

# БЕЗУПРЕЧНОЕ ЧУВСТВО МЕРЫ

О Георгии Рерберге беседуют  
Леонид Козлов и Виталий Трояновский

Он обладал особым мыслительным азартом: как опытный картежник сходу вовлекал в захватывающую игру, которая могла продолжаться часами. Писал при этом долго, трудно, порой даже мучительно. В итоге получались блестящие тексты, но он оставил их до обидного мало. Казалось бы, чего проще: при такой литературной безупречности и точности речи нажимай в нужный момент кнопку магнитофона и получай готовую статью. Но он почему-то этим не пользовался. А когда была нажата кнопка, как во время нашего разговора о Рерберге, (потому что снималась программа из цикла «Острова»), то это ему, похоже, немного мешало. Лучше всего ему удавалась игра ума, заранее не запланированная и не имеющая определенной практической цели, а тут нужно было заботиться, чтобы у нас получилась хорошая передача.

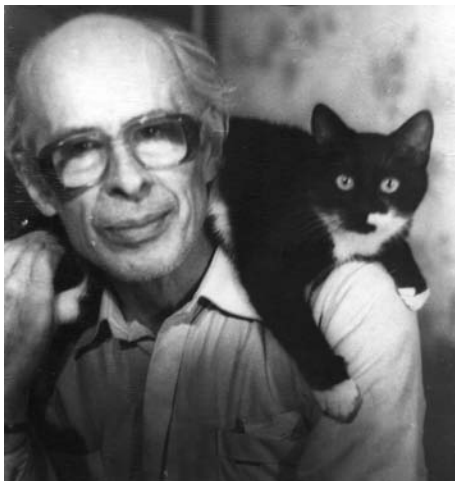
**Виталий Трояновский**

**Виталий Трояновский:** Не знаю, верно это или нет, но считается, что в операторском искусстве была эпоха Урусевского—вторая половина пятидесятых и начало шестидесятых, в основном, после «Сорок первого»...

**Леонид Козлов:** После «Сорок первого», после «Журавлей», включая «Неотправленное письмо»...

**В.Т.:** «Я—Куба»—дает ощущение необыкновенного взлета и неожиданно достигнутого предела. И потом наступает эпоха Рерберга. Наверно, это не так бесспорно...

**Л.К.:** Это *выглядит* не столь бесспорным. Но на самом деле эпоха Рерберга была. И дело вот в чем. Урусевскому было принято подражать—подражать его операторской манере, пользоваться тем, что входило в «стиль Урусевского»: короткофокусная оптика, ручная камера, и так далее, включая сюда, конечно, и то, что он умел и иногда совершенно замечательно делал со светом. Все это почиталось и все подавалось подражанию, иногда даже почти успешному. Подражать Рербергу гораздо труднее—вообще неизвестно, как ему подражать. И в этом смысле я бы сопоставил Рерберга с человеком другой эпохи, лидировавшим до Урусевского,—с Андреем Николаевичем Москвиным, который прославился еще в двадцатые годы, так же, как и Тиссэ и Головня. И, тем не менее, нечто особое, связанное именно с именем Москвина, именно с его особым операторским даром, с его отношением к операторскому творчеству, ставило его на какое-то особое место. И вот в этом смысле Рерберг вполне сопоставим с Москвиным. И по тому, чего он достиг в операторском искусстве и вообще в искусстве кинематографа, и по тому, каким, скажем так, особым обаянием и особым авторитетом обладало его имя с первых же его экранных работ. С «Первого учителя», с «Аси Клячиной», которую тогда видели немногие, с «Дворянского гнезда» и «Дяди Вани», не говоря уж о его гениальной работе в «Зеркале». А подражать ему действительно было значительно сложнее, значи-



