
ՄՇԱԿՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

**ОПЫТ РАБОТЫ СЕРГЕЯ ИСРАЕЛЯНА
В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО (“Песни песней”)**

АМБАРЦУМЯН Э. Д.

Для того, чтобы понять основные черты эволюционирующей стилистики Сергея Израеляна, не будем останавливаться на каждом из снятых им документальных фильмов и рассмотрим, каковым был опыт оператора именно в жанре неигрового кино на примере фильма “Песни песней” (реж. Армен Зурабов).

В фильме “Песни песней” ожила, забытая было в кино, простота, и даже нарочитый примитив старых полотен – простота, за которой стояла, однако, огромная сложность работы над фильмом. Операторские поиски здесь были особенно трудными. Армен Зурабов и Сергей Израелян много ездили по Армении, стремясь зафиксировать на пленку такую натуру, которая помогла бы им перевести поэзию на изобразительный язык кинематографа.

Во время съемок художники старались не сбиваться ни на какие эффекты, оставаясь в русле спокойного, естественного движения фильма.

В 1972 году киновед Эманвел Манукян писал: “Это исключительно пейзажный фильм, в котором пейзаж получает и выполняет свое высшее значение – оживает как человек. Строки армянских поэтов на экране приобретают свою изобразительную аналогию.

Оператор отказался от хрестоматичных, “открыточных” красот. Его интересует природное эхо звучащих в кадре слов”¹.

Фильм черно-белый, и это изначально было предусмотрено авторами, так как черно-белое изображение дает возможность избежать привычного для зрителя восприятия природы как некой самостоятельной красивой материальности. Для авторов этого фильма природа приобретает качество материализованной духовности, и каждый изобразительный элемент является живым носителем состояния мира, которое сочетается с чувствами, выражающими состояние души человека.

В фильме “Песни песней” закат, горы, моря – природа вообще, воспринимаются не просто как природа, а как некое откровение Святого духа, как некое литургическое действие, которое “совершают” закатные лучи. Такой фильм, в центре которого литургия гор, литургия света, литургия камней, больше подходит к языку кино и телевидения, вводя зрителя в ту атмосферу благоговейного внимания к Духу, которая и есть здесь самое главное.

В 1996 году во время “второй премьеры” этой ленты на телевидении режиссер и сценарист Армен Зурабов в интервью, данном телекомпания “Останкино”, отметил: “Происшедшее с нами, особенно за последние годы, вторглось в содержание этого фильма и стало как бы соавтором в тех задачах, которые были поставлены в картине. Мне кажется, что та растерянность, которая пришла на смену жесткой направленности в нашей жизни, совершенно естественно вызвала в нас стремление к тому, что, в общем, было известно всегда в мире всем людям, всем народам во все века. К новому совершенно, может быть для нас, первичному осознанию духовного идеала человечества”².

Древняя и средневековая поэзия Армении является одной из древнейших проявлений мировой культуры. В ней отразился целомудренный эмоциональный характер армянского народа. На последней странице режиссерского сценария фильма “Песни песней” авторы приводят высказывание Валерия Брюсова, которое должно было, но не нашло места в фильме: “Знакомство с армянской поэзией должно быть **ОБЯЗАТЕЛЬНО** для каждого образованного человека, как обязательно для него знакомство с

¹ Манукян. Э., *Строки, которые пишутся светом* (Экран, 1972, № 6, с. 7).

² Видеозапись интервью хранится в архиве телекомпания “Останкино”.

эллиническими трагиками, с “комедией” Данте, драмами Шекспира, с поэмами Виктора Гюго”.

Перед постановщиками стояла нелегкая задача: извлекая стихи из рукописей, сборников и антологий, выразительными, но простыми средствами воплотить на экране какую-то часть этой многовековой поэзии, придать ей третье измерение и посредством кинокамеры водворить обратно в тот мир, порождением которого она являлась.

