

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ

Фотография В МОЕЙ профессии



Г. Панфилов на съемках фильма «Тема»

Я всегда относился к фотографии как к делу для себя чрезвычайно интересному и необходимому. Поначалу я просто фиксировал то, что привлекло мое внимание, пытался отобразить окружающий вещественный мир, запечатлеть лица людей — знакомых, близких. Тогда это вообще был единственный способ, которым я мог выразить себя, получая при этом огромное удовольствие от самого процесса фотографирования.

Чем интересна эта профессия или увлечение? Я понимаю тех, кто заражен ими, потому что знаю, что такое любить фотографию, какое удовольствие схватить то, что взволновало тебя в момент спуска затвора, добиться передачи этого ощущения в процессе обработки пленки, в ходе поисков необходимой контрастности и светотональных соотношений. Фотограф, увидевший на фотобумаге то, к чему шел на всех этих этапах, наверное переживает то же, что и альпинист, поднимающийся на вершину. Фотография для меня еще была и окном в мир — не побоюсь этого избитого выражения. Знание фотографии позволило мне несколько позднее взять кинокамеру и снять несколько любительских фильмов, что в свою очередь родило потребность заниматься кино, поступить во ВГИК на операторский факультет. Не владея в достаточной степени фотокамерой, я бы просто провалил вступительные экзамены и, значит, навсегда бы расстался с мыслью о кинематографе, поскольку дал себе слово, что поступаю во ВГИК в первый и последний раз (к тому времени у меня уже была профессия инженера-химика). Не поступив на операторский, я не стал

бы позднее режиссером. Три года, которые я провел на операторском факультете ВГИКа, считаю для себя чрезвычайно важными. Они дали мне чувство кинокамеры. Теперь, даже не глядя в визир, по выбору объектива, мизансцены, по движению камеры я могу с необходимой точностью знать, что происходит в кадре. Кроме того, у меня выработалась потребность заглядывать в визир, а иногда даже смотреть так всю сцену в развитии, делая необходимые по кадру перемещения камеры.

Работа в кино не отбила у меня желание и потребность заниматься фотографией, напротив, дала ей новый смысл. Я по-прежнему продолжаю фиксировать то, что интересует меня, с чем сталкиваюсь в жизни: это и пейзаж, и событие, и выразительный типаж, и характерное лицо. По-прежнему продолжаю снимать семейные фотографии. В них не просто память, но и собственная биография, биография семьи. Вот, скажем, передо мной два снимка старшего сына: один, когда ему было пять лет, другой — двадцать пять. По случайности снимки оказались сделанными в одном ракурсе и в одной крупности. Как выразительны они в сравнении! Ведь между ними целых двадцать лет! Как замечательно это свойство фотографии — сохранить во времени сиюминутно схваченную жизнь! Это понимание огромной силы фотографии как средства одновременно и документального, и художественного учит меня пользоваться ею весьма серьезно. Тем более, что техникой фотографии я достаточно овладел в еще довгиковские годы — и сам процесс фотографирования для меня требует труда не большего, чем запись мысли



авторучкой, вдобавок это интересно само по себе и доставляет удовольствие. Фотокамера оказалась незаменимым инструментом в период актерских фотопроб. Прежде всего снимать самому удобнее: фотограф группы может не оказаться в момент, когда пришел актер, или он занят сдачей рекламы по предыдущей картине, а когда камера у тебя самого в руках, ты от него не зависишь. К тому же без постороннего человека с фотоаппаратом общение с актером получается непринужденнее, он себя естественно чувствует. Во всяком случае фотопробы по картинам «Валентина» и «Васса» мы с Калашниковым провели сами, фотограф группы в них вообще не участвовал. На первой из этих картин мы лишь воспользовались его камерой 6X6, а на последней обошлись и без нее — снимали своими «Киевами» и «Зенитами». Еще в работе над прежними фильмами я открыл для себя некоторые показавшиеся мне важными особенности фотографирования исполнителей.

Ну, скажем, работая над фильмом «Прошу слова», я знал, что исполнительницей роли Уваровой будет Инна Чурикова, — с учетом ее возможностей и индивидуальности писался сценарий. Предстояло найти исполнителя на роль ее мужа: были сделаны фотопробы Станислава Жука, Владимира Высоцкого и Николая Губенко. Из всех претендентов на роль наиболее «точным» оказался Николай Губенко. Фотопроба показала, что они с Чуриковой замечательно подходят друг другу. Помимо парных портретов для всех исполнителей мы делали еще и снимки групповые, семейные — с детьми, причем детей я тоже пробовал разных, и уж затем, размышляя над снимками, подобрал всю уваровскую семью. И, намечая других исполнителей, я пользовался групповыми фотографиями — снимал Уварову среди сотрудников, среди ветеранов партии. И в каждом случае просматривались личные взаимоотношения персонажей.

