

МАСТЕРСКАЯ

Одной из устойчивых традиций, которым «Киноведческие записки» обязаны своему основателю А.С.Трошину, стала публикация журнальных вариантов лучших дипломов, написанных выпускниками кафедры киноведения ВГИКа (в качестве недавнего примера можно назвать № 85 (2007 год) с дипломом киноведа И.В.Оркиной). Однако и во ВГИКе, и в других вузах, готовящих специалистов для кинематографии, есть много кафедр, чьи выпускники защищают дипломы фильмами, демонстрируя уровень подготовки к самостоятельной работе в качестве режиссера, оператора, звукорежиссера и т.д. Кроме фильмов они представляют Государственной аттестационной комиссии еще и текст, именуемый «Пояснительной запиской к дипломной работе»—он должен отразить теоретическую подготовку выпускника, раскрыть практические приемы создания фильма, его изобразительного или звукового ряда. «Киноведческие записки» уже печатали теоретические части дипломных работ вгиковцев Элема Климова и Эльёра Ишмухамедова (см.: Киноведческие записки, № 68 (2004)). В продолжение и расширение уже сложившейся традиции мы публикуем материалы диплома оператора Ольги Ковальковской (кафедра операторского искусства СПбГУКиТ, мастерская А.В.Чирова и В.А.Васильева), которая по просьбе редакции подготовила журнальный вариант своей «пояснительной записки».

Ольга Ковальковская поступала в СПбГУКиТ в 2004 году и, похоже, что Приемная комиссия кафедры операторского искусства просто не поверила, как такая хрупкая девушка, вчерашняя школьница, сможет освоить исконно мужскую профессию. Девушка оказалась упорной, пришла на следующий год... И в 2010-м окончила университет, защитив диплом на «отлично». После защиты на мой вопрос—почему она хотела стать именно оператором, ответила: «С детства любила кино. А в школе занималась фотографией, получала призы на городских выставках. Поэтому это все как-то переплелось. Ни о чем не жалею!»

Диплом Ольги—игровой фильм «Корбеничи (Лодочник)» был отобран в конкурс многих фестивалей короткометражных фильмов («ПитеркиТ» в Петербурге, «Св. Анна» в Москве, «Земля отцов—моя Земля!» в Усть-Лабинске и др.), что само по себе является наградой, так как на конкурс выдвигаются порой до 300 фильмов, а допускаются к нему только 20–30. В 2010 г. фильм получил при-

зы за лучшую режиссуру и актерскую работу на Международном молодежном кинофестивале «Новый горизонт» (Воронеж), а на XIX Международном кинофоруме «Золотой Витязь» (Москва) награжден за лучшую операторскую работу в конкурсе «Дебютные и студенческие фильмы».

Яков Бутовский

Ольга КОВАЛЬКОВСКАЯ

ВЛИЯНИЕ ЖИВОПИСНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ РЯД КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мне не хотелось бы сейчас доказывать, что кино—это искусство. Прием это за аксиому, с оговоркой, что не каждое кино—искусство. Но, имея неоспоримые примеры великих фильмов, будем основываться на них.

Кино—искусство прежде всего коллективное, командное. Один режиссер или один оператор, или звукорежиссер ничего создать не смогут, и от степени их гениальности это не зависит. Чем определяется хороший фильм? Определенно завершенной идеей, посылом, сформулированной мыслью, выраженной в художественных образах. И эта задача лежит на плечах режиссера. Приведу слова А.А.Тарковского по поводу смысла искусства, к которому относится и кино:

«...совершенно ясно, что цель любого искусства, если оно не предназначено для “потребителя”, как товар для продажи,—объяснить себе и окружающим, для чего живет человек, в чем смысл его существования. Объяснить людям—какова причина их появления на этой планете. Пусть даже не объяснить, а только поставить этот вопрос перед ними»¹.

