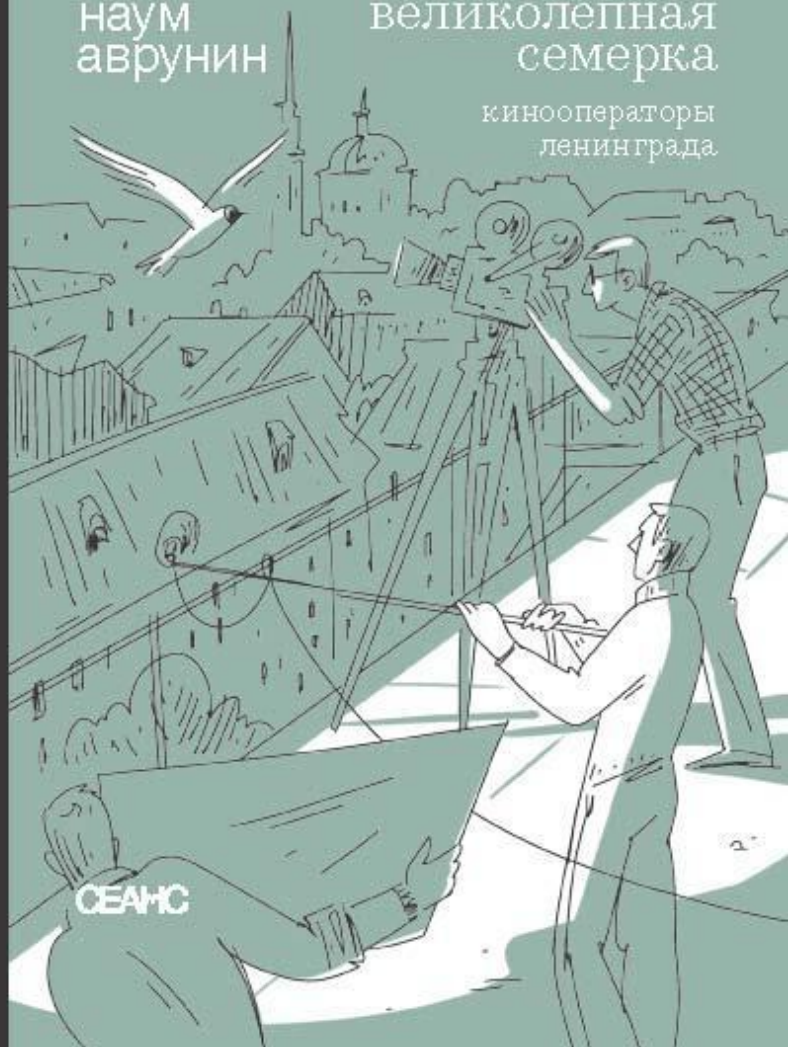


наум
аврунин

великолепная
семерка

кинооператоры
ленинграда



СЕАНС

Наум Герасимович Аврунин Великолепная семерка. Кинооператоры Ленинграда. Очерки и беседы

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74052757
Великолепная семерка. Кинооператоры Ленинграда:
ISBN 978-5-6050193-6-7*

Аннотация

Читателю предлагается семь творческих портретов ленинградских кинооператоров – Валерия Федосова, Сергея Скворцова, Анатолия Лапшова, Сергея Астахова, Дмитрия Долинина, Юрия Шайгарданова и Юрия Векслера, – представленных их коллегой, оператором-документалистом Наумом Авруниным. В беседах об их фильмах поднимаются темы как сугубо профессиональные, так и гуманитарные, культурологические и философские. Данная книга – приглашение в творческую мастерскую важнейшей кинематографической профессии и одновременно попытка рассказать о классических фильмах, создавших славу „ленинградской школе“ кино.

Содержание

От редактора	5
I	6
„Я люблю решать трудные задачи“	9
Об учителях и школе	13
Трудные задачи	18
II	52
„Там есть фильм“	55
„Скоро лето“	55
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Наум Герасимович Аврунин
Великолепная семерка.
Кинооператоры
Ленинграда

© Н. Г. Аврунин, 2024 (текст)

© ЦКП „Сеанс“, 2024 (макет)

© К/с „Ленфильм“, 2024 (фотографии)

От редактора

Кинематограф – искусство-кентавр, живой синтез поэзии и технологии. И ярче всего об этой врожденной алхимии напоминает фигура человека с киноаппаратом. Специалиста, которому приходится соединять в себе навыки инженера и философа, – кинооператора.

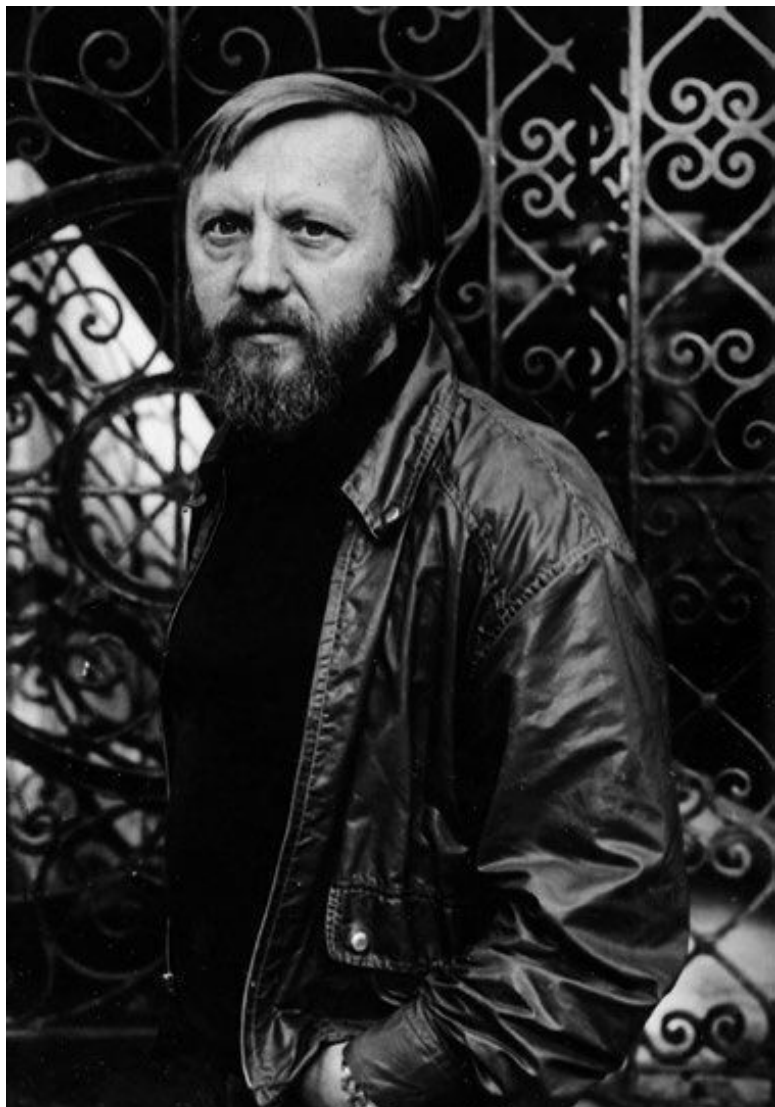
Героями книги „Великолепная семерка“ стали операторы уникальной „ленинградской школы“. На Неве всегда была своя особенная операторская традиция, сформировавшаяся благодаря великому Андрею Москвину и его ученикам. Что определяет своеобразие ленинградского взгляда в кино, какими средствами достигается свойственная ему особая камерность и обращенность к человеку? Об этом и многом другом оператор Наум Герасимович Аврунин размышляет вместе с ленинградскими классиками операторского искусства.



