

«После Сокурова у меня выросли крылья в прямом и переносном смысле»

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1623>

17 июля 2013

Собеседник

Зелинская Вера Евгеньевна

Ведущий

Озерова Екатерина Густавовна

Дата записи

Беседа записана 17 июля 2013 и опубликована 27 февраля 2019.

Введение

Третья беседа с художником кино Верой Зелинской полностью посвящена профессиональной работе. Художница размышляет об особенностях профессии и необходимом взаимопонимании между режиссером, оператором и художником-постановщиком. На примере реализованных фильмов она рассказывает про любимые приемы работы с пространством и вещным миром, делится еще не осуществленными задумками. Зелинская рассказывает, как режиссер Александр Сокуров предоставил ей свободу творчества и как это повлияло на ее дальнейшее сотрудничество с Алексеем Учителем, Сергеем Соловьёвым и Валерием Огородниковым.

Что делает художник кино?

Екатерина Густавовна Озерова: 17 июля. Вера Евгеньевна Зелинская. Мы находимся в мастерской Веры Евгеньевны Зелинской, где она работает над своими эскизами, над своими проектами. На стенах здесь висят эскизы.

Вера Евгеньевна Зелинская: Портреты друзей в моем исполнении.

Е. О.: Портреты друзей. Конечно, это место располагает, чтобы услышать историю про какой-нибудь интересный проект, может быть, наиболее удачный, то, что запомнилось с каким-то интересным режиссером. Вера Евгеньевна, может быть, что-то расскажете нам.

В. З.: Постараюсь опять же. Я так не готовилась. Может быть, что-то придет в смысле интересных проектов или каких-то провальных проектов. Дело в том, что сейчас зритель, который смотрит и видит в титрах художника-постановщика кино или дизайн-продакшн, никогда не понимает, что это такое. Никто не понимает. Я думаю, что большей частью режиссеры, которые приглашают, тоже не совсем понимают, что же делает художник, но понимают, что художник им нужен. Во всяком случае, те, которые приглашают уже меня на каком-то этапе, последние там 25 — 30 лет, уже понимают, что существует помощь определенная, и в чем она заключается. Дело в том, что в юности, работая декоратором, потом даже уже начав работать постановщиком, я не могла рассказать о своей профессии. И я делала, как дышала, то, что мне казалось нужным. И никогда я не думала, что, собственно, делает художник. А делаю то, что делаю: делаю декорации, ищу натуру и так далее. А постепенно я поняла, что интересно в моей профессии, что мне интересно в этой профессии. Не столько там строить просто избу тети Маши и квартиру тети Глаши, а надо создавать мир. Вот это создание определенного мира для определенной картины совершенно уникально. Так же как человек (у него есть свой костюм, свой имидж), так и картина должна иметь свой имидж, свое ощущение пространства. Вот все это делает художник, как ни странно, и создает это художник. Вот то, чего не делается на сериалах, на которых я, к сожалению, работать не могу. Не заточена на сериалы, потому что там все проще, а я заточена на картинку, которая потом появляется. По идее каждый кадр — это картинка. И нам вместе с оператором обязательно надо создавать этот набор картинок, которые превращаются в некую галерею для данного фильма. По всем законам живописи, по форме, по цвету, естественно, по композиции — все это определенные картинка, которые влияют на зрителя.

Е. О.: Которые вы сначала должны увидеть...

В. З.: Я должна придумать.

Е. О.: А потом создать.

В. З.: Потом я поняла такую вещь, что хотя я училась на художника-монументалиста, я не могу создать ничего, во всяком случае, в то время я так думала, думаю, что и сейчас, не могу создать ничего, придумать того, чего я... Ну, нечего было придумать, чтобы рисовать самой и упиваться собственным творчеством, самоуглубляться в себя. Что такое художник? Это, в общем, одинокий такой волк, который синтезирует внутри себя некие образы, переносит их на бумагу, холст, глину и так далее. Мне это было неинтересно. Дело в том, что школа была советская. Это собственно подражание предыдущим поколениям художников. Все это малоинтересно. Это какая-то техника, да. Вот просто владеешь техникой... И владеть хорошо не будешь техникой, если ты не имеешь чего сказать внутри себя. Вот о чем я хочу сказать.

Е. О.: Да-да.

В. З.: Постичь даже эту технику в совершенстве можно только тогда, когда ты для себя представил и развил это в себе.

Е. О.: Но есть мотивация, чтобы осваивать.

В. З.: Да.

Я поняла, что художник кино, в отличие от любого другого станковиста или монументалиста, от скульптора, — это человек, который в какой-то степени отказывается от самого себя, от своей оригинальности во имя того образа, который он должен в этой картине воплотить.

Мне легче всего всегда было... Есть какая-то приверженность к определенным художникам, есть несомненно. Прежде чем рисовать эскизы, придумывать или что-то строить внутри себя, делать макеты и так далее, мне легче всего было поговорить на примерах великих художников, на живописных примерах о том, как мы будем делать.

Е. О.: С режиссером?

В. З.: С режиссером и оператором.

Е. О.: Что мы выбираем, какой путь.

В. З.: Да, совершенно верно. В этом очень помогает живопись, действительно. Смотришь и сам вдохновляешься, сам идешь, сам ищешь. Это пока начало работы. Это не только накопление знаний каких-то, не только эрудиция, а именно включить внутри себя вот эту лампочку творческого осмысления, творческого ощущения того, что ты будешь делать.

Е. О.: Как бы выбор языка, на котором мы будем говорить.

В. З.: Абсолютно. Да, совершенно верно. И языка в том числе. И чего-то такого созвучного, которое языком не назовешь. Это такие эманационные, какие-то внутренние...

Е. О.: Я имела в виду образно, конечно.

В. З.: Я понимаю. В любом случае...

Е. О.: Но там еще что-то, да.

В. З.: Да, в том то и дело, что там даже больше, чем просто язык и точное владение формой. А вот именно нащупать что-то, что в тебе включится. Здесь помогает...

Е. О.: Включение, да.

