

*Дмитрий ДОЛИНИН*

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ АВТОРСТВЕ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ

Размышлять о роли художника в кино не так-то просто. Каждый, кто участвует в кинопроцессе, полагает себя художником. Режиссеры, операторы, гримеры—все художники. Придется себя ограничить. Разговор пойдет о тех, кто умеет рисовать, писать маслом, владеет некоторыми познаниями в области архитектуры, словом о художниках-постановщиках. Их роль, как говорят иностранцы, «зависит».

Зависит, прежде всего, от времени. От того времени, к которому мы обратимся. Когда кино только начиналось, пленки были малочувствительными, поэтому съемки в естественных интерьерах исключались. Любой интерьер нужно было строить в павильоне, и его кто-то должен был придумать, то есть нарисовать на бумаге, спроектировать, а потом создать из досок, картона и тканей. Подобным опытом обладали театральные художники. И они искали образность зрительного решения фильма, следуя своим традициям.

Театральная декорация по сути своей—большая, во всю сцену, почти плоская, обладающая малой глубиной, станковая картина, в которой персонажи, как живописные пятна, по-разному группируются, вписываясь в общую композицию. Основной стиль театрального декорационного оформления в начале XX века—расписной, разрисованный задник. И этот стиль был перенесен в кино. Поэтому в большинстве интерьерных кадров ранних немых фильмов актеры играют как бы не внутри помещения, а на плоском фоне какой-нибудь из его стен.

По мере того, как кино обретало себя, свой самостоятельный язык, а пленки делались все более чувствительными, картонные задники перестали удовлетворять усложняющиеся запросы создателей фильмов. Возникла специфическая профессия художников кино и специфика кинодекораций, которые должны были создавать иллюзию присутствия персонажей, а вместе с ними и зрителей внутри игрового пространства.

Во времена моих операторских трудов я попытался для себя сформулировать, что есть для меня материальная среда, в которой снимается кино. Оказалось, что это нечто вроде подмалевка или карандашного эскиза на полотне. А оператор по этому подмалевку своими средствами—светом, оптикой, движением камеры—создает окончательную живописную картину. С позиций тогдашнего моего операторского экстремизма даже актеры, зачем-то болтающиеся в кадре, были тоже деталями подмалевка.

Мне не пришлось участвовать в масштабных постановочных и условных проектах, вроде «Гамлета» Г.Козинцева, где придумывание и проектирование декораций составляло важнейшую часть творческого процесса. Моя кинокарьера пролегла в потоке фильмов, ориентированных как драматургически, так и зрительно на бытовую достоверность. Многие снималось не только на натуре, но и в реальных интерьерах. Поэтому споров и бдений, посвященных обсуждению эскизов декораций, нарисованных художником, я не помню. Их попросту не было. Обсуждалось то, что можно было бы назвать общими идейными и стилистическими установками.

Начиная первую картину режиссера-дебютанта Глеба Панфилова «В огне брода нет» (одно из рабочих названий «Дура»), мы с художником, моим другом Марксэном Гаухман-Свердловым, решили, что будем стараться делать фильм о Гражданской войне вне пафосных традиций советского кино, споря с ними. Мы хотели, чтобы зрительно фильм был правдивым до натурализма, чтобы жестокость, бестолочь и нищета грандиозного переворота русской жизни предстала бы на экране во всем своем уродстве и неприглядности. Такой должна была стать материальная среда фильма.

Моя же задача как оператора состояла в поисках во всем этом своеобразной поэзии. Так мы решили, но ведь нужно было еще сагитировать начинающего режиссера, сына партийного функционера, Глеба Панфилова. Главную роль в совращении Глеба, как самый из нас старший и разговорчивый, взял на себя Марксэн. Впрочем, Глеб и сам двигался в том же направлении. Достаточно вспомнить его борьбу за назначение на главную роль Инны Чуриковой, актрисы грандиозного дарования, но внешности далеко не стандартной.

Совместно было решено, что главное—правильно выбрать природу, тот город и ту железнодорожную станцию, где разворачиваются события фильма. Первое, что требовалось—найти станцию без электрификации и со старинной водокачкой. А уже потом искать город вблизи этой станции. Мы проехали на автомобиле несколько тысяч километров по средней России и остановили свой выбор на станции Безлесная в тридцати верстах от Муром. Весь фильм был снят в Муроме и его окрестностях. Дальнейшая работа Марксэна состояла в поисках нужных по сюжету интерьеров, дворов, улиц, которые он представлял Глебу и мне на утверждение. Выбирались самые фактурные и выразительные объекты. Кое-что достраивалось. К примеру, Марксэн выстелил земляной перрон захудалой станции досками, как это и делалось в старое время.

Наши «революционные» по тем временам задачи увлекли и художника по костюмам, пожилую даму Евгению Борисовну Словоцову, имевшую за плечами такую, к примеру, картину, как «Маскарад» Сергея Герасимова. Одежду всех персонажей она создала самую выразительную, достаточно вспомнить вязаную кофту, в которой Инна Чурикова играла почти весь фильм. А гимнастерки, в которых действовали наши красные и белые бойцы, Словоцова выкипячивала в хлорке по три-четыре раза, чтобы они выглядели заслуженными, не новыми, прошедшими всю Мировую войну.

Рисунки, автором которых по сюжету была наша героиня—Таня Теткина, делала художница Наталья Васильева. Первый рисунок возникает на экране заставкой-эпиграфом и потом повторяется несколько раз. В фильме периодически всплывают и иные рисунки. Н.Васильева стилизовала их под примитив, придав им мрачность, гротескность: красноармейцы—кто с пашкой наголо, кто с флагом в руках—с расширенными от ярости глазами и широко открытыми, безмолвно орущими ртами.