I

Валерий Федосов

Родился 25 июня 1941 года в Старом Селе Гомельской области. В 1963 году окончил операторский факультет ВГИКа (мастерская Б. Волчека). С 1963 года работал оператором на киностудии „Ленфильм“. Умер 5 июня 1990 года.



Из архива А. Германа

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

Р. Эсадзе	1964	„Фро“ (с К. Соболев)
Р. Эсадзе	1970	„Секундомер“
И. Поволоцкая	1973	„Исполняющий обязанности“
А. Герман	1976	„Двадцать дней без войны“
И. Масленников	1978	„Ярославна, королева Франции“
В. Соколов	1980	„Я – актриса“
С. Овчаров	1983	„Небывальщина“
А. Герман	1984	„Мой друг Иван Лапшин“
С. Аранович	1985	„Противостояние“
С. Овчаров	1986	„Левша“
С. Аранович	1988	„Большая игра“ (с А. Тасевым и Х. Тотевым)
С. Овчаров	1989	„Оно“
В. Бортко	1991	„Афганский излом“ (с П. Засядко)

„Я люблю решать трудные задачи“

„Он мой ученик“, – говорит один человек о другом. Прав ли он? Возможно. Если ученик сам считает его своим учителем. В той или иной степени все мы ученики, потому что каждому из нас присущи обезьяньи инстинкты. Но учителей мы выбираем сами. Счастье, если ученик может общаться со своим учителем прямо. Тут, как говорится, имеющий уши да слышит. Но часто бывает опосредованный контакт с мастером – через его произведения. Я никогда не встречался с Анри Картье-Брессоном, но я видел его фотографии, когда делал свои первые шаги в этом виде творчества. Эти фотографии совпадали с моими ощущениями и моим неформившимся и, конечно же, еще не сформулированным пониманием фотографии как искусства. Но они произвели на меня такое действие, что я невольно стал не только поклонником творчества Картье-Брессона, но и последователем его манеры в фиксации окружающего пространства. Я и сейчас считаю его величайшим из фотографов. До сих пор меня не волнует так ни одна постановочная фотография. Я отдаю ей должное и знаю этот труд, но для меня в нем нет секрета. Природа такой фотографии – в станковой живописи. Совсем другое дело нечаянность, кажущаяся случайность схваченного мгновения в его художественной и естественной выразительности. Это в самой природе фотографии. Продукт в

чистом виде, без примесей.

Но я счастливчик – у меня было много учителей, с которыми я общался напрямую. Каждый из них открывал передо мной завесу тайны творчества. Одним из таких учителей был кинооператор киностудии „Ленфильм“ Валерий Федосов.

Начало 1980-х. Закрытый просмотр нового фильма Алексея Германа „Мой друг Иван Лапшин“ (1982/84), только для своих и их близких друзей, для посвященных. Как я узнал об этом просмотре, кто провел на него, уже не помню. Фильм ввел меня в шоковое состояние. Немногие фильмы производили подобное действие. Но если прежде я был просто влюбленным в кино зрителем, то теперь смотрел фильм в статусе студента операторского факультета ВГИКа. Я уже умел препарировать фильмы, расчленяя их на составляющие, знал много всяких премудростей. Мне казалось, что все тайны открыты, а того, что я знаю, хватит на всю жизнь. И вдруг „Лапшин“... Работа оператора Валерия Федосова меня сразила. Нет, она не превалировала ни над одним компонентом фильма. Фильм смотрелся как единое целое. Я уже знал о главной сложности операторского дела: результат работы оператора должен быть точным по отношению к содержанию фильма, пластически выразительным и при этом не бросаться в глаза. Выразительным и одновременно незаметным. Задача не из простых. И в „Лапшине“ она была выполнена.

Что же меня так потрясло? Я задавал себе этот вопрос и понимал, что еще долго буду искать на него ответ. За то

небольшое время, что шел фильм, меня опрокинули в другую эпоху. Экран передавал не только атмосферу, но и температуру, даже запахи. А движение камеры! Абсолютная иллюзия участия в действии вместе с героями фильма. Конечно, это заслуга оператора. Он задумывает и решает пространство фильма, он воссоздает ритмическое и температурное состояние эпизодов. От него зависит, захвачен будет зритель действием фильма или нет.

Мне ужасно захотелось встретиться с оператором Валерием Федосовым. Я понял, что курсовик по операторскому мастерству я должен писать только о нем и его работе. Я чувствовал в ней какую-то тайну и мне хотелось найти ключ к ее разгадке. С Федосовым меня свел кинооператор Анатолий Лапшов.

Контакт возник с первых мгновений. Две-три фразы на отвлеченные темы: о городских улицах, о виде из окна – и абсолютный контакт, одинаковое чувство. Как у Киплинга: „Мы с тобой одной крови, ты и я“.

Сегодня, по прошествии времени, приобретя опыт в своем деле, я могу с уверенностью сказать, что человеческие качества являются составной частью операторского ремесла. В документальном кинематографе это, может быть, вообще самое главное. Не будет герой говорить о сокровенном перед механизмом, решающим узкоремесленные задачи. Открытость, простота, доступность, естественность, юмор, человечность и множество других качеств, что составляют суть

человека, работают на создание фильма. Это с ними должен вступать во взаимодействие герой документальной картины. Не с холодным блеском объектива киноаппарата. Но эти же качества кинооператора важны и для игрового кинематографа. Они вселяют в актера уверенность, подталкивают к импровизации. Это дорогого стоит. Актер доверяется оператору, как больной – врачу. Он должен быть уверен, что оператор покажет его в самом выразительном ракурсе, уловит тончайшие детали его игры.

Об учителях и школе

В начале своего пути Валерий Федосов был счастливым человеком. Во ВГИК поступил сразу после школы без чьей-либо помощи. Никто в его окружении с кинематографом дела не имел. Отец – военный, инженер-железнодорожник, мать – учительница. Но был фотоаппарат „Любитель-2“. У старых фотографов этот аппарат часто хранится как реликвия. Многие начинали свой путь именно с ним и с благодарностью о нем вспоминают. О своем мастере во ВГИКе Борисе Волчке¹ Валерий Иванович сказал коротко: „Мудрый был человек. Он нам не мешал, считал, что ремеслу мы все равно научимся, и наши самостоятельные поиски, даже ошибки, помогут обрести свой почерк. Это в искусстве самое важное“. Потом был „Ленфильм“, и снова удача – работа на „Гамлете“ (1964) Григория Козинцева.

