

АНАЛИЗ ОПЕРАТОРСКОЙ РАБОТЫ С. Х. ИСРАЕЛЯНА  
В ФИЛЬМЕ «МНИМЫЙ ДОНОСЧИК»

Сергей Хоренович Израелян: кинооператор, кинорежиссер, Народный артист Армянской ССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР. Снятые им в качестве кинооператора фильмы «Треугольник» и «Наапет» были удостоены главных призов на Всесоюзных кинофестивалях, он дважды получал приз за лучшую операторскую работу года.

Знаменитый оператор, как и другие выдающиеся деятели армянского кино, вбирая в себя лучшие традиции многонационального советского (и, несомненно, - мирового) кинематографа, обогатил его, привнес в него свое содержание и неповторимое обаяние.

Данная статья о начале пути к овладению профессией и мастерством киноискусства, пройденного Сергеем Израеляном.

С. Израелян начал свой путь с фотографии. Ещё в школе старший брат приобщил его к фотоаппарату и к увлекательному отыскиванию этюдов. Он и до конца жизни был уверен, что художественная фотография – настоящее искусство.

Первым шагом фильмотворчества С. Израеляна стало создание в 1962 году в рамках курсовой работы во ВГИКе по курсу «Киноосвещение» фрагмента «Номер гостиницы» из фильма «Дама с собачкой» по одноименному произведению А. П. Чехова. А уже в 1963 году С. Израелян приступает к съемкам художественного фильма режиссера Армана Манаряна «Артист» в качестве второго оператора у корифея отечественного кино Дмитрия Фельдмана. И только после съемок этого фильма, в 1964 году кинорежиссер Генрих Малян предложил С. Израеляну снять вместе с ним новеллу «Мнимый доносчик» по одноименному рассказу Ерванда Отяна для киноальманаха «Мсье Жак и другие». О съемках данного альманаха перед его выходом на экран писали: «Повествование в картине ведется на языке западных армян. В эти дни творческая группа студии «Арменфильм» снимала в Сухуми отдельные эпизоды альманаха «Мсье Жак и другие», связанные с морем. Съемки будут продолжены в Ялте и павильонах студии в Ереване. Альманах выйдет на экраны в ноябре»<sup>1</sup>.

Это была первая самостоятельная работа оператора – Израеляна на производстве. Опыт создания ночного освещения в интерьере в киноэтюде «Дама с собачкой», натурные кадры, снятые им в светлой тональности в

<sup>1</sup> «Киноальманах комедий», Советская Абхазия, г. Сухуми, 22.09.1964

фильме «Артист», пришли к общему знаменателю именно в этой короткометражной ленте.

В журнале «Авангард» появилась статья, в которой говорилось: «Сейчас Сергей Израелян учится на 4-ом курсе операторского факультета ВГИКа. Он снимает художественный фильм «Мнимый доносчик» по Е. Отяну. Эта картина будет и его курсовой работой, а также работой, которой он должен сдать экзамен перед миллионами людьми»<sup>2</sup>.

В этой картине прочитываются одновременно две линии. С одной стороны – робость, известная скованность дебютанта, не желающего расставаться с надёжной, классической школой, а с другой стороны, через самые неожиданные панорамы, композиции и точки съёмки, ищущее экспериментальное начало. Студент С. Израелян успешно справился со своей курсовой работой и на экзамен представил уже готовый фильм, который был принят очень хорошо.

Прежде чем перейти к анализу изобразительной структуры фильма «Мнимый доносчик», хочется вспомнить высказывание киноведа Эманвела Манукяна об операторской работе в этом фильме: «Дебют содержал в себе основные черты в будущем сформировавшегося операторского почерка: скромность кинокамеры, умение создавать изображаемое настроение, внимательность к деталям, оживляющим актерскую игру. В фильме особенно удачно получились портреты, которые выражали не только определенные душевные состояния героев, но и содержали в себе их лаконичные пластичные описания»<sup>3</sup>.

