



Художественные решения экранного пространства в историческом фильме

Е.А. Елисеева

кандидат искусствоведения

¹ Куманьков Е. Владимир Евгеньевич Егоров. — М.: Советский художник, 1965. С. 13.

Сегодня имя В.Е. Егорова стало легендой, а его творчество — об-сразцом кинематографического чутья художника. Как отмечают исследователи, «путь от рождения творческого замысла художника до его выражения на экране труден. Успешно проходят этот путь лишь немногие — сильные художники. Одним из немногих был В.Е. Егоров»¹. Его многочисленные эскизы, часть их хранится в фонде художественного факультета ВГИКА, подтверждают это.

Из воспоминаний В. Шкловского: «Потом я работал с Львом Никулиным над картиной «Предатель» на 3-й фабрике, которая находилась у теперешнего Киевского, а тогда Брянского вокзала. Фабрика была совсем крохотная. Декорации толпились в ней, как коровы, внезапно остановленные перед воротами. Мы берегли каждый метр свободной площади. В.Е. Егоров, прекрасный театральный художник, создатель декораций «Синей птицы» в МХАТе, показывал нам, как в кино делают пространство. На первом плане он ставил какую-нибудь укрупненную диковинку, например, опущенный кусок флага или грандиозную ногу статуи; на заднем плане он повторял эту же диковинку в целом виде, но уменьшенную в десятки раз; пересекал промежутки полосами света и получал даль. Мы учились делать море из черного бархата и таза с водой, в котором отражался луч прожектора»².

Разбор лишь двух его картин «Суворов» и «Кутузов» дает возможность разобраться в его приемах в кино и поразмышлять об особенностях работы кинохудожника над историческим материалом.

Эскизные решения к фильму «Суворов»

Фильм «Суворов»³ был создан в 1941 году. Драматургию фильма составляет серия завершенных эпизодов, которые соединены титрами. Авторы фильма не ставили задачу отразить всю жизнь А.В. Суворова. Они показывали великого полководца в острые моменты его военной карьеры, как типическое для национального героя. Замысел картины определил и систему образов, которыми пронизана и общая композиция, что в целом создает единое художественное выражение этой идеи.

² Шкловский В. За сорок лет. — М.: Искусство, 1965. С. 27.

³ Сценарист Г. Гребнер, режиссеры — В. Пудовкин, М. Доллер, операторы — А. Головня и Т. Лобова. — *Прим. авт.*



Суворов с солдатами

Художник вместе с остальными создателями фильма внимательно изучал архивные документы, свидетельства современников. Но в стремлении к документальной точности при показе материальной культуры Егоров прежде всего остается художником. Он никогда не копирует и не загромождает кадр историческим реквизитом. Егоров всегда идет от природы, но не повторяет ее. Подтверждением тому служат его точные исторические и психологические эскизы

интерьеров. При отражении драматургического замысла Егоров проводит в эскизах две противоборствующие линии: Суворова — патриота и выдающегося военного реформатора и Павла I — противника перемен в русской армии. Этот конфликт художник наглядно выражает в стремлении Суворова ко всему истинно русскому в противовес пруссачеству Павла.

Кабинет Павла I (эскиз) — темное помещение, дверной проем, картина в раме, стол, деревянные панели стен — почти черные пятна, белеет только прямоугольник кафельной печи с царской монограммой наверху. Это не подлинный интерьер, но художник и не ставил задачу воссоздать исторически царский кабинет. Он пользуется такими красками, так художественно достоверно продумывает все детали, что у зрителей не возникает ни малейшего недоверия. Минимум обстановки и в другом эскизе «Кабинет Павла I»: два высоких окна, бюст, бюро. У окна император наблюдает военные учения на плацу. Из окна царского кабинета видна полосатая будка часового и колонны марширующих солдат. Егоров никогда не создавал отвлеченных работ. Каждый его эскиз,

Кабинет Суворова в изгнании в Кочанском



благодаря точной декорационной постройке (что было возможно только для одной точки съемки статичной камерой), чутью и фантазии художника, воплощался на экране.

Особо следует рассмотреть, как В.Е. Егоров решает пространство в эскизах. Предельно выразительно решена им Чесменская галерея. Круговая композиция,



Чесменская галерея

⁴ Большинство эскизов собрано в книге Куманькова Е. Владимир Евгеньевич Егоров. — М.: Советский художник, 1965. — Прим. авт.

