

МАСТЕРСКАЯ ЕВГЕНИЯ СЕРГАНОВА

Маленькая мастерская Евгения Серганова смотрит в небо двумя большими окнами, она на десятом чердачном этаже большого дома, там, где Ленинский проспект плавно поднимается к своей высшей точке. Город внизу. Он скатывается к реке и дальше, в дальнюю даль. Над городом небо. Его много, оно близко. Его торжественное бытие заполняет мастерскую дыханием пространства. Художник часто приостанавливается у окон, затихает, изумляется вечному чуду небес.

Замечательный художник кино Евгений Иванович Серганов, автор камерных эскизов и монументальных декораций, проживший динамичную жизнь кинематографиста, по природе своего дарования был лирическим живописцем. В повседневной жизни ему всегда не хватало «разговора с природой», не хватало живописи, традиционной классической живописи, которая завораживала его с раннего детства. Мальчик Женя Серганов писал и рисовал всегда—с тех пор, как он осознал себя, с тех пор как его детские руки научились держать уголек и месить краски. И он знал, что живопись—его *дело*. Так же рано, задолго до того, как хорошая изостудия научила его профессиональной грамоте, он осознал себя пейзажистом, и заветные слова «живопись» и «пейзаж» слились в его сознании в понятие прекрасного.

Однако специальностью Евгения Ивановича стал кинематограф. Случайность это или судьба? Вероятно, и то и другое. Чем было кино для мальчишек тех лет, знают только бывшие мальчишки тех лет. Евгений Иванович любил кино всегда. И уже зрелым кинематографистом любил его какой-то отдельной от работы любовью. Всегда был готов забежать на подходящий сеанс, не был особенно профессионально придирчив, был зрителем заинтересованным и благодарным. И случилось так, что в тот момент, когда Жене Серганову пришло время определяться с образованием, Всесоюзный Государственный институт кинематографии открыл двери первому набору студентов на художественный факультет. Тут сошлось все: призвание и увлечение. Женя Серганов стал студентом художественного факультета ВГИКа. Шел 1939 год. Летнюю практику 1941 года прервала война.

Старший сержант роты связи Евгений Серганов вернулся во ВГИК в 1946 году, отвоював 4 года на Западе и на Востоке. Судьба его берегла: вернулся почти невредимым. Сложил в коробочку боевые награды, и началась его вторая студенческая пора... Вновь став к мольберту, студент Серганов работал увлеченно и успешно. Он легко выполнял академическую программу, удивлял преподавателей и сокурсников стремительным ростом профессионального мастерства и неизменной преданностью пейзажной живописи. В 1949 году Евгений Иванович окончил ВГИК и пришел на киностудию «Мосфильм».

Серганов оказался в нужном месте в нужное время. Уже в 1951 году в руки молодых художников Е.И.Серганова и П.Д.Киселева попадает крупная постановочная картина «Большой концерт» режиссера В.П.Строевой (на этой картине молодые художники были соавторами И.А.Шпинеля, своего вгиковского мастера); далее—«Веселые звезды» (1954, реж. В.П.Строева), затем «Борис Годунов» (1958) с тем же режиссером и в паре с П.Д.Киселевым. Далее с тем же соавтором Евгений Иванович работает над эскизами к несостоявшемуся «Ивану Грозному» Ивана Пырьева. Рабо-

тая вдвоем, художники самостоятельно разрабатывают каждый свою часть объектов сценария, и их эскизы подписаны каждым художником отдельно, как самостоятельные авторские работы.

