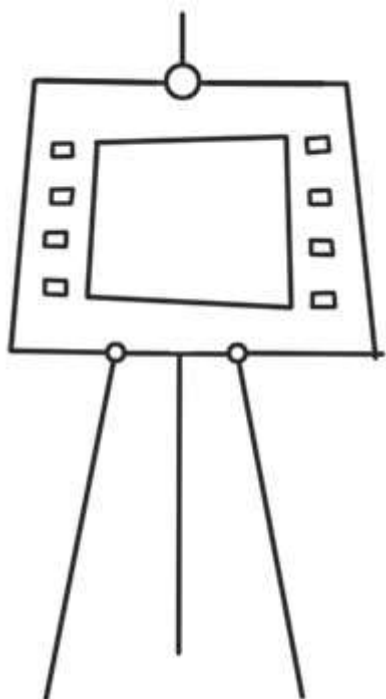


Г.А. МЯСНИКОВ



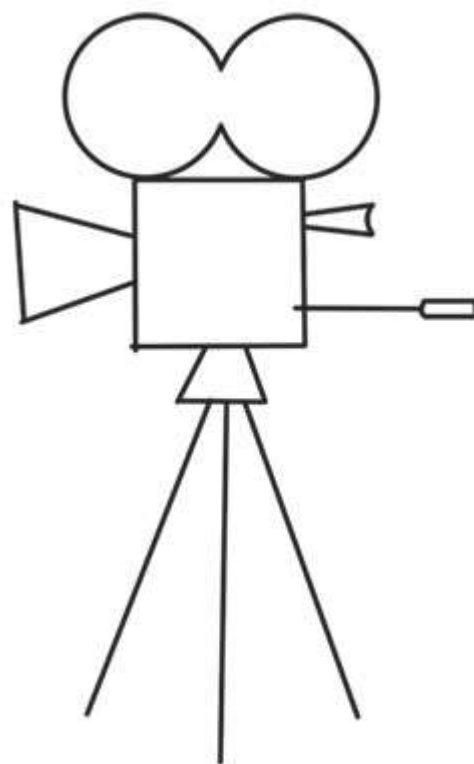
художник кинофильма

Г.А.МЯСНИКОВ



ХУДОЖНИК

КИНОФИЛЬМА



Можно с уверенностью сказать, что многие зрители, встречая в заглавных титрах фамилию художника, хорошо себе не представляют его роли в создании фильма. Даже художники смежных искусств нередко полагают, что художник в цветном фильме чуть ли не раскрашивает кадры кистью.

И это понятно. В готовом фильме работу художника различить нелегко: ее качество тем выше, чем она естественнее и, следовательно, незаметнее.

Поэтому нередко зритель говорит: «Не понимаю, где тут художник, в чем тут участие художника?»

На самом же деле то, что зрителю представляется натурой, часто сделано руками художника тем или иным способом.

Потребность написать эту книгу возникла потому, что у нас почти полностью отсутствует литература о работе художника в кино, если не считать «О художнике в кино» С. Юткевича, напечатанной в его книге «Человек на экране», и устаревшей книги «Художник-архитектор в кино» С.Козловского и Н. Колина, вышедшей еще в 1930 году, а также крайне малочисленных газетных и журнальных статей по этому вопросу. Даже беглые замечания о работе художника в рецензиях на фильмы — чрезвычайно редкое явление.

Также нет статей и исследований в области истории и теории кинодекорационного искусства.

Между тем возросший интерес нашего зрителя к вопросам мастерства в киноискусстве ставит нас перед необходимостью хотя бы в общих чертах широкого читателя с некоторыми особенностями неведомой ему области художественного творчества.

5

Разумеется, было бы непосильным трудом пытаться в книге небольшого объема обобщить богатейший опыт советского кинодекорационного искусства. Наша задача скромнее.

Не претендуя на исчерпывающее (а в некоторых случаях и абсолютно бесспорное) изложение вопросов, хочется познакомить широкий круг читателей с работой художника-постановщика над созданием фильма, рассказать о роли декорации, о драматургической функции цвета, о выборе природы и т. д.

Основную помощь в работе над книгой оказало мне практическое участие в создании ряда крупных художественных фильмов.

Опыт совместной работы с художником М. Богдановым в течение ряда лет над такими фильмами, как «Дмитрий Донской» (неосуществленный), «Пржевальский», «Каменный цветок», «Мичурин», «Смелые люди», «Герои Шипки», «Мы за мир», «Вихри враждебные», «Первый эшелон», «Коммунист», «Казачьи» и другие, позволил накопить обширный материал для размышлений и некоторых выводов, предлагаемых в настоящей книге.

Естественно, что из указанных фильмов и взято наибольшее количество примеров, приводимых в книге. При этом следует оговориться, что обращение к примерам главным образом из собственной практики объясняется тем, что, опираясь на свой творческий опыт, мне было легче проследить многосложный труд художника на разных этапах создания фильма.

Разработке темы также способствовала педагогическая деятельность автора на художественном факультете Всесоюзного государственного института кинематографии.

Автор выражает благодарность за ценные советы и помощь, полученные от доцента Е. Калачева, от своего коллеги доцента М. Богданова и членов возглавляемой им кафедры изобразительно-декорационного решения фильма: А. Сазонова, А. Дихтяр, Б. Дубровского-Эшке, а также от других специалистов, знакомившихся с работой в процессе ее написания.

6

Работа художника в кинофильме имеет ряд особенностей, обусловленных природой киноискусства, его средствами образной выразительности.

Рассмотрим некоторые основные свойства киноискусства. Хотя для многих читателей они являются азбучной истиной, но для правильного понимания своеобразия работы художника их необходимо все же коснуться.

Экран непосредственно воспроизводит движение, развитие изображаемых явлений во времени и пространстве. Кино обладает возможностью показывать развитие действия не только во внутрикадровом движении, но и в смене кадров, в их взаимосвязи.

Кадр фильма, будучи не застывшей картиной момента, а отображением действия, чередуясь с другими кадрами, создает своеобразное течение времени, свойственное кинематографическому повествованию.

Временные интервалы между монтажными кусками дополняются воображением зрителя, в сознании которого возникает целостная картина действия.

Действие в кадре обычно происходит в течение реального времени. Исключением служит применение специальных видов съемки в целях ускорения действия на экране (при замедленной съемке) или его замедления (при ускоренной съемке).

Пространственно-временная организация материала в фильме отличается от реального времени своей необычайной уплотненностью.

7

Специфическим средством, решающим эту задачу, является монтаж, который помогает достигать наиболее эмоционального воздействия на зрителя. Монтажная природа кино и строго определенное время, в которое происходит драматическое действие на экране, определяют, в частности, своеобразие композиционных решений изобразительной части фильма. Действие фильма разворачивается в пространстве и во времени в строго регламентированном монтажном построении. Идея, тема, сюжет в фильме раскрываются присущим кинематографу языком, где изображение, дополненное звуком, доносится до зрителя в определенной монтажной последовательности.

«Кинематограф обладает чудесной способностью, — говорил Л. Толстой, — показывать великое множество мест, не прерывая при этом развития действия».

Действительно, в фильме, обычно демонстрируемом в течение 1,5 часа, можно показать события, происходящие в любом месте и в любое время года и суток, на протяжении десятков и даже сотен лет.

В решении изобразительных задач фильма динамическая природа киноискусства играет важнейшую роль. Но бывает так, что, несмотря на динамику киноязыка, в некоторых случаях в фильме кроме механического движения «ожившей» фотографии кадр не несет в себе никакого внутреннего развития.

В таких случаях фильм оказывается лишенным дыхания жизни и художественного значения, так как технические возможности кинематографа используются не в художественных целях. А это зависит в первую очередь от творческой индивидуальности и одаренности создателей фильма.

Но не в движении руки, держащей кисть или ручку киноаппарата, заключен творческий процесс. Не в освоении лишь технических основ искусства заключается сущность творчества, а в том деятельном состоянии художника, когда он средствами своего искусства создает в произведении художественные образы.

Однако здесь художника подстерегает другая крайность.

«Конечно, техника — только средство, — указывал знаменитый французский скульптор О. Роден, — но художник, пренебрегающий ею, никогда не достигнет своей цели, не воплотит свои мысли и чувства. Такой художник похож на наездника, забывшего дать овса своей лошади».

В своем развитии искусство кино использовало многовековой опыт литературы, театра, живописи и музыки. Пользуясь этим опытом, кино выработало свой самостоятельный художественный язык, который в свою очередь нередко воздействует на другие искусства.

Произведение синтетического искусства — кинофильм — достигает большой силы художественного воздействия лишь при условии, если в нем будет найдено гармоническое сочетание всех его компонентов. В самом деле, слово, звук, цвет, композиция и прочее воспринимаются в фильме не как таковые, взятые отдельно, а в их сложной взаимосвязи.

Но во время съемки в силу техники кино каждый из этих компонентов существует отдельно. И тем самым усложняется работа над фильмом. Очень важно определить роль каждого компонента еще до съемки, так как на экране из их совокупности возникает произведение в целом.

В одной из бесед перед постановкой фильма «Мичурин» А. Довженко как-то выразил плодотворную мысль о том, что «фильм должен быть сделан так, чтобы в нем была незаметна работа сценариста, режиссера, оператора, художника, актера, как таковая; он должен вырасти на экране, как дерево, и расцвести своими дивными цветами. Тогда будет достигнута непринужденность восприятия фильма, зритель будет как бы плыть по волнам своего восприятия».

Следовательно, в фильме должен быть создан художественно целостный ансамбль, в котором драматургия, музыка, актерское, режиссерское, декорационное и операторское мастерство гармонично соединились для передачи замысла произведения.

Несмотря на органическое слияние в фильме изобразительных и звуковых компонентов, кино является прежде всего искусством зрелищным, раскрывающим драматическое содержание. В основу изобразительного решения любого кадра, снимающегося в павильоне или на натуре, кладется драматургия сценария.

В результате деятельности ряда творческих работников создается на экране целостная картина человеческой жизни. В самом деле, в соответствии с драматургической задачей режиссер организует действие, решает мизансцену, работает с актером, руководит съемкой. Актеры своими сценическими средствами воплощают сценарные образы персонажей. Художники, создавая декорации, костюмы, грим, способствуют раскрытию характеров и драматических событий. Оператор ищет наилучшее освещение сцены, способ и точки съемки для выразительного показа драматического действия. В результате в киноизображении как бы соединились художественные элементы, внесенные людьми разных творческих профессий.

Своеобразие языка кино заключается в том, что идеи и образы в фильме выражаются главным образом изобразительными средствами. В подготовке изображения в пространстве видная роль принадлежит художнику.

В кинофильме кроме персонажей, изображаемых актерами, большую роль играет также материальная среда — пейзаж, архитектура, в окружении которой происходит действие. Наше восприятие экранного образа актера

неразрывно связано с восприятием окружающей его обстановки: в фильме так же, как и в жизни, человек живет в органической взаимосвязи с материальной средой. Еще А. Островский указывал: «Декорация должна пояснять истинное положение действующих лиц».

Действительно, когда актер своими словами, поступками, движением, всей мизансценой, разработанной режиссером, раскрывает перед зрителем смысл происходящего, содержание и идею сценария, он всегда действует в определенной обстановке. В процессе создания фильма эта обстановка воплощается или в декорациях, выстроенных в павильоне, или в натуральных объектах.

Под декорацией в фильме подразумевают ту организованную материальную среду, в которой действуют актеры. Декорация имеет очень важную смысловую и художественную нагрузку: вводит зрителя в эпоху, в обстановку происходящих событий, показывает место и время действия.

Особенности киносъемки требуют определенных условий, зачастую исключающих возможность снимать фильм в реальной обстановке. Тем более это становится необходимым при создании исторических фильмов. Для них требуемую обстановку невозможно найти в современной действительности, ее надо воссоздавать и организовывать.

Художник должен стремиться к воспроизведению типичного образа обстановки действия, отбирая и творчески перерабатывая жизненные явления, характеризующие конкретную историческую эпоху.

Главная задача художника кино — создать материальную среду фильма, понимаемую не как нейтральный фон, не как простой показ места действия, а как элемент образного решения фильма, помогающий раскрытию идейного замысла произведения в целом.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИИ ХУДОЖНИКА КИНО

Если обратиться к истокам профессии художника кино, то следует хотя бы в некоторых общих чертах охарактеризовать основные пути возникновения и развития отечественного кинодекорационного искусства.

Первые фильмы представляли собой иллюзионные зрелища, предназначенные для развлечения. При постановке фильма киноработники обычно не задумывались всерьез над его изобразительным решением.

В самом деле, киноленты первых лет существования кинематографа были плохим переложением театральных спектаклей или в лучшем случае литературных произведений, инсценированных в плане примитивных кинопьес.

Поскольку традиций у молодого искусства не было, то, естественно, первые фильмы являлись прямым подражанием, в первую очередь, театру. Этому способствовало и то обстоятельство, что первые работники кино пришли главным образом из театра, а также из разных областей изобразительного и декоративного искусства. Они внесли в кинотворчество свой опыт, культуру и вкус. Актер был театральным, и манера его поведения перед объективом камеры ничем не отличалась от игры на сценической площадке. Принцип декорационного оформления был полностью заимствован у театра.

Например, в ранних фильмах, таких, как «Русалка» (1910), «Князь Серебряный» (1911), декорационная сторона находилась в резком противоречии с натурой. Декорации были условные, плоскостные.

Писанные декорации (интерьеры и экстерьеры) отличались тщательностью проработки деталей и иллюзорностью в передаче пространства. Художник, пользуясь драпировками и ограниченным запасом архитектурных

11

деталей, создавал импровизированные декорации, обставляя их роскошной мебелью и имеющимися на студии предметами обстановки. Обычно декорация строилась в расчете на одну точку съемки, с которой и снималась сцена непрерывным куском.

Иногда весь фильм снимался в одной декорации. Видоизменялась она лишь за счет незначительной перестановки мебели. Кроме того, нередко в одних и тех же декорациях снимался не один, а несколько фильмов. Иногда снимали вообще без декорации — на фоне черного бархата. При этом следует отметить, что к применению черного бархата как «универсальной декорации» обычно прибегали в целях экономии средств, а не исходя из художественных замыслов. Для изменения смысла сцены нередко на фоне черного бархата устанавливали лишь соответствующий предмет, скажем, канделябр на подставке, и этого было достаточно для съемки очередной сцены.

Методу, характерному для работы в театре и для живописи, художники подчиняли свои задачи в фильме. Неубедительная трактовка декорационного оформления отличала большую часть первых фильмов. Влияние традиций живописи выражалось в подражании живописным образцам в композиции кадра, принципе освещения и т. д.

Операторское искусство было в зародышевом состоянии. Выработанных средств и приемов художественной работы, которыми располагает оператор в настоящее время, можно сказать, не существовало. Действие снималось длинным куском с одной точки. Оператор не сдвигал аппарат, а когда для этого возникала необходимость, двигали декорацию.

В 1907—1917 годах в кинематографе России утверждается жанр так называемой психологической драмы. Это были декадентские «салонно-психологические» драмы знаменитой «русской золотой серии», рассчитанные на обывательские вкусы и коммерческий успех.

Вот как характеризовали фильмы того времени броские рекламы: «Грандиозная постановка!», «Роскошные, богатейшие туалеты последних мод Парижа!», «Колоссальные затраты» и т. д. На

фильмах, изобилующих пышными декорациями салонов, ресторанов, будуаров, обставленных роскошной мебелью, лежала печать пошлого мещанского вкуса и дешевого стандарта.

Не избежал серьезных недостатков в оформлении и первый значительный в постановочном отношении русский фильм «Оборона Севастополя» (1911, реж. В. Гончаров и А. Ханжонков), в котором были показаны батальные сцены, эскадра, армия. Фальшивое, «оперное» звучание фильма не спасла и попытка подражать живописным образцам в композиционном построении кадра.

Принцип механического перенаселения композиции произведений известных художников, положенный в основу композиционного решения кадра в «Обороне Севастополя», был доведен до предельной точности копирования в фильме «1812 год». Ради картинности кадра связывались возможности

12

оператора и актера, так как работа над композиционным построением кадра по существу сводилась к оживлению общеизвестных картин В. Верещагина, А. Кившенко и других художников.

Экранизация произведений русской классической литературы («Война и мир», «Анна Каренина», «Дворянское гнездо», «Живой труп», «Пиковая дама» и др.), несмотря на свою примитивность, явилась все же шагом вперед в истории русского кинематографа.

Например, в «Анне Карениной» (1914) постановщик В. Гардин большое внимание уделял художественной стороне фильма, созданию в нем русского колорита. Это был сенсационный фильм. Вместо общепринятого недельного срока снимался он двадцать три дня. В печати говорилось об «Анне Карениной» как о целом перевороте в кино.

В 1913—1915 годы художники успешно решили ряд вопросов кинодекорационной технологии и техники. Была создана так называемая фундусная система кинодекорационных элементов, заранее заготовленных для многократного использования при сборке разных декораций. Чтобы иметь ясное представление о фундусной системе, достаточно взглянуть на декорацию с задней стороны, на которой отчетливо видны соединенные трубочинами отдельные щиты, окна, двери и другие детали. После съемки декорация легко разбирается на свои основные составные части — для этого нужно лишь отвинтить трубочины. Раньше же каждая декорация специально делалась из новых материалов, ее отдельные части соединялись гвоздями или проволокой, что, естественно, сильно портило строительный материал. Обычно после съемки декорация шла на слом и никаких деталей от нее не сохранялось.

Изобретенная система соединения декорационных деталей при помощи трубочин не только упрощала сборку декорации, но и удлиняла «жизнь» ее деталей. Кроме того, удешевлялась стоимость декорации и ускорялась постройка. Это являлось большим преимуществом перед старым способом постройки специальных декораций.

Об этом важном изобретении и других усовершенствованиях в области декорационной техники и технологии, относящихся к раннему периоду развития русского кинематографа (до 1914 г.), советский историк кино Б. Лихачев пишет: «Декорации по-прежнему писались по-театральному, и когда у нас в России впервые был произведен художником Ч. Сабинским опыт устраивать на дверях и окнах снимаемого павильона толщинки, а не выписывать их на одной плоскости, как это делалось раньше, это новшество было чуть ли не революцией в кинопроизводстве не только у нас, но и за границей. Вслед за этим усовершенствованием тем же Сабинским был произведен опыт

13

замены рисованного реквизита сперва театральным, а затем настоящим реалистическим, а в дальнейшем применена лепка и, наконец, устройство щитов (принцип фундуса), паркета, полировки и оклеивания павильона настоящими обоями (фильм «Купленный муж»). Создание реалистического павильона, отрицавшего все прежде применявшиеся способы выписывания деталей на однопланных задниках, являлось значительным шагом в технике кинопроизводства.

Кроме всех этих усовершенствований упомяну еще о том факте, что тем же Сабинским был применен впервые во всей истории кино макет (кадры пожара Москвы в фильме «1812 год»), ставший столь необходимым в большинстве теперешних картин.

В этот период оператором В. Старевичем была создана своеобразная область кинематографа — объемная мультипликация («Прекрасная Люканида», 1912, «Стрекоза и муравей», 1913, и др.) В

1913 году он поставил фильм «Ночь перед рождеством», отличавшийся изобретательностью решения фантастической части.

Вместе с тем профессиональный уровень художников кино того времени был чрезвычайно низким. К декорациям предъявлялись все еще ограниченные требования. Лишь с приходом в кино художников Ч. Сабинского, Е. Бауэра, В. Баллюзек, С. Козловского, А. Уткина и особенно В. Егорова наблюдается значительный качественный рост в этой области художественного творчества.

Высокое мастерство и неистощимая фантазия Егорова, замечательного мастера, оформившего до этого в МХТ знаменитые спектакли «Синяя птица» и «Жизнь человека», оказали плодотворное влияние не только на изобразительную культуру фильма, но и на общее повышение идейно-художественного уровня кинематографа того времени.

В искусстве В. Егорова отчетливо прозвучало своеобразие творческого профиля художника кино, имевшее большое влияние на дух кинематографа. У Егорова учились не только художники, но и многие режиссеры и операторы. В нем покоряла творческая смелость, самобытность видения, необычная эмоциональная сила и яркость пластического решения.

Декорационным решением игрового пространства Егоров подсказывает режиссеру мизансцену и обуславливает выразительные точки съемки. Продумав композиционное решение декорации, он строил ее экономно, в расчете на определенную точку, не делая ничего лишнего, не оправданного замыслом.

В Егорове сочетался блестящий талант декоратора с высоким мастерством живописца, превосходное знание эпохи — с тонким чувством и эмоциональной проникновенностью мастера.

14

В 1915—1917 годы начинается постепенный отход от подражания театру. Операторская работа обогащается разнообразием точек съемки, применением панорам, многократными экспозициями, наплывами, затемнениями и т. д. Появился крупный план, который акцентировал внимание зрителя. Композиция кадра становится более разнообразной и выразительной. Совершенствуется построение кинематографических мизансцен. Большое значение приобретает освещение, которое в сочетании с выразительной декорационной средой способствует созданию образной атмосферы действия. Появилась смена планов. Заметную роль начинает играть монтаж как художественный прием киноискусства. Он обогатился осмысленно снятыми вставками. Необычайно обогатило выразительные возможности языка кино широкое применение съемки с движения.

Применяя крупные планы, ракурсы, быстрый монтаж и динамические способы съемки, кино настойчиво искало свой язык.

Культура изобразительно-декорационного решения фильма приобретает самостоятельные черты. Предметом забот художников становится стремление «углубить» пространство в декорациях, найти выразительную планировку, характерные детали и т. д.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции в нашей стране резко изменила идейную направленность и содержание кинопродукции. Создавались все условия для расцвета искусства кино, ставшего на службу народу и политике Коммунистической партии.

С развитием кинодраматургии, режиссуры, операторского мастерства совершенствовалось и кинодекорационное искусство. Оно характеризовалось не только решительным отказом от театральных приемов в организации игрового пространства, но и стремлением не впасть в грубый натурализм и упрощенчество.

В кинематограф пришли свежие силы режиссуры, молодые художники, своим творчеством оказавшие существенное воздействие на повышение изобразительной культуры фильмов, — А. Разумный, А. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Козинцев, Л. Трауберг, Ф. Эрмлер, С. Герасимов, Г. Александров, А. Довженко, С. Юткевич и другие.

Формирование изобразительной культуры фильма неразрывно связано с деятельностью этих замечательных режиссеров, многие из которых в прошлом были профессиональными художниками. Их изобразительная культура, способность мыслить пластическими образами плодотворно сказались на эстетическом росте кинематографа.

В то время существовало направление, утверждавшее преимущество средств художника перед другими художественными средствами кинематографа. Декорация, как правило, подменяла

собой другие средства кинематографической выразительности и невольно приковывала к себе основное внимание зрителя («Декабристы», «Поэт и царь», «Саламандра», «Ледяной дом» и др.).

15

«Когда я начал работать в кинематографии, — вспоминает С. Юткевич, — мне было поручено оформление фильма «Предатель». С огромной жадностью набросился я на работу, и так как это был мой «дебют», то я решил похвастать всем, что умел, показать, как говорится, «товар лицом». Нужно было построить много павильонов — около тридцати, и я начал их строить на разные лады. Это было полезно для меня, я мог испробовать различные комбинации, которые меня увлекали, но в самом главном я ошибся. Я невольно подчинил себе режиссера, придумывал такие вещи, которые не вытекали из внутренней задачи произведения, навязывали режиссеру свое толкование тех или иных сцен. Правда, режиссер именно для этого меня и позвал. Фильм нужно было «вывозить», так как сценарий был очень слаб и следовало «начудить» возможно больше, чтобы за чудачествами труднее было разглядеть шаткую основу картины.

«Выдумывали» в этой картине кроме меня и режиссера еще Шкловский и Охлопков, и нам было интересно и весело работать всем вместе.

Тут сошлись интересы всех, кроме... интересов зрителя, который на этом пострадал, так как в результате столкнулся с внешне оригинальным, но внутренне очень нестройным произведением».

Становление новой социальной тематики, развитие технической базы способствовали формированию стиля советского кинодекорационного искусства.

Стремление к простоте и лаконичности решения игрового пространства, строгий отбор предметов обстановки, необходимых для характеристики действия и образов персонажей, становятся главными в работе художника.

Этому отчасти способствовало и то обстоятельство, что художник был все еще связан ограниченными возможностями в использовании постановочных средств (из-за экономической слабости кинопроизводства).

Ярким примером такого декорационного решения, органически совпавшего с драматургией произведения, может служить работа художника С. Козловского в фильме «Мать». Декорации предельно оголены, в них крайне ограничено количество аксессуаров и подробностей. Из них убрано все, что не является важным для действия.

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» С. Козловский так же скупко решает обстановку квартиры большевика. В ней, в сущности, нет не только бытовых, но просто жилых признаков. Эта пустая квартира, по мнению художника, подчеркивала происходящее событие.

За период 1926 – 1930 годов были построены новые киностудии художественных фильмов в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Ереване и в ряде других городов. Многие из них располагали значительной павильонной площадью, предоставлявшей художнику широкие возможности для реализации своих творческих замыслов.

16

Тесная взаимосвязь художника с коллективом создателей фильма способствовала наилучшему слиянию средств декорационной выразительности с общим постановочным решением произведения. Принцип работы художника заметно меняется. На первый план выдвигается более строгое, декорационно-конструктивное решение, органически связанное с действием.

Декорация приобретает обобщенный характер, решительно освобождаясь от ненужных деталей, отвлекающих внимание зрителя. Усложняется планировка декораций. Повышается качество ее технического выполнения. Она полнее соответствует драматургическому содержанию, режиссерскому замыслу и актерской игре. В декорации все выпуклее проявляются характерные признаки эпохи, способствующие созданию «типических обстоятельств» действия. Художники активнее применяют весь арсенал изобразительно-декорационной выразительности. Совместно с режиссерами и операторами они творчески осваивают и вводят в кино разные виды и жанры изобразительного искусства: пейзаж, натюрморт, бытовой и исторический жанры.

С приходом звука в кино выразительность кинематографа обогатилась, но вместе с тем нельзя не признать, что во многих фильмах достигнутое совершенство изобразительного языка немого кинематографа было принижено за счет увлечения словом.

Рождение звукового кино изменило методы съемки и характер изобразительного построения фильма. Возникла необходимость плавного монтажного построения фильма при помощи съемки с движения, а это потребовало не только новых технических приспособлений (съемочные краны,

движущиеся площадки и т. п.), но и изменения самого характера построения декорации, создания в ней необходимых акустических условий, применения звукопоглощающих материалов, возможности перемещения микрофона и т. п. Повысились требования к отбору деталей и поискам планировки декорации, обеспечивающей разнообразие съемочных точек.

Цвет в кино поднял изобразительно-декорационное искусство на новую, более высокую ступень и открыл широкие перспективы для его дальнейшего развития.

Необходимость решения колористических задач фильма, возросший объем работ по декорационному комплексу ставили перед художником новые творческие и производственные задачи.

Изобразительно-декорационное решение наших лучших фильмов несет на себе печать индивидуального своеобразия их авторов, но в то же время в них с наибольшей силой проявились основные общие черты стиля советского кинодекорационного искусства.