тельно труднее и неизвестно как. У него, наверно, нужно было учиться чему-то иному. Как раз в этом смысле я хотел бы вспомнить то, что Пастернак писал в своем очерке о Шопене: «Шопен оригинален не в силу своего несходства с другими художниками, а в силу своей близости к оригиналу». Вот над этим стоит подумать, и очень серьезно. Это полностью применимо к Рербергу—так же, как и к Москвину. Потому что когда мы смотрим подряд «Первого учителя», «Асю Клячину», «Дворянское гнездо», «Дядю Ваню»—в первом случае это Киргизия, это киргизская натура, это проза Чингиза Айтматова, во втором

случае это российская деревня одна тысяча девятьсот шестьдесят шестого года, в третьем случае это проза Тургенева и в четвертом случае это Чехов. Каждый раз,сообразно этим связям, Рерберг предстает в каком-то ином, в каком-то новом качестве, он как бы перевоплощается. Рассказывали, что на одном из операторских круглых столов, кажется, в семидесятые годы, он высказался в том смысле, что «режиссер делает свое, а я делаю свое». Я не знаю, в какой мере этому можно доверять, насколько серьезно это можно воспринимать. В этом даже могла быть какая-то доля бравады, потому что на самом-то деле Рерберг был чрезвычайно внимателен и чуток к тем режиссерам, с которыми он работает, как и к тому предмету, к тому оригиналу, с которым он имеет дело, что мы и видим на экране. Так что эпоха Рерберга—совершенно несомненно, она была. И то воздействие, то влияние, которое он оказал на других своих коллег из операторского цеха,—необычайно серьезно. И след, который он оставил, необычайно серьезен—это ориентир. И многое из того, что он сделал, так и остается эталоном, на который можно только оглядываться и сверять с этим то, что делается сейчас. Я бы так ответил на этот вопрос.

**В.Т.:** Мы и раньше говорили с вами о том, что Рерберг не похож сам на себя в разных работах.

**Л.К.:** Да, совершенно верно, не похож. Один из наших замечательных режиссеров театра, Алексей Денисович Дикий, очень хорошо говорил: «Что должен играть артист? Конечно же, прежде всего он должен играть текст. Кроме того, он должен играть подтекст. Но еще он должен играть надтекст». То есть все то, что означает принадлежность этого текста к данному автору. Потому что нельзя играть Островского так, как Чехова, нельзя совершенно одинаково это делать, соответственно, и драматургия Пушкина—это нечто иное, нежели «Ревизор» Гоголя. Опять же, возвращаясь к

Рербергу,—это чувство надтекста было у него совершенным, и оно было, как мне кажется, безошибочным.

**В.Т.:** Это особенно интересно рассмотреть на фоне представления о том, что кино шестидесятых годов стремится, прежде всего, к произвольности и документальности происходящего в кадре, что никак не предполагает такой сложной иерархии смыслов, о которой вы говорите. Но Рерберг остается верен ей, даже когда он на первый взгляд предельно документален.

**Л.К.:** Совершенно верно. Вот в «Истории Аси Клячиной» как будто то же самое. Репортаж, непосредственный, казалось бы, по достоверности совершенно абсолютный: никаких условностей, ничего искусственного. И вместе с тем присутствует нечто, назовите это поэтическим достоинством, может быть. Или достоинством живописным, как это ни странно. Потому что чутье этого человека, и его понимание, поразительное знание мировой живописи—я убежден, что это все проявилось в его работе. И не только, к примеру, в «Дворянском гнезде», но и, конечно, в «Асе». Хотя опознать признаки этого, увидеть присутствие этого гораздо трудней.

**В.Т.:** И при этом такое удивительное проникновение в человеческое лицо—еще задолго до «Зеркала»— в «Асе», и даже в «Первом учителе».

**Л.К.:** Здесь еще одна очень важная вещь: конечно, он был уникальным мастером человеческого портрета. И я бы сказал—в особенности женского портрета. В этом отношении его сравнивать можно разве что, может быть, с тем же Москвиным. Потому что в его крупных планах героинь «Первого учителя», или Саввиной в «Истории Аси», или Купченко и Беаты Тышкевич в «Дворянском гнезде» есть то, что чувствовал и умел выразить только он, может быть, как никто.