О работе с режиссерами

В. З.: Включение, да, обязательно. Как ни странно, это все я делала и до 95-го года, по-моему, когда работала с другими режиссерами. Все это я пыталась сделать, но не осознавала, как это происходит. А вот такой процесс самопознания меня самой в моей профессии и обретения каких-то особых опор для своей работы, и понятие, где искать эти опоры в себе самой, это мне помог Сокуров. Моя первая картина с ним («Тихие страницы» по «Преступлению и наказанию» Достоевского) помогла, как ни странно. Он мне раскрыл мои собственные возможности, о которых я совершенно не знала. Он раскрыл мне путь художника и режиссера, этот альянс совместный, когда не просто друг друга понимаешь, а разговариваешь на уровне душ. Говорю сейчас, наверно, глупости какие-то, такие бабьи, возвышенные, но на самом деле это так. Когда ты можешь не говорить, а ты показываешь что-то, и он включается, понимает. И можно было не только, потому что он единственный... Дальше с остальными режиссерами я работала вот на том же уровне абсолютно. И они включались абсолютно так же, в некоторых случаях сложнее, труднее, что-то нужно было доказывать, но вот это вот включение когда происходило, вот когда вместе, когда узнавание того, о чем идет речь... Ведь режиссеры очень часто не видят то, что они должны снимать.

Е. О.: Картинку не видят.

В. З.: Не видят абсолютно. Большинство таких режиссеров. Во всяком случае, работая и с хорошими, и со средними, я знаю, что 90%.

Е. О.: Картинку не видят, но чувствуют, что должно быть.

В. З.: Да, конечно!

Е. О.: А картинку не видят.

В. З.: Да. То есть визуально они не видят, большинство. Есть которые видят.

Е. О.: Важно донести до...

В. З.: Важно нам вместе выработать это видение, вместе понять, что мы видим одно и то же, вместе поверить в это и пойти на этот альянс, пойти на эту работу. Это уже начинается не сотрудничество, а уже такая, я не знаю, даже не семейная жизнь, потому что семейная жизнь бытовая...

Е. О.: А другая вещь.

В. З.: Да. Здесь появляется какая-то такая влюбленность. Когда-то Марксэн Гаухман-Свердлов, мой учитель, мне говорил: «Я всегда должен быть влюблен в режиссера». Я говорила: «Но как ты можешь вот в этого быть влюблен, если он такой-сякой, а вот этот...» А потом я поняла, это слово «влюблен» — это не то, что мы понимаем... Но мы принимаем всего его таким, как он есть, с тем чтобы найти созвучие в себе. Когда актер играет определенную роль, он выбирает созвучие в себе: и подлые какие-то черты, и гнусные, и хорошие, и так далее. Он ищет в себе.

Е. О.: Тут что-то о доверии.

В. З.: Да. Это доверие появляется и должно появиться обязательно, но оно появляется не сразу. Оно начинается вот с этих ощупываний внутренних совершенно и с нахождения общих аллюзий, общего видения всего этого дела. Это очень важно. Так длинно я говорю, потому что...

Е. О.: А Сокуров дал осознание этого?

В. З.: Да, прежде всего осознание.

Е. О.: Ведь до этого вы тоже это где-то делали, но неосознанно.

В. З.: Да, абсолютно. И, наверное, не совсем прямо, а сейчас я знаю уже этот путь.

Е. О.: Дорожка уже проверенная.

В. З.: Да, я знаю путь. Я знаю, что я веду человека, например, показывать какую-то натуру или еще что-то, и говорю, что вот здесь мы сделаем это, хотя это совершенно противоположно тому, что написано в сценарии. Там лес густой с большими дубами, а ты показываешь широкое поле с протекающей рекой, говоришь: «Вот лес этот мы будем снимать здесь». И если режиссер смотрит и говорит: «Да! Мы будем снимать...» Или я прихожу в какой-то дом и говорю: «Вот это дом нашей героини», — или зал какой-то, совершенно неожиданно все это, но он смотрит и понимает, а у меня уже от этого идет завод, потому что я уже вижу все, что делается дальше, и что будет делаться, и как это, и я начинаю рассказывать. Мне сейчас часто продюсеры говорят: «Вот надо режиссеру, — если иностранные приезжают, — Вера Евгеньевна, только вы, потому что только вы можете рассказать, как это будет». Действительно, я уже начинаю тогда фонтанировать, потому что я это вижу, это включается. Не со всеми режиссерами такое бывает, но я и не со всеми сейчас работаю, не со всеми соглашаюсь

работать.



Конечно, когда я вижу, что режиссер ничего не видит и ничего не слышит, я совершенно откровенно ему говорю, что или мы работаем, вы мне доверяете, я делаю свою часть работы, или мы не будем работать.

Потому что иначе в тупик какой-нибудь могут тебя завести. Ты для себя уже придумал, есть образ, а режиссер сидит аморфно и не понимает, что ему надо, и ты начинаешь мучиться. То, что тебя осенило, может быть самым правильным, но оно уходит, а появляется то, что тебя совершенно не осеняет. Получается вымученность какая-то.

Е. О.: И в этом случае картинка его не убеждает. Он не знает...

В. З.: Он не знает пока, пока не на уровне картинок. Я начинаю делать картинки, ведь их надо сделать чаще всего много, поэтому это не хорошие...

Е. О.: Это рабочие эскизы, это понятно.

В. З.: Это рабочие абсолютно кальки. Поэтому это только тогда, когда ты уже выработал. На эскизах — это другая история, потому что это движущиеся картинки, это трансформирующиеся с крупного плана на общий. Это совершенно другая история. И просто сделать то, что было когда-то... И так работали старые художники кино 60-х, 50-х годов, довоенные. Да, интересные какие-то эти и потом снимаем интересный какой-то кадр, но не в интересности кадра дело.

Союз художника-постановщика и оператора

Е. О.: Картинка — это же образ. Вы как подаете заявку, что вот это об этом будет, об этом состоянии, а дальше идет работа уже реальная, а в кино будет еще что-то третье.

В. З.: Вот не должно быть третьего!

Е. О.: Не должно. То есть должно быть точное попадание?