В 1956 году художники завершают еще одну, по тем временам грандиозную, работу—фильм «Пролог» о первой русской революции с режиссером Е.Л.Дзиганом. Сохранившиеся эскизы свидетельствуют об уверенном мастерстве художника, о сформировавшемся стиле его эскизной живописи, а успешная практическая работа—о зрелой профессиональности художника-кинематографиста. Стало обычным, что представление эскизов Евгением Сергановым съемочной группе и руководству студии перед запуском картины в производство—это небольшое событие. Для тех, кто работал с художником впервые,—неожиданное и слегка ошеломляющее событие. Его эскизы поражали емкой и углубленной разработкой темы, неизменной масштабностью замысла и артистизмом исполнения. В сознании многих коллег его искусство с трудом совмещалось с обликом странноватого и молчаливого человека, который безнадежно выпадал своей непохожестью из любого кинематографического сообщества, впрочем, не только кинематографического. В Евгении Ивановиче ничто не выдавало успешного художника, тем более талантливого, уверенного мастера. Непреодолимая деликатность удерживала от самоутверждения в любой форме и в любых обстоятельствах. Его можно было не замечать, чем некоторые неосторожно пользовались, усваивая по отношению к нему снисходительно-небрежный тон, и напрасно. До поры до времени. Мелочи Евгений Иванович не замечал, но попытки ущемить себя в деле, в работе пресекал резко и бурно. Он умел взрывать— не скандалить, а взрывать коротко и выразительно.

Однако не прост был художник Евгений Серганов и в высшей степени незауряден в процессе работы над фильмом от первого прикосновения к литературному материалу и до воплощения замысла в готовых декораци-



*Стачка. Эскиз декорации к фильму «Пролог» (1956). Картон, гуашь, темпера.
ГЦМК. КП-11223, И-8056*



Эскизы к фильму «Выстрел “Авроры”» (1959?).

Штурм Зимнего. Картон, гуашь.

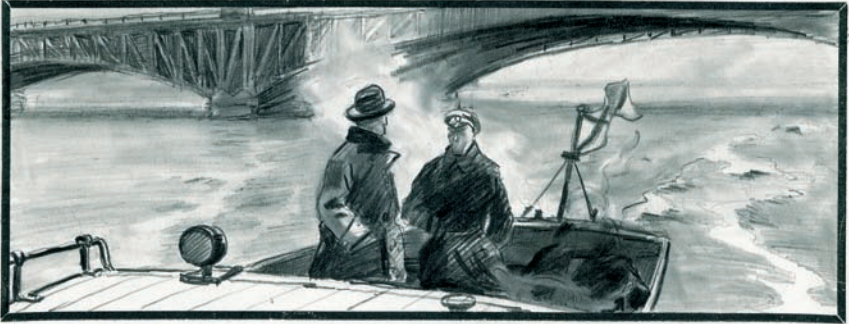
Десант «Авроры». Картон, гуашь. Фотографии из семейного архива

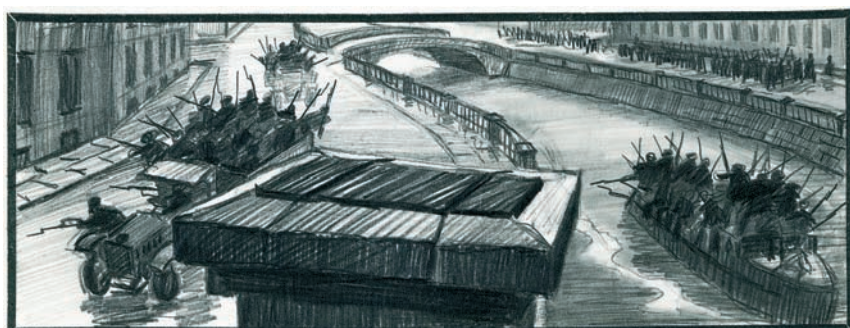
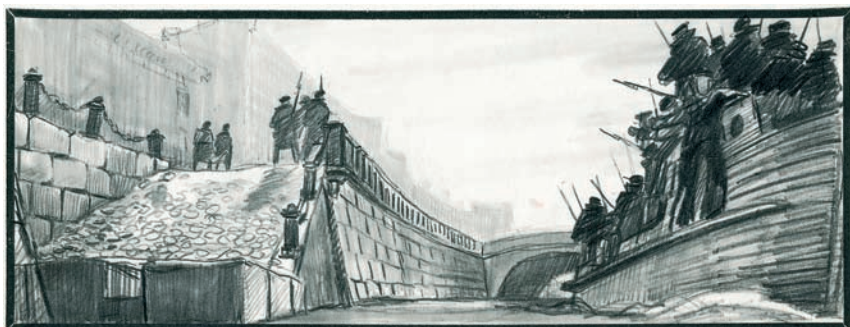
ях. И была у него своя тайна творчества, тайна, которая велика есть и которую нельзя разгадать до конца, да и не надо разгадывать—контуры ее можно лишь обозначить для того, чтобы попробовать ощутить, в чем неповторимость художника и притягательность его творчества.

