



«В текучести изображения – поэзия экрана».

Оператор Сергей Урусевский

Дмитрий Масуренков

Среди кинематографистов, чье творчество изменило изобразительный язык кино, одно из ведущих мест занимает кинооператор Сергей Павлович Урусевский (1908-1974). Каждый снятый им фильм – это множество художественно-изобразительных достижений – пластических открытий и операторских находок, оригинальных съемочных приемов и техники, которые он превращал в художественные, исполненные в ярких, экспрессивных экранных формах.

На фильмы Урусевского специально ходили, чтобы увидеть и перенять его достижения. Они были настолько впечатляющими, что сразу становились примерами для подражания у коллег-операторов, служили своеобразными направляющими в творческих поисках новых путей изобразительного решения. После его фильмов снимать по-старому было просто невозможно.

О молодом операторе Урусевском заговорили в 1947 году после фильма «Сельская учительница» (режиссер М. Донской). Кинематографисты единодушно отмечали поэтически-изобразительную тональность картины, замечательную работу оператора со светом, богатство световых нюансов и переходов в натуральных и павильонных съемках и прекрасные кинопортреты актрисы В. Марецкой с мягкой полоской света на глазах. Такой характер освещения стал своеобразным авторским приемом Урусевского.

Для создания романтической атмосферы оператор использовал разнообразные оптические насадки, тюли и дымы. Все это было исполнено на высочайшем художественном уровне, но за границы уже известных способов пластического решения фильма не выходило. Только для нескольких натуральных эпизодов Урусевский нашел абсолютно новое изобразительное решение – снял на пленку, чувствительную к инфракрасным лучам. Белые деревья, почти черное небо

с огромными белыми облаками придали пейзажу необычайную романтичность. Это стало прорывом в новый изобразительный мир – «езда в неизвестное», как писал любимый поэт Урусевского В. Маяковский.

Следующей работой Урусевского стал фильм «Алитет уходит в горы» (режиссер М. Донской, 1949). Однако несмотря на интересные экспрессивные световые решения кинематографическим событием он не стал. Оригинальную манеру Урусевского можно заметить только в кадрах борьбы героев, снятых с нижней точки ручной камерой.

В 1950 году в фильме «Кавалер золотой звезды» Урусевский приступает к освоению появившегося совсем недавно цвета. Будучи выпускником ВХУТИНа и учеником В. Фаворского, А. Гончарова и А. Родченко, использовавших в своих работах контрастные, резкие, экспрессивные решения, эту картину он снимает с режиссером Ю. Райзманом, который тяготел к повествовательным кинематографическим формам. Их творческий союз, продолжившийся в фильме «Урок жизни» (1955), хотя и не привел к оригинальным и ярким изобразительным открытиям, продемонстрировал прекрасные образцы новаторской, живописной работы оператора с цветом и светом. В подобной спокойной изобразительной манере решена Урусевским и картина «Возвращение Василия Бортникова» (режиссер В. Пудовкин, 1952).

В этих фильмах множество эпизодов, снятых в режим и ночью. Умению Урусевского реалистически воспроизвести тональные и цветовые соотношения можно поучиться и сегодня, тогда бы в современных фильмах в ночных эпизодах лица «не горели», а в тенях не было бы «дневной» проработки. Но Урусевский не был бы самим собой, если бы не пытался «взрывать» плавное киноповествование острыми изобразительными решениями. В «Уроке жизни» кадры стройки – это постоянное движение камеры с использованием тележки

и операторского крана, проездов и подъемов. В эпизоде, где герой перебирается из кузова движущегося грузовика на подножку кабины, его сопровождает камера на операторской тележке, закрепленной на грузовике, и это придавало изображению особую динамичность. А в фильме «Возвращение Василия Бортникова» драматизм достигается не только игрой актеров, но и силуэтным решением кадра.

