



## Поиск изобразительных решений в современных телесериалах

**Е.А. Елисеева**

кандидат искусствоведения

*В отечественном кино в 1990-х годах – первом десятилетии XXI века прослеживается попытка поддержки такого вида кинематографа, как телевизионное кино. В этот период телевидение чаще, чем полнометражное кино, дает возможность кинематографистам проявить свое мастерство. По сути, именно телесериалы позволили сохранить традиции отечественной художественной школы в подходах к изобразительному воплощению на экране исторического материала.*

УДК 778.5.04.071.75+

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

пространство  
телефильма,  
художник теле-  
сериала, среда в  
историческом  
телефильме

В 1990-е годы в отечественном кинематографе в силу различных причин наметился спад профессионального качества фильмов. Во многом это было связано с отсутствием интереса власти к состоянию отечественной культуры, не говоря уже о ее развитии. Принципы кооперативной и «челночной» деятельности, охватившей жителей бывшего СССР, были перенесены и в кинематограф.

Появляются негосударственные структуры, готовые на определенных условиях финансировать кинематографическую деятельность. Условия, следует признать, были, как правило, варварскими – и финансово, и творчески. На реальный кинопроцесс денег выделялось недостаточно, а самим творческим процессом стали руководить люди, не просто не понимающие специфики кинематографа, но и банально малокультурные.

Профессиональные кадры во всех сферах деятельности быстро стали вытеснять скороспелые, попросту недоученные люди, случайно прибитые к берегу кино. Подавляющее большинство так называемых «коммерческих» фильмов, снятых в 1990-е годы, не выдерживает критики. Несмотря на участие подчас известных актеров, они не подлежат профессионально-му разбору из-за полного отсутствия профессионализма.

К сожалению, отечественный кинематограф периода перестройки и последовавших за ней годов культурного безвременья во многом теряет уровень, нарабатывавшийся в течение

многих десятилетий. Старые творческие кадры, выдавленные безработицей, отсутствием спроса на профессионалов, безвозвратно ушли из кино. На их место пришли люди случайные, в лучшем случае, с минимальным художественным образованием. Они ухватили вкусы господствовавшей на экранах рекламы, стали внедрять ее элементы в изобразительный ряд художественных лент. С середины 1990-х меняется и пластика отечественного фильма: она все больше напоминает пестрый калейдоскоп разрозненных изображений, который не позволяет разглядеть и осознать что-то главное, неординарное. Крайне сложное моральное и духовное состояние общества того времени не могло не отразиться на кинематографическом творчестве. Этому есть свое объяснение. Так или иначе, но творческие поиски остановились, замерли в ожидании. Хотя надо отдать должное, что кинематографисты 1990-х, несмотря на материальные и производственные трудности, пытались все-таки придерживаться классических традиций повествовательного кинематографа, стараясь по возможности добиваться качества. В определенном смысле телевизионное кино на исторические сюжеты в этот период стало во многом заменой отсутствующим фильмам.

### Работа художника над историческим телефильмом

Великолепные, яркие, талантливые, убедительные телевизионные фильмы предшествующих годов, такие как «Тени исчезают в полдень»<sup>1</sup>, «Семнадцать мгновений весны»<sup>2</sup>, «Жизнь Клима Самгина»<sup>3</sup>, давали надежду, что в новый, переходный, период профессиональный уровень в кино можно поддержать через телевидение. И кинематографисты пытаются привлечь внимание массового зрителя к малознакомым классическим литературным произведениям. Однако процесс достижения высокого уровня при отображении эпохи в исторической киноленте достигается с колоссальным трудом. Яркий пример – фильм «На ножах»<sup>4</sup> по роману Н.С.Лескова

режиссера А.Орлова. Кинолента снимается очень долго, с перерывами из-за перебоев в финансировании, и на телевизионные экраны выходит в 1998 году.

Атмосфера жизни провинциального города XIX века, уклад жизни дворянских усадеб, отношения разных людей, чьи судьбы причудливо переплетаются, – сюжетная канва фильма весьма сложна. Авторы фильма с максимальным

<sup>1</sup> Сценаристы – А. Иванов, А. Витоль (по одноименному роману А. Иванова), режиссеры – В. Усков, В. Краснопольский; операторы – П. Емельянов, В. Минаев, художник – Н. Маркин, 1971. – *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Сценарист – Ю. Семенов, режиссер – Т. Лиознова, оператор – П. Катаев, художник – Б. Дуленков, 1973. – *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Сценаристы – А. Лапшин, В. Титов (по одноименному роману М. Горького); режиссер – В. Титов, оператор – В. Ильин, художник – Ю. Пугач, 1986. – *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Автор сценария и режиссер – А. Орлов (по одноименному роману Н.С.Лескова), оператор – О. Сологуб, художники – П. Пашкевич, Н. Терехов, Е. Елисева, 1998. – *Прим. авт.*

Телесериал «На ножах». На улице провинциального города





Телесериал  
«На ножах».  
Номер в  
провинциальной  
гостинице

игровое пространство.

