

Длинный рассказ о большой декорации для короткого эпизода

А.Н. Толкачев

Данная статья – своего рода рассказ-воспоминание, один из десятка-двух «Писем к студентам», написанных в надежде, что фрагменты сорокалетнего опыта работы автора в кино помогут любопытствующему студенту осознать предстоящие сложности и разнообразие задач, которые художнику кино приходится решать практически ежедневно.

Плюмбум,
Соня,
Абдрашитов,
Рерберг,
Досталь,
Пашутин,
Дмитриева,
кинематограф,
художник-декоратор,
сюжет сценария,
компьютерная графика,
спецэффекты,
декорации в кино,
съемка фильма

В 1985 году состоялся запуск кинокартины «Плюмбум, или Опасная игра».

Сюжет сценария был необычным и неожиданным, как, впрочем, неожиданны и необычны все сценарии Александра Миндадзе. Но здесь я не буду касаться сюжета, тем более что сейчас посмотреть фильм несложно. Скажу, однако, тогда фильм шуму наделал много. Во многих центральных газетах были напечатаны огромные рецензии, развернулась полемика... У меня, в частности, сохранилась стенограмма одного из обсуждений фильма, где выступали и спорили педагоги и психологи, родители и школьники... Мне довелось побывать на нескольких таких жарких обсуждениях, где спорящие никак не могли решить, кто же такой «Плюмбум» – новый герой и пример для подражания или антигерой, некий гомункулус, порожденный временем и обществом.

А в начале работы, кроме прочих проблем, мы столкнулись с самой, пожалуй, главной и неразрешимой проблемой – финалом картины. Вот как выглядел финал в литературном сценарии:

«На крыше Плюмбуму опять пришлось искать «приятеля». Наконец он его увидел. Паренек стоял, привалившись спиной к кирпичной трубе. Он ухмыльнулся и показал Плюмбуму нож.

Плюмбум пошел к нему не задумываясь.

- Давным-давно маг твой уплыл, я ж пустой, дурочка! – сказал «приятель» уже без улыбки.

- Как я соскучился по тебе, старина! – отвечал ему Плюмбум, раскрывая объятия.

И тут услышал:

- Русик!

- Соня! – прокричал он в ответ.

Паренек не понял действий противника, растерялся. Похоже, это была хитрая тактика, его хотели выманить, оторвать от трубы. Так он воспринял неожиданный маневр Плюмбума, когда тот сошел на край крыши и встал, глядя вниз. Но маневр что-то затягивался, и паренек тоже спустился к краю, любопытство пересилило страх. Он спустился и посмотрел.

Внизу на асфальте лежала Соня, казавшаяся совсем маленькой. Девочка-кукла, небрежно брошенная, с откинутой головой и расставленными ногами».

Но как перевести «буковки» в «картинки», выразительные, емкие, страшные, без которых не будет «поставлена точка», и, следовательно, фильм просто не состоится? Надо было найтиобразное и запоминающееся решение финальной сцены.

Стало ясно, что необходимо собственно падение Сони, но не просто падение, а падение-полет, полет-прощание...

Сегодня, сталкиваясь с проблемами производственно сложновыполнимыми, продюсеры (да и режиссеры тоже) первым делом уповают на компьютерную графику, забывая и отмахиваясь от понимания, что и у компьютера возможности безграничны. И компьютерную графику не видит только очень неприхотливый зритель. (Кстати, обратите внимание – в большинстве фильмов сцены, где использованы компьютерные спецэффекты, сняты ночью или происходят в достаточно темных условиях). Тогда же никаких компьютеров не было, и мы, как обычно, искали приемлемые в те времена решения и, надеясь на собственную смекалку, были уверены, что что-нибудь придумаем.

Но все наши придумки не выдерживали нашей же критики. Тем не менее процесс шел своим чередом: была найдена и утверждена натура практически для всех объектов, сделаны эскизы, чертежи, сметы и все остальное, а наш выдающийся каскадер – мастер на все руки – Сережа Воробьев изготовил куклу, отдаленно напоминающую Соню. Кукла имела даже глаза, и ее можно было безжалостно скинуть с крыши, снимая тем не менее очень общим планом. Но что делать с Леной Дмитриевой – исполнительницей роли Сони? Ее ведь с крыши не сбросишь! А применение любых «фокусов» комбинированных съемок невозможно из-за их очевидности. Ведь любой фокус становится искусством лишь тогда, когда не видно «белых ниток».

Время шло. Приближалась защита постановочного проекта – самый важный для съемочной группы экзамен на данном этапе

производства фильма. Решение же финала так и не было придумано. Было тревожно.

* * *

Придумка подкралась, как обычно, ночью. Может быть, голубе, находящейся в горизонтальном положении, комфортней фантазировать?

Было ясно, что решить нашу задачу мешает земное притяжение. Если мы не можем его «отменить», надо постараться обмануть. И решение, кажется, нашлось. Я не заорал «Эврика!» или «Это я придумал, я-а-а!», но сон бежал меня, как писали в XIX-м веке.