Характерными его признаками являются реалистическая передача материальной среды, правдивость и убедительность в изображении исторической обстановки, стремление к максимальной психологической насыщенности образов героев и среды.

17

РАБОТА ХУДОЖНИКА НА РАЗНЫХ ЭТАПАХ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМА

Своеобразие работы художника

Постановка художественного фильма является работой большого коллектива киностудии, объединяющего различный творческий и технический персонал.

Если, скажем, расчленим, или, как говорил С. Эйзенштейн, «разъять», снятый кадр и посмотреть, из каких элементов он складывается, то мы убедимся в том, что его окончательная изобразительная форма, зафиксированная на пленке, является результатом труда большого коллектива. Каждый на своем участке работы в той или иной мере вносит свой вклад в создание кадра.

В ряде случаев бывает даже трудно определить, чей вклад больше в изобразительном решении того или иного кадра, эпизода и фильма в целом — режиссера, оператора или художника? Разумеется, речь здесь идет не о творческом самолюбии, а о сложном переплетении работы всего коллектива.

В кинематографической практике к работе над фильмом привлекаются художники различных специальностей, так как одному художнику трудно справиться с решением разнообразных задач, возникающих при постановке фильма. Это художники-постановщики, художники по костюму, гриму, реквизиту, комбинированным съемкам, фоновика и др.

В основном мы будем говорить о художнике-постановщике, выполняющем комплекс работ по изобразительно-декорационному решению кинокартины и осуществляющем общее руководство работой всех художников, занятых в производстве фильма.

Работа художника в кино ничуть не проще и не легче, чем работа в любой иной области изобразительного и театрально-декорационного

18

искусства. Не боясь преувеличения, можно утверждать, что профессия художника кино является самостоятельной и глубоко своеобразной разновидностью профессии художника вообще.

Художник кино должен быть разносторонним по своим интересам, навыкам и способностям. Его профессия поистине универсальна. В ней переплетаются разные грани дарования художника: живописца и декоратора, архитектора и костюмера, организатора производства и хозяйственника и т. д.

Ему необходимо также обладать обостренным композиционным видением, умением свободно рисовать и писать как с натуры, так и по памяти и воображению.

В процессе создания фильма у художника очень часто возникает необходимость мыслить с режиссерских и операторских позиций. Поэтому ему обязательно нужны глубокие знания в области режиссуры и операторского мастерства. Он должен также разбираться и в вопросах кинодраматургии.

Но прежде всего от него требуется умение мыслить пластическими образами, развитый художественный вкус, творческая фантазия и изобретательность.

Умение видеть «кадром» является специфической особенностью видения художника кино. Обладая этой особенностью и развитым пространственным представлением сцены, художник может свободно выражать на плоскости и в пространстве узловые эпизоды сценария, учитывая движение в кадре, перемещение аппарата, свойства оптики, пленки, характер освещения и другие средства и приемы кинематографической выразительности.

Художник кино призван решать самые разнообразные декорационные задачи. Тематическое многообразие декорационных объектов в фильме так же безгранично, как безграничны темы кинематографических произведений.

Например, в двухсерийном фильме «Адмирал Ушаков» декорационный комплекс, состоит из русской дворцовой архитектуры времен царствования Екатерины II и Павла I. Кроме того, действие происходит в Англии, на Ионических островах, в Риме, Неаполе, на кораблях — все это нужно было в ограниченное время изучить, чтобы найти образное решение, создать исторически правдивую предметную среду. И таких примеров можно привести много.

Все это не только требует от художника кино широких знаний, опыта и способностей, но и в свою очередь благотворно воздействует на формирование его творческой индивидуальности, а также расширяет кругозор и приучает к изобретательности в решении целого ряда художественных задач.

Художнику необходимо хорошо знать технику и технологию сооружения декораций, изготовления костюма, грима, мебели и реквизита.

19

Нередко в фильме встречаются кадры, осуществление которых возможно лишь с применением комбинированной съемки (дорисовка, перспективное совмещение, домакетка, блуждающая маска и т. д.)

Примечание: Дорисовка — метод комбинированных съемок, в котором кадр складывается из двух отдельных изображений: натурального и рисованного.

Перспективное совмещение — метод комбинированных съемок, позволяющий заменить часть объемов декораций подобными уменьшенными объемами, установленными ближе к съемочной камере (на расстоянии, пропорциональном степени уменьшения).

Домакетка — метод комбинированных съемок, основанный на последующем совмещении двух отдельных изображений (макета и природы или декорации), снятых в разное время, с разной частотой съемки, при разных условиях, дающих в кадре единое изображение по свету, цвету и архитектуре.

Блуждающая маска — метод комбинированных съемок, основанный на раздельной съемке актерской сцены и фона. Кадр создается двумя экспозициями: первой снимается актерская сцена, второй — фон (макет, декорация или натура).

Благодаря методам комбинированной съемки можно избежать сооружения дорогостоящих декораций, проведения сложных съемок, нередко невозможных в декорациях и на натуре.

Решение и осуществление комбинированных кадров обычно входит в обязанности художника комбинированных съемок. Но иногда они выполняются в фильме самим художником-постановщиком. Поэтому он обязан знать не только принцип и технику основных методов, но и уметь применять их в своей работе, учитывая, что они расширяют творческие возможности и удешевляют стоимость фильма.

Каждый художник со свойственной ему манерой подходит к раскрытию и передаче смысла изображаемого, заостряя свое внимание на тех вопросах, которые его волнуют, которые ему понятнее и ближе. Если предположить, что несколько художников работают над одной темой, то они могут прийти к совершенно различным решениям; каждый из них ответит на задачу по-своему. При этом индивидуальные особенности творчества того или иного художника следует искать не столько во внешней манере, сколько в степени проникновения в драматургический замысел.

И хотя художник свою работу подчиняет общему художественному замыслу, его творчество не становится от этого менее значительным и сам художник не теряет своей творческой индивидуальности. Напротив, его замысел обогащается, а фильм становится выразительнее.

Для того чтобы яснее представить своеобразие работы художника в кино, сопоставим ее с работой художника в станковой живописи и в театре.

В работе художника кино и художника-станковиста, несмотря на общность образных задач, есть существенные различия. Они заключаются прежде всего в том, что художник-станковист является полным автором изображения в картине, создавая его без участия работников других творческих профессий. Художник кино этого сделать не может, так как он выполняет изображение не один, а только как член творческого коллектива.

20

Для примера проанализируем работу художника-станковиста, в которой как бы соединилась деятельность тех, кто создает изображение в кино.

Начиная работать над картиной, художник прежде всего задумывает ее тему и сюжет, то есть выступает, выражаясь терминологией кино, как сценарист.

Для наиболее яркого выражения темы он находит характер и расположение фигур, определяет особенности места действия, то есть выступает как режиссер. Он наделяет персонажи соответствующей мимикой и жестами — выступает как бы в качестве актера, решает характер среды, архитектуры, обстановки, костюмов, то есть проявляет себя как художник по декорациям и костюмам. Выступает он и как художник-гример, решая характер лица персонажа, и как оператор, давая наиболее выгодное освещение, определяя точку видения, и т. д. В результате как совокупность всего перечисленного создается картина.

В станковой живописи художник средствами своего искусства на двухмерной плоскости холста, представляющего собой статическую материальную основу, выражает свой замысел в определенной пластически завершенной форме. Решая сюжет в одной композиции, живописец организует ее на плоскости с одной точки видения. В этой композиции он доносит до зрителя весь свой замысел целиком.

У художника кино происходит иной процесс реализации своего замысла. Отличительным признаком замысла художника фильма является прежде всего то, что он опирается на сценарий, в котором уже заложены образы людей и среды. Он выполняет свой и общий художественный замысел фильма первоначально в эскизе, затем в пространстве, организуя декорационную среду действия.

В организации игрового пространства он предусматривает возможность съемки одной или ряда мизансцен, снимаемых с разных точек. Это связано с изменением планов (общий, средний, крупный, деталь), их монтажной взаимосвязью, применением ракурсов и других приемов кинематографического выражения.

Поскольку каждый кадр, каждый эпизод в фильме является только частью целого кинематографического произведения, показывающего событие в движении, в развитии, то нельзя механически переносить законы живописи — искусства со статической основой — в динамическое искусство кино.

Решение пространства в композиционном, цветовом и тональном отношении должно быть подчинено законам кинематографической формы выражения. Нельзя, например, подходить к композиции кадра, к цветовому его разрешению как к отдельной станковой картине, не учитывая характера и значения предшествующих и последующих кадров. (движение) Разумеется, не следует забывать о главном, что композиция прежде всего должна раскрывать содержание. (сценарий)

21

Следует указать также еще на одну важную отличительную особенность. Живописец, приступая к работе над картиной, в каждом отдельном случае сам определяет ее размер, диктуемый замыслом произведения. Художник кино в своей работе имеет дело с плоскостью кадра постоянного формата (в зависимости от соотношения сторон, принятых в обыкновенном широкоэкранном, широкоформатном и панорамном фильмах).

Художник-станковист, решая в картине всеми доступными ему средствами определенный момент действия, стремится к тому, чтобы зритель мог по нему представить себе развитие действия в целом.

Станковую картину зритель может рассматривать столько времени, сколько ему потребуется для ее восприятия; оно не ограничено. Время же, отпущенное режиссером для восприятия того или иного кадра, строго определено. Поэтому изобразительное решение отдельного кадра и фильма в целом должно быть предельно ясным, простым и единственно правильным, чтобы оно было выразительным и легко воспринималось зрителем.

В чем же заключается отличие работы художника кино от работы художника театра?

Вот как сказал об особенностях видения театральной декорации и кинодекорации художник В. Егоров: «Театр и кино — разные формы выражения природы, человека и всего окружающего... Сцену и зрителя разделяет линия рампы. Сколько зрителей, столько и лучей зрения, которые видят сцену. А зрители — и на галерке, и в этой стороне, и в той стороне. Человек пятьсот, положим, в зрительном зале — значит, и пятьсот лучей зрения, которые видят, что делается на сцене. Сделайте так, чтобы всем все было видно.

В кино это по-другому немножко, в кино — один глаз, глаз аппарата».

Следовательно, если в театре зритель видит организованное пространство сцены всегда на общем плане и с точки зрения, зависящей лишь от места в зале, то в кино зритель видит действие глазом аппарата, с разных точек и при разном удалении от объекта съемки.

Кинематограф обладает богатейшими возможностями сосредоточить внимание зрителя на главном в действии: от самых общих планов до крупного плана и детали, от обычной точки зрения до необыкновенного ракурса и съемки с перемещающейся точки.

В этих условиях художнику кино, в отличие от художника театра, недостаточно найти общий план декорации, предусмотрев в ней все возможные мизансцены. Требуется такое решение среды, которое способствовало бы выразительно компоновать в кадре общий, средний и крупный планы.

22

Создавая декорацию, художник кино учитывает необходимость перемещения камеры при съемке разных планов и панорам.

Если в театре действие происходит в рамках организованного пространства сцены, то в кино возможности внесения действия в любое место и в любые условия поистине безграничны.

И наконец, если работа художника в театре заканчивается изготовлением декораций, реквизита, костюмов и монтажом света, после чего она непосредственно показывается зрителю, то работа художника в кино этим не заканчивается. Она продолжается во время съемки в содружестве с режиссером и оператором.

Сложный и увлекательный процесс создания художественного фильма состоит из нескольких, тесно связанных между собой периодов, в которые съемочная группа и киностудия решают определенные творческие и производственные задачи. К этим периодам относятся: подготовительный, предсъемочный, съемочный и монтажно-тонировочный.

Работа художника в каждом из периодов имеет свои особенности. Если в подготовительном периоде внимание художника сосредоточено на эскизах изобразительно-декорационного решения фильма, то в предсъемочном и съемочном периодах осуществляется производственная реализация его замысла.

Но в каждом периоде кинохудожники вместе с другими создателями фильма стремятся с предельной полнотой и образностью донести до зрителя идею фильма.

Анализ сценария

Работа художника начинается с момента его ознакомления со сценарием. Идеино-образное его истолкование — первая творческая мысль художника. Он строит свою работу в тесной связи с драматургией произведения. От видения художником эпохи, ощущения им духа времени показываемых событий, точки зрения на материал во многом зависит художественное качество его труда в фильме.

Художник должен хорошо знать сценарий, его жанровые особенности, почувствовать авторскую интонацию в обрисовке событий, персонажей и среды.

Анализ сценария, образов действующих лиц, обстановки действия уточняет и конкретизирует первое, интуитивное представление о будущем фильме.

Художнику необходимо ориентироваться в драматургическом построении сценария (завязка действия, его развитие, моменты напряжения, развязка)

23

и отчетливо представлять значимость эпизодов и сцен. Следует хорошо изучить и творчески осмыслить монтажное построение эпизодов, значение среды, костюмов персонажей и других деталей.

Художник, придерживаясь авторского замысла, может там, где это необходимо, расширить рамки сценария средствами своего искусства, дополнить и углубить эмоциональное звучание сцены.

Воплощение литературных образов в зрительные — сложный творческий процесс. Нередко они при этом существенно изменяются, так как каждому виду искусств присущи свои средства выражения, которые вносят что-то новое, углубляющее или ослабляющее заданный образ.

«В фильме литературный образ становится предельно конкретным, зримым,— пишет режиссер С. Герасимов,— он сливается с реальными картинками жизни, с воплощающим его живым человеком-актером, конкретной средой, в которой он существует. И в этом заключается величайшая сила воздействия киноискусства, которая делает его «самым важным» и «самым массовым» из искусств».

При «переводе» содержания литературной формы в конкретное пространственное изображение художник пользуется «языком» своего искусства. Первоначальные наброски он стремится приблизить к их окончательной форме выражения на экране. При этом учитывается особенность кинематографического действия, происходящего во времени и в пространстве. Разумеется, этот «перевод» является творческим процессом, требующим от художника знаний, опыта, воображения и вдумчивого изучения явлений жизни.

В качестве примера, иллюстрирующего основные положения, изложенные здесь, приведем работу художников в фильме «Каменный цветок». Сценарий «Каменный цветок» — вдохновенная песнь о поэзии человеческого труда. Он богат яркими зрительными образами, напевностью и эмоциональностью языка.

Творчески осмыслив сценарий и изучив материал, художники пришли к выводу, что живописная выразительность будущего фильма является одним из решающих условий художественного раскрытия уральского сказа.

«Язык Бажова, — говорит критик Л. Скорино,— красочен. Зрительный образ, цвет играют здесь огромную роль...

Вохряные блики и пламенеющая киноварь, певучий синий рядом с мерцающим золотом, многообразные оттенки и переливы зеленого и, наконец, контрастные сочетания черного и белого — такова здесь гамма красок. Цвет у Бажова — совершенно в духе народной живописи, вышивки — всегда цельный, густой, спелый.

Цветовое богатство бажовских сказов не случайно, оно порождено

24

красочностью самой природы Урала. В сказочном пейзаже Бажова выражено радостное любование художника красотой реального уральского пейзажа».

Зрительный образ, цвет — существенные элементы бажовского стиля. Они служат писателю средством поэтизации человеческого труда, сказочного героя и пейзажа.

В задачу художников входило образное раскрытие среды действия в соответствии с жанровыми особенностями уральского сказа.

Опираясь на традиции русской классической живописи (особенно передвижников), художники вместе со всем постановочным коллективом стремились привести к живописному единству все цветовое «многоголосье» будущего фильма. В этом нетрудно убедиться при внимательном рассмотрении раскадровки и снятых кадров. В них можно уловить известную преемственность от колорита некоторых образцов русской живописи. Конечно, речь идет не о прямом подражании живописи, перенесении ее приемов в искусство кино.

Примечание: Раскадровка – это предварительная зарисовка всех кадров сценария в их монтажной последовательности. Являясь хорошей опорой для творчества и верным руководством к действию, она дает возможность получить представление о том, каким будет данный кадр на экране и что необходимо для его осуществления.

Разработка цветовой «партитуры» фильма позволила управлять цветом в характеристике героев и среды действия. При этом цвет рассматривался как элемент драматургии, органически связанный с содержанием произведения. И это понятно. Беспредметная игра цвета в реалистическом фильме была бы ошибочна, формалистична и вредна.

Весь фильм решили снимать в павильоне. Это ставило перед художниками особые задачи. Нужно было так воссоздать в павильоне натурные объекты (лес, горы, ярмарка и т. д.), чтобы у зрителя не возникало сомнений в их жизненной достоверности. А это требовало от художников тщательной эскизной разработки декорационного комплекса фильма и внимательного наблюдения за производственной реализацией задуманных декораций.

Изобразительно-декорационное решение фильма складывалось из двух комплексов, имеющих различную смысловую и изобразительную характеристику: реалистического и фантастического.

Реалистический комплекс состоит из следующих объектов: думная гора, изба Прокопьяча, изба Кати, проезд свадебного поезда, сцена ожидания Кати и некоторые другие. В фантастический комплекс входит сказочный мир Хозяйки медной горы: спуск в гору, синий грот, рубиновый грот, малахитовый грот и хрустальный грот.

В задачу художников входило увидеть в цвете каждый комплекс в отдельности.

25

Осуществлением этой задачи явилась подробная разработка цветовой раскадровки фильма. В ней в процессе поисков и определялось конкретное тонально-живописное решение того или иного декорационного объекта. Причем в раскадровку входили все основные эпизоды и сцены фильма, в каком бы месте действия они ни происходили. Например, в декорации «Иза Прокопьяча» раскадровкой предусматривалось большое количество различных эпизодов и сцен, хотя действие происходило в одной декорации.

Цветовое решение реалистической части фильма в целом основывалось на драматургии эпизодов, живописном своеобразии природы Урала с учетом времени года и суток, в которые происходило действие.

Разберем некоторые из этих декорационных объектов.

«*Думная гора*». Эпизоды, связанные с думной горой, являются своеобразным реалистическим обрамлением «собственно» сказа. Устами дедушки Слышко автор повествует в них о творческом труде горного мастера Данилы, о его столкновении с силами природы, с Хозяйкой медной горы, олицетворяющей богатства недр земли.

В фильме Думная гора показывается три раза: в начале, в середине и в конце. Каждый из происходящих на ней эпизодов отличается от другого своеобразной эмоциональной окраской. Достаточно сказать, что и время суток, в которые происходит действие, неодинаково. Вначале — вечер, затем — ночь и в финале — утро.

В начале фильма зритель вводится в атмосферу теплого уральского вечера. «Последние лучи солнца гаснут на караульной вышке, — читаем мы в сценарии, — туман молочной пеленой застилает ближайшие долинки. Где-то внизу, в тумане, раздаются возбужденные детские голоса. Слышко прислушивается. Из-за косогора появляются робкие силуэты детских фигур. «Мы, дедушка, за сказками пришли», — едва шепчет Аленка. Дедушка Слышко медленно усаживается у костра. «За сказками?..»

Спокойное состояние суровой и величественной природы Урала, решенное в сдержанных тонах угасающего дня, подчеркивает поэтическую интонацию происходящей сцены.

Далее сценарий повествует: «Дедушка Слышко и ребята у еле тлеющего костра. Тесно прижавшись друг к другу, ребята слушают сказку».

Думная гора показывается погруженной в ночную мглу с синим куполом звездного неба. Ночной колорит становится в кадре более насыщенным благодаря горящему костру, контрастно сопоставленному всему остальному.

В финале «Каменного цветка» Думная гора предстает перед зрителем в лучах восходящего солнца пробуждающейся уральской природы. Увлеченные рассказом Слышко, дети «ушли в слух», стараясь не пропустить ни одного слова из удивительного рассказа о старинном житье-бытье уральских камнерезов. В сценарии говорится: «Так-то... не простой это сказ...

26

Шевелить надо умишком, что к чему. А теперь бежите-ка спать...» Слышко взбирается на вышку и отсчитывает девять ударов».

Смысл эпизода требовал «акварельных красок» для показа обстановки и времени действия. Прозрачный колорит кадра должен был помочь донести до зрителя красоту и задушевность образов сказа, воспринятых ребятами как символ лучшей жизни, к которой стремился Данила.

«Изба Прокопьяча» состоит из двух декорационных сооружений: внешнего и внутреннего вида. Внешний вид избы решался в суровых тонах, в соответствии с содержанием происходящих здесь сцен.

В самой избе происходят самые разнообразные эпизоды: показывается и тяжелый труд старого мастера Прокопьяча, и искания молодого камнереза Данилы, радости и огорчения его творческого труда, болезнь Прокопьяча и вечеринка старых мастеров, и многое другое.

Обратимся к сценарию: «Аппарат отъезжает от костра, и теперь мы видим, что это тот же самый казанок и те же самые угли, не изменив своего положения, находятся в русской печи. Аппарат отъезжает дальше, открывая общий план избы. На печи лежит мастер Прокопьяч и глухо кашляет. Бабка Вихориха мешает ложкой в казанке... Стремительно открывается дверь, и в избу с шумом входит Северьян...

...За гранильным станком перед догорающей свечой сидит усталый Прокопьяч и шлифует малахитовую досочку. Руки Прокопьяча зажигают об огарок новую свечу. Вращается диск полировочного станка. Усталое лицо Прокопьяча. Рука, вращающая диск станка. Быстро тающая на глазах свеча. Руки Прокопьяча еще раз зажигают новую свечу. Совершенно обессиленный Прокопьяч с трудом шлифует камень.

...Прокопьяч, Данило, камнерезы, в том числе один очень старый, Катя с родителями и несколькими подругами. В переднем углу «гостиный стол», на верстаке готовая ваза».

Говоря о цветовом решении эпизодов, следует заметить, что драматургия требовала разнообразных живописных построений. Для выражения драматургической мысли раскадровка предусматривала колористические поиски, соответствующие эмоциональному состоянию героев, внутреннему напряжению действия, времени года и суток. Учитывались конкретные условия освещения, влияющие на светотональное решение кадра (свет от свечи, от лампы, лунный свет, лучи утреннего солнца и т. д.).

В раскадровке отчетливо видна различная живописная характеристика происходящих эпизодов. Наряду с жизнеутверждающими кадрами, полными света и тепла, относящимися к сценам окончания работы над вазой, вечеринки горных мастеров, есть кадры подневольного труда Прокопьяча, раздумий Данилы, сцены уничтожения вазы, выдержанные в мрачном и холодном колорите.

«За столом, положив голову на руки, спит Прокопьяч. Чадит догорающая свеча. Пробившийся через окно луч солнца освещает разбросанные на

27

станке незаконченные детали малахитовой шкатулки и валяющиеся на полу инструменты».

Здесь решалась определенная изобразительно-смысловая задача: изнуренный непосильным трудом Прокопьяч после бессонных ночей, проведенных за гранильным станком, засыпает в лучах утреннего солнца. Золотистый луч, прорезавший прокопченную малахитовой пылью избу, контрастно сопоставлен с внутренним состоянием персонажа. Он не подыгрывает ему, а оттеняет духовную и физическую обреченность крепостного мастера.

Эпизод «Свадебный поезд» в сценарии описан так: «По синей дороге, взметая снежную пыль, мчится поезд жениха. Из-под лошадиных копыт летят комья снега, звенят колокольца. Взмыленные морды лошадей. Пар. Ленты. Мчится тройка в разукрашенной сбруе. В розвальнях Данилушка, Прокопьяч, сваты...»

Затем следует эпизод обручения в «Избе Катю»: «В избу вбегают ребяташки с криком: «Едут, едут». Девушки вползает ленты. В избу входит Данилушка с дружками. Крестятся на иконы, кладут поклоны. Свахи держат Катю под руки. В руках у нее тарелка с фатой, сложенной внутри углами. Свахи жениха и свахи невесты сводят их на середине избы...»

В цветовом решении эпизодов художники исходили из образа происходящих сцен. В них отражалась атмосфера радости, душевного подъема и счастья.

Мажорная гамма с яркими «цветовыми» всплесками характерна для колорита сцен обручения, проезда жениха и свадебного вечера. Тема радости, личного счастья героев фильма, заложенная в драматургии, диктовала такое цветовое решение, которое наиболее полно донесло бы смысл происходящих событий. Чередование разноцветных сарафанов, проносащихся в вихре пляски,

украшенных вышивками и лентами, цветовое богатство мужских костюмов, праздничная нарядность обстановки создают яркую картину народного обряда.

Приподнято-праздничным настроением наполнен также проезд жениха. Декоративная нарядность заиндевелых берез, свежесть морозной уральской зимы в сочетании с ухарской удалью мчащихся троек свадебного поезда наилучшим образом создают это настроение.

Тонально-живописное решение, темп и ритм указанных эпизодов тесно увязывались с музыкальным образом сцен.

В декорационном решении «Избы Кати» художники стремились передать характерное величие уральского быта. Строганные бревенчатые стены, чисто вымытый пол в сочетании с праздничным убранством избы, резной мебелью, доткаными дорожками и вышитыми полотенцами способствуют созданию необходимой образной среды.

А вот сценарная запись эпизода «Ожидание»: «Летний вечер. Под зеленой кудрявой березкой стоит одинокая Катя. В глубине девушки водят хоровод... Тот же пейзаж в осеннем уборе. У пожелтевшей березки в той же

28

позе стоит Катя. Ждет... Тот же пейзаж. Поредела березка. Опадают, кружась в воздухе, последние осенние листья. У березки стоит грустная Катя. Ждет...»

Живописное решение эпизода «Ожидание» может служить примером удачного сочетания драматургии, изображения и музыки. Это органическое слияние искусств глубоко продумывалось уже в раскадровке.

Смысл эпизода заключен в томительном ожидании Кати «ясноглазого» Данилы. А он, увлеченный работой, забывает о своем обещании Кате прийти на свидание.

В первом кадре Катя ждет Данилу на берегу заводского пруда около склонившейся к воде молодой березки. Стоит погожий летний день. Сверкает солнце, в спокойной глади воды отражается голубое, безоблачное небо.

Постепенно пейзаж преобразуется. На экране возникает «звонкая» золотая осень. Тот же пейзаж меняет свой наряд: листья пожелтели, небо покрылось облаками. Катя ждет. Данила не приходит. В музыке нарастает тревога.

Затем опять происходит перемена пейзажа; осеннее «убранство» березки, берега и отражение в воде становятся свинцово-серыми, в колорите поздней осени. Подгоняемые ветром, проносятся в воздухе последние «ржавые» листья некогда зеленой березки, увядает трава, гладь воды нарушается рябью накапывающего дождя. В музыке нарастание драматических нот ожидания достигает наивысшей точки напряжения. Катя глубоко переживает свое горе.

Весь эпизод был осуществлен кинематографическим приемом показа последовательной смены времен года в одном кадре без изменения точки съемки. Менялось лишь тонально-живописное качество изображения.

Практически это было выполнено посредством неоднократного цветового видоизменения декорации в течение одной рабочей смены. Съемка производилась одним непрерывным куском, в котором и происходило изменение декорации (переход от одного времени года к другому).

Лаконизм в выборе элементов композиции был во многом предопределен производственной необходимостью — неоднократно переделывалась декорация во время самой съемки. Но главное не в этом.

Простота композиционного решения декорации была подсказана прежде всего смыслом сцены, внутренним переживанием героини, ее личной драмой.