На самом деле удивительно, что произведение киноискусства может сложиться и без замечательного изобразительного ряда, то есть без выраженного художественного начала в работе оператора. Примером тому некоторые из первых фильмов французской «новой волны», ленты датского режиссера Ларса фон Триера, а также братьев Дарденн. Я имею в виду вот что: рассказать историю, задать вопросы, призвать к размышлению можно и без выдающейся операторской работы, главное, чтобы зритель понял, подумал, пережил и воспринял. Но! Как же может быть захватывающе прекрасно великое произведение киноискусства, созданное в тандеме художник-режиссер плюс художник-оператор!

Оператор работает в рамках плоского прямоугольного кадра. Это в свою очередь роднит его с искусством куда более давним, и создание глубинного предкамерного пространства, работу над изобразительной формой и многое другое кинематограф заимствует у живописи. И мне как оператору важно влияние традиций живописи в формировании изобразительного строя фильма, потому что кино—вид искусства все-таки изобразительный.

Глава первая,

в которой пойдет речь о влиянии мировых живописных традиций на изобразительный ряд кинематографических произведений

1. Иконопись

Начать хотелось бы со Средневековья, с искусства иконописи, преимущественно древнерусской.

«..светские художники изучены представлять то, что в теле земного, животолюбивого человека содержится, а в священной иконописи изображается тип лица небожительный, на счет коего материальный человек даже истового воображения иметь не может»².

Так говорил Н.С.Лесков устами своего героя—простого мужика-старовера в повести «Запечатленный ангел».

Самое важное, это понимание, что такое запредельная неподложная вечная истина. И попытка человека ее передать. Главенство смысла над изображением, молитвенное созерцание, понимание того, что икона есть «видимое невидимого».

В иконах нет определенного источника освещения (светоносно все изображение), отсутствуют падающие тени (Бог есть Свет, и в Нем нет никакой тьмы), иконы пишутся светом. Это символический канон. Красочный слой икон слагается из более светлого и менее светлого, а светотеневая моделировка объемов уплощена или сведена на нет, но объем в иконе есть: он создается с помощью особой штриховки или тона.

Может показаться, что влияние иконописи на изобразительное искусство оператора не столь велико и почти незаметно, но мне представляется, что это не так. Ощущения светоносности, которое исходит от икон, от лиц святых, сияющих как бы изнутри, можно достичь и в киноизображении, если есть такая необходимость. Я не имею в виду проблему, как осветить актера, исполняющего роль Бога. Я имею в виду, как достигнуть эффекта святости, например, женщины на экране. В таком случае будет как раз уместно равномерное или почти равномерное рассеянное мягкое освещение портрета с обязательной подсветкой глаз, где *светоносно все изображение*.

2. Возрождение

Филиппо Брунеллески

Начиная разговор об эпохе Возрождения, когда художник с помощью живописи осваивает мир и человека, необходимо сказать о качественно новых художественных методах, с помощью которых он это делает.

В начале XV века Филиппо Брунеллески (1377–1446), флорентийский ученый и архитектор, открыл и описал законы линейной перспективы в живописи. Это позволило художникам получать совершенные изображения трехмерного пространства на плоском полотне картины: передача трехмерного пространства с помощью линейной перспективы позволяет соблюдать пропорциональность фигур и она же—в сочетании с воздушной и цветовой перспективами—создает пластический объем изображения.

Это был, конечно, большой шаг в истории живописи и искусства вообще. И, несмотря на то, что кинематографическое изображение осуществляется путем механического воспроизведения оптической системой, то есть в системе объектив-камера законы перспективы линейной, воздушной и цветовой соблюдаются автоматически, открытие этих законов тогда, и понимание этих законов сейчас—необходимое условие в формировании изобразительного пространства картины, в том числе и кинематографической.

Леонардо

Леонардо да Винчи (1452–1519)—великий итальянский художник-живописец, скульптор, архитектор и ученый (анатом, математик, физик, естествоиспытатель)—в теоретическом труде «Трактат о живописи» впервые затронул проблему света и тени, контраста света и цвета, а также некоторые законы психофизиологического восприятия цвета.