В. З.: Мое дело — точное попадание, да. Вот мы очень много работаем, семь картин отработали, восемь даже можно сказать, и сейчас будем опять работать с Клименко, с оператором. Очень важно для художника работать с человеком, который видит так, как ты. Это так сложно. Как художник вы знаете, что ни один человек одинаково не видит, не чувствует и не понимает, это очень трудно. И когда вдруг находится человек, который понимает, чего ты хочешь...

Е. О.: У него сложная ситуация. Он должен и режиссера понимать и делать, и художника. Поэтому очень важно, чтобы у художника с режиссером было единство.

В. З.: Да, безусловно. Единство с режиссером обязательно. Или оно есть, или оно диктуется, вот как я объясняла. А единство с оператором должно быть на очень тонких структурах.

Е. О.: Он свое еще вкладывает, добавляет.

В. З.: Да, безусловно свое вкладывает, но в этом ключе, чтобы не было потом, что в кино получается другое. Другого быть не должно.

Е. О.: Это уже от оператора во многом зависит. Если другое, то слишком он много своего...

В. З.: От оператора, да. Просто немножко в другую сторону: где надо работать на высоких нотах, он пошел давить на басы, да, не надо здесь давить на басы. Так же и в картинках в любых. Предположим, если он выстроил крупный план какой-то очень интересный, живописный, светоживопись такая, он выставляет, а потом вдруг это уходит на общий план, и ничего красивого вдруг из этого красивого не получается. Очень важно, чтобы все перетекало. Вот это перетекание из одного состояния как бы в другое — то, что делает камера, что делает оператор, не выключая подсознание зрителей. Ведь мы все, кто делает кино, кто делает театр, мы работаем на подсознание зрителя, в основном на подсознание, на подкорку его работаем. На что еще? И вот понимать, как эта подкорка... Тысячи разных людей, один видит, что у вас прямой профиль, другой видит, что у вас курносый или что-то еще, вас видят по-разному все люди.

Е. О.: Конечно.

В. З.: А ты показываешь тут что-то другое, которое и этому, и этому, и этому, и этому человеку ляжет правильно на его подсознание.

Е. О.: То есть найти что-то универсальное в этой идее, какую-то главную суть.

В. З.: Да, безусловно. И вот в этом есть удивительная прелесть работы в кино. Говорила я или не говорила, но я всегда говорю о том, что я считаю себя самым счастливым человеком в своей профессии.



Во-первых, после Сокурова и после того, когда он мне дал возможность, у меня выросли крылья в прямом и переносном смысле. В прямом — я их отрезала, потому что неудобно ходить и одеваться.

На самом деле, почему я так много говорю о Сокурове... Это не значит, что я безумная поклонница его творчества.

Е. О.: Нет. Ну, я помню, когда вы работали, вы очень прониклись, слушали ту же музыку, которую он любит.

В. З.: Это вот надо. Это нужно было, необходимо. Но он мне показал, что я могу, что мы можем изменять пространство, что кино может черт-те что. Оно не просто фиксирует какие-то состояния, почти театральные мизансцены, а кино развивает эти мизансцены. Оно проникает в сознание зрителя совершенно другим способом.

Е. О.: Другим.

В. З.: Абсолютно. Это не театр.

Е. О.: И вот тут оператор делает эти чудеса, это расширение, приближение, трансформации.

В. З.: Оператор, но и художник тоже.

Е. О.: Художник, конечно.

Работа с Александром Сокуровым. Фильм «Тихие страницы»

В. З.: И когда мы делали, например, в «Тихих страницах», где была... Фильм почему-то не показывают. Я считаю, что это моя самая лучшая работа в жизни. Я подарила единственную копию своей подруге, оператору польскому, а так я найти нигде не могу, не выпускают ни диски, ни ... Мало кто знает эту картину. На самом деле там Достоевский больше, чем все остальное. Ведь вот как вот смотреть... Я привела его, но он же своеобразный человек, и я впервые с ним сталкиваюсь, опасно и напряженно веду, ведь за ним идет целая свита, которая молчит и ждет, провалишься ты или не провалишься. Поддержки никакой ни от кого, и ты один на один вот с этим человеком, с его мыслями, с его совершенно, может быть, чуждым, а может быть, нет, тебе сознанием. Мы снимаем Петербург Достоевского, мы должны видеть Петербург. И нормальный человек говорит: «Мы едем по Петербургу. Я его привожу на завод, где цеха по тысячи квадратных метров, высотой три метра, каменный пол, плиты, старые цеха, и с ритмом в шесть метров — столбы чугунные, которые подпирают. Жуткие стены.

” Вот в это пространство я его привожу и говорю: «Петербург у нас будет здесь». Потому что говорю ему магические слова о том, что в Петербурге, особенно в белые ночи, свет идет снизу, а не сверху. Мы не видим небо, мы видим свет из-за горизонта.

Е. О.: А, снизу...

В. З.: Снизу освещается, освещается горизонт. Это совершенно магическое свойство петербургского ландшафта. Вот это освещение за домами, оттуда, снизу идущее. Я сказала, что мы не должны видеть небо, мы должны видеть каменные плиты, из которых растут деревья, как на Крюковом и канале Грибоедова. Мы должны видеть тесные аркады, грязные, пыльные, мы должны видеть каналы, но все это должны видеть так, что мы не видим небо: где-то аркой пересекается, где-то еще чем-то. Очень редко, вы заметьте. Мы не видим небо. Мы идем по улице, вы видите небо? Только заставив себя поднять глаза, вы видите небо. Вы никогда не видите...

Е. О.: Может быть, когда едешь по мосту, то там оно тебя просто...

В. З.: Да, но это не Петербург Достоевского.

Е. О.: Нет, не Достоевского, совершенно верно. Это как петровские вот эти дела.

В. З.: Да. А когда вы идете по узкой улице, когда Подъяческая там, вот эти, вы видите только дома, никогда небо.

Е. О.: Да-да-да, согласна.

В. З.: И я выстраиваю там пространство, причем пространство, которое... И он на это идет, и он говорит «да», и вся свита кивает согласно головой. А потом я сказала, что мне нужно две недели, я сделаю макет вот из этого всего в мире.

Е. О.: То есть вы вошли в такую горизонтальную щель.

В. З.: Да. Достаточно широкую, а щели я уже делала сама.