Художники стремились найти такое решение декорационной среды, которое в полной мере отвечало бы драматургической задаче и помогало созданию требуемой психологической атмосферы действия. С нарастанием драматургического напряжения сцены менялось ее зрительное и звуковое воздействие, достигающее впечатления большой эмоциональной силы.

Вряд ли можно было добиться такого впечатления, если представить себе этот эпизод в черно-белом фильме. Цвет выступает здесь как элемент

29

драматургии. Налицо его драматургическая функция, сила эмоциональной выразительности.

Пейзаж здесь не только взаимодействует с персонажем, помогая ему в раскрытии образа, он также служит средством драматизации действия, выкупает, как и музыка, органической частью единого художественного образа.

Фантастический декорационный комплекс. Декорационные объекты фантастического комплекса составляют «собственно» сказочную часть фильма, в которой раскрывается необычайный мир Хозяйки медной горы. Этот комплекс предоставил художникам неограниченные возможности для творческой фантазии в решении изобразительно-декорационных задач.

Смысл эпизодов, происходящих во владениях Хозяйки медной горы, определил и принцип их живописного разрешения.

Показывая свои богатства Даниле, Хозяйка медной горы не сразу открывает ему тайну цветения каменного цвета. Чтобы испытать его характер и волю, она стремится ослепить его сокровищами земных недр. Она использует свои чары для завлечения молодого мастера, обещая ему все, что он пожелает. Но Данила выдержал испытание, не оставил народ, ожидающий от него плодотворного творчества, не соблазнился на ее богатства. За это он был вознагражден освобождением из «плена», напутствуемый добрыми словами Хозяйки.

Задача заключалась в том, что по мере нарастания внутреннего напряжения героя, жаждущего увидеть цветение каменного цветка, нужно было поэтически показать сказочный мир недр земли в последовательной смене зрительных образов. Декорация здесь также выступает как необходимый и решающий элемент действия. Она не только несет большую психологическую нагрузку, но, являясь основным элементом в композиции, своей сказочной декоративностью выполняет драматургическую функцию завлечения Данилы по мере его продвижения к цветку. Декорация непосредственно играет, поражает и восхищает героя своей удивительной нарядностью.

В этом заключается специфическая особенность «зрелищных» декораций фантастического комплекса, приобретающих порой самостоятельное значение. В самом деле, причудливые нагромождения малахита, ляпис-лазури, рубина, хрустала в сочетании с фантастическими эффектами освещения и музыкой создают феерическое зрелище, ошеломляющее своей сказочной красотой.

В момент цветения каменного цветка зрительные впечатления достигают наивысшей точки от происходящей игры света и цвета в кадре, поддержанной музыкой.

Рассмотрим некоторые эпизоды прохода Хозяйки медной горы и Данилы в подземном царстве.

Вот сценарная запись «*Спуска в гору*»: «Подняла руку Хозяйка, зашумело кругом: глядит Данилушка. Гора расступилась, и открылся широкий

С.30

вход. Берет Хозяйка Данилушку за руку и ведет за собой в гору. По причудливым уступам спускается Хозяйка, ведет Данилушку за руку. Темно, только платье Хозяйки светится. Появляются лазоревые отсветы на лицах, они все ярче и ярче».

Изобразительное построение данного кадра строилось на ощущении постепенного перехода от реальной природы в сказочный мир Хозяйки медной горы. В начале спуска в гору определяющим был мрачный тон темного подземелья, и по мере продвижения хозяйки и Данилы в горе происходит изменение декорации: разверзаются скалы, появляются световые и цветовые «удары», говорящие о приближении героев к синему гроту.

«*Синий грот*». Увлекаемый хозяйкой, Данила попадает в первый грот, цвета ляпис-лазури. В кадре преобладает холодный колорит, обусловленный соответствующей окраской и освещением декорации.

И далее читаем мы в сценарии: «Появляются красные отсветы на лице Хозяйки медной горы и Данилушки. И входят они в еще более чудесный рубиновый зал. Светятся на стенах красным светом кристаллы рубиновые...»

Показывая свои богатства Даниле, Хозяйка медной горы склоняет молодого мастера остаться у нее в мастерах.

«*Рубиновый грот*» является одним из многочисленных гротов Хозяйки медной горы, в котором скрыты от людей драгоценные сокровища земли. Стены сверкают рубиновыми кристаллами.

Декорация рассчитывалась на съемку методом перспективного совмещения. Цветовое решение декорации строится на локальном красном цвете. Цвето-тональные переливы граней кристаллов должны способствовать передаче фантастики горных богатств недр земли. «...Панорама по стене. Появляются прожилки малахита... «—Тут у меня самое дорогое место. Здесь

и посидим, поговорим, может, и столкнемся»,— предлагает Хозяйка. Садятся около стенки. «— Видал мое богатство?»

Декорация «Малахитовый грот» имеет большое значение для раскрытия фантастики сказа. В ней происходит ряд сцен: проход Данилы, его работа над вазой и тщетное единоборство с Хозяйкой медной горы. Малахитовый грот — самое дорогое для хозяйки место.

Решение декорации во многом подсказано строением и цветом природного малахита, его почкообразной зеленой фактурой в неотшлифованном виде. Съёмка происходила с применением метода перспективного совмещения. Причем в макете делалась не только значительная часть декорации, но и ваза, над которой работал Данила.

В декорационном комплексе фантастической части сцена «Проход к хрустальному гроту» является последним этапом Данилы на пути к загадочному каменному цветку. Необходимо создать сказочную обстановку, предшествующую хрустальному гроту, в котором завершается проход Данилы с Хозяйкой. Исходным материалом в поисках фактуры и цветового решения

С.31

данной декорации послужил «хрусталь-волосатик» — самая ценная порода горного хрусталя.

«Хрустальный грот». Цветение каменного цветка в хрустальном гроте является наивысшей точкой в развитии фантастики сказа. Это цветение раскрывает Даниле волшебную красоту творений земных недр.

В этом же гроте происходит встреча Кати с Данилой и их прощание с Хозяйкой медной горы. Любовь и доброта Хозяйки к людям, стремящимся постичь прекрасное, любящим и преданным друг другу, верным своему народу, ярко раскрывается в этом заключительном эпизоде.

Имитация горного хрусталя в разнообразных по форме и цветовым оттенкам кристаллах послужила основным материалом, создавшим нужную сказочную атмосферу действию.

Непростой задачей оказалось подыскать форму и фактуру самого *каменного цветка*. Нужно было также найти способ осуществления феерического цветения цветка, фантазмагория света и цвета которого должна играть на гранях кристаллов грота. Декорация рассчитывалась на съёмку перспективного совмещения. Цветок был выполнен в макете.

Таким образом, первое представление об изобразительном строе будущего фильма может быть выражено в предварительных набросках еще до изучения фактического материала. Но это не обязательно. Подобная работа также может производиться одновременно с изучением и сбором изобразительного материала.

Изучение и сбор материала

Драматическое действие требует от художника создания в декорациях определенных «типических обстоятельств», в которых могли бы ярче раскрыться «типические характеры». Для успешного решения этой задачи кинохудожник, как и любой художник, обращается прежде всего к жизни, к окружающей его действительности, которая дает ему богатейший материал для творчества.

Подлинное мастерство художника кино может проявиться лишь тогда, когда он, опираясь на объективную действительность, создает в кинодекорациях образную среду драматического действия. Это в свою очередь ставит перед художником задачу постоянного, глубокого и вдумчивого изучения природы с кистью и карандашом в руках.

Систематическая работа с природы (этюды, зарисовки) позволяет художнику не только совершенствовать свои профессиональные навыки, она учит «видеть» природу, понимать ее, черпать из природы неиссякаемые запасы поэтической выразительности, столь необходимые художнику в работе над образной материальной средой в фильме.

32

Работа с природы может привести к новым интересным декорационным решениям, достигающим жизненной убедительности, большой эмоциональной силы.

Изучение и сбор материала — важный этап в работе художника, от которого зависит эскизный замысел изобразительно-декорационного решения фильма. Без глубокого изучения

материала эпохи, к которой относится действие фильма (ее социальный строй, люди, быт, костюм, архитектура и т. д.), без поэтического проникновения в нее не может быть подлинного искусства. Здесь следует указать на необходимость тщательного изучения материала именно художником, воссоздающим материальную среду будущего фильма со всеми ее характерными особенностями — от архитектурных ансамблей до мельчайших подробностей быта и костюма. Кроме того, нужно, чтобы зритель почувствовал в декорациях и костюмах не только то, что он может увидеть в жизни сам, но и то, что увидел пытливый глаз художника.

Изучение и сбор материала художником проводится по-разному. В зависимости от жанра и темы фильма он прибегает или к знакомству с памятниками материальной культуры, литературой, произведениями изобразительного искусства и архитектуры, или непосредственно изучает окружающую его действительность, современную архитектуру, костюм, домашнюю утварь и пр. Могут быть полезны беседы с участниками и очевидцами событий. Основными методами сбора необходимого материала служат этюды, зарисовки, обмеры, схемы, фотографирование и ведение дневника.

При этом, даже не обладая литературным даром, художник, фиксируя в записях свои зрительные впечатления на месте событий, может подметить очень важные стороны изучаемой им действительности. Пишущий эти строки, отправляясь в киноэкспедицию, обычно ведет дневник, в который заносятся впечатления с точки зрения художника. И они становятся хорошим дополнением к изобразительному материалу: этюдам, зарисовкам, фотографиям, сделанным во время работы на натуре.

Тщательное изучение документального материала необходимо художнику не только для поисков изобразительно-декорационного решения, но и для того, чтобы во время творческих бесед с режиссером и оператором установить единство предварительного видения фильма. По мере изучения материала определяется и конкретизируется взгляд на изобразительную стилистику фильма.

Располагая значительным количеством изобразительного материала, художник может внести свои варианты и предложения, подкрепленные знанием эпохи, материальной среды событий, показываемых в фильме.

Но в творческой практике встречаются еще примеры, когда изучение материала перед постановкой фильма ограничивается лишь экскурсией на место действия, которая, естественно, не может дать исчерпывающего представления о предмете, а неизбежно приводит к поверхностному ознакомлению. Глубокое проникновение в существо явлений подменяется поверхностным

33

правдоподобием или привычными формами кинематографической условности.

В работе над исторической темой художник не ограничивается изучением материала лишь по музейным, иконографическим и литературным источникам. И здесь он обращается к реальной жизни, посещая места исторических событий, показываемых в фильме, изучая сохранившиеся памятники архитектуры, быт, костюм, утварь и т. п. Для видения художника музейные, литературные и прочие источники не могут заменить непосредственного общения с жизнью, с подлинными местами действия — живыми свидетелями драматических событий.

С. Эйзенштейн, обладая богатейшим запасом зрительного материала как в области изобразительных искусств, так и в области костюма, предметов материальной культуры и т. д., тем не менее с огромной любовью и пылкостью ученого тщательно изучал исторический и археологический материал изображаемой в фильме эпохи.

Создавая исторический фильм, он видел свою задачу прежде всего в том, чтобы в обобщенных художественных образах воплотить не внешнюю историческую оболочку времени, а дух самого события. Характерные детали и подробности эпохи Эйзенштейн искал не только в сохранившихся летописях, но главным образом в живых остатках старины, в подлинных исторических памятниках.

Об изучении исторического материала перед постановкой фильма «Александр Невский» Эйзенштейн писал:

«...Камням я верил, а не книгам», — хотелось повторить за Суриковым, ощупывая древние здания Новгорода. И через них как бы ощупывалась тема, певшая из каждого камня, — единственная от начала до конца — свободолюбивая тема национальной гордости, мощи, любви к родине, тема патриотизма русского народа...

...Эти камни видели Александра, Александр видел эти камни. Мы бродим вокруг, как бродили в Переяславле по Александровской горе — искусственному возвышению на берегу Плещеева озера. Здание прекрасно, но связующий нас язык — пока еще язык эстетики, пропорций, совершенства линий. Нет еще живого общения, психологического проникновения в этот памятник; нет еще живого языка. И вдруг взгляд падает на табличку, повешенную заботливой рукой работников музейного отдела. На ней несколько отвлеченных строк: «Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то». Казалось бы, ничего особенного, но, когда вычтешь из второго «тогда-то» первое «тогда-то» ... обнаруживаешь, что это пленившее нас чудо архитектуры воздвигнуто всего в течение нескольких месяцев XII века.

Табличка рождает новое ощущение этих каменных столбов, арок, перекрытий: их лицезрешь в динамике их быстрого возникновения, их ощущаешь в динамике человеческого труда; не в созерцании поступков со стороны, а в актах, действиях и трудовых деяниях изнутри. Они близки, осязаемы, их через века связывает с нами один язык, священный язык труда великого народа.

34

Люди, складывавшие такое здание в несколько месяцев, это не иконы и миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди, что и мы с вами! Уже не камни зовут и твердят свою историю, а люди, складывающие эти камни, их тесавшие, их таскавшие. Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая архаика, стилизация, музейность и прочее, и прочее поспешно уступает место всему тому, через что особенно полно способна проступать основная, единственная и непреклонная патриотическая тема нашего фильма».

Это классический пример, достойный всестороннего изучения и подражания.

Как видно, при отборе материала Эйзенштейн руководствовался темой своего произведения. «Патриотизм — наша тема», — говорил он. Поэтому и изучение материала шло под определенным углом зрения. И это очень важно. Неверно представлять себе выезд на места событий для изучения материала как некое путешествие любознательного экскурсанта, который не знает, что ему нужно подметить в жизни, в каком направлении искать приметы времени. Поиски и сбор материала будут плодотворны лишь тогда, когда у художника есть ясная творческая позиция.

Хочется затронуть вопрос о некоторых особенностях изучения материала художником в работе над сказочно-фантастической, исторической и современной темами.

При постановке фильма «Каменный цветок», чтобы правильно понять и почувствовать внешнюю среду событий сказов П. Бажова, была предпринята поездка на Урал. Художники изучали пейзаж, характеризующий места действия сказов, в сопровождении П. Бажова внимательно осматривали экспонаты этнографического и особенно минералогического музея Свердловского геологического института. В нем ознакомились с богатейшей коллекцией различных минералов, изделиями из малахита, яшмы и других уральских камней, что помогло в решении декораций подземного царства Хозяйки медной горы и самого каменного цветка.

В студии кинохроники просмотрели ряд видовых фильмов. По различным материалам изучали архитектуру, быт уральских камнерезов и заводчиков, домашнюю утварь, предметы обстановки, изделия из камня, инструменты камнерезов и пр.

Помимо фотографирования велись зарисовки, писались этюды, пополнялись записи в дневнике. Много интересного и ценного содержалось в душевных беседах с Павлом Петровичем Бажовым.

Интересную подготовительную работу проделали художники Е. Куманьков, Е. Свидетелев и О. Кручинина при постановке фильма «Илья Муромец».

35

Эта работа продолжалась перед съемками без малого два года. Был изучен огромный историко-документальный материал в музеях, библиотеках и в местах расположения памятников архитектуры русской старины.

В решении декорационной среды и костюма Руси Е. Куманьков, Е. Свидетелев и О. Кручинина исходили из богатейшего наследия русской культуры XI—XII веков. Это памятники владими́ро-суздальской и киевской архитектуры, русская иконопись, русская и греческая миниатюра. В поисках колористического решения фильма в эскизах, прежде чем приступить к работе над ними, художники копировали образцы старинных русских икон.

Существует взгляд, что исторический фильм наиболее сложен для работы художника, а фильм на современную тему значительно легче; все, мол, в нем общеизвестно и обыденно.

Это глубокое заблуждение. Опыт показывает, что современная тема не менее сложна и требует максимального напряжения творческих сил и смелых поисков в образном истолковании материала.

Работа над современной темой требует от художника непосредственного изучения жизни, характеров людей, архитектуры, костюма, быта, утвари, пейзажа и т. д. на местах изображаемых событий.

Кроме того, изучая жизнь по произведениям искусства, художник имеет дело с обобщенными образами, отобранными и преломленными в сознании их авторов. Изучая же непосредственно жизнь, художник сам активно вторгается в нее, подмечает главное, характерное, отбрасывая случайное и несущественное. Вот почему выезд на место действия показываемого в фильме не только желателен, но творчески необходим.

Говоря о работе художника над современной темой, следует отметить и то, что художник зачастую имеет дело с очень сложным, хотя внешне и «невьирышным» материалом, требующим максимального напряжения творческих сил, выдумки и изобретательности.

Если тема связана с жизнью завода — значит, художник должен бывать там, писать и рисовать, представить себе, как общий архитектурно-планировочный облик заводских помещений, так и другие детали жизни завода. Он должен посещать квартиры рабочих, изучать архитектуру, быт, утварь. Только тогда он может полноценно работать над этой темой.

Для примера возьмем неосуществленный вариант фильма «Испытание верности» («Семья Лутоновых»), по которому некоторое время работал в содружестве с М. Богдановым пишущий эти строки.

Для изучения материала, связанного с архитектурой и бытом жилищ современной рабочей семьи, мы побывали во многих квартирах рабочих автозавода имени Лихачева. Делали зарисовки деталей обстановки, схемы планировки квартир. Фотографировали, беседовали с рабочими и членами их семей. В результате был собран обширный материал, характеризующий быт и обстановку современной квартиры рабочей семьи.

36

Кроме того, мы были частыми гостями в цехах завода, особенно в тех, которые должны были показываться в фильме: разливочном и формовочном. Знакомились также с работой лаборатории завода. Все это облегчило нам работу над эскизами к фильму.

Если тема, над которой работает художник, связана с жизнью совхоза, нужно непременно выехать в совхоз, чтобы на месте писать и рисовать, глубоко и всесторонне изучая конкретный материал. Об этом мы и расскажем, опираясь на опыт работы над фильмом «Первый эшелон».

Современная тема, как никакая иная, требует от художника досконального изучения жизненного материала на месте событий, изображаемых в фильме. Особенно ясным это стало во время предпринятой нами в августе — сентябре 1954 года поездки в район освоения целинных и залежных земель Казахстана и Алтайского края. Здесь мы увидели те большие дела, свершение которых предстояло воплотить в образах нашего фильма.

Мы побывали в восьми новых зерносовхозах и в трех МТС Кустанайской, Акмолинской, Кокчетавской и других областей Казахстана и Алтая.

Наше знакомство с жизнью целинников не ограничивалось изучением архитектурного облика совхоза, костюмов и быта покорителей целины. Нужно было собрать весь необходимый для постановки фильма материал: записать песни, которые поет народ, подметить все интересное, что происходит в труде и быту целинников, подобрать из участников самодеятельности исполнителей тех или иных ролей (первоначально, по замыслу режиссера, роли героев фильма должны были исполнять молодые участники самодеятельности).

Одной из важнейших задач являлся также выбор мест для натуральных съемок, которые в фильме преобладали. Нужно было выбрать природу с таким расчетом, чтобы в пределах 30—40 километров можно было сосредоточить все съемки. Для этого пейзаж должен был включать в себя открытые степные просторы неподнятой целины, лесостепь, холмистый рельеф, озера и реки. Кроме того, натура должна была отвечать таким производственным требованиям, как наличие строительных материалов, удобных сообщений, близость к населенным пунктам для размещения

съемочной группы, техники и т. д. После длительных поисков нам удалось найти требуемые для нас места в Щучьенском районе Кокчетавской области.

Созданный в этом районе весной 1955 года новый зерносовхоз «Щорсовский» явился основной «производственной базой» наших съемок. Из своих разнообразных наблюдений мы стремились отобрать такие, которые могли бы помочь созданию типичной жизненной обстановки для событий, развертывающихся в фильме.

Кроме многочисленных набросков, этюдов, фотографий, сделанных на целине, мы кое-что фиксировали в своих путевых дневниках, которые оказались совершенно необходимыми в дальнейшей работе над фильмом.

37

Вот некоторые записи:

«Ехали по дороге, которая проходит между огромными вспаханнами массивами земли, уходящими далеко к горизонту, пока видит глаз. Нас поразила величественная панорама вспаханных полей, бесконечно расстилающихся на огромном пространстве степных просторов.

Неотразимое впечатление на нас произвели огромные размеры совхозных хозяйств. Достаточно сказать, что совхоз «Щорсовский», в котором впоследствии мы снимали фильм, занимал площадь 47 тысяч квадратных километров. Это превышает территорию Швейцарии.

Основными видами жилья в центральной усадьбе являются землянки, палатки, домики из дерна или, как здесь называют, из пласта, дома из самана и камыша, постройки из фанеры и отходов деревянной тары, полевые вагончики. Крышу в мазанках обрабатывают глиной, часто домики кроются листовым чугуном, не подвергающимся окислению. Часть домов кроется шифером и толем. Соломенных крыш не встречается. Рубленых домов тоже нет.

Мы попали сюда в период, когда землянки и палатки еще использовались как жилье и в то же время появляются уже красивые стандартные жилые дома и производственные постройки совхоза. Строительство в разгаре. Проходя по усадьбе того или иного совхоза, можно наглядно проследить путь строительства, пройденный совхозом от первых землянок и палаток до стройного, пока еще не завершенного архитектурного ансамбля нового поселка.

Среди палаток, землянок, стандартных домов внимание привлекает своим голубым цветом новенький фургон-магазин.

Характерным признаком внешнего облика жилища является наличие радиоантенны. Бывает так: стоят только стены строящегося дома, нет еще крыши, но антенна уже поставлена.

Улицы усадьбы, как правило, еще совершенно не наезжены, не обжиты, покрыты ковылем.

На участке, где производится индивидуальная застройка, планировка улицы сделана пропаханными бороздами, которые выделяются среди седого ковыля.

На центральной улице «Орджоникидзевогo» совхоза, названной именем Н. С. Хрущева, высажены молодые березки, огражденные от проезжей части штакетником. В начале ее сооружена декоративная арка; кроме этой центральной улицы вырисовываются уже контуры еще одной — Садовой. Одна сторона улицы уже застроена, другая — пока пустырь, на котором в недалеком будущем раскинется фруктовый сад.

Строящиеся шлакоблочные, крытые шифером зернохранилища поражают своей

38

монументальностью. Видно, что все сооружается прочно и надолго.

Временная кузница очень проста: это обыкновенный дощатый навес на четырех столбах. Под навесом установлены горн с большим зонтом, наковальня, верстак, токарный, сверлильный и другие станки. Такое устройство кузницы очень удобно для показа в фильме всей усадьбы. Через подобную кузницу с любой точки просматривается большое пространство.

Для облика усадьбы совхоза характерны кухни разнообразных конструкций, преимущественно сложенные из камня, обмазанные глиной печи, врытые в землю, с торчащими металлическими трубами. Титаны, полевые военные кухни, стоящие под открытым небом, дополняют образ «щека питания». Тут же привертнутая к березовому стволу мясорубка, привязанный к дереву лемех плуга, заменяющий гонг, и т. д.

Часто встречаются умывальники, почтовые ящики, укрепленные на вкопанных в землю столбиках.

Типичны полевые склады в виде накрытых брезентом запасов продовольствия и прочего совхозного имущества. Склад может быть самым необычным: в нем рядом — велосипеды и

табуретки, кровати и проволока, титаны и «Москвич». Все это находится под открытым небом. Мы видели такие сочетания разнородных предметов, сведенных вместе и стоящих около палаток, как мотоцикл, кухонная посуда, фикус, буфет, гардероб, детские коляски, ящики, кровати, конура с собакой, игрушки и т. д. Всяческое белье самым неожиданным образом сочетается с окружающей обстановкой — краном автопогрузчика, трактором, школой, конторой и т. д.

Костюм целинников отличается своими специфическими особенностями. Например, для костюма девушек характерны спортивные брюки, поверх которых надевают юбки. Юноши носят спортивные или кожаные куртки, сапоги гармошкой, кепки, называемые здесь «гривенниками», и соломенные шляпы.

В новых совхозах много комаров, мошкеры. Во время концерта, который проходил ночью на открытой эстраде, освещенной фарами грузовой машины, зрители, защищая себя от комаров, разложили костры вокруг «зрительного зала». В ночной мгле это создавал поразительный световой эффект.

Общее впечатление от целинников такое: приехали люди с детьми, скарбом, домашними животными, птицами, расположились на новом, еще необжитом месте, с глубокой верой в то, что целина будет освоена. То тут, то там видна детвора, резвящаяся на просторе степного пейзажа.

Молодежь живет с мечтой о будущем. Беседуя с новоселами, мы нередко слышали от них поговорку: «Не сразу Москва строилась». Молодежь видит в будущем свой совхоз благоустроенным городом, топающим в зелени, с тенистым парком, танцплощадкой, беседками».

39

Этот отрывок из дневника рассказывает о восприятии новой для нас жизни, которую мы должны были глубоко понять и убедительно воссоздать в декорациях.

Привезенный нами материал был одобрительно принят режиссером и оператором. Режиссер сказал, что ему гораздо яснее стало, как должен выглядеть в картине наш зерносовхоз в первые месяцы своего существования. По этюдам создавалось довольно точное представление о пейзаже, быте, обстановке, жизни новых зерносовхозов.

Опыт работы над фильмом «Первый эшелон» позволяет сделать несколько общих выводов. Главный из них тот, что больше всего нам помогли наблюдения жизни на целине. Без изучения жизненного материала мы не могли бы реалистически воспроизвести материальную среду, в которой проходят события фильма. В творческие замыслы, основанные на умозрительных представлениях, поездка на целину внесла существенные поправки. Это позволило избежать приукрашивания действительности в декорациях и костюмах, что еще так часто бывает в фильмах.

Изучив материал, художник приходит уже в основном подготовленным к совместной работе за «круглым столом». Об этом мы коротко расскажем дальше.

Поиски изобразительно-декорационного решения

С самого начала художник ведет свою работу над изобразительно-декорационным решением фильма в тесном содружестве с режиссером и оператором. Он участвует в определении идеи будущего фильма и его изобразительной трактовки.

Приступая к работе над картиной, художник, режиссер и оператор представляют образ всего произведения как единое целое, объединяющее составные элементы, которые при съемке распадаются на отдельные частности.

В процессе работы над фильмом нужно думать не только и не столько об отдельных частностях фильма, а о том, каково их место в общей композиции произведения.

Прежде чем приступать к работе над эскизами декораций, художнику необходимо знать планировку действия — мизансцену, разработанную режиссером. А «планировка, — пишет С. Юткевич, — это образное, реально ощутимое, конкретное выявление постановочного плана в движении. Планировка — не декоративное размещение фигур, а пространственно и ритмически выявленное поведение человека».

40

Следовательно, под мизансценой подразумевают планировку действия в игровом пространстве конкретной природы или декорации. Пространственное воплощение мизансцены и

определяет план будущей декорации, основные точки съемки, а также композиционное построение кадров.

Продуманный план декорации создает удобные условия для естественного поведения актера в сцене и перемещения аппарата при съемке со статических точек и съемке панорам.

В осуществлении этой задачи видная роль принадлежит художнику. Намечая с художником решение будущей декорации, режиссер опирается на разработанную им в контакте с оператором планировку действия. Излагая ее, он нередко прибегает к графическому изображению основных мизансцен.

Для решения плана декорации, как и для построения мизансцен, естественно, не могут быть установлены какие-либо, пригодные во всех случаях рецепты. Единых правил здесь нет.