Фильм начинается с кадра, в котором мы видим, как языческий каменный трехглавый идол медленно поворачивает свой триединый лик. С самого первого кадра авторы стремятся к тому, чтобы зритель уловил след, ведущий в древнюю армянскую культуру.

Появляется библейский ландшафт: долина, вдали горы в кромке рассвета – вершины гор уже увидели солнце. Камера начинает медленно панорамировать, фиксируя одинокие тополя, реку, каменные глыбы. На вершинах гор клубится туман, а горизонт озарен рассветом. Таким образом, С. Израелян изобразил древнюю эпическую песню “Рождение Ваагна”. Эти кадры, сопровождаясь органной музыкой Комитаса, вводят зрителя в медитацию, дорога к которой есть сотворчество к открытию абсолютно от нас не зависящего и ни в коем случае не навязанного нам присутствия Духа, который сотворяет и нас, и эти горы, и это небо.

В данном случае камера С. Израеляна, если так можно выразиться, поет, поет очень задушевно, поет не модные, преходящие мелодии, а чистые, нежные лирические мотивы.

В газете “Коммунист” в 1969 году появилась рецензия, посвященная этой картине, в которой говорилось: “Ее били дожди, обжигали молнии. Камни были во чреве ее, вся она, как кольчугой, была отягчена камнями. Золотисто-зеленые нити ящериц соединяли их, вышивая на иззубренной плоскости горы живые узоры. Сверкало солнце. Гора была настоящая и не настоящая – такие горы выдумывают – они, как мечта, хотя и существуют в реальности”³.

Появляется надпись “Давид Сасунский. Эпилог. Народный эпос” и далее следуют кадры, в которых видны, как сквозь клубы тумана вычерчиваются остроконечные горы – словно бастионы крепости. Камера медленно надвигается на скалы, доходит до крупного плана и через шершавую поверхность камня воссоздает на экране следы

³ **Геолецян С.,** *Песни песней (Коммунист, 24.10.1969).*

времени. А когда музыка смолкает, тихий, печальный закадровый голос (Армена Джигарханяна) начинает читать текст: “Пока этот мир полон зла, пока будет лжива земля, на свете мне не жить. Когда разрушится мир и воздвигнется вновь, когда будет пшеница – как лесной орех, как ягода – тогда придет мой день. Я отсюда выйду в тот день”. Камера слегка отодвигается и медленно панорамирует по поверхности скалы. Далее следует панорама остроконечных горных вершин, раздавленных камней долины, и появляется общий план, в котором видна выросшая словно из-под земли посреди долины маленькая церковь Святой Рипсиме. Древняя эпическая песнь на грабаре сменяется молитвой, написанной Месропом Маштоцем (IV-V вв.) – “Рано утром предстану перед тобой, царь мой и бог мой”.

“Спокойной и внимательной остается операторская камера Израеляна при изображении природы, она не ищет красивых уголков, она как-то мудро приглядывается к природе до тех пор, пока самый обычный вид, обычное дерево, улочка или берег реки раскроют свою красоту, ту самую прелесть, которую мы, вероятно, не заметили бы без помощи камеры»⁴, – пишет киновед Сабир Ризаев.

Воссозданные на экране строки Иоанна Мандакуни (V в.) “Тебя славлю, о мысленный свет” в образе библейской вершины Арарата, озаренной утренними лучами солнца, строки Григора Нарекаци (X в.) в образе крестообразного оконца в глухой безрадостной стене монастыря, которое светлым видением проецируется на облака, панорамы пустынных долин, скалистых горных отрогов и вспышки солнечных лучей сквозь клочья туч – вот слагаемые песни, “воспеваемой” камерой С. Израеляна.