Вот примеры разного типа теней, зависящих от разного типа освещения: направленный источник света, направленно-рассеянный и рассеянный:

«Т.Р. 569. Бывает три сорта теней. Первая рождается от одностороннего источника света, как солнце, луна или пламя, другая—та, что происходит от окна, двери или другого отверстия, откуда видна большая часть неба; третья—та, что рождается от всестороннего света, какой бывает в нашей полусфере при скрытом солнце»³.

О контрасте:

«Т.Р. 190а. Прими во внимание, что если ты хочешь сделать превосходнейшую темноту, то придай ей для сравнения превосходнейшую белизну, и совершенно так же превосходнейшую белизну сопоставляй с величайшей темнотою. Бледно-[синий] заставит казаться красный более огненно-красным, чем он кажется сам по себе в сравнении с пурпуром»⁴.

Из интервью оператора Георгия Рерберга:

«Андрей и я всегда были убежденными сторонниками Леонардо да Винчи, который в своей “Книге о живописи” объяснил, что такое свет, светотень и как с ними обращаться. “Красота—в борьбе света с мраком”—это его фраза. Ей мы и следовали. Во всяком случае, старались следовать»⁵.

Несмотря на все теоретические и даже практические (например, использование переходных состояний, то есть светотень, или законы пропорционального отображения человеческой фигуры) находки Леонардо да Винчи и других мастеров эпохи Возрождения, непосредственно в практике многие из них стали применяться совсем не сразу. Хотя такие известные выражения, как «темное на светлом», «светлое на темном», в простой форме описывающие основной закон передачи объема предмета, знает каждый оператор.

3. Рембрандт

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669)—голландский живописец, рисовальщик и офортист. Творчество Рембрандта проникнуто стремлением к глубоко философскому постижению жизни, внутреннего мира челове-

ка со всем богатством его душевных переживаний. Его кисти принадлежат портреты особенные, способные запечатлеть в мгновении бесконечное движение человеческих чувств. Это стало началом так называемого психологического портрета, в котором важнейшим условием «портретности» является не только внешнее индивидуальное сходство изображения с портретируемым, но и глубокое, правдивое раскрытие духовного мира и характера конкретного человека как представителя определенной исторической эпохи, национальности, социальной среды.

Какое же орудие использует Рембрандт для достижения в своих портретах столь глубокого психологизма? Стоит всмотреться в глаза уставшей старухи, обратить внимание на лицо старика... Глубокие морщины, сосредоточенный печальный взгляд, сложенные руки. Главное здесь человек и его личная история, поэтому так тщательно выписана фактура лица и рук— это отпечаток времени. Собственно, ничто нас не отвлекает от созерцания этих людей, потому что весь антураж убранства оставлен в тени, а свет выхватывает лишь лица да руки. Свет боковой, деликатный, он формирует глубокие тени на лице, создавая то неповторимое ощущение тайны, за которой скрывается человеческая судьба. Так что можно с уверенностью сказать, что главным инструментом Рембрандта для достижения психологического эффекта является свет.

4. Свет

Древняя культура света и тени представляет собой диалектическую форму диалога. Свет и тень не могут существовать друг без друга. Они находятся в непрерывном движении, создавая динамическую стихию пространственно-временной длительности. Свет и тень—пластическая формула движения, которое рождает на своем пути объемы и фактуры, осязание предметов, энергию пространства... Свет, как известно, просветляет темноту. Изобразить—значит осветить в прямом и символическом значении слова. Одно без другого в искусстве не существует.

Мастера Ренессанса писали светлое на темном и темное на светлом. Контраст света и тени завораживал их. Импрессионисты открыли чудо солнечного сияния, они выделяли светлое на светлом. Разбеленные цвета импрессионистов через какое-то время обратились в канон. Но существуют и законы красочного контраста—база колорита. Одновременно с Ренуаром работали Гоген и Ван Гог. Отвергая правила, открытые Ренуаром и Моне, Гоген настаивал: «Преувеличивайте, форсируйте, сгущайте краску!»

С XVII века цвет и свет взаимопроникают друг в друга. В работах Караваджо свет—не просто освещение. Переходы вокруг черного, серого, белого и розового у Веласкеса увеличивают количество оттенков.