Вообще говоря, вот с чего я, быть может, начал бы разговор о Рерберге. Как-то, еще в семидесятые годы, в нашем институте был операторский круглый стол, куда были приглашены чуть ли не все замечательные, по крайней мере, московские представители этой профессии. И между ними начался очень активный разговор по поводу всяких тайн ремесла и секретов профессии, проблем, связанных с этими тайнами, так что наш директор Владимир Евтихианович Баскаков, председательствовавший на дискуссии, даже подал такую реплику: «Да что вы все об освещении да об освещении?» На что Рерберг возразил: «Не скажите. Между прочим, Свет от Тьмы Господь отделил в первый день творения». И это была не игра слов, поскольку для такого оператора, для такого художника, для такого мастера света, как Рерберг, такие понятия, как свет и тьма, как светлое и темное, обладали каким-то сущностным, первоначальным, основополагающим, если хотите, значением. В его взгляде на все эти дела была глубина философская, что бы он ни говорил в некоторых случаях, иногда даже эпатируя собеседников и говоря вещи, которые казались бредовыми. На самом деле у этого человека была вот такая система ценностей, и он ей следовал.

**В.Т.:** Еще, конечно, тонкое чувство самой разной фактуры, будь то человек или пейзаж. Его отношения с природой были особые, интимные. Он был этаким Франциско Ассизский с кинокамерой.

**Л.К.:** Совершенно верно, совершенно французское чувство природы: интимное, изумительно нежное, тонкое. И опять же, в самой простой,

казалось бы, бесхитростной, казалось бы, репортажной «Истории Аси»— вот там это видно. Не говоря уж о том, что он проделывал с природой, с природной средой в «Зеркале». Я не знаю, *как* он делал, могу только указать пальцем, изумиться тому, *что* он делал в начальном эпизоде с Тереховой, сидящей на заборе, с Солоницыным, идущим по зеленому лугу, а потом идущим назад,—со всем этим движением травы, со всей этой растительностью, со всеми этими совершенно непонятными и непостижимыми вещами, которые не поддаются никакой расшифровке и которые внес в фильм оператор.

**В.Т.:** И все-таки в своих взаимоотношениях с природой Рерберг скорее классик, чем романтик?

**Л.К.:** Конечно. Скажем, если Сергей Павлович Урусевский был в своем деле и вообще в своем искусстве совершеннейшим романтиком, который самовыражался во всем, что делает, то Георгий Рерберг—при том, что он был романтиком по темпераменту, по какому-то внутреннему душевному складу, был мечтателем, устремленным к абсолюту,—в искусстве своем, в том, что он делал, был художником классического склада. Как раз такое соединение—редкостное, даже уникальное. И тут вообще трудно его с кем-нибудь сравнивать.

**В.Т.:** Такой романтический порыв, который неожиданно приближает нас к классическому миропостижению?

**Л.К.:** До какой-то степени—да. Во всем этом была огромная любовь к видимой жизни, к человеческой красоте, к красоте природы.

**В.Т.:** Погоня за красотой—Сергей Соловьев на этом настаивает. Он говорит о его почти физиологической потребности в красоте, о своего рода наркотической зависимости.

**Л.К.:** Совершенно верно, в этом отношении он был человеком ненасытным. Но тем более замечательно то, как эту свою устремленность он вписывал в изумительно четкие рамки формы, зримой на экране. И в этом смысле, конечно,—он классик.

**В.Т.:** Вообще, конечно, говорить об операторах очень сложно. Очень трудно отделить, даже вообще невозможно и бессмысленно отделять режиссера от оператора. Только в плохих картинах это сделать легко.

