дар, потому что комедии — это вообще

нечто особенное. Их надо снимать так, как у Чаплина: оператор там вообще не заметен, его как бы и нет — он только фиксирует. А как только в комедии появляется оператор, он мешает: сразу видно, как это красиво снято и т.д. Но случилось так, что на картине «Кин-дза-дза» с Георгием Николаевичем должен был работать ныне покойный замечательный наш оператор Саха Княжикский, он тогда сильно заболел, а съемки уже начались. Вот меня Данелия и попросил прийти на картину. Поскольку я к нему очень хорошо относился (и отношусь до сих пор), я согласился поехать в экспедицию. Я пытался снимать так, как понимал, то есть старался раствориться в фильме, чтобы меня не было видно. Но не получилось. Данелия — не только сам себе режиссер, он сам себе — все. Я же этого не знал. Не знал, что он сам все умеет. Если сломался аппарат — сам его чинит, хотя есть специально вызванный для этого мастер. Если тележка сломалась — сам колесо к ней прикручивает. С артистами Данелия репетировал безумно долго. Все это для меня было просто катастрофой. Снимаем в пустыне, жара градусов 60, а я сижу в палатке и играю в шахматы. Он прибегает, кричит: «Кончай играть!» А я ему: «Я давно готов, скажи «мотор» — выйду и начну снимать».

К тому же Георгий Николаевич — человек исключительно интуитивный: можно снять так это хорошо, а можно и иначе — тоже хорошо, а если чуть-чуть по-другому — будет еще лучше? Я привык к четкой работе, я знаю, где поставить камеру, какой нужен объектив. Если бы я дважды поменял объектив, ассистенты бы очень удивились: что это с ним? Я же профессионал, что же тут примеряться без конца? Я же точно знаю, каким получится кадр, и в соответствии с этим ставлю камеру. В большой сцене можно кадром 10 слепать быстро, а 3—4, объединяющих всю сцену, снять четко, не торопясь. Я всегда так снимаю. И с Никитой мы тоже так снимали: отдельно взять кадр, полностью выкинуть — и он будет как зевал! Тут чуть-чуть вправо, чуть-чуть влево...

Меня это безумно раздражало. А режиссера раздражало то, что это меня раздражает. Работать поэтому было совершенно невыносимо. В итоге, правда, все получилось замечательно, да и теплые при встрече мы с Георгием Николаевичем обнимаемся. Но если бы начали работать опять, было бы то же самое. А вообще «Кин-дза-дза» — не чистая комедия, это какое-то странное кино.

— Но потом вы с Дан