Е. О.: Да, но я имею в виду горизонталь, потому что потолок относительно низкий, и вот там вот это все...

В. З.: Да, в том-то и дело. Там еще были два колодца высотой в четырехэтажный дом. Я покажу потом вам макет, здесь он стоит.



Макет к фильму «Тихие страницы»

Там, где прыгают с моста, помните, когда прыгает баба с моста? И я делаю мост. И такой же колодец, где он прячет топор, где двор Раскольников. И еще там были лестницы, которые постоянно... Мы договорились, что будем снимать так, что всегда идет вниз, никогда не идет вверх, он все время спускается. Он спускается, спускается, где бы он не был. Бесконечное спускание в преисподнюю.

Е. О.: Вы совместно выработали спуск?

В. З.: Это мое было предложение.

Е. О.: Ваше, что он опускается.

В. З.: И он это принял, причем это не нарочито, не «образ образович». Это должно входить. Это где-то потом, если анализирует зритель, способный анализировать, он может понять, каким способом я это делала.

Е. О.: А больше на чувствах, впечатлениях.

В. З.: Больше на чувствах и ощущениях. И непонятно как, непонятно. Собственно, после этого две недели он мне дал. Я здесь сделала несколько макетов, как из этих залов... Я взяла два зала по тысяче метров и еще эти огромные колодцы. Эскизы я не делала. Мне нужно было решить пространство.

Е. О.: Пространство на макете посмотреть.

В. З.: Да. И там перетекание идет... К сожалению, не все вошло в монтаж окончательный. Снято было много, оказалось лишнее, и он убирал, убирал, убирал до час двадцати, а у нас снято два с половиной часа.

Е. О.: О, половину практически убрал.

В. З.: Да. Например, каналы, которыми я очень гордилась... Представляете, на пустом месте — канал Грибоедова. В этом и была прямолинейность. Канал Грибоедова, конечно, такой, но мне здесь нужна была вот эта прямолинейность петербургская, такая тупая.

Е. О.: Тоже как образ.

В. З.: Да. И он идет-идет, проходит под аркадой (в Петербурге масса аркад), проходит среди аркад, потом переходит мостик через канал, потом идет в другую аркаду, потом идет чуть-чуть по улицам, проходит дальше, и вдруг он оказывается внутри кабака, где идет драка. То есть мы не видим, что дверь открылась, дверь закрылась. Там системой зеркал и системой стекол... Этим очень нравится работать Соурову, и он, собственно, меня научил. Вот Раскольников разговаривает в своей каморке, приходит Мармеладова, они разговаривают, после этого приходит мамаша в его комнату, и он уходит из этого (у меня там стеночка отходит и поворачивается стекло), и он проходит уже на улицу. Он идет по улице, а там еще голуби жили внутри, и вот голуби — это улица. Окна, которые становятся окнами домов в другую сторону. Превращается в улицу. Маленькие такие окошечки, как в больнице. И получается вот такое. Где-то там стоит тумба афишная, еще что-то, и вот они уходят уже в...

Е. О.: То есть вы таким образом некоторого бытовизма избегаете, вы переходите в какой-то...

Приемы кино

В. З.: Абсолютно. Я еще поняла, но это у каждого художника есть свои специфики, есть свои заморочки, наверное, я уже тиражирую это во многих картинах. Я или вот как в «Крае», если вы видели картину... Я вам покажу книжечку, там детали всякие по «Краю». Там я делала декорацию на совершенно пустом месте. Там были только две колеи железнодорожные, старые, деревянные, раздолбанные. Я построила поселок со всеми штукаами-дрыками, переместив в это все настоящие реалии того времени, причем выстроив все это такое послевоенное, предвоенное.

Е. О.: То есть там был совсем другой прием.

В. З.: Другой прием, но тоже...



Эскиз к фильму «Край»

Е. О.: Там же был не Достоевский.

В. З.: Не Достоевский, но я не про то... Вот это я использую несколько раз, мне это нравится, и пока это работает: я в одном случае или избегаю всяческих деталей, только самые необходимые, и считаю, что порой освобождаю от всего («Дневник его жены», например, если вы видели, там все убрано абсолютно), или насыщаю это предметами до такой степени, чтобы они все время сопровождали героя, все время было насыщение в кадре. Такое плотное-плотное, живое-живое пространство, когда вещный мир окружает героя, становится как бы согревом.

Е. О.: Включение такое.

В. З.: Да, это такое живое состояние, вещи начинают жить. Например, этот топор живет, он живет даже здесь, правда? Согласитесь.

Е. О.: Ну, он такой обжитой сам.

В. З.: Он обжитой, он — характер определенный. На самом деле это топор для мяса, топор мясника. Я когда-то взяла его. Но просто сам факт. Вот такое, понимаете, на таком уровне. За каждой вещью как бы есть еще шлейф и его жизнь.

Е. О.: История, да.

В. З.: И вот это мне было очень интересно. Еще третий прием, который мне нравится делать. Вот я хотела в «Трех мушкетерах», но это не получилось, потому что это оказался поточный метод. Все то, что было придумано и сделано, было никому не нужно, потому что это был сериал. Надо было вовремя успевать, и тут уже было наплевать, где у тебя что построено, крупный план здесь, это здесь, это здесь. А я мечтала сделать это под Вермеера, с кучей переднеплановых вкусных натюрмортов и через вкусные натюрморты. Ведь когда голландцы рисовали эти натюрморты, в этот момент была Тридцатилетняя война. Это жуткий голод. И они начинают рисовать вот это, чтобы как-то вывести людей из состояния (во всяком случае, элита, которая имела эту живопись) осатанелого, голодного примитивизма, который уже разъедал души человеческие, — военный коммунизм того времени, да. А дальше — просто стены, а дальше — пространства какие-то,

а дальше — полутона, все уходящее как бы, все фигуры, люди, на дальнем плане растворяющиеся. То ли это есть, было, то ли не было...

Е. О.: Дымочка такая.

