

ВЛАДИМИР ЕГОРОВ: УЧЁНЫЙ РИСОВАЛЬЩИК, СТАВШИЙ «КИНОШНИКОМ» //
СТАТЬЯ ОПУБЛИКОВАНА В СБОРНИКЕ «ВЕСТНИК МГХПА» – М., 4/2015. – С. 316-335.



Рис.1. В.Е.Егоров

Владимир Евгеньевич Егоров родился 20 марта 1878 года в крестьянской семье в селе Покровское Орловской губернии. Его родители – Евгений Никифорович и Агафья Аристарховна – переехали в Москву и поступили на службу в театр Лентулова, когда мальчику было 8 лет.

В 1891 году мать определила сына на учебу в Рисовальную школу (Строгановское училище). С большим чувством вспоминал Егоров своих учителей: директора Николая Глобу, Станислава Ноаковского, Федора Шехтеля. «Не знаю, как другие, но я считаю себя обязанным им, – пишет он в автобиографии. – Проходя мимо дома Ф.О.Шехтеля в Ермолаевском переулке, я с благоговением снимаю шапку, как [проходя] мимо церкви. Там, под этим входом с мозаичным ирисом, я многому научился и многое получил» [1].

В 1900 году он с отличием окончил положенные 8 классов училища и удостоен был, согласно диплому, «звания учёного рисовальщика, со всеми правами, присвоенными сему званию, и награждён золотой медалью за рисунки по композиции» [2].

В последующей творческой деятельности первоначально работал как художник-монументалист: по приглашению Шехтеля оформлял русские павильоны на Международной выставке в Глазго (1901), расписывал большую церковь в Иваново-Вознесенске, занимался иконостасом в Рыбинске. Но с 1905 года полностью переключился на работу в театре. В этом году Егоров познакомился со Станиславским и вместе с его студией уехал с гастролями в длительное турне по Европе. Родился великолепный театральный художник, непревзойдённым шедевром которого стал спектакль Московского художественного театра «Синяя птица» (1908), который до сих пор (более 100 лет!) идёт в его костюмах и декорациях. В 1912 году по просьбе автора пьесы Метерлинка Егоров поехал в Париж, чтобы повторить свою постановку в театре «Режан».

1915 год стал переломным в судьбе художника. «Наконец, – пишет он, – я нашёл дело, или дело нашло меня: я узнал, что такое кино!» [3]. Новое молодое искусство настолько захватило Егорова, что сделалось его главным занятием до конца жизни. «Я не художник, я – «киношник»», – так говорил уже в советское время своим студентам профессор Строгановского училища Владимир Евгеньевич Егоров по воспоминаниям его ученика Г.В.Черёмушкина.

Первым кинофильмом Егорова стал «Портрет Дориана Грея» (1915) в постановке Вс. Мейерхольда, выпущенный московской кинофабрикой «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К°». Фильм, к сожалению, утрачен, но известно, что он целиком снимался в павильоне. Сохранившиеся кадры позволяют говорить о кинематографической грамотности его декорационного оформления: отсутствует бутафорский театральный реквизит и костюм; пластическая выразительность достигается за счёт четких ритмов, игры света и тени, противопоставления фактур; вопрос глубины кадра решается как графическими методами (как в театре) (Рис.2), так и многоплановым построением самого пространства декорации с соответствующим боковым освещением. Маститый и к тому времени уже прославившийся театральный художник Егоров сумел понять специфику киноязыка, отличного от языка театральной сцены, и перестроить свою работу, в чём ему, без сомнения, помог опытный оператор фильма, зачинатель отечественной операторской школы

Александр Левицкий. Егоров внимательно наблюдал за работой оператора, участвовал в просмотрах и быстро учился, осваивая приёмы киномастерства вместе с одним из лучших профессионалов того времени. Он, по свидетельству Мейерхольда, даже спорил с Левицким по поводу освещения картины.

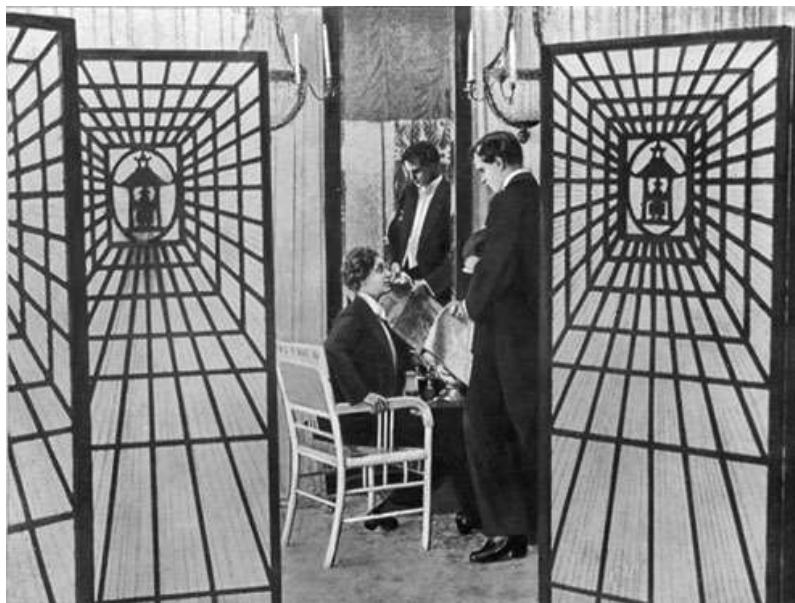


Рис.2. Кадр из к/к «Портрет Дориана Грея» (1915)
Графическое решение глубины кадра с помощью ширм.



