

**ДВИЖЕНИЕ КАМЕРЫ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ  
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ В РАБОТЕ  
КИНООПЕРАТОРА-УНИВЕРСАЛА НАД ПОЛИЖАНРОВЫМ  
КИНОПРОИЗВЕДЕНИЕМ «ЗВЕЗДА ПЛЕНИТЕЛЬНОГО СЧАСТЬЯ»**

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

На материале фильма «Звезда пленительного счастья» исследуется один из распространенных способов съемок - движение камеры - в работе кинооператора-универсала Дмитрия Месхиева.

**Ключевые слова:** движение камеры, изображение, кинооператор, портрет, камера.

**The figurative aspect of the work of a universal cameraman is examined in the article on the basis of Vladimir MotyPs film «The Star of Fascinating Happiness».**

**Key words:** camera motion, image, cameraman, portrait, camera, cinematic image.

При первом появлении на экране фильм сразу был встречен как сказка для взрослых, включающая в себя пестрый калейдоскоп, с одной стороны, состоящий из проникновенного лиризма, доброго юмора и из серьезнейшего героического пафоса - с другой. Зрителя сразу увлекла поэтичность киноизображения, с необыкновенной убедительностью раскрывшего тему любви, верности и благородства. Немалая заслуга в этом - работа кинооператора. Кинооператор Дмитрий Давыдович Месхиев, в свое время являвшийся одним из любимых учеников Андрея Николаевича Москвина, мастерски решив пейзажи, интерьеры, слож-

ные мизансцены и великолепные портреты, смог удачно сочетать пластическое решение «разножанровых»<sup>1</sup> линий сценария с учетом их сложного переплетения в фильме. Не будем останавливаться на огромной палитре способов и приемов съемок, имеющихся в арсенале кинооператора и позволяющих зрелому мастеру сделать многое. Остановимся на одном из них - движении камеры.

Психологизм композиционного построения движения камеры ярко выражен в кадрах, когда после кадра огня, пылающего во весь экран в камине дома Волконских, сопровождаемая энергичными музыкальными аккордами начинается сцена собрания

тайного общества, происходящая словно в космической невесомости, в каком-то виртуальном пространстве. Кинооператор создает этот необычный эффект, используя сразу три типа движения: объезд камеры по окружности на тележке, одновременное изменение фокусного расстояния объектива, от чего меняются пропорциональные соотношения между актером и фоном, изменяется глубина резкости. И наконец, движение актера относительно камеры при помощи кранов и тележек, создающее необычную, «неземную хореографию». Условность изображения усиливается сильно высвеченным, но слегка задымленным фоном. Портреты Пестеля и других участников сцены решены тонально. Весь интерьер освещен общим рассеянным, но достаточно ярким светом. Жена Рылеева, снятая чуть снизу, разворачивается вокруг своей оси. Плавность неземной пластики движения создается тем, что актрису поворачивают на невидимой зрителю тележке. «Хореография» взаимных движений камеры и актеров интересно поддержана в монтаже: за этим кадром следует противоположный по психологической нагрузке поворот Муравьева-Апостола в другую сторону за счет камеры, совершающей объезд вокруг, а затем, когда камера останавливается, продолжающийся за счет разворота самого снятого немного сверху декабриста. «Согласно ли общество Севера на цареубийство?» - вопрошает он, пронзительно глядя в зал. Сочетанием этих двух кадров наглядно показана сама суть противоречий: необыкновенная возвышенность гуманистических идеалов декабристов, выраженная через образ «плывущей в пространстве» Рылеевой, и бунт, убийство, террор, образно представляемый жестким (и жестоким, пожалуй) портретом Муравьева-Апостола. И сразу - также возникший в памяти Волконского тот, кого призывали убить члены Южного общества. Александр I - человек, наделенный умом и определенной грацией, на фоне дворца в Царском Селе. Камера движется

за ним, показывая сцену с точки зрения Волконского - он идет следом. Месхиев снимает немного снизу, подчеркивая этим явное превосходство императора. «Выгоднее тебе, князь, заниматься полковым делом?» - «Государь, я не осведомлен, чем обязан», - отвечает Волконский. После короткой монтажной перебивки, показывающей дом Раевского, продолжается тот же план, но с небольшими, как может показаться, изменениями. Портрет укрупнен, император приближается на расстояние, необходимое для интимного разговора, пытается проникнуть во внутренний мир собеседника: «Хитрец же ты, князь Волконский». Выразительность портрета Александра, снятого чуть со спины, подчеркивается лучом света, падающим на него будто бы сквозь листву, в то время как все окружение находится в мягкой тени.

