

# Кинематограф. Искусство и техника

## Часть 2. Немое кино

Дмитрий Масуренков

**Д**вадцатые годы – время становления кино как искусства, завершение выработки его изобразительно-монтажного языка. В советском кино этот процесс шел особенно бурно. Молодые кинематографисты, отвергая все наследие русского, дореволюционного кино, искали новые художественные средства и формы для создания революционного искусства. Их замыслы, декларируемые в громких манифестах, требовали для своего воплощения соответствующих средств и инструментов.

Одним из них стал киноаппарат «Парво» французской фирмы «Андре Дебри», чаще называемый просто «Дебри» (в зависимости от модификации модели присваивался еще и буквенный индекс). Именно благодаря нему появилось новое выразительное и экспрессивное пластическое решение в фильмах. Конструкция аппарата оказалась настолько удачной, что в различных вариантах ее

копировали и немецкие (камера «Аскания») и советские конструкторы (камера «Конвас»). «Дебри» в двадцатые годы снималось практически все советское и европейское кино. Цельнометаллические, относительно небольшие и легкие (масса «Белл-Хауэл» была около 22 кг, а «Дебри» – порядка 10 кг), они были весьма надежными и прочными, неприхотливыми в обслуживании и эксплуатации, снабжались комплектом оптики с фокусными расстояниями от 28 до 150 мм, универсальным посадочным гнездом и единым поводком фокусировки, который позволял легко и точно переводить фокус. Съемку можно было вести прямым и обратным ходом, с относительно большим диапазоном частоты смены кадров, угол открытия

объектива регулировался вручную или с помощью специального автомата наплывов. Проведение съемки облегчали и различные дополнительные приспособления – компендиум, фильтродержатели, фигурные рамки и др. Поэтому киноаппарат «Дебри» открыл для оператора широчайшие возможности для творческих поисков, освободил его от многих рутинных процессов подготовки аппарата к съемкам и выполнения определенного съемочного приема, дал возможность сосредоточиться на творческих проблемах.

Камеры «Дебри» обладали еще одной важной особенностью: они позволяли видеть снимаемый кадр не только в процессе подготовки (на матовом стекле), но и через пленку в процессе съемки. Поэтому этот аппарат даже изменил позу оператора: если посмотреть на старые фотографии, то видно, что, снимая «Патэ», он стоит рядом и крутит ручку, а ведя съемку «Дебри» – смотрит в лупу. Расширенные возможности киноаппарата «Дебри» в сочетании с малой массой и удачной эргономикой стимулировали творческие поиски новых форм пластической трактовки снимаемого изображения.

Идейно-творческие концепции советских кинематографистов-новаторов изменили принципы подхода и оценки роли киноаппарата и оператора в общем художественном строе фильма. Эти изменения напрямую связаны с новым пониманием изобразительных и выразительных возможностей киноизображения. Характер изображения, съемочный прием становятся одним из важнейших средств воздействия на эмоции зрителя. Не столько изобразительность, сколько выразительность становится основной целью поисков в пластическом решении фильма. «Везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое снимаем. И этому обобщению служит тот образ кадра, тот выбор точки съемки, та композиция внутри четырехугольника будущего экрана, которые заставляют нас подолгу и мучительно еще и еще раз переносить штатив, вытягивать ему ноги, сокращать их, проводить съемку через всю оптическую палитру объективов и фильтров. В этом единстве видимого облика предмета и одновременно образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощу-



реклама



Съемка «Броненосца «Потемкин»» (1925). Режиссер С. Эйзенштейн, оператор Э. Тиссэ

щаем величайшее условие подлинно реалистического письма кадра. В этом мы видим залог того волнующего ощущения, которым чисто пластически может увлечь нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изображения и есть величайшее в творчестве оператора» – эти слова режиссера Сергея Эйзенштейна о своем единомышленнике, операторе Эдуарде Тиссэ очень точно выразили направление и результаты их совместных творческих поисков новых пластических средств киноискусства.