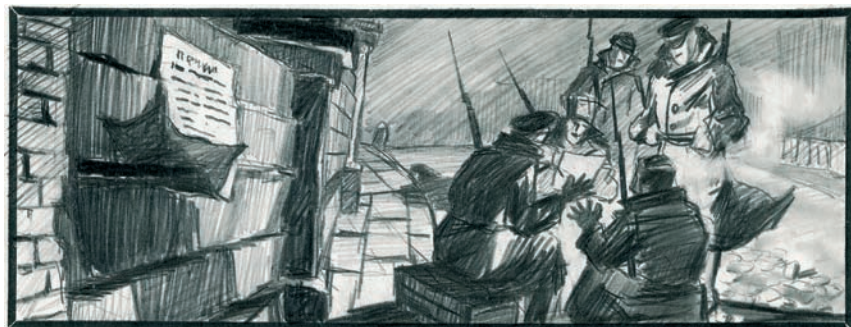
Сам Евгений Иванович никакого таинства в своей работе не подозревал. Все буднично, как у всех. Получал сценарий, читал его, и, если решал, что будет работать, то, не вступая в обсуждение его достоинств и недостатков, принимался за дело.

Как каждый художник, работающий по литературному материалу, Евгений Иванович сразу видел «изобразительный ряд», но у каждого художника своя степень конкретности и точности этого внутреннего видения, своя сила и яркость воображения. Видимо, воображение Евгения Ивановича работало исключительно продуктивно. Те, кто мог наблюдать за ним в процессе работы, знали, что его первое прикосновение к бумаге фиксировало почти полно-

На стр. 271–273 раскадровки к фильму «Выстрел “Авроры”». Ватман, графитный карандаш. Из личного архива Ганны Ганевской







стью решенный эскиз, его предложения были изначально четко сформулированы и композиционно закончены. В мире пластических образов художник чувствовал себя естественно и расковано, мыслил динамично и конкретно. В сущности, прочитав сценарий, он был готов немедленно излагать на бумаге свои предложения и стремился в начале работы над фильмом быстрее преодолеть период разминки, застойной кабинетной работы. Для Евгения Ивановича дело было только за тем, чтобы подготовить планшеты, краски, обустроить в своем углу комнаты художников и приняться за эскизы.

Евгений Иванович в основном работал гуашью и темперой по бумаге, картону, а позднее по грунтованному гипсом холсту. Обладая завидной способностью детально выстраивать в воображении замысел декорации, он почти не пользовался предварительными разработками, делая исключения только для сложных по архитектуре объектов. Вероятно, вольно или невольно художник стремился зафиксировать на бумаге, картоне, холсте свои предложения, пока замысел не остыл, не перестоялся в воображении, пока свежи эмоции, породившие его. Работая сразу начисто и очень быстро, Серганов не только демонстрировал артистичность исполнения, но и каким-то образом создавал ощущение сиюминутности события, органически присутствующие эстетике кино. Он никогда не суетился, к своей работе относился уважительно, ненавидел торопливость. Никогда не демонстрировал профессиональную отдышку. В обычной рабочей обстановке его стремительность была его естественным рабочим ритмом и свидетельством неизменной готовности к акту творчества, но на студии хорошо знали о редкостной работоспособности и продуктивности Серганова, и частенько обращались к нему в кризисных ситуациях. В этих случаях он работал с веселым азартом, но также без суеты, без судорожного напряжения и без потери качества, и демонстрировал такую результативность, которая поражала самых многоопытных коллег.