В 1956 году снятый Урусевским фильм «Сорок первый» (режиссер Г. Чухрай) вновь становится кинематографическим событием. Его изобразительное решение было своеобразным возвращением к киноязыку советского кинематографа двадцатых годов. Пластика изображения создает поэтическую атмосферу действия, становится одним из важнейших слагаемых художественности всего фильма. Романтическая поэтика во многом создается пейзажами, в которых основой выразительности становится небо. В зависимости от драматической ситуации оно выцветшее синее, серебристо-голубое или тяжелое сумеречное, а сквозь него ярким холодным пятном просвечивают солнце или луна. Большая часть этих натуральных кадров снималась с использованием различных по плотности и цвету оттененных светофильтров. А смягчающие насадки, большинство из которых были сделаны самим Урусевским, размывая жесткость оптического рисунка, придавали изображению своеобразную лиричность, особенно на портретных планах, и превращали многочисленные блики в необычайно красивые, светящиеся звезды. Именно благодаря этим средствам и создавался поэтический и одновременно экспрессивный экранный мир, где трагически переплелись гражданская война и любовь.

В 1957 году на экраны вышел фильм «Летят журавли» (режиссер М. Калатозов). О фильме, его художественных достоинствах и инновациях, о его роли в развитии кинематографа написано очень много. Съемочные приемы и



Кадр из фильма «Сорок первый».
Оттененный фильм притемнил небо

технические средства, использованные в нем Урусевским, во многом изменили изобразительный язык кино. Для режиссера Калатозова этот фильм стал своеобразным возвращением к его поискам кинематографического языка в фильме «Соль Сванетии» (1930), а оператор Урусевский нашел новые выразительные возможности при съемке ручной камерой.

В 1954 году появилась легкая камера «Конвас-автомат» с электроприводом и кассетой на 60 м, позволившая вести непрерывную съемку с рук. Урусевский стал первым, кто при съемке самых динамичных эпизодов фильма сделал этот способ основным съемочным приемом. Взяв «Конвас» с 18-мм объективом в руки, он стал двигаться – панорамировал, следовал за актерами, подходил, отходил и обходил их, ехал на операторской тележке, поднимался и опускался на операторском кране. Камера обрела свободу движения, превратилась в активного и эмоционального соучастника события. Непрерывное движение, постоянная смена

крупности и ракурса создавали новую динамику и напряженность происходящего на экране. Изменялись сами принципы композиционного решения – действие происходило не перед камерой, а вокруг нее.

Короткофокусный объектив позволял не просто уменьшить колебание изображения, возникающего при проходах оператора, он по-иному передавал перспективу пространства, усиливая ее глубину. Движение камеры и актера за счет резкого изменения масштаба изображения придавали дополнительную динамику и экспрессию изображению.

Такой способ съемки позволил создавать в едином монтажном кадре при непрерывности действия постоянную смену зрительных впечатлений, что раньше достигалось только монтажом. Объясняя такое изобразительное решение, Урусевский заметил: «Может возникнуть вопрос: а зачем? Разве нельзя рассказать то же самое, раздробив действие на десяток кадров? Ответу вопросом же. А зачем объясняться стихами, если то же самое укладывается в нескольких строках газетного репортажа? Останутся монтажно-склеенные планы, а волшебство уйдет, образ рассыплется. В текучести изображения – поэзия экрана».

Фильм открыл еще немало других новых съемочных приемов: вращающиеся с ускорением березы, одновременный подъем и круговая панорама сопровождения пробега героев по лестнице, съемка камерой, прикрепленной к актрисе...

Эти открытия изменили художественные принципы съемки и расширили возможности изобразительно-монтажного решения. Творческие находки Урусевского превратились в изобразительную тенденцию. Снимать ко-

роткофокусным объективом с рук стали почти все. Но Урусевский постоянно подчеркивал в своих выступлениях и демонстрировал в дальнейших работах важность выбора не столько приема съемки, сколько изобразительно-пластического ритма сцены, создающего необходимое эмоциональное впечатление. За свободным движением камеры во всех его фильмах стоит тщательно выбранное художественное решение.

Приемы Урусевского послужили и своеобразным заказом для разработки технических устройств, позволяющих преодолеть ограничения динамической съемки с рук: колебание камеры, возможность использования только короткофокусного объектива, затруднения в визировании, невозможность записи звука.