Как известно, на заре кинематографа очень много экспериментировали и открывали все новые и новые возможности «великого немого». Надеюсь, вам показывали по предмету «История кино» такой кинокадр: интерьер комнаты, по полу которой на четвереньках ползет человек, который, упершись лбом в стену, переползает на нее, потом так же проползает по потолку к другой стене и доползает до исходной точки. А как это сделано, задумывались? Разгадали фокус? Думаю, создатели этого кинофокуса построили декорацию, способную вращаться вокруг горизонтальной оси, закрепили в ней осветительные приборы, кинокамеру, мебель, реквизит и запустили в нее человека, который по мере вращения декорации перемещался по ее плоскостям. Почему на четвереньках? Потому, что на двух ногах он не смог бы передвигаться по постоянно меняющимся углом наклона плоскостям, и фокус не удался бы. Известно, что самое устойчивое положение любого физического тела на планете Земля – это положение «лежа». Вот потому человек и ползет, используя четыре точки опоры, чтобы было менее заметно постоянное смещение центра тяжести. Не без гордости скажу, что фокус этот я разгадал сам, сам!

Вообще, большинству «фокусов» кинематограф, как и люди, научился в детстве, а потом благополучно забыл – за невостребованностью. Например, когда-то кто-то случайно открыл обнаружил эффект обратной съемки, и долгие годы этим «фокусом» успешно пользовались. Потом забыли. Кажется, и кинокамер-то с такой функцией сейчас нет.

Однажды на фильме «Большая любовь» нам понадобился такой кадр: заезавшийся водитель легковой машины въезжает под кузов грузовика, задом выползающего из подворотни. Как это снять, не повредив ни машины, ни, тем более, артистов? «А что, ребята, мы совсем забыли обратную съемку?», – спросил я ре-

жиссера и оператора. Посовещались и решили, что можно-таки снять камерой с «прямым ходом», а потом распечатать кадры наоборот. Так и сделали: аккуратно засунули «морду» «Победы» под грузовик, и по команде она рванула задним ходом, а грузовик тихо поехал вперед. На экране «фокус» состоялся. Там еще и звук помог. Не верите? Посмотрите кино или спросите режиссера Дмитрия Фикса.

Поэтому, наверное, когда среди ночи, кажется, придумалось изобразительное решение финала картины, я не хлопал себя от радости по ляжкам с возгласом «Ай да Шурик, ай да сукин сын!». Просто вспомнились некоторые технические возможности киноаппарата. Остальные же «заморочки» нанизались на эту основу сами.

К утру я «слепил» схематичный макетик стены дома и фигурку девочки. Дождавшись приличествующего моменту времени, я позвонил оператору Георгию Ивановичу Рербергу и битые полчаса рассказывал ему о результатах ночного бдения. Кажется, он все понял, потому что в свойственной ему манере кричал: «Гениально! Гениально!» Правда, когда несколькими часами позже на студии Гоша вновь услышал, уже в присутствии режиссера Вадима Юсуповича Абдрашитова, мой рассказ, мне показалось, что и выдающемуся оператору нелегко сразу «въехать» в «картинку», потому что время от времени он ставил макет «на-попа», придавая таким образом макету дома естественное вертикальное положение, а сам, согнувшись в три погибели, взирал на него снизу. Абдрашитов «въехал» сразу, и мы начали развивать тему.

Попытаюсь и вам прояснить смысл моего «изобретения», по сути лежавшего на поверхности, ибо нечто подобное в практике мирового кинематографа уже было.

Фотографии лишь в малой мере смогут проиллюстрировать необходимые для понимания подробности. Кроме того, фотографий мало и они далеко не лучшего качества, но тогда трудно было ждать от любительского фото чего-то большего. И снимать всегда было некогда, фиксируя «исторические» моменты, и таскать все время тяжелый «Зенит» было «не в кайф». Ах, друзья, как вам хорошо, имея цифровую технику! Надеюсь, вам не придется столь многословно рассказывать будущим студентам о своих «подвигах» и достижениях – будет достаточно иллюстративного материала. Абсолютно уверен, что все вышесказанное не приблизит вас к пониманию сути проблемы. Но надеюсь, ниже следующее разъяснит причины моих радостей и бахвальства.

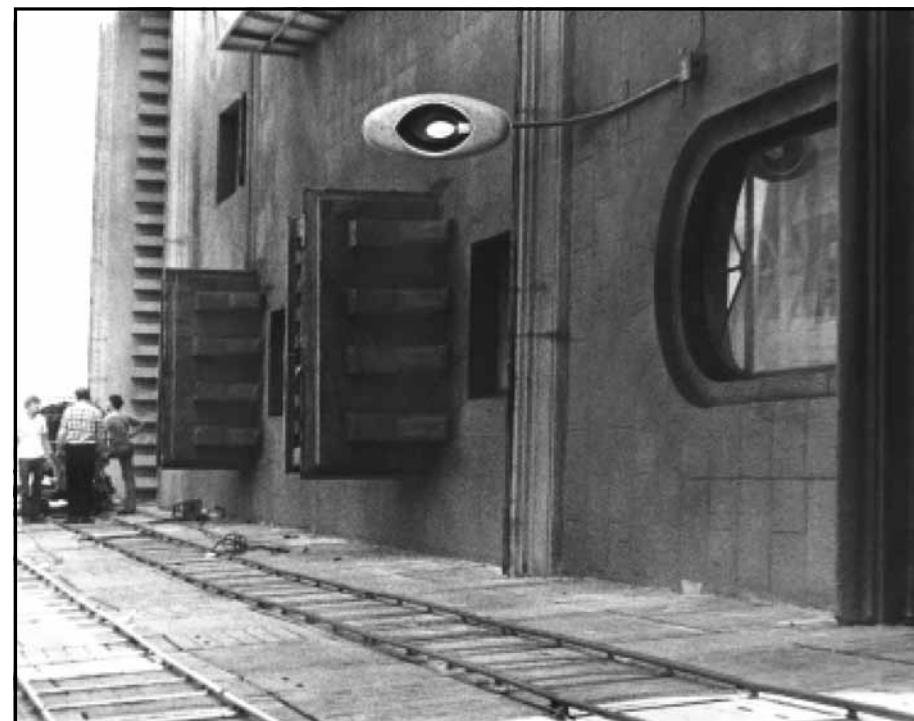
Запомните: даже самая замечательная декорация – всего лишь фон для актеров, вернее, для персонажей. «Всего лишь фон» – во-