Рис.3. Декорация «Кабинет Дориана». Дориан Грей (В.Янова) и лорд Генри (Вс.Мейерхольд).

Через 40 лет после «Дориана Грея» Егоров скажет с ностальгической ноткой: «Мы были молоды, мы были смелы...» Чрезвычайно требовательный и к самому себя, и к другим, [4] он выделит один из интерьеров своего самого первого фильма, начертит к нему план и включит в научную статью, рассказывающую о главных принципах работы художника театра и художника кино. Он так опишет декорацию: «Вся декорация, всё оформление кадра – кресло, в нём с ногами лондонский денди, угол камина – и всё... За сорок лет мы сделали массу кабинетов, но этот я считаю самым удачным для кино...» [5]. (Рис.3) В этом, в конечном итоге, и заключается его творческое кредо как кинохудожника. Профессор ВГИКА Г.А.Мясникова, автор курса по истории отечественного кинодекорационного искусства, считает, что именно с приходом Егорова в кино в 1915 году, «когда он впервые выступил как художник-новатор в фильме «Портрет Дориана Грея», и начинается формирование творческой профессии художника кино» [6].

Егоров принёс в кинематограф и поставил ему на службу свой талант художника-композитора, за что он ещё в Строгановском училище получил золотую медаль; свой опыт художника-монументалиста, прекрасно понимающего архитектуру и перспективу; свои достижения и открытия в области театральной сценографии; и, наконец, свой вкус, высочайшую культуру и богатый жизненный опыт, в том числе знание российской и европейской жизни самого разного толка. Крестьянский сын по происхождению, он неоднократно бывал в Европе: в Париже, Берлине, Лондоне, Копенгагене – практически, во всех крупных европейских городах. Он рассказывал своим ученикам, как в одну из таких поездок получил приглашение на чай в Букингемский дворец и писал портрет английской королевы Марии. Будучи «учёным рисовальщиком» Строгановской школы, он следовал заветам своих учителей и никогда не расставался с карандашом. К 37 годам, когда он пришёл в кино, у него накопился бесценный багаж зарисовок, набросков и эскизов архитектурных и натуральных объектов, портретов, человеческих типажей, ярких характерных деталей. Вот почему и эскизы, и декорации Егорова так достоверны, правдоподобны и выразительны.

В дальнейшем он сам учил студентов вновь воссозданного Строгановского училища приёмам старой школы. «Рисунок, – говорил он, – всегда должен выражать мысль, это язык художника. Он должен быть чётко, лаконичен и прост... Всё, что волнует вас, берите на карандаш, это ваша память, это должно быть потребностью художника, как хлеб, как воздух. Рисунок всегда напечтает и мысль, и время, и место, чем-то поразившее вас. Главное – научиться правильно видеть, воспитать свой глаз...» Большое значение Егоров уделял наброску, и сам мастерски владел им. «...Умей в простом минутном рисунке добиться сходства с оригиналом, выразительности и жизни; а сумел, значит, увидел главное, характерное, отбросил мелочи, понял суть – вот и молодец!...» [7]

Нужно сказать, что в бурно развивающемся кинематографе в 20-е, а тем более в 10-е гг. прошлого столетия какая-либо графическая разработка кинофильма не была нормой. Сам художник не обязательно приглашался для съёмок фильма. Его функции в таком случае выполнял режиссёр, который зачастую не имел никакой художественной подготовки и, следовательно, того самого глаза, о котором говорил Егоров. Декорации часто импровизировались прямо в павильоне. Они редко выдерживались в стиле, определённом действием фильма, перегружались мебелью, домашней утварью, случайными предметами. Режиссёр В.Гардин вспоминал, что с появлением Егорова на фабрике Тимана «повсюду заговорили о новом направлении в постановках фирмы, о введении живописных приемов, о построении кадра, основанном на принципе красоты общедекоративного плана» [8]. Т.е. речь пошла о художественных достоинствах кинофильма как произведения пластического искусства. Оператор Левицкий был крайне удивлён тем, что Егоров делал предварительные эскизы к декорационным объектам. На съёмках фильма «Портрет Дориана Грея» в 1915 г. он «первый раз за время своей работы оператором видел художника, который давал предварительные эскизы декораций фильма» [9].