Фильм начинается с кадров, которые были сняты в павильоне. Пятеро мужчин и одна дама расположились вокруг игрового стола в салоне. Только что началась партия в покер. Из их разговора понятно, что они встречаются часто и отлично знают друг друга и темой беседы является отсутствие мсье Жака. По ходу развития разговора появляются круговая панорама на 360° изнутри стола, с помощью которой авторы знакомят зрителя с действующими персонажами фильма. Для съёмки этого кадра оператор использовал оптику с фокусным расстоянием  $f = 28$  мм.

В основу произведения «Мнимый доносчик» заложена драма человека. Большинство эпизодов, и в частности первый эпизод, содержат в себе психологическую нагрузку достаточно высокого уровня, где все герои несут равную драматургическую нагрузку. Авторам пришлось решать подавляющее большинство кадров исключительно в портретных композициях. Это крупные планы героев фильма и групповые портретные композиции из трех-четырёх человек.

---

<sup>2</sup> Саркис Жамкочян, «Идет по избранному пути», на арм. яз., жур. «Авангард», №150, г. Ереван. 17.12.1964

<sup>3</sup> Эманвел Манукян, «Строки, которые пишутся светом», газ. «Экран», №6, 06.1972г

В связи с этим следует отметить, что в искусстве оператора довольно нелегкой задачей является съемка портрета – крупного плана. Умело найденный свет усиливает выразительность драматического действия, он помогает актеру создавать свой образ.

И не случайно то, что в программе курса «Фотокомпозиция», составленной ведущими педагогами ВГИКа писалось: «Работа над портретными композициями ведется в фотопавильоне. В центре внимания стоят задачи выявления пластических форм лица, мимика актера, достижение портретного сходства, передачи психологического состояния человека, создания художественного образа».

Учитывая смысловое значение эпизода, действие которого происходит вечером в салоне за игровым столом, и имея в виду общее настроение актеров на протяжении всей сцены, С. Израелян снял сцену в низкой тональности, при этом передал эффект освещения лунного света и горящих свечей в салоне.

На схеме освещения видно, что во время съемок этих кадров оператор освещал лица актеров в основном с подвешенной над столом установки, состоящей из шести осветительных приборов типа КПЛ – 15, а контровое освещение создавалось от приборов КПЛ – 25 и КПЛ – 35, установленных на лесах декорации.

Ту же самую схему освещения светописец использовал для съемок общих планов. А общий план в данном эпизоде появляется лишь два раза для ознакомления зрителя с обстановкой и фоном действия актеров. Затем художники отказались от повторов, так как в игровом фильме зрителя интересует герой в действии.

В операторской экспликации С. Израелян писал: «Я старался сознательно подчеркнуть контрасты света и тени в портретных характеристиках главных действующих лиц и декорации, и держал световой баланс на лице 2:1, 2,5:1,5, а стены декорации 2,5:1. Для избежания большого нежелательного контраста, весь материал проявлялся до гамм – 0,5 – 0,55 в проявителе АГФА – 12 /разбавленном/».

Эпизод, когда пятеро мужчин, собравшись в салоне, тайно обсуждают тот факт, что им больше не надо встречаться, так как их могут поймать, и что им особенно надо остерегаться мсье Жака, оператор снял эмоциональной камерой. Вот Карапет Эфенди сообщает плохую новость, и в этот момент Погос останавливает его, встает и осторожно подходит к окну. Аппарат медленно, словно посторонний наблюдатель, отъезжает. Для

<sup>4</sup> Программа курса «Фотокомпозиция», ВГИК, кинооператорский факультет, стр. 10, Москва 1973 г.

<sup>5</sup> Отчет к работе № 9 по курсу «Композиция» студента 5-го курса Израеляна С. Х., Руководитель работы Симонов А. Г., к/к «Мнимый доносчик», 1965 г., стр. 4.

съемки этого кадра С. Израелян использовал микрокран, на котором камера входит в эту среду и как живой свидетель пытается подслушать разговор.

В следующем кадре Погос Эфенди осторожно закрывает шторы, и через жалюзи мы видим продолжение эпизода. Здесь нет глубоких теней. С. Израеляну удалось создать эффект солнечного освещения и с помощью легкого дыма он придал кадрам этого эпизода воздушную перспективу, в которой видны лучи «солнца», попадающие в салон через окно и играющие роль ключевого источника освещения. Про создаваемые оператором эффекты освещения Р. Ильин писал: «Эффекты освещения создают в изображении характеристику времени и места действия, воспроизводя световой рисунок каких-либо характерных источников света (как естественного, т.е. солнца, так и искусственных, т.е. ламп, фонарей, люстр и пр.). Эффект освещения при построении любой схемы освещения является главным. Ему подчиняется вся система освещения»<sup>6</sup>.

