

ПАРАДОКСЫ СЦЕНАРИЯ

Знаете ли вы, что каждый фильм создается людьми десятков профессий? Сценаристы и режиссеры, операторы и киноактеры, пиротехники и светоустановщики, бутафоры и реквизиторы... Все они вносят свою лепту в будущее произведение, и от их мастерства, изобретательности, умения и опыта зависит, будет ли оно достоверным, зрелищным, увлекательным. Важную роль в кино играет художник — без него практически не может состояться ни один фильм. Его работа немало отличается от работы художника-живописца или, скажем, графика, монументалиста, о чем мы и говорим сейчас с одним из старейших мастеров студии «Казахфильм» Юрием Вайнштоком. За тридцать с лишним лет своей деятельности в кино он участвовал в создании десятков фильмов. Наиболее значительные из них — «Дочь степей», «Мы здесь живем», «Наш милый доктор», «Сказ о матери». С каждым из них связано множество интересных, а иногда и забавных воспоминаний, каждый прибавил жизненного и профессионального опыта.

— Очень часто, — говорит он, — читая в титрах «художник-постановщик такой-то», зрители не знают, что кроется за этими словами. Потому что профессия наша в кино как бы неощутима. А ведь художник выступает в фильме на правах соавтора со сценаристом, режиссером, оператором. Он первый устраивает фильм зрительно — в эскизах, раскадровках, он дает ему определенный настрой, определяет образную стилистику. А когда общие контуры будущего произведения найдены, идет тщательная проработка каждой детали внешнего вида фильма — декораций, костюмов, бутафории, реквизита, грима. Прежде всего мы стараемся достигнуть достоверности. Был такой случай. На картине о рудокопах «Клад черных гор» нам нужно было построить декорации жилища одного из наших героев. Мы нашли место на берегу реки, выстроили домик, двор. И когда привезли актера, он говорит: «О, какой вы прекрасный уголок нашли!». Я возразил: «Это — декорация!». «Да не может этого быть», — возмутился он и признался: — Знаете, я представлял себе свое обиталище именно таким, как у нас с вами получилось, — все синхронно!». Эта синхронность представлений для нас более всего и дорога, именно благодаря ей зритель зачастую и не замечает искусственно возведенных объектов, которые с экрана смотрятся как натуральные. А ведь это все работа художника.

В работе над фильмами Юрию Вайнштоку, как и другим его коллегам, приходится сталкиваться с самой различной средой обитания героев. Это может быть некий интерьер прошлых эпох, условная, фантастическая атмосфера, может быть любая незнакомая доселе страна, события военных лет или мирное время. Тысячи, вопросов, сотни проблем встают тогда перед художником.

— По этому поводу мне хочется немного сказать о том, как шла работа над картиной «В те дни и всегда». Она рассказывала о риддерских рабочих в первые послереволюционные годы, о пробуждении и становлении их классового сознания. Действие фильма происходило в Лениногорске периода гражданской войны. Замысел диктовал: все должно быть воспроизведено в картине доподлинно. Мы отправились в Лениногорск и, конечно, разочаровались.

От старого риддерского уклада здесь ничего не сохранилось, не было тех маленьких деревянных домиков, люди жили в новых современных многоэтажных зданиях, абсолютно изменили свой облик и шахты. А нам — так полагалось по сценарию Дмитрия Снегина — надо было показать ужасающие, нетерпимые условия жизни и работы шахтеров, на фоне которых разыгрывается конфликт рабочих с предпринимателями. Мы поняли — все надо строить заново. А это можно было сделать под Алма-Атой, чтобы не везти в такую даль всю съемочную группу. Нашли подходящий рельеф неподалеку от суконной фабрики, и там построили почти весь Риддер — деревянную улицу, пятнадцатиметровую шахту, шахтный двор, бадью, в которой спускали людей под землю. Получилась колоссальная декорация. И когда картина вышла на экраны, никому даже в голову не пришло, что все это создано специально. Я и сам сейчас удивляюсь — как это у нас получилось?

Первой картиной Ю. М. Вайнштока на «Казахфильме» была «Мы здесь живем».