все не обидно. Этот фон – важнейшая составляющая и неотъемлемая часть всей структуры фильма, та необходимая «среда обитания» (иногда незаметная, иногда – доминирующая), без которой вообще никакого «кина» не будет. Поэтому даже «голый» пейзаж художник должен отбирать очень тщательно, учитывая все – от драматургии фильма в целом до, естественно, характера освещения.

Вот и в сцене полета Сони придумалась не столько декорация, сколько соотношение всех элементов изображения, которые должны воздействовать на восприятие зрителя. И переставить местами эти приоритеты нельзя. Конечно же, самое главное в этой сцене – девочка Соня, ее переживания, весь тот страх и ужас, которые она испытывает в эти короткие последние мгновения жизни. Язык кино позволяет изменить время. Только языком кино можно происходящее в течение короткого отрезка времени действие показать замедленно, давая возможность разглядеть то, за чем невозможно уследить в реальности. Это достигается путем ускоренной – «рапидной» – съемки. При показе отснятой пленки в обычном режиме действие выглядит замедленным. Видимо, поэтому «рапид» часто ошибочно называют «замедленной съемкой». Мы же под словом «рапид» всегда подразумеваем замедленное движение на экране. (Вам все равно придется, как минимум, смотреть в словарях, что такое «рапид» и «цейтрафер», поэтому я остановлюсь на этом кратком описании). Так называемый «рапид» прочно укрепился в киноизображении как прием, и зритель научился воспринимать его должным образом.

Нам было ясно, что гибельный полет Сони должен быть в «рапиде». Тут-то мне и «пригрезилось», что «обмануть» земное притяжение можно безопасным горизонтальным движением. Для этого стоящую на специальной тележке актрису надо быстро везти, скомпоновав соответствующим образом кадр. Эта придумка была главной победой в борьбе с земным тяготением. Но скорость проезда-проезда намного меньше, чем скорость падения, следовательно, и актриса должна была двигаться медленно и плавно, чтобы имитировать рапидную съемку. Еще необходимо было везти перед актрисой ветродуй – для создания видимости скорости. Кроме того, актрису надо поставить на вращающуюся площадку и крутить ее, что тоже должно помочь созданию видимости свободного падения. Значит, надо уложить рельсы, на них цугом поставить две операторские тележки, на одной из которых будет ехать актриса на вращающемся круге, на другой – вентилятор-ветродуй. Параллельно должен ехать оператор

и, установив каким-то образом камеру боком, снимать актрису. Стену дома тоже надо построить боком. И снимать этот проезд-пролет на фон дома, который в нашем сознании стоит вертикально, а не горизонтально. Кажется, все «срастается», и фокус может получиться.



Декорация

Щадя ваше терпение, я постарался изложить на бумаге суть придумки, по возможности кратко, но, честно говоря, и сам не понял, что написал.

Мы же все эти детали оговаривали десятки и десятки раз, чертили всякие схемы, высчитывали скорость рапидной съемки и возможную скорость движения тележек по рельсам, я очень внимательно следил за движением светила по небосклону и изучал долгосрочный прогноз погоды... Но, естественно, уверенности не было ни в чем. Нет, уверенность была, но уверенность эта имела самое гадкое качество: была уверенность, что никто и никогда не даст возможности реализовать идиоту-художнику его бредовые затеи...

Для наглядности и эмоциональной убедительности я написал эскиз, который впоследствии никогда не выставлял ни на одной

выставке, т.к. он, на мой взгляд, не имел самостоятельной художественной ценности, а являлся лишь «наглядным пособием» для дальнейшей защиты постановочного проекта. Были сделаны чертежи, описание работ и смета. Все это я делал, испытывая странные чувства наивного ребенка, мечтающего построить в песочнице настоящий дворец, и смертника, строящего планы на будущее, которого у него нет.

Следует отвлечься на финансовую проблему. На весь фильм, как помнится, было отпущено 460 тысяч рублей, а на все декорации и декорировки – 46 тысяч рублей. Уложиться в эту сумму было более чем трудно, т.к. только павильонных декораций было не менее 8 штук и очень много всякого декорирования. Но декорация для «полета Сони» по подсчетам влетала аж в 22 тысяч рублей! Это была катастрофа. Ведь у нас даже в режиссерском сценарии этого объекта не было, следовательно, и разговора о нем быть не могло. Получалась чудовищная ситуация: утвержденного объекта нет, денег нет, уверенности в положительном результате этой затеи тоже нет. Есть лишь моя наглая и безоглядая уверенность, что все получится. И в эту уверенность постепенно поверили все настолько, что мы уже видели, как все будет, и перестали думать об альтернативных вариантах. Риск был колоссальный. В первую очередь чудовищно рисковал режиссер – невозможно было даже представить себе, что будет с картиной и с ним в случае любого «прокола». И сейчас я не могу вспомнить ни одного «за», ни одной даже самой маленькой надежды на положительный результат этой затеи. Не знаю, что нас тогда удерживало от отчаяния – ведь любой мог бы смело ставить сто против одного, что из этой аферы ничего не получится, и был бы прав.

