

Яромир ШОФР (р. 1939)—один из ведущих операторов поколения «новой волны». В 1956–1961 годах он учился в киношколе ФАМУ. Его операторский дебют состоялся в короткометражных работах Веры Хитиловой «Потолок» (1962) и «Мешок блох» (1963). В 1965 году фильмом Карела Кахины «Да здравствует республика» Шофр дебютирует в полнометражном кино. Со второй половины 60-х, а именно с картины «Поезда под особым наблюдением» (1966), начинается его творческое содружество с Иржи Менцелем, вместе с которым Шофр снимает такие знаменитые фильмы, как «Капризное лето» (1967), «Жаворонки на нити» (1969), «Деревенька моя, райцентровая» (1985) и другие, в том числе последний на сегодняшний день фильм Менцеля—экранизацию романа Богумила Грабала «Я обслуживал английского короля» (2006). С 1985 года Шофр преподает в ФАМУ, где с 1990-го занимает должность руководителя операторской кафедры. Оба публикуемых текста представляют собой часть лекции под названием «Понятие виртуозности операторской работы», которая была прочитана автором 9 декабря 1994 года в ФАМУ и затем опубликована в историко-теоретическом журнале о кино «Иллюминация» (1995, № 1 (17), с. 105–111).

Яромир ШОФР

ПОНЯТИЕ ВИРТУОЗНОСТИ ОПЕРАТОРСКОЙ РАБОТЫ

Кинематография появилась на свет сто лет назад в своем нагом техническом обличи—так же как человек появляется на свет в нагом биологическом обличи. Она обладала *новым* изображением, неизбежно включающим феномен времени и одновременно неотделимым от воспринимаемой зрением реальности.

Это техническое новшество оставило нам первые изображения, в которых значение объектов не было существенно изменено способом их показа. Первые кадры были чем-то вроде информационного сообщения. Развитие и превращение такого сообщения, например, в форму художественной письменности, унаследовала и кинематография. В течение первого столетия своего существования она стала культурным посредником, использовавшимся для представления событий драматического характера или образов специфической визуальной поэзии (Годфри Реджио). Однако она осталась кинематографией, и если выразиться поэтично, обрела цветение интерпретационного богатства, интерпретационных оттенков и обаяния.

Существенная часть этих интерпретационных возможностей содержится в визуальной составляющей кинематографии, и немалая их доля находится в руках оператора. Если же мы определяем место оператора среди интерпретаторов, то признаём таким образом, что он может изменять значение изображаемого способом подачи и формой изображения.

Чем была бы подавляющая часть музыки без интерпретации? Исписанной бумагой— правда, иногда ценной как графическое произведение—но

все равно лишь тишиной. Только профессионализм позволяет прочесть нотный текст и превратить его в слышимую форму.

Чистый профессионализм операторской деятельности заключается в точности определения нужного объема работы и времени для получения изображения необходимого качества. (Аналогия с какой-либо другой производственной деятельностью вполне уместна.)

Концептуальность операторской деятельности в ее взаимоотношениях с формой изображения, преобразованной композиционными принципами, идет еще дальше. Однако она не должна быть пределом интерпретационного процесса. Сама концептуальность не улавливает существенное—эффект выбранного концептуального принципа с точки зрения задачи произведения.

Только понятие *виртуозности* (в значении мастерства операторского творчества), способное объединить оба выше приведенных понятия как незаменимые компоненты, по моему мнению, подходит для обозначения интерпретационного качества, которое нам нужно. Если мы не выполним необходимый объем труда, сделав работу в надлежащее время, то не соблюдем условие профессионализма. Точно так же без концептуальности операторской работы не может идти речи и о виртуозности.

В своем недавнем докладе Вера Хитилова использовала понятия *смысловой жест*, *характер необычности* и *организация* обоих во взаимное соответствие*. Она особо акцентировала на этом внимание, и мне настолько это понравилось, что я без колебания отношу сказанное к операторской виртуозности.

Если мы переносим данные меткие формулировки из общей плоскости теории кинематографического творчества в плоскость концептуального операторского творчества, смыслом которого является не воспроизведение, а *образ* реальности, то под смысловым жестом мы понимаем изображение модифицированной функции, призванной подчеркнуть значение явления (объекта) для нашей задачи.