В. З.: Да, но небуквальная, а вот такая от очень конкретного, от очень сытного, от этих персиков всяких, дичи, бокалов вина, винограда и прочего всего, которое тебе просто идет... Здесь вдруг это начинает уходить и превращаться в мираж. Вначале слуги несут огромный поднос кистей винограда, огромный поднос с пирамидой фруктов, еще чего-то, тут устричная раковина. Все это несут, и все уплыло, и нету ничего, а есть тут... Кто-то выскакивает, фехтует в этот момент. Вот что-то такое. К сожалению, это не случилось, но я хочу еще где-то это попытаться сделать.

Вот сейчас мы приступаем к картине о Кшесинской, о Николае II, конец XIX — начало XX века. Если делать так, как пытаются делать все, раньше пытались, во всяком случае, такую правильную костюмную картину, все по фотографиям. Надя Васильева делает вот так: здесь платьица с такими-то выточками, шляпка вот такая у Александры Федоровны, а Николай вот такой, а Кшесинская вот...

Е. О.: Это реконструкция.

В. З.: Реконструкция абсолютная по фотографиям. Сложно только с точки зрения техники, но неинтересно ужасно, и смотреть неинтересно. Вот в этом смысле, как ни странно, <нрзб>, он уже прошел вот этот путь начинания. Они соображают. Во-первых, и в костюмах, и в декорациях они немножко время сдвигают, немножечко нарушают, но во имя ощущения, понимаете. Потому что мы же и зритель не настолько эрудированны, да и не надо. Если зритель будет заморачиваться, та ли выпушка на эполетах, того ли цвета мундир или даже не цвет, а какой-нибудь там рантик того ли цвета, или ширина его не сантиметр, а полтора... Он будет заморачиваться только в том случае, если ты правильно не сделаешь по сути, а не по картинке, по абсолютной музейной подлинности. А какие-то вещи вдруг надо взять музейные, где-то на переднем план — красивый веер музейный, не новодел, или какую-то красивую табакерку.

Е. О.: То есть вот эти детали...

В. З.: Детали, да. И всё, и весь зал, который сидит там, обмахивается веерами, стал настоящим. Вот это приемы кино, новые приемы кино, которые мы, как ни странно, только сейчас начинаем для себя вырабатывать. И я мечтаю научить новых художников именно этому, а не делать точно под фотографию.

О преподавании

Е. О.: Вера Евгеньевна, а вы преподаете?

В. З.: Нет, я не преподаю.

Е. О.: А как вы можете передать этот опыт?

В. З.: Я преподаю иногда мастер-классы в Академии, в КиТе¹ и во ВГИКе я читала. Я рассказываю то, что я для себя представляю, свои ощущения.

¹ Вероятно, Вера Евгеньевна имеет в виду Санкт-Петербургский институт кино и телевидения.

Е. О.: Свой опыт. Это здорово, что такая возможность есть.

В. З.: Да, но все равно этому не научить. Я вот мечтала, если...

Е. О.: Но хотя бы подтолкнуть в каком-то направлении.

В. З.: Здесь я вывесила черт знает какие эскизы, но они дают ощущение того, о чем я говорю. И я как раз мечтала, что если заниматься и в будущем проводить мастер-классы, то проводить их в мастерской. А так разговаривать — ну как? Художник выходит и рассказывает на словах о том, как он работает как художник. Вообще нужно рядом ходить, рядом быть и рядом работать во время картины.

Е. О.: Если художник уже в процессе... Даже вот то, что вы рассказываете, я это схватываю.

В. З.: Ну да, но у вас опыт, вы уже не первый год, вы знаете, что такое кино.

Е. О.: А молодые ребятки, их по-другому надо?

В. З.: Молодые ребятки, да. Причем они талантливые. Сейчас их учат замечательно технике. Они замечательные живописцы. То есть последние потоки постановочные, которые идут... Просто ребята будут очень высоко образованными.

” Но вот этот переход из техники и технологии в мыслительный процесс кино — это совершенно другая история. Это превращения такие. Вот нужно превращаться. А как превращаться, как это возможно превращать молодых...

Е. О.: И надо научиться общаться с режиссером. Когда ты рисуешь картинку, ты сам с собой, с листом бумаги, а картина, как вы говорили, рождается все-таки от этого волшебства между...

В. З.: Да. Когда я работала на телевидении, на телевидении был такой режиссер Карасик. Он в театральном институте преподавал режиссуру, а я вела практику у этих студентов и еще рассказывала об общении режиссера и художника, как режиссер должен общаться с художником, как друг другу помогают. «Вот тут мне сделай это, поставь здесь стул, там стол»,

— а может, так не надо, может, дать возможность пофантазировать вместе, чтобы вместе родилось, может быть, вы придумали гораздо менее интересно, чем может придумать специалист.

Е. О.: Да, художник.

В. З.: Это такая тонкая сфера, которую каким-то образом...

«Восточная элегия» и «Мать и сын» Александра Сокурова

Е. О.: Вера Евгеньевна, а с Сокуровым вы что-то еще делали?

В. З.: Я три картины делала: «Тихие страницы», «Мать и сын» и «Восточная элегия». Я там сделала образ, стоит этот макет сейчас в музее Токио. Он его привез туда. Дело в том, что в Японии, так как там народ и психология людей временны из-за всяких катаклизмов и землетрясений, совсем нет ничего старинного, нету старины. Это все новые совершенно вещи, новая архитектура. Нужно было рассказать о стариках, о настроениях старого времени, вот как-то настроение Японии. И там он брал интервью у стариков, просто стариков японских. И я сделала вот такого диаметра (*показывает*), чуть побольше, метр десять, здесь метр, оргстекло толстое, которое ставила в бассейне на воду, и сделала это остров. Единственное, что там есть, — это дворец императора, несколько переделанный. В центре — дворец императора, с этой стороны — деревеньки замечательные, а с этой стороны — дома и город какой-то, здесь — причалы, лодочки. Еще мне ребята его провели электричество, маленькие лампочки (это было уже сколько лет назад, давно все-таки, лет пятнадцать — двадцать), и все это зажило. Когда поставили на воду и включили эти лампочки, и что-то подключили, было несколько таких, это была настоящая Япония. И когда он привез этот остров туда, то они взяли это в музей. У них этот остров под названием «Япония» существует. Я эту Японию здесь и делала.

Е. О.: А это что за музей у них?

