

☆☆ НОЯ. 1935

Куда: Сталинград
Путинский
Антимов
Сергей Р.

346



Андрей Москвин

Г. КОЗИНЦОВ

I

Чтение статей об операторах и операторском искусстве является одним из наиболее мрачных препровождений времени. Эти статьи обычно представляют собой странную смесь технической терминологии с неожиданными изобретениями «диалектических» методов освещения, оптики и даже сортов пленки, ошеломляющих откровений о вскрытии социального содержания при помощи с'емки кулака в темных тонах, а колхозника — в светлых.

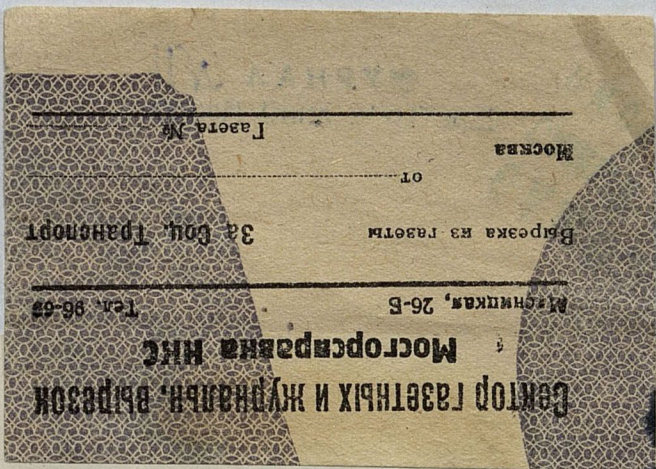
Незнание и непонимание операторского искусства и работы наших операторов лихо перемешиваются в таких статьях с многочисленными открытиями творческих направлений и стилей, обнаруживаемых буквально в каждой новой картине. Бойкие рассуждения о Кэтэ Кольвиц, Ренуаре (с обязательным термином «кисть Ренуара») и Домье (с обязательным упоминанием «карандаш Домье») являются почему-то обязательной эрудицией автора каждой такой статьи. По непонятной причине именно этими тремя фамилиями ограничивается живописный кругозор авторов.

Вопросы фотографического искусства, его связи с искусством оператора, вопросы взаимоотношения техники и живописи и главные вопросы советского стиля операторского искусства до сих пор еще и не поднимались. В настоящей статье я хочу сделать опыт рассмотрения вопросов стиля советского операторского искусства и места в этом стиле Андрея Москвина.

II

Вспомним недавнее прошлое, кажущееся нам уже седой древностью. Почтенный господин с усами и бородой в шубе и бобровой шапке стоит у драндулета Патэ. Перед нами — портрет фотографа-художника довоенного и военного времен. Традиции фотографа и традиции художника двигали операторским искусством. От фотографии оно унаследовало (помимо замечательных традиций середины XIX века) номенклатуру планов, все эти еще до сих пор употребляющиеся мало понятные, на мой взгляд, термины: общий план, средний, крупный, деталь. В этой номенклатуре нашла свое отражение эстетика фотографических композиций с больших бульваров Парижа или Невского проспекта Петербурга: «группа», «визитная», «кабинетная», «будуарная». Так, кажется, назывались размеры фотографий, а вместе с этим и принципы расположения на фотографической пластинке снимаемого объекта.

Основным в работе над человеком являлась своеобразная работа института красоты. Главным было — удаление недостатков: веснушек, морщин, и проч. — каждый клиент обязан был выйти красавцем. Излюбленный фотографический фон стал излюбленным фоном кинематографа. Вспомним все эти роскошные будуары, кабинеты с резной дубовой мебелью и одинокую скалу на берегу моря. От традиций художников (страшного периода начала XX века) осталась знаменитая «красота». Пышным цветом расцвели разные золотые серии, с неизбежным контржуром на берегу моря, с'емками особняков на облачном небе и дуговой лампой, вставленной в кончик папиросы или настольной лампы.



Как замечательно подходили эти титулы к творцам дореволюционных картин: — «фотограф — поставщик двора его императорского величества» и «художник — иллюстратор «Нивы». Трогательное сочетание тупости казенной фотографии и сахарное безвкусие олеографии. Очевидно, хозяин структурировал служащего оператора двумя вытекающими из этих профессий наставлениями: во-первых, чтоб было видно и, во-вторых, чтоб было красиво.