— Сейчас, — говорит он, — и сама целина, о которой идет речь в фильме, и сам фильм смотрятся как история. Это был 1956 год, и мы снимали по горным следам целинников-первопроходцев. Режиссером на картине был народный артист СССР Шакен Айманов. Главной задачей для нас было воссоздать средствами художественного кинематографа реальную жизнь освоителей новых земель. Звучание фильма предполагало оптимистичным, он должен был выполнить свою пропагандистскую задачу, поэтому необходимо было показать в нем и трудности, и романтическую сторону первоцелинной поры. Помню, как долго и трудно мы выбирали место основных съемок. Вместе с ассистентом оператора Асхатом Ашраповым — впоследствии он стал одним из крупнейших операторов студии, лауреатом Государственной премии Казахской ССР — мы забирались в самые глухие места. Для выбора природы сделали около четырех тысяч километров по бездорожью, распутице на небольшой грузовой машине, то и дело застревавшей из-за снежных заносов или разливов рек. Наконец, выбрали место возле закладывавшегося тогда совхоза «Симферопольский» Кокчетавской области. Начали строить декорацию, вернее, возводить палаточный городок, подобный тем, что повсюду были разбросаны по бескрайней степи. Надо сказать, что тут особых трудностей не было. Было, скорее, максимальное проникновение съемочной группы в атмосферу, характерную тогдашнему целинному быту. Сами целинники нас очень хорошо принимали, они участвовали в массовках, помогали нам, как могли. А мы жили их жизнью — Шакен Айманов, известный к тому времени артист и режиссер, также столовался и жил в палатке, спал, как и все, на раскладушке. И всех объединял искренний, настоящий энтузиазм. Ни снег, ни дождь — все было нам нипочем. Я получил колоссальную радость от этой работы, как, впрочем, и от следующего фильма, на который меня Шакен Айманов снова пригласил. «Наш милый доктор» — это была совершенно противоположная картина, тут надо было создать веселую, радостную, остроумную комедию. Картина снималась легко, за двадцать с лишним фильмов, снятых мной на сту-

дии «Казахфильм», я не припомню такой радости в работе. Снимались прекрасные актеры — сам Айманов, Померанцев, Диордиев, Попов, Серкебаев. Одним словом, это был настоящий праздник.

Здесь понадобились совершенно другие выразительные средства — больше гротеска, шутивых придумок, особенно для обрисовки одного из главных комических героев — Филькина. По сценарию, он был директором санатория, направленным на эту должность с конезавода. Вся обстановка, весь облик должны были подчеркивать нелепость этого человека. Поэтому, «оборудую» кабинет Филькина, мы повсюду расставили скульптурные изображения лошадей, а на стену повесили известную картину «Три богатыря», потому что Филькин считал, что один из них — это вылитый он. Не было ни одной случайной детали. Даже цветы, которые перепутала уборщица, поставив на стол герою, добавляли еще один штрих к обрисовке его портрета. Это были необыкновенные ромашки в необыкновенной вазе: такая могла быть только у этого начетника и бюрократа.

Немало личного вложил Ю. М. Вайншток в фильм «Сказ о матери», рассказывающий о жизни тыла, о судьбе казахской матери, проводившей на войну своего последнего сына. Сам воспитанник детского дома, он принадлежит к тому поколению, чей подростковый возраст пришелся на период войны. Он живые помнит тяжелую обстановку тех лет, тяготы, которые пришлось перенести людям в тылу. Сложилось так, что и сценарист Ташенов, и режиссер Карпов тоже прошли нелегкий путь войны. Поэтому при создании фильма между ними образовалось полное взаимопонимание.

— Здесь мне мало пришлось выдумывать. Все, о чем было сказано в сценарии, ассоциировалось с пережитым мною самим. Конечно, на бумагу легли воспоминания о том периоде, легли в жесткой, графической, и в то же время — поэтической, контрастной манере. Ташенов написал действительно глубокую психологическую повесть о матери, которая наталкивала и на определенную образность, символику.

И все это, в полном согласии с режиссером и оператором А. Ашраповым, я постарался выразить в своих эскизах. Особенно сильными ключевыми эпизодами были встреча матери с пленными немцами, уборка хлеба во время грозы, приезд фронтовика в аул. Здесь мы постарались сконцентрировать чувства, объединявшие тогда всех советских людей. Это подчеркивалось и ракурсом съемки, и подчеркнутой реалистичностью происходящего, показанного без излишних мелких деталей — крупно, выразительно, эмоционально. Правда, здесь нас постигла однажды неудача. Уже кончилась зима, а оставалась съемка зимнего эпизода: «Мать и немецкий пленный солдат». Что оставалось делать? Мы рассыпали по всему вокзалу желтые опилки для дальнего плана — на пленке они получились белыми. А для переднего — все снежные приспособления, которые были в нашем распоряжении. Когда подъехал поезд, я попросил, чтобы дали побольше пару, да еще перед камерой прошел человек с папироской. И получилась настоящая — хоть дело и происходило в мае — зима. Полное ощущение холода, изморози. Даже лучше, если бы мы сняли зимой...

Эскизы, эскизы. Покадровая прорисовка сцен будущего фильма, наброски костюмов героев, выверенность в карандаше деталей интерьера, реквизита... Обретает конкретные черты еще и еще один фильм. Спроектированный предвзвешенно в рисунках, он наполнится живой плотью в процессе съемок. И если, посмотрев на экране картину, мы зададимся вопросом: «А причем же здесь художник?», значит, работал над ней настоящий специалист. Уж такова судьба художника кино — чем выше его профессионализм, тем незаметнее его труд.

Л. ЕНИСЕЕВА.