

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Кино — творчество КОЛЛЕКТИВНОЕ

Редакторы, кинооператоры,
звукорежиссеры, художники
«Ленфильма»

Санкт-Петербург
2025

УДК
ББК

Ответственный редактор и составитель
доктор искусствоведения В. Ф. Познин

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор И. И. Югай
(СанктПетербургский гуманитарный университет профсоюзов)
кандидат искусствоведения, доцент И. В. Евтеева
(Российский институт истории искусств)

Кино — творчество коллективное. Редакторы, кинооператоры,
звукорежиссеры, художники «Ленфильма»

Обширный корпус литературы о кино, накопленный за последнее столетие, посвящен главным образом истории либо теории этого вида искусства. Также написано немало интересных работ о творчестве конкретных режиссеров, актеров, сценаристов. Гораздо меньше исследований описывают специфику работы и творческое участие в создании кинопроизведения представителей так называемых смежных профессий — кинооператоров, звукорежиссеров, художников и редакторов фильма, вклад которых в создание фильма достаточно весом. Сектор кино и телевидения Российского института истории искусств решил заполнить отчасти эту лакуну, рассказав о творчестве наиболее известных представителей перечисленных выше профессий, работавших на «Ленфильме» в 1920–1980-е гг.

ISBN 978-5-86845-304-5

© Коллектив авторов, 2025

© РИИИ, 2025

От редактора-составителя

Кинематограф был индивидуальным творчеством лишь в самом начале своего пути — человек в одиночку или с помощью ассистентов мог отснять киноплёнку, проявить ее и подготовить к показу¹. Но по мере развития кино и превращения его в индустрию, стало появляться всё больше новых творческих профессий, без которых невозможно представить современное киноискусство, — продюсер, сценарист, редактор, режиссер, оператор, монтажер, звукооператор и т. д. Как всякий коллективный акт творчества, создание фильма предполагает тесное взаимодействие участвующих в нем творческих и технических работников и существенный вклад каждого из них в конечный результат, то есть «в художественном фильме всё, начиная от сценарного замысла, режиссерской трактовки образов, актерской манеры и операторского решения и кончая декоративным, шумовым и музыкальным оформлением, должно сливаться в единую художественную форму» [1: 6].

Даже когда речь идет о так называемом авторском кино, в котором режиссер стремится выразить свое особое мировоззрение, передать в художественной форме собственное, субъективное ощущение окружающего мира, он может это сделать лишь в том случае, если профессионалы, участвующие в создании фильма, соответствуют тем требованиям, которые он предъявляет к изображению, звуку, общему пластическому решению. В какой-то мере это можно сравнить с работой дирижера — каким бы гениальным руководителем оркестра ни был, ему вряд ли

¹ Поскольку, как известно, всё развивается по спирали, то сегодня тоже один человек, благодаря доступности автоматизированной цифровой техники, способен снять и смонтировать документальный фильм. Такой же парадокс произошел и с демонстрацией фильма: кинетоскоп Т. Эдисона (1891) технически позволял смотреть киноизображение только одному человеку; сегодня также фильм можно смотреть индивидуально — на экране монитора или смартфона.

удастся исполнить то или иное произведение мощно, гармонично и виртуозно, если в его распоряжении окажутся исполнители невысокого класса.

В выпущенных за минувшие годы книгах, статьях и монографиях о киноискусстве основное внимание уделяется творческому пути конкретных режиссеров, актеров, сценаристов. Гораздо меньше работ посвящено исследованию творчества представителей так называемых смежных профессий — кинооператоров, звукорежиссеров, художников и редакторов, при том, что вклад их в создание фильма достаточно весом.

Сектор кино и телевидения Российского института истории искусств решил заполнить отчасти эту лакуну. Поскольку в настоящее время основное направление научных исследований сектора связано с историей киностудии «Ленфильм», то в предлагаемой вниманию читателей коллективной монографии речь пойдет о тех профессионалах высокого класса, что работали на этой старейшей российской студии в 1920–1980-х гг., то есть в то время, когда «Ленфильм» был единым производственно-творческим организмом.

