

1-4 ИЮН 51

от

Москва

Газета №

ОПЕРАТОР Москвин

Последние годы творчества Андрея Москвина были периодом упорной работы 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 Москвинах 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 рыбаками 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-

зоде 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 хороший оператор, которого «не видно» в картине; про Андрея Москвина нельзя сказать, что его «не видно». Наоборот, его работа совершеннее 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 приблизились, что его композиция чрезвычайно 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 скрупульных 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 ее цветными обоями, картинами, мебелью и различными аксессуарами подсказывает оператору «сыграть» на этих вещах, как это показать и, может быть, противопоставить их тому действию, в данном случае серьезному обсуждению вопроса о забастовке, которое происходит сейчас в этих стенах. Москвин избежал этой опасности. Мы почти не видим обстановки кабинета, она затушевана мягкой полутенью. Все средства, все композиционные возможности Москвина обращают для характеристики актеров. В этой сцене только живые люди, актеры заполняют пространство кадра, и оператор с помощью тщательностью выделяет и показывает зрителю то один, то другой персонаж.

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 — слаживает контраст, позволяет лучше 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, гущенную 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 избежал этих ошибок.

Тонкое чувство такта, которое Москвина 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. И сумеречный, серый тон на вокзале, в сцене отправления воинского поезда, и притушенные света в теплушке, в совокупности с правильно примененной рир-проекцией на фоне, полностью переносят зрителя в ту обстановку, в которой происходит действие.

Характер освещения Москвина передает также и на дневную натуру, технически снятую безукоризненно. Первые кадры картины, кадры деревни Петербурга — это уже не стилизованные под старинную гравюру улицы столицы из «Юности Максима», это уже реалистические, насыщенные внутренним содержанием, наполненные солнечным светом улицы города. И как в этих первых кадрах картины, так и позже, в сценах демонстраций, 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 Москвин там, где это надо, с уверенностью пользуется эффектами освещения. Его лампа с

бую точку зрения. Здесь поражает теплый лиризм, чувство меры, с которым Москвин показывает окраинные переулочки, мещеные бульвары, 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 темные, 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 выдвигают 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 чрезсур обединены 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 уменьшить значения всей вещи.

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

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

МИХАИЛ КАПЛАН