Религиозная поэзия уступает место светской, и в кадрах, отражающих социальные мотивы неистового поэта средневековья Фрика (XIII в., “Колесо судьбы”), мы видим, как камера несется вниз – в пропасть: мелькают крутые склоны, огромные каменные глыбы. Камера словно падает в реку, фиксируя брызги разбивающейся о камни стремительной воды. Она несется навстречу грохочущему потоку, а брызги то и дело захлестывают объектив. Несутся навстречу крутые бесконечные откосы темной пропасти. И только на миг подброшенная водой камера словно откидывается к вспыхивающему небесному свету. Далее следует

⁴ Ризаев С., *Сергей Израелян (Фильм, 27.01.1974)*.

панорама вверх, и перед нами предстает узкое глубокое ущелье, а вверху – полоска неба, с которого будто падают огромные синие “куски” воды.

Интересно преобразила камера С. Израеляна “Четверостишье” Ованеса Ерзнкаци (XIII–XIV вв.) – “Наш мир подобен колесу:

То вверх, то вниз влечет судьба;

Вверх падает, и вновь ей взнестись настанет череда.

Так плотник мастерит равно и колыбели и гроба:

Приходит сей, уходит тот, а он работает всегда”.

Сначала появляются сверкающие на солнце под прозрачной водой камни на дне озера, далее – перламутровый перелив прибрежного песка, с набегающей на него прозрачной синей водой, и лишь с появлением дальнего плана мы понимаем, что это озеро Севан, окруженное горами. Встает солнце, и постепенно исчезает на воде лунная дорожка; вдали виден смутный контур одинокого монастыря, который будто вонзился в небо куполом, повиснув между небом и водой. А между тем тучи расходятся, и небо сияет, напоенное солнечным светом, и видны последние клочья туч, от которых оно словно дымится.

Говоря о фильме “Песни песней” в интервью, данном телекомпании “Останкино” в 1996 году, известный писатель Григорий Померанц отметил: “В этом фильме все время чувствуется какая-то великая душа: душа армянских гор, армянских камней, душа народа или вселенская душа. Я думаю, что здесь нет противоречия. Мы часто смешиваем национальное с племенным. Но национальное – это больше, чем племенное. В национальном всегда присутствует мировая религия. Нации сложились уже как воплощения мировой вселенской религии. В глубине каждого национального есть вселенское, так же, как в глубине каждой личности, в самой последней глубине раскрывается нечто большее, чем личное субъективное – то царствие, которое внутри нас. И вот, когда смотришь этот фильм, чувствуешь нечто глубинно вселенское, прикосновение к тому целому вселенной, к той целостности, в которой исчезает все частное, вызывающее вражду, в которой все примиряется и которой так нам сегодня не хватает”⁵.

Божественное слово есть говорящее бытие. Человек изначально божественный язык переводил на свой, что отражалось в музыке, поэзии и иных проявлениях культуры. В этой ленте дается

⁵ Видеозапись интервью хранится в архиве телекомпании “Останкино”.

абсолютно адекватный перевод с великого подлинника на язык кино.

И не удивительно, что семиотика занимает в фильме должное место. Например, для того, чтобы перевести на язык экрана неудовлетворенность суетностью мира Мкртича Нагаша (XIV-XV вв., “Суета мира”), авторы показывают в одном кадре вросший в землю полустертый временем одинокий хачкар, заросший травой, а в другом – крупным планом стебли трав, которые, изгибаясь, рвутся из-под серой плиты хачкара, и шершавую поверхность камня с полустертым изображением креста. Но особенно интересен кадр, в котором сквозь широкую трещину в хачкаре пробивается тоненькое деревце, кончики веток которого словно касаются солнца. В этих кадрах главенствует мягкая, пластическая раскладка света и тени, богатство полутонов, а пестрая цветовая гамма придает кадру особую эмоциональность.

“Много прекрасного, неожиданного приходит к тебе в этом фильме – прекрасная поэзия, музыка, архитектура. И все это снято так точно и просто, так органично смонтировано, что воспринимаешь документальную четырехчастную киноленту «Песнь песней» как нечто очень цельное, к чему не прикасалась рука человека”⁶, – пишет критик С. Геолецян.