изящество и роскошь ее убранства превращаются в пестрый калейдоскоп, от которого начинает кружиться голова не привыкшего к роскоши и скользкому паркету заслуженного полководца, старого человека.

Совсем иные решения приведены в эпизодах, связанных с бытом Суворова. Скромный деревянный дом, почти изба, видна гостиная (самовар на столе); портрет императрицы. На первом плане — рабочий угол Суворова в его изгнании в Кочанском.

Большое кресло, за ним — этажерка с книгами, на простом столе — карта, книги. Полководец сослан, отстранен от активных действий, лишен основного смысла своей жизни. Уединенность атмосферы дома, аскетизм его убранства не исключают теплоты обстановки. Яркий свет из-за спины откинувшегося в кресле Суворова создает, несмотря на тягостность ссыльной жизни, светлое, бодрое настроение⁴.

Экспрессивно выразителен эскиз, а впоследствии и эпизоды, перехода суворовских войск по Чертову мосту. Отвесные обрывы скал, узенькая тропинка, низко опустившиеся облака, дуга опасного моста, по которому движутся солдаты. Изобразительно все материализуется в светлом колорите, в спокойных, раскованных движениях армии. В этих эпизодах авторы фильма подчеркивают человеческое достоинство, царящее в лагере русского главнокомандующего. Полная противоположность этому — окружение Павла I. Строги, холодны интерьеры дворца, скованы движения людей. Неудобные наряды, нелепые прически, холодная чеканность учений на плацу. Несомненно, работы Егорова — результат осмысления исторического материала. И дело не только в научной добросовестности, увеличивающей ценность исторического произведения. Чисто художественные средства, присущие только ему, позволили Егорову углубить контраст казарменного режима России эпохи Павла I и демократических начал, вносимых в жизнь Суворовым.

Фильм «Кутузов»: принципы построения экранного пространства

В 1943 году был поставлен фильм «Кутузов»⁵. Здесь, как и в картине «Суворов», у Егорова сохраняются общие с 1920-ми годами принципы построения экранного пространства, что объясняется сходными приемами съемки, а главное, статичностью

⁵ Сценарист В. Соловьев, режиссер В. Петров, оператор М. Гиндин. — Прим. авт.

кинокамеры. Не каждый кинохудожник может не только придумать и нарисовать эскиз, но и выстроить его в павильоне с такой точностью, чтобы пространство окончательного кадра практически не отличалось от эскиза. И почти в каждом эскизе Егорова встречается деталь для первого плана, являющаяся фундаментом всей композиции.

В начале фильма «Кутузов» мы видим на первом плане элементы развалин (столбы, тлеющие остатки строений), по второму плану понуро движутся солдаты, оставляя охваченный пожаром Смоленск. В.Е. Егоров пишет много эскизов, подробно разрабатывая сложные эпизоды того, как это происходит при «Эвакуации Смоленска». Уже в вариантах эскизов разворачивается сложная картина народного бедствия. Хотя экранное пространство выстраивается лаконичными средствами: на первом плане — угол торговых рядов, часть крепостных ворот, стена горящего здания, а на дальний план вынесен общий вид города, где и снимаются массовые сцены, что создает интересную многослойность, многоступенчатость игрового пространства и, вместе с тем, придает ему масштабность.

Интерьеры В.Е. Егоров строит по тому же принципу. К примеру, декорация кабинета Барклая де Толли решена как просторное помещение, где присутствует как бы несколько уровней: на первом плане — часть массивного письменного стола с настольной лампой, за ним — ровные стены, в углу — шкаф, бюст. В декорации разыгрываются различные эпизоды: собрание военачальников, разговоры Барклая с Багратионом, и на всем этом в прямом смысле лежат отблески горящего города (всполохи пожара отражаются на стенах кабинета). Наконец, пространство интерьера построено таким образом, что все внимание устремляется к окну на противоположной столу стене, за которым виден объятый пламенем Смоленск — смысл и боль всех сцен.

Все натурные эпизоды снимались в павильонах: костры, у которых сидят гусары и среди них — Денис Давыдов, декорировались корнями деревьев. Задний план составляют писанные задники.

Известная наивность (по сегодняшнему времени) повествования вполне допускает подобную изобразительную условность, возможно, даже предопределяет ее. Важнее другое, авторы фильма не модернизируют события, а стремятся к выполнению главной задачи — показать неистребимое жизнелюбие народа.