О том, какого напряжения требовал от художника его стиль работы, можно было судить, понаблюдав его пару дней в деле. В комнате на студии, где работал Евгений Иванович, было постоянное рабочее место еще двух-трех художников. К ним заходили друзья и сотрудники по делу и без дела. К Евгению Ивановичу тоже заходили по делу и без дела, он отвечал на звонки, звонил сам, уходил в павильоны и цеха, в которых шла работа и где ждали художника. Покончив с делами, он возвращался к мольберту и продолжал работу над эскизом в том же темпе, как будто она не прерывалась. Эта удивительная способность держать форму и полное отсутствие потребности в каком бы то ни было допинге, в потребности взбудоражить свою творческую энергию, давали ему не только возможность быстро и эффективно решать основные творческие и производственные проблемы художника-постановщика фильма, но и создавать, в рабочем порядке, самодельные эскизы. Какого напряжения стоила художнику такая эффективность, можно только догадываться, наблюдая, как, окончив работу, он аккуратно складывал кисти, накрывал влажной тряпкой гуашевую палитру, усаживался в свое знаменитое продавленное кресло и тихо задремывал. Усталый мастеровой. Евгений Иванович работал за мольбертом как хороший плотник—истово, трезво и качественно. Он и в самом деле был прекрасным мастером: строил лодки, делал замечательные рамы, какие-то особенные ножи и многое другое и все это споро, профессионально и безошибочно по вкусу. И естественно, что он был отличным строителем декораций, строителем-художником, чувствующим пластическую форму сооружения как реальность и как средство осуществления декорационного замысла. Он

умел извлекать эмоциональное звучание из больших и малых форм, которыми оперировал легко и изобретательно.

Как известно, работа над фильмом начинается с режиссерской разработки и подготовительного периода. В это время за рабочим столом решаются очень многие творческие и производственные проблемы будущего кинофильма. В этот момент три постановщика: режиссер, оператор и художник—в свободной беседе, обычно, обсуждают широкий круг интересов участников «великого сидения». В идеале основные создатели фильма находят общий язык и достигают взаимопонимания. Конечно, не все кинематографисты в равной степени нуждаются в такой работе и любят ее, но те, кто на нее настроен, могут испытывать дискомфорт от пассивности одного из членов триумvirата. Евгений Иванович был если не пассивен, то заметно индифферентен. Уже очень он был художником! Он мыслит пластическими образами, объемами и не испытывал потребности углубляться в интеллектуальные игры коллег. Он спешил к мольберту, к эскизам!

Следует отметить, что в те времена, когда работал Евгений Иванович, запуску фильма предшествовал подготовительный период, и было обычным делом иметь в материалах постановочного проекта так называемые «раскадровки», то есть зарисовки кадров будущего фильма, в которых художник-постановщик покадрово фиксировал изобразительное решение картины. В этих рисунках обозначались все компоненты сцены или эпизода картины от кадра к кадру, просматривалась динамика развития событий. Раскадровки к некоторым сценам планировавшейся картины «Выстрел “Авроры”» вполне дают представление об остром кинематографическом видении художника, о целостности его представления о фильме.

Однако ни очевидная одаренность Евгения Ивановича, ни его высокая профессиональность не спасали его от предубежденности многих коллег. К тому же ему осложнял жизнь плохой слух (последствия фронта), кото-



Эскизы к фильму «Негасимое пламя» (1964).
Заводской двор. Холст, гуашь. ГЦМК. КП-9471/1, И-7114



В котловане. Холст, гуашь. ГЦМК. КП-9471/2, И-7115

рый не столько мешал общению, сколько служил художнику поводом для комплексов. Реально это не так уж сильно отражалось на востребованности Евгения Ивановича. Его мастерство не вызывало сомнений и достаточно устойчиво ценилось. Коллеги, которые охотно с ним работали, находились всегда, но также ему сопутствовала репутация человека странноватого. Словом, вполне идеального художника-кинематографиста из Евгения Ивановича не получилось. При этом прочная репутация превосходного живописца, как это ни странно, мешала осознать значительность его творчества как художника кино. Господствовало мнение: живописец—да, художник кино—не для всех. К тому же наступили 60-е–70-е годы, сформировалась новая шкала ценностей в культуре и искусстве и перед послевоенным поколением художников-постановщиков, ярким представителем которых был Евгений Серганов, вставала проблема если не выживания, то осознания ответственности своего собственного творческого опыта новому мышлению в области изобразительного искусства, в том числе искусства кинематографии.