Правда реальной жизни певца любви Наапета Кучака (XVI в., “Песни любви”) интерпретируется С. Израеляном показом окутанных закатными лучами туч. Появляется вертикальная панорама, и мы видим, как полыхают небо и вершины, озаренные светом солнца, словно гигантские светильники.

В данном случае перед оператором стояла очень сложная задача – снять ночные пейзажи горного ландшафта Армении. Создание этого фильма изначально не предполагало крупных финансовых затрат, в связи с чем не было возможности использовать мощную осветительную технику. И С. Израелян снял все эти кадры днем, при солнечном свете, используя светофильтры, которые позволили ему, создав эффект ночи, снять на черно-белой пленке долину, озаренную лунным светом, а вдали – прозрачные тени гор, контуры высвеченных лунным светом одиноких деревьев, сверкающую землю, воздух, напоенный светом, и озаренные луной темные скалы. Особенно точно был снят общий план – с

⁶ Геолецян С., *Песнь песней* (Коммунист, 24.10.1969).

покрытым мглой ущельем и высвечивающим во тьме журчащим ручьем.

В этой части фильма появляется кадр со старой орешинкой, “вонзившейся” в землю крепкими гигантскими корнями. “У колен ее – мой алтарь, я грудям ее дал обет” – этот кадр оператор снимает движением камеры, которая под музыку М. Екмаляна начинает панорамировать с корней дерева, постепенно поднимается вверх, кружится, охватив ее ветви, и опускается вновь на землю.

В данном случае музыка играет роль завершающего штриха звуко-зрительного образа эпизода. Она обогащает этот “сплав”, получивший на экране изобразительно-выразительное воплощение, ибо, говоря словами Гегеля, “Своеобразная задача музыки состоит в том, что она представляет любое содержание для духа не так, как оно существует в сознании – в качестве общего представления или как оно дано для созерцания – в виде определенного внешнего образа, а таким способом, каким оно становится живым в сфере субъективного внутреннего мира... В этом и заключается вместе с тем назначение музыки, что она не должна работать для созерцания, а должна ограничиваться тем, чтобы делать проникновенность постижимой для внутреннего мира”⁷.

“Так жить хочу, чтоб каждым днем обязан был я лишь себе.

Чтоб сотней бед, входящих в дом, обязан был я лишь себе.

Чтоб всем сказать: своим добром обязан был я лишь себе.

Я скромным стал, своим стыдом обязан был я лишь себе”, – говорит великий Саят-Нова (XVIII в., “Так жить хочу”).

Звуки кяманчи ассоциируются с именем классика ашугской поэзии. Камера заглядывает вниз, и мы видим пенящиеся струи водопада; она мечется то вверх, то вниз, словно хочет вырваться из фатальной неизбежности всемирного круговорота.

Все эти кадры С. Израелян снял длиннофокусной оптикой, благодаря чему оператору удалось создать “смазки”. А для того, чтобы снять общий план водопада, художник использовал короткофокусный объектив. Последний кадр снимался тогда, когда солнце освещало водопад сбоку, благодаря чему он на экране получился живым и объемным. Математически точная градация освещенности позволила оператору создать здесь живописное богатство красок.

⁷ Гегель Г. В. Ф., *Эстетика*, т. 3, М., 1971, с. 289.

Далее следует стих Дживани (1846-1909 г.) “Придут – уйдут” в сопровождении тех выразительных кадров, которые появлялись в течение фильма, таким образом, обобщая и подводя итог киноленте.

После этого эпизода авторы вводят зрителя в ажиотаж современной жизни, показывая многолюдные городские улицы. На экране – наши современники, потомки народа-творца. С. Израелян эти кадры вновь снимает длиннофокусной оптикой, чтобы воссоздать то узкое пространство, которое уделено современному человеку.