Егоров с большим юмором вспоминал первые годы работы в кино: «От художника требовалось немного: «скоро, дешево и хорошо». Никаких заседаний, совещаний – все ясно! Эскиз режиссеру не нужен – он знает, раз взялся; взял деньги – должен сделать. Ему нужна дверь, откуда входит герой, и окно, куда он выскакивает (появляется муж) и кушетка, на которой в красивой позе в обмороке лежит жена. Для меня это была великолепная школа изучения задач киноаппарата и построения кадра. Такое было кино до 1917 года, до революции. Во многом оно осталось таким и до сего дня, прибавились только заседания и совещания!» [10]

Егоров принёс в кинематограф метод эскизного проектирования, которому сам он никогда не изменял вне зависимости от того, с каким режиссёром ему приходилось работать. «Эскиз – это проект», – говорил он. И ещё: «Эскиз как для кино, так и для театра, кроме своей ценности как художественного произведения, имеет цель дать ярко выраженный образ, проект будущего создания, в характерных деталях показать итог работы художника-композитора. По эскизу можно определить, какую задачу себе ставит мастер» [11]. Егоров применял метод эскизного проектирования в театре, то же самое он стал делать и в кино. В чём же было отличие? Почему нередко случалось, что художники театра приходили в кинематограф и терпели неудачу, а Егоров, состоявшийся в театре, вписал также своё имя и в историю кинематографа, стал классиком кинодекорационного искусства, и, в добавление к тому, был в состоянии параллельно работать и в театре, и в кино, переключаясь с одного на другое без видимых усилий? В чём был его секрет?

Сам Егоров считал самым важным понять главное отличие театра и кино с точки зрения плана. В театре зритель смотрит спектакль со своего места в зале – сколько зрителей, столько лучей зрения; в кино зритель видит фильм только через объектив аппарата – существует один единственный луч зрения. Отсюда Егоров делает важнейший для художника-декоратора вывод, что принципиальное различие заключено не в эскизе как таковом, а в планировке декорации: в театре это прямоугольник, а в кино – треугольник. Художник театра имеет дело с

прямоугольником сцены – местом создания декорации, которую должно быть хорошо видно и из партера, и из боковой ложи, и с галёрки. Видение же камеры, ограниченное оптикой, – это узкий конус, который даёт в плане треугольник – место будущих построек стен, арок, колонн, а также расположения мебели и других вещей, место действия актёров. Если бы кинооператор захотел взять декорацию в кадр по-театральному фронтально, то ему пришлось бы отойти довольно далеко от места действия актёров. Фигуры актёров получились бы очень мелкими, пол пустой, а потолок декорации было бы нечем закрыть. Поэтому оператор в кино не пытается снимать фронтальную декорацию. Кинооператор, если можно так сказать, поднимается на сцену и посматривает глазом аппарата на действие по диагонали, как бы через плечо ближайшего актёра. Чем крупнее план, тем теснее актёру и, соответственно, оформителю кадра в конусе луча зрения аппарата. Поэтому при длинном кадре мизансцена естественным образом должна развиваться в глубину. Также и декорация: то, что не попадает в поле видения аппарата, не нужно в декорации, является лишним. То, что видит «киноглаз», должно усиливать пространство, преодолевать тесноту, даже создавать иллюзию простора, когда в этом есть необходимость, и, разумеется, физически давать актёрам возможность свободно двигаться в соответствии с режиссёрской мизансценой. Бывали случаи, когда очень талантливые театральные художники создавали для кино запутанные проекты: детали построек и предметы закрывали друг друга, затрачивались большие усилия на создание вещей, которые не входили в кадр. Можно сказать, что они и на киноплощадке не переставали видеть театральный задник. Егоров был не таким. Место кинодействия он видел в виде конуса с вершиной в объективе аппарата, дающего в плане треугольник с открытой, неограниченной третьей стороной, уходящей в пространство, «как позволит место». Именно такой взгляд он считал «главным условием построения предвидения в творчестве эскиза будущих построек». Позднее он чётко сформулирует мысль и, планируя написать книгу, разработает наглядные образцы решения одного и того же декорационного объекта двумя разными способами: для театра и для кино. Обучая молодых художников-декораторов в 50-е гг., вновь и вновь он будет повторять: «В театре оформление сцены может быть разрешено на колорите, на плоскостях, как принято говорить, на фреске на плоскости. В кино, кроме всего этого, мы еще кроме плоскости имеем и форму, глубину. Главное – построение плана» [12].

