

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Субъективная камера и
кинематограф «оттепели»





Фильмы:

- «Летят журавли» М. Калатозова
- «Баллада о солдате» Г. Чухрая
- «Иваново детство» А. Тарковского

Цель: Рассказать о выразительных свойствах «субъективной камеры», придуманной Сергеем Урусевским и кинематографе «оттепели».

Основные идеи:

1. В конце 50-х годов весь мир узнал о новом советском кино, которое позже назвали кинематографом «оттепели».
2. Оператор фильма «Летят журавли» Сергей Урусевский считается основоположником «субъективной камеры».
3. Биография и основные этапы творчества С. Урусевского.
4. С. Урусевский помимо картин оставил основные принципы операторского мастерства, также описали операторское отношение к делу не как к ремеслу, а как к полотну.
5. Картина «Летят журавли» попала на Каннский кинофестиваль благодаря Клоду Лелюшу, который в те годы был еще оператором.
6. Поэтико-документальное направление объединяло довольно широкий круг режиссеров: Г. Данелия, М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман,
7. В. Шукшин, которые также использовали в своих фильмах достижения «субъективной камеры».

В конце 50-х годов весь мир узнал о новом советском кино, которое позже назвали кинематографом «оттепели». Три картины подряд получили престижнейшие призы международных кинофестивалей:

- «Летят журавли» (1957) М. Калатозова – «Золотая пальмовая ветвь» Канн;
- «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрай – приз жюри Каннского кинофестиваля;
- «Иваново детство» (1962) А. Тарковского – «Золотой лев» Венеции.



Очевидцы вспоминают: после просмотра ленты «Летят журавли» Пабло Пикассо воскликнул: «За последние сто лет я не видел ничего подобного!» Великого художника буквально потрясло искусство оператора Сергея Урусевского. Коллеги называли Урусевского «живописцем экрана». Также он считается основоположником «субъективной камеры».

Ручная камера, лифт, сконструированный для головокружительных передвижений оператора, и черно-белая графика. Слова Пикассо: «Каждый кадр – это самостоятельное художественное произведение». Вначале было кино немое, потом появилось звуковое, и вдруг в 1957 г. выходит фильм «Летят журавли».

Абсолютно ясно, что кино стало изобразительным».

«Камера шла по улице, потом заходила в лифт, на лифте поднималась на крышу, на крыше вдруг уезжала над толпой и уходила в огромное пространство», – вспоминает кинооператор Олег Лукичев. Похоже на сюжет триллера, но это сцена похорон в фильме «Я – Куба». Сергей Урусевский снимал ее в начале 60-х. Эта картина не стала большой удачей кинорежиссера Михаила Калатозова. Более того, ее положили на полку не только в СССР, но и на Западе. Только в 1992 г. Мартин Скорсезе и Фрэнсис Форд Coppola добились показа этой ленты в США. Почему они это сделали? Все очень просто: потому что «Я – Куба» – это бесспорно визуальный шедевр. В одном из интервью Скорсезе предположил: «Если бы эту картину мир увидел сорок лет назад, кино сегодня было бы совсем другим».

Когда Урусевского называют «большим художником», это надо воспринимать буквально. В 1935 г. он окончил Ленинградский институт изобразительных искусств – бывший ВХУТЕИН, мастерскую Владимира Фаворского. Урусевский учился на отделении книжной графики, но увлекся кинематографом, и его кистью стала камера. «Чем больше ты вникаешь в профессию, чем больше ты живешь в этой профессии, тем больше откровений там находишь». Какие-то вещи из общих слов становятся точными и целенаправленными. «И ты понимаешь, насколько он был прав в то время. Насколько человек опередил время, взяв ручную камеру в руки. На этом приеме сейчас построено все современное кино», – говорит кинооператор Владислав Опельянец.



Современные операторы, конечно, уже не пользуются теми техническими новаторствами, которые изобрел Урусевский. Техника ушла далеко вперед, но некоторые секреты ей неподвластны. «Самое главное, что оставил после себя Урусевский, – помимо картин гениальных, он оставил основные принципы. Операторское отношение к делу не как к ремеслу, а как к полотну».