Условность изобразительного решения собрания вытекала из того, что это воспоминания взволнованного Волконского. Сцена его диалога с царем - уже «воспоминания в воспоминаниях», и Месхиев передает здесь еще и ощущение князя, потрясенного предложением Муравьева-Апостола о цареубийстве, которое сталкивается с его личным опытом общения с царем.

Подобная двум сценам с проходами Александра психологическая игра, построенная на почти неуловимых изменениях в изображении, становится заметной и при сравнении сцены конной прогулки поручика Анненкова и Полины со сценой ее бегства из церкви. Сначала ощущение переполняющего героев счастья, необычайной, неземной радости передается максимально неустойчивым кадром. Снимая длиннофокусным объективом, Месхиев очень крупно komponует в кадре мчащуюся в пролетке героиню. Поручик верхом на коне время от времени то перекрывает кадр, то появляется сзади, на втором плане. Фон почти всегда смазан. Кинооператор поворачивает камеру на штативе в унисон с неравномерно перемещающимися героями. Яркий контровой свет придает кадру необычай-

ную светоносность. Действующие лица временами тоже смазаны. Свет проникает сквозь цветы, зелень, одежду. Динамические панорамы, легкая расфокусировка, контровое освещение с проработкой в тенях создают необычайно выразительную живописность. В похожей, казалось бы, сцене - бегстве Полины из церкви, где с ней хотел обвенчаться Анненков, - композиция кадра более жесткая. Камера движется на автомобиле, снимая как будто из седла скачущей лошади. Месхив не выпускает актеров из кадра, держит симметричную центральную композицию, отчего фон относительно актеров на переднем плане очень подвижен. Композиции кадров острые, ракурсные, многоплановые, иногда с нижней точки съемки - все это подчеркивает стремительность погони. Выразительное изображение передает не только динамику действия, но и юмористическое звучание сцены.

Другое состояние стремится выразить кинооператор, используя движение камеры в съемках восстания. Упор здесь не столько на динамике действий главной героини эпизода Трубецкой, сколько на движении пространства вокруг нее. Мы видим ее лицо за стеклом кареты, отражение и блики в котором выполняют сразу несколько изобразительных задач. Мелькание отражений передает движение, суматоху и неразбериху на площади. И это же мелькание помогает актрисе глубже донести до зрителя состояние изумления, беспокойства, непонимания происходящего княгиней-француженкой. Лицо ее слегка подсвечено прибором, находящимся внутри кареты. Мелькающие светлые блики на стекле кареты хорошо тонально проработаны. Тревогу, создаваемую колебаниями отражения, дополняют смазанные, нерезкие, пробегающие фигуры переднего плана, временами перекрывающие княгиню.

Выйдя из кареты, она оказывается в группе людей, освещенной ровным дневным светом. Мятые войска - в заснеженном, задымленном пространстве, они отго-

рожены решеткой и непонятно откуда взявшимся стволом дерева. Меняется колорит, крупность, характер изображения, вместе с шумовым сопровождением создавая ощущение некоторой ирреальности происходящего. Музыка И. Шварца в этот момент носит созерцательный характер, она, как бы сопровождая события, звучит в то же время вне них. Стоящие в строгом порядке солдаты и смотрящая на них в тревоге толпа - словно два разных мира. И в изображении, и в звуке эпизод решается не с позиции объективной реальности, здесь все направлено на передачу внутреннего состояния героини...

Выразительные блики и отражения в окнах движущихся карет по-новому звучат в сценах отъезда Волконской и Трубецкой в Сибирь. Здесь они оттеняют душевное состояние женщин, простившихся с родственниками, с прежней жизнью. Лица Волконской, например, почти не видно, актриса одета в темную шубу, отчего отсветы и блики на стекле несколько гасятся, и лишь временами отражающееся в окне голубое небо подчеркивает состояние скорби и боли. Месхив снимает под достаточно острым углом к стеклу - при движении вслед за каретой это позволяет четко выстраивать отражение, усиливая драматичность сцены в целом.

