

**В.Б Климова**

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГТУ

[klimova06@gmail.com](mailto:klimova06@gmail.com)

## ЖИВОПИСНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФИЛЬМЕ ОПЕРАТОРА СЕРГЕЯ УРУСЕВСКОГО «СЕЛЬСКАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА»

В статье дан анализ фильма «Сельская учительница» с точки зрения применения оператором Сергеем Урусевским живописно-графических средств при выстраивании структуры кинокадра. В фильме выделяются следующие живописные приемы: светотень как один из главных эмоционально-драматургических и психологических элементов выражения идеи, линейно-силуэтный графический принцип построения композиции, импрессионистический прием передачи ассиметричности, открытости, многомерности пространства. Аскетичные, графические кадры, словно «прочерченные» световыми лучами, чередуются с кадрами импрессионистическими, снятыми на открытом воздухе, в свободных ракурсах. В ходе исследования сопоставляются кадры фильма с работами таких художников, как Рембрандт, В.Фаворский, К.Моне.

**Ключевые слова:** кинокадр, оператор, художник, живописные приемы, графика, светотень, импрессионизм, композиция, ракурс

The article analyses «The village teacher» movie in the context of the cameraman Sergey Urusevskiy pictural and graphic devices, used to build film frame structure. We distinguish several painting techniques in the movie: light and shadow as one of most important emotional, dramatic and psychological elements for the realisation of the main idea; lineal silhouette and graphic principles of composition; space asymmetry, openness and multidimensionality transferring in impressionistic manner. Ascetic graphic shots, as if drawn by light rays, intersperse impressionist shots, which were filmed outdoors in the natural perspective. We compare the film technique with Rembrandt, Favorsky and Monet oeuvres.

**Keywords:** film frames, cameraman, painter, pictural and graphic devices, light and shadow, impressionism, composition, perspective

Кино – визуальное пластическое искусство, на первых порах своего существования испытывавшее активное влияние живописных традиций. Операторское мастерство во многом опиралось на опыт художников в вопросах фотогеничности материала, композиции кадра, выстраивания мизансцен, поиска ракурсов, световых эффектов. Новые живописные течения в искусстве начала XX века, такие, например, как французский импрессионизм и немецкий экспрессионизм, имели непосредственное влияние на эстетику выразительных средств кинематографа. Фильмы *французского киноимпрессионизма* в своей изобразительной традиции опирались на творчество художников К.Моне, П.О.Ренуара, К.Писсаро, Э.Дега. Режиссеры пытались передать эмоциональное состояние, внутреннее сознание человека, его фантазии, переживания, воспоминания. Французский киноимпрессионизм стал важной вехой в развитии киноязыка: замыслы режиссеров требовали от операторов изобретения новых технических приемов, иной уровень мастерства. Операторы этого направления стали активно использовать рапидную и ускоренную съемку, внефокусную съемку, контражур, приемы двойной экспозиции, ассоциативный монтаж, ракурсную съемку.

Вопреки натурным кадрам французского киноимпрессионизма, экспрессионисты создавали свои фильмы в павильонных декорациях, отображая через них прорывающееся внутреннее сознание, болезненное мироощущение героев. Операторы прибегали к деформации реальности средствами освещения, искривленных форм декораций, ракурсов, воплощая в кинематографическом материале приемы экспрессионистской живописи. Одним из главных

пластических приемов этого направления стало особое использование светотени, искажающей пропорции и объем пространства.

Таким образом, становление кинематографического языка происходило в тесном контакте с эстетикой живописных течений, имеющих в своем арсенале запас готовых выразительных средств. А далее, через камеру оператора, живописные приемы получали свое развитие в динамическом, временном – фильмическом пространстве.

Творчество кинооператора Сергея Урусевского – наглядный пример взаимодействия живописных методов построения изображения с кинематографическими. Урусевский закончил графический факультет ВХУТЕИНА, курс знаменитого советского художника В.Фаворского, разработавшего теории композиции, книги и графики.

Уже в первых полнометражных киноработах оператор использовал те навыки композиционной, пластической прорисовки изображения, светотеневого рисунка, которые были в свое время усвоены из лекций В.Фаворского. При этом каждый живописный прием был переработан в соответствии с законами кинематографического искусства, но внутри каждого операторского решения прослеживается образ мыслей прежде всего художника.

В черно-белом фильме «Сельская учительница» (1948, режиссер М.Донской) Урусевский достиг уникальной цельности в передаче светотени, в которой угадываются живописные приемы черно-белой графики и импрессионистической живописи. Живописные и графические приемы выстраивания кадра делают его предельно выразительным, образным, цельным. Изменения градации черного и белого цветов соответствуют оттенкам настроения, а также задачам передачи времени действия.