Валерий Федосов: Йонас Грицюс² стал моим первым учителем на съемочной площадке. Я у него был ассистен-

¹ Советский кинооператор и педагог Борис Израилевич Волчек (1905–1974); работал с режиссером Михаилом Роммом на фильмах „Пышка“ (1934), „Мечта“ (1941), „Убийство на улице Данте“ (1956) и других. – *Здесь и далее примеч. авт.*

² Советский и литовский кинооператор Йонас Грицюс (1928–2021); работал с режиссером Арунасом Жебрюнасом, а также на фильмах „Король Лир“ (реж. Григорий Козинцев, 1970) и „Синяя птица“ (реж. Джордж Кьюкор, 1976).

том. В мои обязанности входили контроль света и лабораторный режим. Я очень люблю Грицюса периода „Гамлета“ и „Никто не хотел умирать“ (реж. *Витаутас Жалакявичюс*, 1965). Ученик Андрея Москвина³... Любимый ученик! Грицюс – это школа света. Академическая школа эффекта одного источника освещения. При громадных декорациях, длинных панорамах, сложных переходах актеров от одного источника света к другому держать эффект – задача непростая. Несомненно, работа на „Гамлете“ была подарком судьбы. Еще чувствовалось сильное влияние Москвина. Мы работали с его бригадой осветителей. Это были мастера! Каждый ощущал себя участником творческого процесса. Бригадир светотехников с оператора глаз не спускал. В павильоне Москвина тишина стояла невообразимая. Изъяснялись на птичьем языке: Андрей Николаевич смотрит в кадр, поднимает три пальца – значит, на прибор надо бросить тюлечку, опустил один палец – прикрыть шторку. И никаких слов! Кстати, свою вгиковскую практику я проходил именно у него. Это был удивительный человек с редкостным чувством профессии. Он приходил на студию каждый день без

³ „Ленфильмовский“ кинооператор Андрей Николаевич Москвин (1901–1961); работал с режиссерами Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом на фильмах „Шинель“ (1926), „Новый Вавилон“ (1929), „Юность Максима“ (1935) и других, с оператором Эдуардом Тиссэ на фильме „Иван Грозный“ (реж. *Сергей Эйзенштейн*, 1944, 1945/58), с оператором Дмитрием Месхиным на фильме „Дама с собачкой“ (реж. *Иосиф Хейфиц*, 1960); один из основоположников советской операторской школы.

четверти восемь, шел в лабораторию, смотрел весь проявленный за смену материал, потом подходил ко второму оператору и говорил: „Негатив хороший, позитив плохой“, – и тот уже знал, что надо делать. Это был разговор профессионалов, непрофессионалов он возле себя не терпел.

Наум Аврунин: Потом была дипломная работа?

В. Ф.: Да, в 1964 году с режиссером Резо Эсадзе мы сделали „Фро“. Это была первая экранизация Андрея Платонова. Позже Лариса Шепитько сняла „Родину электричества“ (1967/87), а Александр Сокуров – „Одинокий голос человека“ (1978/87), пластически совершенную и, по-моему, лучшую на сегодняшний день экранизацию платоновской прозы. А вот вторая работа Сокурова – „Разжалованный“ (1980) по Григорию Бакланову – мне не понравилась. И не потому, что в ней чувствуется сильное влияние Тарковского, – это в искусстве довольно частое явление, когда в начале своего творчества художник испытывает на себе влияние большого мастера. Картина скучна. Можно снять двух неинтересных людей, которые сидят и ведут скучный разговор, но скучно их снимать нельзя... Да, на „Фро“ я состоялся как оператор, но после этого фильма меня уволили со студии.

Это меня поразило. Я видел фильм несколько раз. Он снят с глубоким уважением к человеческим чувствам. Фильм цельный в стилевом решении: спокойные панорамы, завершённые композиции, движение камеры ненавязчивое, во

всем чувствуется мера. Все это в сочетании со страстями, которые герои фильма пытаются в себе заглушить, создает ощущение сжатой пружины. Помню рецензии и высказывания по поводу этого фильма в начале 1970-х: почти все они говорили о „Фро“ как об интереснейшей экранизации прозы Платонова. Но ведь это было позже, а в 1964 году манера молодого оператора Валерия Федосова многим показалась странной, мрачной. Тогда же, кажется, появилось и ставшее расхожим в конце 1980-х слово „чернуха“. За Федосовым оно закрепилось. Когда три четверти фильма уже было снято, собрался большой худсовет. На нем был поставлен вопрос об отстранении оператора Валерия Федосова от съемок, потому что материал показался неудовлетворительным. Спас начинающего коллегу оператор „Ленфильма“ Дмитрий Давидович Месхиев. Он сказал: „Мне не нравится, как снята эта картина, но она снята в едином стиле. Заменять Федосова нельзя“.

Как расценивать выступление оператора Месхиева? Как поступок? Возможно. Но такое в операторском цехе было в порядке вещей. Киностудия „Ленфильм“ была уникальным в своем роде организмом. Уникальность ее состояла в том, что на ней сформировалась своя операторская школа. Школа Москвина. Это была не просто школа ремесла, но еще и этики взаимоотношений, понимания уникальности своей профессии и уважения к труду коллег. Мне доводилось встречаться на различных студиях с операторами, которые так или

иначе общались с Андреем Николаевичем Москвиным, – они могли быть тогда ассистентами или светотехниками, не важно, но все считали себя его учениками. Школа Москвина определялась не подражательством мастеру, а отношением к профессии, соблюдением нравственных принципов, традициями, заложенными личностью. Пока эти традиции живы, жива школа.

Не знаю, можно ли сегодня говорить о школе Федосова, но почти все, кто когда-то стоял рядом с ним у камеры, затем снимали самостоятельно. Сам я работал с Леонидом Петровым, его постоянным бригадиром светотехников, одной из важнейших работ для которого стал фильм Алексея Германа „Трудно быть богом“ (2013). Это было счастье. Если нам, знавшим лично Валерия Ивановича, иногда доводится пересечься, мы вспоминаем с радостью и благодарностью, что судьба подарила нам общение с ним.

Трудные задачи

Хорошо с высоты лет смотреть на путь человека. А когда за плечами всего 24 года (или уже 24 года, смотря с какой стороны взглянуть) и тебя выгоняют на улицу со студии, о которой ты так мечтал, – человеку не позавидуешь.