Показываемая в киноленте эпоха, надо сказать, а также длительность киноповествования, подразумевали огромное количество разнообразных объектов, обильно драпированных, согласно моде того времени. Были построены павильонные декорации, но без драпировок на окнах, дверных проемах период второй половины XIX века воспринимался с натяжкой. Поэтому-то особо изучался крой занавесок, подбирались различные по цвету и фактуре ткани, делались выкройки в соответствии с размерами элементов декораций, и уже по ним шились занавеси, которых в картине множество.

И еще один пример. Время действия не позволяло использовать электрическое освещение, требовалось только свечное, масляное или лучинное. Но все имеющиеся в реквизите лампы оказались в нерабочем состоянии. Часть их была переделана под электричество, часть разбита, все это требовало ремонта. Но главное, у ламп отсутствовали стеклянные плафоны для свечей. Художники и ассистент по реквизиту провели глубокое исследование материала для воссоздания ламп нужного периода. А потом им потребовалось найти завод для изготовления штучного и многодельного заказа. Бутафорский способ для

Телесериал  
«На ножах».  
Номер в  
провинциальной  
гостинице



старанием стремятся передать ритм, очарование русской провинциальной жизни того времени. Художники продумывают изобразительное решение различных объектов, сохраняя стилевое единство и в то же время наполняя различные объекты, дома героев необычной цветовой гаммой. При малом количестве имеющейся исторической мебели, художники обдуманно и рационально формируют

прозрачных светильников, выдерживающих температуру свечи, был невозможен. В результате обратились на хрустальный завод «Красный май» в Тверской области, чьи художники и изготовили уникальные изделия, признаться, вновь безвозвратно утраченные. Да и сам завод прекратил свое существование.

Проблем было множество. Скажем, посуда. Отдельные предметы, ко-



Телесериал  
«На ножах».  
Гостиная в усадьбе  
Висленевых

нечно же, были, но в фильме планировалась съемка эпизодов застолий с большим количеством персонажей: свадьба Лары, День ангела Бодростина и т.д. Сочетание в фильме «разномастной» посуды исключалось из-за исторического неправоподобия. Обстановка в фильме требовала полноценных сервизов. Конечно, изготовить на заказ тарелки, фужеры и пр. не позволяли финансы. Пришлось обратиться к

производителям, отбирая и заказывая лишь тот ассортимент, который был наиболее близок к историческим формам.

В фильме использовано огромное количество объектов, но главным являлась, разумеется, усадьба Висленевых, комнаты Лары и Жозефа; комнаты, которые снимают Синтянины, и те, что занимают Форовы. В соответствии с русской провинциальной жизнью объемы декораций этих объектов небольшие, мебели немного, все без излишеств. В фильме часть дома, занимаемая Ларой (О. Дроздова), по замыслу авторов, отражала требования к порядку и уюту того времени. В центре большой комплексной декорации «Усадьба Висленевых» находилась гостиная с большим обеденным столом, накрытым вязаной скатертью. На столе, за которым собираются все обитатели дома, – самовар, вазочки с вареньем, хрустальный графин с морсом, чайный сервиз... Трапеза в разных эпизодах фильма, как и быт, обитателей дворянского дома скромна: масло, яйца, пироги. Лишь на праздничном свадебном столе (эпизод «Свадьба Лары») появятся изысканные блюда: поросенок с гречневой кашей, рыба с лимоном, торт, плюшки... И, конечно, шампанское. Только сама свадьба окажется молчаливой, безрадостной.

Не менее значимы в сериале декорационные объекты «Усадьба Бодростинных», гостиничные номера, квартира Синтяниных в Санкт-Петербурге. Гостиная Глафиры Бодростинной (Е. Майорова) наиболее роскошна. Белые колонны, белые двери, белая мебель с тонкой позолотой, живопись в золотых рамах, витые бра, большие люстры. Обстановка элегантна. На стене среди картин портрет самой хозяйки, красавицы Глафиры.