Как отразилась бы неудача на моей жизни, я догадывался...

Кроме всех вышеназванных неприятностей была и еще одна: у нас не было полезного метража на этот объект. Поясню, что это такое. При написании режиссерского сценария все сцены «проигрываются» с секундомером в руках. Количество секунд переводится в метры киноплёнки, которые и составляют длину фильма. Но длина – так называемый «полезный метраж» фильма – определен-установлен заранее, и в эти рамки всегда необходимо втиснуться. Вот этого-то «полезного метража» для этого объекта и не было, т.к. все сцены и объекты были давно прометрованы и пронумерованы, и лишних «полезных метров» найти было негде. А найти надо было непременно. Дело в том, что по тогдашним нормативам не строили никаких, даже самых дешевых, декораций, если сцены длились на экране меньше минуты. Сле-

довательно, Соня должна была падать хотя бы минуту, хотя бы в сценарии, для чего были необходимы 30 полезных метров. Автор сценария и режиссер «перелопатили» весь сценарий, что-то сократили и передвинули... В результате получилось следующее:

263. Ср	4	Об.34.КРЫША ДОМА. Natura с достр. Лето. День – 25 м. (комб. Кадры с титрами). На крыше Плюмбуму опять пришлось искать «приятеля». Наконец он его увидел. Паренек стоял, привалившись спиной к кирпичной трубе. Он ухмыльнулся и показал Плюмбуму нож.	
264. Обиц	4	Плюмбум пошел к нему не задумываясь. - Данным-давно маг твой уплыл, я ж пустой, дурочка! – сказал «приятель» уже без улыбки. - Как я соскучился по тебе старина! – отвечал ему Плюмбум, раскрывая объятия.	
265. Кр.	4	И тут услышал: - Русик! Остановись, Русик! - Соня! – прокричал он в ответ.	
266. Кр.	4	Паренек не понял действий противника, растерялся. Похоже, это была хитрая тактика, его хотели выманить, оторвать от трубы.	
267. Ср. Трюк	4	Так он воспринял неожиданный маневр Плюмбума, когда тот сошел на край крыши и встал, глядя вниз.	
268. Ср. рапид Трюк	5	А Плюмбум увидел, как Соня катится, скользит под уклон, цепляясь, пытаясь ухватиться за жестяные ребра крыши. Потом она, будто смирившись и поняв неотвратимость, перестала сопротивляться силе, влекущей ее к пропасти.	
		Об. 35. ФАСАД ДОМА. Декорация на натуре. Пасмурный день – 60м.	
269. Ср. рапид	5	Соня падала...	
270. Ср. рапид	5	... летела в пропасть...	
271. Ср. рапид	5	...пропасть эта, казалось, не имела дна...	
272. Ср. рапид	5	... падение Сони было бесконечным.	
273. Ср. рапид	5	На лице ее отражались то страх...	
274. Ср. рапид	5	...то горечь...	
275. Ср. рапид	5	... потом вдруг оно стало безмятежным...	
276. Ср. рапид	5	...и даже когда она ударилась рукой о балкон, на лице ее боли не отразилось.	
277. Ср. рапид	10	Соня падала...	
278. Ср. рапид	10	... и длился, длился этот полет-падение...	
279. Ср	2	Об.34.КРЫША ДОМА. Natura с достр. Лето. День – 10 м. Плюмбум подошел к краю и заглянул вниз.	
280. Обиц.	3	Внизу на асфальте неподвижно лежала Соня.	
281. Ср. рапид	5	Плюмбум стоял, окаменев, смотря потрясенно. На глазах у него запоздало выступили слезы, слезы раскаяния. Но ничего уже нельзя было изменить. Случившееся тяжким бременем наваливалось на Плюмбума, вошло в его жизнь – неотвратимо, навсегда. На фоне этого кадра возникает титр. Конец.	Сцена снимается рапидно. Специальное устройство для съемок и трюков. Ветроудой.
			Конец муз. №17.

Вадим Юсупович умудрился «выкроить» аж 2 минуты!

* * *

Настал День Защиты Постановочного Проекта. Вкратце расскажу, как ранее обычно происходила защита.

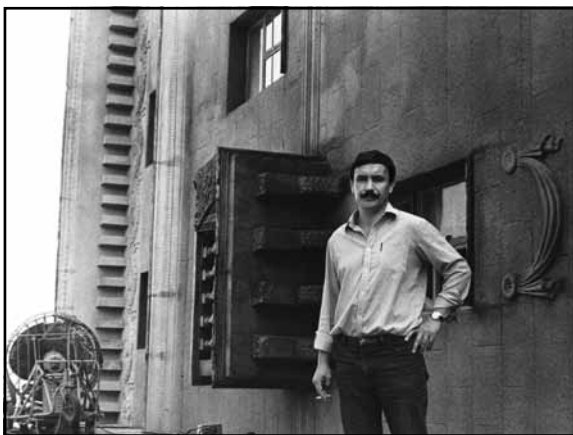
Собиралось начальство студии, начальники цехов, отделов и подразделений, которым съемочная группа докладывала-доказывала-объясняла необходимость всех объектов именно в том виде, в каком сейчас и представляет-показывает. В наибольшей степени это касалось художника, затрат на декорации, которые всегда стремились урезать. Здесь утверждалось (или не утверждалось): количество павильонных площадей и сроки их занятости нашими декорациями; возможности всех цехов, обязанных в определенные сроки изготовить декорации и возможные элементы декорирования; качество исполнения декораций в заданные сроки...