**Л.К.:** Бывает еще более печальный случай: когда картина может быть замечательна по операторскому достоинству и гораздо слабее по качествам режиссерским. Мы этого касаться не будем. Но, слава богу, то, что он сделал в своих главных фильмах, включая и «Зеркало», разумеется, не противоречит тому, что он делал впоследствии в фильмах менее заметных, скажем, в «Мелодии белой ночи». Что говорить, этот фильм не был культовым, не был гвоздем сезона и вообще в этом фильме, при всех его профессиональных качествах, не ставились какие-то запредельные задачи. Но, опять же, в красоте изобразительной нет ни капли того, что называется китч,—и тут красота, скажем так, совершенна по вкусу. Для меня это одна из самых обаятельных работ Рерберга.

**В.Т.:** При том, что сюжет был весьма опасным: надо было удержаться на берегу целого моря пошлостей.

**Л.К.:** Да-да-да, и вместе с тем эти требования сюжета реализовались на уровне очень большого достоинства. В этом смысле (это касается не толь-

ко Рерберга) «Мелодии белой ночи»—один из наиболее удачных фильмов Соловьева.

**В.Т.:** Вообще, значит, присутствие Рерберга—нечто спасительное в смысле вкуса?

**Л.К.:** Да, конечно. У него было эталонное чутье в этом смысле. И, безусловно, тут еще стоит вспомнить про его телевизионные работы, в частности, про его цикл, посвященный Мравинскому. Это другая система операторской выразительности, там другие правила игры. Но по тому, как он выразил суть предмета,—музыку и передал само существование музыканта внутри музыки,—эта вещь необычайно высокая. Конечно же, в этом плане у него была достойная и завидная родословная, спору никакого нет, благодаря которой он с детства, я полагаю, обладал тем, что называется «живописный глаз», и тем, что называется «музыкальное чутье». И это унаследованное он разрабатывал в себе и возвращал потом всю жизнь, не переставая, с прежней степенью и упоения, и ненасытности, и стремления к абсолюту.

**В.Т.:** Да, видимо, есть какая-то параллель между классической музыкой, внутри которой он вырос благодаря маме, дяде, и богатством даже самого простого его кадра. Та насыщенность, та глубина, которая возникает в простом, почти репортажном кадре в «Первом учителе» и «Асе», и какой-то симфонизм его зрелых работ.

**Л.К.:** Да, и симфонизм, и, если хотите, мелодичность. Несомненно. Мне не повезло: я встречался с ним лишь несколько раз, уже в последние годы—лично, непосредственно. И очень надеялся на то, что еще одна встреча обязательно состоится. Но вот произошло то, что произошло...

Кстати, мои встречи с ним как-то лишь косвенно касались всех дел киношных, художественных и так далее. Что в нем было и что меня невероятно привлекло—это особая чуткость и умение слушать и слышать. В контакте, в беседе, в обмене какими-то незначущими, казалось бы, репликами. И незабываемо ощущение какой-то личной симпатии, которое с этим связано. Увы, вот так произошло, и для меня это, наверное, одна из самых серьезных потерь,—то, что я не успел встретиться с ним еще больше, и говорить о большем, и слушать его самого.

**В.Т.:** Вообще, конечно, очень много сделал этот человек, но ощущение такое, что могло быть намного больше.

**Л.К.:** Да, еще больше могло быть, если бы, если бы, если бы—тут начинается много всяких «если бы». Но что поделать. Есть то, что он сделал; есть тот след, который он оставил своим человеческим присутствием. Вот он—такой, каким он был на самом деле. Разнообразный, несносный, нестерпимый, трогательный, тонкокожий, бесконечно чувствительный. И поэтому, когда его называют—это уже обычное речение—Гоша-гений, наверное, так оно на самом деле и было. Потому что это был человек, в самом деле отмеченный гениальностью.