Фильм «На ножах» не столько даже исторический, в нем развивается детективная история. И авторы передают жанр фильма, опираясь на особенности светотонального решения, на необычные точки съемки. Например, взгляды из-за деревьев в лесу; через пальцы руки; взгляды Генриха через плетеную на-

<sup>5</sup> Сценаристы – А. Горлов, Д. Зверьков, режиссер – А. Аравин, оператор – В. Башта, художники – И. Фролов, Е. Елисеева-Сусекова, 2004. – *Прим. авт.*

<sup>6</sup> Сценарист и режиссер – В. Бортко (по одноименному роману М. Булгакова), оператор – В. Мюльгаут, художник – В. Светозаров, 2005. – *Прим. авт.*

<sup>7</sup> Сценарист и режиссер – В. Бортко (по одноименному роману Ф. М. Достоевского), оператор – Д. Масс, художники – В. Светозаров, М. Николаева, 2003. – *Прим. авт.*

<sup>8</sup> Сценарист – Ю. Арабов (по одноименному роману В. Пастернака), режиссер – А. Прошкин, операторы – А. Карюк, Г. Карюк, художник – В. Юшин, 2005. – *Прим. авт.*

<sup>9</sup> Сценарист – В. Валудкий (по одноименному роману В. Безрукова), режиссер – И. Зайцев, оператор – Ю. Любшин, художники – Е. Елисеева-Сусекова, Г. Широков, 2005. – *Прим. авт.*

кидку; попытки героев спрятаться за занавеску, под одеяло; играющие на стенах тени; летающие по комнате нож, портрет; исчезновение кольца с руки на портрете; мерцающий свет свечей; колыхающиеся шторы. А в декорации «Усадьба «Яссы» – еще одном объекте фильма – действие перемещается на чердак, где рядом с перевернутой мебелью повиснут настоящие летучие мыши. Примечательно, что и данный фильм (одиннадцать серий) заканчивается словами, что все показанное – «пролог чего-то большого, что должно наступить...»

### Исторические сериалы начала XXI века. Телесериал «Есенин»

Обращение к образам прошлого через классическую литературу или воспоминания как попытка обрести духовную опору в жизни находит в кинематографе 1990-х различное художественное решение. Анализируя изобразительный ряд фильмов начала XXI века, нельзя не отметить телесериалы, вышедшие на домашние экраны в тот период. Речь о телесериалах, отличающихся качественными характеристиками: «Красная капелла»<sup>5</sup>, «Мастер и Маргарита»<sup>6</sup>, «Идиот»<sup>7</sup>, «Доктор Живаго»<sup>8</sup>, «Есенин», «Диверсант. Конец войны».

Все они заслуживают внимания, но мы остановимся на двух из них – «Есенин» и «Диверсант. Конец войны» в силу особенностей их художественного решения.

Драматургическая основа сериала «Есенин»<sup>9</sup> включала два временных пласта: начало XX века и середину 80-х годов XX века. И нужно было изобразительно разделить эти временные пласты. По режиссерскому замыслу расследование версии убийства, а не самоубийства С. Есенина решалось в монохромной гамме, сцены же жизни поэта представлялись в цвете. Хотя обычно именно более удаленную эпоху принято показывать в черно-белом изображении. Это связано, прежде всего, с тем,



Телесериал «Есенин». Прием Есенина императрицей в Царской Селе

что старые визуальные документы доходят до нас в виде черно-белых фотографий. Кроме того, ушедшее время, воспоминания всегда предстают в некой дымке, отделяющей прошлое от настоящего. А вот мир С. Есенина создатели картины решили показать бурным, насыщенным,



Телесериал «Есенин». Императрица с дочерьми слушает стихи Есенина

ярким, и цветовое решение соответствовало этому более всего. Заботой же художников картины стала максимально достоверная и выразительная материализация характеристик и примет времени в обоих временных пластах.

Так в фильме появилось огромное количество

объектов по каждому периоду показываемой на экране истории. Воссоздать предметно-пространственную среду 80-х годов XX века, несмотря на кажущуюся ее близость ко дню сегодняшнему, в условиях современного состояния отечественного кинопроизводства дело явно непростое. Почти не сохранилось мебели того времени – комнатной и тем более кухонной. За давностью лет и недолговечностью материалов мебель эта фактически исчезла из поля зрения.