Практически всегда художнику делали «обрезание» его замыслов, иногда ссылаясь на загруженность цехов и павильонов, иногда – на отсутствие мощностей и утвержденных технологий,

иногда – просто так. Поэтому успех защиты во многом зависел от качества и количества эскизов, макетов и другой наглядной «агитации» и, не в последнюю очередь, от умения художника доходчиво, аргументированно и красноречиво отстаивать свои позиции, – естественно, при поддержке режиссера.

Надо ли говорить, как мы волновались перед этой защитой?

Первые объекты прошли довольно гладко, почти без потерь. Никаких сложных и необычных задач там не было. Я видел, что все с ожиданием поглядывают на жутковатую картинку падения Сони – интересно, что там ребята придумали? Дошла очередь и до этого, последнего эскиза. Я сказал, что об этой сцене и этом объекте лучше расскажет режиссер, и отошел в «тень». Вадим Юсупович, как это умеет делать только он, убедительно доказал необходимость данной сцены, без которой финал фильма не состоится. «Так как же вы все-таки собираетесь ее снимать?» – не утерпел кто-то из высокого начальства. «Для этого надо сделать вот что», – и Вадим Юсупович поставил эскиз боком.



Абдрашитов В.Ю.
у декорации

Первым и, кажется, единственным, кто мгновенно понял разгадку «фокуса», был Владимир Николаевич Досталь, в то время – зам. генерального директора «Мосфильма» по производству, который неожиданно радостно окинул взглядом подчиненных, как бы ища взаимопонимания.

– Сколько стоит эта декорация? – спросил меня Досталь.

– Двадцать две тысячи.

– Даю 25 из своего директорского фонда.

Этого не ожидал никто. Произошло что-то невероятное. Для меня это был удар грома, молнии, радости, восторга, благодарности... Такого не могло быть в принципе! Мы онемели. Не помню, нашлись ли у нас слова благодарности, но то, что это было наивысшей оценкой наших творческих усилий, акт наивысшего доверия нам, щедрая поддержка наших бредовых идей, – стало ясно всем. И за это понимание и участие, столь необходимое художнику, я по гроб жизни буду благодарен Владимиру Николаевичу Достально. Но в тот момент, по-моему, больше всех светилась от радости наша директор Люся Габеляя. Она тут же ухватила меня за пуговицу и попросила-отняла из подаренной суммы 3–4 тысячи, которых ей не хватало для счастья кинопроизводства.

Пропущу в этом рассказе несколько месяцев подготовительного и съемочного периодов, которые могут быть темой отдельного письма, и перейду к описанию строительства и съемок этой декорации.

* * *

Основных проблем было две, и рассказать о них стоит.

Проблема №1, о которой всегда надо помнить, – характер освещения. Пренепременно надо ориентировать натурные декорации относительно солнца. В моем же случае расчет движения светила требовал особой тщательности: ни на декорацию стены, ни на девочку-актрису свет его попадать не должен ни в коем случае. Представьте, что будет, если солнце осветит в декорации те стороны балконов и оконных проемов, которые в жизни никогда не могут освещаться солнцем? Катастрофа.

А фон, «изображающий» небо, обязательно должен быть освещен солнцем.

Начались поиски места для строительства декорации. Это была проблема №2.

Строить в «чистом поле» было нерентабельно: подвоз материалов, людей, подводка электричества, охрана объекта и прочие «мелочи» «съели» бы большую часть денег. Кроме того, установка одного только щита для «неба» (высотой не менее 10 метров



Эскиз



Кадры из фильма

и шириной 8 метров), с учетом его парусности, превратилась бы в строительство грандиозной конструкции. Я же мечтал растянуть «небо» на стене какого-то здания – дешево и безопасно – а от него уже «плясать» с декорацией.

Надо было изучить все закоулки и даже плоские крыши родной киностудии, что мы и сделали. И я постоянно смотрел на часы, небо и компас...

Нашлось-таки свободное место между двумя зданиями, так называемыми 2-м и 3-м блоками, причем, стена 2-го блока освещалась солнцем во второй половине дня, следовательно, ее можно использовать, как основу для натягивания «неба». Но все было не так, как хотелось бы. Пришлось, отойдя от замысла, «зеркально» повернуть декорацию. Кроме того, стену 2-го блока «перечеркивал» своей тенью какой-то кабель, убрать который было невозможно. Зато рядом находились все цеха и службы, что было, несомненно, хорошо и удобно.

Не помню причин, но студия не успела построить декорацию к сроку. У нас заканчивался съемочный период, мы уже сняли в Минске момент срыва-падения Сони с крыши, близилась осень, уверенности в том, что истраченный на строительство декорации «подарок» В.Н. Достала даст желаемый эффект не прибавлялось, я очень волновался и внутренне психовал. Думаю, что состояние В.Ю. Абдрашитова было еще сложнее. Но внешне мы истерик не устраивали.