В общем, можно сказать, фильм составлен из многих графических портретов. С.Израелян, не нарушая классических законов композиции, создал большую часть изобразительного ряда фильма, используя светотеневое освещение.

Но движение камеры тоже не было самоцелью. Камера С. Израеляна трогалась с места исходя только из драматургических задач фильма. Например, в сцене, когда Карапет Эфенди подходит к мсье Жаку и дает ему взятку, в поле зрения объектива сначала попадает его рука, ставящая монеты на стол, и на втором плане кадра внимательный ничего не понимающий взгляд мсье Жака. В этот момент камера постепенно начинает подниматься и останавливается у плеча Карапета, оставляя вновь на втором плане кадра мсье Жака. Данный кадр художник снял одним куском, чтобы не прервать напряжение данной сцены. Снимая с рук, оператор прибавил нерезкое дрожание камеры, что и усилило эмоциональное воздействие на зрителя.

Аналогичным операторским приемом был снят и другой кадр этой сцены, когда Маркос Эфенди дает взятку мсье Жаку. Это крупный план: в кадре мы видим лица двух мужчин сбоку, потом появляется резкая горизонтальная панорама, камера опускается вниз и мы видим, как тайно за стулом Маркос дает мсье Жаку деньги, потом вновь камера поднимается вверх и в кадре появляется предыдущая крупнопанорамная композиция. Использование длиннофокусной оптики для съемки данного кадра тоже не случайно. С. Израелян таким образом навел фокус на лица главных действующих лиц сцены, оставив все остальное пространство – второй план – в нерезкости. Оператор Анатолий Гальперин писал: «Во многих случаях съемки, например при съемке портретов, необходимо учитывать,

<sup>6</sup> Р. Н. Ильин, «Техника съемки фильма», изд. «Искусство», Москва 1959г., стр. 30.

что чрезмерное увеличение глубины резко изображаемого пространства, излишне подчеркивающее особенности и фактуру фоновых и декоративных элементов, существенно ухудшает изобразительное качество кадра. Поэтому в связи с характером снимаемой сцены для достижения желаемой мягкости пейзажа или фоновых элементов кадра оператор зачастую применяет высокосветосильную оптику с полным или малоуменьшенным действующим отверстием. Таким образом, при достаточной резкости переднего плана или основных сюжетно важных объектов достигаются желаемые степени нерезкости изображений объектов, расположенных в глубине кадра»<sup>7</sup>.

Экспрессивно была снята первая мсье Жака - сцена в конторе Юсепик аги. В начале сцены мы видим, что Юсепик ага сидит за столом и рассматривает разные бумаги. Оператор со среднего плана Юсепика резко панорамирует, в результате чего в кадре появляется маленькая фигура мсье Жака, а рядом с ней возвышающаяся над ним от нее же на белой стене огромная тень. С. Израелян таким образом сопоставляет сущность героя с тем образом, создав который он приобрел власть над остальными действующими лицами фильма. В следующем кадре мсье Жак подходит к Юсепик аге и предлагает последнему, чтобы избежать виселицы, заплатить ему - тень мсье Жака на стене возвышается в данном случае уже над Юсепик агой.

Когда свет использован надлежащим образом и выявляет все оттенки декорации, сочетающиеся с чувствами и переживаниями действующих лиц - в эти моменты все оживает, и мы в полной мере воспринимаем волнующую силу и красоту композиции.

Данный кадр С. Израелян снял объективом с фокусным расстоянием  $F=28\text{мм}$ . На осветительных лесах были установлены 4 прибора типа КПЛ - 26, а для получения эффекта на стене использован один прибор КПЛ - 25, который был установлен на маленьком низком штативе. Также для подсветки были использованы две штуки ОПЗ - 6.