В газете “Коммунист” в 1969 году появилась статья, в которой говорилось: “Небольшой телевизионный фильм “Песни песней” тоже принес Сергею заслуженные лавры. Его поэтический рассказ (не просто рассказ – показ) о средневековой армянской поэзии, о Фрике, Кучаке, Нарекаци, Ерзнкаци, Месропе Маштоце обошел не только телеэкраны, но и экраны всех творческих союзов и редакций Москвы, получил отклики самые теплые и восторженные”⁸. И это действительно было так. Лиризмом и философскими раздумьями насыщены кадры этого фильма. К сожалению, на сегодняшний день фильм “Песни песней” стоит в одном ряду со многими “забытыми” кинокартинами. Однако она, пожалуй, стала первой лентой, столь лирично и глубоко отразившей древнюю и средневековую армянскую поэзию. Камера стала пером в руках С.Израеляна, которым он “написал” совершенно новую для той поры в армянском кинематографе светописную поэму, на основе творчества Иоанна Мандакуни, Григора Нарекаци, Фрика и др.

Известно, что в документальном кино оператору редко дается возможность репетировать. Поэтому есть операторы-технари, фиксирующие происходящее действие на пленку, не преследуя при этом никаких художественных целей, и операторы-живописцы, которые, создавая экранную модель объективной действительности, привносят в нее свое, личное, эстетическое, что и должно служить выдвинутым драматургией задачам.

В армянском кинематографе есть два оператора, которые стали визитной карточкой армянского документального кино: Юрий Бабаханян и Эдуард Матевосян. Сергей Израелян же, будучи оператором игрового кино, метод работы которого во многом

⁸ Саакян. Н., *Замершие в прыжке олени* (Коммунист, 05.07.1969).

отличается от специфики неигрового кинематографа, внес свой неповторимый вклад в армянское документальное кино. И хоть его почерк и отличался от стилистики остальных операторов-документалистов (причиной тому служили длинные планы, снятые художником), но и в этом жанре созданные им фильмы заняли должное место в истории армянского документального кинематографа.

ՍԵՐԳԵՅ ԻՍԴԱՅԵԼՅԱՆԻ ՆԵՐԴՐՈՒՄԸ ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԻՆՈՅՈՒՄ («Երգ երգոց»)

ՀԱՍԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ Է. Դ.

Ամփոփում

Մինչ օրս պատշաճ ձևով չի լուսաբանվել վավերագրական կինոյում Ս. Բսրայեյանի ստեղծագործական ուղին։ Նա նկարահանել է մի շարք վավերագրական կինոնկարներ, որոնք աչքի են ընկել նկարահանման յուրահատուկ ոճով և դրա շնորհիվ իրենց ուրույն տեղն են գտել հայկական վավերագրական կինեմատոգրաֆի պատմության մեջ։

Առավել մեծ արձագանք է ստացել 1968 թ. Ս. Բսրայեյանի նկարահանած «Երգ երգոց» վավերագրական կինոնկարը։ Այս ֆիլմի՝ քնարական և փիլիսոփայական մտորումներով հագեցած կադրերը ներկայացնում են միջնադարյան հայկական պոեզիան։ Կինոխցիկը Ս. Բսրայեյանի ձեռքում կարծես դարձավ մի գրիչ, որով նա «գրեց» հայկական կինեմատոգրաֆում այդ ժամանակահատվածի համար բացարձակ նոր ոճի լուսագրական իր պոեմը՝ ոգեշնչվելով միջնադարյան հայկական պոեզիայի հանճարների ստեղծագործություններով։

«Երգ երգոց» վավերագրական կինոնկարի գեղարվեստական արժանիքների և այդ կինոնկարում օպերատորական աշխատանքի գեղարվեստական կողմերի վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում սույլ այդ կինոժապավենի օրինակով կարծիք կազմել Ս. Բսրայեյանի օպերատորական ձեռագրի մասին։