Поиски новых принципов изобразительно-монтажного построения и приемов съемки Урусевский с Калатозовым продолжили в фильмах «Неотправленное письмо» (1959) и «Я-Куба» (1964). Съемки свободной, ручной камерой с короткофокусным объективом получили в них дальнейшее развитие. В «Неотправленном письме», романтической истории работы и гибели группы геологов в тайге, почти все съемки велись в экстремальных условиях, в настоящей тайге. Операторская работа в нем и сегодня поражает своей виртуозностью: непрерывное движение камеры в густых зарослях по сложнейшим и разнообразным траекториям с постоянным приближением до крупного плана и отдалением до самого общего. С верхней точки камера опускается до земли, резко качается вместе с наклонами героев, а в эпизоде «пожар» движущаяся камера, перед которой падают горящие деревья, создает подлинное ощу-



Урусевский на съемках «Летят журавли»



На съемках «Неотправленное письмо»

шение смертельной опасности. По контрасту решены эпически статичные пейзажи с маленькими фигурками героев.

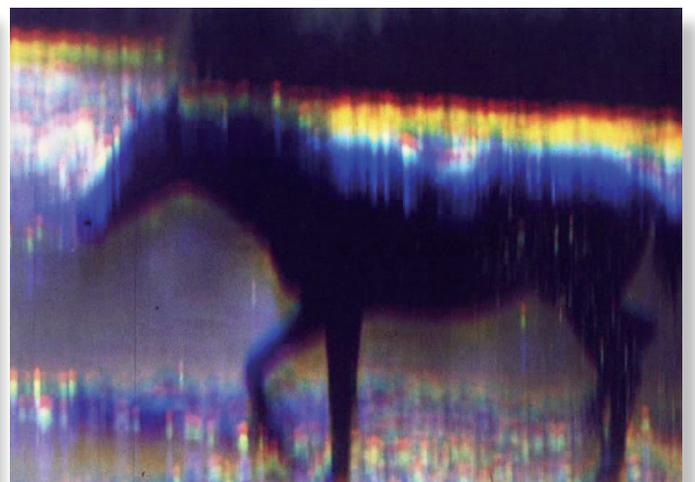
«Я-Куба» стал дальнейшим продолжением и в какой-то степени завершением поисков Урусевского выразительных возможностей съемок свободной камерой. Почти весь фильм снят ручной камерой с 9,8-мм объективом. Гипертрофированное, преломляющееся при движении камеры пространство превращает реальность в своеобразную поэтическую гиперболу. Каждый эпизод фильма благодаря непрерывному движению камеры решается как единый монтажный план. Тогда такое художественное решение вызвало противоречивые оценки, но мастерство оператора в организации движения было абсолютно бесспорным, новым и уникальным. Эпизод, где камера с крыши небоскреба, скользя по этажам, опускается в бассейн, или эпизод похорон, когда в едином монтажном эпизоде камера с улицы

поднимается по вертикали вдоль стены, проезжает сквозь фабричный цех и плавно парит над толпой, стали классикой для профессионалов. Усиливает эмоциональное впечатление от изображения и съемка на инфра-пленке. Снятая на ней реальность предстает или как светящаяся природа, олицетворяющая радость находки алмазов («Неотправленное письмо»), или как образ тропической природы с черным, бездонным небом («Я-Куба»).

Следующие, уже цветные, фильмы «Бег иноходца» (1967) и «Пой песню, поэт» (1971) Урусевский снимает и как режиссер, и как оператор. В них он пытается найти новые, не драматургические и режиссерские, а пластические формы. Изобразительное решение строится на кинематографической живописности с использованием и переосмысливанием уже найденных ранее художественных приемов. Не будем анализировать результаты этих поисков, но для кинематографистов

здесь тоже немало изобразительных открытий. В «Беге иноходца» – это мир глазами лошади, снятый через дисперсионную призму. В «Пой песню, поэт» – одноцветное изображение с единственным доминирующим ярким цветом красного флага.

Открытые Урусевским приемы съемки, изменившие принципы подхода к изобразительному решению, и сегодня остаются одними из основных в современном кино. Достаточно вспомнить оscarоносного «Бердмена» (режиссер А.Г. Иньярриту, оператор Э. Любецки, 2014), снятого как бы одним кадром ручной, постоянно двигающейся камерой с короткофокусным объективом. А техническим воплощением идей Сергея Павловича стали многочисленные стабилизирующие устройства, средства перемещения и дистанционного управления, которые и обеспечивают сегодня полную свободу движения съемочного аппарата. ▶



Кадр из фильма «Неотправленное письмо», снятый на инфра-пленке

Кадр из фильма «Бег иноходца»