Однако следует указать, что продуманное, не умозрительное построение мизансцены позволяет правильно решить план декорации, определить наилучшую организацию игрового пространства. В этой работе декорация может быть упрощена или разработан более сложный вариант с введением дополнительных элементов и характерных деталей.

Иногда первоначальный план декорации может предопределить режиссерскую мизансцену. А репетиционная мизансцена может оказать существенное воздействие на план декорации в соответствии с требованиями реального пространства.

Таким образом, в своей работе над планом декорации художник исходит не из своих лишь представлений о мизансцене, а из реальной работы с режиссером над трактовкой всего произведения. Во всех случаях работа художника над решением декорации направлена к максимальному использованию всех имеющихся в его распоряжении средств для создания образной среды действия, выражающей идейный замысел содержания кинопроизведения.

При создании фильма «Семья Лутониных» режиссер И. Пырьев давал художникам по каждому объекту подробно разработанную графическую схему перемещения и взаимодействия актеров в декорации. В ней предусматривалось не только поведение актеров, но и основное планировочное решение будущей декорации, тесно связанное с характером драматического действия.

Вместе с тем Пырьев не оставлял без внимания предложения художников, если они обогащали его замысел.

Другой метод сотрудничества с художником был у А. Довженко. Об этом свидетельствует наша совместная работа над фильмом «Мичурин». В своих беседах Довженко очень ярко, с присущей ему поэтической образностью и глубиной философского анализа раскрывал замысел решения тех

41

или иных эпизодов и сцен. В результате возникал определенный образ будущих декораций, который воплощался в эскизах. Эскизы декораций Довженко обычно рассматривал как хотя и важный, но отнюдь не решающий этап в работе художника. Этим объяснялась относительная легкость утверждения их с оговоркой, что при необходимости он может подписать любой эскиз, но при этом оставлял за собой право предъявлять к декорации дополнительные требования уже в период ее реализации.

От декорации он прежде всего требовал образности и максимальной жизненной убедительности, реальности. Важнейшим качеством декорации для него являлась также естественность плана. Он указывал на необходимость ясного выражения уже в эскизе не только основной драматургической мысли сцены, но и плана декорации, а также конкретных деталей, скажем, расположение дверей, окон, мебели, предметов обстановки и прочего, чтобы в этих условиях можно было отчетливее представить будущее действие. Входя в декорацию, он нередко предъявлял к ней новые требования. Поиски наилучшего пространственного оформления сцены средствами декорационной выразительности не прекращались им и во время репетиций. Во время съемки также уточнялись те или иные детали декорационного оформления, а иногда возникали и новые решения.

Эта неуспокоенность, постоянные поиски кинематографической выразительности буквально во всех областях работы над фильмом характерны для творческой природы Довженко. К сказанному остается лишь добавить, что режиссер относился как к своему творчеству, так и к творчеству других работников с высокой требовательностью взыскательного художника.

Обратимся к некоторым вопросам, возникавшим в процессе создания одного из первых произведений советской цветной кинематографии, каким является фильм «Мичурин».

Художники пришли к выводу, что цветовое и декорационное решение фильма немислимо без органической взаимосвязи всех средств выражения и воздействия.

Глубокое поэтическое проникновение в материал, в авторский замысел, поиски типических примет времени в решении декорационной среды, преодоление кинематографической условности в трактовке этой среды, борьба с «киновещами» (по меткому определению А. Довженко) — все это определяло работу художников.

В поисках цветового решения каждого эпизода художники исходили из его драматургии и режиссерской трактовки. Например, в декорационном объекте «Департамент земледелия» эпизод решался на непрерывном цветовом нарастании декорационной среды (коридор, кабинеты чиновников) по мере нарастания драматургического напряжения действия.

Большое творческое удовлетворение принесла нам встреча с режиссером М. Калатозовым и оператором М. Магидсоном при совместной работе над фильмом «Вихри враждебные».

42

Работая в тесном контакте с ними, художники уже на первом этапе постановки фильма стремились найти изобразительную форму не только для воплощения конкретного действия сценария, но передать поэтическое видение событий сценариста и режиссера. С этой целью постановочным коллективом, и в частности художниками, была проделана большая подготовительная работа. Она заключалась в том, что еще до начала съемок мы стремились «увидеть» фильм, раскрыть его изобразительный строй в предварительных зарисовках кадров, эпизодов, сцен, персонажей, среды и т. п. Эти зарисовки являлись результатом совместных обсуждений объектов сценария за «круглым столом». И нелегко определить, в каких случаях рождение того или иного эскиза обусловлено единым видением, выработанным в процессе совместных обсуждений, а когда художники в решении той или иной задачи руководствовались лишь собственным представлением. Да и не в этом главное, а в том, что разговор за «круглым столом» происходил на основании конкретного видения тех или иных эпизодов.

Не менее увлекательно протекала работа над фильмом «Первый эшелон» (режиссер М. Калатозов, операторы Ю. Екельчик и С. Урусевский).

Трудность изобразительного решения темы о буднях покорителей целины заключалась прежде всего в том, что материал на первый взгляд представлялся невыигрышным, неэффектным, так как действие фильма разворачивается в бескрайней степи, в палатках, землянках и т. п. В нашем фильме нет роскошных дворцов, парадных лестниц, пышных костюмов.

Известно, что раскрывать в искусстве обыденные явления жизни — труднее всего. И вместе с тем, будучи внешне неэффектными, они таят в себе огромные возможности оригинального, яркого изобразительного решения.

По мысли режиссера, фильм должен был в некоторых местах подниматься до больших поэтических обобщений, утверждающих пафос творческого труда, пафос новой жизни.

Общие планы первой борозды с величественной панорамой массовой вспашки, сев, первые всходы и, наконец, безбрежное море золотистой пшеницы должны дать монументальное решение романтически-приподнятой темы фильма. Такова была общая, принципиальная установка режиссера, которой мы руководствовались в своей работе.

С особой чуткостью и с тонким пониманием относится к творчеству художника в кино С. Юткевич. Его работа с художником такова, что это дает основание говорить о ней как об «эталоне», достойном всестороннего изучения и подражания.

Одна из особенностей этой работы заключается в том, что Юткевич не ограничивает творческой фантазии художника, предоставляет широкие возможности для проявления его индивидуальности и инициативы.

Излагая свой режиссерский замысел, он никогда не навязывает его художнику, а стремится к тому, чтобы, проникнувшись им, художник сам ощутил материал и вносил бы свои предложения.

43

Юткевич обладает исключительной способностью создавать подлинно творческую атмосферу для плодотворной работы всего постановочного коллектива. И хотя он не подавляет творческой инициативы участников фильма, но тем не менее каждый работник постоянно чувствует организующую и направляющую силу режиссерского руководства.

Юткевич приучает художника мыслить режиссерски, воспитывает в нем умение видеть будущий фильм еще до съемки. Он требует от художника четкого пластического представления действия в конкретной образной среде. Нередко он сам берется за карандаш и графически поясняет свою мысль в наброске мизансцены, в планировке декорации или в компоновке отдельного кадра. Большое внимание уделяет он и пластической выразительности фильма.

При постановке фильмов «Дмитрий Донской» (не осуществлен) и «Пржевальский» в творческих беседах режиссер высказывал очень много интересных и в высшей степени поучительных мыслей о природе киноискусства, построения мизансцен, композиции кадра, операторском искусстве, декорационном решении и других средствах образной выразительности.

В качестве примера практического претворения четких творческих установок режиссера в решении изобразительно-декорационных задач приведем фильм «Пржевальский».

Декорации «Отрадное» решались не на абстрактных архитектурных формах мелкопоместного имения на Смоленщине конца XIX века, что неизбежно привело бы к внешнему декоративизму и иллюстративности. Мы стремились найти конкретную образную среду определенной исторической эпохи в соответствии с художественными замыслами фильма и эмоциональным звучанием сцены.

В решении петербургских интерьеров («Зал заседания Географического общества», «Фехтовальный зал», «Выставка картин Верещагина» и др.) мы стремились соотношением масштабов архитектурных форм достигнуть простоты и ясности архитектоники сооружений, органически связанных с драматургией произведения.

Цветовое решение декораций строилось на светлой, приглушенной тональности. Не цвет, а тон был основным средством живописной выразительности. Выполняя декорационные объекты, мы исходили из необходимости создать средствами тональной гаммы образную атмосферу, помогающую эмоциональному звучанию фильма.

Стремление к простоте и лаконичности форм, отказ от бытовой детализации в обстановке — основной творческий принцип, которым мы руководствовались в своей работе над декорационным комплексом картины «Пржевальский».

Остановимся на опыте работы с режиссером Ю. Райзманом, операторами А. Шеленковым и Чен Ю-лан за «круглым столом» в период постановки фильма «Коммунист».

44

Основная задача состояла в том, чтобы в совместной работе найти единое видение фильма, необходимое при создании произведения. Режиссерский сценарий детально разрабатывался в ходе обсуждения. Конкретно разбирались каждый эпизод и основное решение каждого кадра. Ко многим из них делались зарисовки и схематические планировки. Каждый участник вносил свои предложения в соответствии со своим видением и пониманием сценария.

Кропотливые поиски основного направления изобразительной стороны фильма иногда вызвали творческие споры; в них рождалось новое решение того или иного кадра.

В первой встрече Ю. Райзман познакомил нас с общим режиссерским видением темы, своими принципиальными установками и взглядами на ее толкование. Он сослался на ряд своих предыдущих фильмов («Машенька», «Урок жизни» и особенно «Последняя ночь»), в которых личная драма людей органически связана с социальными событиями, через судьбы людей показываются большие исторические свершения.

Говоря о трактовке фильма «Коммунист», Райзман подчеркивал очень важную роль в нем так называемого «второго плана», который должен быть насыщен социальными событиями, приметами времени конкретной исторической эпохи. Он должен быть драматически напряженным и динамичным.

Романтика времени, высокие идеалы, ради которых совершаются подвиги в «Коммунисте», должны перекрыть личную драму. Хотя герой — коммунист Губанов гибнет, но у зрителя не должно оставаться пессимистического чувства. Образы Василия Губанова, Дениса, Федора наделены романтическими чертами характера.

В их обрисовке допущено преувеличение. Достаточно вспомнить хотя бы некоторые из эпизодов фильма, чтобы и в этом убедиться. Например, эпизод, происходящий на платформе поезда, в котором Денис везет вагон с продовольствием, а сам голодает, продает с себя последнее и доезжает до места раздетым и разутым.

В эпизоде рубки леса, когда один Василий противопоставлен девственному лесу,— сила романтического преувеличения достигает голоса шекспировского обобщения. Это является классическим примером художественного преувеличения, опирающегося на правду жизни.

Отсюда следует вывод: среда действия в соответствии с характеристикой образов действующих лиц и событий должна быть приподнята, обобщена и заострена.

Хотелось сделать все необходимое для передачи в фильме духа времени, атмосферы показываемых событий.

С точки зрения декорационного решения материал не представлял особого интереса. Строящаяся электростанция, бараки, крестьянская изба, в которой происходит почти одна треть действия фильма, с первого взгляда

45

не давали оснований для эффектных декорационно-постановочных решений. Но нам как раз и понравилась эта картина тем, что в скромности ее декорационной среды заключены огромные выразительные возможности. Нужно было найти ту меру, то «чуть-чуть», которое позволило бы создать наиболее выразительную среду действия. Это в совокупности с актерской игрой, операторским искусством, блестящей режиссурой и замечательным сценарием должно донести до зрителя волнующие страницы истории, о которых повествует фильм.

«Коммунист» — исторический фильм. Действие его относится к 1920 году. Снимать в современной Шатуре мы не могли, потому что ее внешний облик очень изменился. Там вырос новый город, ничего общего не имеющий с Шатурой 1920 года. А тогда города не было, лишь на одном из островков заболоченной местности строилась электростанция.

Обратимся к конкретным примерам целостного видения фильма с позиций требований режиссера, оператора и художника.

Объект «Поезд». Уже в первых кадрах зритель должен увидеть «страну на колесах», ощутить масштаб родных просторов и строительства. Сдвинулась страна, пришла в движение — с этого начинается фильм. Вагоны облеплены людьми. У каждого мешки, корзины и прочий нехитрый скарб. Например, кто-то везет козла, кошелку с курами и другой багаж.

Проходит встречный воинский эшелон, груженный пушками, тачанками, лошадьми. Всюду видны солдаты. Все едут — передвигается масса народа.

Показать людей на полустанке.

Необходимо показать приметы времени через разруху на транспорте. Это может быть встретившееся по пути следования поезда паровозное кладбище, разбитые вагоны, телеграфные, верстовые столбы, фонари и прочие детали. Соответствующим образом должны быть декорированы поезда, полустанки и другие железнодорожные сооружения.

На фоне идущего поезда возникают титры фильма.

Движение продолжается — по дороге идут на Загору люди. Кроме общих планов показывать детали: в обмотках шагают босые и хромящие ноги Василия. Движение завершается кадрами — Василий стучит в окно дома.

Объект «Разъезд — 101 верста». Ранняя весна, еще не появилась зелень. С движения, вместе с поездом, камера должна прийти к верстовому столбу. Рядом лес. На проселочной дороге, по которой устремляются приехавшие люди, лужи. В тени сохранился снег. Пасмурный день, на небе рваные облака. Это придаст более напряженную атмосферу в пейзаже; он то засверкает солнечными бликами, то погаснет. А это наилучшим образом соответствует драматургическому напряжению в динамике действия.

Для осуществления изложенного замысла художники определили объем и средства декорационной обработки природы. Среди них: изготовление и установка верстового столба с надписью «101 верста», «подсадка» деревьев

46

и кустов, согласно требованиям композиционного построения кадра, декорирование дороги (образование выбоин и ям с последующим наполнением их водой, фактуровка обочины дороги мелом и тальком под снег), земляные работы по расчистке и выравниванию площадки для съемки панорамы и пр.

Особое внимание нужно обратить на костюм (художник В. Перелетов) и реквизит как в объекте «поездов», так и особенно в объекте «Разъезд — 101 верста». Разумеется, в панораме

«идуших ног» требуется их тщательная «портретная» характеристика: лапти, обмотки, опорки сапог, просто босые ноги, проходящие перед камерой, говорят о многом.

Среди идущих камера фиксирует Василия, который останавливается, и монтажный переход на следующий объект — «Деревня Торбеевка», в котором снимаются три монтажных плана: первый — крупно рука Василия стучит в окно, на фоне улица деревни; второй — рука стучит в окно другого дома; третий — рука стучит в окно третьего дома, на фоне появляется человек (Федор) на крыльце, к нему идет Василий.

Художникам надлежит построить три разнохарактерных окна изб с фрагментом стен и установить их на выбранной натурной площадке в деревне.

Подготовить также ряд элементов, характеризующих деревню (плетни, изгороди, колодезь-журавль и пр.).

Объекты «Изба Федора» и «Семейный барак» (с переделкой в женский и больничный бараки) решено было снимать в декорациях, построенных с таким расчетом, чтобы во время съемки в одной декорации шла подготовка к съемке в другой. Это должно ускорить съемку.

Объект «Временная контора». Снимать в переделанной декорации «Изба Федора», в которой необходимо создать обстановку, характерную для временной конторы строительства тех лет. Бытовые элементы сочетаются с мебелью и предметами обстановки конторы (корыто на табуретке, висящее белье, настольная и висючая керосиновые лампы, люлька и прочая домашняя утварь соседствуют со шкафами, столами, чертежами на стене и другими деталями деловой обстановки).

Объект «Строящийся поселок» (бараки, клуб, магазин, почта, баня). В кадре уходящие от аппарата ноги, после чего появляется на первом плане узкоколейка, которая также уходит в глубину по зигзагообразной кривой.

Объект «Строительство» (электростанция, склад, контора, навесы). Панорама прохода Василия. На его пути встречаются телеги, рабочие, открывается вид на всю стройку, затем по переднему плану появляются высокие козлы, на которых распиливаются бревна, вырытый котлован, фундаменты и т. д. В панораме Василий фиксируется идущим от нас в трехчетвертном повороте.

Строительство показывается на разных этапах. Котлованы, фундаменты, строительные леса.

47

Здесь можно широко показать работу с тачками, вбивание свай и другие трудовые процессы, свидетельствующие об отсутствии какой-либо механизации. Все делается вручную с применением лишь физической силы и элементарных приспособлений, нехитро сделанных тут же.

Нужно показать «муравейник», в котором масса людей при помощи примитивных, самых простых средств (носилки, тачки, подводки) делала невиданное по тем временам дело. Необходимо так спланировать декорацию, чтобы в ней можно было снять общие планы, в которых раскрывался бы масштаб всего строительства, панорамы, позволяющие в коротких кусках вобрать в себя все многообразие форм строительной площадки, игровые эпизоды и сцены, снимаемые средними и крупными планами.

После показа строительства первого этапа действие переносится в Москву. Таким образом, к моменту возвращения Василия на строительство (примерно через полтора месяца), характер сооружений, естественно, меняется. Это второй этап строительства.

И третий этап начинается после эпизода рождения сына Василия до возникновения пожара. К этому моменту строительство электростанции почти закончено. Оно отчетливо видно из окна конторы (в эпизоде совещания о доставке хлеба), из двери конурки Василия (в эпизоде разговора Василия с Федором), из окна родильного барака (в эпизоде рассказа Анюты ребенку о его отце). Кроме того, уход людей со стройки снимать на фоне уже покрытой крышей электростанции, а эпизод окончания рабочего дня — с наиболее выигрышных точек для показа масштаба строительства. Этим же требованиям должна отвечать построенная на натуре «Столовая» (двухскатный навес на столбах).

Объект «Склад». Декорация представляет собой деревянное большое складское помещение, выстроенное на натуре для съемок эпизодов, происходящих около него, а также для съемок изнутри склада с видом на строительство. Эпизоды, происходящие в самом складе, снимать в декорации, построенной в павильоне. Следует учесть, что по сюжету в этом объекте действие происходит в разное время. В декорации должны быть найдены необходимые изменения, характеризующие ее жизнь во времени (размещение обстановочного реквизита, обжитость,

тональное решение). В этой же декорации (в выгороженном уголке) снимать каморку Губанова. Проход Василия по складу снимать с движения, причем в начале панорамы объектив перекрывается первопланной группой работающих людей.

Объект «Москва». Летний солнечный день. Каланчевская площадь. Сутолока. Трамваи. Извозчики. Для декорирования улиц необходимо подготовить характерные для того времени вывески, фонари, афишные тумбы и пр.

Для съемки эпизода «Хождение Василия за гвоздями» особое значение приобретают разнохарактерные лестницы московских учреждений. Необходимо отобрать выразительные лестницы (не менее пяти), сохранившиеся в Зарядье и других районах Москвы. Строить их нецелесообразно не только

48

потому, что съемка на каждой из них имеет крайне ограниченный метраж (один короткий план), но и потому, что воссоздать обжитые лестницы, по которым ходили много десятков лет, задача трудная, если учесть, что снимаются они крупным планом, так как в кадр берутся главным образом одни ноги. Правда, в монтажную фразу «Лестницы» следует включить и средние планы, в которых будет видно окружение из горожан.

Объект «Кремлевские ворота». Съемка будет происходить у Троицких ворот Кремля. Так же как и в объекте «Лестницы», вначале в кадре крупным планом берутся ноги Василия. Он подходит в сопровождении Дениса к сторожевой будке, у которой разыгрывается полная юмора и драматизма сцена. В задачу художников входит подготовить и установить караульную будку, декорировать асфальтированную площадку около нее под бульжную мостовую, засыпав ее битым кирпичом и песком, заготовить несколько бутафорских веток, перекрыть ими попадающие в кадр провода, кое-где повесить агитационные плакаты того времени.

Объект «Приемная и зал заседаний Совнаркома». Декорация воспроизводит обстановку заседания, на котором с участием В. И. Ленина обсуждался план ГОЭЛРО. Декорация рассчитывается на съемку с неподвижных точек и панорам. Необходимо придерживаться документальной точности в воссоздании помещений, в подборе и расстановке мебели. Характер мебели и других деталей обстановки на основании архивных материалов представляется очень своеобразным и крайне интересным для воплощения на экране (разнотильная дворцовая мебель, бронзовые люстры с подведенными к ним электрическими проводами, плакат с текстом конституции РСФСР на стене, карты новостроек и пр.).

Объект «Базар под Курском». Базарная площадь должна быть около вокзала. Знойный день. Пыль. Необходимо показать обстановку торгового движения людей — суетой и толкотней. Снять панораму от общих планов до выразительных деталей (сочетание таких деталей, как цилиндр на голове торговки, тут же продается селедка, туфли и пр.), могут быть телеги с картошкой и другими товарами. Движение людей строить на встречных потоках, среди которых мы видим Федора в меховой шапке со своим товаром — сарпунком. Все орут, все хотят продать свой товар. Во время этой базарной горячки происходит взрыв артиллерийского снаряда. Люди побежали. Камера поднимается вверх — все разбегаются в разные стороны. Панорама. Бежит Федор с покупателем, торгуется. Опять взрыв. Он не мешает им торговаться. Начало панорамы снимать с автомашины, затем с крана и, наконец, с тележки, установленной на рельсах поперек железнодорожных путей. Федор и покупатель бегут на нас через рельсы. Бегут по полотну. Торг между ними продолжается до пересечения трех-четырех железнодорожных линий. На фоне бегут люди. Обменяв сарпунком на сало, Федор нырнул под вагон. Встречаем его с другой стороны вагона. Федор вылез из-под вагона и догоняет уходящий поезд. Вскрывает на площадку

49

последнего вагона (классного). Съемка с крана, установленного на платформе перед последним вагоном того же поезда. В кадре Федор цепляется за вагон и вскарабкивается на крышу. Еще один взрыв.

Базарную площадь декорировать характерными строениями (ларьки, навесы, прилавки, столы), телегами с товарами и прочими продающимися вещами. Привокзальная площадь, перрон должны быть также соответствующим образом достроены (в зависимости от выбранной природы, которая подыскивается по окружной железной дороге). Вагоны, стоящие на путях, и классный вагон, на который садится Федор, должны быть доработаны (подкраска, эмблемы и надписи на вагоне, обживание).

Объект «Митинги». Снимать три-четыре митинга в разных местах: на дворе старого завода, на привокзальной площади, у теплушек, на сельской площади. После них перейти к митингу в поселке Затора, к речи Хромченко. Первые три-четыре кадра снимать с движения (оратор едет на машине, на броневике, оратор на балконе), под голос диктора.

Объект «Торбеевка». По улице деревни в солнечный день, поднимая пыль, проходит колонна людей, отправляющихся на фронт. Среди идущих — Степан. Он оскорбляет Анну, вышедшую вместе с другими женщинами и детьми проводить уходящих на фронт.

Необходимо передать непрерывное движение колонны. С этой целью весь эпизод, кроме плана Анны, снимать двумя панорамами.

Первая панорама начинается с общего плана идущей на нас колонны, затем по первому плану появляются плетни, колонна поворачивает в боковую улицу — становится видна в профиль. Заканчивается крупным планом выбежавшего на аппарат мальчика с возгласом: «Папа!»

Вторая панорама более сложная. Она включает в себя изменение положения камеры в горизонтальной и вертикальной плоскостях. Панорама состоит из перемещения камеры вместе с движением колонны, поворотов в разные стороны и подъема вверх, для съемки с верхних точек. Съемку производить с крана.

После панорам снимать крупный план Анны, наблюдающей за движением колонны. Затем снимать план Степана с движения.

Для съемки необходимо произвести достройку улицы (плетни, колодцы, посадка кустов и пр.)

Объект «Вторая железнодорожная станция». Отставший от своего поезда Федор бежит к поезду, с которым едет Денис, сопровождающий вагон с продовольствием для строительства. Снимать с верхней точки.

На платформе, где устраивается Федор, кроме людей находится груз, на котором крайне неудобно сидеть и тем более лежать. Платформа не должна быть загромождена и забита людьми, так как смысл сцены требует выделения основных персонажей: Дениса и Федора, беседующих как бы наедине. Кроме того, это позволит снимать их с разных точек, не отвлекая внимания зрителя на окружающих их людей.

50

Для съемки данной сцены на натуре необходимо иметь кроме «игровой» платформы «рабочую», на которой устанавливается аппарат.

Вагон с продовольствием, сопровождаемый Денисом, нужно снять на натуре. Его внутренний вид может быть воссоздан в павильоне.

Если первая станция (в объекте «Базарная площадь») должна быть снята при солнце, то вторая (если не удастся снять в солнечные дни) может сниматься и в пасмурную погоду. Но третья станция, на которой наши герои узнают о покушении на В. И. Ленина, непременно должна быть снята в пасмурную погоду.

Необходимо все эпизоды, происходящие на трех железнодорожных станциях, снять на двух отобранных станциях, имеющих не менее шести путей. Это позволит снимать с разных точек, свободно перемещаясь согласно драматургической задаче.

Объект «Крыльцо дома Федора». Федор приехал. Он у крыльца своего дома. Висит замок, забиты окна — дом покинут.

Нужно найти выразительную деталь, по которой можно судить, что прошло около двух недель с момента ухода Анны.

Объект «Разгрузка кирпича». Ночь. Костры. Режимная съемка. Панораму начать с показа рук, передающих кирпичи, цепочки людей, затем перейти к Василию и выйти на верхнюю точку для показа общего плана разгрузки железнодорожного состава.

Состав должен состоять из двенадцати платформ, нагруженных кирпичом, и двух теплушек. Он стоит на том же разъезде «101 верста», который показывается в начале фильма. На платформах первого плана кирпичи должны быть подлинными, на заднем — бутафорские. Произвести необходимые земляные работы. Площадку около состава декорировать разгруженным кирпичом.

Объект «Окончание работы». Вечер. Прогудел гудок паровой установки. Отовсюду идут люди на обед: первая группа — со строительства, вторая — с торфоразработок, третья — от барачников. Снимать их с движения общими планами. С последней группой камера въезжает под

навес, в столовую. Люди рассаживаются за тремя рядами столов, на которых стоят по два-три фонаря «Летучая мышь». Часть людей образуют очередь.

Нужно показать симфонию еды: едят в столовой, под навесом (три-четыре плана), артель плотников и штукатуров ест около бараков (два-три плана), едят в бараках (несколько планов; беззубый старик, старушка). Появление луны завершает эпизод. Все укладываются спать, укладывают детей. Опустилась столовая. В бараках гаснет свет.

Объект «*Женский барак*». Лунная ночь. Панорама по бараку. Лежит с открытыми глазами Анна. Все спят. Наспех надев платье и набросив на плечи полушалок, Анна осторожно, чтобы не разбудить спящих, выходит из барака.

51

Объект «*Мелколесье*». Туман, луна. Впервые в фильме звучит музыка. На возвышении около березки ждет Василий Анну.

Объект «*У церкви*». Анна стремительно бежит к заброшенной церкви, расположенной на окраине Торбеевки. Необходимо отобрать на натуре подходящую для съемки данного кадра церковь с небольшой доделкой.

Объект «*В церкви*». Анна вбегает в церковь. Падает на колени. Рыдает. Со стен взирают лики святых, сохранившиеся в остатках фресок. Декорация, выстроенная в павильоне, должна представлять собой пустую, полуразрушенную церковь, которая использовалась как складское помещение.