Повествовательный, прозаический способ ведения кинорассказа заменяется пафосно-поэтическим с многочисленными изобразительными метафорами и гиперболами. Киноаппарат из «наблюдателя» превращается в активного участника события, а съемочный прием становится способом передачи авторского отношения к снимаемому. Монтажный эпизод собирается не из одного-двух кадров, снятых с высоты человеческого роста, а из множества кадров различной крупности, снятых с самых разнообразных, часто совершенно неожиданных точек, в остром нижнем или верхнем ракурсе. Отсюда возросшая роль оператора, превращение его из исполнителя в активнейшего участника творческого процесса, во многом формирующего изобразительный стиль фильма. Родоначальники советской операторской школы для решения новых идейно-эстетических задач – создать искусство, достойное революционной эпохи, найти новые, патетические или поэтические формы рассказа о революции, гражданской войне или современности, искали новые изобразительные средства и подходы к показу предметов и явлений, формы кинемато-

графической выразительности. Молодые кинематографисты, а именно такими были наши классики, когда снимали свои фильмы (Эйзенштейну было 26, Тиссэ – 27, Пудовкину – 32, Головне – 25, Козинцеву и Траубергу – 22 и 21, Москвину – 24, Вертову – 30, Кауфману – 32 года), творчески используя все возможности, которые предоставлял аппарат «Дебри», открывали совершенно новые принципы композиционного построения кадра, оригинальные съемочные приемы, производившие глубочайшие изменения в принципах изобразительного решения фильма. Конечно, не обходилось без перехлестов (молодежи в искусстве всегда свойственно желание поэкспериментировать, поискать новое, творчески «похулиганить»), и часто оригинальная форма становилась самоцелью, реальность трансформировалась до неузнаваемости. Но эти творческие поиски открывали совершенно новые приемы и формы создания выразительной кинематографической реальности. Относительная легкость и компактность «Дебри» повысила мобильность оператора, позволила применять такие выразительные приемы как съемка с движения и с рук. Так, в фильме «Чертовое колесо» оператор А. Москвин снимал с движущегося вагончика на американских горках, а оператор А. Головня использовал съемки с нагрудного штатива в фильмах «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана». Использование этих приемов придавало изображению особую динамическую экспрессию.

Своеобразным гимном съемочным возможностям аппарата «Дебри» стал фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) режиссера Д. Вертова и оператора М. Ка-

уфмана. Киноаппарат в этой картине, благодаря виртуозному использованию всего арсенала съемочных приемов, открывает абсолютно новую, кинематографическую реальность, превращает документальный материал в выразительный и емкий пластический образ. Для его создания камера снимала с самых неожиданных точек, трансформируя время течения события, ускоряя или замедляя его. Она в фильме – вездесуща, ее возможности позволили видеть самые необычные явления или превращали обычное в абсолютно новое. Исключительно пластическими средствами (в фильме кроме коротких титров нет ни одной надписи) строятся ассоциативные связи между предметами и явлениями, а съемочными приемами достигаются образные обобщения.

В своих поисках кинематографисты-новаторы пытались раздвинуть границы возможностей кинематографа. Эйзенштейн планировал экранизировать «Капитал», пластикой изображения передать звуки (снятые в «Стачке» проходы рабочих и меха гармони) экспрессивным ракурсом, необычной точкой съемки, серией наплывов и двойных экспозиций создать пластический эквивалент обобщенных понятий. Пудовкин в фильме «Простой случай» использовал цейтраферные и рапидные съемки как изобразительные метафоры, тем более что вы-

LogoVision SKИДКА 30%  
LogoVision DD15



proland  
+7(495) 941-98-69  
Условия акции на [www.proland.ru](http://www.proland.ru)

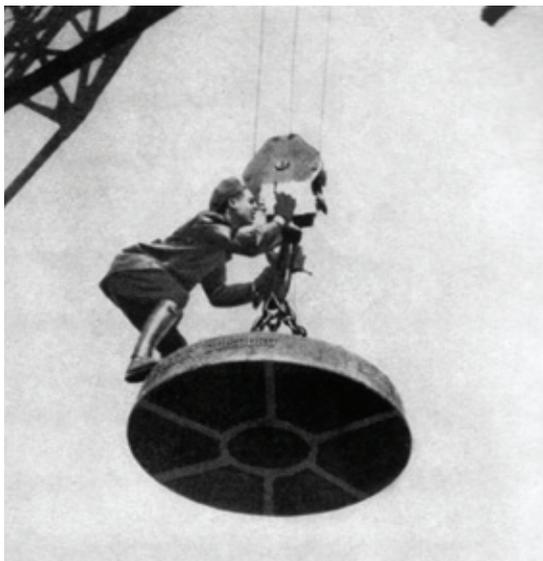
реклама



В арсенале оператора появился длиннофокусный объектив



На съемках фильма «Потомок Чингисхана» (1928). Оператор А. Головня снимает с движения