Слово *жест* вызывает у нас, скорее, ассоциацию с обозначением интенсивности нашего действия, однако таковым в любом случае является изображение, по крайней мере, очищенное от естественной неясности, а иногда даже настойчивым образом превращаемое в жест.

Характер необычности—понятие, заслуживающее особого внимания. Его осуществление в значительной степени находится в руках оператора. Если мы рассмотрим это понятие в более широких коннотациях образительности, т.е. *вне кинематографии*, то обнаружим, что характер необычности является атрибутом, изначально присущим искусству в целом.

Если речь идет об искусстве, которое оперирует формой, воспринимаемой зрением, то я убежден, что самой высокой цели на этой ниве можно достичь, ориентируясь на самоуспокоенность, выражая *личную философию* и используя *личное формальное открытие*—как в искусстве избра-

* Доклад Веры Хитиловой на факультете кино и телевидения ФАМУ 23 июня 1994 г. (Здесь и далее—*прим. авт.*)

зительном, так и в кинематографии. Творцы изображения—прежде всего, изобретатели формы. Под формой мы понимаем не только технику (как, скажем, мазок художника), не только характер оптической передачи линии или монохромной структуры (как в фотографии), не только оптическую деформацию посредством живописи или компьютера. Мы понимаем под ней также способ презентации личной философии при помощи *деформации отношений* и, позвольте мне позабавить вас выражением, *деформации относительности*.

В руках оператора находится (без использования компьютера) довольно мало средств, изменяющих реальную форму. Кроме того, изменения формы гораздо эффективнее осуществляются в фотографическом и рукописном изображении. Их воздействие очень различается. Однако средств, деформирующих *привычные отношения*, мы обнаруживаем в руках оператора гораздо больше. Кроме «размерных», касающихся деформаций перспективы изображения, в распоряжении оператора— значительные возможности, связанные с деформацией световых, тональных и цветовых соотношений. (При этом в рамках нашего рассуждения мы не будем затрагивать область деформации времени и движения.)

Использование понятия *деформации отношений*, которую я считаю категорией формы, имеет свои причины. Прежде всего, это напрашивающаяся аналогия между кинематографическим изображением и другим особым фигуративным изобразительным творчеством, которое в большой степени замещает деформацию формы деформациями отношений.

Как конкретный и характерный для всех, кто идет этим путем, пример приведем глубоко духовное, провокативное и мудрое творчество Поля Дельво. Наряду с существующими деформациями отношений объектов и явлений здесь почти постоянно присутствуют деформации отношений светотональных и цветовых. Это не только поезда и вокзалы, телеграфные провода, скелеты в обществе мечтательных женщин, виды улиц с рельсами и идеальные пейзажи—но, прежде всего, то, что все изображено в нереальной световой атмосфере. Это вездесущее напряжение между явлениями на небе и освещением пейзажа как земной реальности—напряжение между тем, что можно, т.е. возможно видеть, и что видеть нельзя, хотя оно как реальность—благодаря способу изображения воплощается с исключительной энергией чистой поэзии. Это напряжение, открытое художниками, по истечении многих столетий до сих пор является богатым наследием для кинематографии. Для оператора это важнейший стимул к использованию светотональных конфликтов или деформации, невзирая на то, что его возможности в препарировании видимой реальности более ограничены. Произведения мастеров света шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого веков (Микеланджело да Караваджо, Жорж де ля Тур, Герард ван Хонхорст, Арт ван дер Нер*) стали бесспорной и прочной основой для магической мощи мастеров света нового времени (Джорджо де Кирико, Рене Магритт,

* *Арт ван дер Нер* (1603/1604–1677)—специалист по сумеречным и ночным пейзажам, освещенным лунным светом или светом пожаров, усиленным гладью каналов, когда в старой Голландии временами вспыхивали костелы.

Поль Дельво и др.), которые своей поэтикой световых эффектов часто вдохновляли воображение кинематографистов*.

Если конфликты отношений касаются области светотональности, речь идет о композиционных процессах, которые находятся, прежде всего, в руках оператора. Если же конфликты отношений связаны с «материальным» содержанием кинематографически отображаемой реальности, которое составляют, в первую очередь, человек и его поведение, то мы оказываемся в области процессов, которыми управляет, прежде всего, режиссер.

