Випускники операторського факультету ВДІКу (майстерня Б. І. Волчека, рік вступу — 1955): Дмитро Долінін зняв фільм «Початок» з Г.Панфіловим, Анатолій Заболоцький — «Калина червона» з В.Шукшиним, Юрій Іллєнко — «Тіні забутих предків» з С.Параджановим, Олександр Княжинський — «Сталкер» з А.Тарковським, Георгій Рерберг — «Перший учитель» з А.Кончаловським, Володимир Чумак — «Премія» з Е.Мікаеляном, Валерій Квас — «Камінний хрест» з Л.Осикою.
Це не спеціально підібрана чудова сімка. Список можна було б продовжити, перетворивши його на вісімку, дев'ятку чи десятку. Справа не в тому. Шість імен взято з енциклопедичного словника «КИНО», виданого 1986 року. Не кожен може побачити там своє ім'я. Для цього треба мати певні досягнення. Всі згадані (і не згадані) заслуговують на це. І Квас не виняток. Але його імені там немає. Не варто когось за це звинувачувати. Це, швидше, така доля і така вдача.

ВАЛЕРІЙ КВАС
РЕКВІЄМ ПО ОПЕРАТОРУ

Віталій Юрченко

■ Валерій Квас на зйомках телесеріалу **«Ігор Савич»**. Режисер Б.Савченко. 1986.
Фото Володимира Чирка.

Загальновідомо, що у знімальній групі найбільше пов'язані між собою режисер і оператор. Режисер як автор фільму взагалі пов'язаний з усіма своїми співпрацівниками. Кожен з них відповідно до свого уявлення про майбутній фільм пропонує йому все, що здатен вигадати, а режисер відбирає з того все, що має бути в кадрі, можна побачити, почути, відчути. І якщо, врешті-решт, режисера все влаштовує, він може сказати, дещо перефразовуючи відоме висловлювання Рене Клера: «Кадр готовий, його залишилося тільки зняти».
І от тоді настає черга оператора. Своє бачення майбутнього фільму він може тільки пояснити режисеру на словах. А режисер може тільки уявити відповідно до особливостей своєї фантазії. І буває, що зафіксоване на плівці зображення стає повною несподіванкою для режисера. От чому таким важливим є взаєморозуміння між ними. Воно певною мірою зменшує вірогідність таких несподіванок, натомість гарантує зображення, яке відповідає очікуванням обох. Якщо ж взаєморозуміння нема, то консенсус досягається вже відпрацьованими штампами, які влаштовують обох.
Зупинимось на кращому випадку. Оператор створює той озоновий шар, що забезпечує життєздатність світу, вигаданого всіма, хто створює фільм. Оператор помиляється — і цей світ припиняє своє існування. Якщо помилка технічна, все ще можна виправити, якщо ж художня, то, як відомо, реанімація повертає здоров'я лише частково. Знімальна група витрачає безліч енергії та фантазії, а результат все одно не відповідає задуму. Головне те, що помилку оператора неможливо передбачити, на відміну від помилок інших творців фільму. Результати підготовчої роботи існують матеріально, і, зіставляючи їх, можна щось змінити ще до команди «Мотор!». Що ж до оператора, то такої можливості немає. Порівняно з усіма іншими кінематографічними професіями мистецтво кінозображення вимагає набагато розвинутішої інтуїції, яка дає можливість щось передбачити. І в той же час професія оператора найбільш розумова і вимагає здатності до потужного логічного мислення. Треба враховувати всі можливості техніки — характеристики об'єктивів, особливості освітлювальної апаратури, світлочутливість плівки тощо.
Перед оператором завжди стоїть завдання надати своєму суто індивідуальному стилю певну універсальність, щоб за тих чи тих відхилень від режисерського бачення знятий матеріал все ж таки можна було використати. Тут кожний оператор чинить по-своєму. Одні намагаються весь зміст кадру зняти максимально виразно. Простіше кажучи, знімають вражаюче красиво, відсуваючи на другий план питання, наскільки така інтенсивність виразності відповідає змісту фільму. Якщо є така відповідність, то результат автоматично потрапляє до історії кіно. Якщо ж ні... То такий фільм нагадує жіночий купальник з вишитого золотом оксамиту. Інші намагаються фіксувати зміст фільму суворо документально. Такий фільм виглядає дуже переконливим, глядач непомітно для себе легко ідентифікує себе з героями, і потрясіння (зворушення) тут буває дуже потужним. Але в протилежному випадку, що трапляється значно частіше, ця зображальна однаковість вносить хаос у різнобарвність драматургії фільму, зникає різниця між головним і другорядним, фільм втрачає цілісність.
Кожен оператор прагне синтезувати обидві тенденції, але реально це вдається небагатьом, бо для цього треба у максимальному обсязі зафіксувати на плівці прагнення всіх, хто причетний до створення фільму. Щоб осягнути все це, оператор змушений від початку до кінця займатися такою собі пасивною режисурою, щоб зберегти взаєморозуміння з режисером, відчути всі нюанси його задуму. Щоб, втілюючи цей задум у зображення, відчути його як свій власний, щоб все придумане іншими стало частиною пластичного бачення. Це важко навіть пояснити, а досягти ще важче. Ось чому оператори так прагнуть працювати з одним і тим самим режисером.
Оператор створює словник мови, якою фільм спілкується із глядачем. Але ж глядачі — це різні люди. За психологією,