Световая композиция Рембрандта последних лет жизни полностью отрывается от «правдоподобия» имитации, сохраняя глубинную верность истине. То, что называют игрой света,—символическая выразительность напряженности, драматизма. Разнообразные отличия формы—от чувственной предметности до музыкальной зыбкости—созидаются светом.

Из предисловия к книге оператора В.Г.Чумака «Традиции культуры света в искусстве кинооператора»:

«Свет, свет, свет и еще раз свет. Он объединяет пространство, определяет воздушную перспективу. Он тысячами оттенков играет с цветом и множит цвета. Он льется и падает, переливаясь, отражается. Рассеянный и проникающий, бликующий на поверхностях, он объединяет и разъединяет. Он вечное движение. Свет неуловим. Чтобы познать свет, надо стать тенью. Предмет освещается светом, но его предельность зависит от диалога с тенью.

Познавая вещь, мы выделяем ее из несметного предметного пространства. Свет освещает, тень ограничивает. Правда в их соотношении, которое является содержанием выразительности, а не эффектом освещения»⁶.

«По свидетельству Феллини, замысел фильма может возникнуть как световое пятно. И это естественно для режиссера, который считает, что фильм пишется светом, стиль выражается светом... "Свет в кино—это идеология, чувство, цвет, тон, глубина, атмосфера, повествование"»⁷.

Глава вторая,

*в которой описано влияние живописных традиций
на изобразительный ряд фильма «Корбеничи (Лодочник)»⁸*

История молодого человека, который хочет уйти из родного края, чтобы попытаться найти свою мечту, но не решается сделать это, а когда он все-таки осмеливается, умирает его отец. Смерть отца парализует волю сына, он остается в деревне, смирившись с течением жизни. И мечта остается только мечтой.

Сценарий был написан режиссером 3 курса СПбГУКиТ Михаилом Кулунаковым (мастерская игрового кино В.Е.Аксенова и В.Ф.Семенюка), то есть он выступил как в качестве автора сценария, так и в качестве режиссера. В некоторых отношениях это намного упрощает работу, потому как автор в полной мере осознает, для чего существует и как должна играть в фильме та или иная драматургическая коллизия или какая-то деталь изобразительного и звукового ряда.

Характеры персонажей, отца и сына, да и прозвище одного из героев (Толковый) взяты у А.П.Чехова (рассказ «В ссылке»). А другой герой без имени, просто—Молодой.

Итак, отец—Толковый, и сын—Молодой живут в глухой деревне у озера. Кладбище расположено на противоположном берегу, моста нет. И отец с сыном занимаются перевозкой умерших людей на кладбище. Толковый—немногословный седовласый старик, спокойно принимающий каждую новую смерть, может быть, немного бесчувственный, но это скорее связано с особым состоянием покоя в его душе, нежели с отсутствием чувств. Молодой помогает отцу. Но ему такая жизнь не совсем по вкусу, а другой он не знает. Он живет и время от времени чего-то хочет: найти ли что-то, убежать ли куда-то... У забора в поле, где он коротает свое свободное время, в тумане он видит белую лошадь. Она и реальна, и нереальна.

Однажды Молодой все-таки решил уйти, собрал вещи, отправился в путь. Но в этот момент обвалилась прохуdivшаяся крыша сарая, в котором

работал отец. Толковый погиб под ее обломками... Похоронив отца, Молодой решает остаться. Он говорит себе то, что Толковый обычно говорил родственникам умерших, да, при случае, и сыну: «Ничего, привыкнешь». Белая лошадь проплывает где-то в тумане во сне Молодого...

В целом, настроение истории довольно мрачное, особенно, если учесть, чем занимаются отец и сын. Хотя драматизм возникает вовсе не из-за работы героев, отягощенной тем, что они не только перевозчики, но и могильщики, а из-за неудовлетворенного желания Молодого найти что-то светлое, найти некую цель, что-то совершить. Слабость и ничтожество человека, который вроде мечтает, но ничего не делает для того, чтобы эту мечту реализовать. Это тоскливое жалкое существование, бремя которого несет человек—вот такая история. И это настроение должно, так или иначе, отразиться в кадре.