Творческое, то есть концептуальное использование киномонтажа делает возможным специфически кинематографический синтез, взаимодействующий с фактором времени и апеллирующий к зрительской памяти. Она является не чем иным, как одной из особенностей сознания, оборотная сторона которого—подсознание. Если же некое художественное произведение (например, Поля Дельво) ведет глаза зрителя и его дух от одного объекта к другому, и во время этого процесса пробегает та самая магическая искра конфликта отношений,—в кинематографии это качество восприятия может генерировать концептуальный монтаж.

Речь идет только об использовании третьего измерения кинематографического изображения—времени. Возможность взаимодействия с конфликтом отношений существует в указанном трехмерном пространстве кинематографического изображения как важный принцип.

Итак, это все, что я хотел сказать о зыбком пути по тонкому льду аналогии между кинематографическим изображением и изображением в изобразительном искусстве, а главное—о понятиях смыслового жеста и характера необычности в кинематографии.

Характер необычности—понятие, которое может привести нас как к правильным, так и к ошибочным суждениям об операторской виртуозности. Он может быть полностью выражен оператором, но, несмотря на это, такая работа еще не может быть названа виртуозной. Я придерживаюсь мнения, что о виртуозности операторской работы следует судить по ее способности служить задаче кинематографического произведения.

* Из сюрреалистов к ним не относятся мастера формальных метаморфоз типа Сальвадора Дали—они соприкасаются с кинематографией через компьютерные метаморфозы, через виртуальную реальность, которой требуются слова. (Не будем пока говорить «к сожалению».)

О СВОЕНРАВИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К КИНЕМАТОГРАФИИ, О РОЛИ СЛУЧАЙНОСТИ В ЖИВОПИСНОМ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИЗОБРАЖЕНИЯХ

Своенравие, нонконформизм, неуступчивость могут относиться к достоинствам художника—до определенной меры. Своенравие творца фильма за незначительными исключениями представляет собой демона намного более вредоносного. Это определено характером области (коммуникативной системы): в то время как автор, использующий средства изобразительного искусства, для создания произведения не нуждается в непосредственном контакте с реальностью, автор произведения кинематографического (исключая анимацию и т.п.) не может без нее обойтись.

Из этой тяжелой зависимости авторов фильма от реальности проистекают определенные принципы их деятельности. В момент изображения реальность будет проявлять себя не точно по замыслу автора, но всегда более или менее по-своему. Если материя не будет соответствовать задуманному художником образу, то он может исправлять ее, без относительного ограничения во времени, пока не будет удовлетворен. Возможности коррекции, которыми располагают авторы кинематографического изображения, совсем не так широки, не говоря уже о временном ограничении. Относительная легкость, заданная техническим автоматизмом кинематографической фиксации реальности, взамен требует от творца терпимости к тому, что ему будет дано или в чем отказано. Опытный автор, творящий в этой сфере, знает цену смиренню. (Правда, здесь есть вероятность повтора, однако не безграничная, и не только по причинам производственным и экономическим.)

Автор кинематографического произведения должен осознавать, со сколькими крайне деликатными компонентами он работает. Некоторые могут быть настолько хрупкими, как, например, актерская игра (особенно у непрофессионалов), что разумное рассуждение о том, когда и как «прижать к стене» или же мудро использовать «технику легкой руки», может привести к успеху или к полному фиаско. Тогда представляется, что в кинематографии граница между успехом и провалом часто идентична границе между своенравием и «техникой легкой руки». Верность их выбора в частностях и в общем решении произведения и определяет меру таланта автора. Мы можем назвать мастеров, предпочитающих как одну, так и другую методику.

Оператор находится в особом положении. Он либо убедит режиссера в обоснованности своего требования в данный момент, если для этого нужно время или некоторые ограничения, либо же должен распрощаться со своей идеей. Оператор может работать настойчиво, бескомпромиссно и одновременно незаметно, исключительно теоретически и лишь отчасти практически. Это режиссерская мечта.

Я думаю, что столкновение с реальностью, которое я обозначил, является специфическим для кинематографического изображения, и что, не учитывая этот аспект в рассуждениях об уместных аналогиях между кинематографическим и живописным изображениями, можно упустить нечто важное.