Идя на взаимные со студией уступки, мы согласились провести пробные съемки в абсолютно «сырой» декорации: студия зачет в свой план, который все якобы благополучно выполнили, а потом все получают свои премии. Студия, таким образом, будет иметь время на все «доделки», а мы, дождавшись проявки пробного материала, сможем увидеть, хотя бы «эскизно», что у нас получается. Настоящие же съемки проведем при всеобщей готовности, записав их в «досъемки», три смены которых полагались в те времена после съемочного периода.

* * *

Начались пробные съемки.

Прошу вас помнить, что никаких мониторов и плей-бэков тогда не было, и все, что попадало в объектив, видел только оператор, но в данном случае он тоже не совсем понимал, как это будет выглядеть на экране, тем более что скорость съемки мы варьировали.

Бедная наша Соня – Лена Дмитриева – не только не могла чего-то играть, но постоянно «слетала» и падала с движущейся

и вращающейся платформы. Пытаясь удержать равновесие, она напрочь забывала об основных задачах. Это всеобщее мучение продолжалось долго. Ребята, таскавшие бегом телеги, выдохлись. Лена плакала между дублями, мы с ней репетировали снова и снова, но при съемке не получалось ничего. Поняв, что лучше не будет, Абдрашитов после 17-го дубля объявил об окончании смены. Все стали собирать свои «манатки». Находясь в наикошмарнейшем настроении, я подошел к Абдрашитову и попросил:

– Вадим, дай я разок проеду.

– Стоп! Съемка не окончена! – возгласил Вадим Юсупович к неудовольствию съемочной группы.



Сам придумал... или пробный полет

Я попросил операторов установить скорость съемки 48 кадров в секунду и встал на телегу. Помню, были даже какие-то подначки и шутки в мой адрес. Без единой репетиции я проехал,

повихлявшись и покрутившись, соскочил с телеги и подошел к лежащему за камерой оператору.

– Как было? – спросил я.

– В кадре это выглядело, как полный ...дец! – бодро резюмировал Георгий Иванович Рерберг.

Дня через три мы собрались посмотреть отснятое. Я вошел в зал, когда Абдрашитов и Рерберг успели прокрутить все дубли с актрисой по два раза и сидели в явно тоскливом настроении. Посмотрели вместе еще пару раз. Впечатление было удручающее.

– А где мой проезд? – спросил я монтажера Розу Рогаткину.

– А его забрал Владимир Александрович и уже вставил в свой ролик.

(В те времена иногда снимались так называемые «фильмы о фильме», где в десятиминутном ролике рассказывалось о съемках какого-нибудь фильма. Вот режиссер такого ролика и «умыкнул» интересный, на его взгляд, рабочий материал). Опасаясь странно выглядеть, я тем не менее настоял на том, чтобы вызвали режиссера, «вынули» из ролика этот кадр и показали нам. Мы посмотрели его, и я почти успокоился:

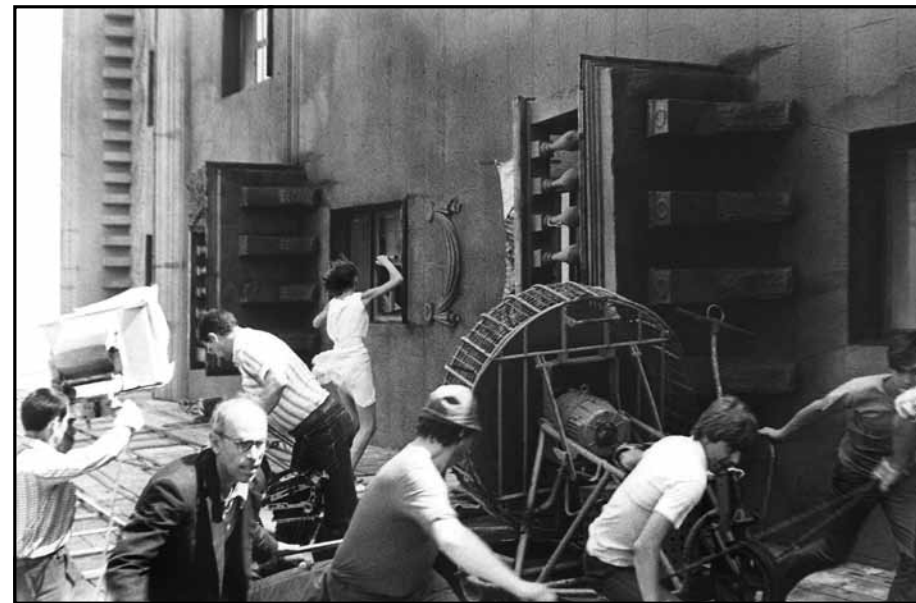
– Ребята, у нас все получится. Пластике движений Лену мы научим. К камере надо сделать еще одну наклонную площадку, чтобы в кадре голова героини была ниже тела – тогда она будет не ехать, а падать.

Меж тем подходили к концу работы по декорации.