освітою, темпераментом, уподобаннями, поглядами, ставленням до мистецтва. І з кожним з них фільм має встановити контакт. Для цього сама природа кіно забезпечує оператору повну незалежність, адже він — остання ланка у творчому процесі. Втім, за всієї творчої самостійності він зобов'язаний підпорядкувати своє власне бачення тому, що вигадали всі інші. Практично це означає знайти максимальне взаєморозуміння з режисером.

Взаєморозуміння — не зовсім точний термін, але іншого нема. Це схоже на чоловічу дружбу на війні. Підведеш друга — загинеш сам. Тут треба не тільки розуміти, а й відчувати. І відчувати, можливо, навіть більше. Це велика напруга, тому далеко не всі її витримують. Режисер, який має владу, може наказувати, оператор — лише переконувати. І руйнується тандем, у якому, здавалось би, кожен створений один для одного.

Історія кіно містить у собі певну кількість шедеврів. Не всі вони відрізняються видатними досягненнями в зображенні. Вважається, що такі досягнення не завжди й потрібні. Але це помилка, викликана тим фактом, що фільм справді можна створити без використання того чи того компонента кіновиразності. Є фільми без музики, є без професійних акторів, де ролі виконують люди з вулиці, є зняті тільки на натурі, без декорацій і, навпаки, зняті тільки в павільйоні, де навіть природа намальована, і таке інше. Такі вирішення завжди передбачаються режисерським задумом. Але не можна передбачити фільм, де відсутнє зображення. Так от, фільм, де робота оператора позначена байдужістю до того, що відбувається на екрані, це твір, в якому художні втрати плануються заздалегідь. Свідомо чи мимоволі. І якби хтось з цієї точки зору переглянув історію кіно, кількість шедеврів у ній значно зменшилась би. Колись це, мабуть, так і стане́ться.

Ну, скільки можна згадати операторських імен, авторів справді геніального зображення, яке органічно поєднується з довершеністю усього фільму? Демуцький, Толанд, Урусевський, ді Венанца... Список, безперечно, можна подовжити, але на всю історію кіно його не розтягнеш.

З усього сказаного має виникнути образ класичного оператора, який, подолавши всі бар'єри на шляху до власної творчої свободи, дістане нарешті можливість не сфотографувати зміст сценарію, не віддзеркалити погляди режисера, не продемонструвати власну майстерність, не зняти навколишнє середовище, а закарбувати на екрані сенс фільму. Думку у пластичній формі.

Доля Валерія Кваса склалася таким чином, що йому довелося у різні часи вдало чи не зовсім долати всі ці бар'єри, з яких складається біографія класичного оператора. Він завжди ставив перед собою планку на найвищому рівні не тому, щоб комусь щось довести, а просто тому, що йому це було цікаво. Та й шкода було б зробити справу, не використавши всі можливості, закладені в сценарії.