Эти фотопробы еще раз убедили меня в том, как важно правильно поставить задачу перед исполнителем. в мо-

мент фотографирования. Нередко подобную задачу формулируют так: «Представьте, что вы на берегу моря; зной, солнце, у вас легкое, приподнятое настроение, вам хочется купаться». Или: «Вы видите любимую девушку». Несчастный актер в наспех подобранном костюме пытается что-то представить и изобразить душевный восторг перед камерой, но ничего хорошего из этого получиться не может, ибо изначально ему дано ложное задание. Оно неконкретно, лишено осязаемого понятного смысла, оно само толкает актера на фальшь.

Я предпочитаю ставить задачу самую простую, но дающую, на мой взгляд, лучший результат. Я говорю исполнителю: «Вы фотографируетесь». Это значит, что данный исполнитель, предстоит ли ему играть моряка, ученого или домохозяйку, поставлен в условия фотографирования. Они могут быть для него привычными или непривычными, но они реальны, конкретны, способны дать актеру верное ощущение. Ведь разные люди по-разному, но всегда очень конкретно реагируют на фотосъемку — у одних она вызывает «зажим», другие, напротив, чувствуют себя перед объективом естественно и раскованно, но каждый при этом проявляет себя индивидуально, в полном соответствии со своим характером. И характер этот проявляется в условиях подлинных, лишенных искусственности. Моя задача — установить характер индивидуальности каждого, по возможности запечатлеть эту индивидуальность на снимке. Ведь в момент проб идет подбор индивидуальности исполнителя, а не поиск актерской игры. Роль, игра — это следующий этап. Он потребует разбора характера, знания текста, репетиций, вживания в предлагаемые обстоятельства.

Это все надо готовить; в фотопробе всего этого не требуется. Когда на фотопробе два и более исполнителей, моя цель — установить именно их взаимоотношения, а не взаимоотношения тех воображаемых персонажей, которые будут действовать на экране после соответствующей подготовки и репетиций. Как правило, на моих фотопробах пригла-

шенные исполнители смотрят в объектив. Спрашивается, зачем? Именно этот взгляд в камеру создает замечательный эффект общения с фотографируемым. Он смотрит на тебя, ты — на него, ощущаешь его взгляд, выражение лица, состояние. Я ценю и отдаю должное моментальным снимкам, когда схваченный врасплох человек может даже и не знать о том, что его фотографируют. Но здесь речь идет о будущих исполнителях роли, которые изначально знают, должны знать, что они пришли работать в кино. Кроме того, человек, снятый смотрящим в объектив, следует за вами взглядом, откуда бы вы ни смотрели. На вас как бы исходят его флюиды, обнаженнее проступают свойства его характера.

Собственно говоря, постановка снимка — та же режиссура, причем режиссура подчас весьма непростая. Скажем, делая семейную фотографию Железновых в «Вассе», мне нужно было не только расположить своих героев так, чтобы они выглядели крепкой, дружной семьей, какой хотели казаться, но чтобы и сама композиция снимка походила на фотографии начала века. Именно это позволило нам использовать снимок и в качестве семейной фотографии Железновых, и в качестве рекламы фильма.

Возвращаясь к «Прошу слова», добавлю, что опыт этого фильма показал, что окончательный выбор исполнителей я могу делать, размышляя над снимками. Подчеркиваю: именно над снимками, а не над киноматериалом, который тоже снимался. То есть то, что обычно делалось в период кинопроб, что само по себе и удобнее, и дешевле. Кинопробы ведь можно смотреть только в зале, на студии, а фотографии — всегда при тебе, в кармане или сумке, их можно разложить в любой момент на столе, рассматривать, думать, фантазировать. Все это вглядывание в фотографии исполнителей открыло мне чрезвычайно многое, убедило, что можно ставить задачи все более сложные — проверять не только точность попадания в актера, но и в целый актерский ансамбль, точность костюма, точность света и антуража.