Мебель, реквизит – болевые точки нынешней практики отечественного кинопроизводства. Старинную мебель сейчас можно найти только на складах «Мосфильма» в Москве и «Ленфильма» в Петербурге, да и их запасы, во-первых, ограничены, а во-вторых, находятся в плачевном состоянии. Конечно, новообразованные частные студии приобретают мебель для своих исторических проектов, но в большей степени она предназначена для внутреннего использования и, как правило, является «новоделом», лишь стилизованным под старину. В наших условиях сегодня передать «чистый» стиль обстановки исторических интерьеров практически не представляется возможным: давно нет комплектов исторической мебели, ни одна студия у нас в стране не занимается, как к примеру, в Голливуде, изготовлением мебели по историческим чертежам. Брать мебель в аренду у антикваров тоже нереально из-за невозможности сохранить ее в целости и сохранности, а купить, скажем, итальянскую мебель, изготовленную по старинным образцам из ценных пород дерева, инкрустированную перламутром, просто недоступно. Поэтому изобразительное решение любого фильма, исторического тем более, – полностью основано на фантазии художника. Они всегда индивидуализированы, так как каждый раз приходится придумывать новые вариации. Связано это не только с драматургией, режиссерской концепцией, видением художника, но и, просто-напросто, с наличием на складе мебели и рекви-



Телесериал «Есенин». В теплушке военного поезда во время I мировой войны

России. Было также построено множество комплексных декораций в павильонах «Мосфильма». Фигурировали и натурные декорации, в частности, комплекс «Дом и двор Есениных в селе Константиново».

Множество эпизодов в картине было связано с вокзалами и поездами, и это потребовало необходимой декорировки как внешнего вида железнодорожных составов (от спальных вагонов до теплушек и санитарных поездов), так и интерьеров (коридоров, купе), а также вида самих вокзалов (с залами ожидания, лавками, фонарями, привокзальными буфетами). Нужно было, наконец, декорировать внешний вид корабля, его палубы. Более того, необходимо было построить самолет для Есенина с Айседорой Дункан, декорировать улицы, набережные, подъезды. И не только убирать и укрывать атрибуты современной жизни (менять вывески, устанавливая киоски, палатки, лавки, фонари, электрические гирлянды, флаги, лозунги), но и перекрашивать стены, обезображенные надписями или граффити. Чего стоила одна только декорировка набережной от Исаакиевского собора до моста с грифонами, где велась съемка пробега вернувшегося из деревни Есенина. «Квартира Блока», «Салон Гиппиус», «Прием у императрицы в Царском Селе», иные объекты требовали не меньшей серьезной работы по декорированию интерьеров. К примеру, в зале царскосельского дворца для чаепития с императрицей необходимо было завезти мебель,

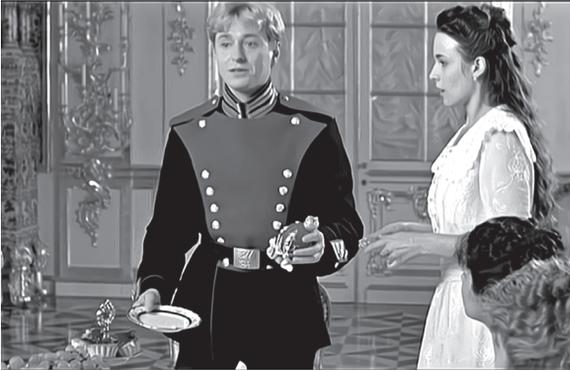
Телесериал «Есенин». У санитарного поезда



зита. Однако подобные условия реального кинопроизводства только стимулируют фантазию художника кино.

Чтобы воплотить на экране немалое количество объектов, связанных с жизнью поэта, было отсмотрено и отобрано огромное количество исторических интерьеров в разных городах

сшить белые скатерти с золотой каймой, купить чайный сервиз, хрустальную посуду. И, конечно, изготовить пирожные, например, пирожное в виде яйца Фаберже. В результате сцена получилась художественно выразительной, праздничной по цветовому решению: белые, с витыми золотыми украшениями, стены залы, бе-



Телесериал «Есенин». Есенин (С. Безруков) едва не уронил пирожное в виде яйца Фаберже

лые платья княжон, темные мужские костюмы, мундиры; белый с золотом сервиз. Главное же, перед художниками стояла задача не просто воспроизвести исторический облик того или иного объекта, но придумать такой образ, что отвечает тому или иному состоянию души поэта в определенный момент. Декорация «Стояла Пегаса», где собирались имажинисты, была придумана как помещение со скошенным стеклянным потолком и яркими росписями на стенах и столбах, создающими атмосферу революционного искусства.