В фильме задан определенный ритм, который выражается в смене эпизодов, снятых в помещении (павильонные съемки) и на натуре. Четкое, линейное, прочерченное при помощи световых лучей пространство сцен в избах граничит с воздушно-световыми, импрессионистическими, разноракурсными кадрами на природе.

При построении кадров, Сергей Урусевский опирался на живописные традиции Рембрандта в использовании светотени как одного из главных средств выражения пространства. Начиная с эпохи Возрождения она применяется не только для моделирования объема тел, но и для передачи глубины пространства. Впервые функцию светотени как моделирование форм предметов, а также придание им особой фотогеничности обозначил Леонардо да Винчи: *«вследствие такого усиления теней и светов лицо приобретает большую рельефность и в освещенной части тени почти неосязаемы, а в затененной части света почти неосязаемы. От такого наличия и усиления теней и светов лицо приобретает особую красоту»*<sup>1</sup>. Свое совершенное значение светотень находит в работах Рембрандта, который при помощи света выделяет наиболее важные места в картине, таким образом определяя и временную последовательность зрительского восприятия. Рембрандтовские портреты проецировали всю силу света на лице, оттеняя остальную поверхность. Как замечает Э.Гомбрих: *«Завораживающие колебания света и тени в живописи Рембрандта не самоценны, они усиливают драматическое напряжение»*<sup>2</sup>. То есть художник использовал свет в качестве основного эмоционально-драматургического средства выражения идеи, прорисовки психологического портрета персонажа. Советский кинооператор А.Головня, на нескольких фильмах которого Урусевский работал ассистентом, говорил о заимствовании понимания сущности светотени именно у Рембрандта: *«мы учились у него не только свету, мы хотели в своем светотональном искусстве научиться у великого мастера пониманию светотени, умению тончайшими световыми нюансами передать объем, фактуру, выявить форму предмета. Нас пленило умение Рембрандта вводить свет в сюжет, в тему картины»*<sup>3</sup>.

В фильме «Сельская учительница» Урусевский использует подобный подход к использованию

<sup>1</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С.80.

<sup>2</sup> Гомбрих Э. История искусства. – М., АСТ, 1998 – С.277.

<sup>3</sup> Головня А. Свет в искусстве оператора. – М.: Госкиноиздат, 1945 – С.114.



Рис. 1  
Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 2  
«Бородатый мужчина в берете» (1657)  
Харменс ван Рейн Рембрандт.

светотени в кинематографическом ключе. Первое, что привлекает внимание зрителя в изобразительном плане – при общем приглушенном фоне обозначение светом определенных композиционных участков пространства и, главное, предельная световая концентрация на глазах, верхней части лица актеров (рис. 1-2). Повествование фильма затрагивает события начала 20 века и пластический образ учительницы – Варвары (Вера Марецкая), данный в огромном возрастном диапазоне, смоделирован оператором при помощи света. Внимание зрителя направлено на глаза, мимику актрисы, в которых дано общее эмоциональное, психологическое содержание сцены. Рембрандту как художнику было присуще живописное видение человека: он искал и выводил на полотно внутренний образ героя, его индивидуальный характер, часто скрытый под маской социального положения. Подобно ему, Урусевский при помощи светотени «рисует» тонкий, лирический образ Варвары – хрупкой и одновременно сильной женщины, сопротивляющейся заданному «затемненному» композиционному пространству (рис. 3-4). Героев фильма окружает минимальное количество вещей, подчеркивается аскетичность бытового мира – акцент с внешнего перенесен на внутреннее содержание.

Наряду с использованием приема светотени, Урусевский вводит в изображение графический элемент композиции – линейно-силуэтный. В.Фаворский, основатель московской школы ксилографии, мастер курса Урусевского, писал: «В композиционном решении большую роль играет



Рис. 3

Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 4

«Самсон, загадывающий загадку  
на свадьбе» (1638)

Харменс ван Рейн Рембрандт.

ритмичность. И ритмика движения будет строиться, главным образом, в стремлении к целому, то есть центр и подчиненные центру боковые области»<sup>4</sup>. В графике динамика изображения строится на взаимодействии белых и черных штрихов, линий, прорисованных контуров изображения. В «Сельской учительнице» световые лучи и суть те самые линии, рисующие контуры помещения и силуэты героев. Кадры с изображением погоревшего дома семьи Остроговых были решены Урусевским в плакатно-графическом ключе: при помощи лучей, опять же без бытовых подробностей, показана бедность – вместо крыши свисающие над головами деревянные балки, как штриховые линии прочерчивают пространство над головами героев. Портрет Остроговой решается темным силуэтом на фоне яркого луча. И каждый изобразительный элемент кадра сводит наш взгляд к композиционному центру – к сидящей по середине избы фигуре матери (рис. 5-6).