Говоря о влиянии традиций живописи, необходимо понять, почему мы так часто обращаемся к изобразительному искусству при работе над кинематографическим произведением.

Во-первых, литературный сценарий всегда рождает в воображении авторов (режиссера, оператора, художника) некий изобразительный ряд, хотя в самом начале это могут не быть окончательно сформулированные чувства и ощущения, которые необходимо выразить изобразительно. А художественные произведения минувших лет составляют огромный культурный пласт сформированных и «сформулированных» образов, со своим, характерным лишь для конкретного изобразительного материала, символическим языком. Поэтому к культурному наследию прошлого обращаются не только операторы, но и режиссеры.

Например, Питер Гринуэй в своих фильмах использует каноны голландской живописи. И это касается не только одного из последних его фильмов «Ночной дозор» (2007), где буквально каждый кадр выстраивался по принципу голландской живописи XVII века (свет, цвет, композиция), но и такой давней ленты, как «Зед и два нуля» (1985) и других.

Алексей Герман в фильме «История арканарской резни» опирается на живопись Северного Возрождения, а именно П.Брейгеля-старшего и И.Босха. Он использует гротескность персонажей, колоритность героев картин, а также строит кадр с присущей этим художникам насыщенностью заполнения пространства и сходной атмосферой, что мне кажется чуть ли не самым важным.

Во-вторых, каждому произведению присуща определенная атмосфера и настроение, не всегда напрямую зависящие от рассказываемой истории. И эту атмосферу нужно обязательно найти и организовать в пределах предкамерного пространства и зафиксировать на киноплёнке или ином носителе так, чтобы ее почувствовал зритель. Задача тоже не из легких! И в этом месте мы опять же обращаемся, если это необходимо, к живописным произведениям—и к иконописи, и к живописи Возрождения и Нового времени, и к современным нам художникам. Так или иначе, живопись мы используем как подсказку, помощь, вдохновение.

Уже работая над режиссерским сценарием «Лодочника», мы—режиссер Михаил Кулунаков, я—оператор, и художник Марина Петренко обратили внимание на творчество американского художника Эндрю Уайета (1917–2009) и стали его изучать. Уайет—художник XX века, наш современник, хотя и начинал задолго до того, как будущие создатели «Лодочника» появились на свет. Его зрелое творчество отмечено совмещением магического реализма с чисто реалистическими традициями. Именно в его работах мы нашли так необходимое нам ощущение тоски, отчужденности наряду с обыденностью и вместе с тем красотой.

Дальше необходимо было понять, каким же образом он добивался такого эффекта. Для этого приходилось внимательно изучать: как он строит композицию, как komponует фигуры, как использует цвет... В конечном итоге мы нашли много общего в его картинах и акварелях с тем, что сами представляли, думая о будущем фильме. Работы Уайета нам очень помогли и многому научили.

Еще один существенный аспект—выражение таких важных понятий как «жизнь-смерть» художественным, образным методом. В сценарии Толковый на похоронах говорит родственнику умершей: «Ничего, привыкнешь». В этой фразе и заключается его личное отношение к жизни и смерти. Смерть—это не конец, не трагедия, это некая жизненная норма. И поэтому, когда он сам умирает, пальцы его сложены «фигой»...

Эту фигу мы увидели у Э.Уайета. Так, одной почти незаметной деталью мы ставим определяющую смысловую точку, которая должна дать зацепку думающему зрителю—как относится к смерти сам герой и почему в его поступках сквозит кажущееся равнодушие, да и вообще, дать ключ к пониманию характера персонажа.

Но, если вернуться к фразе «Ничего, привыкнешь», то для Молодого она несет немного иную смысловую нагрузку. К этому утверждению он приходит в конце фильма. Этой фразой он себя успокаивает, отказывается от мечты, делает попытку оправдать себя, и таким образом ставит на себе крест.

Поэтому смело можно сказать, что влияние, оказанное на нас (съемочную группу) художником Э.Уайетом, было сильным, и при этом—осознанным.