После сдачи „Фро“ Федосов был уволен и два года зарабатывал на жизнь тем, что рисовал открытки к Восьмому марта. Когда страсти поутихли, кинооператор Владимир Чумак пригласил своего опального друга к себе на картину вторым оператором. Снимали „День солнца и дождя“ (реж. Виктор Соколов, 1967).

В. Ф.: Он же – Владимир Чумак – меня потом и выгнал. В 1966 году. Тогда много было таких фильмов: „Я шагаю по Москве“ (реж. Георгий Данелия, 1964), „До свидания, мальчики“ (реж. Михаил Калик, 1964), „Июльский дождь“ (реж. Марлен Хуциев, 1966)... Начал исчезать академизм законченных композиций, академический расклад света. Операторы стали работать совершенно другими способами в создании световой атмосферы, стали работать на рефлексах, начали, наконец, активно использовать естественный свет. Я его называю божественным.

Н. А.: „Натуру“ стали снимать на натуре, а отсюда – свободные композиции, в кадре больше воздуха...

В. Ф.: Актер стал импровизировать, ему дали свободу

движения, окунув в атмосферу живого света. Но самое главное – начались попытки передать на экране ощущения!

Н. А.: Ну да, ушли от литературного прочтения кадра к его чувственному восприятию.

В. Ф.: Именно так. Надоел я тогда Чумаку до невозможности. Нет, на площадке все было пристойно: он – постановщик, я – его правая рука, но зато после съемок ругались до хрипоты. И что любопытно: мы прекрасно понимали друг друга, а договориться не могли – чувствовали по-разному.

Н. А.: Вы просто снимали разные фильмы: он свой – на пленке, а вы свой – в воображении.

В. Ф.: Так и было. Тема-то какая! Плакать хочется. День солнца и дождя... Уже в самом названии сколько ощущений, и все, между прочим, зримые. Игра контрастов, света, фактур... Твори, выдумывай, пробуй. Потом меня снова пригласил Резо Эсадзе, я согласился, но с одним твердым условием: в камеру никто, кроме меня, не смотрит. И мы сняли с ним картину „Секундомер“ (1970) – на мой взгляд, довольно среднюю. Думаю, она могла бы быть значительно интереснее, если бы главную роль исполнял не актер Николай Оялин, а Владимир Маслаченко – спортивный комментатор. Знаете его лицо? Скуластое, немного ассиметричное, глаза острые, пронизательные, даже жадные... Его можно было бы интересно снять.

Н. А.: И что, к вам в камеру так никто и не заглядывает?

В. Ф.: Да, и, пока я снимаю, так будет всегда. Каждый дол-

жен заниматься своим делом, не мешая другому. У хорошего режиссера своих дел невпроворот, ему нет нужды заглядывать в глазок. Если он выбрал для своего фильма оператора, то должен ему доверять. Его доверие дорогого стоит. Оно вдохновляет и накладывает ответственность. А наши ощущения – операторские – и без того робки, иногда интуитивны. Сбить их легко, а восстановить практически невозможно. У нас в голове множество вариантов съемки каждого эпизода, но мы выбираем из этого множества один. Что-то же нас заставляет остановиться именно на этом одном...

Фильм Алексея Германа „Двадцать дней без войны“ (1976), одна из ключевых работ для Федосова, к экрану шел долго. Как все новое и неожиданное, пробивался он с боем и требовал защиты. Претензии в основном были такие: „Зачем взяли на главную роль Никулина? У него не лицо, а печеное яблоко. Какой из него главный герой?“ Во время очередной приемки фильма один работник аппарата Госкино возмущался: „Я воевал, я видел войну, но что вы нам показываете?! Клопы и лужи, лужи и клопы. Нам это не надо...“ Тогда поднялся Константин Михайлович Симонов, пыхнул своей трубкой и сказал: „Не вы один воевали“. Наступила длинная пауза. „В фильме есть правда. Правда эта художественна“.

Нет нужды сегодня доказывать, что „Двадцать дней без войны“ – один из шедевров нашего кинематографа. Возможно, наши потомки будут воспринимать его так же, как и во-

енную хронику – с такой степенью достоверности и правды сделан этот фильм. И все-таки фильм – вещь рукотворная. Многое в нем просчитывается, создается. Весь фильм снят в пасмурную, серую погоду. Только два эпизода в нем солнечные: утро в поезде и прогулка по городу. Мне показалось это неслучайным, как и то, что фильм черно-белый. Хотя во время просмотра этого не замечаешь.

В. Ф.: Когда думаешь о войне, представляется длинная-длинная, бесконечная ночь, с редкими, но яркими проблесками. Вот от такого ощущения этого времени мы с Германом и шли. И еще от ощущения неустроенности быта. Эвакуационная Россия. Россия на колесах. Железная дорога как центр притяжения... По тем временам мы с Германом совершили беспрецедентный для кино поступок: сформировали состав из четырех теплушек, трех пульмановских вагонов, спальных вагонов для съемочной группы. И двадцать дней катались по дорогам зимнего Узбекистана. Таким образом мы наживали состояние, которое и стало, так сказать, камертоном чувств на весь съемочный период. Снимали только тогда, когда входили в ощущение эвакуационного быта. Как потом оказалось, это было очень важно. И там же, на этом поезде, на первой же съемке я как оператор провалился. Вдрызг! Вот бывает так – когда все рушится, и спасенья нет. Эпизод „Исповедь летчика“ снимали во время движения поезда – с чистовой фонограммой, понятно, опять-таки для предельной достоверности. Сцена, если помните, идет

одним длинным планом, при коптилке... Я еще для большей выразительности, чтобы у Алексея Петренко, исполняющего роль летчика, были прозрачные глаза, посадил осветительный прибор на плотный синий фильтр. У Петренко глаза голубые, и еще синий фильтр – понимаете?⁴ Работаем. Все готово: длинный перегон, свет поставлен, актеры в нужном градусе состояния... И тут началось. Ломается лихтваген⁵. Починили. У меня вдруг на камере обрывается кабель... А актеры уже вошли в такое состояние, которого не повторить. Главное, Алексей Петренко почувствовал тот самый необходимый нерв. А он, надо сказать, актер особенный. Он очень трудно учит текст, он его зубрит... Как Рихтер, вызубривает партию, чтобы потом не думать о технике, а творить. Учение текста для него страшный труд и мука. При этом он очень ответственный человек и ко всему относится крайне серьезно. И вот я чувствую: еще немного, и актер не выдержит... А через два дня ему уезжать. Он и так с нами столько прокатался... И когда, казалось бы, уже все готово, можно снимать, ломается камера окончательно. Катастрофа! Все мрачные, злые. И я в тот момент понимал, что Петренко уже не нажить такого градуса чувств. К тому же он еще заболел! Короче, катастрофа, провал полный, хоть с картины уходи.

⁴ Информация для непосвященных: при съемке на черно-белую пленку, если синее светить синим светом, то оно высветляется.

⁵ Передвижной генератор, предназначенный для электропитания камеры и осветительных приборов на натурных съемках.