Земля поворачивала свою ось на зиму, и пришлось сделать козырек над стеной декорации, чтобы меньше было яркого бокового света от неба в верхней части стены. «Нижние» части балконов и окон пришлось «расписать» в более темные тона. Параллельно игровой стене мы соорудили для отражения в стеклах окон еще одну стенку, на которой нарисовали окна, естественно, тоже боком. В стремлении подчеркнуть «псевдовертикали» даже в мелочах, укрепили на стене соответствующий барельеф, сделали «потеки», укрепили лесками цветок в горшке, якобы стоящем на подоконнике, «повесили» (натянули) шторы, ковер и белье на балконе, изготовили и укрепили фонарь на «гусаке» ... (Белье – рубашки мы окунули в клей и повесили сохнуть, потом отнесли эту заготовку в столярный цех, вырезали лобзиком подложку из оргалита и прибили к нему белье. Это была самая убедительная деталь, утверждающая в сознании и подсознании зрителя вертикаль).

Перед съемками и в перерывах между дублями я, с подачи Вадима Юсуповича, водил Лену в монтажную комнату, где на монтажном столе мы изучали прежние ошибки. Мы проигрывали

с ней все фазы и нюансы движения. Она плакала и боялась идти в кадр...



Съемки

Было снято 18 дублей.

И благодаря всеобщим усилиям и – основе основ кинематографа – монтажу, который впоследствии блестяще сделал Вадим Абдрашитов, результат оказался ошеломляющим.

Мне довелось смотреть финал многие десятки раз во время наших поездок с картиной по городам и весям. Но чаще я смотрел не на экран, а на лица людей в отсветах экрана. И в любой аудитории зрители так эмоционально переживали, что поневоле радость-гордость охватывала меня от сознания причастности к Великому искусству, способному пробуждать высокие чувства у самых разных людей.

А Лена Дмитриева в артистки не пошла. Видно, здорово мы ее напугали. Шутка.

Еще на съемках она говорила, что хочет стать директором, поэтому поступила на экономический факультет ВГИКа, по окончании которого работала на «Мосфильме».

В этом письме многократно встречается местоимение «я» и звучит нотка бахвальства. Ничего не поделаешь – ведь я писал-вспоминал о том, что было с наиболее известным мне художником кино, т.е. со мной. Надеюсь, при беспристрастном прочтении этого длинного письма вы сможете почувствовать, что в основе

успешной работы в кино находится дружный коллектив, объединенный общей целью, коллектив, в котором непременно есть взаимопонимание, взаимодоверие, взаимовыручка, взаимоуважение, ответственность, терпеливость, терпимость, взаимоподдержка – и очень много чего еще.

Да, желательно также присутствие таланта...

Решение второго варианта пришло, как всегда, ночью. Идея осталась той же, лишь изменилась «подача» идеи, язык изображения. И это кардинально поменяло смысл. Теперь подобный прием делается на компьютере «на раз» и называется «пикселизация». В конце же 1986 года ничего подобного не было, и я не знаю, как мне это «приснилось». Я расчертил лист бумаги на клеточки размером 6х6 мм и старательно раскрасил каждую в химические (или как говорят теперь, «кислотные») цвета – сиренево-фиолетовые и зеленые. Плакат произвел сильное впечатление, и мне заплатили за него по высшей категории. К удивлению и радости, его печатали даже на пригласительных билетах, а однажды утром позвонил наш художник-фотограф Николай Ежовский и известил, что мой плакат, будучи увеличенным, рекламирует фильм на кинотеатре «Художественный» аж в трех экземплярах!..

У кинотеатра
«Художественный»



– Поедем, я тебя сфотографирую на этом фоне! – скомандовал он.

И не лень же ему было!!! (Это тоже к вопросу о дружбе и взаимомо... в коллективе, ведь он уже работал на другой картине).

В те времена в штате каждого мало-мальского крупного кинотеатра существовал художник, который писал-рисовал в подвале рекламные щиты, компания по своему усмотрению так называемые «кадры из фильма», переводя их в большой размер при помощи эпидиаскопа. (Так было везде, кроме мелких клубов в сельской местности, для которых, в частности, фабрика «Реклам-фильм» и изготавливала полиграфические плакаты). Кинотеатр «Художественный» сделал из ряда вон выходящее: они каким-то образом перефотографировали мой плакат и, напечатав фрагментами на листах цветной фотобумаги, аккуратно оклеили большущий щит на фасаде. Это было необычно, трудоемко и дорого. Листы цветной советской фотобумаги весьма отличались друг от друга, и этот минус превратился в своеобразный плюс. Так, благодаря неуспокоенности Коли Ежовского, у меня осталась память в виде фотографии, которую, спустя годы, могу показать и вам.

Ныне, когда очень сильно изменились не только кинодекорационные и прочие технологии, но и сам способ мышления, я тоже, пожалуй, уповал бы на нынешнюю «палочку-выручалочку» – компьютерную графику. Не берусь судить, выигрывает от этого Искусство Кино или что-то теряет... До чувств и души нынешнего зрителя, быстро привыкшего к самым невероятным кинофокусам, стало труднее достучаться.

Мне тогда в очередной раз повезло: с подачи В.Ю. Абдрашитова я представлял фильм «Плюмбум» на десятках премьер и кинофестивалей... Благодаря Абдрашитову я представлял фильм на Международном кинофестивале в Каире. Ни один из художников никогда не удостоивался такой чести.