Фильм снят в экспедиции за 8 дней. Съемки в основном натурные, поэтому очень большое значение придавалось окружающей среде. Природа в некотором смысле должна была стать еще одним персонажем. Она то ли является отражением эмоционального состояния героя, то ли наряду с ним безмолвно выражает свое мнение.

Поэтому выбор природы был очень важен. Помимо географического ландшафта, требующего домик на берегу озера или реки (а такие постройки, оказывается, совсем редки, это связано с серьезной угрозой затопления), необходим был пейзаж, если можно так сказать, скромный, скрывающийся от глаз силу природного богатства, требовалась осень с холодными лужами, тяжелым небом, с пожухлыми, увядшими листьями.



Нужный пейзаж мы нашли в 5 часах езды от Санкт-Петербурга в вепской деревне Усть-Капша (вепсы—финно-угорская народность). Там поблизости расположено еще несколько деревень с типично вепскими названиями—Харагеничи, Озеровичи, Корбеничи. На уровне сценария фильм назывался «Лодочник», но, найдя подходящую натуру, мы сделали основным название «Корбеничи», так как по-вепски «корб»—это глушь. А деревня, где живут герои, и есть глушь...

Надо сказать, что в этой деревне действительно, как и в литературном сценарии, умерших людей перевозят на другой берег, там находится кладбище. Так что мы в своих фантазиях, выходит, несколько не отступились от реальных фактов.

Снимая натурные эпизоды, я старался строить композицию с высоким горизонтом (это мы задумали с самого начала, а потом обрадовались, увидев такие композиции в работах Уайета). В кадре получается тонкая полоска неба, а ведь небо—это пространство, воздух, свобода. Поэтому возникает ощущение чего-то гнетущего и тяжелого, сковывающего созидательные порывы. Поэтому Молодой подавлен и не свободен. Он прикован к земле, он ходит по ней, сидит и лежит, чувствуя ее запах и силу. А ведь земля—это предки, корни, наша осно-

ва. Это не значит, что земля становится антагонистом героя, просто земля всех носит, все знает. И, в конце концов, именно смерть отца привязывает героя к месту, и он как будто теряет последнюю надежду пойти за мечтой. Мечту олицетворяет белая лошадь—один из образов-символов, которые мы имеем возможность почерпнуть из наследия мировой художественной культуры.

Фильм почти полностью снят общими и средними планами. Казалось необходимым, чтобы зритель сам исследовал пространство и находил главное. Хотя это, конечно, часть создаваемой иллюзии. Оператор должен выделять в кадре главное, для этого у него есть композиция, свет, цвет, а также движение.

С самого начала мы планировали снимать длинными кадрами. Во-первых, для того, чтобы фиксировать жизнь как можно точнее, чтобы максимально ее не резать (здесь наверно, ощущается влияние концепции кино А.А.Тарковского как запечатленного времени⁹). Во-вторых, в этом лучше отражаются взаимоотношения героев. В медленном движении камеры от одного героя к другому становятся нагляднее их некоммуникабельность, сконцентрированность на собственном мире и мыслях, неспособность отца и сына (да и людей вообще) нормально говорить друг с другом. Движения камеры передают внутренние психологические движения души. Движение камеры должно, в том числе, формировать пространство, в котором существуют герои, создавать атмосферу натянутости и замершего невысказанного слова.

В фильме много туманов. Этого требовал сценарий. Эпизоды раннего утра пронизаны туманом, здесь герой остается один: один на один с собой, один на один с природой. В тумане же появляется и лошадь, в тумане над рекой сын провожает отца в последний путь (здесь уместно вспомнить об античном мифологическом персонаже—Хароне).



Для создания тумана использовалась пиротехника (на съемки мы взяли 10 банок пиротехнического дыма, и, кажется, все они были использованы). Снимать мы старались ранним утром—безветрие способствовало правдоподобности нашего тумана, хотя, конечно, этот фактор не всегда был стабilen.