После такой работы с режиссером и оператором художник начинает рисовать. Руководствуясь принципиальными установками режиссера, он конкретизирует свой замысел в предварительных эскизах-кроках, выражающих первую творческую мысль художника. Здесь возникает вопрос о предварительной графической разработке фильма.

Предварительная графическая разработка

На основании единого видения будущего фильма режиссер, оператор и художник намечают изобразительное решение.

В предварительных набросках художник делает графическую «разведку» материала. Это первоначальные поиски изобразительной формы сценарного замысла. Наброски в целом могут выражать чувства и мысли по поводу организации игрового пространства, решения типажа, костюма, грима и пр.

Художник в своих многочисленных эскизах помогает съемочной группе зрительно представить образы героев и будущий фильм в целом. Не случайно высокая изобразительная культура присуща кинокартинам, созданным режиссерами, являющимися в то же время прекрасными художниками, — С. Эйзенштейном, А. Довженко, С. Юткевичем и др.

Для фильма принципиально не важно, кем осуществляется фиксация зрительных образов в эскизах — режиссером, оператором или художником. В практике кинопроизводства это обычно делает художник. А, например, выдающийся режиссер и замечательный художник С. Эйзенштейн эту задачу решал сам.

Его опыт предварительной графической разработки фильмов «Александр Невский» и «Иван Грозный» является классическим примером художественной практики. На нем нам хочется остановиться подробнее.

Естественно, у мастеров, постигающих мир, как Эйзенштейн, главным образом через восприятие зрительных образов, художественный замысел фильма может наиболее полно воплотиться в результате его предварительного графического оформления.

52

Мы глубоко убеждены, что необходимо еще до начала съемки «увидеть» фильм, то есть живо представить себе, как бы на экране всю сложную систему образов будущей картины.

Эта незаурядная способность была у Эйзенштейна. Он обладал не только видением подлинного художника, но и с присущей ему экспрессией и лаконизмом умел профессионально выразить созданное в своем воображении графическими средствами.

Просматривая его рисунки к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», выполненные иногда задолго до начала съемок, убеждаешься в той огромной роли, которую они сыграли в рождении фильмов, являясь важнейшим этапом творческих поисков мастера.

Процесс изобразительного оформления художественного замысла проходил у Эйзенштейна своеобразно. Это был процесс мышления с карандашом в руках, и завершался он циклом пробных набросков, черновых эскизов. Эти наброски — ценнейший материал не только для исследования: по своим графическим достоинствам они имеют ценность художественного произведения.

Сам Эйзенштейн скромно их характеризует так: «Они не более как попытка стенографически ухватить черты того, что проносится в воображении, когда думаешь об отдельных частностях фильма. На большее они не претендуют».

Зачастую пластический образ фильма, сцены, действующих лиц у Эйзенштейна возникал раньше появления сценария. Видение Эйзенштейна-художника помогало ему, автору и режиссеру, иногда подсказывая драматургическое решение сцены.

«Перо и карандаш лихорадочно сменяют друг друга, и уже ловишь себя на том, что перо начинает выводить рисунки, а карандаш торопливо записывает реплики. Ремарки становятся рисунками, интонации действующих лиц зарисовываются гримасами. И целые сцены сперва возникают как группы рисунков и лишь потом начинают записываться словами».

По карандашным наброскам можно проследить творческий процесс рождения замысла художника, развитие его главной мысли.

В поисках композиционного остова кадра, его «конструктивного построения» Эйзенштейн исходил из образного ощущения материала. Оригинальные композиционные решения, столь характерные для его фильмов, являются завершением его творческого мышления как художника, а отнюдь не результатом сложнейших вычислений и композиционных расчетов.

Композиция его рисунков к фильмам большей частью немногословна, не перегружена описательными деталями, не связанными с внутренним смыслом

53

изображаемой сцены. Умение отобрать точки съемки, определить наилучший образ кадра в сочетании с поразительной экономностью и экспрессией графических средств создают острое композиционное решение рисунков, так хорошо отвечающее динамической природе киноискусства.

Серьезной композиционной задачей для Эйзенштейна было определение границ кадра. Не меньшее значение придавал режиссер и пластической выразительности кадра, с особой требовательностью относясь к определению силуэтных очертаний в композиции, добиваясь наиболее четкого линейного и светотонального построения.

Следует сказать, что Эйзенштейн не относится к своим рисункам как к непреложной догме, подлежащей точному воспроизведению в фильме. Главное для него не во внешнем формальном подобии снятого кадра своему графическому прообразу, а в передаче существа изображаемого явления. Вот почему наряду с абсолютным совпадением рисунков со снятыми кадрами («Новгород», «Псков», «Ледовое побоище», «Иван у гроба Анастасии», «Крестный ход», «Успенский собор» и пр.) встречается в фильмах и иное окончательное решение.

Однако это обстоятельство отнюдь не умаляет значения предварительных рисунков к фильму, а лишь показывает, как гибко и оперативно «обслуживали» они творческий процесс постановки кинокартины.

Разберем некоторые рисунки, получившие наиболее полное и точное воплощение в фильме.

В легкой графической манере набросан архитектурный облик древнего Новгорода (фильм «Александр Невский») с его замечательными соборами и древнерусской северной архитектурой. Тут же надписи и пометки, касающиеся сооружений будущей декорации. В ее решении Эйзенштейн приходит к большому обобщению, отнюдь не забывая, что монументальность формы и содержания произведения создается не одной монументальностью декорации.

В композиционном и архитектурно-планировочном отношении этот объект решен предельно лаконично и выразительно. Никаких бытовых мелочей, фольклорных мотивов, отвлекающих и рассеивающих внимание зрителя. Главное внимание направлено на создание целостного впечатления от суровой строгости и простоты архитектурных форм древнерусского города. Ярусно расположенные дома на высоком берегу Волхова создают выразительный ступенчатый силуэт уходящей в глубину улицы с бревенчатой мостовой, пристанью и мостом, ведущим к кремлю.

Положенный в основу принцип воспроизведения существенной черты, а не внешнего воссоздания изображаемой архитектуры обусловил наиболее интересное художественное решение декорации.

При разбивке декорации на натуре Эйзенштейн всегда считался с требованиями природы, существенно влияющими на окончательное выполнение

54

декорационного сооружения. Однако изменения в декорации допускались лишь в рамках заранее определенного замысла.

Если сравнить первоначальный набросок Новгорода с построенной и снятой в фильме декорацией, то можно убедиться в незначительности внесенных изменений, притом только в частностях, а в основном исторический и географический колорит древнерусского города был полностью сохранен.

Вспомним зловещие кадры сожжения тевтонами детей под монотонное молитвенное пение исступленных монахов. Вот сценарная запись: «...у разведенных на площади костров стоит группа монахов в белых рясах, с тонкими латинскими крестами в руках. Горят на площади костры. Кнехты подбрасывают в огонь дрова. На фоне пламени стоит мрачная фигура монаха в черном. Над площадью в отвесах пламени костров высятся стены Псковского собора...

Монахи у костров запели латинские молитвы. Мимо шеренги рыцарей волокут женщин с детьми. Женщин приволокли к кострам. Кнехты вырывают у матерей детей. Черный монах наспех крестит их и гнусавит: «Умрете, но тем спасены будете». Рыцари бросают детей в огонь.

На рисунках, изображающих эту сцену, удивительное слияние зрительного образа с образом, созданным в сценарии. Их органическое единство, нашедшее свое яркое выражение на экране, стало возможным благодаря цельному пластическому видению сцены Эйзенштейном — автором, художником и режиссером. Как в рисунках, так и в фильме эта сцена получила исключительно острую, психологически насыщенную образную характеристику, вызывающую законное чувство негодования и ненависти.

Надписи на полях листа с рисунками свидетельствуют о том, что Эйзенштейн не только пластически видел эту сцену, но ясно представлял себе и актера (артист Рогожин), исполнителя роли черного монаха, цвет монашеских ряс (монахи черные, серые, белые), а также расположение группы монахов во время боя.

А вот рисунок, изображающий Александра в длинной рубахе со сложенными на груди руками. Рядом с ним упавшие на колени (вероятно, Михалка и Савка). Этот набросок кадра одного из первых эпизодов фильма — встречи Александра с татарами в Переяславле, на берегу Плещеева озера.

В фигуре Александра, олицетворяющего свободолюбивые стремления народа, мы ощущаем спокойствие и выдержку непокорного и волевого воина русской земли. Коленопреклоненные фигуры усиливают впечатление силы и внутреннего величия Александра. Пусть в кинокартине нет точного повторения этого рисунка, но в ней еще с большей силой ощущаешь непреклонность воли и внутреннюю непримиримость Александра к поработителям, заложенные в графическом проекте кадра.

А как точно угадан характер переяславского пейзажа, даваемого не только как географически конкретное место действия. В нем раскрывается

55

эпическое величие родной природы, отраженное в монументально-возвышенном стиле фильма.

Сцены Новгородского вече на Ярославовом дворище также имеют свою графическую историю. На одном из рисунков мы видим, каким образом формировался этот объект. Внизу набросан общий план Ярославова дворища с определением не только его декорационного решения, но и с точным указанием направления и места въезда Василисы. Вверху необычайно выразительно зафиксирована одна из сцен Новгородского вече.

Всматриваясь в этот набросок, с первого взгляда кажущийся несколько схематичным, мы ощущаем живой ритм действия, его внутренний смысл.

Здесь мы имеем дело со сложным ходом композиционного построения сцены, точно отвечающего нарастанию драматического напряжения в сценарии. С одной стороны, группа — единое целое, с другой — совокупность отдельных индивидуальностей. Тут в выразительной позе

и подручный Твердилы Ананий язвительно выкрикивает Василисе: «Где спать легла, там и родина», — тут и купцы, стоящие на разных уровнях вечевого помоста, вторят ему: «Да где ты видела родину-то», «У нас с немцами мир записан», — читаем мы на полях рисунка текст.

Композиционный замысел постановки этой сцены заключается в том, что «хаосу» и «смятению» новгородской верхушки на помосте противопоставлена Василиса, уверенно стоящая перед нами на телеге с ранеными и пытающаяся убедить новгородскую знать в необходимости дать отпор врагу.

Обращает внимание, что все персонажи наделены индивидуальными чертами характера. Ни одна фигура не повторяет движения другой. А ведь в небольшом наброске, изображающем группу людей, трудно выделить и передать индивидуальную характеристику отдельных действующих лиц. Кажется невероятной способность художника средствами чернового, не рассчитанного на показ зрителю наброска рассказать так много о событии.

Интереснейшим материалом является графическая разработка батальных сцен Ледового побоища.

Кроме «психической атаки» «Чапаева», в киноискусстве вряд ли найдутся батальные сцены, поставленные с таким непревзойденным мастерством. И можно с уверенностью сказать, что в этом творческом успехе Эйзенштейна несомненно большую роль сыграла предварительная графическая разработка батальных сцен.

Перед нами лист, на котором легкими торопливыми штрихами показана сцена рукопашной схватки Василия Буслая с целой группой врагов. Здесь же спланированы и масштаб изображения, и расстановка фигур, и их взаимодействие, и движение в кадре. Слева пунктирной линией обозначена траектория оглобли Буслая, с силой опущенной на железный шлем рыцаря.

Этот набросок со всей очевидностью убеждает нас в огромных возможностях рисунка в предопределении динамики действия фильма.

56

Каждый рисунок Эйзенштейна — это зафиксированный в динамике момент действия, процесса, а не застывшая схема изобразительного построения кадра.

Все в движении, в видоизменении — вот смысл другого наброска кадра, в котором размахивающий оглоблей Буслай со словами: «Эх, и хороша!» — крушит вокруг себя врагов. На полях — комментарии к рисункам, запись диалогов и поступков героев.

Композиционная схема построения общего плана Чудского озера с Вороньим камнем возникла у Эйзенштейна еще во время поездки в Новгород для ознакомления с местами исторических событий зимой 1938 года. Привезенные наброски свидетельствуют о первой «стенографической записи» внешнего характера этого места, послужившего основой для дальнейших композиционных поисков. Предельно проста и лаконична композиция этой сцены в фильме: на первом плане выразительный силуэт Вороньего камня и первых шеренг новгородской дружины, а вдали горят в лучах солнца шлемы приближающихся немецких рыцарей.

Сравнивая первоначальный набросок Вороньего камня со снятым кадром, мы со всей очевидностью убеждаемся в преемственности их композиционного построения. Это показывает, что композицию общего плана Чудского озера с Вороньим камнем Эйзенштейн видел раньше, чем появились первые сценарные наброски и композиционные рисунки.

Обладая исключительной способностью к длительному анализу и настойчивым поискам «закона» композиции, Эйзенштейн и в дальнейшем стремился в своих набросках как можно отчетливее передать первоначальное зрительное впечатление, добиваясь его окончательного воплощения в самом фильме.

Многочисленные рисунки показывают нам различные варианты боевого строя конных и пеших рыцарей, закованных в железо.

С нарастанием внутреннего действия нарастает и динамика графических средств выражения. Все подчинено ритму движения, захватывающего своей стремительностью. Тут и скачущие рыцари с лесом копий, стягов и щитов. И надвигающаяся грозная лавина пеших рыцарей, то на ходу перестраивающихся в железную стену с вынесенными вперед копьями, то разбивающихся от ударов дружинников, то выравнивающихся в боевой порядок «немецкой свиньи».

Перед нами рисунки различных моментов боя. Вот русский воин топором срубает, как кочан капусты, голову конного рыцаря. Другого всадника багром стаскивают на землю. Тут же ему угрожает занесенная дубина. Сколько энергичного, «упругого» движения заключено в этих

рисунках. Просматривая их, ясно представляешь себе картину боя, слышишь лязг оружия, топот копыт, стоны раненых и глухие звуки падающих тел.

Просматривая графическую разработку Эйзенштейна к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», а также рисунки, фиксирующие ряд

57

статических моментов, мы ясно представляем, как они «оживут» на экране. По ним нетрудно проследить и внутреннюю динамику действия, и последовательность повествования, и композицию кадра.

Очень интересна разработка сцены, в которой тонкий апрельский лед не выдерживает тяжести отступающих рыцарей.

Приведем сценарный отрывок этого эпизода: «Конь Александра взвился свечой и на мгновение замер на задних ногах. Сильный треск льда. Громадная трещина зигзагом пробежала по льду между Александром и немцами... Льдины начинают расходиться. Треснул лед, и качнулось рыцарское каре. Сдерживая коня, Александр впился глазами в рыцарей. Лед под рыцарями качнулся, пополз под тяжелой ношей, увлекая в темную зимнюю воду последних тевтонских воинов».

В графической разработке предусмотрено не только интересное композиционное решение кадра, но и техника его осуществления: в схеме показан характер и направление образовавшейся между Александром и рыцарями трещины, сделаны соответствующие пометки относительно того, как щель должна расширяться, а льдина разломаться. И это является характерным для рисунков. Конкретные технические указания на рисунках, схемы, чертежи, пояснения имеют огромное значение для производственной реализации замысла.

Рисунки Эйзенштейна оказывали существенную помощь и актерам. Руководствуясь внешним выражением образа, они быстрее и легче постигали его внутреннюю сущность.

«И долго будет тренироваться несравненно гибкое и пластическое тело Черкасова, чтобы через систему, казалось бы, безобидно зачерченных на бумаге мотивов будущих ракурсов воплотить трагический излом фигуры Ивана».

Четкость, художественная правда — неотъемлемый признак и костюмов персонажей в фильмах Эйзенштейна.

Просты и выразительны костюмы Александра, его сподвижников, дружинников и крестьян. Эти костюмы глубоко народны, проникнуты национальным своеобразием. В них дается острая социальная и личная характеристика, полностью отвечающая душевным склонностям, чертам характера, вкусам и привычкам персонажей. Костюм играет вместе с актером, помогая ему глубже проникнуть в воссоздаваемый образ.

Среди рисунков персонажей к «Александру Невскому» привлекают особое внимание поиски образов Буслая и Ольги, а также некоторых тевтонских рыцарей.

Во внешнем облике Буслая отчетливо передана молодецкая удаль храброго воина, буйного, веселого и сильного сподвижника Александра. Его костюм отличается праздничной нарядностью, сочетающей в себе декора-

58

тивную прелесть народного костюма с ратным облачением княжеского дружинника.

Плавность линий, простота покроя и скупость орнаментировки костюма Ольги наилучшим образом характеризуют чистоту, нежность и задушевность ее глубоко народного образа; невысокая женственная фигура Ольги выгодно подчеркивает молодецкую выправку рослого Буслая.

Три типа тевтонских захватчиков, три образа, три биографии. При всем их внешнем разнообразии они объединены общей чертой — спесью самодовольных негодяев.

Магистр ордена тевтонских рыцарей — фон Балк. Фактически виден только его железный панцирь. Крылатый шлем, копье, щит, кольчуга, плащ придают фигуре зловещий характер, звериный облик хищника.

В таком же плане решены другие рыцари, отличающиеся друг от друга главным образом различными по форме фигурными шлемами. На одном из рисунков — великолепный образ рыцаря с огромным топором. Это чудовище с тяжелой фигурой, хищным носом и топором в руках в своей заостренной гиперболической выразительности говорит само за себя.

Композитор С. Прокофьев приступил к работе над музыкой для «Александра Невского» только после ознакомления с предварительными рисунками к фильму. Эти эскизы были необходимы как толчок, как эмоциональная зарядка при поисках музыкального образа картины.

Несмотря на кажущееся сходство рисунков к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», между ними есть существенное различие. Если для фильма «Александр Невский» характерен романтически-приподнятый стиль повествования, то в «Иване Грозном» заострена внутренняя драматическая линия развития сюжета.

Тема борьбы Грозного за единое централизованное государство, против бояр, сторонников феодальной раздробленности, положенная в основу фильма, определила трагедийный по своей окраске, психологически насыщенный образный строй фильма.

Темный мир боярского заговора решен в мрачных тонах. Тесные кельи и узкие переходы дворца с их загадочно темными поворотами и углами, с ползущими тенями по низким потолкам — все это создает выразительную атмосферу заговора и интриг.

По глубине психологической разработки образов и мастерству исполнения рисунки к фильму «Иван Грозный» представляют собой новый этап в графическом творчестве Эйзенштейна, они отмечены более высокой степенью изобразительной культуры.

Вспомним исключительные по своей психологически насыщенной характеристике рисунки к «Грозному», воплощающие «трагический излом» его фигуры (в эпизоде крестного хода в Александровской слободе, в Успенском соборе и т. д.), а также наброски его головы, выразительно

59

передающие психологическое состояние героя в разные периоды его жизни.

В набросках Эйзенштейна дается концентрированный образ собирателя русского государства, исполненный большой внутренней силы, непреклонной воли, мужества и царского величия.

Образы Ефросиньи и Владимира Старицких в рисунках Эйзенштейна также поражают предельной заостренностью и удивительной точностью как внешней, так и внутренней характеристики. Но мысль режиссера воплощается не только в поисках выразительной внешности, движения, позы и грима персонажа. Она идет дальше. Поэтому понятны заметки на полях многих рисунков, в частности под наброском Ефросиньи Старицкой. Мы видим деталь костюма с пояснением: «Эффект... бархата, полученный от перфорированного черного бархата, положенного на светлую основу». Или на полях одного из набросков Пимена читаем: «...Белые четки Пимену». В сочетании с черной фигуркой выглядывающего служки и костлявой фигурой одряхлевшего Пимена, неуверенно опирающегося на длинный посох, эта деталь явится существенным дополнением к характеристике зловещего старца.

Один из главных героев фильма — митрополит Филипп, бывший первое время вместе с князем Андреем Курбским, ближайшим другом Ивана, наделен в рисунках Эйзенштейна яркими чертами, свойственными сильному характеру. Богатырского телосложения, с жгучими глазами и как смоль черной бородой, с горделивой «царственной» осанкой, он становится достойным противником царя Ивана.

В совершенно другом, «светлом» ключе решается образ приближенного царя Ивана — молодого и преданного его делу опричника Федора Басманова. Это ладно сложенный храбрый воин, в верности и неподкупности которого не может быть сомнения.

Привлекают внимание исключительные по глубине и силе поэтического проникновения в драматические события, а также по мастерству графического исполнения наброски к эпизодам «Венчание на царство», «Бой под Казанью» и «Болезнь Ивана».

А вот рисунки, изображающие крестный ход в Александровской слободе. Помимо прекрасно показанной темным силуэтом бесконечной вереницы людей, идущих в сугробах искрящегося белого снега просить царя вернуться на престол, в нижней части листа набросан план этой процессии. Здесь всем определено место — и Пимену с Владимиром Андреевичем и Ефросиньей Старицкой, и митрополиту с духовенством, и боярам, и черному люду, и иконе божьей матери.

Это зафиксированное на бумаге пластическое видение сцены не только позволило легче и быстрее осуществить сложную натурную съемку, но, что самое главное, помогло добиться того впечатления, которое, по замыслу

режиссера, и должна произвести сцена на зрителя. Кадр с теряющимся на горизонте бесконечным потоком людей, кадр, имеющий глубокий смысл, важный для понимания идеи произведения, нашел достойное, эстетически бесспорное художественное решение.

Набросок в сцене «Объяснение Филиппа с Иваном» очень прост и в то же время чрезвычайно эмоционален. Он решен на взаимодействии двух контрастно сопоставленных и предельно обобщенных по внешнему облику фигур: Филиппа и Ивана. Фигуры монументальны, полны движения и страстного порыва. Высокому накалу этого драматического момента в немалой степени способствует намеченное тональное решение и выразительная декорационная среда. Какое удивительное соответствие изобразительного решения сцены ее сценарной записи: «А в палате все стоят они. Друг против друга — как противники, один на один: царь и поп... Ловит мантию Иван с места царского. Цепко держит мантию из угла полутемного. Пастыря не выпускает. За Филиппом устремляется. В мантии путается. Спотыкается».

Финальный эпизод «Убийство Владимира Старицкого», являющийся развязкой драматическому конфликту, разработан Эйзенштейном очень подробно. Здесь и общие планы собора с процессией монахов, и средние, в которых гибнет Владимир Андреевич и где его оплакивает Ефросинья Старицкая, и рисунок-деталь — дрожащие руки Владимира Андреевича с высоко поднятой горящей свечой, и многое другое. В этих рисунках заключена своеобразная изобразительная драматургия с возрастающим напряжением действия, которое разрешается в заключительном аккорде фильма гибелью Владимира Андреевича и полным разоблачением Ефросиньи Старицкой. Уже в карандашных набросках чувствуется высокое трагедийное напряжение действия, достигающее на экране огромной силы художественного впечатления.

Мы не ставили перед собой задачи подробно рассмотреть все многообразие рисунков Эйзенштейна к фильмам. Мы коснулись лишь некоторых из них, чтобы на примере Эйзенштейна показать творческий метод подготовки и практического осуществления художественного замысла в фильме.

* *
*

На первом этапе художник делает видимым в зрительных образах замысел сценариста, режиссера, оператора и свой замысел.

Поиски изобразительной формы фильма — продолжительный и плодотворный процесс. Художник длительное время изучает собранный материал, делает много предварительных набросков, обсуждая их с режиссером и оператором, и только после этого приступает к работе над эскизами. В них он воплощает согласованный изобразительный замысел и ищет новые

61

решения, а не ограничивается лишь фиксацией выработанного в совместных обсуждениях пластического образа фильма.

Разумеется, что по ходу работы первоначальные наброски могут изменяться, уточняться или даже отвергаться. Важно другое: они являются необходимым этапом творческих поисков художника.

В работах ряда художников кино видное место вновь начинает занимать так называемый «застольный метод», широко применявшийся крупнейшими мастерами советской кинематографии. Этот метод, в частности, был использован при создании широкоэкранный фильма «Пролог».

Он состоит в том, что на основе режиссерского сценария, выбранной природы, эскизов и планировок декораций создается раскадровка, дающая предварительное целостное изобразительное решение будущего фильма. В ней зарисовываются все кадры будущего фильма от самых общих планов и сложных панорам до крупных планов и кадров, изображающих мельчайшие детали. Для одного фильма может быть сделано 400—500 таких рисунков-кадров. Так по зарисованному на бумаге фильму можно получить представление о том, как он будет выглядеть на экране. При этом определяются способы съемки, изобразительное и звуковое построение кадров. Большое количество рисунков позволяет проследить внутреннюю динамику действия, последовательность повествования, характер связи монтажных кусков, композицию кадра.

По фильму «Пролог» было сделано двести рисунков. Подробно разрабатывались все съемочные объекты, их сопровождали поккадровые зарисовки, фото эскизов декораций, текст режиссерского сценария и его производственно-творческая разработка.

Такая кропотливая, но нужная предварительная работа дает возможность приступить к съемке, четко представляя будущий фильм в зрительных образах. Каждый участник фильма заранее видит, каким будет тот или иной кадр на экране и что от него требуется для его воплощения.

Разновидностью «застольного метода» является создание изобразительной экспликации фильма. Это как бы эмоциональный сценарий, «макет» будущей постановки. Под экспликацией следует понимать умение предварительно выразить в серии эскизов фильм в целом, показать соотношение частей, определить решение основных эпизодов в их монтажной последовательности, выяснить изобразительную взаимосвязь декораций и персонажей. В отличие от раскадровки, разрабатываемой на основе режиссерского сценария, эскизов и чертежей декораций, создание экспликации предшествует написанию режиссерского сценария. Она делает зримым литературный сценарий, являясь изобразительным проектом фильма и составной частью режиссерского сценария.

Будучи достоянием всего съемочного коллектива, экспликация позволяет создателям фильма проникнуться общим замыслом постановки, увидеть в конкретных зрительных образах будущий фильм.

62

Разумеется, предварительные эскизы являются руководством в практическом осуществлении замысла во время съемки. Они могут служить основой для дальнейших поисков изобразительного воплощения той или иной сцены фильма. Продумав все детали действия, происходящего в данном объекте, можно представить себе, что было до этого действия и что будет после него. Такой подход к работе наталкивает художника на самые интересные и неожиданные решения.

Экспликация подсказывает решение декорации. Да и можно ли «родить» интересную декорацию без прикидок, без проб, без предварительных поисков? Художник П. Федотов говорил: «Чтобы было просто, нарисуй раз по сто». Это можно сказать и о работе художника кинофильма.

Творческая история фильмов «Мусоргский», «Каменный цветок» и других связана с созданием экспликации, определившей драматургическое «течение цвета» по картине.

Являясь изобразительным проектом, как бы «контуром» будущей кинокартины, она сыграла, несомненно, положительную роль в тонально-живописном решении фильмов.

Экспликация направляет и ориентирует работу творческого коллектива в поисках наилучшего изобразительного воплощения фильма. Однако до сих пор этот метод не получил еще полного признания на кинопроизводстве.

Одним из аргументов, выдвигаемых противниками экспликации, является ссылка на то, что в действительности перед аппаратом все движется и видоизменяется, а изображение в рисунке неподвижно. Поэтому, мол, статика эскиза не может предопределить динамику экрана. Но ведь задача эскиза отнюдь не в показе самого движения в кадре, а в показе лишь момента этого движения. Эскиз дает основное направление для целеустремленных поисков движения во время съемки, а также помогает найти тонально-живописное построение кадров и их взаимодействие.