Открывается монография статьей Е. Д. Еременко о *киноредакторах*. Их участие в создании фильма начинается с принятия заявки на литературный сценарий и заканчивается утверждением финального варианта картины.

К сожалению, в современном отечественном кинопроизводстве функции редактора сведены к минимуму — внесению корректив в текст сценария и попыткам убедить автора и режиссера более тщательно проработать те или иные сцены, сделать более внятной мотивацию поступков героев, подробнее прописав их характеры и т. п.

На киностудиях СССР редакторы обладали гораздо более широкими полномочиями и на них возлагалась серьезная ответственность. Редактор основательно работал со сценаристом, участвовал в создании творческого союза сценариста и режиссера, продолжал работать над фильмом в подготовительный, съемочный и монтажно-тонировочный периоды (высказывал свое мнение о выборе ак-

теров, вносил коррективы в отснятый материал, помогал режиссеру во время монтажа). Редактор был фактически посредником между творческими работниками и зрителями, первым читателем сценария и первым зрителем, выражающим свои впечатления от прочитанного и увиденного. Конечно, им приходилось учитывать также идеологические и эстетические требования партийных и государственных органов (в 1970–1980-е гг. эти требования ужесточились), но усилия редакции были направлены прежде всего на то, чтобы художественный уровень фильма оказался в конечном итоге достаточно высоким.

Ленинградский стиль киноредактуры — это внимательное отношение к авторам сценариев, постоянный поиск новых тем, новых типов героев, тщательная работа над сценарной основой, умение создавать плодотворные творческие союзы. Автор статьи «Редактор — цензор или художник?» представляет читателю наиболее значимые фигуры ленфильмовских редакторов, которых отличала широкая эрудиция, интеллигентность и талант (многие из них писали книги, статьи, сценарии), а также на конкретных примерах показывает роль редактора в достижении высокого творческого результата.

Продолжает исследование роли, значения и выполняемых редакторами функций *Приложение 1*, в котором представлены свидетельства людей, работавших на «Ленфильме» в 1970–1990 гг., их живые воспоминания о своей практической деятельности, общении со сценаристами и режиссерами студии, а также с коллегами-редакторами разных поколений. Эти бесценные материалы также подготовлены к публикации Е. Еременко.

Статья известного ленинградского-петербургского оператора С. М. Ландо, проработавшего немало лет на «Ленфильме» и на Ленинградской студии документальных фильмов, лично знавшего многих операторов, работавших в 1980–1990-е гг., посвящена крайне важной кинематографической профессии — *кинооператору*.

Как известно, в этой профессии сочетаются взаимосвязанные между собой технико-технологический и творче-

ский аспект. К тому же в поисках художественного решения он должен исходить из драматургии, заложенной в сценарии, и общей стилистики, которую избрал режиссер фильма и которая должна быть сформирована прежде всего киноизображением.

В распоряжении оператора имеются те же средства визуального решения, что и у художника и фотографа — композиция кадра, ракурс, соотношение переднего плана и фона, тональная перспектива, световое и цветовое решения. «Киноживопись — это оптическая живопись, — заметил по этому поводу классик операторского мастерства А. Д. Головня. — Живописная картина пишется кистью, кинокартина пишется светом, сначала на пленке, затем на экране» [2: 159]. Отличие же процесса создания фильма от создания картины или фотографии состоит в том, что кино имеет дело с динамичным изображением, при котором все указанные художественные средства могут изменяться в пределах одного кадра, не говоря уже о темпо-ритмическом решении сцены и о формировании виртуального экранного пространства с помощью монтажа.