«Техника легкой руки» имеет свою аналогию в области живописи. В противовес напряженности творчества были придуманы—главным образом, в нашем столетии—приемы, многие из которых полностью раскрепощают руку художника и исключают рациональность из творческого процесса. В изобразительном искусстве ведущая роль в создании произведения просто переходит к тому, что в данный момент возникает. Таким образом, произведение создает себя само—автор только физически помогает его развитию. Конечно, проявления автоматического рисунка, как бы это ни противоречило мысли об априорной концепции, все еще остаются, по крайней мере, в качестве процесса, творчеством.

Феномен нашего столетия заключается в приемлемости генерируемой, спровоцированной случайности, использующей техники или практики, которые в других случаях имеют в творчестве лишь небольшое значение. Мне кажется, что свою роль здесь часто играет и моральный аспект. Мы знаем, что так называемые старые мастера не такого уж давнего Ренессанса в Италии были знакомы с линейными и валёровыми изображениями, возникавшими, например, при отпечатке губки, брошенной в стену. Вдохновляющая ценность подобных примеров не ушла от их внимания. Они осознали удивительную способность человеческого зрительного аппарата по-разному читать, по-разному индивидуально интерпретировать указанные случайные линейные и валёровые изображения. Однако создание картины они, очевидно, чрезмерно связывали с собственным представлением о концептуальной ручной работе, поэтому результаты, полученные при помощи практик, были предоставлены судьбе, которая нам сейчас известна. Дух случайности, инициированной действенными практиками, в нашем столетии обрел крылья и дождался аплодисментов. Разумеется, это были овации торговцев и снобов, восторги которых в прошлые века вызывало создание картин «как живых». Важно, однако, то, что индивидуальное зрительское восприятие изображения (как сотворчество посредством чтения) стало едва ли не определяющим, и явление случайности достигло ранее невиданной славы.

Эти тенденции в изобразительном искусстве не могли не затронуть и кинематографическую изобразительность. Многие оптические явления в плоскости кадра, в ранней кинематографии считавшиеся техническим браком, которого нужно тщательно избегать, под вышеуказанным давлением изменившихся взглядов и триумфа случайности превратились в *эффекты из арсенала композиционных принципов!* Думаю, что это позитивное явление—по крайней мере, в руках благоразумного творца с чутьем на функциональность.

Я имею в виду, например, все виды оптических вуалей—особенно локальных световых пятен направленного характера и форм облачков или звездочек в плоскости кадра. Чаще всего они создаются сильным источником света, присутствующим в самом пространстве изображения или лежащим вблизи него. С таким источником оптика не может справиться без возникно-

вения только что описанного эффекта. Как бы ни было просто его генерирование, но размещение в плоскости кадра, интенсивность, и, главное, движение этих световых форм при изменяющемся положении камеры управляемы нисколько не легче, чем линии и широкие следы цветового потока, который выливал на плоскость своих картин Джексон Поллок. Это лишь один пример из области светотональности кинематографического кадра. Сколько еще случайностей позитивного или негативного характера может возникнуть, например, в области кинетики кадров при объединении сложного движения объекта со сложным движением камеры в пространстве?! Есть создатели кино, которые и неконтролируемые движения камеры возводят в специфический язык, служащий им в качестве набора знаков для представления дополнительных смыслов ситуации, ее эмоционального воздействия, даже внутреннего мира героев. В указанном смысле можно признать определенное влияние живописного изображения на изображение кинематографическое. Это влияние пластики, характерной для динамического абстрактного экспрессионизма. Однако мы всегда должны быть внимательными судьями, чтобы понять, не используется ли этот способ в кинематографическом изображении всего лишь как дешевый метод возбуждения нервов.

Другие влияния проявляются в области колористики—например, в отходе от кинематографического технического натурализма в сторону цветовой экспрессии. Конечно, это требует значительных концептуальных усилий. И здесь мне кажется удачным понятие *жест*—ведь вмешательство в колорит образа должно быть проведено с большой энергией и убежденностью оператора. Оно не может быть только «украшением» или «упаковкой» подлинного тона—но должно быть ударом одновременно по нескольким клавишам цветовой клавиатуры. Так жест станет частью намеренной деформации колорита изображения, а не только мелкой девиацией, которую можно отнести всего лишь к причудам техники*.

