

*H. A. Адаменко*

**РАБОТА КИНООПЕРАТОРА-УНИВЕРСАЛА  
В СОЗДАНИИ КИНОПОРТРЕТА  
(на материале фильма «Звезда пленительного счастья»)**

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

**На примере фильма Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья» анализируются разнообразные аспекты работы кинооператора-универсала Дмитрия Месхиева в создании кинопортрета.**

**Ключевые слова:** кинооператор, портрет, движения камеры, киноизображение, изображение.

**Taking as an example the film «The Star of Fascinating Happiness» by Vladimir Motyl, different aspects of the work of the universal cameraman Dmitriy Meskhiev in creation of a film portrait are analysed.**

**Key words:** cameraman, portrait, movement of a camera, motion picture, image.

Фильм «Звезда пленительного счастья» своеобразен прежде всего тем, что в нем огромное число «главных героев», причем каждому из них уделено не так уж много места, и в этих условиях надо было создать полноценные психологические портреты. Герои «Звезды пленительного счастья» – аристократы, дворяне. Это требовало от актеров особой «повадки», освоить которую очень трудно: что-то должно быть в самом человеке, чтобы его поведение в кадре отвечало характеру светского общества. Поиски актеров шли непросто. «И вот здесь наши творческие контакты с Дэдэ были самыми близкими, – вспоминал режиссер. – Меня восхищала характерная для него откровенность и желание участвовать в общем творческом процессе. Начиная с кино-проб, мы обменивались какими-то знаками-сигналами, я все время оглядывался и замечал, что там, где актеры не тянут и не очень интересно работают, его губы выражают отторжение, и чаще всего был с ним согласен. А ведь актеры пробовались очень сильные, известные, но это ничего не значило – нужно было найти оптимального исполнителя. В поисках актрисы на роль Полины, например, я был вынужден отправиться в соседнюю страну. Я не поехал с

ассистентом по актерам, а взял с собой Дмитрия Давыдовича, потому что мне нужно было выражение его лица»\*.

С увлечением работая над пластикой изображения, Месхиев всегда имел в виду раскрытие внутреннего мира персонажей. Одно из выразительнейших средств кинооператора – свет. В первой сцене Волконского и жены Месхиев не убирает известные каждому кинооператору-школьяру «паразитные тени» – они появляются при освещении фигуры несколькими приборами. Для создания «правильного» освещения сцены, отвечающего источникам света в кадре (камин, два-три канделябра с горящими свечами), надо было делать кадр темнее и контрастней. Акцентируя свет каминов и свечей, уведя фон в глубокую тень, можно было дать световое решение, не вызывающее вопросов. Более того, Месхиев мог снять великолепные кадры в духе Караваджо или Ла Тура. Но фильму требовалось другое психологическое состояние. Оставленные в кадре паразитные тени – явная условность, но они подчеркнули двойственность, нестабильность положения самих героев. Типичный для начинающих кинооператоров недостаток превращен в сложный изобразительный образ.

Сохраняя подсветку от камина, Месхиевставил приборы, дающие яркие блики на металлических предметах, повысил общую освещенность, чтобы при повороте Волконского к нам мы хорошо видели его лицо. Тем самым свет от камина стал не основным источником, а лишь средством оправдания предельно теплой, почти красной подсветки лица героя, необходимой для передачи его внутреннего состояния. Для создания напряжения и беспокойства Месхиев использовал для подсветки теней синий цвет. С помощью теплого красного света и холодной синей тени портрет зрительно трансформируется. Вспоминается Сезанн – И. Иттен написал, что он «прорабатывал всю картину в ее формальном, ритмическом и хроматическом единстве. Он стремился воссоздать природу на более высоком уровне. Для этого, прежде всего, использовал эффекты воздействия контрастов холодных и теплых цветов, дающих ощущение легкой воздушности. Сезанн, а за ним и Боннар писали картины, полностью построенные на контрастах холодного и теплого» [2, с. 13].