В противоположность четко «прорисованным» кадрам, снятых в помещениях, Урусевский показывает природное пространство близ деревни во взаимодействии с героями – в импрессионистических, бликовых, растушеванных тонах. Приемы, которыми пользуется оператор, близки техники художников-импрессионистов. В фильме много сцен, снятых у реки, в поле, у окна, в разные времена года – подчас выстроенных во фрагментарной, асимметричной композиции, соответствующей «мимолетному» впечатлению импрессионистов. Художники запечатлевали мир в постоянной своей изменчивости, улавливали переходные состояния природы. Водное пространство становится для них символом переменчивости, неуловимости, сосредоточием всевозможных оттенков, бликов. В одной из первых сцен фильма Урусевский изображает еще совсем молодую Вареньку, сидящую на подоконнике – возле распахнутого окна (рис. 7-8). В этот момент она максимально открыта миру – в ней живет любовь и надежда на лучшую жизнь.

<sup>4</sup> Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. – М., Советский художник, 1988. – С.232.



Рис. 5  
Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 6  
«Барон в подвале» (1959-1961)  
Владимир Фаворский  
(иллюстрация к «Скупому рыцарю»).



Рис. 7  
Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 8  
«Мадам Шоке читает» (1874) Клод Моне.

Изображение героев возле открытого окна для импрессионистов – один из основных мотивов в живописи, как и природные открытые пространства полей, портов, речных берегов.

Героиня Урусевского не раз появляется в кадре со школьным глобусом, который в фильме является символом нового мира, знания, которое Варя открывает ученикам. В том числе она учит детей законам природы, проводя много времени с ребятами вне здания школы – на открытом пространстве. Эти кадры лишены диалогов, мы видим группу людей, переживающих единение с миром. Перед нами импрессионистическая пространственная многомерность, свободно организованная композиция, со смещенным центром – она представляет субъективный взгляд художника-оператора Урусевского. В картине К.Моне «Поле маков» композиция выстроена преимущественно на диагональном движении – две пары фигур – в нижнем правом углу и верхнем левом, цветы красных маков также подчеркивают диагональную динамику картины. В кадре фильма «Сельская учительница» композиция также выстроена на доминанте вертикально-диагональной линии: фигура Вари и ученика находятся в нижнем правом углу, заданное движение продолжают огромные колосья пшеницы – в верхний левый край пространства (рис. 9-10).



Рис. 9

Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 10

«Поле маков» (1873) Клод Моне.

Сергей Урусевский создал ритмизированную конструкцию в фильме «Сельская учительница», в основание которой легли две изобразительные традиции: графическая, светотеневая и живописная, импрессионистическая. Аскетичные, графические кадры, словно «прочерченные» световыми лучами, чередуются с кадрами живописными, снятыми на открытом воздухе, в свободных ракурсах. Таким образом, зритель становится свидетелем жизненного потока, в котором общественное, строго заданное пространство (деятельность Вари-учительницы) и природное, естественное пространство сливаются воедино.

*В.Б. Климова Живописные традиции в фильме оператора  
Сергея Урушевского «Сельская учительница»*

**ФИЛЬМОГРАФИЯ**

Сельская учительница (1947, реж. М.Донской, СССР), игр.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Виноградов В. Стилиевые направления французского кинематографа. – М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. – 384 с.
2. Гомбрих Э. История искусства. – М.: АСТ, 1998. – 277 с.
3. Головня А. Свет в искусстве оператора. – М., Госкиноиздат, 1945. – 135 с.
4. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 224 с.
5. Урушевский С. С кинокамерой и за мольбертом. – М.: Алгоритм, 2002. – 400 с.
6. Фаворский В. «Литературно-теоретическое наследие». М.: Советский художник, 1988. – 586 с.
7. Энциклопедия импрессионизма. / Под ред. М.Серюля и А.Серюля. – М.: Республика, 2005. – 296 стр.

**REFERENCES**

1. Leonardo da Vinci. *Judgments about the science and art* (in Russian). Saint-Petersburg, Azbuka, Azbuka-Atticus, 2014. – 224 p.
2. Gombrich E. *The History of art* (in Russian). Moscow, AST, 1998. – 277 p.
3. Golovnya A. *Light in the Cameraman's Art* (in Russian). Moscow, Goskinoizdat, 1945. – 135 p.
4. *Encyclopedia of impressionism* / Edited by M.Seryull and A.Seryull (in Russian). Moscow, Respublika, 2005. – 296 p.
5. Favorsky V. *Literary-theoretical heritage* (reader, in Russian) Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1988. – 586 p.
6. Urusevskiy S. *With a camera and behind the easel* (in Russian). Moscow, Algoritm, 2002 – 400p.
7. Vinogradov V. *Style directions of French cinema* (in Russian). Moscow, Kanon+, ROOI «Reabilitatsiya», 2010. – 384 p.