Ребята, не хватит никакой бумаги рассказать, например, о том, как я прямо на сцене учился держаться перед двухтысячной аудиторией в новейшем, «суперпонтярном» кинотеатре города-столицы Минска, куда на премьеру «Плюмбума» пришло все руководство республики, где бегали десятки организованных пионеров, вручавших нам несметное количество цветов, а наш замечательный артист Александр Сергеевич Пашутин, наш любимый Саша Пашутин, стоя рядом со мной на сцене, тихонько поддерживал меня словами, типа:

– Саня, молодец, шутка прошла! Саня... твою мать, не держи так долго паузу! Саня, веселей, веселей!

Он – артист, ему привычной. Мне же представлять картину по четыре раза в день – перебор.

Потом мы с Пашутиным объездили чуть ли не всю Сибирь и, как мне кажется, неплохо вели парный «конферанс» в любых аудиториях, вплоть до школьников младших классов.

Когда Пашутин уехал с фестиваля, и мы с «Плюмбумом» остались вдвоем, я, на свой страх и риск, придумал другой способ общения со зрителями, на котором настоял перед организаторами: я выходил перед началом сеанса минуты на две-три, удивлял-расстраивал зрителей известием о том, что они переплатили свои кровные 10 копеек за встречу с каким-то, всего лишь, художником, которому и сказать-то им, не видевшим фильма, нечего и который предлагает немного поговорить после просмотра картины с теми, кто захочет остаться. Организаторы всячески отговаривали меня от подобных экспериментов, призывая к привычной форме общения со зрителями: выскочил перед началом, рассказал пару ветхозаветных анекдотов и иди пить пиво в «заэкранное» пространство до следующего сеанса. Я же сказал, что, если из 500 зрителей после просмотра останется 10–20 человек, – это хорошо, останутся те, кому фильм был действительно интересен. Бог мой, как я ошибался!

Во всех городах, в утреннее, дневное и вечернее время после просмотра фильма оставалось (почти всегда и везде) 80–90% зрителей, на разговор с которыми не хватало отпущенных организаторами 15 минут, потому что организаторы привычно утрамбовывали количество сеансов, стремясь к максимальной выручке. Естественно, организаторы фестиваля кляли меня – ведь я постоянно задерживал им следующий сеанс, и публика вламывалась в непроветренный зал, на сцену которого выходил я, разочаровывая очередную порцию зрителей известием о том, что я – художник, плясать и веселить их рассказами и анекдотами не буду и уходил к наиболее активным зрителям с прошлого сеанса, с которыми мы иногда разговаривали в разных помещениях «заэкранья» до тех пор, пока из зала не начинала звучать музыка финала. Тут я бегло прощался с упорными киноманами и «шепотом» выползал на сцену, откуда и наблюдал за реакцией наших любимых и клятых зрителей, тупых и умных, молодых и старых, худых и толстых, почему-то, чаще всего, недолюбливаемых нами же, и для которых мы, собственно говоря, и существуем... Я выползал на темную сцену и в свете, отраженном ЭКРАНОМ, видел ЛИЦА и, понимая, что на этих людей СЕЙЧАС воздействует весь комплекс средств «важнейшего из искусств», ощущал как никогда степень своей причастности к чьим-то судьбам, которые, надеюсь, станут чуть-чуть другими, лучше, что ли...

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

ЗВУКОРЕЖИССУРА КАК СПЕЦИАЛЬНОСТЬ

Профессия звукорежиссера (а ранее – звукооператора) существует с первых дней звукового кинематографа, однако в системе высшего образования обучать звукорежиссуре стали относительно недавно.

В 1987 году в рамках операторского факультета было создано отделение звукорежиссуры под руководством звукорежиссера киностудии «Мосфильм» Ю.Е. Рабиновича. В 1992 году отделение было реорганизовано и вошло в состав режиссерского факультета ВГИКа, возглавил его заслуженный деятель искусств, доцент Р.А. Казарян. А в 1999 году отделение звукорежиссуры получило статус кафедры, обучающей специальности «звукорежиссура кино и телевидения» (специалист).

В мастерских звукорежиссуры преподают выдающиеся звукорежиссеры: заслуженный деятель искусств, профессор И.П. Вепринцев; заслуженный деятель искусств Е.Д. Попова; заслуженный деятель искусств И.П. Майоров; заслуженный работник культуры, доцент В.В. Виноградов; специальный консультант компании AMS Neve Ltd (Великобритания) В.В. Кузнецов; доценты В.К. Литовник и А.Н. Сологубов.

Руководит кафедрой кандидат искусствоведения, доцент Е.А. Русинова.

Производство экранного проекта сегодня – сложнейший технологический процесс, в котором должны работать специалисты экстра-класса. В рамках программы «Звукорежиссура кино и телевидения» студенты осваивают различные профили, такие как:

- звукорежиссура кино и телевидения;
- звукорежиссура записи музыки кино и телевидения;
- звукорежиссура записи первичного звука на съемочной площадке;
- звуковой дизайн;
- звукорежиссура перезаписи фильма.

В течение пяти лет обучения студенты сочетают теоретическое обучение с практическими работами, базой для выполнения которых является Учебная студия ВГИКа.

В 2009 году было проведено полное техническое переоснащение монтажно-тонировочного комплекса и студий перезаписи Учебной студии ВГИКа. Нынешний комплекс оснащен новейшим оборудованием и соответствует мировым стандартам производства, что позволяет осуществлять подготовку студентов на самом высоком современном уровне.