Режиссер фильма задает оператору лишь общую задачу, объясняя, в чем драматургический накал сцены, которую предстоит снимать, как он представляет себе атмосферу этой сцены, ее темп и общее стилистическое решение; оператор же должен выбрать (или придумать) технические средства для съемки (кран, тележку, канатную дорогу для камеры, систему Steadicam для стабилизации изображения, бокс для подводной съемки и т. д.); продумать схему освещения, учитывая движение актеров; подобрать соответствующую кинопленку (сегодня это видеоматрицы), оптику, диффузоры, фильтры и т. д. Оператор не только творческая, но и техническая профессия (вероятно, по этой причине он не включен в число творческих кинематографических профессий, обладающих авторским правом). Он должен знать все возможности съемочной аппаратуры, оптики, разбираться в особенностях материалов и носителей, фиксирующих изображение, владеть техникой, позволяющей снимать с движения и т. п. И то, насколько уместно и органично использует он

технические и технологические приемы для получения творческого результата, во многом определяется уровнем его профессионализма и таланта заключающегося в умении создавать выразительное изображение, чувствовать и передавать на экране нужный темпоритм, добиваться в итоге формирования художественного экранного пространства, стилистика которого формируется, как уже сказано, прежде всего изобразительными средствами.

Значительную роль в творческой биографии кинооператора играет его встреча с режиссером. А это своего рода лотерея, выигрыш в которой кому-то выпадает, а кому-то — нет.

Для кинооператора большое счастье, если он работает с режиссером, хорошо чувствующим природу кино, готовым пойти на эксперимент и добиваться во что бы то ни стало высокого творческого результата. С такого рода режиссерами операторам интересно работать, потому что появляется возможность максимально раскрыть свой творческий потенциал. Но таких режиссеров немного. Не зря операторы стремились, например, работать на картинах Алексея Германа, несмотря на его непростой характер, — они знали, что будут иметь уникальную возможность творческого поиска пластического решения каждого кадра. Впрочем, и у известных режиссеров при выборе изобразительной стилистики многое зависит от темы фильма, ее драматургического решения и других обстоятельств.

Для значительной части режиссеров основная задача при работе над фильмом состоит в том, чтобы убедительно раскрыть психологию персонажей, их характеры, показать интересную историю, представить волнующее развитие драматургического конфликта, передать ощутимо атмосферу действия. И если проделанная киногруппой работа получает высокую оценку зрителя, это успех и радость для всех его создателей, включая и операторскую группу.

Естественно, рассказ обо всех ленфильмовских кинооператорах потребовал бы отдельного издания. В статье С. Ландо рассказывается лишь о творчестве тех операторов

ров, которым повезло выявить сполна свой творческий потенциал, участвуя в создании фильмов, отмеченных профессиональным сообществом. Но кроме этих мастеров на студии работало немало очень способных кинооператоров, пусть менее известных, но очень профессионально делавших свое дело. В конце монографии в *Приложении 2* можно найти список операторов, упомянутых в статье, и названия снятых ими фильмов, высоко оцененных критикой или пользовавшихся успехом у массового зрителя.

Статья С. Хлыстуновой «Искусство комбинированных съемок», с одной стороны, как бы продолжает тему операторского искусства, а с другой — затрагивает проблему участия в создании рукотворного предкамерного пространства художника фильма, о чем речь пойдет в следующей рубрике.

С внедрением в кинопроизводство цифровых технологий стало возможным конструировать на компьютере любое экранное пространство, различные существующие и несуществующие объекты, имитировать взрывы, пожары, наводнения, штормы, воспроизводить всевозможные процессы и действия. Прежде вплоть до конца XX в. операторам комбинированных съемок приходилось проявлять максимум изобретательности. Цех комбинированных съемок, созданный на «Ленфильме» в 1938 г., с помощью домакеток и дорисовок воссоздавал исчезнувшие исторические ландшафты и реалии; с помощью совмещения в кадре объектов разных масштабов формировал требуемое по сюжету экранное пространство, в том числе фантастическое; имитировал извержение вулкана, землетрясение, полет самолета, действия подводной лодки и т. д.

Во время войны, работавшие на алма-атинской Объединенной киностудии, ленинградские мастера комбинированных съемок, используя различные приемы, искусно соединяли реальную натуру и актерские сцены, снятые в павильоне. После войны искусство «комбинаторов» пригодилось при создании сказочных образов и сцен, участие актеров в которых было бы невозможным или рискованным.