За камерой Михаил Кауфман.  
Так снимать можно было только «Дебри»

пускаемый фирмой «Дебри» скоростной киноаппарат «Гранд-Витез», обеспечивал кинематографическое качество скоростных съемок. Большинство подобных поисков не увенчались художественными достижениями, но изобразительные находки обогащали язык кино, а многие из новаторских съемочных приемов, родившиеся из творческого использования возможностей съемочного аппарата, в дальнейшем стали широко применяться в творческой практике для решения самых разнообразных художественных задач. В документальном кино аппарат «Дебри» также произвел своеобразную изобразительную революцию. Конечно, это не был легонький киноаппаратик, но достаточную оперативность оператору-хроникеру он давал. Но все же штативный аппарат не мог обеспечить оператору полную мобильность. Производители киноаппара-

туры делали попытки выпускать легкие, ручные аппараты, но из-за малого запаса пленки (5...7 м.), наличия одного объектива, слабого пружинного привода они использовались только для под съемок отдельных кадров.

Кардинальное решение смогла предложить в 1926 году фирма «Белл-Хазэлл», выпустив киноаппарат «Аймо». Легкая (4 кг), с 30-метровыми катушками пленки, которые устанавливались непосредственно в корпус, с пружинным приводом на 15 м пленки, а главное, портативная и весьма «прикладная», практически постоянно готовая к съемке, эта камера действительно стала ручной, репортерской. Первоначально «Аймо» имела один объектив, но весьма скоро ее стали снабжать вращающейся турелью с тремя объективами, что позволяло моментально в процессе съемок менять их. Перезарядку аппарата пленкой, заранее намотанной на специальные катушки, можно было выполнять на свету, этот процесс занимал не более 30...40 с. Относительно удачной была и конструкция визира, хотя при съемках крупных планов приходилось учитывать параллаксную поправку. Никакими дополнительными опциями этот аппарат не обладал, наводка на резкость производилась по метражу, но его репортерские достоинства искупали все ограничения. Он стал прекрасным инструментом для оперативных съемок – достаточно было просто вскинуть его к лицу и нажать «спусковой крючок». «Аймо» во многом сформировал изобразительный стиль хроникальных съемок тридцатых–пятидесятых годов: относительно короткий метраж кадра, частая смена точек съемки и крупности

планов за счет переброски объективов – своеобразный калейдоскоп запечатленной реальности. По существу, все важнейшие события середины прошлого века, в том числе и большинство военных репортажей Второй мировой войны были сняты «Аймо». Недаром его выпускали более 30 лет, а снимали им в течение еще большего периода. (В Советском Союзе копии аппарата «Аймо» под индексом КС-4 и КС-50Б выпускались с 1940 по 1962 годы).

В середине двадцатых годов киноаппараты стали комплектовать электродвигателем, приводящим в действие их механизм. Первые электромоторы были тяжелыми и громоздкими, питались от электросети или большого аккумулятора. Многие операторы встретили эту новинку в штыки – лишиться такой прерогативы, как вращения ручки, для многих казалось уничтожением их профессионального достоинства.

Но комплектация камеры электродвигателем в дальнейшем оказала поистине революционное влияние на всю изобразительную стилистику – у оператора оказались свободными обе руки, что позволило ему управлять панорамной головкой.

Панорамирование из редкого и сложного, исполняемого с помощью помощника приема, стало распространенным. Оно расширило пространство изображения, ранее ограниченное рамками кадра, характер движения в кино из центробежного становился центростремительным, действие уже не ограничивалось рамками кадра. Электропривод упростил и организацию съемок с движения, и съемка движущейся камерой перестала быть экзотическим приемом. ▶



С «Аймо» можно бежать по полю боя, чтобы снять танк



Снимается фильм «Конец Санкт-Петербурга» (1927).  
У «Дебри» уже появился мотор, и снимать с рук стало удобнее,  
но тяжелый аккумулятор приходится держать режиссеру В. Пудовкину