

Н. А. Адаменко

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КИНООПЕРАТОРА-УНИВЕРСАЛА
(НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА-ПОРТРЕТА «МОНОЛОГ»)**

*Работа представлена кафедрой искусствознания
Санкт-Петербургского университета кино и телевидения.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Я. Л. Бутовский*

На материале фильма Ильи Авербаха «Монолог» анализируются различные аспекты работы оператора-универсала.

Different aspects of an all-around cameraman's work are analyzed on the basis of the film «Monologue» by Il'ya Averbach.

Сразу после выхода на экраны фильма Ильи Авербаха «Монолог» (1972) его сценарий, режиссерская работа и игра актеров привлекли самое пристальное внимание зрителей и специалистов. О работе же выдающегося кинооператора Дмитрия Месхиева сказано было немного.

«Монолог» – фильм-портрет не только главного героя, академика Сретенского (актер Михаил Глузский), но еще и портрет города, дающий возможность «обрести «чувство Петербурга», вступить в проникновенное общение с гением его местности»¹. При этом драматизм взаимоотношений города и героя по ходу фильма меняется. В начале они как бы единое целое, а после ссоры с внучкой наступает момент, когда в толпе ленинградцев герой воспринимается даже не как иностранец, а как инопланетянин, строгий черный костюм и нервная импульсивность которого чужеродны мирно протекающему летнему дню большого города.

Фильм начинается с общего плана: идущий по улице Сретенский – человек пожилой, уверенный в себе, деловитый, комфортно чувствующий себя в родном городском пейзаже. Решетка сквера, вдоль которой он идет, – важный изобразительный акцент в панораме сопровождения, она подчеркивает особый четкий ритм жизни героя и города. Месхиев komponует кадры прохода, как маленькие этюды: камера движется не только для того, чтобы сопровождать, ее движением кинооператор выражает определенное состояние, используя прежде всего ритмические повторы. Они явно выражены уже при первом появлении героя: его проход, поворот за угол и уход камеры наверх, к куполу Исаакиевского собора, потом снова проход, поворот и уход вверх к листве деревьев, наконец, к балкону квартиры, где живет ленинградский ученый Сретенский, где жили еще его родители...

Зрительный ряд фильма раскрывает мысль о том, что жизнь человека проходит среди других, может быть, столь же интересных жизней, поэтому кинооператор не

менее выразительно, чем главных героев, снимает персонажи, не играющие, казалось бы, никакой роли: седого старика с устремленным куда-то в неизвестность взглядом, мальчика, ловящего рыбу, женщину, кого-то ожидающую у телефонной будки.

Среди приемов, используемых Месхиевым для создания динамического портрета героя, необычайно интересно введение в кадр прямоугольников с краями, параллельными или почти параллельными границам экрана. Светлый или темный прямоугольник виден на заднем плане некоторых портретов Сретенского – он уравнивает композицию и играет роль дополнительного изобразительного камертона².

В других случаях интересный эмоциональный эффект кинооператор создает съемкой с едва заметным наклоном камеры. Это превращает вертикали и горизонталы в диагонали; наклон их очень мал, и они ощущаются практически на уровне подсознания, но создают определенную неустойчивость, подчеркивая психологическое состояние персонажа.

Месхиев использует особенности визуального восприятия – при концентрации внимания на одном предмете, мы недостаточно четко воспринимаем другие – и добивается интересных результатов, выделяя (делая резким) или приглушая (за счет выхода из резкости) того или иного героя в одном кадре. При этом он всегда очень точно выбирает степень укрупнения, глубину резкости, ритм движения камеры.

Портрет Сретенского создается и прямой съемкой играющего его артиста, и точными, впечатляюще поданными деталями его окружения. Из рассказа художника фильма Марины Азизян: «Жизнь интеллигента... родовое гнездо... Мы вспоминали, уточняли время... Случайно узнали, что есть ученый, у которого стоят солдатки в шкафу. Он принес своих солдатиков, и Дима снимал их какой-то специальной оптикой»³.