Месхиев никогда не стремился к эффекту ради эффекта. Его работа интересна именно образностью, ассоциативностью изобразительного ряда. Предельно теплый портрет княгини Волконской с мерцающей красной подсветкой. Месхиев так высвечивает фон, что лицо становится темнее его, вызывая ассоциации с иконописью, в которой лик всегда темнее сияющего золотого фона. Месхиев умышленно приближает портрет княгини Волконской к иконе, хотя оправдать высвеченный фон, казалось бы, нечем. Нет, есть чем! Он оправдан и логически – драматургией сцены, и эмоционально – внутренней, духовной силой княгини. Сцена в Петропавловской крепости – и тот же прием. Полина уверяет в своей преданности и любви закованного в железо возлюбленного, выражая готовность идти на любые жертвы. Месхиев высвечивает под-

крашенную местами стену за головами героев так, что она становится почти золотой, светоносной. Появляется комендант, и характер освещения резко меняется, от золотого фона нет и следа, что обусловлено изменением психологического состояния героев, а не логикой реально существующего источника света. Еще больше ассоциируется с иконой княгиня Трубецкая, четко вписанная в проем двери со светло-желтым фоном (эпизод второй встречи с губернатором Цейдлером). Месхиев восхищен духовной силой замечательных женщин и как бы самочинно причисляет их к лику святых.

Образность и ассоциативность кинооператорского стиля Месхиева видны не только в работе со светом и цветом. Они и в способах съемки, по-разному раскрывающих актерские образы и выстраивающих сложную драматургию пространства кадра. Очень выразительным является способ съемки, движения кинокамеры, примененный в сцене разговора Раевского с дочерью о ее замужестве. Перед нами крупно его профиль, рядом горит свеча. Кинооператор начинает обходить генерала (прием, характерный для вращающейся театральной сцены, подчас обозначающий течение времени). Плавный разворот генерала заканчивается тем, что он оказывается спиной к зрителю. В правой верхней части экрана появляется еще не в резкости фигура девушки. Камера немного отъезжает назад для того, чтобы героиня целиком вошла в кадр, а крупный план генерала незаметно сменился средним. Какое-то время кинооператор держит фокус на рабочем столе и лишь в последний момент переводит его на героиню. Объезд вокруг актера (внутрикадровая панорама) нужен Месхиеву вовсе не для показа окружающей обстановки, он выражает течение мыслей, переживаний, процесс созревания окончательного решения. никакая другая иллюстрация воспоминаний не передала бы зрителю нахлынувших на Раевского противоречивых чувств: «Князь

хороший человек, с ним ты будешь счастлива». Никакая актерская трактовка серьезного разговора отца с дочерью не были бы так сильно, мощно и образно выражены, как эта безмолвная сцена с интереснейшим композиционным изменением пространства. Кинооператор при круговом движении камеры на рельсах, поворачивает ее и на головке штатива, одновременно переводя фокус, тем самым меняя смысловые акценты внимания и как будто меняя сами мысли.

Обращаясь к многочисленным в фильме портретам, нельзя пройти мимо одного из самых выразительных – портрета Николая I. «То, что касается образа Николая, здесь была попытка вырваться из некой трактовки болвана с бакенбардами», – сказал исполнитель роли. Заложенный в сценарии образ царя с резкими переходами из одного состояния в другое был подхвачен прекрасным актером и виртуозно доведен до логического завершения Месхиевым. Изобразительная характеристика императора меняется при каждом его появлении на экране. В эпизоде восстания портрет царя после краткого диалога («Вы кого-то искали, поручик?» – «Своих, Ваше Высочество». – «Когда так, то вот вам дорога») снят длиннофокусным объективом с малой глубиной резкости. Нерезкий фон за спиной создает впечатление, что Николай совершенно один. Он сильно испуган, но усилием воли, немного парадно и заносчиво подняв голову, остается впереди своей свиты. В следующем кадре его состояние резко меняется: крупный план Месхиев снимает с верхним ракурсом. Слегка запрокинутая назад голова создает ощущение вдавленности человека в находящуюся за ним стену дома. По переднему плану, подчеркивая сильный испуг Николая, проносятся смазанные фигуры солдат.

Совершенно другим мы видим его в эпизоде допроса, когда он на среднем плане оборачивается лицом к зрителю в ответ на

дерзкую реплику раненого капитана. Основной рисующий свет – верхний, розоватый, подсветка сбоку и чуть сзади высвечивает правую щеку желтым светом – освещение цветное, неоднозначное. В ответ на слова капитана: «Вы, Николай Павлович, свинья» – в левом глазу разгневанного императора вспыхивает блик от заранее установленного прибора, и он быстро идет вперед, на зрителя. Меняющийся при стремительном проходе характер света обостряет ощущение нарастающего гнева. Император оказывается в зоне мощной нижней боковой подсветки, которая становится основным, рисующим светом – он резко подчеркивает скулы, подбородок, и лицо как будто вытягивается в злобе. Блик вновь выделяет глаз и оскаленные зубы. Сила света настолько нарастает, что лицо в последний момент становится значительно светлее фона, оно уже на грани потери фактуры. Изображение доведено до гротеска, граничащего с карикатурой. Стремительное изменение характера освещения усиливает восприятие быстро меняющихся оттенков психологического состояния героя. Рисующий свет портрета Николая образован здесь главным образом верхними и нижними подсветками.