Мне рассказывал мой дорогой коллега Яков Бутовский об одном операторском семинаре, на котором выступал, в частности, и Рерберг тоже,—в восемьдесят первом году, где он сказал так: «Я отношусь к тем художникам, которые материал подминают. Когда мы с Тарковским снимали “Зеркало”, он снимал про себя, я—про себя. Мы замечательно пересеклись: что

бы я ни снимал, я есть я». И дальше о том, что бывает очень сложно сойтись с режиссером.

**В.Т.:** Это было сразу после истории со «Сталкером»?

**Л.К.:** Немножко после, спустя года три.

**В.Т.:** Но все-таки, когда еще очень сильно «болело»?

**Л.К.:** Да, но дело не только в этом. Все-таки он мог так говорить, настаивать на разнице, на этой самой двойственности, если хотите, раздвое между режиссером и оператором, когда каждый делает что-то про себя, а, тем не менее, получилось у них в «Зеркале» единство совершенно уникальное. И я думаю, что дело тут не только в том, что при небольшой разнице в годах и Тарковский, и Рерберг—это московские мальчишки определенного поколения, одного интеллигентного круга, и так далее. Можно обращаться к их личным биографиям, к кругу их художественных интересов—в этом отношении, конечно, можно сопоставлять, соизмерять, и многое пересекалось. Но дело еще и в том, как замечательно Рерберг в «Зеркале» сумел *совпасть* с режиссером, не отступаясь от себя, не отступаясь от того, что он хотел. Вот случай такого совпадения режиссера и оператора, каких вообще в истории мирового кино можно пересчитывать по пальцам—много, если двух рук. А то, что сойтись сложно,—да, конечно, это известно, разойтись бывает легче, что у него и бывало.

**В.Т.:** А его способность видеть чужие сны, как свои,—как в случае с Чеховым, с Тургеневым, или с какой-нибудь крестьянкой.

**Л.К.:** Да, совершенно верно, способность видеть чужие сны. Не только свои сны видеть, но и чужие было ему дано, хотя он мог настаивать, что видит только свои сны.

**В.Т.:** Просто это, может быть, такая обида за то, что операторов всегда забывают. Режиссер всегда на первом плане, а операторы где-то далеко. Обида за профессию вообще.

**Л.К.:** Возможно. Хотя, я опять приведу пример Андрея Николаевича Москвина, который был человеком другого склада: немногословный, сдержанный, я бы сказал, рыцарственно сдержанный. Он вообще мало говорил и впрямую свои чувства выражал очень редко, и в своих отношениях с режиссерами никогда не претендовал на какое-то самодовлеющее или самодостаточное положение, тем более на первенство—поэтому границы операторского искусства, место операторской профессии и ее сопряженность с тем, что делается вместе с режиссером, он соблюдал рыцарственно. И, в конечном счете, Рерберг в этом отношении с ним вполне сопоставим. При всех своих безумствах, при всех своих невероятностях, при всех своих необузданностях.

**В.Т.:** Говорил всегда то, что думал, даже когда этого совершенно нельзя было делать.

**Л.К.:** Когда это было совершенно противопоказано! И сейчас о многом можно вообще жалеть и горевать. И о том, что не состоялась его совместная работа с Марленом Хуциевым, с которым они готовили фильм, посвященный Пушкину, и о многом дальнейшем, что он мог бы сделать. Потому что он ведь совершенно не увял в своем таланте, совершенно не академизировался, не превратился в «мэтра». К нему можно полностью отнести слова из самых последних стихов Маяковского: «Надеюсь верую вовеки не при-

дет// Ко мне позорное благоразумие!» Вот чего не было у него—позорного благоразумия. И даже просто благоразумия—никогда не было.

**В.Т.:** Рисковал всегда. В «Первом учителе» этот свет в окна павильона—это, конечно, фантастика!

**Л.К.:** И свет в окна, и когда он иногда просто против солнечного света начинает снимать. Вопреки всему, в нужной степени, в нужной мере, в нужной дозе вдруг он дает этот самый удар солнца в поле зрения. Ну что тут сказать!