В. З.: Токио, истории Токио или какой-то, я не знаю.

Е. О.: Типа краеведческого или исторического?

В. З.: Не знаю. Знаю, что в Токио музей. И там когда показывали, есть запись этой «Восточной элегии», и там идет на фоне части макета, который стоит просто. Причем этот макет можно было, как пазлы, как шахматные фигурки, чуть-чуть переставлять, что-то еще добавлять. У меня были заготовки, чуть-чуть меняла ландшафик, а еще дали звуки, собачки там гавкают, где-то едет телега, вот эти звуки...

Е. О.: Это все крутилось вокруг этого макета, вот эти интервью со стариками?

В. З.: Все абсолютно.

Е. О.: Они как-то привязывались? То есть это была такая...

В. З.: Вы посмотрите.

Е. О.: Обязательно. Я не видела.

В. З.: Эстетически очень интересная картина. Вот это три больших. Еще всякие маленькие я с ним делала элегии, но вот эти три фильма. За «Мать и сына» я получила «лучшего художника». «Мать и сын» мне удалась картина, хотя очень простая. И опять же это, вот понимаете, вдруг в чистом поле я строю такое нечто, дом. Дом, который не имеет ни одного окна, то есть окна есть, но они заделаны, как бывают ниши окон. Без окон и дверей — вот такой странный дом, и живет этот герой, и живет его мать, которая умирает у печки. Вы смотрели?

Е. О.: Да.

В. З.: И вот собственно это все декорации. Это все декорации, но на уровне...

Е. О.: Он и снят очень интересно, фрагментами такими.

В. З.: Да, да.

Фильм Алексея Учителя «Дневник его жены»

Е. О.: Мне, Вера Евгеньевна, очень понравился фильм про Бунина. Это с Учителем?

В. З.: Это «Дневник его жены».

Е. О.: С Учителем.

В. З.: Да. На Первом фестивале фильмов в Милане Юра получил «лучшую камеру», я получила «лучшую сценографию» [за этот фильм].

Е. О.: Как-то я очень прониклась атмосферой. С большим удовольствием смотрела его, причем не один раз.

В. З.: Причем, вы знаете, он работал с другим художником. Вдруг мне звонят, что не справляется, надо идти. У меня так было несколько раз.

Е. О.: Несколько раз. На «Карики и Вале» у вас то же самое было.



Эскиз к фильму «Необыкновенные приключения Карика и Вали»

В. З.: А кто был?

Е. О.: Начинал Бурмистров.

В. З.: Он не начинал, он мне отдал, в общем-то. Это он начинал так, для Родченко.

Е. О.: Вы несколько раз подключались, входили в...

В. З.: Да. В «Барак», который мне дал государственную премию, я так же вошла, да. Но это тогда было, к сожалению...

Е. О.: И на «Дневнике его жены» то же самое было.

В. З.: На «Дневнике его жены» он мне звонит... Там самое главное, они объездили весь мир, искали дом Бунина и нигде его найти не могли. Вот фотография в Грассе, там снимать невозможно, абсолютно современный везде ландшафт во Франции. И вот они ищут этот дом, им нужен этот дом.

Просто во мне бывает наглость, которая порой и нужна, но это меня... Я отступлюсь на секунду с этими попутными ассоциациями. Дело в том, что у меня был случай, когда я делала интерьеры одного музея во дворце. Там с куполом такой зал, гризайль надо было сделать, красить. Поставили леса, я не вижу уже целиком зала, все перекрывается, а мне надо понять, и я жутко мучилась. Я выбрала цвет, с малярами мы мешали этот цвет, я выбрала, но хожу и мучаюсь: «А вот как вы думаете?» — спрашиваю я. А тогда мне было лет тридцать, тридцать два. «А вот как вот это?» И я поняла, что эту неуверенность я вселила в них, понимаете.

Е. О.: Да.

В. З.: И у них такое недоверие. Все равно сделали так, как мне было надо в общем-то, но мне пришлось преодолевать их внутренние проблемы.

Е. О.: Конечно. Если командир сомневается, то как.

В. З.: И с тех пор я поняла: сомневаясь сколько хочешь внутри себя, не спи ночами, страдай, ищи, думай, советуйся с друзьями, если хочешь, если тебе это надо, если это возможно, но на людях, особенно на исполнителях, никогда в жизни не показывай никаких своих сомнений. Вот четко сказал вот так: «Мы идем в бой, шашки наголо!» — и все. Там стреляют — да хрен с ним. И идем. Вот такая же история в работе.

Собственно, когда мне показывают эту фотографию и говорят, что мы нашли, но не очень хороший дом в том же Крыму, в Артеке... Мы едем. Юрий Викторович Клименко был, мой любимый Учитель. Клименко перевешивает всегда, конечно. Когда думаешь с кем работать, то для меня не столько важен режиссер, как оператор.

Е. О.: То с Клименко.

В. З.: Да, потому что он очень много может, у него режиссерская душа. Я приезжаю и смотрю на этот дом. Это такое, понимаете, ковбойское ранчо на Диком Западе или что-то в этом роде. Африканского колонизатора в шлеме туда поставь, вот он там построил совершенно с бухты-барухты посреди Африки, поставил вот такое. Неорганичное, неинтересное, не Франция никак, вообще. И я сказала: «Ребята, я готова делать». А нужно снимать буквально через две недели, уже все контракты у актеров, а они до этого работали полтора года, искали-искали. Я сказала: «Вы поезжайте обратно в Питер, а я постараюсь здесь найти». И я находила поначалу просто куски. А знаете, что такое в кино куски, когда здесь одна комната, а через десять километров — другая? Как это в кино и как совместить с графиком актера? Это черт знает что. Но хорошие

я находила вещи. Потом же дуракам везет, и мне вот в этих мелочах. Мне бог дарует какие-то презенты, видимо, понял, что я очень стараюсь и очень хочу, чтобы это было на самом деле. И мы едем просто, я смотрю по сторонам и вижу дом: «Давайте зайдём сюда». Полуразрушенный дом в санатории, брошенный дом в стиле модерн, где каждое помещение имеет свое окно. Архитектура абсолютно разная, как бы простая, облупленные стены. Сейчас это очень модно. Через двадцать лет, даже через десять было модно, но в то время еще не было модно, когда сдираешь все окраски и остается только мраморная текстура штукатурки. Я это все обдираю, показываю. Причем как я показываю. Он приехал, надо было показывать. Я уже была готова показывать все то, что я готовила.