Ни в каком искусстве стиль господствующего класса не выявлялся так ярко и отчетливо, как в фотографии. Фотография, а за ней и кинематограф пачками выпускали идеалы героев своего времени. Попробуем посмотреть альбомы старых фотографий за несколько десятилетий и мы увидим насколько относительно даже такое понятие, как казалось бы чисто биологическое понятие женской красоты. Посмотрим на пышногрудых страшилищ в шляпах с птичьими перьями, на стандартных блондинок с заореоленными волосами и точками глаз, ноздрей и губ на белом блине лица, посмотрим на изломанные тени, на лица экспрессионистического кинематографа и так называемой левой фотографии, и мы увидим, как менялся образ, казалось бы, самый неизменяемый — образ человеческого лица. Классовость искусства фотографии в царской России достигла примечательной показательности. Декадентско-пятнистый стиль, так называемого художественного портрета, казенная чинность чиновничьей группы и нарочито насаждаемый кретинизм деревенской фотографии.

На Всесоюзном съезде советов председатель Якуповского сельсовета рассказал о потрясающем факте. Якуповский сельсовет организовал колхозную фотографию: построил специальное помещение, купил аппарат и пригласил из города фотографа на постоянную работу. Качество и методы работы этого фотографа вызвали настолько яростный протест всего колхоза, что пришлось собрать специальное совещание по вопросу о фотографии. Не могу не привести записанную в протоколе речь бригадириши Павловой.

«Товарищи, мы построили новый народный дом, создали читальню, больницу, парикмахерскую. Теперь устроили колхозную фотографию. Все это — одна линия — улучшить колхозную жизнь, сделать ее культурной, разнообразной. Все это хорошо, но вот с фотографом получилось скверно. Товарищ фотограф, мы работаем, учимся, перестраиваем всю нашу жизнь, а ты, наш

фотограф, снимаешь нас, будто при царской власти. Обидно и стыдно — истуканы какие-то! Мы люди веселые и новые, а ты городишь одно и то же. Старорежимная твоя фотография! Есть в твоих фотографиях презрение к крестьянству. Эх, брат! Такими делами шутить нельзя! Мы мир переделываем, и сердце горит. Каждый в нашем селе хочет стать героем Советской страны, а ты фотографируешь нас, словно при капитализме. Товарищ фотограф, нынче ведь наша власть. Мы далеко ушли, а ты все еще на опушке плетешься!»

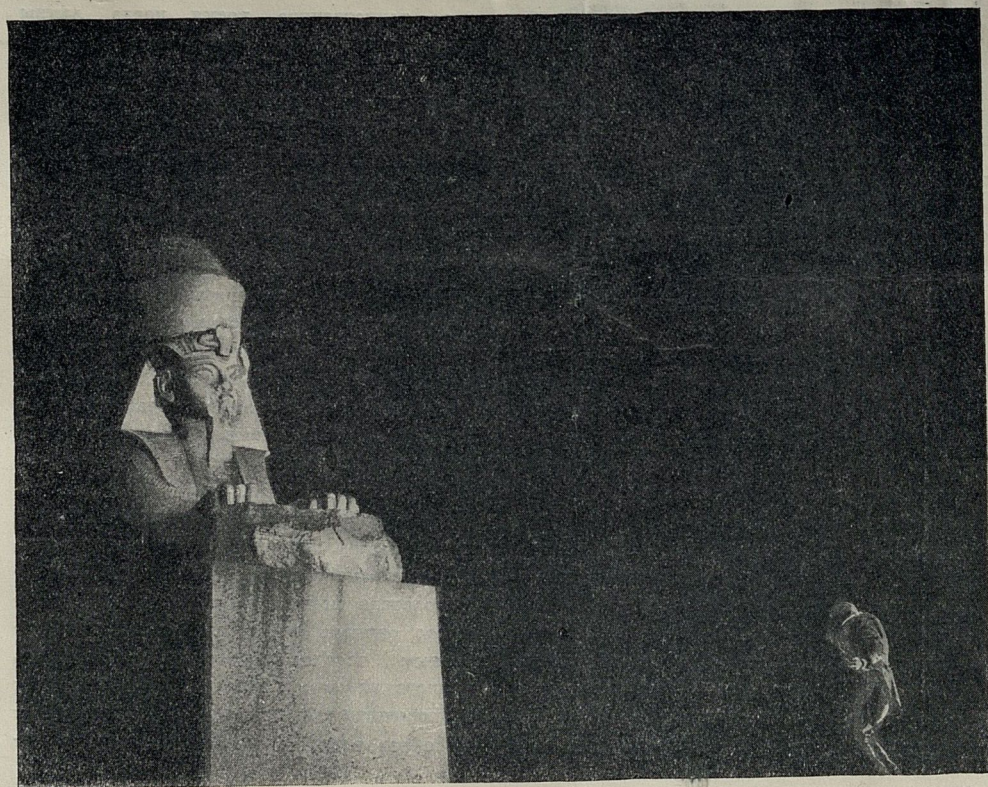
Замечательная речь бригадириши Павловой могла бы прозвучать устыжающе не только для якуповского фотографа, но и для некоторых операторов Ленинграда и Москвы.