В таких обстоятельствах все по-своему решают свои проблемы, Евгений Иванович не решал их никак. Он продолжал работать.

Фильмы, декорации к которым созданы Евгением Ивановичем Сергановым, по тематике отчетливо группируются в три блока. Это фильмы, снятые по сценариям на темы современности, картины о Великой Отечественной, историко-революционные и исторические фильмы (к ним можно отнести и фильмы-спектакли). В каждой из этих групп можно выделить особенно яркие работы, которые демонстрируют разносторонность художника и являются вершинами его творчества в разные годы.

В первой половине 1960-х годов Евгений Иванович работал на трех фильмах о современности: «Время летних отпусков» (1961, реж. К. Воинов), «Молодо-зелено» (1962, реж. К. Воинов) и «Негасимое пламя» (1964, реж. Е. Дзиган). Сквозная тема—судьбы людей на фоне будней страны, великие и малые стройки коммунизма. Можно предположить, что эскизы и декорации к фильмам Константина Воинова были созданы художником с ошу-

щением своей естественной вовлеченности в повседневное—хотя бы в качестве активного и заинтересованного наблюдателя. По-видимому, он невольно накапливал впечатления от непосредственного соприкосновения с процессом строительства «основ счастливого будущего», и его эскизы к фильму «Негасимое пламя» оказались уже качественно иными: они представляют собой условно отдельную группу работ и по художественному языку, и по содержательности, и по очевидной неоднозначности трактовки материала. Место действия—одна из великих строек коммунизма. Сибирь. Первое впечатление—взрывная выразительность эскизов. Они, для рабочих эскизов, габаритно большие—очень большие даже для масштабов Евгения Ивановича. Очевидна потребность художника крупно высказаться на заданную тему. Острая «кинематографическая» организация пространства кадра, легко угадывается место кинокамеры, ее возможное движение. Зрителя завораживает лабиринт перевитых труб, глубина гигантского котлована, циклопические порталные краны, феерия ночной смены. И, как всегда, великолепная эскизная живопись темперой. Евгений Иванович в этих эскизах впервые работает на холсте, грунтованном гипсом. Эта изобретенная им техника отдаленно похожа на фресковую живопись в эскизном варианте. Работы приобретают монументальность, но сохраняется вся непосредственность и свежесть эскизной живописи. Однако группу эскизов к фильму «Негасимое пламя» выделяет не только редкий уровень мастерства, но и еще более редкое качество: присутствие в них некоей внеэскизной интонации, порожденной не только и не столько материалом сценария, сколько внутренним драматизмом самого события—строительство и израненная им природа. Картина внечеловеческого, циклопического деяния выглядит как вторжение инопланетной цивилизации, которая существует независимо от земного человека—от тех крошечных людей, которые неразличимы в пространстве кадра. При всей точности и документальности изображения возникает ощущение нереальности происходящего. Вернувшись с выбора природы, Евгений Иванович не раз размышлял об этом. Нюансы такого рода фиксируются непредвзятым художником произвольно. Евгений Иванович вряд ли пред-



