

# Оператор Москвин

3  
Последние годы творчества Андрея Москвина были периодом упорной борьбы с самим собой. Москвин, несомненно, понимал, что те приемы, те методы съемки, которые он применял в своей работе раньше, с подчеркнутым светом и необычными ракурсами, должны быть заменены чем-то совершенно другим, какими-то новыми формами, которые должны соответствовать глубочайшему содержанию фильмов, фильмов о большевистской партии. Чрезвычайно ответственная тематика требовала ясного, глубокого и принципиального разрешения вопросов изобразительной трактовки, самый материал фильма предъявлял повышенные требования к вопросам стилистики, света и композиции.

Москвин проделал огромную работу и, нужно признаться, в картине «Возвращение Максима» Андрей Москвин победил самого себя. Если сопоставить эту его последнюю работу с его картинами более раннего периода, то просто не верится, что их снимал один и тот же человек. Осталась лишь одна общая черта: высокое мастерство художника и глубокая принципиальность в разрешении художественных задач. Но если говорить о Москвине в картине «Возвращение Максима», то нельзя, в первую очередь, не провести параллели с его работой над первой серией трилогии.

Интересно отметить, что в «Юности Максима» Андрей Москвин еще не нашел тех приемов, тех стилистических особенностей, которые у него нашли свое выражение в «Возвращении».

В «Юности» Москвин, мучительно



подыскивая правильную форму выражения, еще не нашел нужных приемов съемки, и поэтому не случайно не все эпизоды этого фильма сняты в единой изобразительной трактовке. Например, пролог со скачущими рысаками явно перекликается с его предыдущими работами. Специфическое чередование света и тени, экспрессивное построение кадра и общее пятнистое освещение всецело это подтверждают.

Другие места, например, стилизация царского Петербурга под старинную ретушированную фотографию, сделаны мастерски, хотя и чрезвычайно любопытны, все же несколько отвлечены. В то же время в некоторых других кусках, как, например, ряд кадров на заводе, в эпи-

зодее фотографирования Максима после ареста, оператор впадает в другую крайность. В этих местах наряду с излишне упрощенной композицией явственно чувствуются натуралистические нотки. Но уже в целом ряде эпизодов, как, например, сцены в тюрьме, собрание в лесу, концовка фильма, Москвин находит подлинную реалистическую манеру, в которой снята вторая серия трилогии.

Часто раздаются голоса, что хорош тот оператор, которого «не видно» в картине; про Андрея Москвина нельзя сказать, что его «не видно». Наоборот, его работа совершенно явственно ощущается в каждом эпизоде, в каждом кадре, и в то же время приемы съемки, изобразительная трактовка кадров так органически связаны с содержанием, так логически согласованы с режиссерским замыслом и с такой ясностью подчеркивают работу актера, что вряд ли найдется хоть один человек, который предпочел бы «не видеть» оператора в картине «Возвращение Максима».

На первый взгляд может показаться, что кадры Москвина несколько прибеднены, что его композиция чересчур упрощена. Но по мере развертывания событий начинаешь убеждаться, что именно эта величавая простота в композиции, это стремление максимально разгрузить кадр от всего лишнего, от всего ненужного и составляет силу этих кадров и является результатом глубочайшей продуманности и строгой целесообразности. В скупых кадрах на заводе, в замечательной сцене в бильярдной, в эпизодах с демонстрацией и на баррикадах — везде можно наблюдать эти черты операторской работы Москвина. Везде композиционное построение выдержано в строгих, спокойных формах, нигде не нарушается даже темным фоном.

Москвин подчиняет всю свою работу общей конструкции вещи, поэтому он иногда очень своеобразно трактует снимаемые объекты. Таков, например, эпизод принятия резолюции в трактире. Казалось бы, сама обстановка трактира с его цветными обоями, картинами, мебелью и различными аксессуарами подсказывает оператору «сыграть» на этих вещах, как-то их показать и, может быть, противопоставить их тому действию, в данном случае серьезному обсуждению вопроса о забастовке, которое происходит сейчас в этих стенах. Москвин избегал этой опасности. Мы почти не видим обстановки кабинета, она затуманена мягкой полутьмой. Все средства, все композиционные возможности Москвин обращает для характеристики актеров. В этой сцене только живые люди, актеры заполняют пространство кадра, и оператор с поразительной тщательностью выделяет и показывает зрителю то один, то другой персонаж.