Эскизы Владимира Егорова середины 20-х гг. к кинофильмам «Сердца и доллары» (1924. Реж. Н.В.Петров), «Красные партизаны» (1924. Реж. В.К.Висковский), «Его призыв» (1925. Реж. Я.Протазанов) свидетельствуют о зрелости его метода эскизного проектирования кинофильма уже в те ранние годы истории кино. В них прослеживаются основные характерные егоровские черты: прежде всего, художник предлагает огромное количество эскизов по каждому объекту съемки. Например, только по одному объекту «Кафе» из фильма «Сердца и доллары» в Московском музее кино хранятся девять эскизов, что является большой удачей, поскольку эскизы 20-х сами по себе являются большой редкостью, а кроме того, такой более-менее полный комплект позволяет представить весь метод эскизной разработки объекта целиком. Каждая работа к декорации «Кафе» представляет собой специализированный киноэскиз, учитывающий треугольный план будущей постройки, а также способность «глаза» аппарата двигаться по разным точкам в отличие от глаза театрального зрителя. По выражению Егорова в кино «объектив «гуляет» по плану и видит всё, что захочет», и, следовательно, «зрение зрителя «гуляет» вместе с объективом» [13]. Соответственно эскизы «Кафе» представляют собой разные точки съемки: общий план, обратную точку, ракурс, деталь, а также разное освещение (зал кафе днём и вечером), возможность изменения мизансцены (танец) и, наконец, непосредственно план декорации, которую Егоров всегда размещает в листе эскиза под углом, подсказывая оператору диагональную точку съемки. Эскиз «Зеркальная колонна» предлагает эффектный и простой способ расширения пространства. В

этих ранних работах уже узнаваем стиль Егорова – укрупнённая характерная деталь (эскиз «Летающий официант» – гигантская фигура официанта нарисована на стене кафе), лаконизм, простота планировочного решения, острый ракурс, разнообразие фактур (Рис.4).



Зал кафе, день



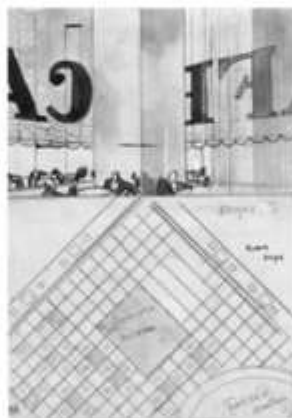
Общий вид



Зал кафе, вечер



Зеркальная колонна



План кафе



Деталь



Оркестр



Летающий официант



Танец

Рис.4. Эскизная разработка декорации «Кафе». К/к «Сердца и доллары». 1924. Реж. Н.В.Петров.

Обилие эскизов вообще является характерной егоровской чертой. Георгий Рошаль на съемках фильма «Саламандра» (1928 г.) совсем не использовал раскадровки, поскольку сам Егоров заваливал его эскизами. «Он делал их щедро, – говорит режиссёр, – по сути дела, создавая почти раскадровочные комплексы к каждому эпизоду» [14]. Ефим Дзиган, создавший в 1936 г. шедевр советской кинематографии «Мы из Кронштадта», всегда отдавал дань вкладу Егорова в этот фильм. Он был восхищён силой и смелости образного мышления художника, зоркости его глаза и способности мгновенно передать на бумаге самую суть увиденного. «Он взял карандаш, – вспоминает режиссёр о совместной работе с Егоровым над фильмом, – и с молниеносной быстротой стал набрасывать рисунки одной и той же декорации. Каждый эскиз был не похож на другие, каждый отличался интереснейшим живописным и композиционным решением и был сделан совершенно иначе, чем предыдущие» [15]. И далее Дзиган вторит Рошально: «...Я понял, что это художник, который не ограничивает себя одним вымученным рисунком. Щедрость его таланта

так велика, что он буквально засыпает вас своими предложениями, своим мышлением, своим творческим видением» [16]. Буквально заваливая режиссёра эскизами на подготовительном этапе к съёмкам, Егоров, несомненно, всегда влиял на результат — на изобразительный ряд кинофильма.

Характерную деталь Егоров вполне сознательно делает укрупнённой. (Рис.5) Он знает, что кадр длится на экране секунды, иногда даже доли секунды. У зрителя фильма нет возможности рассматривать изображение, как станковую картину, поэтому впечатление от кадра должно быть создано быстро, и это впечатление должно быть ярким. Егоров безошибочно умеет отсечь лишнее и найти точные детали, которые передают дух эпохи и места действия, раскрывают драматургию сцены и психологию персонажа и мгновенно создают у зрителя нужное настроение. (Рис.6) При этом он никогда не повторяется. Типичность и в то же время неповторимость вещи в эскизе художника – его отличительная черта.



Рис.5. Укрупнённая деталь. Кадр из к/к «Конвейер смерти», 1933. Реж И.Пырьев. В кадре народный артист СССР Михаил Астангов



Рис.6. Эскиз В.Егорова к к/к «Саламандра». 1928. Реж. Г.Рошаль.

Егоров мастерски использует человеческую фигуру в качестве ориентира масштабных соотношений – не только фигуру персонажа обычного роста, но картины и афиши с гигантскими фигурами на них в три-четыре человеческих роста. Всегда рядом с такой картиной на эскизах и в фильмах для ориентира стоит и действует человек. (Рис.7) (Рис.8) Как известно, человеческое восприятие – результат работы мозга. Гигантская картина просто не может висеть на небольшой стене, а понять, что она гигантская, нашему мозгу помогает фигура обычного роста. С помощью таких приёмов Егоров «поднимал» потолки и «раздвигал» стены тесных съёмочных павильонов, за что и получил прозвище «большого колдуна» и «волшебника».