Было бы неверно думать также, что экспликация в какой-то степени может сковывать творческую инициативу создателей фильма. Это напрасные опасения. Она отнюдь не сковывает творчества режиссера и оператора, а дает возможность им, как и работе всего постановочного коллектива, уверенно и спокойно вести работу без случайных помех и срывов, позволяет поднять изобразительное решение фильма на более высокую ступень.

Конечно, в процессе съемок некоторые эпизоды могут быть сняты не так, как они были задуманы в экспликации. Но именно благодаря ей изменения вносятся не «вслепую», а в соответствии с общим изобразительным решением фильма. Экспликация может оказать существенную помощь и в работе над режиссерским сценарием.

Она дает конкретное представление о мизансцене, о ее пластическом выражении. Экспликация помогает режиссеру найти более точный рисунок внутрикадрового движения, так как композиционное построение кадра, мизансцена могут быть заранее предопределены.

63

На основании репетиций и экспликаций режиссер может проверить замысел сцены, его правильность или несостоятельность.

Экспликация дает возможность режиссеру задолго до монтажа фильма принципиально решить основные монтажные стыки.

Творческая история фильмов «Каменный цветок», «Мусоргский», «Вихри враждебные», «Герои Шипки», «Первый эшелон», «Пролог», «Челкаш» и других, связанная с созданием экспликации и раскадровки, красноречиво свидетельствует о плодотворности данного метода.

Для того чтобы убедиться в целесообразности экспликации и раскадровки, достаточно сравнить их с раскадровкой в мультипликации. Там без раскадровки вообще нельзя одушевить персонаж согласно режиссерскому замыслу. Конечно, в графической мультипликации репродуцируется рисунок, а в художественном фильме актеры в трехмерной среде — здесь и заключается основное различие этих видов киноискусства. Но есть и общее, объединяющее их, — наличие движения, то есть того, что возможно предопределить раскадровкой. В мультипликации же композицию и динамику действия производственно необходимо предопределять заранее.

Сторонники импровизационного метода работы полагают, что фильм создается лишь на съемочной площадке. На ней, считают они, и создаются художественные ценности, определяющие качество фильма.

Они отрицают возможность решить зрительный образ фильма заранее, воплотить замысел в предварительных эскизах. Зачастую в результате импровизации далеко недостаточно используются изобразительные возможности декорации или она оказывается неподходящей совсем. Такой взгляд отрицательно сказывается на результатах творческой работы в подготовительном периоде.

* *
*

Метод экспликации был использован в работе над картиной «Первый эшелон». Фильм был задуман в двух вариантах — обычном и широкоэкранным.

Художники начали композиционные поиски, которые должны были помочь режиссеру и оператору творчески освоить новый вид кинематографа. Трудности, вставшие перед коллективом, в значительной степени помогла преодолеть экспликация.

Для чего нужна была фильму экспликация? Обогащала ли она идейно-художественное качество фильма? Не навязывала ли раз установленного решения, не снижала ли творческой активности членов группы, в частности оператора, как одного из авторов изобразительной части фильма?

На этих общих, принципиальных вопросах хочется остановиться.

Совместно с режиссером и оператором была практически разработана экспликация, состоящая из трехсот эскизов-кадров.

64

В экспликации мы с режиссером и оператором задались целью найти на основе литературного сценария наиболее острое композиционное и тональное решение фильма в целом. Было также сделано семьдесят эскизов декораций в цвете.

Так как фильм первоначально предполагалось снимать для широкого экрана, то перед нами стояла задача освоения «целины» на этом участке. Своими композиционными поисками мы должны были помочь режиссеру и оператору в использовании возможностей широкого экрана. В то время они были еще мало изведаны. Уже первые эскизы наглядно показали преимущества широкоэкранный изображения для передачи степных просторов — горизонтальное «распластывание» степи органически уместилось в новый формат кадра.

Значительно сложнее было компоновать средние и крупные планы.

В поисках наиболее острого композиционного раскрытия динамики той или иной сцены мы, руководствуясь режиссерской мизансценой, стремились так решать каждый кадр, чтобы в нем существовала преемственность в линейном, тональном и пространственном построении, чтобы отдельно взятый кадр не был самодовлеющим, замкнутым по композиции, а являлся составной частью, звеном в монтажном построении сцены.

Кроме того, хотелось в организации пространства четко разграничивать планы, их силуэтные очертания, так как это помогает полнее донести содержание кадра до зрителя.

Основным декорационным объектом на натуре была «Центральная усадьба». Представить ее архитектурно-планировочный облик на основании одной авторской характеристики было трудно. Не создавалось ясного представления о том, как она могла выглядеть с момента ее основания до завершения строительства первой очереди.

Нужно было убедительно и интересно показать, как центральная усадьба зерносовхоза превратилась из множества палаток и землянок в благоустроенный красивый город в степи.

Режиссер ставил перед нами задачу воссоздать такую атмосферу жизни людей, в которой закаляются характеры, растет замечательный коллектив, рождаются дружба и любовь.

В декорационном оформлении этой атмосфере надо было привнести наглядность. Мы привлекли в союзники «драматизм» погоды (дождь, грозное небо). Свой «вклад» должны были внести ночь, черная земля, иногда утопавшая в дождевых лужах, максимально «обжитые» костюмы (художник В. Перелетов).

Мы видели декорационную среду в предельно обобщенном и сдержанном цветовом и тональном решении.

Преобладающей фактурой декорационных сооружений Центральной усадьбы являлось свежее дерево, живописная выразительность которого в кино почему-то обычно ставилась под сомнение. После поездки на целину

65

для нас стало бесспорным, что без свежего дерева мы не сможем вообще что-либо сделать в декорациях, так как эта фактура составляет один из существенных признаков внешнего облика усадьбы нового совхоза.

Решая главную на натуре декорацию «Центральной усадьбы», мы ставили задачей воссоздать обобщенный тип целинного совхоза, выявить его типические черты в архитектурно-планировочном облике.

Мы стремились проследить, как формировался внешний вид усадьбы, а также показать многообразие построек совхоза (улица с жилыми домами, производственные сооружения, строительные площадки и т. д.).

Экранный образ центральной усадьбы в целом должен был сложиться из конкретных мест действия, predetermined декорацией, ее планировкой, точками съемки, характером и назначением архитектурных сооружений. Кроме того, мы должны были показать рост центральной усадьбы в соответствии с развитием сюжета.

Чтобы дать представление о том, как в ходе времени изменялся облик места, мы разбили сценарное действие на три условных этапа.

Первый этап. Он складывается из временно установленных палаток, полевого вагончика, полевых складов, пропаханных по краям улицы борозд, нетронутой, необжитой территории усадьбы, внешне ничем не отличающейся от окружающего степного ландшафта.

Второй этап. Вырос палаточный город. На улице колдобины, рытвины, глубокие колеи. Появились телеграфные столбы с репродукторами. Между палатками и землянками расположены разнообразные по форме печки с кухонными атрибутами вокруг них. То тут, то там видны умывальники. Около палаток установлены баки с водой. Роятся колодцы.

Третий этап. Улица новых жилых домов. Большое количество строительных площадок. Собираются стандартные жилые дома, роятся котлованы и закладываются фундаменты различных производственных сооружений. Построены магазин, столовая, общежитие. На большой площади разместился парк сельскохозяйственных машин. Действует летний театр с открытой эстрадой и березовыми скамьями.

Усадьба обретает стройный вид как по своей планировке, так и по облику жилых домов и производственных сооружений. Широкая выровненная центральная улица озеленена. Появляются вывески над помещениями школы, магазина, клуба. Возникают названия улиц. Сверкают на солнце алюминиевой краской цистерны нефтебазы.

Контраст между первоначальной неустроенностью и успешными итогами строительства хотелось подчеркнуть такой деталью: все неузнаваемо изменилось вокруг, и только одна одинокая березка осталась такой, какой мы видели ее вначале.

Экспликацию «Центральной усадьбы» режиссер и оператор одобрили. Был выделен ряд эскизов, наиболее удачных в композиционном и тональном построении.

66

Они, по общему признанию, способствовали нахождению изобразительной стилистики будущего фильма.

На основании экспликации и эскизов декораций комплексная декорация «Центральная усадьба» была разработана в макете.

В процессе съемок изобразительно-декорационный замысел претерпел некоторые изменения. Это вполне закономерно.

Кроме раскадровок и экспликаций художник создает ряд других эскизов, о которых и будет рассказано дальше.

Решение декорации, костюма, грима, мебели, реквизита и комбинированных съемок

После графической разработки фильма художник начинает делать эскизы. И, пожалуй, нет такого искусства, в котором при создании произведения требовалось бы столь большое разнообразие эскизов, как в кинематографе. Уже одно перечисление их говорит само за себя; это эскизы кадров, павильонных и натуральных декораций, будущих пейзажей, отдельных сцен, костюмов, грима, предметов обстановки, комбинированных съемок и т. д.

Например, при постановке широкоэкранный фильм «Илья Муромец» были сделаны сотни таких эскизов. Все нужно было создавать, придумывать и соподчинять общей творческой задаче, начиная, например, от простых предметов быта до сложных декорационных сооружений столярного Киева и 26-метрового макета Змея Горыныча.

Известно, что идею фильма автор закладывает в сценарии, режиссер ее вскрывает, а художник и оператор оформляют. Но в действительности так бывает не всегда.

Крупнейшие режиссеры С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, С. Юткевич нередко в той или иной форме делали эскизы к фильму сами, стремясь воплотить в них свое видение произведения, представить его изобразительную стилистику. Некоторые режиссеры, не обладая профессиональным мастерством художника, но чувствуя потребность выразить свои мысли рисунком, нередко «для себя» порисовывают. Их желание понятно. Изобразительными средствами можно точнее выразить свое видение фильма.

«Слово не может показать конкретную форму вещи сразу, — пишет Н. Волков, — слово не может показать конкретный цвет, этого не могут сделать и условные чертежи, но это может сделать рисунок, передающий образы прямого восприятия».

67

Некоторые художники пытаются ограничить решение своих задач чертежами, схемами, макетами, не прибегая к выполнению эскиза. И в этом большая ущербность. В эскизе выражается основная мысль художника, его образное решение и понимание содержания сцены.

Эскиз декорации — это образ реальной среды действия, создаваемый на основе сценария, общего художественного замысла, режиссерской трактовки и эмоционального видения художника.

Эскиз должен тонко вскрывать эпоху. В нем показывается характер архитектуры, освещение, цвет и тон будущих кадров фильма. Но архитектурные элементы и весь предметный мир — не просто знаки эпохи. В эскизе выражается настроение действия, способствующее раскрытию драматургического содержания и образов персонажей.

В зависимости от содержания сцены эскиз декорации решается по-разному. Нередко это интерьер или экстерьер в павильоне, рассчитанный для съемки актерских сцен, или же это сложный комплекс архитектурных сооружений на натуре — для съемки массовых сцен. Но в павильоне могут воссоздаваться и пейзаж, и скромная палатка покорителя целины с нехитрой обстановкой, крайне важной для передачи смысла сцены.

Иногда в одной и той же декорации происходят разные по своему содержанию и значению сцены. Обычно в таких случаях декорация решается в расчете на съемку основной, наиболее важной сцены, а второстепенные могут быть сняты с некоторыми изменениями освещения, обстановки, окраски, с добавлением заранее изготовленных деталей и т. д.

Декорация должна «жить» на экране своей «биографией», связанной с биографией персонажа. В этом смысле особое значение имеет решение бытовых декораций, изображающих жилище персонажа и другие камерные помещения. В таких декорациях особенно важно почувствовать конкретную историческую эпоху, выраженную характерными деталями обстановки, утварью, вещами, принадлежащими человеку.

Разумеется, работа художника не ограничивается созданием эскизов к фильму. Да и оценивать его труд нужно главным образом не по эскизам и первоначальным разработкам, а по результатам на экране: декорациям, костюмам и т. д., воспринимаемым зрителем в неразрывной связи со сценарным, режиссерским, операторским замыслом, а также с актерским исполнением и музыкально-звуковым оформлением фильма. Однако эскизная работа художника имеет огромное значение. Она включает в себя основное содержание творческого труда художника кинофильма.

Эскиз является результатом его целеустремленного труда, творческой индивидуальности и идейной направленности в раскрытии содержания. В художественных качествах эскиза может выявиться для режиссера и оператора необходимое воздействие как «зарядки» первого эмоционального ощущения «атмосферы» действия и конкретного видения тех или иных сцен фильма.

68

Художник помнит, что для того, чтобы декорация «играла» с максимальной выразительностью, нужно найти в ней и заострить до нужного предела те качества, которые лучше всего могут выявить идею произведения.

Биография героя, его индивидуальные особенности помимо драматургического раскрытия поступков складывается также и из «биографии» вещей, его окружающих. И они прямо или косвенно характеризуют их владельца.

Удачно подобранные и размещенные в декорации предметы обстановки помогают выразить не только характер человека, его классовую принадлежность, материальный достаток, привычки и вкусы, но и его действия. Они являются как бы участниками происходящего. Через них могут быть показаны психологическая атмосфера действия, настроение персонажей и взаимоотношения между ними. Следовательно, «мертвые» предметы обстановки участвуют в действии, сливаясь с драматургическим замыслом.

Выразительная деталь в декорации, вещь иногда «скажут» больше о смысле сцены, чем говорящий или действующий актер.

Разве, например, для передачи атмосферы действия не имеет значения, какая дверь в комнате: открытая, полуоткрытая или закрытая на замок?

Как же понимать декорацию в кинофильме и каково ее назначение?

Когда говорится «декорация — фон», обычно подразумевается некоторая оторванность актера от среды, то есть, что интерьер, экстерьер или пейзаж существуют лишь позади актера. На самом деле понятие «декорация» и имеет в виду ту среду, внутри которой действует актер.

С аппаратом мы проникаем в эту среду и наблюдаем актера, по нашему желанию, «внутри» декорации. Зритель всегда предполагает, что актер находится в определенно организованной среде (в комнате или на улице, в поле и пр.), а не на фоне какого-либо декоративного задника.

И если согласиться с подобным взглядом на роль декорации в фильме («декорация — фон»), то будет разительным противоречие между реалистической драматургией и ее актерским исполнением, с одной стороны, и абстрактной обстановкой действия — с другой.

Отсутствие декорации, как образной среды, ведет к разрушению единства образа персонажа и места действия, в котором он находится. А ведь это единство является одним из признаков реалистичности произведения.

Понятие «декорация — фон» менее всего применимо к декорации широкоэкранный фильма. Изображение на широком экране приближает зрителя к жизненно правдивому восприятию среды. Зритель как бы сам участвует в действии, происходящем на экране, чем достигается более естественное и эмоциональное восприятие.

Определенной спецификой обладает здесь и композиция кадра, она позволяет лучше показать просторы, панорамы, батальные сцены.

Одной из особенностей в работе художника над декорацией для широкоэкранный фильма является расширение рамок и возможностей ее показа.

69

Поскольку характер изображения панорамный, то вся среда раскрывается более широко и многообразно. Это, в свою очередь, не может не отразиться и на характере декорации, ее архитектонике и внешнем оформлении.

Было бы ошибочным утверждать, что широкий экран в корне меняет творческие задачи художника. Отнюдь нет. Меняется формат кадра, который, разумеется, существенно влияет на

изобразительно-декорационные построения. Но несомненно, что и в широкоэкранный фильм задача образного решения материальной среды, нахождения «типических обстоятельств» действия остается для художника основной, как и в обыкновенном фильме.

Главное, по нашему мнению, не в формате кадра, а в характере декорации, в ее образном выражении как по композиции и цветовому решению, так и по отдельным найденным деталям.

Иногда можно слышать утверждение, что в кадре широкоэкранный фильм ввиду большого охвата пространства и большого количества элементов в значительной степени скрыта композиция или даже она отсутствует совсем.

Ставить под сомнение необходимость четкого композиционного построения кадра в широкоэкранных фильмах, конечно, нет основания — это подтверждает опыт создания широкоэкранных фильмов. Наоборот, расширенная изобразительная площадь экрана требует еще более серьезной предварительной работы над пластическим образом фильма.

В решении декорационной среды художнику приходится очень внимательно продумывать все детали обстановки, видимые в кадре, выделяя из них главные, на которых зритель должен сосредоточить свое внимание. Второстепенные детали должны быть подчинены наиболее важным элементам декорации.

Тем более это становится необходимым при решении декорационной среды в широкоформатных и особенно панорамных и кругорамных фильмах.

В этой связи следует сказать, что в восприятии с широкого экрана и со сценической площадки в театре есть нечто общее. Ведь в театре внимание зрителя привлекает то место сценического оформления, которое было заранее выделено режиссером, художником и осветителями.

Таким образом, широкий экран в известной мере роднит принцип работы кинохудожника над решением материальной среды фильма с работой театрального художника над декорационным оформлением спектакля.

При работе для широкого экрана нужно серьезно продумывать решение пространства: планировку декорации, ее перспективу и цветотональное осуществление, горизонтальный размер декорации и ее панорамный характер. Возможности «укладывания» разногабаритных декораций в пропорции широкого экрана многообразны.

Вследствие изменения формата кадра изменяется и компоновка декорации, а в ряде случаев и их размеры. Декорация, рассчитанная для съемки

70

в широкоэкранный фильм, ввиду огромного угла захвата объектива съемочной камеры (146°), приближающегося к полю зрения, охватываемому человеческим глазом (180°), будет несколько иной, чем для съемки в нормальном фильме.

Увеличенный угол изображения в ширину требует такой компоновки декорации, при которой ее панорамный характер (вытянутый в ширину) был бы оправдан содержанием показываемой сцены.

Если в обыкновенном фильме интерьер простой городской квартиры или крестьянской избы хорошо компонуется в кадре, так как пропорции кадра наиболее удобны для того, чтобы компоновать подобного рода интерьеры, то в широкоэкранный фильм, где кадр имеет соотношение сторон 1: 2,55, эту задачу решить сложнее.

Примером удачного конструктивного решения декораций, воссоздающих небольшие бытовые помещения, могут служить «Имба Ильи», «Погреб» и другие в фильме «Илья Муромец» и «Квартира Круглова», «Трактир», «Охранка» в фильме «Пролог».

Увеличение подобных декораций в ширину, без учета их жизненных пропорций и масштабов, всегда влечет за собой нарушение их реалистичности и убедительности для зрителя.

Новой задачей художника становится преодоление вытянутого по горизонтали формата кадра. В эскизе декорации для широкого экрана не должно чувствоваться, что все сделано ради заполнения широкой плоскости кадра. Нужно добиться ощущения, что композиция эскиза решена свободно, вне зависимости, диктуемой широким экраном, иными словами, чтобы эскиз воспринимался так, как будто он сделан для обычного экрана.

Обычно в таких случаях прибегают к искусственному сужению пропорций кадра, заполняя первый план крупными деталями интерьера или показывая прилегающие помещения.

Когда подобный прием не оправдан содержанием и характером воссоздаваемого помещения, композиция кадра выглядит искусственной, а интерьер — неправдоподобным.

Поучительным примером мастерства и изобретательности может служить работа художников Е. Куманькова и Е. Свидетелева в широкоэкранный фильм «Илья Муромец». В декорациях фильма раскрывается эпическое величие древней Руси. Монументальность, праздничная приподнятость отличают декорационное решение русской части фильма. Все относящееся к стольному Киеву, Карачарову и в эскизах, и в фильме решено в монументальных архитектурных формах, в мажорном колорите. Все, относящееся к царству Калина, решено в тяжелых, аморфных формах, в оранжево-коричневых мрачных тонах.

Эскизы разрабатывались после выбора мест натуральных съемок в отличие от существующего положения, при котором вначале создаются эскизы, а затем уже выбирается натура.

71

В течение двух с половиной месяцев художник Е. Куманьков и оператор Ф. Проворов совершали поездку по живописным местам нашей Родины с целью выбора съемочной природы. Лишь после выбора природы на Каме под Пермью и на Днепре под Киевом началась работа над эскизами.

Художники немало потрудились над тем, чтобы найти наиболее художественно выразительную взаимосвязь пейзажа и декорации. Например, декорация «Двор Владимира» в поисках наилучшего размещения на натурной площадке в чертежах перерабатывалась семь раз. В декорации «Стены Киева» (в эпизоде осады) рельеф местности подсказал наилучшую планировку декорации, позволившей снять круговую панораму, ранее не предусматривающуюся.

Декорация должна быть решена с минимальной степенью условности. Экран требует реальной, а не искусственной обстановки действия. Малейшее неправдоподобие декорации будет заметно и вызовет у зрителя недоверие.

В costume, гриме и всей окружающей среде художнику нужно найти выразительные детали, которые раскрывают, акцентируют основное в игре актера. Все это должно быть сделано так тонко и искусно, чтобы актеру было легко играть в декорации. Только тогда зритель поверит в происходящее.

Работая над изобразительно-декорационным решением фильма, художник стремится создать «безыскусственную действительность» конкретной среды, а «безыскусственность, — писал В. Белинский, — требует не менее искусства, чем художественный вымысел».

Архитектура, мебель, костюм, утварь и другие детали, показываемые в фильме, обычно выглядят на экране так же, как в жизни.

На самом деле в художественном фильме (лишь за редким исключением) почти все — от ветхой избы до великокняжеских палат, от скромного уголка села до величественного ансамбля современного города — это павильонные или натурные декорации, выстроенные по эскизам художника.

Хорошая работа художника в фильме обычно не заметна зрителю, так как предметную среду он воспринимает как подлинную жизнь. Напротив, если художнику не удалось убедить зрителя в подлинности среды, его работа видна и, как говорят, «шита белыми нитками».

Здесь есть известный парадокс: чем лучше он работает, тем меньше он заметен в фильме и, наоборот, чем ниже качество его работы, тем больше он «виден».

Внешнее правдоподобие декорации отнюдь не исключает ее образного решения, участия творческой фантазии художника, возможности типизации и обобщения.

Вспомним меткое высказывание К. Станиславского о работе театрального художника, который должен уметь «переносить красоту на сцену из

72

жизни и природы так, чтобы не помять и не изуродовать при переноске». Это полностью относится и к художнику кинофильма.

Декорация должна максимально приблизиться к жизни не по степени буквальной протокольности, а по творческому отбору, отделению главного от второстепенного, существенного от незначительного и случайного.

Декорация не является фотографическим воспроизведением жизненной среды, даже при воссоздании известных архитектурных объектов, требующих передачи с документальной точностью. И в этом случае в какой-то мере допустимы некоторые отклонения и условности декорационного решения, продиктованные специфическими задачами кино съемки. Художнику приходится прибегать к такому построению декорации, которое отвечало бы требованиям

перемещения персонажей и аппарата, характера освещения и не снижало бы ее выразительности. Здесь большое значение имеет верно найденная планировка декорации, отбор предметов обстановки и других деталей.

Всецело положившись на документальный материал, художник иногда бездумно копирует архитектуру, костюм, забывая о самом важном в искусстве — об образности и о том, что художник прежде всего творец, человек с развитой творческой фантазией.

Изображать жизнь правдиво значит изображать ее не фактографично, а в художественно обобщенных образах. Нужно не внешнее, не формальное сходство, а более сильная художественная достоверность обобщения. И несмотря на то, что художнику нелегко добиться жизненной достоверности в декорации, обусловленной требованиями кинематографа, главной и более трудной задачей является достижение образного решения в соответствии с драматургией произведения.

Для иллюстрации обратимся к некоторым примерам из собственной практики.

Работая над изобразительно-декорационным решением фильма «Дмитрий Донской», режиссер С. Юткевич ставил перед художниками не просто задачу воспроизведения и перенесения древнерусской архитектуры на экран, какой она была в действительности. Преодолевая «музейность», нужно было увидеть эпоху глазами советского художника и внести в нее живое чувство современности. Ведь сценарий «Дмитрий Донской» — не простая историческая хроника. Это поэма о подвигах и богатырях, о великих делах.

В беседе с режиссером о понимании эпохи определилась основная творческая установка — поднять декорационные объекты до высокого идейного и эпического звучания, не впадая в бытовую детализацию и оперную красоту.

73

Материал распадался на два комплекса: Русь и Орда, которые приходят в столкновение как по сюжету, так и по характеру материальной культуры.

Исходной точкой поисков стиля декорационного решения русского комплекса было стремление к монументальности, простоте форм и суровому колориту. Необходимо было найти обобщенные декорационные формы, без излишней стилизованной детализации, которая могла бы перегрузить оформление фильма.

Протокольная реконструкция древнерусской архитектуры без ее творческой переработки, на наш взгляд, не дала бы требуемого результата. Еще В. Суриков указывал: «В исторической картине и не нужно, чтобы все было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать».

Значительный масштаб сооружений «Московского Кремля» был обусловлен не только стремлением придать монументальность эпохе, подчеркнуть возвышение Москвы на заре зарождения русской государственности, но и тем, чтобы добиться той же силы впечатления, с какой они воздействовали на своих современников.

Обратимся к другому примеру — рассмотрим решение комплексной декорации, изображающей внутренний вид «Великокняжеских палат Ивана III» в фильме «Хождение за три моря».

Декорация включала в себя крыльцо, рундук (нечто вроде современной крытой веранды), внутренние переходы и приемную палату. Она предназначалась для съемки панорамы идущих тверских купцов на прием к Ивану III.

Хотя наличие каменных палат в ранний период царствования Ивана III исторически не подтверждается, но для выразительности декорации в качестве строительных материалов было решено сочетать дерево с камнем, а приемную палату делать «белокаменной».

Смысл сцены требовал постепенного усиления зрительных впечатлений у издавших виды купцов, которых великолепие палат Ивана III должно поразить не роскошью, а искусством. Это было необходимо и потому, чтобы показываемая в фильме индийская архитектура своей пышностью и декоративной нарядностью не «задавила» бы поэтической величавости и национального своеобразия русской архитектуры.

Это во многом и обусловило декорационное решение великокняжеских палат. Оно исключало бытовой подход, который мог бы обеднить и принизить значение русской части фильма. Вот почему приемная палата представлялась нам просторной, светлой, как бы излучающей свет, олицетворяющий прогрессивные устремления России и «светлый» образ Ивана III, одного из

образованнейших людей своего времени. Постепенно определились общий характер декорации и ее детали; возникли светлые стены, украшенные

74

скульптурными изображениями и росписью, большие окна, высокий сводчатый потолок, богато орнаментированный пол на разных уровнях с лежащей шкурой белого медведя, изразцовая печь, резная мебель, библиотека, глобусы, сундуки, ларцы, охотничьи атрибуты и прочие детали.

В качестве другого примера рассмотрим еще две, очень важные для действия декорации в фильме «Пржевальский», которые по своему архитектурному облику вовсе не соответствуют существовавшим в жизни. Это «Кабинет английского премьер-министра Дизраэли» и «Лестница Географического общества».

Ознакомившись с документальным материалом, художники пришли к выводу, что придерживаться точного воспроизведения подлинного кабинета Дизраэли не имеет смысла. Будучи эклектичным по архитектуре, он не представлял собой ничего интересного, кроме, пожалуй, рисунка пола, который и был воспроизведен в декорации. Характер мебели, камина, предметов обстановки не соответствовал драматургической задаче, режиссерскому замыслу и нашим представлениям об убранстве кабинета Дизраэли.