Він став студентом ВДІКу в 19 років, приїхавши в Москву з далекого Орська, куди його рідні 1941 року переїхали з України, тобто «нізвідки». Нічого такого, що б обумовило цей крок, у його біографії не було, хоча стверджувати це категорично не можна. Квас був, так би мовити, людиною в собі, і подробиці його доінститутського життя мало кому відомі.

Так чи інакше, він став студентом одного з найпрестижніших вузів країни. ВДІК, майстерня професора Б.Волчека. Серед художніх досягнень світового кіно є доробок випускників цієї майстерні, семеро з яких значаться у списку, що є лише фрагментом списку значно більшого. Це означає, що Квас одразу потрапив у компанію людей вельми обдарованих, де творча конкуренція була високою. Щоб знайти власне місце серед професіоналів, треба було визначити свою індивідуальність, уникаючи бажання бути схожим на когось, хто подобається і у кого мимоволі щось запозичуєш і чомусь вчишся.

Це була непогана школа, і він на все життя засвоїв, що мати власне обличчя — це означає знімати тільки те, що хочеш, що вмієш, до чого лежить душа. І не лише вибирати, а й знаходити в непривабливому на перший погляд матеріалі саме те, що дасть можливість зняти фільм добре. Що Квас, власне кажучи, все життя і намагався робити.

Його дипломна робота «Етюд про скло» — це саме той випадок, коли він опинився з матеріалом віч-на-віч і ніхто йому не заважав зняти так, як хочеться. Виставка чеського скла сама по собі справляла враження, і, здавалося б, це скло залишалося тільки грамотно зафіксувати на плівці. Та Квас знайшов безліч виразних можливостей для посилення первісної краси матеріалу, не трансформуючи і не змінюючи предмет зображення. І тому це зовнішньо нединамічне видовище зовсім не втомлювало глядача.

Така гра з матеріалом — гра азартна, але небезпечна. Бо можна знімати, зважаючи тільки на власне бачення, свідомо не помічаючи того, що вимагає драматургія і режисура, і таким чином спотворюючи задум. Квас зіграв у цю гру тільки раз. І більше не ризикував. Адже зняти красиво можна і тоді, коли підкоряєш свою камеру загальному задуму.

Одержавши диплом, він опинився на «Ленфільмі». Можна сказати, що доля йому усміхнулася. За обсягами виробництва це була друга після «Мосфільму» студія країни. І часи були сприятливі — пік хрущовської «відлиги». Кількість фільмів зростала, і можливість знімати самостійно могла виникнути в будь-який момент. Можна було спробувати себе в науково-популярному або документальному кіно. Але можливість знімати прийшла зовсім з іншого боку. Дипломник режисерського факультету майстерні Довженка того ж таки ВДІКу Ролан Сергієнко мав знімати свою дипломну двочастівку за оповіданням Чехова «Карти» в Києві, на студії ім. О. Довженка. Зняти картину він запропонував Квасу. Той погодився, приїхав, зняв і залишився в Києві. Така вже вдача. Це було непрактично. Можливостей у Києві було менше, ніж у Ленінграді. Та практичність не була головною рисою його вдачі, і це, можливо, не кращим чином відбилося на його долі. Але вона така, яка є, і саме за її логікою він вчинив так, а не інакше.

А далі ця доля ніби затупцювала на місці. Ні, він не був без роботи. Він знімав з різними режисерами в Києві, працював у Мінську та Одесі. Було знято цікаві речі, що збагатили його професійний досвід, але це був період очікування того часу, коли цей досвід знадобиться.

Тим часом, як пишуть у романах з напруженим сюжетом, на студію ім. О. Довженка прибув з того ж таки ВДІКу режисер Леонід Осика. Тут він мав зняти свою дипломну роботу і залишитись на цій студії назавжди. Бо Осика був киянином і повернувся на батьківщину.

Осика був людиною зовсім іншої вдачі, ніж Квас. Окрім таланту, природа нагородила його здоровим практицизмом і відсутністю бажання чекати, коли усміхнеться доля. Його дипломний фільм називався «Та, що входить у море». Але досвідчені й тямущі люди побачили в цьому фільмі щось не

■ Леонід Осика і Валерій Квас
на зйомках фільму **«Камінний хрест»**. 1968.