III

Андрей Москвин начал работать на Ленинградской фабрике в момент, когда пыльным цветом расцвели исторические картины, являвшиеся по сути дела фотографиями театральные спектаклей с актерами, загримированными под исторические фигуры. Основным средством этих картин являлся показ костюмерной мастерской, бутафорской мастерской и движущейся портретной галереи со сходством. В этих картинах было ужасающее сочетание натурализма фотографии и бутафории снимаемого объекта. Эстетика фотографа-художника все еще соблюдалась операторами, снимавшими эти картины. Три или четыре возможных разрешения пространства и человека (все та же знаменитая номенклатура планов), абсолютное безразличие к снимаемому и только изредка все тот же пейзаж с контржуром или эффект светового блика. «Чтоб было видно и чтоб было красиво», все еще оставалось основным лозунгом.

Первой задачей, ставшей перед нашей группой и перед Москвиным, было превратить фотографию из средства изобразительного в средство выразительное. С первой же картины нам стало понятно, что действие, происходящее перед объективом и это же действие, запечатленное на пленке, это не одно и то же. Мало этого, в композиционном, световом, оптическом и ином прочем воздействии на объект съемки сплошь

Кадры из фильма реж. Г. Козинцова и Л. Трауберга «Шинель». Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденосной фабрики Ленфильм. 1926 г.





Засл. арт. Е. Кузьмина в начале фильма «Новый Вавилон». Реж. Г. Козинцов и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1928 г.

и рядом находился ключ к стилю картины. Мировоззрение и идея могли быть так же реализованы в качестве фотографии, как и в сценарии, игре актеров и в прочем. (Не приходится говорить, что основным для определения стиля является содержание сценария, а не выбор фильтров). За выразительную фотографию, за фотографию стилистически однородную с прочими элементами картины, за фотографию играющую и воздействующую, а не только пассивно изображающую дал бой Москвин в своих первых картинах. Из-за специфики репертуара фабрики этот бой пришлось дать на историческом материале, так как работа на этом ма-

териале являлась для этого периода главной на Ленинградской фабрике.

IV

Очень ясно все эти тенденции в работе Москвина можно проследить на картине «Шинель». Огромный успех «Коллежского регистратора» определил на том этапе работу над экранизацией «классиков». Основным являлась передача выигрышных фабульных положений, а манера и стиль писателя оставались за экраном, и получившийся в результате фильм имел весьма отдаленное сходство с экранизируемым материалом.

В работе Москвина над «Шинелью» была поставлена задача не только пересказа содержания, но и передача письма писателя. Была сделана попытка создать киноповесть в манере Гоголя, так же как Гофман писал когда-то рассказы в манере Калло. Было стремление создать фотографический эквивалент письму Гоголя.

Вспомним «Невский проспект», являвшийся в сценарии первой частью «Шинели».

«Но как только сумерки упадут на дома и улицы, и будочник, накрывшись рогожей, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, как уже Невский проспект оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый чудесный свет. В это время чувствуется какая-то цель или лучше, что-то похожее на цель, что-то чрезвычайно безотчетное: шаги всех ускоряются и становятся вообще очень неровными, длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста».

И дальше:

«Тротуар неся под ним. Кареты со скачущими лошадьми казались недвижимыми, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарды часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами висели, казалось, на самой реснице его глаз...»