Н. А.: Первая работа с Германом, первый съёмочный день – и провал.

В. Ф.: Представляете ситуацию? Удавиться.

Н. А.: А что Герман?

В. Ф.: Нор-маль-но... „Ну что, – говорит, – поделаться... Мы честно работали двадцать шесть часов, нам не в чем себя упрекнуть, а что не получилось – бывает. От этого никто не застрахован. Если Петренко больше не сможет сниматься, будем искать другого актера“. „Другого актера“ – легко сказать! Представляете, что это такое? С Петренко уже проведена такая подготовка! На следующий день Герман объявил выходной. Я достал бутылку водки, пришел к Петренко, сел перед ним и говорю: „Леша, что хочешь делай. Я виноват. Но к послезавтра ты должен нажить в себе это состояние“. И так мы с ним хорошо посидели, поговорили. Он мне про себя, я ему о себе. А послезавтра сняли все за три часа.

Кто хорошо помнит фильм, наверное, обратил внимание, что эпизод „Исповедь летчика“ происходит в зашторенном маскировкой купе при свете коптилки. Он идет очень долго, почти часть⁶, что само по себе в те времена было достаточно смело. И во время этого эпизода постепенно из темноты начинают прорисовываться детали интерьера. Физиологическое свойство глаза – адаптироваться к темноте. Но это не зритель адаптировался к темноте, это работа оператора. Точ-

⁶ При съемке со стандартной скоростью 24 к/с хронометраж одной части (цельного рулона киноплёнки) составляет десять минут.

но рассчитанный эффект, имитирующий естественное поведение человеческого глаза.

В. Ф.: Так и задумывалось. Все приборы были на реостате, и я медленно-медленно, почти незаметно для глаза вводил мощность. Зато следующий эпизод – „Утро“ – я весь залил светом. Ночь располагает к откровению. Мы как бы прячемся за темноту, а утром, при свете – весь на виду, и стыдно, и неловко за свои ночные откровения. В эпизоде „Утро“ почти нет слов, а он тянется долго-долго... На этом фильме мы прислушивались к своим ощущениям, как настройщик пианино к камертону, и сверяли с ними изображение.

Фильм „Исполняющий обязанности“ (*реж. Ирина Погодина, 1973*) Федосов снял в манере документального кино начала 1970-х годов. Камера, как сторонний наблюдатель, фиксирует детали делового быта и передвижение героя, освещение сохраняет эффекты так любимого Федосовым естественного, божественного света. Такое ощущение, что смотришь хронику.

В. Ф.: Мне захотелось резко сменить стиль. И тут как раз подвернулся такой материал: молодой парень, студент... Конструкторское бюро, штурмовщина перед сдачей проекта, стройка... События развиваются почти непрерывно, в течение каких-нибудь двух суток...

Н. А.: Стиль фильма продиктован драматургией?

В. Ф.: Конечно. Я всегда иду от драматургии. Это наш с режиссером общий знаменатель и аргумент в спорах.

Н. А.: Много спорите?

В. Ф.: Приходится. А как иначе? У режиссера свое представление о фильме, у меня свое видение. Мы ведь создаем одно произведение, и здесь очень важно иметь взаимопонимание и взаимодоверие, без этого любая работа теряет смысл. Иногда, если надо, врезаюсь в режиссуру. Для меня, например, очень важно найти стиль каждого фильма в отдельности. В этом и есть художественное чутье и профессионализм оператора. Сегодня об операторе нужно судить не по красивым и некрасивым картинкам, а по стилевому решению всего фильма. Критерий красоты у каждого свой. Всем не угодишь, и не надо. Необходимо создавать свою эстетику. У этой темы давняя история... Вся история искусств строится на перемене эстетических воззрений. Помните „Некрасивые ботинки“ Ван Гога? Замечательные ботинки! Они увидены художником. Можно обыкновенный выключатель снять так, что от него глаз не отведешь, а можно... Я первый стал снимать Алису Фрейндлих, когда она считалась нефотогеничной. И слово-то какое придумали: „нефотогеничный“... Как клеймо. Ничего, сейчас вон как снимается! Андрей Платонов считался некинематографичным автором – глупость! Нет такой литературы, которую нельзя перевести на экран. Только надо каждой литературе найти свой экранный эквивалент. А это задача.

Н. А.: Как, например, русский фольклор в „Небывальщине“ (реж. Сергей Овчаров, 1983).

В. Ф.: Возможно. Но здесь совсем особо счастливый случай. Чтобы перевести на экран русские частушки, сказки, побасенки, рожденные бог знает в каких глубинках, необходимо было появление такого режиссера, как Сергей Овчаров, с его своеобразным ощущением смешного и грустного, с его удивительным пластическим даром.

Н. А.: До „Небывальщины“ был фильм „Нескладуха“ (1979), снятый Сергеем Овчаровым на Высших режиссерских курсах с оператором Станиславом Давыдовым. Стилистически эти фильмы близки: „Небывальщина“ стала как бы прямым продолжением „Нескладухи“. Та же статичность камеры... Движение камеры и панорамы возникают только для того, чтобы открыть парадоксальность поступков персонажей.

В. Ф.: Сознательно мы к этому не стремились, но, видимо, сказалось сильное влияние Сергея Овчарова. Между прочим, он очень забавно рисует. Вырисовывает каждую сцену. Его рисунки удивительно динамичны – все сделано одной линией. Кстати, в таких картинах, как „Нескладуха“, „Небывальщина“, „Левша“ (1986), огромная нагрузка ложится на художника. На „Небывальщине“ с нами работал Виктор Омельченков – он же работал и на „Нескладухе“, а „Левшу“ мы делали с Надеждой Васильевой. В „Небывальщине“ вообще все держится на пластическом рисунке – оживший лубок. Задача для кинематографа архитрудная, но тем и интересная. Я люблю решать трудные задачи. Пред-

ставляете, лубок начнет двигаться на экране, пестрить сочетанием своих ярких красок? Зрелище ужасное! Поэтому прежде всего мне надо было найти единую цветовую гамму. Ее подсказали рисунки Овчарова – их графическая пластика. Мы сделали массу проб, пока подобрали нужный фильтр, который срезал бы сине-зеленую зону спектра и обеспечил бы почти серый тон. Зелень у нас не зеленая, непонятно, какого цвета. А лицо человека, его тон близок к естественному, только чуть теплее. Фильтр, через который снимался фильм, мы берегли, как ядерную кнопку. Я понимал, что только ирреальность изображения способна была держать эту странную художественно-пластическую драматургию. Зритель весь фильм должен был находиться в состоянии легкого удивления. Вообще, удивление – основа всех искусств. Но какой был ужас, когда копировальная фабрика начала печатать копии и вытягивать сине-зеленые тона!

Н. А.: Как? А эталонная копия?