”

И вдруг в это день, когда они приезжают смотреть то, что я должна сдать, я нахожу этот дом. Вот так. Сказка! По дороге мы покупаем два огромных арбуза, и я захожу в гостиницу с этими арбузами, прихожу к Лёше, достаю арбузы, говорю: «Давайте будем есть арбуз. Я такой нашла дом! Я нашла такое место и такой сад, что у вас уже все есть».

Е. О.: Все готово (*смеется*).

В. З.: Да. Действительно, когда мы пришли, он все понял.

Е. О.: И вот он и есть в кино.

В. З.: И он и есть в кино. И он сделал все. Это все сделал он.

Е. О.: Да, дом прекрасный.

В. З.: Да, совершенно прекрасный. Он такой лаконичный, такой простой. И никто не думает: Франция это или не Франция, в таком жил или не в таком. Докажи, что не в таком!

Е. О.: Он очень убедительный.

В. З.: Да, он абсолютно французский. Там посадили две пальмы. В этом месте не было, пересадили из другого. Пальмы без корней сажаются, так очень смешно. Оказывается, огромные пальмы финиковые, а корней почти нет. И мы их поставили в нужном месте. У него была знаменитая пальма, под которой он сидел, и стол. Все это сделали. Вот такая история. Так что это фантастическая работа — художник кино.

Е. О.: Там еще какой-то элемент удачи. Но удача приходит, когда вы готовы. Уже почти ничего не было, и вдруг что-то произошло.

В. З.: Вы знаете, так очень часто бывает. Мне сейчас трудно вспомнить. На самом деле мне Господь Бог помогает очень часто.

Е. О.: Вам хорошо на этой картине работалось, да, интересно так?

В. З.: Да, очень. Легко и хорошо.

Е. О.: Она и получилась.

В. З.: Получилась. Юра, который... Например, приехал актер на один день, съемка, когда ищут собачку потерянную, помните, ночная съемка. Он не заказал, просто не ожидали, что будет ночная съемка. Он заказал одну пятерку, просто на всякий случай там стоял один прибор, ничего больше.

Е. О.: Осветительный.

В. З.: Осветительный. Южная темная ночь. Он ее одним прибором сделал и снял вот такой, как вы ее видите. Он гениальный оператор. Его осеняют... О Юре я могу говорить часами, днями, сколько хотите. С удовольствием вам я бы могла о многих рассказать. Когда-нибудь, может быть, вам и расскажу. Когда пройдет время, я вам расскажу еще о Микаэляне, подробно о своем любимом учителе Марксэне Гаухмане-Свердлове.

Е. О.: Да, это очень интересно.

В. З.: И о Клименко, потому что Клименко — это легенда, это чудесно.

Е. О.: Вы на многих картинах работали с ним, да?

В. З.: Семь картин, если не восемь.

Е. О.: С разными режиссерами?

В. З.: С Соловьёвым, с Учителем, ну и все — два режиссера. А, и «Барак» — с Огородниковым.

Фильм Валерия Огородникова «Барак»

Е. О.: «Барак» — такая картина...

В. З.: А как снято, да!

Е. О.: Очень на меня произвела впечатление, хорошая картина. А как вы там работали на «Бараке»? Вот вы говорите, что вы пришли уже, встроились туда...

В. З.: Я не встраивалась, я все перестроила. Я не умею встраиваться, к сожалению, Катя. Я не умею встраиваться. Я считаю, что это не моя профессия, и не хочу этим заниматься. Это профессия декоратора. Декоратор пусть встраивается. Он должен, это необходимость работы.

Е. О.: То есть это новое решение?

В. З.: Абсолютно. Я все перелопатила за те две недели, когда я вошла. Я просила, чтобы тот художник остался, все-таки был хотя бы на съемках, у меня здесь был «Евгений Онегин», я должна была ехать сюда. И он стал опять по-своему все поворачивать и что-то делать. Мне звонит продюсер, звонит режиссер, хотя он друг этого художника, и говорит, что там чего-то... Я говорю: «Как! Почему? Я вам прислала двух помощников своих. Они должны работать, а Витя пусть сидит тихо». И просто потребовала, чтобы его... Его тут же отослали.

Е. О.: Как все непросто. Режиссер кто?

В. З.: Огородников, уже покойный. Сейчас покойный и первый художник, друг его, и Огородников сам умер.

Е. О.: Фильм хороший.

В. З.: Очень хороший. Он очень хороший режиссер, умеющий работать с актерами, очень талантливый человек. С ним приятно было работать безусловно.

Сотрудничество с Сергеем Соловьёвым

Е. О.: А с Соловьёвым что у вас было?

В. З.: С Соловьёвым — «Чужая белая и рябой». Я там была художником по костюмам, но Марксэну, так как он болел, я делала все декорации. У меня было два декоратора, два ассистента по костюмам. Как говорил Марксэн: «Пусть они работают, а ты только думай». И я только думала. Вот сейчас я работала какое-то время, потом ушла, но стояла у истоков «Ассы-2». На «Ассе» я просто опять же помогала Марксэну. Вот вся историческая часть, которая снималась в Михайловском замке у нас, удушение Павла, все-все это, — это делала я. Потом «Асса-2», потом «Каренина». И сейчас я с ним ездила во Францию на две недели, потом две недели еще, в общем где-то месяц на поисках природы во Франции, но не было денег. «Елизавета и Клодиль»², которую мы должны были снимать во Франции всю с французскими актерами. Такая история.

² Проект не был реализован.

Е. О.: А как с Соловьёвым работа происходила? С кем из режиссеров у вас...

В. З.: Самое интересно, что я родилась в 44-м году. Это не самое интересное, интересное, что Соловьёв с того же года, Клименко с того же года. Мы люди одного возраста. Соловьёв — двадцать дней разницы у нас с ним в рождении. Очень много общего. С ним очень легко работается. Он очень эрудированный человек, умница, умеет слушать художника. Со временем он стал считать себя большим знатоком искусства, но это ради бога. Это порой мешает, но в общем-то мы с ним разговариваем на одном языке, это очень важно. Он очень интересный режиссер. Другое дело, что все время как-то с деньгами не складывается.