те, і фільм поклали на полицю, тобто заборонили. Хтось може сказати, що Осику зрадила його практичність. Але це буде необґрунтований висновок. По-перше, талант — це талант, він не може нікому догоджати, навіть тямущим людям. По-друге, фільм на полиці — це у ті часи досить переконлива ознака таланту, що, правда, потім доводилося підтверджувати. Осика став відомим, на нього вже покладали певні надії. Він досить скоро зняв фільм «Хто повернеться – долюбить» — про поетів, які не повернулися з війни. Це була не дуже вдячна робота. Фільм починав знімати інший режисер, відзнятий матеріал був визнаний чимось таким, що не відповідало певним вимогам, треба було рятувати виробничу одиницю. Осика зробив усе можливе. Фільм, може, вийшов і не таким, як хотілося, але одиниця була врятована. А заодно фільм був визнаний дипломною роботою режисера. Так що з практичністю було все гаразд.

А потім, за логікою вже режисерської долі, прийшла черга «Камінного хреста». Хто став оператором цього фільму, можна здогадатися навіть не з трьох разів. Осика і Квас — це було вдале поєднання. Практицизму тут вистачало на двох, а таланту стало вдвічі більше. Це не була випадковість, хай і щаслива. Осика з'явився у ВДІКу значно пізніше, ніж Квас. Він бачив «Етюд про скло», бачив інші його фільми. В той час, коли ще на студентській лаві він обмірковував можливість зняти «Камінний хрест» як дипломну короткометражку, подумав про оператора Кваса і навіть поспілкувався з ним з цього приводу. Та доля розвела їх до певного часу. Тож запросити Кваса зняти вже повнометражний «Камінний хрест» було з боку Осики акцією продуманою і практичною, як не дивись.

Для обох це був щасливий випадок, бо можна було знімати що хочеться і що є сенс знімати. Але ще до початку зйомок треба було обрати точну стратегію майбутньої роботи. Адже вперше основою фільму мали бути твори Василя Стефаника. Вперше кіно торкалося такої на ті часи дражливої теми, як еміграція. А місцем дії були Карпати, щойно так блискуче продемонстровані світові Параджановим й Іллєнком у «Тінях забутих предків».

Фільм знімався так, щоб максимально повно розкрити всю образну потужність творів Стефаника. Квас знімав його як ілюстрацію до літературного тексту. Він ухилився від спокуси продемонструвати, на що здатна його камера, маючи перед собою таку натуру, як Карпати. У фільмі багато вражаючих кадрів, але вони сприяють кращому розумінню всіх нюансів змісту, відтіняють гру акторів, змушують вслухатися в музику. І ця нібито вторинна роль зображення, свідомо визначена для себе оператором, отримала заслужену нагороду. На II Всесоюзному кінофестивалі Квас отримав приз за кращу операторську роботу. Від нагороди він, правда, відмовився, але це вже була його приватна справа. Така вдача.

Наступний фільм, що його Осика і Квас збирались зняти, називався спочатку «Солом'янська історія», потім — «Пензель старого майстра» і врешті-решт — «Дід лівого крайнього». Головну роль мав грати Микола Федорович Яковченко, неперевершений комік сцени й екрана, одна усмішка якого одразу викликала сміх і оплески. Його знімали досить часто, але жодного разу йому не запропонували головної ролі. Осика давно мріяв це зробити. І от це мало статись. Знімальна група, спрацювавшись на «Камінному хресті», була, як ніколи, готова до нових творчих перемог. Сценарій написали Іван Драч з Леонідом Осикою. Поет Іван Драч був кращим у 60-і роки сценаристом нашого кіно. Це він так вдало синтезував новели Стефаника у сценарій «Камінного хреста», це за його сценарієм Юрій Іллєнко дебютував як режисер фільмом «Криниця для спраглих». Що ж до режисера Осики, оператора Кваса і композитора Губи, то, зважаючи на їхній досвід спільної роботи у попередньому фільмі, можна було очікувати великого успіху і всього, що такий успіх супроводжує.

Але у тямущих людей була зовсім інша точка зору на майбутній фільм. Ніхто не відповість на запитання: що саме вони побачили в тому сценарії такого, щоб його заборонити? Бо ніхто не бачив, а вони побачили. Творці фільму набрали повні груди повітря, щоб пірнути у вир знімального процесу, та так і завмерли у цій позі, не відаючи, що робити далі.