Самым фантастическим средством «колдуна» Егорова был свет. В его эскизах свет, как правило, решён. Определена температура света, его источник и его роль в будущем кинопроизведении. Свет мог играть как эмоционально-драматическую роль, выхватывая своим лучом какой-либо объект или порождая фантастические тени, так и чисто практическую. Даже в ранних своих фильмах Егоров умел строить разомкнутую многоплановую декорации. Об этом свидетельствует оператор Анатолий Головня, который был поражён конструкцией и смелостью решения декораций, которые он снимал на картине «Медвежья свадьба» (1925. Реж. К.Эггерт). Он отмечает их многоплановость и, по его выражению, «сочное решение всего пространства» [18]. О том же самом говорят и эскизы Егорова, как, например, «Коридор госпиталя» – эскиз 1924 года, в котором боковой свет усиливает многоплановость и делает извилистый коридор бесконечным. (Рис.9) В эскизе декорации также заложен контровой свет – на заднем плане мы видим большое окно. Такая декорация идеально подходит для глубинной мизансцены.

Эскиз «Допрос» к фильму 1928 г. «Ледяной дом» (Реж. К.Эггерт) никого не оставляет равнодушным. (Рис.10)



Рис.7. Гигантская афиша. Эскиз В.Егорова «У витрины магазина» к к/к «Дело Артамоновых». 1941. Реж. Г.Рошаль.

Рис.8. Гигантские картины. Один из вариантов эскиза «Лестница» и кадр из к/к «Мы из Кронштадта». 1936. Реж. Е.Дзиган.

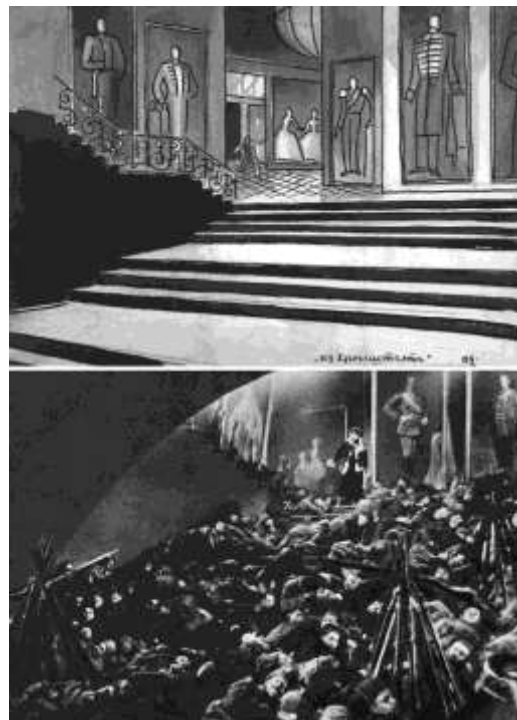


Рис.9. Эскиз «Коридор госпиталя» к к/к «Красные партизаны». 1924. Реж. В.Висковатый.



Рис.10. Эскиз «Допрос» к к/к «Ледяной дом». 1928. Реж. К.Эггерт.

Егоров умело использует свет и световую проекцию в эскизах с практической точки зрения. Например, в эскизе к кинокартине «Конвейер смерти» (1933. Реж. И.Пырьев) «Типография» на матовое стекло даётся проекция промышленного колеса, что создаёт иллюзию работы большого цеха без каких-либо серьёзных материальных затрат в декорационном строительстве. Одновременно тот же самый свет по расчёту художника отбрасывает причудливые тени от рук рабочего, передавая его эмоциональное состояние. (Рис.11) Некоторые свето-теневые решения Егорова режиссёры без изменений переносили в кинокартину, как это сделал Яков Протазанов в 1929 г. в своём фильме «Чины и люди». (Рис.12)

Эскизы Егорова отличаются смелыми ритмами. Неважно, что становится лейтмотивом того или иного построения – лестницы или доски, детали архитектуры или обивка мебели, фигуры людей или... слоны, художник так задаёт метро-ритмический ряд эскиза, что пространство обретает глубину и объём, становится интересным для зрительского глаза и для режиссёрской мизансцены. (Рис.13) (Рис.14)



Рис.11. Эскиз «Типография» к к/к «Конвейер смерти».



Рис.13. Эскиз «Комната Мартынова» к к/к «Лермонтов» 1943. Реж. А.Гендельштейн.



Рис.12. Эскиз и кадр из 1-й части к/к «Чины и люди» – «Анна на шее». 1929. Реж. Я.Протазанов.

