

Классики операторского мастерства – Марк Магидсон



Марк Павлович
Магидсон (1901...1954)

Дмитрий Масуренков

История операторского искусства связана с именами операторов, чьи работы становились эталонами профессионального мастерства. К таким операторам относится Марк Павлович Магидсон.

Он снял и принимал участие в создании 17 фильмов, работал с ведущими советскими режиссерами: Д. Вертовым, М. Калатозовым, Г. Козинцевым, Я. Протазановым, А. Столпером, С. Юткевичем. В годы его творческой деятельности снималось не так уж много фильмов, и профессиональная востребованность Магидсона – лучшее свидетельство его творческого потенциала. Его приглашали режиссеры, придерживающиеся разных художественных направлений, так как были уверены, что он сможет реализовать их творческий замысел, дополнив собственным видением.

В фильмографии Марка Магидсона есть картины разных жанров. Две из них – «Бесприданница» и «Повесть о настоящем человеке» – стали образцами самого высокого творческого мастерства и оказали влияние на формирование нового изобразительного стиля.

Как и многие его коллеги, Магидсон пришел в операторскую профессию из фотографии. Начиная он в Гомеле фоторетушером,

а потом, уже став известным фотографом, переехал в Москву и поступил на скульптурный факультет Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), который закончил в 1924 году. Затем Магидсон поступил в Государственный техникум кинематографии и одновременно начал работать фотографом в кино, а одним из первых фильмов с его участием был «Чины и люди» (1929) режиссера Я. Протазанова.

Магидсоновские фотографии заставили заговорить о нем как об оригинальном мастере, обладающем необычайно тонким ощущением драматургии фильма и изысканным чувством света. На его фотографиях раскрывались пластические особенности снимаемых персонажей. Именно фотографиями М. Магидсона воспользовался Ю. Желябужский при рассмотрении творческих аспектов работы оператора в книге «Искусство оператора», изданной в 1932 году.

Оригинальность художественного взгляда Магидсона, проявившаяся в его фотографиях, и мастерство их исполнения оказались чрезвычайно востребованными, когда в кино пришел звук. С его появлением кинематограф от ярких, экспрессивных художественных решений перешел к более сдержанным, повествовательным формам. В это время Магидсон начинает работать кинооператором.

В кино он принес свое умение раскрывать и обогащать операторскими решениями сценарный и режиссерский замыслы, сочетать пластическое богатство световых и тональных решений. Он сохранил композиционное решение кинокадра, присущее фотографии. Магидсоновская камера неподвижна, кадр трактуется как законченное произведение, отсюда его уравновешенность и завершенность. В кино Магидсон использовал фотографический подход к работе со светом, который у него всегда служил важнейшим средством для создания экранного образа актера. Он тщательно выбирал характер освещения и световой рисунок при съемках в декорациях и на натуре. Световой рисунок у Магидсона, нередко в чем-то

условный, содержит огромное богатство тональных и световых переходов. Особая изысканность изобразительного решения стала стилем его операторской работы, она вытекала из особого художественного мирозерцания Магидсона, тонкого ощущения красоты и способности воссоздать эту красоту на экране.

Его операторский дебют – съемка пейзажей в музее-усадьбе «Горки Ленинские» для фильма «Три песни о Ленине» (реж. Д. Вертов, 1932). Пейзажные кадры стали изобразительным камертоном, их лиричность и красота гармонизировали или контрастировали с драматическим развитием содержания.

В фильме «Три песни о Ленине» Магидсон открыл новую изобразительную метафору – снял в нижнем ракурсе короткофокусным объективом белые березы, уходящие в бесконечное небо. Съемку берез с нижней точки с поворотом камеры на 180° для передачи субъективного взгляда героя он использовал и спустя 12 лет в фильме «Повесть о настоящем человеке». А в 1957 году березы, снятые оператором С. Урусевским, закрутились в смертельном хороводе в фильме «Летят журавли», став хрестоматийным, метафорическим операторским приемом.

Первой большой постановочной картиной для Магидсона была «Гибель сенсации» (реж. А. Андриевский, 1934), в которой он продемонстрировал свое умение работать в разнообразных изобразительных стилях. В картине есть и импрессионистические кадры, и световая экспрессия, навеянная фильмом «Метрополис», и тональные контрасты, характерные для немецкого камерного кино. В фильме проявился и магидсоновский подход к принципам светового решения, основанный на многообразии нюансировок световых и тональных соотношений, который можно назвать «искусством светописа».

В 1936 году старейший режиссер нашего кино Я. Протазанов приглашает Магидсона на съемки фильма по пьесе Н. Островского «Бесприданница». На всемирной выставке в Париже в 1937 году картина получила золотую медаль, которую Протазанов передал Магидсону, отметив, что основной вклад в художественные достоинства картины во многом определила именно операторская работа. В своих лучших фильмах Марк Павлович всегда стремился найти для каждого персонажа индивидуальный, выразительный световой рисунок. Изобразительное решение любовно-психологических



Кадры из фильма «Бесприданница»

взаимоотношений героев «Бесприданницы» Магидсон построил на контрапункте экранного образа героини фильма и ее окружения.

Вот как Н.У. Алисова, исполнительница роли Ларисы, вспоминает свою работу: «Мне на помощь пришел «грозный оператор» – милейший человек Марк Павлович Магидсон. Добродушно ворча «думаешь мне это надо?», он заставлял меня приходить в павильон задолго до остальных и изо дня в день снимал при разном освещении, в различных ракурсах, водил в гримерную, костюмерную, придумывал прическу, грим, шляпку – все искал и не находил во мне Ларису... И вот однажды Магидсон принес фотографию, взглянув на которую, Протазанов сказал: «Да. Это – она!». Портрет стал ключом к облику и душе нашей героини» («Советский экран», № 6, 1981).