Та в мистецтва є такі резерви, про які найрозумніші аналітики навіть не здогадуються. Бо все йде у небуття, а мистецтво залишається. Воно приносить користь людям не тільки в переносному, а й у прямому сенсі. На допомогу митцям прийшов не хто-небудь, а безсмертний Іван Франко. Було вирішено на високому рівні ще раз увічнити його пам'ять, створивши фільм за повістю «Захар Беркут». І творці фільму таки пірнули.

На «Захарі Беркуті» Квас продемонстрував усе, на що був здатний. В його баченні герої фільму — це далекі предки тих, хто в «Камінному хресті» змушений був кидати рідну землю і йти на чужину. «Захар Беркут» розповідає про те, яку високу ціну за ці гори заплачено. Людей, які буквально зрослися з цими кам'яними брилами, здається, ніякою силою не можна було відірвати від них, завдяки чому вони й перемогли навалу. Камера тут не тільки створювала відповідне тло для виконавців, вона взємодіяла з ними, і в цьому діалозі однаково

важливими були і слова, які промовляли актори, і їхні крупні плани, і, скажімо, кадр, де на загальному плані двоє вершників мчать до далеких гір на горизонті. Камера буквально створила образ цієї країни, яка потребує захисту і сама захищає своїх дітей. Всі запам'ятали фінальний кадр, коли тінь від хмар сповзає з гір, відкриваючи їхні вершини сонцю. Це ніби символ того, що народ відстояв свою волю, що він здобув перемогу. Але сам по собі – це просто красивий кадр. І це, до речі, фірмовий знак мистецтва Кваса знімати такі кадри, які ніби нічого не означають, але поставлені при монтажі в потрібне місце, стають квінтесенцією монтажної фрази, епізоду чи навіть усього фільму.

Що ж, перемогли тухольці навалу, перемогли і автори фільму. Були і фестивальні призи, і різні відзнаки, але одна з них була особлива, хоч і не помічена широким загалом. Осиці дозволили знімати «Солом'янську історію», вона ж – «Пензель старого майстра», вона ж – «Дід лівого крайнього». Майже той самий склад творчої групи почав працювати над картиною, передчуваючи наступний тріумф. Але не так сталося, як гадалося. Воно тільки починалося нормально. А потім Осика відчув: щось не так. Він зупинив зйомки у самому розпалі, щоб передивитись весь відзнятий матеріал і порадитись з друзями щодо подальшої роботи. Це свідчило про деяку розгубленість, що кому-кому, а Осиці не було притаманне. Та що саме його стурбувало, друзі не зрозуміли, і він незадоволений поїхав знімати далі.

А Квас зняв просто вражаюче. Він переконаний, що успіх фільму насамперед вирішує точно вибрана натура. А тут, як на його смак, натура і у Вилковому, і в Києві була вибрана настільки вдало, що він ніби згадав свій диплом «Етюд про скло», знімав виключно красиво. Саме цього й вимагав зміст фільму. Бо головний герой, що його грав Яковченко, старий маляр, – щаслива людина: у нього всі діти вийшли в люди, а улюблений онук – лівий крайній, кращий гравець футбольної команди. Його знає вся країна. Чи можна було знімати інакше?

Фільм було завершено, але тямущі люди, зануривши у немислиму глибину, знайшли все ж таки те, що шукали, і фільм заборонили. «Дід лівого крайнього» ліг на полицю поруч із «Тою, що входить у море».

Цього вже ніхто не міг зрозуміти. Але коли навіть хоробрий десантник часів війни, лауреат Ленінської премії, всесвітньо відомий режисер Григорій Чухрай спробував захистити фільм, у нього нічого не вийшло. Фільм так і залишився там, куди його поклали. Найдивніше те, що Осика і сам вважав, що фільм вийшов не таким, як він очікував, і тому в часи перебудови, коли на екран випускали все, що було заборонено, він про «Діда» не потурбувався. Тому й досі фільму ніхто, за невеликим винятком, не бачив. А от Квас, людина дуже стримана щодо оцінки власної роботи, цього разу висловив протилежну думку. Він вважав, що фільм вартий того, щоб його побачили люди. Та тепер уже тільки нащадки будуть вирішувати, хто з них мав рацію.