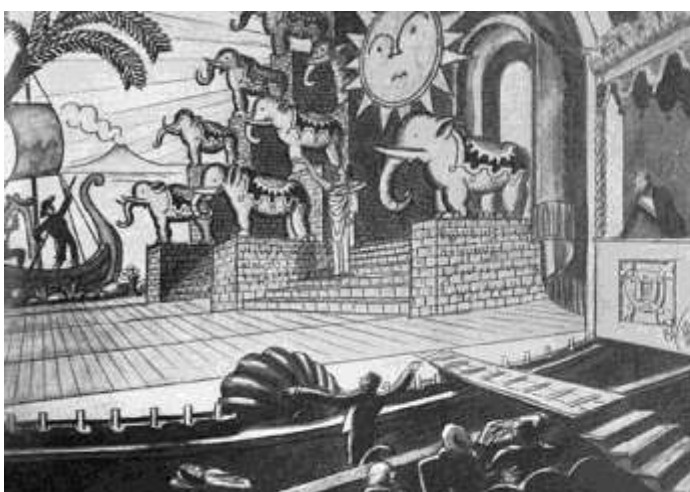


Рис.14. Эскизы «Сцена» и «За сценой» к к/к «На подмостках сцены». 1956. Реж. К.Юдин.

Метод эскизного проектирования кинодекорационного комплекса Егорова производил на режиссёров большое впечатление. Выразительные, яркие эскизы нравились, практически, всем. Но Егоров обладал также талантом материально-пространственного воплощения эскизов тех декораций, которые он с такой щедростью предлагал режиссёрам. Известны факты, что, находясь

под впечатлением эскиза, иной режиссёр бывал недоволен постройкой. Она казалась не такой интересной, как эскиз. Владимир Евгеньевич тогда объяснял, что павильон построен не для того, чтобы его рассматривать вживую. Его нужно снять на плёнку и рассматривать на экране. Художник прекрасно знал кинооптику своего времени и умел вносить в декорационную постройку необходимые перспективные искажения. Он безошибочно чувствовал наилучшую точку съёмки и обычно не тратил силы и средства на то, чтобы окончательно отделять те части декорации, которые не входили в кадр. Как однажды выразился Лев Кулешов, у егоровской декорации были видны «кишки» [19]. А на экране та же декорация смотрелась даже лучше, чем на эскизе. Владимир Гардин – один из первых российских режиссёров, великолепный актёр и большой поклонник Егорова, пишет: «...расчёты Егорова были основаны не на «колдовстве» и пресловутой интуиции, а на точном знании кинематографической техники, на учёте эффектов освещения, на геометрически выверенном распределении света и тени...» [20] Т.е. Егоров обладал удивительным даром изобразить на плоском листе бумаги то, что он же воплощал в трёхмерном пространстве в материале так, чтобы результат в виде проекции на плоскость экрана был реалистичным, высокохудожественным и интересным. Такое мышление – 2D-3D-2D, когда художник ещё на этапе предварительных эскизов видит, как на киноэкране будет выглядеть результат его усилий, пропущенный через трёхмерную реализацию в материале, – и отличает настоящего «киношника».

Владимир Егоров – огромный талант, страстно увлечённый кинематографом, отдавший ему все силы. К счастью, этот талант обладал таким характером, что был в состоянии убедить и настоять на своём решении. В каждом фильме, в котором принимал участие художник, невзирая на верховенство режиссёра, прослеживается его неповторимая творческая индивидуальность.

Младший коллега Егорова по работе на киностудии «Мосфильм» и в Строгановской школе Л.Д.Михайлов, до сих пор работающий в МГХПА имени С.Г.Строганова, вспоминает эпизод, который произошёл на съёмочной площадке фильма «Без вины виноватые» (1945. Реж. В.Петров). Снималась сцена банкета в честь актрисы Кручининой на даче Дудукина. Егоров, как обычно проверявший состояние декорации перед съёмкой, обнаружил, что не хватает кресла. Помощник режиссёра объяснил, что кресло не привезли из МХАТа, а актриса Тарасова, исполнявшая роль Кручининой, вот-вот приедет, поэтому решено снимать без кресла. «Съёмки не будет, пока не привезут кресло. Актриса подождёт», – безапелляционно заявил Егоров, стукнув палкой об пол. Он всегда ходил с палкой, чем-то напоминая современникам Петра I с картины Серова. Палка была необходимостью. Он с молодости страдал эпилепсией и иногда переживал по 2-3 припадков в месяц. Так произошло и в тот раз. Случился припадок – Егоров стал недееспособен, сцену сняли без кресла. И это видно на экране. Великолепная декорация дачи Дудукина – несколько залов, терраса, сад, вид на Волгу – всё снято с движения. Отличная совместная работа художника и оператора. Камера движется вместе с танцующими парами, выходит на террасу, любуется рекой, подсматривает за беседой хозяина с великой актрисой – и при этом каждый кадр совершенен по композиции. Но в сцене банкета явно чего-то не хватает. Режиссёр, правда, пытался решить композиционный дисбаланс с помощью мизансцены: на переднем плане пригибаясь, чтобы не мешать зрителю наблюдать за застольем в глубине зала, проходит официант с подносом. Правда, почему он идёт мимо стола, и куда направляется, не ясно, что только усиливает недоумение. Может быть, если бы подождали, пока привезут кресло, как настаивал Егоров, то фильм получил бы не 2-ю, а 1-ю премию.