Наиболее новаторский элемент фильма «Летят журавли» — это операторская работа. Впрочем, новаторство с опорой на традицию. «Летят журавли» во многом является переосмыслением визуальных достижений кинематографа революционного авангарда 20-х годов, намеренно подзабытого в позднесталинский период, когда кинокартины стали визуально невыразительными, бесконечно разговорными и похожими на театральные представления. Второе дыхание авангарду дали люди, им воспитанные: Калатозов снимал во вполне революционном духе свои ранние работы, такие как «Соль Сванетии» и «Гвоздь в сапоге», а Урусевский учился во ВХУТЕИНе у таких неординарных мастеров, как Владимир Фаворский и Александр Родченко.

Яркие визуальные техники, на которые так богат фильм «Летят журавли», по сути, были не изобретены, а заново открыты. Знаменитая субъективная камера могла быть вдохновлена «Шинелью» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, сверхширокоугольная оптика (Урусевский в фильме использует объектив 18 мм) активно применялась в «Стачке» Сергея Эйзенштейна, а ракурсная съемка вообще была отличительной чертой всего авангардного кино 20-х. Важны не эти приемы сами по себе, а то, что Урусевский смог, во-первых, их сделать своими, а во-вторых, использовать их органично, подчинив драматургии и замыслу фильма.

«Летят журавли» — это фильм об обычных людях, обращенный к обычным людям. В таком контексте субъективная камера и съемка с рук помогает подключить зрителя к активному сопереживанию и почти к участию в действии. В ряде сцен, например в знаменитых проходах на фронт, динамичная камера позволяет нам буквально ощутить окружающую толпу.

Другой пример смелого использования сочетания камеры вместе с изменением скорости съемки — сцена попытки самоубийства Вероники. Камера находилась в руках у бегущей Татьяны Самойловой и снимала на скоростях 18, 12 и 4 кадра в секунду. Используемые приемы помогли точно выразить безумное состояние героини, срезонировать колебаниям ее души. Урусевский, говоря об активной роли камеры, замечал: «Оператор должен играть с актерами».

Один из самых знаменитых кадров фильма — круговая панорама с бегущим по лестнице Борисом — был одновременно и одним из самых сложных в съемке. Для него специально выстроили квадратную деревянную декорацию: трехэтажную лестничную клетку с железным столбом посередине, к которому была прикреплена операторская люлька. В люльку садился оператор с камерой, и конструкция с помощью троса поднималась вверх по спирали параллельно бегу актера (Баталова). Операторской группе было необходимо одновременно учитывать целый ряд факторов: синхронизацию скорости подъема актера и оператора, перевод фокуса, свет. Сложностей добавляло то, что декорация была замкнутой и от световых приборов моментально превращалась в печку.

Впрочем, иногда яркие выразительные решения достигались без особых технических разработок. Например, так Алексей Баталов рассказывает о съемках кадра с березами: «Его (Урусевского) крутили на месте, резко опускали навзничь на землю, а потом скорчившегося на маленькой самодельной тележке катали вокруг стволов промокших берез. Тут он был и оператором, и штативом одновременно, поэтому для устойчивости и амортизации толчков помощники и осветители подпихивали под него все, что было под руками: операторский брезент, куртки, ушанки, шарфы и рабочие рукавицы».

Другой известный фрагмент — 1,5-минутная однокадровая панорама прохода возле затонувшей пушки. Плавное движение камеры здесь создавалось с помощью листа кровельного железа, на котором таскали Урусевского.

Отдельно стоит отметить портреты Урусевского. В сцене, где герои устанавливают светомаскировку, оператор использует затемнения, чтобы наносить на лица Самойловой и Баталова различный «световой грим». От кадра к кадру он меняется, позволяя подчеркнуть тот или иной нюанс в характерах и изменениях эмоционального состояния героев.