Если в современных фильмах то и дело ощущается желание авторов продемонстрировать последние достижения в области сотворения спецэффектов, то стремление операторов и художников комбинированных съемок было иным. Они должны были так выполнить свою работу, чтобы созданные ими кадры не отличались ни изобразительно, ни стилистически от кадров, снятых оператором-постановщиком, и воспринимались зрителем как неотъемлемая часть общего художественного пространства фильма.

В чем состоит задача *художника кино*, многие зрители, да и кинокритики, представляют себе с трудом. Попадая на выставки эскизов того или иного художника, сделанные в процессе подготовки к съемкам фильма, зрители часто не могут припомнить, где в кинокартине, название которой указано на этикетке эскиза, они могли видеть пейзажи и интерьеры, изображенные на картоне или холсте.

Дело в том, что художник фильма, исходя из драматургии и предполагаемой стилистики фильма, предлагает режиссеру свое видение материальной среды, в которой будет разворачиваться та или иная сцена, свое представление о внешнем облике персонажей, а также тональную и цветовую гамму, которые будут доминировать в картине или в различных ее эпизодах.

Художник участвует в выборе природы, наиболее соответствующей месту действия и атмосфере конкретной сцены, и создает декорации, вводящие зрителя в ту или иную эпоху, определенную социальную среду, в которой живут персонажи, и разворачивается действие фильма.

Поскольку кино, в отличие от театра, требует достоверного воспроизведения реальной фактуры, вплоть до деталей интерьера, перед началом съемки проходит «обживание декорации», чтобы на экране не было ощущения искусственности и фальши.

Художник принимает участие на всех этапах работы над фильмом, вплоть до создания комбинированных кадров, спецэффектов, определения стиля заглавных титров и надписей. Кроме художника-постановщика, в съемоч-

ном коллективе присутствуют художники по костюмам и гримеры — и те, и другие вносят свой существенный вклад в создание визуального образа картины.

Основательная статья о ленфильмовских художниках, написанная Ю. Г. Воронецкой-Соколовой, хорошо разбирающейся в особенностях этой профессии, несомненно окажется полезной будущим специалистам и будет интересна любознательным поклонникам кино.

Дополняет текст статьи Ю. Воронецкой-Соколовой *Приложение 3*, в котором представлен эмпирический материал в виде интервью и бесед автора с художниками кино.

Особенности творческого стиля, проявившегося в работах ленфильмовских *звукорежиссеров*, исследуются в статье «Звук, создающий художественное пространство» (авторы В. Персов и В. Познин).

Если у кинооператоров на поиск и развитие изобразительных средств (световое решение, оптика, съемка с движения) ушло три десятилетия, то звукооператоры и звукорежиссеры в довольно короткий срок освоили основной ресурс творческих возможностей экранного звука и сформировали новое, аудиовизуальное мышление, поскольку в 1930-е гг., когда началось развитие звукового кино, уже существовали радио и грамзапись.

Вначале запись звука для фильма представляла собой поистине титанический труд, так как ее приходилось осуществлять оптическим способом — на отдельной киноплёнке (магнитную запись тогда только начинали осваивать). В то время не было чувствительных микрофонов, поэтому для синхронной записи микрофон приходилось нередко маскировать каким-нибудь предметом, а актерам — говорить громко с подчеркнутой дикцией и ограничивать свои перемещения по площадке.

Не менее трудоемкой был и процесс сведения всей звуковой партитуры на одну плёнку. Не зря в 1930-е гг. Б. Балаш жаловался на то, что «мы не можем с помощью наших приборов звукозаписи и звукоуправления субъективно стилизовать звуки, как мы поступаем со зрительными образами вещей» [3: 40].

С другой стороны, может быть, как раз преодоление всевозможных технологических несовершенств заставило звукорежиссеров, кроме освоенной технологии синхронизации изображения и звука, включать в фонограмму различные виды закадрового звука. «Именно эти два желания — поярче раскрыть идею или образ, поменьше расходуя на это средств выражения, — и порождали изумительные по своей ёмкости и силе воздействия эпизоды звуковых фильмов тех лет» [3: 40]. В числе таких первых отечественных фильмов можно назвать ленфильмовские работы «Встречный» (1932), «Чапаев» (1934), «Трилогия о Максиме» (1934–1937) и др.