С некоторыми режиссёрами творческий союз Егорова был особенно плодотворен. Это уже упомянутые Ефим Дзиган, Яков Протазанов, а также Александр Роу («Василиса Прекрасная». 1939) и Всеволод Пудовкин («Суворов». 1940. «Адмирал Нахимов». 1946). Егоров считал, что в кинематографе в идеале должен быть один творец в трёх лицах. «Хотелось бы, – пишет он, –

чтобы режиссёр, оператор и художник работали бы так тесно связанные, чтобы соединились бы в одном лице, чтобы был один творец» [21]. Будучи скептиком, он добавлял «Но этого нет, и не будет...». Думается, что здесь есть доля лукавства. Ведь самому Егорову повезло быть участником такого триединства в фильмах «Суворов» и «Адмирал Нахимов». Режиссёр Пудовкин, оператор Головня и художник Егоров – прекрасный образец коллективного творчества единомышленников. (Рис.15)

Всеволод Пудовкин высоко ценил композиционный дар художника. Он ясно видел, что те декорации, которые поставил Егоров, представляют собой «не декорации как таковые, не постройку, а композицию, представляют собой осмысленное отражение среды, эпохи...» [22] Кроме того, егоровские декорации создавали образ, который работал на режиссёрский замысел и помогал раскрытию драматургию.

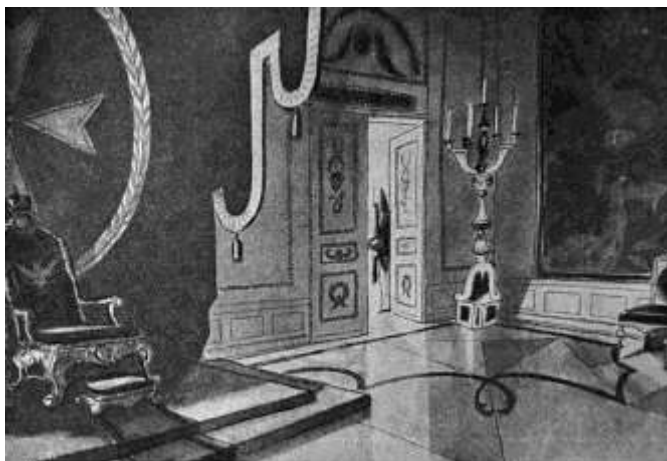


Рис.15. Эскиз «Тронный зал Павла I» и кадр из к/к «Суворов». 1940. Реж. Вс.Пудовкин.



Рис.16. Эскиз «Похороны Нахимова» к к/к «Адмирал Нахимов». 1946. Реж. Вс.Пудовкин.



Рис.17. Эскиз «Прощальный салют адмиралу Нахимову» «Адмирал Нахимов». 1946. Реж. Вс.Пудовкин.

Егоров прямо противоположен натурализму в кинематографе. Она – за образ, за необходимую долю условности, за обобщение и типизацию, и резко против «ползучего эмпирического земленюханья», как он выражался [23]. Образность его эскизов ничуть не уменьшилась в 40-е гг. Укрупнённая характерная деталь, выражающая самую суть образа, всё также безошибочная найдена им для фильмов «Суворов» и «Адмирал Нахимов». В «Суворове» – это огромный мальтийский крест в тронной зале Павла I – образ, придуманный Егоровым, который приняли и воплотили в фильме режиссёр и оператор. А в «Адмирале Нахимове» - это гигантский Андреевский флаг, который, возможно, был в финале фильма в сцене прощания с Нахимовым. Но после критики фильма [24] и его значительной переделки, сцена прощания была вырезана – это лишь предположение, имеющее под собой определенные основания, но не более того. Первая версия фильма полностью уничтожена. Но эскизы Егорова с флагом, салютом

боевых кораблей и отдельной декорацией для сцены прощания с гробом Нахимова остались. И мы можем видеть на них совершенно бесконечный Андреевский флаг, пробитый ядрами, олицетворяющий собой и славу, и доблесть, и неподдельную, искреннюю и чистую любовь к России. Это тот самый кормовой флаг с флагманского корабля «Императрица Мария», на котором адмирал Нахимов добился славной победы над турками при Синопе. С ним, как гласит история, Нахимов и был похоронен защитниками Севастополя. (Рис.16) (Рис.17)