В. Ф.: Пришлось ехать, останавливать печать и доказывать, что в эталонной копии ошибки нет, что любое реалистичное изображение разрушит фильм. Вот так. А на телевидении... При современных технологиях выпускающий художественной программы одним нажатием кнопки может поправить твою картинку, если ему вдруг покажется что-то не так, как привык его глаз. „Пленка выгорела, решил улучшить изображение“. Может быть такое? Сколько угодно.

Мне много раз доводилось убеждаться в том, что лично-

сти, если она свободна и самодостаточна, такие человеческие недуги, как зависть, чванство, апломб, ревностное отношение к своей персоне, не присущи. Самодостаточные люди от всего этого свободны и тем счастливы. В нашей мастерской Владимира Нахабцева и Валентина Железнякова царила атмосфера свободы и доверия. Мастера отдавали нам на растерзание свои новые работы, они были счастливы, если мы находили в них какие-то ошибки – о которых они сами, конечно же, прекрасно знали. Они не боялись публичного обсуждения своих невольных промахов. Понимали, что такое обсуждение в среде профессионалов является питательной средой для творческого роста каждого. Поэтому я без какого-либо колебания зацепил тему, которая давно мне не давала покоя, тему „Левши“. Дело в том, что „Левша“ по своему стилевому решению – уникальная картина. У нас таких не было никогда. Она задействует огромную палитру именно операторских средств выразительности. Это штучный товар. Да, почти все, что снимал Валерий Иванович, штучно и не поддается тиражированию. Но о „Левше“ стоит сказать особо. Этот фильм своим пластико-звуковым единством создаст ощущение легенды, которую внук слушает из уст деда на сон грядущий здесь и сейчас.

В. Ф.: Абсолютно точно. У нас был даже рабочий эпиграф: „Все это было, только мы забыли“.

В фильме был один эпизод, который – при всей уникальности и точности общего стиля картины – выбивался из об-

щего стиля. Сначала история рассказывается в жанре героико-романтического фарса, затем она переходит в трагедию и завершается скорбным апофеозом как бы от имени нашего современника. Все переходы от одного жанра к другому естественны, как дыхание, и выдержаны в заданном ирреальном стиле. Но в эпизоде возвращения Левши в Россию фильм свалился к бытовой трагедии, а этого его стилевая структура не выдерживала. Эпизод чуть-чуть перекупрен, читается излишняя детализировка в костюмах, гуляние ветра по волосам... Подробности излишне чувственны. Ведь еще будет заснеженный крупный план в финале. Эпизод возвращения снят таким образом, что он эмоционально предвосхищает финал. И камера поехала. Весь фильм стояла, а тут вдруг поехала...

В. Ф.: И достоверность света многое сгубила. Все верно, все верно. Бывает так: в одном месте провалишься – и зрителя потерял. Такая коварная природа экрана. Это был первый съемочный день на картине. Я всегда стараюсь заложить в производственный план возможность переснять первый день, а тут не получилось. В первый съемочный день происходит поиск стиля, и можно в него попасть, а можно нет. Производственная машина еще только прогревается, идет притирка деталей, еще много раздражающей суеты... Хорошо, если удастся переснять, если нет – в картине заплатта.

Не помню уже как, но постепенно мы перешли к разговору

о „Лапшине“. Глаза Валерия Ивановича снова засветились. Операторский цех не избалован вниманием критики, и мне показалось, что он давно ждал этого разговора.

В. Ф.: „Иван Лапшин“ – моя любимая картина. Мы пересмотрели бешеное количество хроники и фотографий 1930-х годов. Наша рабочая комната вся была оклеена фотографиями: лица, лица, интерьеры, жанровые сценки... Чувство времени должно было войти в нас настолько, чтобы стать реальностью. Так пришло решение снимать длинными кусками, чтобы передать ощущение достоверности. Короткие монтажные куски разрушают это ощущение. Они создают впечатление рукотворности, мол, все это, ребята, сделано руками человека. Короче говоря, кино в самом дурном понимании этого слова. А я знал, что Герман иногда режет планы, и поэтому для монтажных стыков создавал в интерьере черные провалы, уходил в них панорамой или пропускал по первому плану актера так, чтобы он полностью перекрывал кадр. Если делать склейки по этим черным провалам, создается иллюзия непрерывности. Долго искали натуру. Нашли в Горьком. Но там оказалось так много примет 1930-х годов, что они смотрелись уже как этнография. Понимаете? Могли бы лишиться желанной достоверности. Поэтому снимали в Астрахани. Самым трудным было избавиться от примет сегодняшнего дня. Смотришь: где-то за километр антенна торчит – а я знаю, зритель ничего не пропустит. Он сцену смотреть не будет, будет глазеть на эту антенну и никакой нашей

достоверности не поверит. Я сам такой.

Н. А.: Думаю, что эффект достоверности достигнут еще и тем, что весь фильм снимался нормальной оптикой⁷. Она создала изображение естественное для восприятия человеческого глаза. Фотографировали тогда все „полтинником“, другого объектива не было. И на мир смотрели через эту линзу, и пространство вокруг себя воспринимали не иначе как изображенное нормальной оптикой.

В. Ф.: Все верно. У меня на камере стоял трансфокатор, и я почти незаметно для глаза работал им в пределах 35–50 мм. В динамичных проходах при съемке с рук широкоугольная оптика дает возможность получить „естественное“ изображение, одновременно она создает ощущение субъективного взгляда. В эпизоде облавы я проложил 150 метров рельсовой дороги. Там съемка шла еще с нормальной оптикой, в движении. Лапшин дает распоряжения... кто-то убегает вперед, Окошкин отстал по нужде, потом догнал, снова вернулся в кадр, Лапшин нервно сосет карамель – атмосфера нервная, в кадре все время происходят перемены, а я ее усиливаю постоянным и непрерывным движением камеры. Кончились рельсы, я некоторое время держу статику, как вдох и выдох, потом пошел со стедикамом как участник облавы. Я кого-то обгонял, меня обгоняли. Все было выверено и отрепетировано до автоматизма. Вошел на крыльцо барака. Там уже двоих взяли, вывели прямо на камеру. Чувству-

⁷ Имеется в виду фокусное расстояние объективов.

ете, встречное движение не дает зрителю уловить движение камеры, а заставляет следить за событиями на экране. Потом я вхожу в темноту коридора, а выхожу из нее уже с ручной камерой с объективом 25⁸.

Н. А.: Там еще свет был точечный. Это тоже создало ощущение правды происходящего. Насколько я знаю, дополнительного света у вас не было.

В. Ф.: В коридоре барака? Не было. А вообще, у меня есть пять белых экранов, обычно я их развешивал и светил отраженным светом. Была еще одна хитрость: все стены интерьеров и декораций я покрывал обыкновенным клеем. Рефлексы от него придавали фактурность и дополнительную плотность в негативе.