В момент выхода в советский прокат в октябре 1957 г. фильм «Летят журавли» встретили неоднозначно. Отмечая новаторский визуальный стиль, многие критиковали драматургию, называя сюжет «притянутым за уши». Также некоторым не по душе была неоднозначность образа главной героини. Среди таковых был первый секретарь ЦК КПСС Никита Хрущев, назвавший Веронику не иначе, как «шлюхой». Однако это не помешало ленте выйти в лидеры проката по итогам года — его аудитория составила 28,3 млн зрителей.



Но дальше картину ждала и вовсе уникальная для нашего кино судьба. И обеспечил ее 19-летний Клод Лелуш, будущий постановщик культовой мелодрамы «Мужчина и женщина». Летом 1957 г. он оказался в Москве для того, чтобы тайно снять фильм о СССР. Среди прочих мест ему удалось проникнуть и на «Мосфильм», где он стал свидетелем съемок «Летят журавли». Особенно его впечатлила съемка сцены с винтовой лестницей. Вернувшись во Францию, Лелуш первым делом связался с Робером Фавром Ле Бре, директором Каннского фестиваля, и рассказал ему о картине «Летят журавли». Тот вскоре познакомился с фильмом и добился его включения в основной конкурс Канн. В конкурсе же лента обошла работы таких мастеров, как Ингмар Бергман, Сатъяджит Рай и Жак Тати, и стала единственной советской картиной, удостоенной «Золотой пальмовой ветви». Добавим, что вспоминая в мемуарах посещение «Мосфильма», Лелуш пишет следующее: «Этот день, наверное, останется самым значительным во всей моей жизни. Тогда я решил, что буду не оператором кинохроники, а кинорежиссером».

Фильм Калатозова «Летят журавли» был только началом. Из года в год советское кино удивляло мир. Это было первое поколение советских режиссеров, творческое мышление которых сформировалось не только под воздействием традиций локальной отечественной киношколы, но под очевидным влиянием лидеров европейского киноискусства того времени:

М. Антониони, И. Бергмана, Ф. Феллини. Многочисленные дебюты молодых сразу обозначили две главные художественные тенденции, которые впоследствии и определяли духовно-эстетическую ценность советского кино, несмотря на ущемление прав этого искусства в пользу идеологии.

Поэтико-документальное направление объединяло довольно широкий круг режиссеров: Г. Данелия, М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман,

В. Шукшин. В своих фильмах они опирались на «жизнеподобные» принципы сюжетной организации драматургического материала, соединяли приемы игрового и документального кино. Добиваясь впечатления естественно протекающей жизни, погружали актерское действие в реальную среду и прибегали к услугам «скрытой камеры». Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу создавало новый повествовательный ритм кинопроизведений «Застава Ильича» (1964), «Июльский дождь» (1967)

М. Хуциева; «Я шагаю по Москве» (1964) Г. Данелия; «Листопад» (1968)

О. Иоселиани. Режиссеры дистанцируются по отношению к событию через второй поэтический план, т.е. ведут разговор «не на тему» в разнообразных лирических отступлениях. Но суть в том, что авторское пространство выстраивается не с помощью вербальных средств (например, закадровый комментарий), а через оператора. Рассуждение становится изображением, а действием – настроением автора и психологическое состояние героя, пребывающего в постоянном движении. Текучесть визуально-повествовательной фактуры, доверительная лирическая интонация придают этим картинам мягкую поэтичность и одухотворенность.

Уже мало кто помнит, что «Баллада о солдате» была номинирована на «Оскара» в категории «Лучший сценарий» (Григорий Чухрай и Валентин Ежов), а в Сан-Франциско картина получила главный приз фестиваля, и Григорий Чухрай был назван лучшим режиссером.



«Баллада о солдате» — название дано не зря. Фильм построен как баллада, когда начало и конец образуют некое кольцо, в которое заключено содержание, развертывающееся также по поэтическим законам. Начинает и завершает балладу солдатская мать, мать героя фильма, восемнадцатилетнего Алеши Скворцова — совсем еще молодая женщина с прекрасным лицом. Во вдовьем черном платке каждый день выходит она на околицу села и вглядывается в пыльную дорогу в надежде, что вернется ее мальчик. Но мы уже знаем, что он не вернется никогда.