Вначале мы предполагали сделать фильм черно-белым. Но оказалось, что черно-белое изображение слишком условно и невыразительно для передачи похужлого осеннего пейзажа (съемки, правда, пришлось вести весной). Хотя в полном смысле этого слова фильм и цветной, и не цветной. Реальную цветность и насыщенность я все-таки кое-где уменьшала инструментально. На небо приходилось всегда ставить фильтр, поэтому облака получились проработанными. В ночном интерьере за окнами стояли осветительные приборы рассеянного света (Kinoflo): они деликатно подсвечивали косяки окон и шторы, а также лицо Толкового, когда он подходил к окну. В самих окнах мы видим реальное темно-синее предрассветное небо (мы не успели снять все за ночь, и утро наступало нам на пятки). В сочетании с теплым светом от обычной керосиновой лампы, используемой для освещения героя в комнате, возникла интересная цветовая гамма, построенная на цветовом контрасте теплого и холодного оттенков. Особое внимание приходилось уделять кадрам, в которых одновременно или последовательно показывались интерьер с экстерьером. Для выравнивания яркостей я подсвечивала интерьер, используя несколько приборов разного типа.

Фильм снят на видеокамеру Panasonic AG-DVX100. Камера высокочувствительна, что дало мне возможность ограничиться небольшим числом осветительных приборов.

В фильме не использовалась музыка. Ни закадровая, ни внутрикадровая. В звуковом отношении фильм строится только на шумах, даже речь появляется лишь в двух-трех местах. Это, наверное, несколько усложняет восприятие фильма. Но таким образом мы добивались особенного состояния, опять-таки, атмосферы, настраивающей на созерцание окружающего мира, требующей некоторой уединенности и концентрации. На заключительных титрах звучит вторая часть (Allegretto) 7 симфонии Людвиг ван Бетховена. Этот завершающий аккорд всего фильма добавил небольшой, но важный нюанс—надежду.

Кино сводит с ума необъятным потенциалом своих возможностей. И их не получится уложить в рамки чисто изобразительных приемов. Хотя мы и утверждаем, что кино—искусство изобразительное, но это понятие гораздо шире той изобразительности, о которой мы говорим применительно к живописи. Ведь все приемы, разработанные и придуманные великими живописцами, будь то ракурс, композиция, линейная, тональная, воздушная, цветовая перспектива, световая гармония—все создано и угадано, найдено и поймано для того, чтобы суметь передать человека и его как физическое, так и духовное движение в пространстве. У кино есть еще и движущаяся камера, звук, а также особая пластика, присущая только этому виду искусства.

«Последние несколько лет не различить изображение телеприемника и фильма. Они сливаются, как и картины. Истребляется культура света, все преобразующая на своем пути,—тайная и явная связь кино с традициями живописи»¹⁰.

Это слова оператора Владимира Чумака.

Вся ответственность за то, чтобы не истреблялась культура света, тайная и явная связь кино с традициями живописи, лежит на операторе, так как именно от него зависит культура изображения фильма.

...Владимир Чумак писал книгу «Традиции культуры света в искусстве кинооператора» вплоть до собственной смерти. Он написал пять вариантов, ни один из которых закончен не был... Мы верим, что тема эта отнюдь не закрыта, она постоянно требует новых усилий мысли, внимания и практики.

1. *Тарковский А.* Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Эксмо-Пресс: Подкова, 2002. С. 131.
 2. *Лесков Н.* Запечатленный ангел. М.: Мир книги, Литература, 2006. С. 197.
 3. *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. СПб.: Азбука, 2001. С. 430.
 4. Там же. С. 444.
 5. *Рерберг Г., Чугунова М, Цымбал Е.* Фокус на бесконечность: Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. 2006. № 4. // URL: <http://orthodisc.su/texty/hr-stalker/Rerberg.html>.
 6. *Чумак В.* Свет и тень // Искусство кино. 2002. № 9. С. 116.
 7. Там же. С. 116.
 8. «Корбеничи (Лодочник)»—цветной игровой фильм, 27 мин, съемка на видео.
 9. *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 79–102.
 10. *Чумак В.* Указ. соч. С. 107.
-