Н. А.: Эти рефлексы сделали еще одно доброе дело, они создали ощущение казенности быта. Во всех учреждениях стены выкрашены масляной краской, чтобы легче было их мыть. Этот блеск очень точен, и, глядя на все ваши интерьеры, невольно ловишь себя на том, что должно еще пахнуть дезинфекцией.

В. Ф.: Точно. Значит, мы все делали правильно. Давно замечено, если идешь в верном направлении, Бог тебе помогает. А если нет, жди засады.

Н. А.: Знаете, „Лапшин“ опрокинул мое представление о производстве игрового фильма. Мне трудно представить режиссерский сценарий вашего „Лапшина“ – сплошная актер-

⁸ Фокусное расстояние 25 мм.

ская импровизация. Как это можно написать за столом, не представляю. В документальном кино отличие сценария от фильма – явление нормальное и даже закономерное, но в игровом кинематографе...

В. Ф.: А по-моему, только так и должно быть. Сценарий не догма. Перед нами живые люди, они двигаются, что-то говорят, живут в тех условиях, в которые мы их поставили. Из этого и нужно исходить. Случалось, мы по два-три раза переписывали каждую сцену, потом все отбрасывали, забывали; репетировали по пять, а то и по семь дней, ничего не снимая, а потом снимали в один прогон весь эпизод.

Н. А.: А новая работа скоро?

В. Ф.: Не знаю. Звонил Герману⁹, но он говорит: „Надо созреть“. Он любит повторять: „Стихи рождаются из молчания“.

Мы расстались друзьями. Потом еще много раз встречались в самых разных ситуациях. Помню, он как-то поделился: „Иногда я позволяю себе снимать некоторые эпизоды небрежно, как бы походя, зато потом в сочетании с последующими эпизодами они дают т а к о й эффект“. Это может себе позволить только свободный художник, мастер. Достаточно вспомнить то же „Противостояние“ (реж. Семен Аранович, 1985)... Чего в этом фильме только нет: и съемка под немецкую хронику, и северная зима, и средняя полоса России, и юг; а как передана атмосфера задержек рейсов в аэро-

⁹ Я записывал наши разговоры с Валерием Ивановичем в середине 1980-х.

порту! Две задержки, и обе разные по ощущениям: одна – тягомотная, душная, потная; другая – романтическая, светлая. А интервью с учительницей Кротова! Ее исполняет родная сестра Ольги Берггольц. Здесь надо было снимать сразу, на повторный дубль рассчитывать нельзя, учитывая и возраст, и то, что в кадре не лицедей. Фильм снят как хроникально-документальный репортаж. Все в нем так достоверно, ненавязчиво, естественно и просто – и по композициям, и по движению камеры, и по крупностям, и по свету! И как смело и художественно оправданно Федосов работает со светом! Идет на откровенный пересвет. Превращает лицо актрисы (*Наталии Сайко*) в блин, оставляя на нем одни глаза, чтобы подчеркнуть ужас совершенного Кротовым (*Андрей Болтнев*) злодеяствия – убийства Миньки. Или сцена захвата Кротова в самолете – там вообще все изображение смазано, его фактически не видно. Событие, которое зритель ждал на протяжении всего фильма, Федосов намеренно растягивает до невозможности и самоустраняется, предоставив главенствовать звукам и воображению зрителя. Мастер здесь превзошел себя, он понял, что любое его изображение будет ничтожным в сравнении с тем, что зритель сам может себе вообразить. А? Каково! Это ли не решение эпизода?

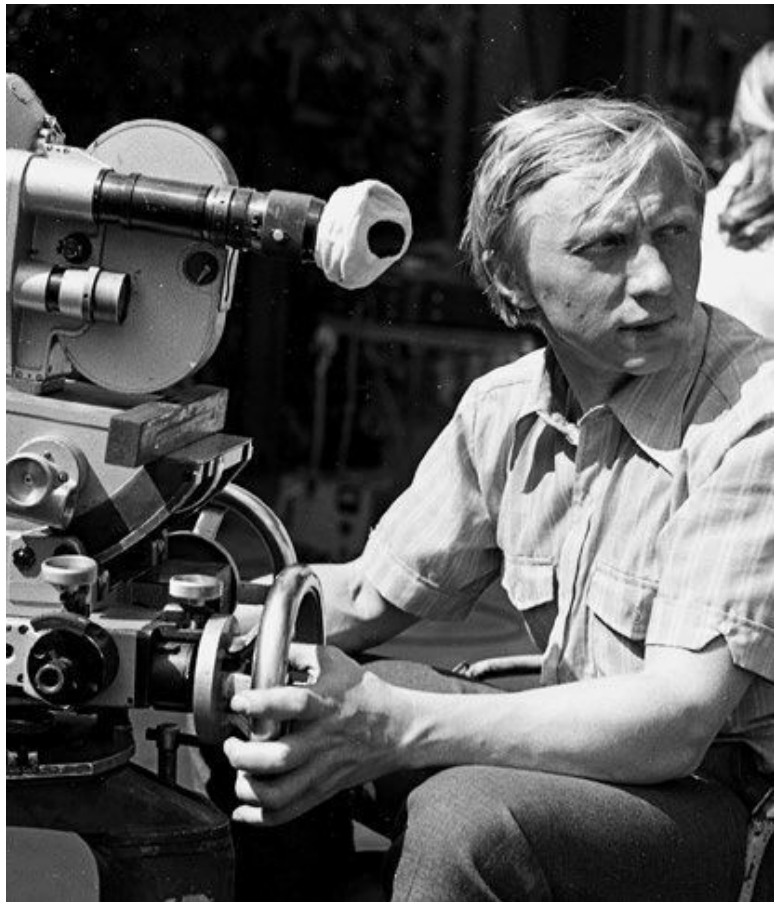
Несмотря на то, что фильм телевизионный, в нем совершенно перестаешь ощущать рамки кадра, настолько все естественно. Правда, следует отметить, что здесь произошло счастливое сочетание оператора с режиссером. Семен Ара-

нович, режиссер фильма „Противостояние“, до работы в игровом кинематографе был блистательным документалистом.