Прекрасная музыка Олега Каравайчука сопровождает «действия» старинных

оловянных солдатиков, снимаемых поочередным переводом резкости с фигурки на фигурку. Одни приближаются, другие буквально растворяются в пространстве. Кадры с солдатиками неоднократно повторяются, символизируя эпоху, ход времени и комментируя события.

Портрет эпохи с позиций создателей фильма создан и в двух параллельно происходящих сценах, словно показывающих «две стороны медали» жизни города: Сретенский говорит с высоким начальником о желании оставить административный пост, чтобы заняться научными поисками, а его дочь Тася (актриса Маргарита Терехова) пытается в это время поймать в свои сети пришедшего к академику домой молодого сотрудника Котикова.

Строгий, сдержанный стиль кабинета, крупно на темном фоне видны светлое лицо, белая рубашка и кисти рук начальника: «Вы меня ошарашили». На столе перед ним бликующие предметы, слева вверху, на самом краю экрана, светится окно. Месхиев медленно разворачивает камеру к окну, одновременно отъезжая назад, и перед нами – двойной портрет совершенно разных людей: на фоне светлой части экрана Сретенский, залитый солнечным светом из окна и смотрящий куда-то в даль, и, в прямой контраст к нему, – тяжело сидящий на темном фоне, не на шутку озадаченный начальник.

В это время в доме академика появляется Котиков. Знакомый зрителю интерьер странно изменился, и по первому же кадру этой сцены можно поздравить режиссера, кинооператора и художника с прекрасной работой – настолько виртуозно в устоявшемся быте типичного питерского интеллигентного мирка. Слева зажженная настольная лампа, справа полки с книгами и репродукция – прекрасный женский профиль эпохи Возрождения. А в самом центре композиции, в проеме двери, мы видим профиль Таси с прической, чем-то похожей на ту, что на репродукции. Невольное со-

поставление двух похожих и совершенно несовместимых профилей вносит в начало сцены «заземленную», бытовую информацию, элемент заведомой безвкусицы.

Зато в следующем кадре настроение резко меняется: перед нами полный поэзии и вдохновения портрет Сретенского в открытом окне, мы видим его с улицы, снизу. Между низом окна и рамкой экрана – длинная светлая полоса, делающая портрет почти парадным. Академик решительно закрывает окно, и это становится пластическим (почти хореографическим) завершением важнейшей мысли. Сразу вслед – портрет Сретенского, снятый из помещения на фоне окна – портрет человека, доказавшего, главным образом себе, что-то очень важное.

И снова сцена в квартире, где «мещанская» тема развивается уже в прекрасной игре актрисы, и потом снова кабинет. Фон за начальником, вновь показанным крупно, теперь более светлый. Камера отъезжает. Опять двойной портрет, но действующие лица пластически уже не противопоставлены, напротив, они объединены общим фоном, общим освещением, общим делом.

Универсализм кинооператора, нетрадиционно использующего обычные операторские средства, ярко проявился и при создании новых оттенков портретной характеристики Сретенского в его отношениях с внучкой Ниной (актриса Марина Неелова), переживающей первую девичью влюбленность. «Дед, а ты влюблялся когда-нибудь так, что бы все?» – вопрос Нины еще звучит, а рот уже забит овощами – разговор с дедом происходит на кухне. Сретенский, слушая внучку, глубоко переживает каждую ее фразу. Оператор использует различные ракурсы и освещение при съемке портретов и как будто играет вместе с актерами и влюбленную Нину и переживающего деда. Потом камера плавно отодвигается, выезжает в дверь, и финал сцены мы видим из другой комнаты. Это точно найденное движение имеет этический смысл – камера отдалается, чтобы не вмешиваться в частную, закрытую для посторонних жизнь...

Мир старого академика рухнул после слов внучки: «Я видеть тебя не могу!» Пораженный услышанным Сретенский отступает назад к почти черному фону, темнота которого усиливается небольшой светлой вертикалью слева. Он отступает в тень, во мрак....