«Не ретроспективный взгляд человека, ищущего убежища в прошедших временах, а обращение к тем вершинам истории, с которых легче обозреть движение ее к современности и путь

⁶ Фрейлих С. Фильмы и годы. — М.: Искусство, 1964. С. 149.

к будущему, — таковы цели автора-реалиста, работающего над историческим произведением»⁶. Эта характеристика С. Фрейлиха может быть отнесена и к фильму «Кутузов». Исторические батальные эпизоды, полные эпического размаха, сочетаются с драматизмом, связанным с судьбами отдельных участников баталлий. Так авторы фильма стремятся и к широкому охвату событий, и к разработке характеров, психологии героев.

Изобразительные эпизоды, в основном, строятся на детали, являющейся не только центром внутрикадровой композиции, но и определяющей систему сцепления монтажных кусков в эпизоде (части строений в эпизодах «Эвакуации Смоленска», пушка в сцене наступления). При этом многоплановость изобразительных композиций и детализация не выливаются в дробность экранного пространства — это относится к декорациям интерьеров и экстерьеров.

Такая обобщенная изобразительная форма помогает, отревизившись от частностей, полнее схватить самую суть. Особо выразительны эпизоды «Наполеон в Кремле» и «Совет в Филях». И в эскизе, и в экранном варианте «Наполеона в Кремле» (у Верхо-Спасского собора) Егоров показывает императора, стоящим на галерее перед многочисленными колоколами. Малые и большие колокола с узорными крестами, силуэты колоколен не просто воссоздают лик Москвы, их строгое изящество, как бы отгоняющее даже стаю черных ворон, противоборствует с темной фигурой Наполеона. Так и в сцене, где Наполеон проводит ночь в Кремлевских покоех: скрючившаяся фигурка жметя к изразцовой (бутафорской) печи, которую окружают погруженные в тень колонны, выходящие на первый план и уходящие в глубину.

Художник не мог использовать реальные помещения, даже их подлинный масштаб в условиях 1943 года был невозможен для воплощения. И Егоров предлагает свою композицию, причем, пространство абсолютно узнаваемо, хотя и свободно от документальной точности.

Так же своеобразно решает художник и декорацию Кутузовской избы для эпизода «Совет в Филях». Деревянный сруб, русская печь, полочки с посудой, простой дощатый стол, красный угол, заставленный иконами. В подмеченных художником бытовых подробностях нет ничего лишнего. Это обычная изба, но мы сразу воспринимаем ее как штаб Кутузова.

Эскизы Егорова к каждому эпизоду — законченная динамическая композиция. От одиноко спящего будочника на окраине Смоленска к сгоревшим силуэтам домов, к беспорядочной панике и рядам отступающих русских солдат. От растерянно

задумавшегося при взгляде на колокола Наполеона к его жалкой потерянной фигурке в самом сердце — Кремле — непокорившейся завоевателю Москвы. При этом Егоров создает новый, свой собственный, ни на кого не похожий изобразительно архитектурный образ.

* * *

Работа художника над историческим фильмом имеет ряд особенностей, это связано с исторической памятью, восприятием национального облика на экране, что многократно увеличивает ответственность кинохудожника. Как сохранить дистанцию времени и приблизить героев экрана к сегодняшнему дню, сделать их понятными и незабываемыми? Работают на это элементы быта, детали исторического времени (например, среди вещей Суворова, сохранилась его палочка — костылик, которую и обыгрывает в фильме Н. Черкасов). И поскольку в историческом фильме именно художник — носитель первого, визуального знания об ушедшей эпохе, то его авторская позиция, его интерпретация прошлого является важнейшим созидательным фактором. Проникновение в духовный мир исторического времени, в самую суть истории требует, несомненно, от современных творцов неординарного интеллектуального уровня и художественного вкуса. Примером и образцом такого проникновения в историю по сей день служит творчество Владимира Евгеньевича Егорова, чьи работы, как всякого истинного художника, вписаны в современность. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Куманьков Е. Владимир Евгеньевич Егоров. — М.: Советский художник, 1965.
2. Фрейлих С. Фильмы и годы. — М.: Искусство, 1964.
3. Шкловский В. За сорок лет. — М.: Искусство, 1965.