Москвин работал над тем, чтобы композицией кадра, оптикой и светом создать этот фантазмагорический Петербург. К чорту полетела номенклатура планов. Не три-четыре размера человека в кадре с обязательным чередованием общего, среднего, крупного планов, а попытка передать взаимоотношением человека и пространства основной образ вещи — маленький человек, за-

давленный николаевской канцелярией, пустотами Петербурга, огромными казенными вещами. Взаимоотношение Акакия Акакиевича и пространства вокруг него являлось главной задачей и главным выразительным средством. Так был создан образ чугунного Петербурга, Петербурга памятников и огромных зданий и Петербурга снежных пустырей и пустых проспектов.

Пожалуй, ничто в этой картине не обладало такой выразительностью, как фотография Москвина. По остающейся до сих пор неясной причине, руководство фабрики требовало от нашей группы сдачи картины именно к пасхе (очевидно, в этом тоже была какая-то традиция), поэтому картина была сделана в 6 недель и смонтирована в

3 дня. Замечательная работа Москвина реализовалась в ней еще намеком.

Приемы, найденные в «Шинели», нашли свое дальнейшее развитие в «С.В.Д.». Желание придать фотографии максимальную выразительность выросло почти в чистый эмоционализм света и композиции. Романтическая передача метели, ветра и дыма превратилась почти в абстракцию. Основной ошибкой картины являлось стремление найти стиль внутри искусства изображаемого периода, а не в итоге изучения и анализа действительности. Стиль превратился в стилизацию. Ошибка, в которой скорее нужно обвинять режиссеров, чем оператора.

Те же приемы, развиваясь, перешли к «Новому Вавилону» — одной из самых замеча-

Засл. арт. Е. Кузьмина в середине и конце фильма «Новый Вавилон». Реж. Г. Козинцов и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденосной фабрики Ленфильм. 1928 г.



тельных работ Москвина. Эмоциональность кадра превратилась в поэзию. Освещение достигло предельной тонкости и образности. Такие монтажные куски, как канкан, марш немецкой кавалерии и магазин, превратились почти в музыку. Был убит какой бы то ни было натурализм исторических костюмов и бутафории. Применением портретной оптики даже для с'емки общих планов, сложной работой с освещением дыма и пара был достигнут тот воздух, вокруг предметов, которым мы так любимся на картинах импрессионистов.

Если бы вся картина была построена только на этом поэтическом приеме, Москвина ожидал бы неизбежный тупик, так как абстрагируемая фотография превращалась мало-помалу в условный значок для знатоков, которые привыкли разбираться в этих иероглифах ощущений. У непосвященного же зрителя болели глаза и он видел в этом не почти музыкальную передачу ритма, а раздражающее мелькание.

Но вместе с этой темой, темой Парижа Второй империи, шла другая тема — возникновения и трагической гибели Коммуны. Картина явилась своеобразным плацдармом внутренней борьбы ее авторов, в том числе и Москвина. Было ясно, что приемами, на которых сделаны «Шинель» и «С. В. Д.», нельзя создать образ Коммуны. Кроме того ход фотографии к абстракции, к живописному ощущению вступил в конфликт с специфическим положением нашей группы, работающей в основном с актером и над актером.

Во весь рост встала задача работы над портретом. Пожалуй, ни одна проблема в операторском искусстве так не интересна, как проблема портрета. Если мы вспомним, что глагол *portraire* происходит от латинского *portrahere* и означал первоначально «извлекать наружу, обнаружить» и только позднее приобрел значение «изображать, портретировать», что еще Бодлер писал, «что хороший портрет — часть драматизованной биографии модели, вскрытие естественной драмы, свойственной каждому человеку» и дальше: «портретист должен обладать послушанием, но еще больше силой угадывания», что проблема портрета являлась одной из самых интересных в живописи и, что в отдельных эпохах и у отдельных народов было запрещение изображать человека из-за магической силы изображения, то, даже отбросив в сторону магию, понятно насколько интересным является для оператора разрешение именно этой проблемы.

У нас до сих пор еще не понимают, что оператор не только фиксирует создаваемый актером образ, но и создает его вместе с ним. Среди советских операторов Москвин является наиболее совершенным именно по работе с актером. Роль Луизы, замечательно исполнявшаяся Кузьминой, никогда не удалась бы такой, как она вышла, если бы ее снимал не Москвин.