Рисунки Васильевой каким-то не прямым образом повлияли на то, как я снимал. До сих пор не могу понять и внятно объяснить себе, в чем заключалось это влияние, но оно, несомненно, существовало. Быть может, в способе соединения актерских крупных планов с фоновым пространством. Или, быть может, в каком-то проглядывающем в некоторых кадрах, вслед за рисунками Васильевой, намеке на композиционное решение иконы.

После того, как мне посчастливилось снять четыре фильма с Ильей Авербахом, Илья опубликовал обо мне статью, отрывок из которой я при-

вожу здесь не из хвастовства, а чтобы читатель мог бы проникнуть в суть идеальных взаимоотношений режиссера-постановщика с его ближайшими сотрудниками. Там он, в частности, писал, что работа над фильмом начинается с того момента, «когда оператор и художник знакомятся со сценарием, а может быть, только с замыслом сценария будущего фильма. Долинин прекрасно читает сценарий, а это вовсе не так просто, если иметь в виду глубокое понимание *про что* должна быть картина, а не как мы ее будем делать. Вот это *про что* и становится темой разговора... Мы, так или иначе, заняты прежде всего замыслом фильма, сутью его, сердцевиной, идет общая работа над сценарием—при участии и сценариста, конечно. *Тут не существует узко профессиональных границ—оператор может сформулировать идею музыкального решения картины, художник участвует в выборе актеров, сценарист высказывает предложения о костюмах героев, я говорю о возможном характере освещения*» (Илья Авербах «Поэзия повседневности», «Искусство кино» № 2, 1984).

Это всё я пишу к тому, что по прошествии времени уже и не вспомнить, кому какая идея принадлежала. Ясное дело, что во всем, что полагается строить, красить, ломать, забивать гвозди или кроить и шить, главная скрипка—художник. Но кто первый предлагает направление этой почетной деятельности, разобраться порой невозможно.

Несколько фильмов я делал с Володей Светозаровым. Он потрясающе чувствует эпоху, всегда обставляет кадр точными предметами, тонко ощущает выразительность и прелесть фактур и выкрасок.

Владимир Светозаров: «...в картине “Объяснение в любви” мы долго ходили вокруг да около объекта, который назывался “Квартира Зиночки”. Мы никак не могли решить, как она будет выглядеть, что это будет такое. И вдруг Авербах говорит: “Володя, вы знаете, что такое честная бедность? Честная бедность—это когда скатерть заштопана, но чисто выстирана”. И всё стало ясно... Или “Фантазии Фарятьева”. Сложнейшая декорация, в которой предполагалось снимать значительную часть фильма, “Квартира сестер”. Ну, “Дом Фарятьева” мы с Дм. Долининым нашли в Феодосии. Такой дом воспоминаний. Одинокий, трогательный, как сам герой. А “Квартира сестер” никак не получалась. Тогда Авербах говорит: “Володя, Вы знаете, что всего сложнее изобразить? Сложнее всего, как говорил Достоевский, написать посредственность. А тут должна быть посредственность, доведенная до абсурда. Когда посредственность доведена до абсурда, это страшно. Вот такая должна быть “Квартира сестер”. Там курятник, там жизнь куриц, там живут курицы, бессмысленно перемещающиеся, бессмысленно говорящие, хлопающие крыльями. И только одна курица решила взлететь”. И опять сразу понятно, ясно, тонко, без нажима была объяснена задача». (Из интервью В.Светозарова в фильме «Монологи об Илье Авербахе», авторы Нийоле Адоменайте и Дм. Долинин).

Когда мы искали интерьеры для фильма «Голос», Авербах заявил, что сцена в монтажной должна быть похожа на «сцену в подводной лодке». Это сравнение сразу подсказало Володе Светозарову направление поисков: узкое, длинное, тесное, серое помещение, заставленное металлическими шкафами для хранения пленки с одним, не очень ярким и заметным, окном. Люди в нем должны быть стиснуты, зажаты. Передвигаясь, они должны сталкиваться, мешать друг другу. И такую монтажную мы, конечно, нашли.

На заре сериального бума, году в 1999, мы с Нийоле Адоменайте подрались снимать криминальный сериал «Охота на Золушку». Сняли две се-

рии, а потом рассорились с продюсером. Рассорились из-за того, что снимали его так же тщательно, как привычное для нас, *обычное* кино. Художником у нас был Володя Светозаров. Интерьер квартиры, где по сюжету жила наша героиня, он перекрасил и заново обставил подходящей для персонажа мебелью. По моему настоянию стены были выкрашены средним серым тоном, никаких обоев с рисунком в тесной комнате не хотелось видеть. Наша героиня—молодая безработная сценаристка. И вдруг один ее сценарий, что называется, «пошел». Девушка «приподнялась». Стали думать и гадать, как это зримо отразить. И тут Светозаров притаскивает в кадр огромное кресло-мешок ярко красного цвета, как будто, разбогатев, его наша героиня тут же и купила. Она усаживается на этот мешок, курит сигару и пьет виски. Эта красная деталь на фоне серых стен сработала на сто процентов и помогла придумать и выстроить актерское поведение не в одной сцене. Вот что значит точное решение, предложенное художником.

Я чувствую, что в воздухе витает вопрос: кто же, в конце концов, является автором киноизображения? Однозначный ответ невозможен, он каждый раз будет разным. Все зависит от соединения в одной съемочной группе конкретных людей, с их талантами, склонностями, опытом. В сущности, изображение, возникающее на экране, по своему происхождению такой же многослойный феномен, как живописное полотно, написанное лессировками, когда один красочный слой покрывается другим, но не исчезает под ним полностью, а остается просвечивать, сообщая всей картине таинственную глубину.

---