Для объекта «Номер Блюмкина в гостинице «Савой»» требовалось объемное помещение для свободного движения персонажей, чтобы тем самым показать масштаб разгульной жизни хозяина, и – огромные пустые помещения выбранного интерьерера в Доме творчества детей железнодорожников требовали серьезной обстановки. Было завезено несколько машин с мебелью (столы, тумбы, стулья, диваны, кресла) и реквизитом (торшеры, светильники, скульптуры, картины, вазы), ибо Блюмкин был большим любителем искусства. Не говоря уже о посуде, ином исходящем реквизите. По этому номеру и мечется полубезумный Блюмкин в ярко-красном халате, и Есенин думает: «Ангел-хранитель, а на самом-то деле демон.»

Для объекта «Номер Блюмкина в гостинице «Савой»» требовалось объемное помещение для свободного движения персонажей, чтобы тем самым показать масштаб разгульной жизни хозяина, и – огромные пустые помещения выбранного интерьерера в Доме творчества детей железнодорожников требовали серьезной обстановки. Было завезено несколько машин с мебелью (столы, тумбы, стулья, диваны, кресла) и реквизитом (торшеры, светильники, скульптуры, картины, вазы), ибо Блюмкин был большим любителем искусства. Не говоря уже о посуде, ином исходящем реквизите. По этому номеру и мечется полубезумный Блюмкин в ярко-красном халате, и Есенин думает: «Ангел-хранитель, а на самом-то деле демон.»

Еще один эпизод «Выступление Есенина с Августой Миклашевской» снимался в ресторане «Яр» (гостиница «Советская»), до сего дня сохранившем черты начала XX века. Но и здесь понадобилась большая работа. Стулья в зале были освобождены от чехлов, заменены скатерти на столах, заготовлены многочисленные ящики с подходящим по логике времени исходящим реквизитом. Наибольшую сложность представила сцена в ресторанном зале «Яра», где висел современный задник, а пол сцены был обит ковровином. Художники полностью изменили всё: повесили новый задник, задрапировали колонны, пол застелили линолеумом с рисунком под паркет, а по рампе установили короба с лампочками, как было во времена Есенина. В итоге оператор получил возможность снимать танец с любой точки, хоть с верхней, откуда просматривался рисунок паркета.

Эпизод «Поэтическая дуэль Есенина и Маяковского в Политехническом музее» снимался в аудитории Ветеринарной



Телесериал «Есенин». Номер Есенина в гостинице «Англетер». (Фотографирование мертвого тела)

академии в Москве, где современные детали были задрапированы тканью, а сверху декорированы афишами и плакатами. Но главное, в интерьере присутствовала огромная кафедра на всю ширину аудитории. Художники застелили ее красным бархатом, чтобы поэ-

тическая схватка стала особо напряженной, превратили кафедру в арену и создали режиссеру возможность развести мизансцену не около, а прямо на столешнице этой кафедры.

Наконец, для воспроизведения сцены похорон Есенина было изучено множество документов. Флаги, лозунги, траурные венки у постамента с гробом точно соответствуют историческим изображениям. Такая же работа была проведена над декорациями объектов: «Квартира Бениславской», «Квартира Наседкина», «Квартира Изрядновой», «Американский бар», «Мужская комната в немецком ресторане», «Квартира Софьи Толстой»... Но самой важной задачей, с точки зрения воссоздания достоверности события тех лет, оставался номер и коридор гостиницы «Англетер». В современном «Англетере» снимать исторические сцены уже невозможно, так там все изменилось. И надо было не просто воссоздать облик исторического места, но и создать образ одного из важнейших эпизодов фильма.

Прежде всего, пошла работа по реконструкции облика дивана, подушки, известных по фотографии лежащего тела мертвого поэта. Был найден похожий диван и заново обит искусственной кожей нужного оттенка; найдена ткань с подходящим рисунком, сшита нужная подушка. При монтаже кадров действия, происходящего в номере, и фотографии, по которой ведет расследо-

Телесериал «Есенин». Номер Есенина в гостинице «Англетер». (Фотографирование мертвого тела)



вание Хлыстов, сходство фактур не должно было вызывать сомнений. Создать атмосферу этого трагического события было главной проблемой. Обстановка номера построена на доминантах красного цвета: обои в бордовую полоску, бордовые шторы, красные скатерти и покрывало кровати. В стеклянной

вазочке – красные яблоки. Пролитая здесь кровь как бы пропитала всю обстановку. Красный цвет делает объект трагическим, создает необходимое настроение. Было особо изготовлено всё, чем обозначалось место самоубийства, в том числе увеличенный фрагмент двери с отверстием для ключа и часть



Телесериал «Есенин». Кабинет следователя Хлыстова (А. Михайлов)

самого ключа (для макроплана поворота его в двери).