Ход от лирического эксцентризма начала этого образа до высокой трагедии конца сделан с огромной силой. И становится понятным, какими огромными средствами воздействия обладает искусство оператора. В этой работе так же мало было от удаления морщин и недостатков лица, как и от показа кулака в темном освещении. Москвин с исключительной остротой уловил замысел роли и природные данные актера. Светом он лепил ее лицо, как скульптор. Он достиг такой экспрессивности, размещения фигуры в кадре и освещения ее, что сложную игру удавалось строить на короткометражном куске. У нас до сих пор еще считают необычайным достижением предоставить актеру возможность сыграть план на 90 метров, в то время как возможность выразить нужное на минимальном метраже является замечательным свойством именно кинематографической выразительности, обладающей возможностью изъятия лишних подробностей.

Москвин показал, что свет является лучшим гримером. Он смог показать лицо Кузьминой то наивно ребяческим, то прозаически простым, то напряженно трагическим. От голубой дымки бал-мобиля до черной бронзы расстрела на кладбище Пер-Лашез прошла целая человеческая жизнь, все элементы которой были найдены и выражены с помощью одного и того же лица, не прибегая ни к одному штриху грима.

V

К сожалению, развитие художника у нас рассматривают еще до сих пор эволюционным путем. Вот он снял одну картину, в ней были такие-то недостатки. В следующей он отчасти от них избавился, в следующей еще отчасти, и т. д. Путь развития Москвина извилист и противоречив.

После фантазмагорической «Шинели» он почти хроникально снимает «Братишку». После грузовиков и ремонтных машин он снимает романтическую метель «С. В. Д.» и после гофманского игорного дома — трагическую черноту Пер-Лашеза. Вслед за этим пародийно белая «Одна» и наконец «Юность Максима». Трудно проследить

этот путь с точки зрения постепенного из-
бавления от недостатков.

О фотографии «Юности Максима» почти
во всех отзывах, почти на всех дискуссиях
было сказано примерно следующее: «Снято
замечательно, но это предмет специального
исследования» или «об этом в следующий
раз». Специальное исследование не было на-
писано, на следующий раз ничего сказано
не было. К сожалению, таков удел работы
большинства наших операторов.

Если в «Новом Вавилоне» наиболее инте-
ресной являлась работа Москвина над пор-
третом, то в «Юности Максима» самой ин-
тересной частью работы Москвина оказался
пейзаж. В этой картине Москвину пришлось
столкнуться с неоднократно снимавшимся им
и другими операторами Петербургом. Одна-
ко все образные разрешения великого го-
рода в кинематографии оказались мало при-
менимыми для нашей картины. Ни кошмар-
ные туманы «Шинели», ни пародийный
блеск «Одной», ни символический Петер-
бург Пудовкина и Головни никак не под-
ходили в качестве фона для героя Нарв-
ской заставы.

Если в прежних картинах мы имели Пе-
тербург аристократии и дворянства, Петер-
бург памятников, особняков и дворцов, то
в этой картине нам нужен был Петербург
буржуазии и Петербург рабочего предместья,
Петербург доходных домов, «меблирашек»,
банков, коммерческих реклам, Петербург
многоэтажных рабочих казарм, Петербург
задымленных заводами горизонтов. Никакие
живописные традиции не могли помочь Мос-
квину в этой работе, так как изображаемое
им время — 1909—1910 годы — являлось
временем наибольшего упадка и убожества
в живописи. Сама фактура закопченных до-
мов, грязных заводских дворов и магазин-
ных вывесок тоже не являлось особо заман-
чивой.

С самого начала картины мы поставили
перед собой задачу — отказаться от каких
бы то ни было символических подчеркива-
ний происходящего и рассказывать даже о
самых возвышенных событиях сниженным
тоном. Основным стилем фотографии стала
реалистическая проза. Возможность образно-
го показа пейзажа дал своеобразный мо-
нодраматизм. Москвину удалось показать
пейзаж глазами героя. На грязном завод-
ском дворе оказались уютные лирические
закоулки. Обычно хроникально натуралисти-
чески показываемый цех (выездная с'емка
с подсветкой) стал адом, где в дыму и огне
сталепрокатного цеха погиб товарищ Мак-
сима. Целую большую сцену демонстрации



Засл. арт. Б. Чирков в роли Максима в
фильме реж. Г. Козинцова и Л. Трауберга
«Юность Максима». Оператор засл. деят.
иск. А. Москвин. Производство орденонос-
ной фабрики Ленфильм. 1934 г.

удалось сделать на одной только гигантской
рекламе «пилюли АРА», сочетание этой рек-
ламы с убийством безоружных людей дава-
ло требуемый нам образ.