И все дальнейшее течение фильма — это путь Алеши Скворцова, связиста, который ухитрился подбить два вражеских танка, за что и получил у начальства награду — отпуск на неделю домой: починить матери прохудившуюся крышу. Путь Алеши в родное село — метафора всей его коротенькой жизни, и расположен между двумя этими точками на дороге. Все сжимается и сжимается, как шагреновая кожа, отпускной срок, все новые и новые встречи, препоны и внезапности готовит Алеше военный путь, и бежит-бежит солдат к заветной цели. И бежит за ним музыкальная тема, простенькая, веселая, на стаккато — счастливая для фильма удача композитора Михаила Зива. Две минуты, пока гудел, торопился грузовик, подкинув Алеше на последнем отрезке пути, виделись мать и сын, чтобы расстаться навсегда.



За гибелью одного из миллионов рядовых, обыкновенного солдата Красной Армии, ничего особенного на войне не совершившего, за этой резко оборванной судьбой раскрыта огромная трагедия — потеря драгоценнейшей жизни человеческой. По сути дела, фильм — это баллада не о солдате, а о человеке, принужденном историей стать солдатом. «Баллада о солдате» проникнута светлой печалью о невозместимых утратах военного поколения. Студент ВГИКа, Володя Ивашов, счастливо найденный Чухраем, обессмертил себя ролью Алеши.

Забота Чухрая — не о кадре, не о фразе. Например, добрая половина картины происходит в эшелоне, на железнодорожных путях. Одинаково смонтированы куском — тот же паровоз, те же колеса, вагоны, те же березовые рошцы, проносящиеся мимо. Алешина дорога входит в сердце иным — не только монтажом, ритмом, не движением на экране. Поэзия самых простых вещей берет над нами власть. Атмосфера «Баллады» в своем роде единственна. На экране, высветленный памятью, предстает солдатский военный мир: серый, махорочный, полный каких-то передвижений и трудной работы, из пропотевших гимнастеров и тяжелых скаток.

Алешин путь с фронта домой, воспетый в фильме, — это поистине путь добра, творимого так же естественно, как дышит человек.

«Баллада о солдате» появилась на Каннском фестивале в 1960 г., когда Федерико Феллини показал «Сладкую жизнь», Антониони — «Приключение», Ингмар Бергман — «Источник». Некоммуникабельности, отчуждению — этим главным мотивам западного искусства, прозвучавшим с таким широким и трагическим размахом, «Баллада о солдате» противопоставила свою веру; сложности — простые истины, оплаченные жизнью; всеобщей относительности — верное знание того, что хорошо, а что плохо; изображению трагического одиночества человека — добро, любовь и людские связи, возникающие даже в аду войны, ибо они есть естественная потребность человека.

Пьер Паоло Пазолини, взволнованный картиной, сказал: «Фильм производит впечатление чудом сохранившейся до наших дней классики. Как если бы в квартале, состоящем сплошь из серых и посредственных зданий, открылись вдруг контуры огромного и прекрасного старинного сооружения».

Сегодня мы начали наш разговор о таком явлении, как советский кинематограф «оттепели». На следующей лекции мы продолжим разговор о творчестве Марлена Хуциева.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Александр Липков, И. Урусевская. С кинокамерой и за мольбертом. — М.: Алгоритм, 2002. — 400 с. — (О времени и о себе).
2. Зайцева Л.А. «Экранный образ времени оттепели (1960-1980), -М.: Нестория-История, 2017. – 344 с.
3. Зоркая Н.М. История отечественного кино. - М.: «Белый город», 2014, - 568 с.
4. Гусев А. Субъективная камера в постклассическом зарубежном кинематографе (1960-2000)
5. <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1005/>
6. Кино и его призраки: Интервью с Жаком Деррида. – «Сеанс», №21-22, с. 94.