Не менее тщательно формировалась в фильме предметно-пространственная среда, связанная с жизнью следователя Хлыстова. Его рабочий кабинет – стол, печатная машинка, настольная лампа, бюст Держинского, телефоны, перекидной

календарь, шкаф, юбилейные подарки, радиоприемник, электрический чайник со шнуром, сифон.

Всё это позволяет говорить о предельно тщательной работе художников над воссозданием атмосферы времени.

Последний пример. Для эпизода прогулки Есенина с Бениславской по царскосельскому парку была нужна будка фотографа. Но художники не ограничились установкой будки возле памятника А. С. Пушкину. Рядом с ней выстраивается натурная декорация «Дворик фотоателье» и огораживающие его перила. Внутри «дворика» – венский стул и столик, оставшиеся от летних съемок, и красочный щит «Циркачи» с прорезью для лица. Подобные декорации необходимы для аромата эпохи, дают почувствовать прелесть времени, ощутить годы, когда жил С. Есенин.

<sup>10</sup> Сценаристы – В. Валуцкий, А. Житков (по роману А. Азольского «Диверсант»), режиссер – И. Зайцев, операторы – В. Звездочкин, Ю. Любшин, Г. Садеков, художники – В. Ватенбергер, Е. Елисеева-Сусекова, 2007. – *Прим. авт.*

Телесериал «Диверсант. Конец войны». Партизанский лагерь в пещерном городе. Жилой «отсек»

### Телесериал «Диверсант. Конец войны»

Следует отметить, что разность подходов к изобразительному решению предопределяется драматургией. Телесериал «Диверсант. Конец войны» в этом отношении весьма показательный пример<sup>10</sup>.

По сути, это история трех мушкетеров времен Великой Отечественной войны. Особенности жанра определили и художественное решение фильма. Элементы приключенческого кино присутствуют в визуальных образах различных





Телесериал  
«Диверсант. Конец  
войны». Быт  
партизанского отряда

объектов фильма. Жанр определил стилистику движения камеры, ракурсы и точки съемки, ритм монтажа. Он же наложил отпечаток и на подход к изобразительному решению.

В фильме наличествуют два близких по действию объекта – «Партизанский лагерь» и

«Лжепартизанский лагерь». Оба снимались в Крыму. Чтобы разделить их по смыслу происходящего действия, настоящий партизанский отряд решили расположить в одном из пещерных городов Крыма – Чуфут-Кале в Бахчисарае. Древние жилые «отсеки» были обставлены как бы изготовленными на скорую руку нарами для сна, кое-какой мебелью. Умывальники, чайники, кружки и даже плакаты указывали на то, что людям здесь пришлось долго находиться. Соответственно этому был сформирован и быт: навесы, загоны для скота, веревки, на которых сохнет белье.

А вот идеей объекта «Лжепартизанский отряд» стал некий пиратский корабль. Декорация была встроена в реально существующий горный массив, так называемые «скалы Роу» (На этой площадке снимал свои фильмы знаменитый киносказочник А. Роу). Полость в горе использовалась для декорирования под первый этаж с немногочисленной мебелью. А на верхушке скалы изготовили дощатый настил, как на палубе, навес из соломы, достроили дозорную вышку. На отвесных скалистых стенах установили веревочные лестницы, что обогащало варианты актерских мизансцен. Лжепартизанский отряд – имитация партизанской жизни, оплот немецких диверсантов. Отсюда и идея «игрушечности», хотя бытовые черты жизни лжепартизан – домики, навес-столовая, хозяйственные загоны – сохранили фактуру, характерную для тех времен и места действия.

Образ объекта «Секретная лаборатория» также полностью был придуман художниками, они стремились создать у зрителя ощущение захватывающей таинственности. «Тайна» начинается с «фальшь-входа». Один из героев этой истории профессор Сергеев легко сдвинет бутафорскую скалу, обнажая вход в подземелье. Для съемок был выбран популярный туристический объект – крымская пещера «Трехглазка». Там уже существовала многоступенчатая железная лестница, которую стали активно



Телесериал «Диверсант. Конец войны». Профессор Сергеев сдвигает бутаторскую часть скалы, открывая вход в секретную лабораторию