Мабуть, ця тоненька ниточка взаєморозуміння, що забезпечувала такі чудові результати, не витримала. Вони ще двічі знімали разом – «Море» і «Вклонись до землі», і на цьому все. Ні, життя не скінчилося. Квас знімав з іншими режисерами, а Осика з іншими операторми, їхня майстерність зростала, і результати були цікаві, але так вийшло, що свої кращі фільми вони зняли вдвох. Взагалі, формула успіху того чи того фільму стає абсолютно зрозумілою вже після досягнення цього успіху. І ця формула діє тільки раз. Багато хто намагався довести протилежне, але безуспішно.

Формула Валерія Кваса була дуже простою, хоча знімати відповідно до неї було важко. Насамперед треба було позбутися спокуси користуватися ерудицією замість фантазії, тобто цитувати інших чи навіть самого себе замість того, щоб вдаватися до власної уяви. Потім робити все так, щоб ніщо не заважало акторам, щоб вигадані драматургом ситуації справляли на глядача відповідне враження, щоб жодна режисерська знахідка не залишилась поза увагою, щоб кожна нота музики була почута...

І коли всі ці умови виконано, всі бар'єри подолано, тоді виникають ті кадри, що стають як найвищі ноти в оперній арії, і ти починаєш розуміти, куди тебе ведуть автори фільму, на які твої почуття вони розраховують. І коли ти, глядач, починаєш відчувати те саме, що й творці, коли тобі здається, що саме ти і саме тепер створюєш цей фільм, то це і є момент істини для оператора. Причому кадри ці не несуть в собі ніякого спеціального сенсу: квітка серед каміння чи світло фар авто у темряві, але завдяки їм ти щось відчуваєш. І завдяки цьому краще розумієш, що відбувається на екрані. Самі ці кадри можуть забутися, але відчуття залишається.

Такі кадри Кваса з часом ставали все більш витонченими і вражаючими. Так що з певної точки зору його останній фільм був знятий краще, ніж попередні, хоч ті й відоміші.

А час останнього київського фільму таки прийшов. Він приїхав колись у Київ, місто, де народився, щоб зняти лише одну короткометражку, а затримався на тридцять років. Його було зараховано до штату студії імені О. Довженка у 1964 році, а в 1994-му він зі штату вибув і повернувся до Москви. Ніхто не просив його залишитися, зваживши хоча б на те, що він зробив для українського кіно. Ця студія приваблювала багатьох людей, і Квас не єдиний, хто прагнув тут залишитися, а змушений був поїхати. Просто він затримався трохи довше, ніж інші. Є такі печальні сторінки в біографії студії, і нічого тут не вдієш. І хоча кожен вчинок, поганий чи добрий, має прізвище, ім'я та по батькові, винна тут насамперед певна риса нашого менталітету. Ну, подобається нам наша провінційність. «От ви там робіть собі, що хочете, а моя хата скраю...». Йому не запропонували залишитися, а він не захотів просити. Така вдача. І така доля.

От що він зняв у Києві за 30 років (список може бути неповний):

1. «Карти» – реж. Ролан Сергієнко
2. «Панталаха» – реж. Микола Ільїнський
3. «Дитина» – реж. Микола Мащенко
4. «Камінний хрест» – реж. Леонід Осика
5. «Захар Беркут» – реж. Леонід Осика
6. «Дід лівого крайнього» – реж. Леонід Осика
7. «Микола Реріх» – реж. Ролан Сергієнко
8. «Море» – реж. Леонід Осика
9. «Сімейне коло» – реж. Володимир Довгань
10. «Мільйони Ферфакса» – реж. Микола Ільїнський
11. «Ще до війни» – реж. Борис Савченко
12. «Закон Вернадського» – реж. Ролан Сергієнко
13. «Поклонись до землі» – реж. Леонід Осика
14. «Ігор Савич» – реж. Борис Савченко
15. «Ціна голови» – реж. Микола Ільїнський

Це для майбутніх енциклопедій. Він помер у Москві у віці 69 років після тяжкої хвороби рівно через десять років після того, як пішов зі студії.