Пластически необыкновенно выразителен Николай I в снятом на натуре эпизоде ожидания окончания казни. Кидающий платок своей собаке император показан с нижней точки. Затем идет полная драматизма сцена казни декабристов. Наконец, мы видим (также с нижней точки) быстро двигающегося к нему генерала – он пытается на бегу имитировать строевой шаг, напоминая марионетку кукольного театра: «Свершилось, Ваше Величество!» Царь показан крупно, спиной, на фоне воды, съемка уже с верхней точки. Волны диагонально движутся в его сторону. Поворачиваясь через правое плечо, Николай смотрит на зрителя. И вдруг стремительно бежит влево и, остановившись, крестится, на момент

напоминая муху, запутавшуюся в паутине. Затем порывисто бежит, раскачиваясь на фоне покрытой рябью воды. Ощущение неустойчивости, неопределенности проходит, когда снизу мы начинаем видеть берег. В следующем кадре, идя по парадной лестнице Зимнего дворца, умиротворенный, довольный собой Николай уже в роли «доброго царя» высказывает мудрые мысли: «...сие запрещает закон гражданский, а более еще закон христианский».

Ливанов, игравший Николая I, вспоминал: «Дима находился в молчаливом заговоре с актером. Для него актер был важнее, чем режиссерские указания. Он чувствовал актера, очень чувствовал». «Из кинооператоров, с которыми мне приходилось работать, я с благодарностью вспоминаю Дмитрия Месхиева, умевшего конкретно находить пути реализации изобразительных задач не в ущерб самочувствию актера»\*\*. А вот слова Ирины Купченко, игравшей роль Трубецкой: «Я совершенно не помню Месхиева на площадке»\*\*\*. Опытная актриса отметила таким образом поразительное умение Месхиева делать свое дело, не мешая работе режиссера и актеров. Позволю себе и большую цитату из статьи, написанной самим Месхиевым вместе с Я. Л. Бутовским: «Кинооператор должен, не мешая актеру, не отвлекая его сложностью техники, не ограничивая его жесткими рамками

композиционного и светового рисунка, но и не оправдывая этот рисунок, зафиксировать состояние актера так, чтобы донести до зрителя не только актерскую игру, ее тончайшие нюансы, но и выявить внутренний смысл, подтекст роли; в момент съемки кинооператор сам должен быть предельно раскрепощен. Сопротивляясь актеру, он должен быть с ним в тесном психологическом контакте, должен как бы «играть роль» вместе с ним. И одновременно кинооператор должен живописно организовать кадр, создавая эмоциональную атмосферу, работающую на подтекст» [1, с. 5].

Подтверждая вышесказанное, В. Я. Мотыль вспоминал: «Во время съемки Месхиев был единственным кинооператором, который так влипал в глазок кинокамеры, а дублей было немало. Иногда до десяти доходило, и были куски длинные, которые я во время монтажа разрезал. Когда я уже говорил «Стоп!», он отрывался от камеры, и это похоже было на грузчика, который ворочает какими-то тяжелыми предметами, а потом опадает. Он отрывался от камеры, и его правый глаз был в красном круге. Отпечаток такой. Я этого ни у кого из кинооператоров не видел. Темперамент притягивания его к объекту съемки был настолько силен, что он буквально влипал в резиновую оболочку видоискателя».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бутовский Я. Л., Месхиев Д. Д. Тенденции развития кинооператорского искусства и кинотехника // Техника кино и телевидения. 1979. № 9. С. 5–7.
2. Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2001.

## ПРИМЕЧАНИЯ

\* Цитируется запись беседы автора с В. Я. Мотылем.

\*\* Там же.

\*\*\* Из записи беседы автора с И. П. Купченко 3 февраля 2002 г. Добавлю еще одну цитату из беседы с Купченко о Месхиеве: «Разговаривая с ним, я поняла, что он необыкновенно умный человек. В нем совершенно отсутствовала такая свойственная многим кинематографистам черта, как повышенный интерес к собственной персоне, желание говорить о себе».