Со временем я отказался от съемок проб в ателье, а снимал либо прямо в репетиционной комнате, либо на натуре — среди деревьев, на полянке, в сквере на скамейке, если того требует характер сценария, иногда я даже стал отказываться от обычной кинопробы, заменив ее переписанными на магнитную ленту фотопробами. Так, в «Валентине» кинопроба Юрия Гребенщикова на роль Афанасия представляла собой монтаж фотографий: его портрет в гриме (легкая небритость, усы, которые он специально отрастил), его первый снимок с женой Анной — Инной Чуриковой и третий снимок — он с другом, охотником Ильей, и с женой стоят у дерева. Все это сопровождалось фонограммой диалога. Среди кинопроб по фильму эта оказалась одной из лучших, так что потом и в «Вассе» я не раз прибегал к тому же методу. Для режиссера фотография — бесценнейший иконографический материал. Это одновременно и источник подлинной информации о времени, нас интересующем, и элемент культуры того же самого времени. Ведь фотография не оставалась неизменной — менялись ее технические средства, менялись и принципы ее отношения к реальности. Скажем, появление моментальной фотографии произвело целый переворот в фотозстетике.

Снимок интересен нам не только тем, что на нем запечатлено, но и как запечатлено: два тома «Ленин. Собрание фотографий и кинокадров» — это совершенно поразительные книги. Время запечатлено в них не только в событиях, фактах, исторических личностях, но и в эстетике самих снимков. Фотография очень много дает для нащупывания изобразительного решения фильма, его стилистики. Наверное, вот так же, как мы, снимая фильмы о прошлом, обращаемся к фотографиям тех лет, так и в будущем режиссеры воспользуются огромным фотоматериалом наших дней и как документом, и как эстетическим образцом нашего времени.

(Окончание на стр. 23)

главного киножурнала. Того, что был бы рассчитан на широкое потребление, — регулярного, оперативного, занимательно отделанного, основательного и лаконичного в своих суждениях, более или менее терпимого и к традициям, и к новациям, остроумного и широко осведомленного о состоянии дел на экране и за экраном. Таким журналом и стал в 1926 году «Советский экран».

Собственно, появился он в январе 1925 года, только мы не сразу его оценили и признали за серьезное издание. Дело в том, что вышел он вначале как приложение «Кино-газеты» и отдельно не продавался. Он и назывался до марта «Экран киногазеты». И вид у него очень долго был самый непрезентабельный — маленький, тонюсенький, черно-белый. Интересен он был больше всего изобразительной частью (снимками, коллажами, рисунками) и комментарием к ней. В конце года он увеличился в объеме, слегка укрупнился и стал независимым от газеты. Его тираж резко возрос и стал рекордным среди всей нашей кинопериодики — 80 000 (для сравнения: «Советское кино» — в пределах восьми тысяч, «Кино-Фронт» — пяти тысяч).

Будь моя воля, я переиздал бы этот журнал — ну, конечно, не тем же тиражом и не все двести с лишним номеров (с двадцать пятого по двадцать девятый год), но что-то вроде альманаха, «избранного»... Многие, я уверен, сказали бы мне «спасибо». Он был удобен во всех значениях этого слова. Большого, но не чрезмерного формата, тонкий (шестнадцать страниц с обложкой), он легко сворачивался в трубку, легко, незаметно помещался в кармане или портфеле. Он был и дешев — 15 копеек, и не выглядел «бульварщиной»: убранный текст давал возможность развернуться и критике, и дискуссиям, и стихам, и фельетонам, и зарубежным известиям, и рекламе (не только кинематографической). Он был превосходно — как говорилось тогда, богато — иллюстрирован, общая цветовая тональность была по преимуществу коричневой (сепия), но изредка он пытался разнообразить свой облик серо-