Вклад Владимира Евгеньевича Егорова в отечественный кинематограф огромен. У него учились не только художники, но и режиссёры и операторы. «Владимир Евгеньевич Егоров, – пишет Лев Кулешов, – безусловно самый выдающийся художник в кино как в дореволюционное время, так и в советское» [25]. Его метод эскизной разработки декорационного комплекса кинокартины стал эталонным. Не будет большим преувеличением сказать, что именно с лёгкой, талантливой и щедрой руки Егорова в советском кинопроизводстве весьма ценился талант рисовальщика. Большинство художников, которые приходили в кино и там оставались, имели подготовку живописцев, в то время, как в американском и европейском кино – это, в основном, архитекторы. Само образование художника-постановщика на открытом в 1938 г. художественном факультете ВГИКа было построено по типу традиционной художественной школы. Более того, на факультетах кинооператоров и режиссёров преподавался курс академического рисунка и живописи. Трудовой контракт, который подписывала киностудия с художником-постановщиком в 40-е – 50-е годы, состоял из двух частей: эскизной разработки фильма и практической реализации эскизов. Причём эскизы стоили примерно в два раза дороже, чем работы по выбору природы, строительству, отделке, обживанию декораций и костюмов и прочее.

Приход в кино во втором десятилетии прошлого века таких выдающихся художников, как Евгений Бауэр, Владимир Егоров, Алексей Уткин стал важной вехой в развитии отечественного кинематографа (двое последних – выпускники Строгановского училища). Именно благодаря художникам-профессионалам уровень изобразительного мастерства фильмов поднялся так высоко, что кино стали называть новым, седьмым видом искусства. В юбилейный 2015 год и для Егорова (100 лет в кино), и для его alma-mater (190 лет со дня основания) особенно приятно вспомнить великих выпускников Строгановской школы и почтить их труд, талант и свершения.

Примечания:

1. Архив МГХПА им.С.Г.Строганова. Личное дело В.Е.Егорова 1945-1959 гг. Св.14. Ед.хр.105. Л.292.
2. Там же. Л.302.
3. Там же. Л.294.
4. В РГАЛИ хранятся рукописные дневники художника с 1923 г. по 1960 г. (РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.55-57, 60). Иногда Егоров цитирует строки Пушкина об оценке своего собственного труда: «Ты им доволен ли, взыскательный художник?» И сам себе отвечает: «Нет. Много сделал, а всё не то, сколько еще надо успеть, ох, как много, а жизнь уходит!»
5. Стенограмма выступления на торжественном заседании в ЦДК, посвященном юбилею В.Е.Егорова. // РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.61. Л.8.
6. Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1931-1945). – М.: ВГИК, 1979. С.36.
7. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. Каталог-сборник. – М.: Советский художник, 1971. С.17-18.
8. Гардин В.Р. Воспоминания. Том 1. – М.: Госкиноиздат, 1949.
9. Левицкий А.А. Забытая страница. Публикация, предисловие и комментарии А.В. Баталиной // Киноведческие записки. №70, 2004. – С. 35-85

10. Архив МГХПА им.С.Г.Строганова. Л.294.
11. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.39.
12. Там же. Л.14.
13. Там же. Л.5. Л.7.
14. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.9.
15. Там же. С.14-15.
16. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.61. Л.18.
17. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.15.
18. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.14.
19. Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975. С.30.
20. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.16.
21. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.15.
22. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.14.
23. Там же. С.9.
24. См. подробнее «Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме "Большая жизнь"» от 4 сентября 1946 г.
25. Кулешов Л., Хохлова А. Там же. С.30.

Библиография:

1. Бек-Назаров А.И. Записки актера и кинорежиссера. – М.: Искусство, 1965.
1. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1918). – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
2. Гардин В.Р. Воспоминания. Том 1-2. – М.: Госкиноиздат, 1949-1952.
3. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007.
4. Головня А. Свет в искусстве оператора. – М.: Госкиноиздат, 1945.
5. Егоров В.Е.: Различие между художником кино и художником театра. // Искусство кино. 1964. №2. – С.73-75.
6. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. Каталог-сборник. – М.: Советский художник, 1971.
7. Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975.
8. Куманьков Е. Владимир Евгеньевич Егоров. – М.: Советский художник, 1965.
9. Мясников Г.А. Художник кинофильма. – М.: Искусство, 1963.
10. Мясников Г.А. Работа художника кино. – М.: Знание, 1965.
11. Мясников Г.А. Мастерство художника кино. (Введение в курс.) – М.: ВГИК, 1965.
12. Мясников Г.А. Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства (1908-1917). – М.: ВГИК, 1973.
13. Мясников Г.А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918-1930). – М.: ВГИК, 1975.
14. Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1931-1945). – М.: ВГИК, 1979.
15. Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1946-1957). – М.: ВГИК, 1982.
16. Ушаков С. Художник Владимир Евгеньевич Егоров. // Мосфильм. Вып. 2. Работа над изображением. – М.: 1961.
17. Фортеские Луи. Великий немой: Воспоминания кинооператора. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 110 с.
18. Художники советского кино. Альбом. – М.: Советский художник, 1972. – 228 с.