Сергей Соловьёв (слева) и Юрий Клименко (справа) на съемках фильма «Анна Каренина»

Либи́до как условие творчества

Я считаю, что мужчина-режиссер после шестидесяти уже не может особенно хорошо работать. Как только кончается либи́до, — это моя теория, — так кончается мужчина-режиссер.

Е. О.: Смотря какие фильмы.

В. З.: Любые.

Е. О.: Мне кажется, если это документальные или исторические...

В. З.: Любые.

Е. О.: Любые, да? То есть должна быть эта энергия.

В. З.: Конечно. Вы проверьте, посмотрите всю историю кинематографа. Вы поймете, что...

Е. О.: А художник?

В. З.: Женщина — да, мужчина — нет. Конечно.

Е. О.: Интересно. Какой интересный взгляд. Никогда так не думала. Я подумаю об этом.

В. З.: Да. Просто это очень важно.



Либи́до для любого творца — это самое главное, но женщине, как ни странно, это больше мешает. В моей жизни это мешало.

Все эти страсти, все эти восторги и все это — это хорошо со стороны, да, или уйти из этой профессии. В кинематографе, где нужно жениться на кинематографе, нужно жить в этом кинематографе, это только мешает. Хотя, наверное, все органично, но как только это закончилось, как только проблема ушла из жизни, началось нормальное творчество, а собственно завод еще существует. Я совершенно не чувствую себя на тот возраст, в котором я нахожусь, потому что завод есть, есть опыт, сейчас появился. Вот где-то от шестидесяти до семидесяти, мне кажется, это замечательный возраст вообще для любого творца.

Е. О.: Когда много уже знаешь.

В. З.: Знаешь и можешь использовать.

Е. О.: И силы есть.

В. З.: И силы еще есть какие-то, да.

Е. О.: Еще это индивидуальный момент, потому что кто-то до семидесяти такой, а кто-то и в пятьдесят уже...

В. З.: Совершенно верно. Значит, у него все в порядке, безусловно. На самом деле я неправа, сказав что шестьдесят, есть люди, которые остаются мужчинами, тот же Сергей Аполлинариевич Герасимов, говорят, был просто замечательным мужиком до самой смерти и будучи уже совсем... Но вот это необходимо. А так уже сил нет, чего-то нет, что-то пытается подменить чем-то, идет какая-то внутренняя игра с самим собой, как мне кажется, такое лукавство.

Фильм Алексея Учителя «Край»

Е. О.: Я смотрю на эскиз.

В. З.: «Край».

Е. О.: Это фильм «Край».

В. З.: Видите, здесь же эскизы, это не точное место, это общий образ.

Е. О.: Образ, конечно, да.

В. З.: Все это есть в картине, все по отдельности. Но есть такие типы раскадровок, вот такие мелкие-мелкие рисуночки. Видите, справа?

Е. О.: Да.

В. З.: Там это более подробно.



Раскадровка к фильму «Край»

Е. О.: Вы довольны этой работой?

В. З.: Я считаю, что она хорошая. И так многие люди считают. В смысле моя работа удачная. И Юрий...

Е. О.: Он так как-то снимался, непростые условия там были.

В. З.: Все было непросто.

Е. О.: По сезону какие-то непопадания, холодная вода.

В. З.: Да, но это всегдашнее в кино, это всегдашнее. Единственный был здесь сильный спор... Здесь у меня, по-моему, в этом эскизе и нет этой башни сторожевой. А вот что это я ее не нарисовала. Вы смотрели фильм?

Е. О.: Да.

В. З.: Я хотела сделать образ лагеря. Вот страна — лагерь. И должно было быть очень много сторожевых вышек. Некоторые он заставлял опускать.

Е. О.: Такой контроль.



Эскиз к фильму «Край»

В. З.: Да. Вот как-то он считал, что это много, а мне казалось, чем больше, тем лучше. И когда я ему сказала, что это, и я поняла, как он будет делать... Для меня это было огромное количество, это такая совдеповская жизнь: всё обнесено проволокой, всё в эти бараки одинаковые, противные, всё в саже и гадости и огромное количество столбов. Когда строили, у меня был второй художник, мой помощник Ильдар. Мы строили этот «Край», построили этот поселок, и он ходит... Ну, поселок такой убедительный был, вроде бы и по цвету (очень хорошие у меня были декораторы), а вот чего-то не хватает. Говорит: «Вера Евгеньевна, мы что-то забыли». Я говорю: «Нет, не забыли. Завтра ставим столбы». И как только принесли столбы, а их нельзя было вкапывать, их можно было только бурить и цементировать, потому что чудовищное место было. Мы накопили и наставили огромное количество просто на таком участке, и сразу это превратилось в то, что для меня... Но это уже второе.

Я думаю, что на этом мы должны заканчивать, если можно. Я просто покажу другой эскиз, другая картина, и тоже там поселок, но немножко другой. И тоже вот эти столбы, и тоже это дает вот это совдеповское состояние. На самом деле, Брейгель, для меня вот это все — Брейгель, с этими подробностями бытовыми, когда он наблюдает за каждым своим соседом и знает, что вот этот пьет, а вот это пошел куда-то за девушкой, а третий еще чего-то, а четвертый мутузит свою жену и так далее. Это состояние брейгелевское в этих поселках я пытаюсь передать, но я уже на современный лад, да. Вот я о Кшесинской говорила, что если все делать по фотографиям — скука, да. Значит, в такого рода картинах надо придумывать образ, находить современный образ, созвучный современному человеку. Если вы сейчас посмотрите все наши подробные, хорошие по исполнению костюмные картины, старые русские, то поймете, что скучно ужасно.

Е. О.: То есть рассказывать о том времени, но на современном языке, чтобы человек воспринимал это.

В. З.: Его нужно обучить обязательно, потому что современные — другие ритмы, другое сознание, другое воспитание. И надо уметь это передать, не потеряв историзм.