Было решено создать «свой» кабинет в соответствии с «образом и подобием» его владельца. Опираясь на готическую архитектуру английского жилого дома, был разработан кинематографический вариант просторного кабинета, в котором, по выражению самого Дизраэли, «дуют вечные сквозняки».

Эта характеристика и послужила ключом для образного решения декорации. Так возникли нужная планировка, высокие стены с эркерами и готическими окнами, сводчатый потолок, огромный камин с лепными украшениями, дубовые панели, книжные полки, готическая мебель и другие предметы обстановки. Холодный, приглушенный колорит декорации способствовал созданию нужной для действия атмосферы и помогал актеру ярче раскрыть изображаемый образ.

Если данная декорация по своей архитектуре и внутреннему убранству очень мало имеет общего с подлинным кабинетом Дизраэли, то показанной в конце фильма парадной лестницы Географического общества не существовало вовсе. Она придумана и является необходимым компонентом в художественном замысле финала фильма.

В действительности вход в помещение Географического общества не представлял ничего особенного; узкая, ничем не примечательная лестница вела на второй этаж, на котором и находился зал заседаний Географического общества.

Смысл сцены требовал создания торжественной, приподнятой обстановки действия.

Кто помнит фильм, несомненно, согласится с тем, что она активно «работает» на драматургию эпизода, помогает его возвышенному звучанию.

Острота образного решения задачи стоит в прямой зависимости от драматургического содержания действия и творческой индивидуальности

75

художника. Он стремится найти такое решение декорационной среды, такие элементы обстановки, которые помогали бы полнее выразить смысл происходящего. Нередко в фильме можно видеть, как режиссерские и актерские удачи теряются из-за безликости изобразительного решения.

Вместе с тем чрезмерное увлечение изобразительными изысками может пагубно отразиться на фильме, так как они могут отвлечь внимание зрителя от главного выразителя идеи произведения — актера. В таких случаях изобразительная часть фильма становится самостоятельным объектом внимания, она «выпирает» и «душит» актера.

Для того чтобы избежать подобных просчетов, художник с самого начала работы над образом декорации устанавливает значение и место отдельных событий в общей композиции произведения. Это кладется в основу дальнейших поисков, которые ведутся художником в сотрудничестве с режиссером и оператором.

В эскизе лишь предварительно намечена декорационная среда фильма. Окончательное решение декорации может быть найдено не сразу. Это объясняется тем, что, участвуя в коллективном труде по воплощению художественного замысла, художник в интересах лучшей выразительности фильма может внести ряд изменений и уточнений в ранее задуманную декорацию. Кроме того, многое может подсказать художнику репетиционная работа, в процессе

которой становятся более четкими режиссерская мизансцена и другие стороны кинематографического действия.

Для разработки сложных мизансцен и уточнения декорационного решения иногда практикуется изготовление рабочего макета декорационного комплекса.

Практика показывает, что поиски образного решения декорации — сложный и длительный творческий процесс. В нем нелегко разграничить этапы работы и выделить наиболее важные из них. Они тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены. Тем не менее основное содержание и ход творческих поисков все же можно проследить.

Чаще всего в воображении художника вначале возникает примерный архитектурно-планировочный характер будущей декорации. Затем к ее решению могут быть предъявлены новые требования, подсказанные жизненной необходимостью воображаемого действия. В процессе поисков не исключается замена первоначальной планировки этой декорации, изменение масштаба, характера деталей, цветового решения и т. п.

Здесь следует также указать на зависимость композиции и колорита общего плана снимающегося кадра от декорации, ее планировки, формы, масштаба и тонально-живописного решения. Значение этого вопроса подтверждается практикой многих мастеров кинодекорационного искусства. Особенно характерным в этом отношении является творчество В. Егорова. В его декорациях съемочные точки были всегда заранее строго определены,

76

Оператор был вынужден снимать только с них, так как именно на них и рассчитывалась постройка.

В современных условиях, когда широко применяется съемка с движения, часто приходится рассчитывать декорацию на ряд точек съемки. Естественно, в эскизе такой декорации важно предусмотреть композицию основных кадров снимаемого объекта, композиция же второстепенных кадров возникает по ходу съемки.

Кинохудожник, работая над эскизом кинематографической декорации, стремится достичь наибольшей выразительности при минимальном использовании средств.

Учитывая быструю смену кадров, ограниченное время показа на экране, он ищет такое решение декорации, которое полнее бы, без «потерь», доносило замысел.

Для легкого восприятия композиции кадра важнейшее значение приобретает силуэт. Вот почему при компоновке кадра лаконизм в отборе элементов композиции должен непременно сопровождаться выразительным размещением предметов в кадре с точки зрения их плоскостного расположения на экране.

Для художника-реалиста острота композиционного решения кадра означает прежде всего наиболее верное выражение главной мысли кадра, точное раскрытие его сущности. Композиционный «изыск» в решении кадра, не обусловленный содержанием, не способствует правильному восприятию зрителем содержания. А это, естественно, снижает идейно-художественное качество фильма.

Выразительность самой декорации находится в прямой зависимости от того, как художник подходит к ее решению. Опыт показывает, что к достижению требуемого результата художники обычно идут двумя путями.

Первый путь — в основу декорационного решения кладется бытовая мотивировка, стремление в точности воспроизвести взятый из жизни тот или иной мотив, не подвергая его творческой переработке. Такое направление может быть приемлемо лишь для фильмов определенного жанра. Но и в них стремление к бытописательству, созданию впечатления безусловной подлинности вещей нередко приводит к подмене образного решения фотографическим воспроизведением жизни.

В основе второго пути лежит образное осмысливание декорации, поиски типических признаков среды. Он имеет ряд разветвлений. Некоторые из них могут привести также к нежелательным результатам. Они обычно выражаются в помпезности, украшательстве, эклектике и ложной кинематографической условности.

Иногда, особенно в исторических фильмах, пышным декорационным решением художник «украшает» фильм за счет выразительности драматургической мысли. Художественное качество таких фильмов обратно пропорционально их стоимости. И напротив, иногда художник стремится поразить

зрителя не роскошью обстановки, а нарочитой скупостью декорационных форм. Это приводит к упрощенчеству и схематизму декораций, не способствующих убедительности действия и утверждению жизненной правды.

Конечно, там, где содержание сцены, характер действия и среды диктуют необходимость создания больших и богато обставленных декораций, их существование в фильме будет художественно обосновано и не будет противоречить жизненной правде. Но там, где в погоне за мнимой кинематографичностью декорации усложняются без меры, — правда жизни искажается. А это идет вразрез с единственно правильным путем реалистической образности, в основе которой лежит глубокое знание жизни и особенностей драматургии.

Простота и ясность декорационного решения — необходимое условие его выразительности. Для достижения такого результата художник стремится привлечь ограниченное количество элементов композиции, находя им наиболее выразительные комбинации. Наличие в декорации большого количества подробностей, несущественных мелочей, не имеющих образно-смыслового обоснования, снижают ее воздействие на зрителя. Обилие деталей в декорации рассеивает внимание зрителя, не помогает ему сосредоточиться на восприятии главного в кадре. Замысел художника в таких случаях не достигает цели, он растворяется в мелочах.

Лаконизм следует искать в самом замысле художника, в его решении творческой задачи. А это вопрос его творческой индивидуальности и таланта. От выбора элементов декорации, умения показать по части целое во многом зависит общая выразительность декорации. Но в некоторых случаях принцип лаконизма в решении декорации может оказаться неприемлемым. Для примера обратимся к декорации «Антикварный магазин» в фильме «Пржевальский». Образ этой декорации в том и состоял, что в ней было обилие редких вещей, различных по своему характеру и назначению: тут и уникальные картины в вызолоченных рамах, предметы роскоши, хрусталь, бронза, фарфор и т. п.

При съемке многообразие деталей в декорации может быть обобщено соответствующим освещением. Но в то же время оно может быть и подчеркнуто им. Подобно тому, как в рисунке мелкие детали формы обобщаются светом или тенью, так и здесь осмысленное построение тональной гаммы при съемке может придать декорации ту или иную степень обобщения или раздробленности.

Работа художника над эскизом декорации протекает также в творческом контакте с оператором.

Оператор с самого начала постановки фильма включается в лабораторную работу художника и вместе с ним участвует в поисках изобразительно-декорационного решения.

В согласованной работе и определяются средства и методы воплощения на экране общего замысла.

Если взять, скажем, вопросы освещения, то они решаются оператором при активном участии художника еще задолго до начала съемок.

Здесь уместно заметить, что фильм создается не тогда, когда актеры вошли в декорацию, а оператор поставит свет, не на съемочной площадке, он создается раньше, в сценарии, в творческих обсуждениях, в эскизах художника, в кинопробах и репетициях. На съемочной площадке происходит только осуществление задуманного и подготовленного.

Если освещение не было задумано художником в эскизе декорации, то оно может оказаться неестественным и лишенным художественной силы. Декорация на экране будет неинтересна и мертва.

При съемке фильма «Вихри враждебные» оператор М. Магидсон устанавливал свет в декорации лишь после ознакомления с эскизом. Опираясь на эскиз, он добивался поразительных эффектов освещения, достигающих большой силы художественного впечатления. Вот почему фильмы, сделанные в тесном содружестве оператора и художника, наиболее значительны по своим изобразительным качествам.

Эскиз декорации, являющийся проектом изобразительного решения декорационной среды, нельзя рассматривать как законченное произведение, имеющее лишь самостоятельное значение.

Что следует понимать под завершенностью эскиза?

Это не только законченность его технического выполнения. Под такой завершенностью следует понимать прежде всего завершенность творческого замысла, положенного в основу композиционного и тонально-живописного решения эскиза.

Для того чтобы живописный эскиз художника мог быть производственно осуществлен, подвергается архитектурно-конструкторской разработке, то есть переводится на язык чертежа, описания декорации и спецификации. Эту функцию разработки производственно необходимых чертежей декораций выполняет архитектурно-конструкторское бюро.

Архитектор работает над производственным воплощением замысла художника, используя свои знания и опыт как в области архитектуры, так и в области кинематографических знаний, в частности в знании технологии сооружения кинодекораций.

В разработке чертежей декорации архитектор стремится сохранить и наиболее полно донести до зрителя замысел художника.

От согласованной работы архитектора и художника-постановщика зависит успех дела. Только при их тесном творческом контакте могут быть разрешены все вопросы, возникающие в процессе работы над декорационным комплексом картины. Архитектор должен «чувствовать» и понимать художника, знать его замысел, хорошо знать сценарий и изображаемую в нем эпоху, изучать и подбирать соответствующий архитектурный материал. От архитектора требуется не только архитектурная разработка чертежей декорации. Он также работает над их специфическими особенностями,

79

обусловленными точками съемки, оптикой, освещением, использованием фудуса, различных фактур, расчетом прочности и т. д. Эти особенности являются неотъемлемой частью архитектурно-конструкторского проекта кинодекорации.

В функции архитектора входит также наблюдение за выполнением архитектурных деталей в цехах и за монтажом декорации.

Из-за специфичности декораций, которые отнюдь нельзя рассматривать лишь как архитектурные сооружения, разработку чертежей поручают художнику-декоратору. Опыт работы художников фильма «Илья Муромец» подтверждает целесообразность такой практики.

При разработке чертежей декораций этого фильма нужно было чаще оперировать не циркулем и линейкой, а прорисовывать формы от руки — рукой художника. Поэтому выполнение чертежей декораций велось художником-декоратором О. Аликиным непосредственно в съемочной группе (а не в архитектурно-конструкторском бюро), который также следил за осуществлением декораций и всегда мог внести те или иные изменения уже в процессе их постройки.

Такие декорации, как «Подземелье у Калина», «Опочивальня Василисы», построенные на сопряжении кривых линий сводчатых потолков и неровных стен, потребовали кроме чертежа изготовления макета.

* *
*

Важнейшая задача художника кинофильма — найти внешнюю образную характеристику персонажей фильма, определить их типаж, костюмы, грим. В этой области обычно работают художники по костюму и гриму, добиваясь наибольшей выразительности внешнего облика персонажа в соответствии с изображаемым образом и исторической правдой.

Фактически эскиз костюма, определяющий облик человека, — это первое раскрытие драматургического замысла в изображении героя. Костюм, так же, как и декорационная среда, не только помогает зрителю воспринимать образ персонажа, а актеру воссоздавать его внешний облик, но и является участником драматических событий, показываемых в фильме, как необходимая составная часть актерского образа.

Костюм в фильме призван выражать национальную, классовую, историческую принадлежность персонажа, его тип и индивидуальный характер. При костюмировании художественно решается взаимосвязь костюма и декорации, костюмов актерского ансамбля между собой с учетом материала, фактуры, изобразительных особенностей пленки (чувствительность, цветопередача и пр.).

Эти задачи художник по костюму, как известно, продумывает прежде всего в эскизе. Здесь он располагает возможностью наглядно показать предполагаемое

решение образа и тем самым натолкнуть режиссера и актера на ряд вариантов костюма, подсказать ряд характерных черт и деталей.

В свою очередь характер образного решения костюма зависит от целого условий: от законов художественного творчества, присущих данному искусству и отдельным его жанрам, от идейного содержания образов персонажей и произведения в целом, от замысла режиссера и от творческой индивидуальности актера, от характера изображаемых событий и, наконец, от методов работы художника, от материала, фактуры и других выразительных средств самого костюма.

Поиски типичного, характерного во внешнем облике героя, особенно в фильмах на современную тему, составляет главную задачу в работе художника по костюму. Наблюдая и вдумываясь в жизнь, он умеет находить и отличать во внешнем облике современника характерное и типичное от случайного и несущественного. Не следует забывать и о том, что костюм несет в себе задачу воспитания высокого вкуса советского зрителя.

В целях создания изобразительного единства костюмов персонажей и декорационной среды художник по костюму работает в творческом контакте с художником-постановщиком. Помимо эскизов основных костюмов обычно делается большое количество дополнительных рисунков, необходимых деталей к ним. Например, к фильму «Илья Муромец» художник по костюму О. Кручинина выполнила не менее пятисот эскизов различных деталей.

Для того чтобы костюмы персонажей фильма были убедительны и исторически достоверны, художник должен хорошо знать историю развития костюма и искусство моделирования.

Художник по костюму — не только творческий работник, но и технический специалист, сведущий в вопросах изготовления и воспроизведения костюма на пленке. В соответствии с утвержденными режиссером эскизами художник подбирает материалы для костюмов, составляет списки костюмов для персонажей, участников групповок и массовок. Он руководит работой ассистента и костюмера. Наблюдает и дает указания портным о характере покроя изготавливаемого костюма в зависимости от индивидуальных особенностей актера и создаваемого им образа.

Готовый костюм принимают режиссер, оператор и художник-постановщик. Во время съемки художник по костюму наблюдает за тем, чтобы все актеры, снимающиеся в фильме, были правильно одеты.

Незаметную для зрителей, но очень важную роль в создании фильма играет художник-гример. Его задача — внешним обликом лица персонажа помочь его внутренней характеристике. Грим в кино, в отличие от театрального, отвечает специфическим требованиям кинематографа. Это прежде всего органическое слияние грима с лицом актера, жизненная убедительность, естественность и мягкость исполнения.

Малейшая неточность, небрежность, искусственность грима неминуемо будет «замечена» зорким глазом объектива, «беспощадно» фиксирующим

81

объект съемки.

Может показаться, что не проще ли снимать актеров без грима. Но для этого актер должен обладать идеальной кожей и цветом лица, а пленка — способностью правильно воспроизводить его на экране. Это исключение. В подавляющем большинстве случаев художнику-гримеру при помощи грима приходится прежде всего скрывать естественные дефекты кожи. А она у разных людей имеет или желтоватый оттенок, или слишком яркий румянец, или просто покрыта неровным загаром, веснушками и т. п. Кроме того, на лице актера неминуемо отразится усталость, возникающая в процессе съемки от напряжения и утомляющей жары от света осветительных приборов. Грим скрывает дефекты кожи и изменчивость лица во время съемки. Кожа становится гладкой, нужной тональности и окраски в соответствии с требованиями пленки, освещения и условий съемки.

Для того чтобы загримировать актера для съемки, недостаточно покрыть его лицо слоем грима того или иного тона и пудры. Задача художника-гримера значительно сложнее и интереснее. Своей работой он способствует перевоплощению актера, его «вживанию в роль».

«Работа актера в том или ином кинофильме, — пишет Н. Черкасов, — в значительной мере предрешается в гримерной, в процессе поисков и лепки внешнего облика, порой в сочетании с труднейшей задачей достичь портретного сходства. Однако следует отметить, что это еще не определяет творческого успеха актера. Необходимо одухотворить и озарить грим внутренним светом образа — осветить его взглядом глаз, выражением лица — словом, дать жить той маске,

которая нанесена на лицо посредством грима. Это творческая задача актера, которому предварительно помогает художник-гример».

Таким образом, работа художника-гримера не сводится к устранению дефектов кожи лица, к так называемой ретуши посредством грима. Гримом можно передать необходимую внешнюю характеристику персонажа. Но для этого художник-гример должен разбираться не только в вопросах гримировального искусства, но и в основах операторского мастерства, живописи и скульптуры. Мастерство художника-гримера немислимо без глубоких знаний анатомического строения головы, пластики и мимики лица. Художник-гример должен обладать необходимыми знаниями истории одежды, причесок и мод.

Руководствуясь требованиями сценария, указаниями режиссера и оператора, художник-гример в своей работе стремится к тому, чтобы качество и техника выполнения грима обеспечивали единство внешней характеристики персонажа на всем протяжении съемки фильма. Устанавливая грим, художник-гример консультируется с художником-постановщиком и художником по костюму.

82

Предварительные поиски грима осуществляются в эскизах и пробах на фото- и киноплёнке. В них он стремится найти конкретное решение стоящих перед ним задач.

Поиски и установление правильного грима — сложный творческий процесс. Он связан не только с требованиями режиссера, его трактовкой образа, но и с учетом актерской внешности, специфических требований съемки — освещения, свойств пленки и т. д.

В своей практике художник-гример создает разные виды грима. Основные из них — коррективный, характерный, возрастной, национальный, портретный, сказочный, цирковой, комический, карикатурный, лубочный и т. д. Нередко применяются такие виды грима, которыми изображают болезненность лица, худобу, полноту и т. п.

Грим приобретает еще более важное значение в цветном кино, так как в его передаче на экране кроме формы, тональности и света прибавился цвет. Перед художником-гримером возникла новая задача решения цветовых сочетаний грима, костюма и декорации при соответствующем освещении. Особенности цветной съемки предъявляют к гриму новые требования. Например, если один актер загримирован светлым гримом, а другой темным, то на экране этот контраст будет слишком резким и произведет неприятное впечатление на зрителя. В этих случаях выбор цвета основных тонов, близких друг к другу по насыщенности, дает лучший результат для съемки актеров с разным цветом кожи.

Понятно, что правильно осветить лица двух людей, отличающихся друг от друга цветом кожи, — нелегкая задача. При помощи освещения оператор может существенно изменить облик персонажа; подчеркнуть или затушевать те или иные его черты, придать лицу иное выражение.

Художественное качество грима во многом зависит от характера париков, бород, усов и пр. Здесь следует заметить, что в целях наибольшей жизненной убедительности лица персонажа часто и не прибегают к специальным изделиям из волоса. Например, при съемке фильма «Молодая гвардия» С. Бондарчук, тогда еще студент ВГИКа, исполняя роль секретаря райкома Валько, на всем протяжении съемки не расставался с отпущенной окладистой бородой.

Естественно, такая практика не всегда возможна.

Наиболее ответственным является гримирование лица с помощью объемно-скульптурных деталей.

Техника накладывания киногрима имеет ряд специфических особенностей, без учета которых нельзя достигнуть нужного эффекта на экране. Так, общий тон накладывается тонким слоем, чтобы кожа «просвечивала» через него, в противном случае лицо будет выглядеть маской, неприемлемой для съемки. Светотень, которой корректируют черты лица, тщательно комбинируется, чем достигается естественное слияние на лице каждого цвета с цветом общего тона.

83

* * *

*

Важнейшим образным компонентом организованной декорационной среды является мебель — малая форма архитектуры. Это весьма значительное средство воздействия, существенно помогающее образному раскрытию характеров и среды.

В эскизе мебели художник решает ее стиль, соответствующий эпохе, той архитектурной среде, в которой она находится, учитывает назначение мебели, ее особенности в зависимости от социальной принадлежности, достатка, индивидуальных качеств владельца.

Кроме эскиза мебели художнику иногда приходится делать чертежи изготавливаемой мебели. Поэтому он должен быть знаком с ее конструкцией и технологией изготовления. Художнику также нужно знать историю стилей предметов материальной культуры и быта.

В понятие «реквизит» входят различные настоящие вещи и предметы, которыми обставляется декорация. Иногда они «играют» самостоятельно, являясь непосредственным объектом съемки, или «играют» вместе с актером.

Обычно реквизит, находящийся в декорации как неотъемлемая часть ее образного решения, на производстве принято называть декорационным реквизитом. Реквизит, имеющий самостоятельное значение при съемке (например, средства передвижения и пр.) или принадлежащий персонажу (чемоданы, портфели, кольца, очки и пр.), называется игровым реквизитом.

Реквизит при продуманном использовании помогает развитию сюжета, создает определенное представление об изображаемой эпохе.

«...Предметы на сцене, — указывал А. Толстой, — письмо, платок, ружье, свечка и т. д. — участники спектакля. Они окружают персонажи, двигаются вместе с ними и вместе с ними вырастают до типичной значительности реализма». Это с полным основанием можно отнести и к предметам, показываемым на экране.

Часто в художественных фильмах встречаются кадры, которые невозможно снять в обычных декорациях или на реальной природе. Кадры, в которых показывается, например, крушения поездов, морские бои, извержения вулканов, наводнения и т. п., выполняются, как правило, методом комбинированной съемки, то есть съемки с применением макетов, дорисовок, перспективного совмещения, блуждающей маски и т. п.

Обычно для осуществления всего этого приглашается художник комбинированных съемок. Свою работу он соподчиняет с работой художника-постановщика. Но иногда работу для комбинированных съемок выполняет сам художник-постановщик, как это было сделано в «Каменном цветке», «Садко», «Илье Муромце» и многих других фильмах.

84

Самый удачный эскиз может потерять многие свои качества, если художник не будет следить за разработкой чертежей и постройкой декорации, изготовлением всего необходимого для костюма, грима, реквизита и комбинированных съемок.

Выбор и декорирование природы

Необходимость участия художника в выборе съемочной природы очевидна. Находясь в поле зрения художника, природа может органически войти в решение декорационного комплекса и в общий ансамбль объектов фильма.

Художнику нужно знакомиться с местами натуральных съемок до начала работы над эскизами для достижения в фильме наиболее естественной взаимосвязи между декорациями и природой.

Но каковы задачи художника при съемке природы?

«Если проанализировать фильмы мастеров кино, — пишет С. Юткевич, — легко увидеть, что даже природа в них предельно организована. Ведь снимать на природе — это не значит прийти в любое место, поставить аппарат и начать «крутить»; задачи пластической организации природы значительно сложнее и интереснее».

Декорирование природы вызывается необходимостью создать нужный характер снимаемого объекта, придать ему ту степень выразительности, которую требует драматургия сценария.

Чистая же природа не всегда соответствует поставленной задаче. Да и нередко она получается на экране беднее, чем выглядит в жизни. На наш взгляд, это объясняется тем, что, вырывая из жизненной среды определенный зрительный фрагмент, мы показываем его на экране ограниченное время, зачастую не достигая поэтому нужной выразительности, тогда как наше восприятие данного

фрагмента в жизни складывается из совокупности впечатлений, получаемых от всей окружающей среды. Вот почему при показе природы необходимо добиваться выделения в ней главного, создавать концентрированный образ изображаемой действительности, позволяющей глубже увидеть и понять изображаемое.

Конечно, задачи художника в пластической организации природы для фильмов разных жанров и тематики неравнозначны, они зависят от характера места и времени действия, а также художественных замыслов создателей фильма. Если действие, скажем, происходит на улицах современной Москвы, можно снимать и без существенных декорационных доработок. Но если изображаемые события в Москве относятся к периоду Великой Отечественной войны — природа потребует существенной «гримировки».

85

Например, фильм «Летят журавли» можно было снимать в условиях современной Москвы, подобрав нужные места для съемки тех или иных эпизодов.

Какова же в таком случае роль художника? Внешне она здесь невелика, но это отнюдь не означает, что от художника вообще мало что зависело. На самом деле в том же отборе съемочной природы художник фильма Е. Свидетелев принимал самое деятельное участие. Он проделал огромную подготовительную работу, создав серию предварительных эскизов, в которых графическими средствами были решены основные эпизоды фильма.

Помимо этого, художник участвовал в подготовке съемочного объекта. Почти каждый кадр, снимающийся на природе, подвергался той или иной организации: нужно было что-то построить, установить, перекрасить, изменить фактуру и т. д. Иными словами, художник занимался «гримировкой» природы в соответствии с образом снимающегося кадра.

А вот в фильме «Сорок первый» действие происходит главным образом в песках, на пустынном берегу моря, и только некоторые эпизоды — в хижине и в юрте. Больших декорационных сооружений нет. Природа показана настолько естественной и нетронутой, что будто бы и не нуждалась во вмешательстве художника. Да, в фильме преобладает природа, пейзаж, запечатленный в подлинных местах событий, в прикаспийских песках. Но и здесь художникам К. Степанову и В. Камскому приходилось многое доделывать: строить хижину на берегу моря, декорировать парусное судно, устраивать костры и т. п.

Фильм «Первый эшелон». Казалось бы, что в нем делать художнику, какие в нем декорации? Степь, земля, небо, палатки, землянки. Но и здесь нужно было увидеть действие в конкретной среде природы, пусть это пейзаж с палаткой, степь с первой бороздой или просто грозное небо, — для всего делались эскизы, которые помогали осуществлению замысла во время съемки.

А в фильме «Илья Муромец» даже открытый пейзаж, снимаемый общим планом, требовал соответствующей декорационной доработки, будь то камень на распутье или имитированное солнце на поле боя, лес Соловья-Разбойника или горящая в поле пшеница, сделанная, кстати сказать, крайне экономными средствами — из пятнадцати снопов.

В предсъемочном периоде заканчиваются все подготовительные работы к съемке с целью обеспечить бесперебойность и непрерывность производственного процесса.

В этом периоде окончательно укомплектовывается съемочная группа. Проводятся пробы актеров на пленку. Ведется репетиционная работа, в ходе которой уточняются диалоги, трактовка образов, эпизодов и построение мизансцен. Уточняется также операторское и декорационное решения фильма в целом и отдельных его эпизодов.

86

Участие в съемочном процессе

В съемочном периоде производится непосредственная съемка фильма, осуществляется реализация художественных замыслов его создателей. Чрезвычайно важно не только сохранить, но и обогатить эти первоначальные замыслы.

Одной из важнейших задач художника-постановщика в этот период является контроль и наблюдение за постройкой декораций. Непосредственно руководит этой постройкой художник-декоратор — ближайший помощник художника-постановщика, так как объем работ по

изобразительно-декорационному решению фильма слишком велик, чтобы с ним мог справиться один человек.