И вот он идет вдоль знакомой решетки сквера, теперь она заперта на замок. Привычный путь закрыт... Ракурс взят совершенно иной, чем в начале фильма. Верхняя точка делает актера маленьким, съжившимся. Лоб высветлен, основная часть лица в голубоватых тенях. Холодный колорит напоминает о белых ночах. Весь эпизод снят длиннофокусной оптикой, которая дает нерезкий фон, что позволяет сосредоточиться на главном, а размытость переднего плана подчеркивает сложность процесса проникновения в прошлое. Звучит музыка из далекого прошлого, мелодия духового оркестра.

Сретенский смотрит вглубь сквера, и возникает кадр воспоминаний из начала фильма, но сейчас в просвете между стволами деревьев мы видим еще и сидящую девочку. «Здравствуй. Ты помнишь меня?» – обращается к ней академик. Его портрет решен мягко, светотонально, он несколько размыт, половина экрана закрыта темным стволом дерева. Девочка освещена светом сзади, кажется, что она сидит на скамейке ярким солнечным днем. Затем на среднем плане академик с двух сторон окружен темными стволами деревьев, делающими экран узким, чуть наклонным. В какой-то момент свет, падающий на лицо Сретенского, начинает исходить как будто от девочки. Показанная немного сверху, с яркими, пронизанными светом листьями переднем плане, она еще сильнее залита солнцем. Лицо высвечено рефлексом. «Не знаю», – говорит она, и резкость переходит с нее на решетку сквера. Этот повтор, не механический, а развивающийся, вроде бы и исчерпывает тему финала. Но нет!.. Сразу после «Не знаю» вступает музыкальная тема, ранее сопровождавшая войско оловянных

солдатиков, она накладывается на портрет, на реальные события, придавая им иное звучание.

В финале дед и внучка обнимают друг друга. Стремительно приближающаяся к ним сверху камера совершает резкий поворот и, опускаясь дальше вниз, продолжает съемку с уровня человеческого роста. Лицо академика покрывают блики – сцена освещена лучами восходящего солнца. Два посвоему несчастных человека стоят, обнявшись, заново обретая друг друга: «Дед, ты только не уходи...», и в это мгновение движущаяся вокруг них по дуге камера открывает глубокое пространство с телевизионной вышкой, устремленной в небо. Разворот, казалось бы, специально ничего не подчеркивающий, но длящийся лишь мгновение дальний план с вышкой вносит шемящую ноту. Он звучит как напоминание о неизбежной и скорой разлуке старого и молодой...

В финале «Монолога» вся «хореография камеры» вырастает из трижды ритмически повторенного в самом начале фильма приема с поворотом и взлетом камеры, выражающими определенные чувства героев. И как окончательный итог: последний повтор в фильме с уходом на телевышку включает особенно близких в этот момент деда и внучку в пространство города, пространство мира.

Илья Авербах позже писал о Дмитрие Месхиеве: «Настоящее мудрое жизненное, доставшееся ему, как видно, от предков, от родителей, от самой земли Грузии, где он вырос и которой он остался верен, хоть и провел большую часть жизни на севере, в Ленинграде, всегда было свойственно ему, обеспечивая ту особую, зоркую цепкость глаза, которая определила его призвание, его художническую неповторимость»⁴.

Маргарита Терехова, вспоминая о прошлом, приходит к широким обобщениям: «Я почти наверняка знаю, что Тарковский, по всему свету разыскивающий актрису для «Зеркала», пригласил меня на роль матери

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

после того, как посмотрел «Монолог». Мне в голову недавно пришла мысль, что мы не можем до сих пор оценить всего сделанного этими людьми. Посмотрела тут Пара-

джанова фильмы, «Зеркало», «Монолог» и удивилась: «Какой был уровень!». Эти времена вообще невозвратимы, и может быть, этого уровня вообще уже не будет»⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. СПб.: Товарищество «Свеча», 1990. С. 13.

² Такой композиционный прием использовал Леонардо да Винчи в «Тайней вечере»: лицо Иисуса расположено на фоне светлого прямоугольника.

³ Здесь и далее цитируется запись беседы автора с М. Ц. Азизян 15 февраля 2001 г.

⁴ *Авербах И. А.* Д. Д. Месхиев // Искусство кино. 1983. № 11. С. 131.

⁵ Здесь цитируется запись беседы автора с М. Б. Тереховой 25 декабря 2002 г.