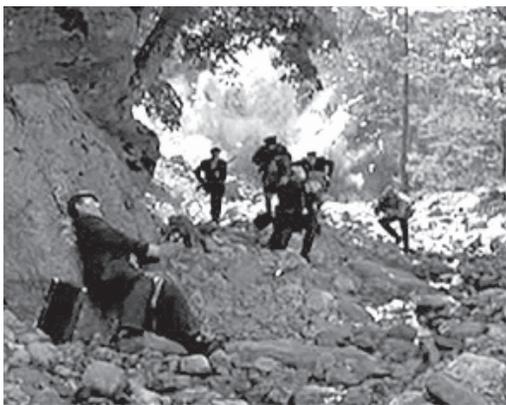
обыгрывать в кадре. Но из пещеры (по сценарию) нужно было сделать тайник. Поэтому верхнюю часть пещеры перекрыли металлическими конструкциями, замаскированными военными сетями, в кадре они сдвигались. Кстати, для выполнения всех работ по обмеру пещеры и по установке декорации привлекли профессиональных альпинистов. Декорация представляла собой металлические конструкции с рельсами и поднимающейся в кадре фермой подъемного крана. С его помощью из глубины ледниковой пещеры отправлялись наверх ящики с секретным оборудованием и отвозились по рельсам на ровную поверхность Ай-Петри. На плато ждали подводы для погрузки ящиков.

Приключенческий элемент, построенный на неожиданности, определял и нестандартные решения при создании того или иного объекта декорации или реквизита. Так, профессор Сергеев всегда носит с собой чемоданчик. Фашист обследует его и не находит ничего подозрительного – рубашка, фонарик, лекарства. А как же некое устройство, которое Сергеев носит, чтобы в случае чего уничтожить лабораторию? Декораторы придумали: ручка чемоданчика обмотана (для прочности) проволокой. В нужный момент Сергеев сорвет ее, вставит в паз фонарика и замкнет некий механизм – дистанционный пульт управления взрывом. Фантастично? Но – неожиданно и выразительно.

В картине, в общей сложности, создано почти три сотни различных объектов: натуральных, интерьерных, павильонных, и все они отмечены тщательной работой художников над созданием вещного окружения героев. Например, декорационный натуральный объект «Немецкий аэродром»: казарма, военные палатки, вышка охраны, шлагбаумы, хоздвор с загоном для коровы, навес-столовая, волейбольная площадка, взлетно-посадочная

Телесериал «Диверсант. Конец войны». Металлическая конструкция подъемника для ящиков с оборудованием





Телесериал «Диверсант. Конец войны». Профессор Сергеев взрывает секретную лабораторию

полоса и сам самолет, который бросает торпеду. Наряду с пиротехническими эффектами в фильме активно использовалась и компьютерная графика (взрыв оборудования в пещере, взрыв торпеды, горящие люди в казарме в «Богатом селе»).

Объект «Дом Ланы» следовало снимать в музейном комплексе «Усадьба А. С. Фирковича» в Бахчисарае, однако его дворовые постройки были не в лучшем со-

стоянии. Сначала их – все до одной – отремонтировали (сарай, кухня, уличный навес над топчаном), а затем декорировали. Проблемой стало то, что в этой усадьбе никогда не было никакой растительности, хотя по авторскому замыслу, «Дом Ланы» – райский уголок. Пришлось закупать и завозить туда искусственную зелень, искусственные деревья, связки перца и лука, построили топчан-достархан, столы, лавки. Потребовалась и посуда, благо местный керамический завод сумел изготовить глиняную посуду, кувшины.

Интересным объектом с точки зрения профессиональных решений в сценарии намечалось «Богатое село». Это образ некоего «колхоза»-предателя, работающего во время войны на фашистов. В этом объекте предполагалось снимать много эпизодов, и нужна была комплексная декорация. В Псковской области, где проходила часть съемок, есть музей Н. А. Римского-Корсакова, вот усадьба «Любенск» и стала основой для декорации. Здесь возникли натурные декорации: казарма (экстерьер с игровым интерьером), сарай, навес-столовая, коновязь, колодец (причем,

Телесериал «Диверсант. Конец войны». Двор дома Ланы



действующий), въездные ворота, забор. Были декорированы и здания самого музея: лозунги, вывески, фашистские флаги. В саду усадьбы появились бетонные стойки-вазы под цветы, плетеная мебель, ящики с яблоками. В центре двора был построен стилизованный эшафот с виселицей и соломенным чучелом повешенного партизана, как символ происходящего. Естественно, были декорированы и интерьеры музея:

мебель, занавеси, реквизит (письменный прибор с орлом, посуда, настольные лампы, бра, портрет Гитлера).

Столь же серьезная работа легла на натурные декорации – «Лагерь военнопленных», «Зона», «Вокзал в Ростове», «Улицы города». Объект «Зона» расположили в воинской части. Ее территорию обнесли забором, колючей проволокой, установили сторожевые вышки, ворота. На самой территории появились плац, казарма, хозяйственные постройки. Использовались и реально существующие объекты: подвал, недостроенная казарма. Оставшиеся кирпичные стены одной из незавершенных построек легли в основу объекта «Строящийся клуб» – построенная сцена, установлены лавки. Сама сцена украшена лозунгом и портретом Сталина. Над сценой вместо потолка тент, с которого во время действия, по авторскому замыслу, сливали накопившуюся от идущего дождя воду.