вато-зеленой или серовато-синей подцветкой. Цвета журналу явно не хватало — он оживлял изображения броскими ракурсами, коллажными композициями, рамками и обводками, остроумными врезками в текст и т. п. Но цвета все-таки не хватало, поэтому многие читатели, а больше читатели-нижники раскрашивали его от руки — не весь, понятно, но портреты «звезд», кинокадры. При всем обилии материала журнал, казалось, несколько не экономил на бумаге — большие поля, пробелы, нарочитые пустоты. Никакого напряжения глазу. В каждом номере имелся большой, во всю страницу портрет советского или зарубежного кинодеятели (не обязательно артиста) с расчетом на «отрез» — для коллекции. Журнал был удобен и своей смысловой насыщенностью, и своей спокойной, трезвой, чуть-чуть ироничной тональностью. Рекламирая себя на последней странице обложки одного из номеров, он перечислил своих литературных сотрудников, и список этот, сам по себе, дает красноречивое представление о творческом уровне журнала. Н. Асеев, М. Светлов, С. Кирсанов, В. Ибнер, С. Третьяков, В. Шкловский, Н. Фореггер, В. Мейерхольд, А. Кугель, М. Кольцов, С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, А. Роом, М. Левидов, П. Незнамов, И. Бабель, О. Брик, И. Уразов, и это далеко не все. Короче, но не менее красноречиво выглядел список художников: Ю. Пименов, С. Юткевич, М. Гетманский, Дени, П. Галаджев, С. Зальцер, Э. Мордмиллович, М. Соколов... Если бы устроили вернисаж рисунков и шаржей из «Советского экрана» двадцатых годов, он имел бы успех, которому позавидовали бы многие современные популярные графики. Вы, наверно, заметили из перечисления имен, что у «Советского экрана» и газеты «Кино» много общего. Да, они были как бы смежными изданиями, и даже подписку на них можно было оформить как совместную, на одной квитанции — и тогда с небольшой скидкой... Рассказать об этом журнале в двух словах невозможно. Ни один закуток кинотворческой жизни не оставался тут без внимания. Ничто не

считалось малозначительным, если уж попадало в поле его зрения.

Справедливости ради скажу, что уже в 1929 году журнал стал заметно посуше — и внутри, и снаружи. В ноябре его заменил журнал «Кино и жизнь», еще более сузивший кругозор и резко склонившийся в сторону политпросвещения. И моментально утративший широкую популярность.

И только однажды, помню, этот журнал — один из самых последних номеров его — стал предметом разговоров, споров, всеобщего интереса. Там появилась статья П. Аташевой, где она комментировала свежие материалы из французской и немецкой прессы о желании С. Эйзенштейна, якобы «уставшего от политики и советов», остаться за границей. Ниже статьи приводилась телеграмма Сергея Михайловича, только что полученная редакцией журнала из Сан-Франциско:

«Категорически опровергаю клевету тчк тон унд бильд и других тчк никаких интервью им не давал даже не читал тчк прошу и впредь никакой белогвардейской брехне не верить тчк до скорого свидания Эйзенштейн».

Шел август 1930-го года.

* * *

... Ах, эти старые, старые журналы! Я вновь и вновь перебираю вас в памяти и все думаю, каким словом определить главное ваше своеобразие — то «самое-самое», которое совместило бы и ваши достоинства, и ваши недостатки. Думаю и не нахожу иного слова, как «молодость». Вы были молодыми, громкими, еще неокрепшими, порой надсадными голосами молодой талантливой страны, нетерпеливой и бесстрашной во всех своих дерзаниях. Вам не дана была долгая жизнь, но зато вам не даны были и одряхление, затхлость, беспробудное прозябание. И память о вас никогда никого не обдаст скукой и холодом.

Фотография

В моей

профессии

(Начало на стр. 18)

Вообще, когда держишь снимок, сделанный пятьдесят, или восемьдесят, или тем более сто лет назад, охватывает некий трепет. Ведь все, что изображено на нем, — подлинное: и предметы, и люди, и выражения лиц у людей, и их костюмы, и жесты. Кажется, что ты сам присутствовал тогда, в момент фотографирования. Ты как бы погружаешься в то время, ощущаешь состояние запечатленных людей, возникает даже иллюзия, что ты улавливаешь их отношения, настроения, взаимные симпатии и антипатии.

Во время работы над «Вассой» мне очень многое дали фотографии Максима Дмитриева. Они воспринимались не просто как документальные свидетельства, но как художественные произведения, необычайно будили фантазию, некоторые из них можно было развернуть в целый сюжет. Удивительно интересно было посмотреть на нынешний Горький с тех же точек, с каких снимал Нижний Новгород Дмитриев, узнавать те же дома, которые запечатлены у него, а рядом видеть новые, построенные в последние десятилетия. Сложное и волнующее чувство охватывало при этом! И все это благодаря чуду фотографии. Нет, воистину жизнь без нее немислима. Да, в наш обиход все более входят видеомангофоны, позволяющие смотреть дома и фильмы, и домашнюю любительскую хронику. И все же это иной тип общения с изображением, чем тот, который дает нам фотография. Магнетизм остановленного мгновения не потеряет своей притягательности никогда.

«Советское фото»

★★★★★★★★★★★★★★

★★★★★★★★★★★★★★