Сегодня звукорежиссер обладает широкими творческими возможностями: он может изменять тембровые и другие характеристики звука, формировать с помощью приборов не существующие в природе звуки, а главное — создавать убедительное звуковое пространство, обозначая для зрителя не только то, что показывает киноизображение, но и невидимое (закадровое) пространство, активно помогает передавать нужную атмосферу действия.

Но как бы ни менялись технологии, конечный результат аудиовизуального решения зависит от творческого союза режиссера и звукорежиссера: зрителю должно быть явлено художественное пространство, в котором «звук играет очень важную роль, поскольку он “замещает” пространство, условно создаваемое изображением, так как слух втягивает в пространство, а зрение, наоборот, создает дистанцию. <...> Это придает современному изображению новое, материальное ощущение веса, плотности, детальности и масштаба» [4: 292–293].

Искусство современного звукорежиссера требует досконального знания всех технологических секретов и умения использовать эти знания на практике. Звуковые доминанты и лейтмотивы, звуковой контрапункт, прихотливое сочетание музыки, шумов, голоса, звуковые контрасты, филигранный микшированный переход от одного звукоряда к другому; виртуозная трансформация исходного аудиального материала и т. п., — все эти чисто технологические приемы способны создать сложную фо-

нограмму, воздействующую на эмоции зрителя не меньше, чем изображение.

В статье В. Персова и В. Познина дается краткая история развития приемов и методов организации звукового экранного пространства (их совершенствование во многом зависело от прогресса в области техники и технологии как записи, так и воспроизведения звука) на примере работы ленфильмовских звукорежиссеров (вначале они именовались звукооператорами), анализируются наиболее интересные примеры создания выразительного, многослойного звукозрительного образа.

Если судить об уровне современной звукорежиссуры по некоторым отечественным сериалам, то порой создается впечатление, что над фонограммой работали люди, имеющие весьма поверхностное представление о звуковом решении аудиовизуального произведения. Нередко речь персонажей не очень разборчива, к тому же плохо воспринимается зрителем из-за того, что постоянно звучит фоновая музыка, имеющая к фильму или эпизоду весьма косвенное отношение; осмысленное же формирование звуковой перспективы, т. е. крупности звукового плана часто вообще отсутствует. Но, скорее всего, дело тут не столько в недостатке профессионализма (хотя и это есть), сколько в том, что продюсер для снижения финансовых издержек и экономии времени сокращает сроки производства и в съемочный, и в монтажно-тонировочный периоды.

К счастью, в современном российском кино есть образцы продуманного творческого подхода к созданию звуковой партитуры как неотъемлемой части единого художественного пространства фильма, и традиции, заложенные ленинградской школой звукозаписи, продолжают жить и развиваться.

Вывод, который следует из статьи «Звук, создающий художественное пространство», заключается в том, что как бы ни менялись и ни совершенствовались технические средства фиксации и воспроизведения экранного звука, личность звукорежиссера, работающего в тесном сотрудничестве с режиссером, — главный фактор появления на экране яркого художественного кинопроизведения.

Некогда А. Довженко, говоря о плодах коллективного труда над созданием фильма, заметил: «Фильм должен быть сделан так, чтобы в нем была незаметна работа сценариста, режиссера, оператора, художника, актера, как таковая; он должен вырасти на экране, как дерево, и расцвести своими дивными цветами. Тогда будет достигнута непринужденность восприятия фильма, зритель будет как бы плыть по волнам своего восприятия» [5: 9].

Литература

1. *Косматов Л. В.* Операторское мастерство. – М.: Искусство, 1962.
2. *Головня А. Д.* Искусство кинооператора // Кино и время. Вып. 4. – М.: Искусство, 1981.
3. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М. П. Брандес. – М.: «Прогресс», 1968.
4. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. СПб.: Сеанс, 2016.
5. Цит. по: *Мясников Г. А.* Художник кинофильма. – М.: Искусство, 1963.