Стать объектом «Вокзал в Ростове. Буфет» удостоилась одна из железнодорожных станций в Псковской области, где выразительно работали полукруглые арки с колоннами на перроне. По сути, ни один объект не обошелся без декорирования, к примеру, небольшой «Двор детского сада» потребовал изготовления и установки на натуре и вывески, и навеса-«грибка», и качелей.

В объекте «Спортзал» герои-диверсанты по сюжету должны были знакомиться с восточными видами борьбы. Поэтому в облике декорации присутствовали и восточные элементы. На стенах - тростниковые покрытия с плакатами-инструкциями, на полу плетеный ковер для борьбы. В одной стороне зала стояли манекены – фашистские кители, набитые сеном, с глиняными крынками вместо голов. Японские нунчаки эффектно разбивали эти крынки.

История отечественного кинематографа периода 90-х годов XX века, начала XXI века отмечена поиском новых изобразительных характеристик событий. Повышенное внимание обращено и к освоению технических возможностей, появившихся на Западе и апробируемых в России. Все это приводит к смене приоритетов в выразительно-художественном ряду отечественного кинематографа. Сделав ставку на визуальные эффекты, возможности трансформации реального мира с помощью компьютерных технологий, кинематограф основательно проиграл во внимании к человеку и его судьбе. Человеческие взаимоотношения, характер отдельного человека в передаче их на киноэкране упрощаются до уровня знака, типажа. То, за что боролось отечественное кино все предыдущие периоды: интерес к личности, художественное обобщение социальных явлений, оказывается в данный период вне внимания кинематографиче-

<sup>11</sup> Мейлах Б. С. «Художественное восприятие как научная проблема»./ Сб.1 «Художественное восприятие» под ред. Мейлаха Б. С., Ленинградское отд. – Л.: «Наука», 1971. С. 11.

<sup>12</sup> Бычков В. В. «Эстетическая аура бытия». – М.: Изд. МБА, 2010. С. 227.

<sup>13</sup> Бычков В. В. «Эстетическая аура бытия». – М.: Изд. МБА, 2010. С. 354.

<sup>14</sup> Там же.

стов. Сегодня кинематограф, скорее, фиксирует некие явления современной жизни. Задачу метафорического обобщения происходящего авторы даже не ставят перед собой. В большинстве случаев их не очень-то волнует и мнение зрителей. Главное тут – самовыражение. Забываются такие постулаты творчества, о которых писал Б.Мейлах: «Заданность восприятия, стремление предугадать его эффект – элемент самой творческой работы»<sup>11</sup>. С этим связано то, что современный кинематограф не может похвастаться владением искусством вещной аллегории, образительного решения пластики мизансцены.

Отечественное кино последних двадцати лет как будто забывает о том, что «словами» киноязыка являются предметы, и что у каждой вещи есть свой внутренний смысл. А заполнение пространства в кино есть основа образности. При этом необходимо помнить, что «образы и художественные символы искусства – наиболее концентрированные, предельно насыщенные эстетической энергетикой феномены»<sup>12</sup>.

Все это, тем не менее, не означает смерти отечественного кинематографа, он продолжает свое развитие. «Современный мир, – по замечанию В. Бычкова, – находится в ситуации глобального переосмысления феномена искусства, как на теоретическом уровне, так и в сфере самой арт-практики, при этом кардинальной трансформации подвергаются практически все сущностные с точки зрения классической эстетики основы искусства, и в первую очередь его эстетическая ценность. И тем не менее, утверждение о смерти искусства как эстетического феномена пока представляется мне преждевременным»<sup>13</sup>.

Сегодняшний отечественный кинематограф представляет собой явление пост-культуры. Оптимизмом, тем не менее, могут наполнить наблюдения о современном искусстве автора примененного здесь термина В.Бычкова: «Пост-культура – это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что теоретически отринув эстетический принцип искусства и предельно размыв его границы, она не стремится уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт»<sup>14</sup>.

---

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Бычков В.В. «Эстетическая аура бытия». – М.: Изд. МБА, 2010.

2. Мейлах Б.С. «Художественное восприятие как научная проблема»/ Сб.1 «Художественное восприятие» под ред. Мейлаха Б.С., Ленинградское отд. – Л.: «Наука», 1971.