**В.Т.:** Есть цитата из Леонардо, говорят, он ее часто повторял. Один раз это было в телепередаче о нем, которую сделал Иван Дыховичный. Я сейчас ее попробую найти.

**Л.К.:** Да, у него была любимая цитата из Леонардо, о которой Вы говорите, и еще была любимая цитата из Пикассо. Это то, что он привел как раз в своем интервью в «Киноведческих записках» относительно верности природе. Он ее повторял тоже. Очень интересно, как Леонардо их всех связывал. Во-первых, помните в «Зеркале» книгу Леонардо да Винчи, которую мальчик перелистывает? Знаете, откуда эта книга? Эта книга из личной библиотеки Эйзенштейна, для которого тоже Леонардо был явлением особенным, про которого Эйзенштейн мог бы сказать, что это было «божество моего пантеона». Леонардо был таким божеством и для Андрея Николаевича Москвина. А потом это перешло к Рербергу и к Тарковскому тоже.

**В.Т.:** Вот как он говорил в той телепередаче: «У Леонардо есть очень емкая короткая фраза: “Красота в борьбе света с мраком”. Свет и мрак—это добро и зло. То же самое в эстетике: в середине существует тень. Вот это и есть моя профессия”».

**Л.К.:** Я думаю, что это нужно акцентировать в вашем фильме, а может быть, даже в начале и в конце повторить. Совершенно точно.

**В.Т.:** И дальше он говорит в той же передаче: «Существуют очень хорошие фильмы, и высший критерий, на мой взгляд,—когда непонятно, как картина сделана».

**Л.К.:** В чем я, так сказать, бессильно расписываюсь в разговоре с Вами. Тайна остается тайной. Точно так же я посмотрел «Даму с собачкой» и написал письмо Бутовскому (он даже потом процитировал), что самый первый кадр прохода Анны Сергеевны по ялтинской набережной с собачкой—панорамный кадр, в глубину, сероватый такой, блеклый—я не могу понять, в чем магия этого кадра, почему он производит такое впечатление, будто его между делом снял сам Антон Павлович Чехов... Эффект именно такой. Тут останавливаешься перед необъяснимостью. Ладно, хотите еще?

**В.Т.:** Хочу.

**Л.К.:** Я бы Вам предложил два эпитафия, которые могли бы быть применимы к разговору или к тексту, посвященному некоему художнику. В данном случае будем считать, что это относится к Рербергу. Эпитаф первый: «Другие по живому следу пройдут твой путь за пядью пядь» (Борис Пастернак). Эпитаф второй: «Но вот следы ног кончаются. По обеим сторонам этих последних следов на песке видны удары маховых перьев крылатого существа, и дальнейшее преследование его по этим следам невозможно» (Михаил Пришвин).

**В.Т.:** Ну, вот эта уникальность, неповторимость...

**Л.К.:** Несказанность, скажем так. Я представляю себе, как бы он понес бы нас, немножко послушав то, что тут мы о нем говорим. Я не считаю, что он был бы очень-очень разгневан внутри, но он мог бы очень сильно нас разнести.

**В.Т.:** Досталось бы. За высокий стиль?

**Л.К.:** За высокий стиль, за всякие слова...

**В.Т.:** Он не любил иностранные слова.

**Л.К.:** Да-да, ну, в этом смысле я тоже имею такую слабость. Хотя иногда и грешу иностранными словами, все-таки предпочитаю их не употреблять. Вот так. Ну, так чего еще-то?

**В.Т.:** Еще несколько слов о «Первом учителе». Тут и перекличка с Пазолини, и с японцами, но, вместе с тем, вещь абсолютно оригинальная.

**Л.К.:** Да, это редкостный случай—«Первый учитель». Помню свое самое первое впечатление, это было тридцать пять лет назад. Я смотрел этот фильм на каком-то едином сквозном дыхании, и фильм оставил у меня, как бы это сказать точнее, впечатление свободы, впечатление силы и впечатление чистоты очень большой. Это был, в самом деле, один из самых счастливых фильмов по уместности, по точности, по своевременности своего появления и по тому, как замечательны в нем оказались режиссер и оператор.