Остается обобщить степень взаимосвязи между изображением в живописи и изображением кинематографическим. Многие долгое время считают их весьма близкими, что дискуссионно. Я полагаю, что эти взаимосвязи бывают, по меньшей мере, упрощены, и если представится возможность говорить о родственности данных коммуникативных систем, то речь будет идти о родственности не более близкой, чем родственность малины и огурцов. Решительно не следует уповать на иллюзию, что если коммуникативная система обратится к тому же рецептору, в данном случае зрительному аппарату, то этим уже будет соблюдено условие аналогии. Возьмем только устную речь и музыку, которые обращаются к слуховому аппарату, и даже имеют общий формат, то есть измеримое время, и увидим, что, пожалуй, кроме специфических работ Леоша Яначека, направленных на изучение ритмических и интонационных эквивалентов музыкальной и разговорной речи, других сочинений о таких взаимосвязях явно не возникало.

Однако здесь существуют, бесспорно, более широкие взаимосвязи, которые обнаруживаются в личностях авторов и проявляются в степени их

* Я оценил, например, работу Стюарта Драйбурга в фильме «Пианино» Джейн Кэмпбелл (1993).

культурности, сензитивности и многогранности. Возьмем хотя бы трансформируемость источников эмоций: ее выразили сами художники, которые неоднократно в истории высказывали свое отношение к собственному творчеству, по запросу или из внутренней потребности. Высказывались музыканты, еще чаще, пожалуй, живописцы. Нам кажется значительно менее важным, чтобы это делали кинематографисты. Если бы они так же подробно комментировали свои произведения, как вышеуказанные творцы, которым мы за это благодарны, то были бы совершенно не на своем месте. Кинематографическая среда более прозрачна, более демократична. Интерпретация кинопроизведения собственными словами автора чаще всего кажется избыточной, однако трансформируемость источников эмоций и их творческая переработка в той же мере относятся и к авторским личностям в кино.

На протяжении всей своей истории кинематография находится в мощном поле авторского желания быть мгновенно понятым и доступным. Это вполне объяснимо, учитывая результативность в сфере проката и затраты в кинопроизводстве. Однако нужно стремиться к справедливой оценке произведения, которое не может сразу стать понятным широкой публике. Такие примеры не перестанут возникать, мы должны уделять им внимание—но давайте будем справедливы, если поймем, что они являются лишь аналогиями пустых жестов, возникающих и в других коммуникативных системах. Мы всегда должны ценить вдохновенность, уникальность жеста, скрытые в нем смыслы. Ценить взаимосвязи.

Я уже говорил о трансформируемости источников эмоций. Это некая в высшей степени стимулирующая эстафета творческих душ в искусстве в целом, которая объединяет каждого, кто творит, с наследием всех остальных, уже сказавших свое слово или говорящих в данный момент в других областях (коммуникативных системах)—вероятно, особенно в тех, которые создают изображение. Но между областями (коммуникативными системами) нет границ, если мы говорим о трансформируемости источников эмоций.

Это следует понимать правильно. Я имею в виду понимание глубокого человеческого переживания, которое привело к выражению (или *открытию* этого выражения) другого автора, в другое время и другими средствами. Так же, как любовь переходит границу жизни и смерти, так и наше понимание, наше уважение, наше восхищение произведениями коллег-предшественников преодолевают барьеры поколений и веков. Это не что иное, как эстафета творческих душ. Если я пойму смысл этой эстафеты, если я служу, например, кинематографу, я выражаю себя—после соответствующей трансформации—своим языком, своими совершенно отличными средствами,—я не плагиатор. Я работаю в другой области, иной коммуникативной системе, еще точнее—в аудиовизуальной системной комбинации. Так возникает нечто большее.

В конечном итоге человек должен был бы испытывать личное счастье, если бы ему самому *кто-то подражал*. Этого рода счастье имеет и другие измерения: если этот *кто-то*—порядочный человек и тем самым со смирением послужит позитивной цели человечества.

Перевод с чешского **Анны Деньщиковой**