Исследуя движения камеры, следует остановиться на монтажном сочетании движений как средстве динамизации действия на экране.

...Перед отъездом Волконский во власти воспоминаний. Наиболее яркое - эпизод с вспыхнувшей накидкой, предупреждение его будущей жене, полученное свыше. Сцена смонтирована короткими планами, точка съемки бегущей Марии сначала верхняя, но через мгновение актриса показана крупно снизу, потом вновь сверху. Резко меняющиеся ракурсы передают и сильнейший испуг, и тревожное предчувствие героини. Последний кадр - крупный план перевернутого на экране лица героини, лежащей на снегу. Камера немного поворачивается вокруг своей оси, что приводит к плавному,

круговому перемещению. Движение камеры продолжает внутреннее движение мысли.

Пластически близок этому кадр в сцене убийства генерала Милорадовича. Лежащий на снегу генерал снят с аналогичным поворотом камеры. Но есть очень важное, дающее иное звучание сцене различие: если взгляд Раевской обращен вверх в небо, к богу, то старый вояка Милорадович лежит лицом вниз. Эпизод с Милорадовичем интересен не только выразительным сочетанием планов, снятых в разных ракурсах. Многие его кадры имеют больший или меньший смаз из-за быстрого движения камеры, ускоряющего ход событий. В других кадрах, напротив, время словно замедляет свой ход (прием ускоренной съемки). Милорадович произносит речь, обращаясь к солдатам, слышится выстрел, крупно лицо раненого генерала, камера стремительно панорамирует по рядам солдат, вскрикивает в ужасе Трубецкая. Точка съемки Милорадовича меняется с верхней на нижнюю. Падающий генерал снят ускоренно. Предельное напряжение эпизода усилено толчками ритма: замедленное движение, ускоренное и вновь замедленное. В момент убийства все как бы замерло в недоумении. Замедленное падение генерала композиционно выстроено на втором плане, а передний план, «мешающий» рассмотреть Милорадовича, нерезкий, неясный.

Необыкновенно интересно Месхиев использует плавный обезд снимаемого объекта по окружности. Наиболее выразителен он в сцене, когда Волконская, обдумывая свое решение, облакачивается на дерево. За ней нерезкое, размытое пространство. Кинооператор, приблизившись с затылка, начинает плавно обходить героиню, держа ее голову в центре кадра. Благодаря изменяющемуся при этом фону героиня как будто «взлетает». Краски фона светлеют, золотистый цвет осени как бы утверждает ее решение: «Возле Сергея я все

смогу». Фон уже радужный, солнечный и как бы замыкается за ее спиной. Фон становится контрастней, свет сзади ярче света на лице, он образует «сияние», будто сам Господь благословил решение княгини. Этот удивительный по своей пластике прием усилен применением мягкорисующей оптики. Душевное смятение, мысли, которые не увидишь, переживания, которые не проиллюстрируешь, Месхиев передает движением камеры. Но зритель следит не за движением, он следит за мыслью, за настроением. Эмоциональная окраска переживаний задается изменением композиции кадра, ритмом движения. Еще один выразительнейший прием движения камеры, теперь в сочетании с изменением фокусного расстояния, несущий большую смысловую нагрузку, использован в сцене обеда семьи Раевских. Она начинается последовательно показанными крупными портретами всех членов большой семьи. Драматизм обстановки накаляется, когда рассерженный генерал выходит из-за стола. Камера еще на съемке крупных планов, едва заметно движется назад. По мере ее удаления действующие лица вслед за генералом группами и по одному покидают столовую. Чем меньше остается людей в кадре, тем дальше отъезжает камера. Окончание отъезда - одиноко сидящая Мария в пустой комнате на общем плане. Люстра со свечами над столом занимает центр композиции, придавая значительность и даже торжественность происшедшему событию.

Поиски и находки Месхиева в «Звезде пленительного счастья» представляют и сегодня необыкновенный интерес. Дмитрий Давыдович никогда не стремился к эффекту ради эффекта. Его работа интересна именно образностью, ассоциативностью изобразительного ряда. Исследованный пример использования кинооператорского способа - движение камеры - тому подтверждение.

#### **ПРИМЕЧАНИЕ**

<sup>1</sup> Здесь приводится выражение В. Я. Мотыля во время беседы с автором 20 января 2002 г.