Изобразительный образ героини, особенно при съемке ее многочисленных портретов, Магидсон построил на гармоничном сочетании естественного характера освещения в павильо-

не и на натуре с индивидуальной световой нюансировкой на лице и фигуре в зависимости от драматургии эпизода. Лицо Ларисы буквально светится в начальном эпизоде, одухотворенно и взволнованно в эпизоде исполнения романса и трагически-контрастное в момент ее гибели.

Оригинально решено в фильме и освещение декораций, которое создавалось не с помощью больших световых и теневых плоскостей, характерных для тогдашнего стиля освещения, а за счет разнообразных по характеру и интенсивности световых пятен. Такое освещение позволяло добиться тонального многообразия изображения, придавало ему кинематографическую живописность.

Все световое многообразие в «Бесприданнице» Магидсон построил в узкой тональной серой гамме – от темной до светлой, практически без черного и белого. В этой сдержанной и одновременно богатой нюансами тональности, характерной для мягкого солнечного света, решены все натурные эпизоды с участием героини.

Еще один важный элемент в изобразительном решении фильма – пейзажи. Они стали пластическим лейтмотивом для главных эпизодов фильма, придали ему дополнительную лирическую интонацию, схожую с характером и образом героини. Операторская работа Магидсона в «Бесприданнице» оказала влияние на развитие общего направления в отечественном кино – красота и световая живописность в изобразительном решении стали критериями уровня мастерства оператора.

В 1948 году Магидсон снимает с режиссером А. Стоппером «Повесть о настоящем человеке». Между «Бесприданницей» и этим фильмом Марк Павлович снял и участвовал в съемках еще нескольких картин. Но наиболее полно его творческий темперамент раскрывался, когда нужно было найти оригинальное, цельное выразительное изобразительное решение. Если такой задачи не стояло, мастерство Магидсона ограничивалось

хорошей профессиональной работой, в которой можно было увидеть только отдельные операторские находки.

Экранизация повести Б. Полевого предоставила Магидсону еще одну возможность продемонстрировать высочайший уровень мастерства. Реальные события документальной повести о летчике Алексее Маресьеве, самолет которого был сбит за линией фронта, после чего он с переломанными ногами по зимнему лесу три недели пробирался к своим, а после ампутации ног вернулся в авиацию и продолжил воевать, получили в фильме патетико-лирическое воплощение. Интонацию фильма во многом сформировало изобразительное решение в стиле киноклассицизма с живописной законченностью композиции каждого кадра, особой тщательностью в передаче фактур и объемов всех снимаемых объектов, нередко условным характером освещения. Изобразительная патетика фильма проявилась и в выборе характера светового рисунка при съемках в декорациях, и в световой трактовке натуральных кадров.

Световое решение начального эпизода, где герой в густом лесу пробирается к своим, построено Магидсоном на контрасте темной человеческой фигуры, ослепительно белого, подчеркнута фактурного снега и солнечных лучей, пронизывающих лесную чащу. Во многих кадрах использован дым, создающий туманную изморозь. Статичная камера усиливала ощущение неподвижности зимнего леса. Лишь иногда она совершала медленный проезд по следам на снегу, подчеркивая первозданную природу, с которой борется человек. Течение времени и состояние героя переданы изменением характера и контрастом светотеневого рисунка на средних планах и портретах. Оператор с помощью света создавал объемно-пластическую форму лица героя, несколько изменяя характер светового рисунка для усиления драматизма ситуации. Например, в кадрах, где летчик покидает последние силы, высвечиваются только его глаза. Портретное освещение помогло наиболее полно раскрыть авторскую идею. Подобный принцип выбора светового рисунка Магидсон использовал и в других натуральных эпизодах: реалистический свет общих планов и тщательная доработка искусственной подсветкой средних и крупных планов.

Во время съемок в павильоне Магидсон отказался от бытовой мотивированности освещения во имя художественной выразительности. В декорациях госпиталя и санатория солнечные потоки, струящиеся сквозь большие окна, пронизывали светом все пространство, а тени от листьев создавали причудливый, красочный световой узор на стенах и потолке. Богатство световых градаций, мягкость тональных переходов придавали изображению им-

прессионистический эффект. В зависимости от характера развития сцены оператор постоянно менял светотеневые соотношения в кадре.

После войны наш кинематограф начал осваивать цветную пленку, и операторы столкнулись со множеством проблем. Так, общую неудовлетворенность вызывала цветопередача естественной зелени. Операторы боялись и не любили снимать ее на цветную пленку. Магидсон стал первым, кто решил проблему зеленого цвета. В своем экспериментальном ролике он добился полноты и разнообразия в передаче оттенков зеленого цвета не за счет использования каких-то технических секретов, а благодаря точному выбору характера освещения и баланса между направленным и отраженным светом. Этот опыт Магидсона помог многим операторам преодолеть боязнь зеленого цвета на натуральных съемках.

Операторские решения Марка Павловича в первой работе с цветом в фильме «Заговор обреченных» (реж. М. Калатозов, 1950) основывались не столько на достижениях точной цветопередачи и подчеркивании декоративных возможностей цвета, к которым стремились многие операторы, сколько на выявлении драматургических функций цвета. Магидсон был одним из первых, кто открыл живописную красоту цвета в кино.

Творческий путь Марка Павловича Магидсона трагически оборвался в 1954 году. На его открытиях и художественных достижениях сформировалось целое поколение операторов, а художественная изысканность его лучших работ и сегодня вызывает восхищение. ▶



Кадры из фильма «Повесть о настоящем человеке»