В этом фильме молодому оператору впервые пришлось столкнуться с новыми испытаниями, о которых он писал в теоретической части своей курсовой работы: «В этой работе мне пришлось столкнуться еще с одним обстоятельством, после которого мне многое стало гораздо яснее, чем я представлял раньше: эта съемка ночных сцен, у витрины на натуре и досъемки к этой сцене в павильоне, а также проход ночью по улице, который тоже был снят в павильоне.

---

<sup>7</sup> А. Гальперин, «Глубина резко изображаемого пространства при кино- и фото- съемке», изд. Искусство, Москва-1958, стр. 14.

Принцип и характер освещения на натуре ночью был таким же, как съемка в павильоне, только соотношение света и тени было не таким, как обычно снималась в павильоне сцена»<sup>8</sup>.

Речь идет об эпизоде, когда мсье Жак задумчиво идет по улице и подходит к витрине с манекенами. Здесь он раскаивается и выбрасывает все деньги, которые он забрал у оклеветавших его господ.

Первый кадр эпизода, как уже понятно, снят в павильоне. Камера фиксирует проход мсье Жака с верхнего ракурса. И мы видим, как герой из мрака входит в освещенную часть кадра. С каждым шагом мсье Жака, падающая от него тень, постепенно растягивается, увеличивается. Здесь оператор вновь контрастирует фигуру маленького человека с его тенью, стремясь подчеркнуть влияние того лживого образа, который создал сам герой. Символ тени обретает свое развитие и в следующем кадре данного эпизода, который был снят на натуре. Сначала мы видим старый константинопольский переулок, который освещает один фонарь, через несколько секунд в кадре появляется мсье Жак и проходит рядом со стеной. Начинается «панорама сопровождения». По ходу на стене появляется тень от мсье Жака, которая идет впереди него и как бы пытается все время обогнать героя. Интересно то, что композиционным центром данного кадра является не мсье Жак, а его тень. С.Израелян панорамирует таким образом, что фигура мсье Жака остается в правой части кадра, а тень, которая в середине, становится главным действующим лицом. Но как только мсье Жак доходит до витрины, тень «входит» в витрину к манекенам, исчезает и постепенно композиционным центром кадра становится сам мсье Жак. В данной панораме мы видим движущийся объект сбоку, из освещенного участка пространства он попадает в теневую, а потом вновь в освещенный. Именно световое решение кадра выявляет движение актера, подчеркивая перспективу.

Изобразительный ряд данной сцены обогащен самыми разными композиционными решениями, большую роль сыграли ракурсные построения кадров. Камера всматривается в душу героя, который сидя разговаривает с манекенами, как бы стараясь объяснить, что все, что бы он ни делал, - это ни к чему. Когда она снимает крупные планы мсье Жака, мы видим его с нижнего ракурса, а когда снимает изнутри витрины, через манекены, мы видим героя с верхней точки, которая сокращает его размеры и на фоне первого плана – манекенов, принижает его.

Общие планы для данной сцены С.Израелян снимал объективом с фокусным расстоянием  $f = 28\text{мм}$ , а для портретов использовал объективы с фокусным расстоянием  $f = 50\text{мм}$ .

<sup>8</sup> Отчет к работе №9 по курсу «Композиция» студента 5-го курса Израеляна С. Х., руководителем работы Симонов А. Г., к/к «Мнимый доносчик», 1965г., стр. 5.

Достойны внимания и кадры, которые были сняты С. Израеляном на натуре. Особенно интересно была снята сцена на торговой улице, представляющая собой глубинную мизансцену.

По улице – из глубины кадра на камеру, с усталым видом идет мсье Жак. После того, как он проходит перед объективом, аппарат панорамирует за ним. Навстречу мсье Жаку твердой походкой идет незнакомый человек в высокой феске с поднятой головой. Мсье Жак остановился, незнакомец же прошел, не замечая вокруг нечего. Камера начинает отъезжать, делая смысловым центром композиции фигуру незнакомца, охватив его средний план, далее опускается вниз и сопровождает его с нижнего ракурса, чтобы подчеркнуть его уверенность и независимость, после чего камера постепенно останавливается и появляется общий план, в котором видно, как незнакомец своими размеренными уверенными шагами отдаляется, а мсье Жак следует за ним. Технически этот кадр С. Израелян снял, используя операторскую тележку и рельсы, объективом с фокусным расстоянием  $f = 28$  мм. Снимая данную сцену, С. Израелян обратил особое внимание на элементы второго плана композиции кадра. После съемки незнакомца с нижнего ракурса, на втором плане кадра появились деревья, которые активно перемещались по картинной плоскости кадра. С помощью этих элементов оператор создал определенный ритм в кадре, а потом, охватив в поле зрения объектива общим планом симметричный пейзаж с улицей, уходящими вглубь деревьями с левой и правой сторон кадра, создал уравновешенную композицию.