В процессе съемки художнику необходимо очень четко строить свою работу, чтобы не было задержек в съемках из-за неготовности декораций, из-за плохого их качества и т. д.

Обычно последовательность постройки планируется так, чтобы была конвейерность готовых декораций и непрерывность съемочного процесса. По затратам денежных средств съемочный период — самый дорогой, и поэтому художнику, режиссеру, оператору, актерам — всему постановочному коллективу — как никогда нужно четко работать, предъявляя самые высокие требования к своему труду.

В последовательности, установленной планом, сооружаются декорации, подготавливается для съемки необходимый реквизит, костюмы, грим, а также проводятся предсъемочные репетиции с актерами, уточняются мизансцены, точки и способы съемки, освещение и т. д. Художник принимает здесь активное участие.

Практическим завершением всех подготовительных работ является так называемое освоение объекта съемки, которому предшествует приемка декорации, костюма, грима и всего остального, входящего в съемочный объект. В результате освоения вносятся те или иные поправки.

Съемкой руководит режиссер. Вся работа съемочной группы проводится в соответствии с художественно-техническим проектом. Выдерживается та линия, которая была намечена постановочным коллективом еще в подготовительном периоде. Художник здесь помогает подготавливать и организовывать кадры во время самой съемки.

Например, во время натурных съемок фильма «Первый эшелон» художники участвовали в организации кадров, снимаемых не только в условиях «декорированной» природы, но и на так называемой «чистой натуре». Для того чтобы получить в композиции кадра заранее согласованный с режиссером и оператором «графический рисунок» массовой вспашки (в объекте «Первая борозда»), художники принимали участие в определении точек съемки, в размещении большого количества тракторов, прокладывающих первую борозду на огромном пространстве степного пейзажа.

87

Параллельно с основной съемкой начинается практическое осуществление комбинированных съемок: снимаются изображения первой экспозиции, строятся и снимаются макеты, изготавливаются дорисовки и т. д. Производится съемка рекламных и технических фото. Оператор ведет наблюдение за обработкой в лаборатории отснятого материала. Композитор заканчивает эскизы и пишет партитуру. Просматривается отснятый материал творческими работниками группы, обсуждаются и отбираются дубли.

Обычно режиссер сам или под его руководством режиссер-монтажер монтирует отснятый эпизод параллельно со съемкой. Одновременно проводится запись оркестровых кусков, шумов и т.д.

После всего этого создание фильма вступает в монтажно-тонировочный период, в котором производится окончательный монтаж, озвучение фильма и перевод его на одну пленку.

Первоначально фильм монтируется на двух пленках (на одной — изображение, на другой — звук). Это позволяет легко вносить изменения и поправки в звуко-зрительный ряд фильма. Можно также переставлять планы, изменять монтажные переходы и темп фильма, сокращать или удлинять эпизоды.

Художник в этом периоде участвует в решении заглавных титров и надписей к фильму.

Разумеется, изложенное не исчерпывает многообразия задач, стоящих перед художником на разных этапах создания фильма. Хотелось коснуться лишь основных вопросов практики художника кинофильма, которая, кстати, была бы неполной, если не остановиться на некоторых особенностях работы художника в цветном фильме.

88

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА В ЦВЕТНОМ ФИЛЬМЕ

Общие замечания

Советские цветные фильмы завоевали всеобщее признание как в нашей стране, так и у зарубежного зрителя. Наша кинематография осваивала цвет не как аттракцион, ошеломляющий зрителя, а как средство художественного, образного выражения идейного содержания кинопроизведения.

Уже первые советские цветные фильмы, колористическое решение которых было продиктовано творческим, целеустремленным отношением к жизни, к человеку, к идейному смыслу изображаемых событий, показали неопределимые преимущества искусства социалистического реализма перед формалистическими выкрутасами и плоским натурализмом буржуазного цветного кино.

Естественно, цвет обогащает изобразительные возможности кинематографа, однако цвет сам по себе еще не превращает фильм в произведение искусства. Живописная выразительность фильма достигается не просто цветом. Нужен творческий подход к решению колористических задач фильма. Не случайно среди цветных есть немало далеко не живописных фильмов, а многие черно-белые являются высокохудожественными произведениями. Настоящая, подлинная живописность фильма проявляется прежде всего в его поэтическом звучании, в характере и глубине отражения явлений жизни.

«Лицо, душа человека, драма жизни, впечатление природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы, как мне кажется; — указывал И. Репин, — краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение

89

картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке».

Становление цветного кинематографа потребовало от создателей фильмов иного подхода к решению стоящих перед ними задач. У киноработников появилась возможность отображать жизнь в своих произведениях полнее, красочнее, убедительнее.

В первоначальный период освоения производства цветных фильмов усилия кинематографистов были направлены главным образом на разработку технических условий цветной съемки и печати. Несовершенство техники цветного кино связывало художников в решении творческих проблем фильма.

В первых цветных кинокартинах — «Груня Корнакова» (1936), «Сорочинская ярмарка» (1938), «Иван Никулин, русский матрос» (1944), например, для получения правильной цветопередачи объект съемки обычно освещался рассеянным светом. Считалось невозможным воспроизвести объект съемки в натуральных цветах при ином принципе освещения. Позже, в фильмах «Каменный цветок» (1946) и «Мичурин» (1948), широко использовались богатейшие возможности светотеневого освещения, съемка в контражуре (против света), съемки с цветной подсветкой и т. д. Тем самым была сделана попытка преодолеть это предубеждение.

Зачастую цвет в первых фильмах выглядел неестественным, грубым, а порой сухим и безжизненным. Это объясняется не только несовершенством техники цветного кино, но и желанием создателей фильма удивить зрителя эффектом воспроизведения цвета на экране.

В настоящее время уровень техники цветного кино позволяет мастерам кино, в том числе и художникам, сосредоточить свое внимание на решении сложных творческих задач.

Роль художника в цветном фильме необычайно возросла. Ему предоставлено огромное поле деятельности для реализации своих творческих замыслов. В своей работе художники рассматривают цвет не как самоцель, а как элемент драматургии, как сильнейшее средство образного раскрытия содержания произведения.

Цвет в фильме будет выразителен лишь тогда, когда он сознательно используется для правдивого отражения действия, когда им подчеркивается идейное содержание и эмоциональная выразительность сценария.

Колорит цветного фильма, разумеется, существенно отличается от колорита станковой картины. Это различие следует искать в самой природе искусства. Художник-станковист

оперирует изображением в статической композиции, художник цветного фильма — изображением в движении.

Художнику необходимо учитывать движение цвета в картине, характер

90

монтажных переходов, включение сцен, снятых на природе, комбинированные съемки и пр. Колорит картины должен строиться не на простой смене цветовых пятен, «калейдоскопе» цвета, а на определенной, ведущей, всеподчиняющей себе тональности, которая закономерно изменяется и развивается в соответствии с изменением и развитием сюжетной канвы произведения. Использование цвета в фильме не должно сводиться лишь к примитивному сопоставлению теплого и холодного цветов или к окраске декорации, мебели, реквизита, костюмов в тот или иной «случайный» цвет.

Каждую сцену следует решать в определенной тональности, в которой должны быть выдержаны декорация, мебель, реквизит и костюмы. При работе над цветовым решением отдельного кадра учитывается не только цветовое сочетание костюма и декорации, но и определяется цветовой акцент в общей композиции кадра. Это очень важно, поскольку кадр всегда воспринимается зрителем в ограниченное время, отпущенное режиссером. Отсутствие основных цветовых пятен, цветового «удара» нередко приводит к невыразительному цветовому построению, при котором не улавливается главное в композиции. Художник должен разбираться в вопросах цветоведения и уметь применить свои знания в своей творческой практике.

Остановимся на некоторых особенностях воспроизведения цвета на экране и недостатках в цветопередаче. Какие цвета получаются хорошо? Цвета красной и синей зон спектра. Неудовлетворительный результат в цветопередаче чаще всего наблюдается в воспроизведении зеленого цвета. Белый, серый и черный цвета в цветном кино долгое время не считались полноправными, так как они оказались наиболее сложными для воспроизведения на экране.

Причиной искажения чаще всего являются несовершенство цветной пленки и нарушение норм технологического процесса. И, конечно, в задачу художника входит учитывать недостатки пленки в цветовоспроизведении, творчески использовать ее возможности и недостатки. Но качество цветного изображения связано не только со свойствами пленки. Она во многом зависит от уровня мастерства кинооператора. Анализ неудач в цветовом решении фильма показывает, что искажения в цветопередаче обычно связаны с ошибками и просчетами, которые были допущены операторами во время съемки.

Исправление операторских ошибок лабораторным путем наносит ущерб цветовому качеству всего остального в кадре. Например, при исправлении лица актера невольно искажается все остальное — декорация, костюм и т. д.

Качество цветного изображения при использовании многослойных цветных пленок отличается мягкостью, воздушностью, наличием в кадре полутона, который обобщает все цвета. Учитывая это свойство пленки,

91

художник сознательно идет на определенное цветовое решение декорации, костюма, мебели, реквизита.

Недостаточная освещенность декорации или слишком темная ее окраска почти всегда приводят к некоторым искажениям цветопередачи, так как при съемке световой режим устанавливается главным образом по актеру (замер силы света ведется, как правило, в зоне действия актера, костюм которого может быть значительно светлее декорации).

В результате большого тонального разрыва между декорацией и костюмом страдает в цветопередаче декорация. Поэтому художник обычно избегает слишком контрастных сопоставлений по тону (да и по цвету) костюма и декорации, а также других пятен в самой декорации.

Для передачи пространства, глубины так называемой воздушной перспективы в кадре при съемке нередко прибегают к использованию тюля и задымлению с последующим их высвечиванием. Это обусловлено тем, что цветная пленка не воспроизводит так называемую воздушную «дымку» как на природе, так тем более в павильоне.

Задымление и тюль создают воздушную среду, объединяющую и смягчающую цвет, тон и фактуру снимаемого объекта.

Злоупотребление использованием тюлей и дымов для создания воздушной перспективы приводит к значительному снижению насыщенности цветного изображения.

К дыму и тюлю хорошо прибегать в сценах, где изображаются туманы, морозящий дождь, дымовая завеса, пожар и т. п. Но и в этом случае этот художественный прием должен быть драматургически оправдан.

Художник доступными ему средствами тонально-живописной выразительности может существенно помочь оператору показать на экране воздушную перспективу декорационной среды.

Глубина декорации, пространство, планы могут быть подчеркнуты средствами осмысленного построения тональной гаммы цветовых сочетаний с учетом таких свойств цвета, как одновременный контраст, выступающие и отступающие цвета и т. д.

В художественных целях и для исправления цветовых искажений, вызванных свойствами цветной негативной пленки, иногда на съемке используют светофильтры разных плотностей и цветов. Но широкое применение светофильтров, чрезмерное увлечение цветной подсветкой всегда сопряжено с риском получить нежелательное цветоискажение. Нарушения цветопередачи проще и точнее можно исправить в процессе позитивной печати, подбирая копировальные фильтры.

Качество цветопередачи, воспринимаемой с экрана, во многом зависит от фактуры объекта съемки. Цвет, тон и фактура в декорации имеют огромное значение потому, что от их практического разрешения непосредственно зависит изобразительное качество фильма. Если мы проанализируем снятый кинокадр, изображающий общий план декорации, то воочию

92

убедимся, что большая часть площади кинокадра занята воспроизведением декорации, цвет, тон и фактура которой непосредственно обуславливают колорит кадра. Таким образом, колорит кадра стоит в прямой зависимости от тонально-живописного качества кинодекорации. Вот почему проблема цвета, тона и фактуры в декорации является одной из важнейших изобразительных проблем цветного фильма вообще.

В цветном фильме нужно стремиться к применению подлинных фактур в их естественном цвете. Например, дерево (балки, двери, пол и т. д.) в декорации выглядит убедительно тогда, когда сохраняется его фактура.

В практике отделки декорации все же часто приходится прибегать к искусственным фактурам, имитации. И не следует считать, что лучшие результаты всегда достигаются лишь при использовании дорогостоящих материалов. Опыт показывает, что применение обычных, дешевых материалов нередко позволяет добиться большой жизненной достоверности в передаче фактуры.

Декорация «Старый дом Мичурина» по замыслу режиссера должна была в цвете напоминать улей пчелы (цвет меда, воска). Исходя из этого образа, колорит декорации был выдержан в теплых тонах, реализованный простыми средствами. Стены дома для получения бархатистой фактуры были обиты окрашенной в различные тона мешковиной. Стена с окнами была желто-коричневой, боковая — желто-оранжевой, противоположная окнам — охристая.

Неодинаковая по яркости и цветовому тону окраска стен была обусловлена необходимостью создать живописными средствами светотональную разницу тех или иных участков декорации. А выдержать эту разницу средствами освещения при обилии рассеянного света в условиях небольшой декорации — дело нелегкое.

Чтобы достигнуть на экране нужного впечатления от цветового решения декорационной среды, мало найти ее окраску. Она также должна гармонировать с костюмами персонажей, с изменчивостью освещения и колоритом предшествующих и последующих эпизодов.

В фильме «Пржевальский» в декорации, изображающей вестибюль и парадную лестницу Географического общества, нам нужно было найти наиболее выразительную, легко выполнимую фактуру белого мрамора, которой должна быть облицована декорация. После длительных поисков, во время которых были сделаны пробы на пленку разных имитаций мрамора, полученных многими способами (расписывался плексиглас, написанный мрамор покрывался жидким стеклом, писали маслом, изготавливали фотографическим способом и т. д.), мы пришли к выводу, что наилучшую фактуру белого мрамора в больших плоскостях дает обыкновенная клеевая краска, используемая в росписи «под мрамор».

93

Опыт показывает, что все гладкие, бликующие фактуры в декорации (шелк, атлас, стекло, окраска маслом и т. д.) выглядят с экрана менее убедительными, и, наоборот, все бархатные,

матовые, грубые фактуры часто из недорогого материала (мешковина, штукатурка, клеевая краска и т. д.) на экране приобретают весомую материальность, выглядят более убедительными.

Поэтому окна, двери, колонны и т. д. лучше окрашивать бархатистой по своей фактуре клеевой краской, за исключением тех случаев, когда глянцевиная поверхность отдельных элементов необходима для подчеркивания образа декорации.

Обычно в живую ткань произведения органически вплетается пейзаж, нередко снятый в разное время года. Для достижения изобразительного единства в решении натуральных и павильонных объектов требуется максимальное приближение павильонных декораций к натуре. По своим изобразительным качествам они должны соответствовать характеру пейзажа.

Это также необходимо, когда художник имеет дело с воссозданием пейзажа в павильоне.

Фон является самостоятельным декорационным элементом, когда он целиком воспроизводит нужное для съемки место действия или иной объект съемки. Но чаще всего он органически входит в декорацию, являясь ее неотъемлемой частью. В этих случаях, разумеется, его тонально-живописное решение должно быть связано с декорацией. Опыт показывает, что изготовление фона без учета тонально-живописного решения декорации приводит к нарушениям жизненной правды. Достигнуть правильного тонального соотношения декорации и фона средствами освещения в этих условиях не всегда удается. Например, фон по отношению к декорации «В новом доме Мичурина», решенной в светлых тонах, оказался темным, так как он изготавливался отдельно, без учета окраски декорации.

Живописная отделка декорации дает художественный эффект преимущественно в статических кадрах, где движение актера, камеры, света ограничено. Достаточно камере или актеру сдвинуться с места, как вся гармония тонально-живописных построений кадра начинает разрушаться, прием, которым она достигалась, начинает вылезать.

В кино любая декорация подвержена зрительным изменениям, обусловленным сменой точек съемки, съемками с движения, движением самой декорации или актеров в ней и т. д. Кинодекорация «живет», видоизменяется вместе с «жизнью» действующих лиц.

Динамика света также неминуемо разрушит все статические живописные построения, не рассчитанные на изменение освещения.

В какой степени и для решения каких задач применяется в кино живописная обработка декорации? В целях усиления, подчеркивания или,

94

наоборот, приглушения, обобщения живописной выразительности кинодекорации.

Декорацию лучше окрашивать не в один, а в несколько тонов, как по силе, так и по цвету, сохраняя общую цветовую характеристику декорации. Здесь нужно исходить из законов естественного светораспределения в декорации (в зависимости от источника и направления света, фактуры декорации и т. д.).

Например, если в декорации основной свет падает из окон, то соответственно стена с окнами должна быть окрашена в более темный цвет, чем стена противоположная. При этом следует учитывать, какой именно падает свет — солнечный, лунный и т. д., и в зависимости от этого нужно определить тональную и цветовую разницу стен декорации. Теневая стена, естественно, будет принимать рефлексы (свет на объекте, отраженный от окружающей среды) — это нужно учитывать при окраске данной стены.

Зачастую в одной декорации снимаются разные сцены, происходящие в разное время года, суток, дня. В таких случаях следует исходить из основной, главной сцены. Например, в декорации «Старый дом Мичурина» основные сцены происходили в яркий солнечный день; в соответствии с этим в окраске декорации мы придерживались принципа светораспределения при солнечном освещении.

Поскольку окна кабинета Мичурина вели в сад, то нам представлялось, что в освещенных местах декорация должна получить зеленый рефлекс. Это учитывалось при составлении колера.

В цветном кино многие еле уловимые глазом рефлексы пленкой не фиксируются. Поэтому, чтобы воссоздать на экране такие цветные рефлексы, придающие изображению жизненную убедительность и правдивость, операторы прибегают к цветной подсветке. Если чувство меры и вкус не изменяют оператору, результат получается положительный.

Цветная подсветка помогает ярче выявить авторский замысел, характеризовать героев, события и среду. Подсветкой можно усилить насыщенность цвета снимаемого объекта и, наоборот,

можно погасить, «обесцветить» объект. Она способствует созданию различных эффектов освещения, обусловленных, например, горящей свечой, лампой, отблесками заходящего солнца, горящей печи, камина и т. п.

Опыт работы с операторами разных творческих индивидуальностей показывает, что цветная подсветка дает тогда хорошие результаты, когда применяющий ее оператор обладает чувством тона и колорита.

Наблюдение рефлексов в природе — необходимое условие для успешного использования цветной подсветки в кино. Случайное, противоречащее жизненной правде применение цветной подсветки неизбежно ведет к любованию внешним эффектом, к фальши.

95

Примером удачного использования цветной подсветки может служить эпизод встречи Нового года в фильме «Мичурин». В нем приподнятое состояние героев подчеркнуто смелым применением цветной подсветки. В этом фильме, в «Мусоргском», «Вольнице», «Хождении по мукам» и многих других фильмах цветная подсветка органически вошла в стилистику произведения, стала его драматургическим элементом.

В цветном кино возникла совершенно новая задача создания колористического единства кинокартины, решения фильма в целом как одного живописного полотна, показываемого в движении и во времени. Такая задача не может быть выполнена без активного творческого участия художника.

В частности, это подтверждается опытом постановочного коллектива кинокартины «Мусоргский».

Еще при обсуждении эскизов декораций и раскадровки к этому фильму отмечалось, что коллектив художников, работавший в тесном содружестве с режиссером Г. Рошалем, уже в подготовительном периоде обеспечил успех цветового решения кинопроизведения. Ни Г. Рошаль, ни операторы М. Магид и Л. Сокольский не сковывали творческой инициативы художников, а способствовали ее проявлению.

Г. Рошаль, касаясь вопросов изобразительной трактовки фильма, писал: «Мы решили создать предварительную цветовую разработку всех эпизодов. Мною совместно с оператором, режиссером... художниками... была предопределена живописная линия всего фильма. Декорация, костюмы и самое построение кадров осуществлялись в дальнейшем на основе этих посылок».

Опыт успешной работы над изобразительным и колористическим решением фильма «Мусоргский» блестяще подтверждает правильность и жизненность такой системы. В многочисленных предварительных эскизах — а их было около 130, — исполненных в цвете к фильму «Мусоргский», с предельной наглядностью видна общая «живописная линия» всего фильма.

Из опыта работы в фильме „Каменный цветок“

Приступая к работе над кинокартиной «Каменный цветок», режиссер А. Птушко, оператор Ф. Проворов и художники М. Богданов и Г. Мясников установили для себя, что декорационно-пространственное и цветовое решение фильма должно быть подчинено основной драматургической задаче, поставленной в сценарии.

96

Все вместе, режиссер, оператор и художники, определяли изобразительный и колористический строй кинокартины в целом, который был бы тождественным авторскому замыслу, выраженному в сценарии. Когда выяснилось, что основные создатели фильма одинаково понимают и чувствуют тему и ее решение, было начато тщательное изучение материала. Часть съемочной группы, в том числе и художники, выехали на Урал, чтобы подробно ознакомиться с архитектурой, пейзажем, костюмами, утварью, изделиями местных мастеров, а также богатствами уральских недр.

Лишь после этого художники приступили к работе над предварительными эскизами, в которых живописными средствами решали общую колористическую трактовку фильма, определяя

ритм «течения цвета», изменяющийся в соответствии с развитием сюжетной канвы. Благодаря этому цветовое решение отдельных эпизодов было гармонически соподчинено и органически вытекало из общего колористического строя фильма. Случайность в цветовом воплощении отдельных эпизодов исключалась.

Для иллюстрации результатов работы обратимся к решению основных декорационных объектов фильма.

1. Макет «Панорама уральских гор».

Сценарное задание.

Панорама является вступлением фильма. Зритель вводится этой панорамой в атмосферу уральского сказа. Она завершается плавным переходом к первому месту действия — к думной горе.

Задача художника.

Для поэтического раскрытия уральского пейзажа необходимо найти характер рельефа, растительности, колорита величественной природы «седого Урала» с необозримыми далями лесных просторов, сочетающих в себе суровость и поэтичность.

2. Декорация «Караулка на думной горе».

Сценарное задание.

В композиции сценария «Караулка на думной горе» является как бы обрамлением собственно сказа, повествуемого дедушкой Слышко. Это повествование, длившееся «от зари до зари», и является основным содержанием сценария.

Задача художника.

Нужно лаконичное изобразительно-декорационное решение данного объекта в соответствии с его драматургическим назначением.

3. Сценарное задание.

В избе-мастерской, покрытой малахитовой пылью, происходят важные сцены жизни и творческого труда старого мастера Прокопьяча и молодого камнереза Данилы. Кроме того, здесь происходит ряд сцен, в которых

97

сталкиваются положительные и отрицательные персонажи. Декорационная среда должна способствовать раскрытию характеров персонажей.

Задача художника.

Необходимо найти образное решение декорации, в основе которого лежит драматургия, режиссерская трактовка и видение художников. В решении характера этого интерьера главное внимание уделяется поискам «большой формы» (пропорции, масштаб, планировка). Привлекается как можно меньше бытовых аксессуаров в обстановке. Отказ от абстрактной декоративности и внешней «красивости», что может исказить смысл сказа.

4. Декорация «Березовая роща» (на вращающемся кругу).

Сценарное задание.

В березовой роще вместе с подругами, собирая цветы, гуляет Катя. Девушки поют. Происходит лирическая сцена встречи Кати с Данилой. Она исполнена радостным чувством любящих друг друга людей.

Задача художника.

Березовая роща решается на ощущении яркого солнца, блики от которого создают радостное настроение. Нарядность и легкость берез, покрытая цветами поляна в сочетании с пестрыми сарафанами девушек и звонкой песней наилучшим образом должны донести до зрителя смысл сцены.

5. Декорация «Ожидание».

Сценарное задание.

В условленном месте, у пруда, Катя ожидает Данилу. Увлеченный работой над вазой, Данила забывает о данном Кате слове прийти на свидание.

Сцена решается на постепенном драматургическом нарастании внутреннего волнения Кати, опечаленной отсутствием Данилы.

Задача художника.

В соответствии с внутренним напряжением действия показать, как изменялась и окружающая среда; летний пейзаж сменяется осенним, который в свою очередь становится холодным пейзажем поздней осени. Стоящая на берегу березка последовательно меняет свой убор. В постепенной смене зрительных впечатлений, обусловленных цветом, операторским искусством и дополненных музыкой, рождается очень емкий и сильный художественный образ большой эмоциональной силы.

6. Декорация «Изба Кати».

Сценарное задание.

В избе Кати происходят свадьба и гадание. Основной сценой является свадьба. Катя — собирательный образ простой русской девушки, обладающей прекрасными душевными качествами.

Задача художника.

В основу решения этой декорации положена драматургия происходящих в ней сцен, образ Кати и режиссерская трактовка. Изба Кати, в отличие

98

от избы Прокопьяча, светлая, чистая, просторная. По своему убранству она под стать хозяину среднего достатка.

7. Декорация «Змеиная горка».

Сценарное задание.

Движимый желанием увидеть цветение каменного цветка, Данила у Змеиной горы встречает Хозяйку медной горы, увлекшую его в свои подземные владения.

В другой сцене у Змеиной горы оказывается Катя. Хозяйка медной горы открывает ей доступ в гору, где находится ее жених — Данилушка.

Сцены у Змеиной горки предвосхищают фантастику подземного царства Хозяйки медной горы.

Задача художника.

Для достижения требуемого художественного результата решено снимать данную декорацию с применением перспективного совмещения. Это позволяет экономными средствами добиться на экране нужного впечатления как в передаче масштаба горы, так и в колористическом решении кадра.

8. Декорация «Осенний лес».

Сценарное задание.

В мрачном, осеннем лесу происходит встреча Кати с Хозяйкой медной горы. Лес подвластен хозяйке, он недружелюбно встречает Катю, препятствует ее продвижению к горе.

Задача художника.

Необходимо найти образное решение осеннего леса как во внешнем характере, колорите, так и в его «одушевлении». По повелению Хозяйки медной горы деревья препятствуют Кате пробираться вперед.

Эти эскизы были как бы готовой партитурой для режиссера и оператора, в которой раскрывалось все цветовое, световое и композиционное решение фильма.

99

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Введение	7
Возникновение и пути формирования профессии художник кино	11
Работа художника на разных этапах создания фильма	18
Своеобразие работы художника	18
Анализ сценария	23
Изучение и сбор материала.	32
Поиски изобразительно-декорационного решения	40
Предварительная графическая разработка	50
Решение декорации, костюма, грима, мебели, реквизита и комбинированных съемок	67
Выбор и декорирование природы	85
Участие в съемочном процессе	87
Некоторые особенности работы художника в цветном фильме	89
Общие замечания	89
Из опыта работы в фильме «Каменный цветок»	96



Геннадий Алексеевич Мясников
ХУДОЖНИК КИНОФИЛЬМА

Редактор *О. Н. Тихомиров*
Оформление художника *Ю. А. Маркова*
Художественные редакторы *З. Я. Шарова* и *Г. К. Александров*
Технический редактор *З. Н. Малек*
Корректоры *В. П. Акульнина* и *З. Д. Гинзбург*

Сдано в набор 19/VII — 1962 г. Подп. в печ. 25/X — 1962 г.
Форм. бум. 70х901/100 Печ. л. 8,25 (условных 9,74)
Уч.-изд. л. 9,21. Тираж 10 000 экз. А08737
«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25
Изд. № 15364. Заказ тип. № 3180

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова
Московского городского совнархоза
Москва, Ж-54, Валовая, 28

Цена 54 коп.