**В.Т.:** И художник, наверно, тоже.

**Л.К.:** И, наверно, художник тоже. Но в данном случае я говорю о режиссере и операторе вровень друг другу. В самом деле, здесь очень важная вещь: ведь, скажем, до того, в пятидесятые годы, конечно, даже и в начале шестидесятых, существовала в нашем кинематографе определенная система канонов операторского искусства. Правил, связанных и со стереотипами освещения, и с какими-то наработанными навыками постановки кадра. Потом это несколько усложнилось с появлением знаменитых фильмов, снятых Урусевским, с включением активно действующей, невероятно мобильной ручной камеры, короткого фокуса и так далее. Но на соединении вот этих моментов уже складывались тоже какие-то, я бы сказал, стереотипы. И в «Первом учителе» как раз была удивительная свежесть изображения. Первозданная. Не то чтобы это какая-то «кандид-камера», которую человек взял в руки и снимает, как бог послал, или, проще сказать, как ему взбрело—ничего подобного. Профессионализм Рерберга, профессионализм оператора проявился здесь достаточно сильно. Вот это ощущение свежести, особое ощущение воздуха здесь иное, нежели в натуральных съемках до того. Я не знаю, как это объяснить, это трудно объяснить. Это нужно пересматривать на большом экране, вглядываться, чтобы это все уяснить. Вообще, фильмы Рерберга—это своего рода академия.

**В.Т.:** Они, конечно, Айтматова все-таки очень переделали. И, конечно, неистовый герой фильма, как потом Кончаловский нам говорил,—не обязательно революционер, это вообще пророк, это фанатик.

**Л.К.:** Ну да, это человек, одержимый некоей истиной, которая ему открылась.

**В.Т.:** Образ, в общем, новый, очень емкий, совершенно повернувший наше представление об изображении того времени: с традицией историко-



революционного фильма они поступили очень свободно. Вот здесь проявилось молодое нахальство, с которым они всё это поломали.

**Л.К.:** Да, они поломали, и вместе с тем это было сделано очень серьезно, без облегчения, без упрощения. Это была просто другая ступень, другой этап осмысления и понимания того, что тогда было. Действительно, они постарались представить такого вот одержимого пророка.

**В.Т.:** Трагическую фигуру.

**Л.К.:** Трагическую фигуру, несомненно.

**В.Т.:** И это не единственный раз, когда при участии Рерберга в советском кино происходило расширение пространства трагедии. В нескольких его фильмах повторяется один и тот же сюжет, когда стремящийся к каким-то высоким целям человек оказывается прежде всего собственным врагом. В «Зеркале»—это трагедия художника, живущего в разладе с миром, который не может найти состояние равновесия, и близких своих ранит, и самого себя. И Рерберг это так впечатляюще передал, наверное, потому, что переживал то же самое, хорошо знал все это по собственному опыту.

**Л.К.:** И не только по собственному. Возьмем того же Урусевского, который не желал полагать границ своему операторскому делу, и своим функциям, и своей роли, и своему призванию, где у него одно перерастало в другое, и в операторском искусстве вообще он был живописцем—всё вот так вот, вне границ.

**В.Т.:** Такая, так сказать, вышедшая из себя камера.

**Л.К.:** Да, выходить из себя он в этом смысле умел. Ведь тоже одна из самых светлых личностей в кинематографе. И его судьба действительно трагическая. Вот кто, движимый самыми благородными, самыми высокими устремлениями, оказался врагом самому себе—это Сергей Павлович.

**В.Т.:** У Рерберга, как ни странно, при известной всем чрезмерности в характере и поведении, в искусстве всегда было чувство меры.

**Л.К.:** Безупречное чувство меры.

*Лето 2000 г.*