«Бал-мобиль». Эпизод из фильма реж. Г. Козинцова и Л. Трауберга «Новый Вавилон». Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1928 г.

В павильонах пришлось обратиться к совсем уже странным образцам. После полотно импрессионистов для «Нового Вавилона» Москвин изучал фотографии охраны

и департамента полиции для съемки антропометрического бюро. Серость фактуры и плоскостной идиотизм компоновки замечательно передавали образ превращения живого человека в номер.

В «Юности Максима» Москвин показал самое трудное — умение работать на низком материале, на материале самом по себе не эстетическом, и умение материал не воспевать, а рассказывать о нем спокойным тоном. Взамен расплывчатости ощущения и несколько выпяченного тона его старых работ он показал будничную простоту героического дела. Не приходится говорить, что эта прозаическая простота отнюдь не натурализм, ибо работа по отбору материала, изъятию из него лишней детали и извлечению из каждого элемента максимальной выразительности осталась у Москвина в той же силе, как и в старых его работах.

Приемы, введенные Москвиным, очень популярны среди наших операторов и до сих пор еще гуляют по экрану. Импрессионистическая дымка и москвинские метели и экспрессивно резкая светотень — все это мы видим до сих пор в выходящих картинах. Сам Москвин сделал для себя самое трудное — он отказался от эффектов. Ни на одном кадре «Юности Максима» никто не аплодирует и не вскрикивает: «как это здорово снято!» Искусство оператора не превращается в искусство фотографа или живописца, но значительная часть воздействия лежит в качестве фотографии. Умное и спокойное ведение действия, конкретность и целеустремленность отличают работу Москвина сегодняшнего дня.

VI

Фотография родилась на стыке живописи и техники. Она возникла непосредственно после изобретения литографии. Художник Дагер и литограф Ньепс, художник Хилл и химик Роберт Адамс сделали ее искусством.

Техника или искусство? Вот тема большинства старых статей о фотографии. Поль Деларош после визита к Дагеру воскликнул: «После сегодняшнего дня живопись умерла!» Однако живопись не умерла, но фотография зачахла, фотография стала синонимом натурализма. Слово «фотография» стало руганью для художника. Совершенно прав Моголи-Наги «...что каждый более или менее значительный период накладывал отпечаток на фотографию, вырабатывая в ней родственную данному художественному направлению эпигонскую манеру...» Блестящим подтверждением этого положения яв-

Кадры из фильма реж. Г. Козинцова и Л. Трауберга «Юность Максима». Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1934 г.

ляется и работа самого Моголи-Наги. Противоречие фотографии и живописи, техники и искусства так и не было изжито.

Европейское и американское кино не могло объединить эти два понятия. Технически совершенная работа американских операторов в большинстве случаев стилистически нейтральна.

Советские операторы начали свою работу с отказа от грима и бутафории. Работа над типажем являлась первым их периодом. Реализм понимался еще физиологически материалистично. Образность и стилевое единство всех элементов являлись следующим периодом. На этом этапе, безусловно, огромно живописное влияние. Первый период звукового кино принес влияние театра. Кинематограф влез в театральные пеленки. Разговаривающий на бесконечном метраже актер свел роль оператора опять к роли безучастного изобразителя. Сейчас этот период окончился и советский кинематограф вышел на собственную широкую дорогу.

Нужно помнить, что кинематограф — это не только пьеса, но и способ видеть мир. Железные дороги, автомобили и аэропланы сломали статическое понятие пейзажа. Новая драматургия уничтожила статического героя. Уходят в область преданий положительные и отрицательные герои, ломается статическое понятие портрета. Все это выдвигает перед нашими операторами совершенно новые задачи. Влияние живописи, вероятно, уже пройденный этап. Техника растет до момента потери ее ощущения. Операторское искусство отрывается не только от живописи, но и от фотографии. Уничтожается дифференциация между отдельными кадрами. Стидной становится эффектная фотография. Основным для всех работников кинематографии является мысль, образ, действие.

Над разрешением этих задач работают советские операторы. В первом их ряду работает Москвин. Он сделал свет и оптику тончайшим инструментом лирики и романтики. Сейчас он пришел к самому трудному — к прозе. Начал с войны против натурализма, учился у живописи, у старой фотографии. Пришел к реализму, учащему зрителя понимать смысл происходящего, создающему героев нашего времени, — к социалистическому реализму.