Всегда, при всех обстоятельствах оператор помнит об актере. Он выделяет актера композиционно, подчеркивает светом. Если актер находится на втором плане, то оператор слегка затемняет находящиеся впереди его людей и предметы. Если в кадре Чирков или Кибардина, то вся композиция, вся световая схема подчинены задаче максимально выделить актера, донести до зрителя малейшие оттенки его игры. И рассеянный свет, который превалирует во всей картине, помогает осветить актера так, что все оттенки выражения, черты лица, блеск глаз, полностью доходят до зрителя. Но уже в следующей сцене, где развитие действия требует этого, Москвин показывает и подчеркивает и шумную толпу вокруг бильярда, и посетителей, сидящих за столиками, и всю дымную, сгущенную атмосфе-

ру окраинного трактира средней руки. И опять нигде ничего лишнего, никаких ненужных подробностей, только то, что нужно в кадре. Эти примеры можно было бы продолжить, ибо в каждой сцене, в каждом эпизоде можно найти этому подтверждение. Вспомним хотя бы сцену на заводе, митинг, сцену на квартире у Ерофеева и, наконец, сцену заседания Государственной думы. Здесь было немало соблазна строить кадр в каких-то необычных ракурсах, однако Москвин избегал этих ошибок.

Тонкое чувство такта, которое Москвину никогда не изменяет, и здесь заставило отвергнуть эти приемы и продолжать свою строгую линию целостной композиции фильма. Характерно, что композиционная линия совпадает со световой трактовкой фильма.

Москвин решительно и бесповоротно порвал с так называемым пятнистым освещением. Нигде, ни в одном эпизоде, ни в одном кадре у него нет светового пятна. Даже в ночных сценах мы не наблюдаем эффектной игры света, наоборот, везде и всегда господствует мягкий, рассеянный свет, окутывающий людей и предметы, позволяющий без всякого напряжения рассмотреть что делается в кадре. Это мягкое освещение — прекрасный образец правильного использования полуваттного света — сглаживает контраст, позволяет лучше выделить актера, наполняет воздух приятным серебристым оттенком, а в ночных сценах изгоняет резкие переходы света и тени. Принципу освещения рассеянным светом Москвин следует всюду — и в маленьких павильонах, и в таком грандиозном, каким является Государственная дума.

В то же время Москвин там, где это надо, с уверенностью пользуется эффектами освещения. Его лампа с

абажуром в трактире, выделяясь темным пятном на фоне более светлой стены, бросает хорошо видимые лучи в дымную атмосферу, создавая иллюзию подлинно реального, прокуренного помещения.

Так же, нигде не нарушая широкой световой гаммы, ложится свет у Москвина и на натуру. Даже такой эпизод, как монархическая манифестация, происходящая ночью с факелами, снят в таком освещении, что от этого полутуманного воздуха, от плавающих в дыму огней, от полутемных фигур веет нескрываемой жутью, и сцена приобретает еще большую силу. И сумеречный, серый тон на вокзале, в сцене отправления воинского поезда, и притушенные свет в теплушке, в совокупности с правильно примененной рир-проекцией на фоне, полностью переносят зрителя в ту обстановку, в которой происходит действие.

Характер освещения Москвин переносит также и на дневную натуру, технически снятую безукоризненно. Первые кадры картины, кадры дореволюционного Петербурга — это уже не стилизованные под старинную гравюру улицы столицы из «Юности Максима», это уже реалистические, насыщенные внутренним содержанием, напоенные солнечным светом улицы города. И как в этих первых кадрах картины, так и позже, в сценах демонстрации, баррикад, в многочисленных проходах и пейзажах, нельзя ощутить резких контрастов дневного освещения.

Москвин сумел так трансформировать солнечный свет, что сгладились резкие тени, и фотография приобрела мягкий, приятный для глаза характер.

В то же время при съемке петербургских окраин Москвин нашел какие-то новые приемы, какую-то осо-

бую точку зрения. Здесь поражает теплый лиризм, чувство меры, с которым Москвин показывает окраинные переулочки, мощенные булыжником улицы, деревянные заборчики. Его утренние пейзажи, пыль, поднимаемая метлой дворника, пронизанная косыми солнечными лучами, характерные дома, пустыри, — все это сделано очень тонко и тщательно. Еще более интересно и смело показывает Москвин лунную ночь на окраине города. В этих кадрах лунный свет как бы борется со светом от фонарей, более светлые места постепенно переходят в теневые, создавая эффект ночи. И всегда, в павильоне и на натуре, в ночных и в дневных сценах, композиционные и световые элементы кадра, находясь между собой в тесной, органической связи, разрешают ту единую и главную задачу, которую выдвигает в данном случае сцена или эпизод. В то же время нельзя сказать, что в этой работе Москвина не за что упрекнуть. Некоторые моменты у оператора чересчур обеднены в композиционном и световом отношении. Например, сцена в редакции «Правды» несколько засушена композиционно, свет здесь также мог бы работать активнее. То же можно сказать и о сцене в кабинете трактира. Но эти отдельные недочеты никак не могут умалять значения всей вещи.

Работа Москвина в целом характеризуется единым стремлением к реалистической трактовке картины. Она проста, строго целесообразна и оправдана содержанием фильма.

Эти качества, тесно переплетаясь с установками режиссеров, актеров и художника, позволили создать такое совершенное кинематографическое произведение, каким является «Возвращение Максима».

МИХАИЛ КАПЛАН