А уже следующая работа оператора Федосова на фильме „Оно“ (реж. Сергей Овчаров, 1989) коренным образом отличается от „Противостояния“. Я бы назвал этот стиль художественно-иллюстративным, но... В этом „но“ все и дело. Начинается фильм с прекрасного портрета Салтыкова-Щедрина, смотрящего на нас сквозь щель из своего далека. Его взгляд как бы пронизывает время. И сразу после этого – сказка, голова идет кругом от обилия экспериментов с изображением. Здесь и работа с пленкой по разным степеням ее старения, и изменение скорости движения ленты в камере, и смелая работа со светом. Статика, панорамы со штатива, проезды на рельсах, панорамы с движением крана – все те выразительные средства, которые киноиндустрия создавала в процессе технического прогресса, использовались Валерием Федосовым точно в соответствии с изображаемым на экране временем. Ведь события в „Оно“ протекают с незапамятных времен в будущее. Но одним выразительным средством Валерий Иванович всегда пользовался очень сдержанно и расчетливо – ракурсом. Ибо он знал, что ракурс – это всегда точка зрения, и она не должна вызывать у зрителя вопроса: „Почему я должен видеть картинку именно под таким углом?“ Желание поразить зрителя операторскими штучками – всегда от нищеты мысли. Если больше нечем привлечь внимание, пользуются тем, что всегда под рукой, – техническими

приемами. В „Оно“ есть ракурсная съемка, но ракурс здесь имеет точный жанровый оттенок. Если камера смотрит снизу, то создается ощущение подобострастного взгляда, если сверху, то немного ироничного, как у Гулливера, глядящего на лилипутов. Такое ощущение, что камера тихонько посмеивается. Жанрово абсолютно точно, выразительно и естественно для данной драматургии. Что и требуется от кинооператора на фильме. Задачи простые, только почему-то не каждый способен их решать. Может быть, оттого, что они только кажутся простыми?

● 1984/90



На съемках фильма „Исполняющий обязанности“. Реж. И. Поволоцкая. 1973. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Секундомер“. Реж. Р. Эсадзе. 1970.
Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Секундомер“. Реж. Р. Эсадзе. 1970.
Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Исполняющий обязанности“.
Реж. И. Поволоцкая. 1973. Из архива киностудии „Лен-
фильм“



На съемках фильма „Двадцать дней без войны“. Реж. А. Герман. 1976. Фот. Г.Лисютнич. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Двадцать дней без войны“. Реж. А. Герман. 1976. Фот. Г. Лисютнич. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Ярославна, королева Франции“. Реж. И. Масленников. 1978. Фот. С. Кацев. Из архива И. Масленникова



На съемках фильма „Я – актриса“. Реж. В. Соколов. 1980.
Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Небывальщина“. Реж. С. Овчаров.
1983. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Мой друг Иван Лапшин“. Реж. А. Герман. 1982/84. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Мой друг Иван Лапшин“. Реж. А. Герман. 1982/84. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Левша“. Реж. С. Овчаров. 1986. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Большая игра“. Реж. С.Аранович.
1985. Из архива киностудии „Ленфильм“



На сѐмках филъма „Оно“. Реж. С. Овчаров. 1989. Из архива киностудии „Ленфильм“



На съемках фильма „Афганский излом“. Реж. В. Бортко.
1991. Из архива киностудии „Ленфильм“

II

Сергей Скворцов

Родился 21 октября 1949 года в Волгограде. Учился на экономическом факультете Пермского университета. В 1979 году окончил операторский факультет ВГИКа (мастерская А. Гальперина, А. Калошина и Г. Прожико). С 1979 года работал оператором и режиссером на Ленинградской студии документальных фильмов. Погиб 14 августа 2000 года.



Из архива С. Гельвера

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

С. Скворцов	1979	„Первый, последний“
В. Семенюк	1985	„Ярославский портрет“ (с Е. Брюхановым)
В. Семенюк	1986	„Места обитания“ (с В. Михальченко)
П. Коган	1987	„Скоро лето“ (с Н. Авруниным)
П. Коган	1987	„Профессия – оператор“
Н. Обухович	1988	„Четвертый сон Анны Андреевны“
П. Коган, С. Скворцов	1988	„Даждь нам днесь“
С. Скворцов	1988	„Прогулка в горы“ (оп. Н. Аврунин)
П. Коган	1989	„Восстание в Собиборе“
С. Скворцов	1992	„Жесткий плацкарт, Петербург – Петербург“ (оп. Н. Аврунин)
Б. Караджев, С. Скворцов	1993	„Друг, помолись за меня“ (оп. Б. Титов)
Б. Караджев	1990	„Никита. Слагаемые войны“
С. Скворцов	1996	„Обратная перспектива“ (оп. Н. Аврунин)
Б. Караджев	2002	„Скворец“ (о С. Скворцове; оп. Н. Аврунин)

„Там есть фильм“

„Скоро лето“

Я перечитываю свои записки и с грустью думаю о том, кому может быть сегодня интересно, как создавался документальный фильм „Скоро лето“ (*реж. Павел Коган, 1987*)? Кому может быть интересно то, что постепенно умирает? Исчезает школа целого вида искусства – школа документального кино. Те репортажи или даже программы, которые время от времени появляются на телевизионных каналах, при всех своих изобразительных и аналитических достоинствах не могут претендовать на такое звание, как фильм. Ибо в них отсутствует главное, что и делает фильм фильмом, – чувственное участие автора, переданное изображением, языком кино. Именно то, что составляет сущность этого искусства. Ну да ладно... Это отдельная тема.

Я начал записывать процесс создания фильма от осознания того, что на моих глазах происходило нечто удивительное, чего прежде видеть мне не доводилось. Мне казалось это интересным и важным.

О том, что мой друг кинооператор Сергей Скворцов собирался снимать фильм с режиссером Павлом Коганом, догадаться было нетрудно. Если режиссер с оператором часто

попадают на глаза вместе, значит, у них возникли производственные отношения. Но в этой паре была странность. Из них двоих говорливее был не режиссер, что характерно для этой профессии, а оператор, которому по профессии – так уж принято полагать – свойственно помалкивать, смотреть в рот режиссеру, догадываясь о том, что тот никак не может сформулировать.

Приблизительно через две недели такого их общения Сережа подошел ко мне и предложил работать вместе. Он начал с того, что у него по фильму должны быть довольно сложные комбинированные съемки и ряд ночных эпизодов, в одиночку ему со всем этим не справиться. Он знал, что я люблю сложности и рассчитывал меня этим зацепить, но по всему было видно, что главное для него не это. А что? Об этом он пока молчал. Я чувствовал, что нужен ему (иначе бы он не обращался), и готов был идти без каких-либо условий, хотя и не понимал своей миссии: зачем быть вторым оператором на коротком метре, в котором никаких репортажных съемок не предполагалось?

Сценарий я прочитал, и он не вызывал у меня вдохновения: хотя это был крепкий, добросовестный сценарий в духе нашей киножурналистики, но кино в нем даже не пахло. Написал его известный режиссер с „Лентелефильма“ Арон Каневский. Назывался он „Давайте посчитаем“. Это был своего рода отклик художественной интеллигенции на призыв правительства эффективнее использовать производственное

оборудование, работая в две смены. (Кстати говоря, рабочее название нашего фильма было именно „Вторая смена“.) Сценарий предполагал множество интервью с блужданием по заводам (для расширения географии съемок и более убедительной аргументации), все должно было наводить на простую мысль – никакая вторая смена не нужна. Вторая смена, кроме дополнительных хлопот, ничего не дает, а было бы выгодней заняться рациональной организацией труда и обновить оборудование. И кругом железо, железо, железо, разговоры, разговоры, разговоры. И ничего для души. Я так Скворцову и сказал.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.