В данном случае уместно вспомнить слова кинооператора Сергея Медынского: «Симметричная конструкция всегда проста и спокойна. Она удваивает информацию, которая от этого становится более понятной и убедительной. Противоборства компонентов, их неуравновешенности в симметрии нет и не может быть. Это создает ощущение гармонии и завершенности»<sup>9</sup>.

Таким же методом была снята другая сцена, состоящая из двух кадров - когда мсье Жак берет деньги у Саркиса и Торгома Эфенди. Мы видим общий план церкви, появляется вертикальная панорама и камера начинает спускаться вниз, на ведущей в церковь лестнице появляются Саркис и Торгом Эфенди, потом их взгляды направляются в левую часть экранной плоскости, и оператор синхронно с их взглядами панорамирует, и в кадр входит мсье Жак в высокой феске. Он опирается на стену, потом медленно подходит к ним. Камера постепенно возвращается к исходной точке. Мсье Жак жестом дает им понять, чтоб те следовали за ним, и выходит из кадра. Технически этот кадр С.Израелян снял, укрепив камеру на операторском микрокране.

<sup>9</sup> С. Е. Медынский, «Компонуем кинокадр», изд. «Искусство», Москва – 1992, стр.58.

Тональность данной сцены высокая, экспозиция устанавливалась по теням с дальнейшей установкой и минимальным временем проявки до = 0,55. Солнечное освещение во всех данных кадрах было контрольное или направленное спереди. Тем самым оператор смог достичь изображения яркого белесого неба с проработкой всех деталей в тенях. Об этом С. Израелян писал так: «При съемке на натуре днем, сознательно не использовались желтые светофильтры, ибо используя данные светофильтры я бы не смог достичь яркого белесого неба и малого контраста изображения»<sup>10</sup>.

Проанализировав творческие и технические приемы, которые студент С. Израелян применил на съемках фильма «Мсье Жак и другие», можно сделать определенный вывод: С. Израелян в этом фильме, выступив как полноправный соавтор фильма, как оператор, определяющий изобразительный пласт кинокартины по своему усмотрению, строго придерживался законов классической школы операторского искусства. Снятый фильм был принят на всесоюзный экран, а С. Израелян эту работу представил во ВГИК в качестве защиты курсовой работы за 4 - ый год обучения. Данная кинолента, стала для него неким «трамплином» на пути формирования присущего ему в последующем индивидуального и неповторимого авторского почерка, эволюцию которого мы можем наблюдать в таких фильмах, как «Треугольник», «Наапет», «Мосты через забвенье», «Песня песней», «Хатабала» и другие.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Программа курса «Фотокомпозиция», ВГИК, Москва 1973 г.
2. Косматов Л. В., «Операторское мастерство», изд. Искусство, Москва 1962г.
3. Ильин Р. Н., «Техника съемки фильма», изд. «Искусство», Москва 1959г.
4. Гальперин А., «Глубина резко изображаемого пространства при кино- и фото-съемке», изд. Искусство, Москва-1958г
5. Мединский С. Е., «Компонуем кинокадр», изд. «Искусство», Москва – 1992г.
6. Газета «Советская Абхазия», - Сухуми, 22.09.1964г.
7. Газета «Экран», №6, 06 1972г
8. Журнал «Авангард», №150, г. Ереван, 17.12.1964г.

<sup>10</sup> Отчет к работе №9 по курсу «Композиция» студента 5-го курса Израеляна С. Х., руководитель работы Симонов А. Г., к/к «Мнимый доносчик», 1965г., стр. 3.