Стройка. Картон, гуашь. ГЦМК. КП-11222/1, И-8052

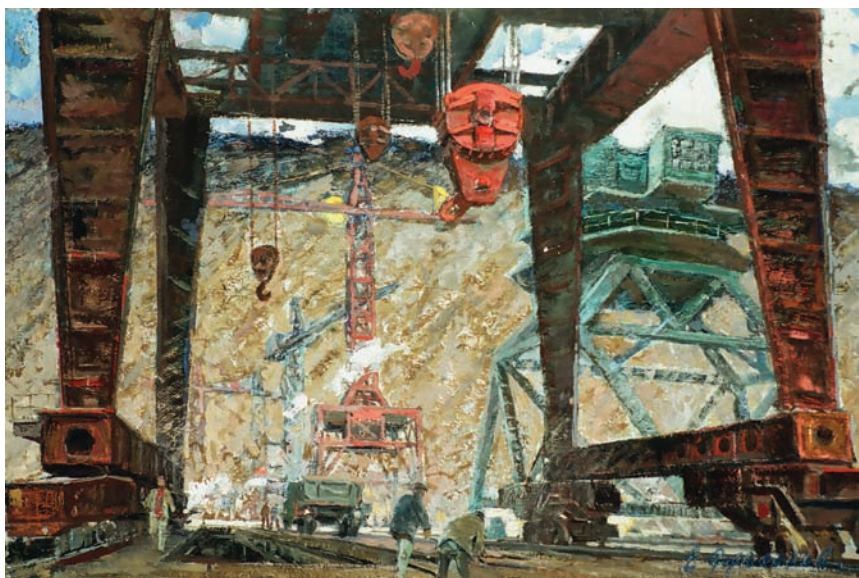
полагал напрямую драматизировать изобразительный строй фильма, но он наблюдал предкамерную действительность, был захвачен увиденным, будучи художником, которому доступно интуитивное сверхзнание, своего рода поэтическое провидение. Эта интонация зафиксирована в эскизах, а общее эмоциональное звучание темы из пафосного трансформировалось в напряженно-драматическое. По прошествии десятилетий такие работы обретают особую ценность, как яркие приметы эпохи.

В фильмографии Евгения Ивановича декорационно сложные постановки всегда перемежались современными бытовыми картинами («Право первой подписи», «Когда наступает сентябрь» и др.). В эскизах к этим фильмам есть интересные кинематографические решения, масштабные предложения для натурных съемок, но в них с абсолютной достоверностью отражена наша недавняя повседневность, та «среда обитания», которая уже ушла в прошлое, неотрывно от нашей новейшей истории. В те годы, о которых идет речь в нашем очерке, в отличие от современной съемочной практики почти все интерьеры снимались в павильонах, то есть в декорациях, построенных художником.

Эскизы к упомянутым выше фильмам—малая часть большой «современной кинографии» художника. В целом эти эскизы объединяет некоторая простота, или упрощенность, изображения. Совершенно очевидно, что это обусловлено характером сценарного материала, однако артистизм кисти одухотворяет и незамысловатые сценарии: в них четко сформулирована драматическая ситуация, замечательные «обжитые» интерьеры, в которых запечатлена сиюминутная реальность. Простота эскизов говорит не о простоте задачи, а о степени выразительности самого материала фильма, его изначальной примитивности и скромном изобразительном потенциале. Если эскизы к этим картинам лишены (или почти лишены) углубленной выразительности, свойственной другим работам художника, то это—отраженный эскизом уровень эстетизированности нашего быта того времени, и четкая позиция художника, который не нагружает немудреный сюжет худо-



Узел нефтепровода. Холст, гуашь. ГЦМК. КП-8325, И-6388



Ночная смена. Картон, гуашь, темпера.

На стройке ГЭС. Картон, гуашь, темпера. Фотографии из семейного архива

жественными изысками, сознательно сохраняя «единство формы и содержания», подчеркнутый будничностью самого эскизного языка.

В последние годы работы Евгения Ивановича на студии в одном из интервью его спросили: на каких картинах он более всего любит работать? Ответ последовал быстро, без раздумий: «На картинах о Великой Отечественной войне». Вот так—об Отечественной войне, и это при списке работ,

где столько блестяще решенных декорационных задач, которым иной коллега позавидует. Нет. Фильмы о Великой Отечественной. Отношение Евгения Ивановича к своему собственному военному опыту было окрашено таким глубоким чувством, о котором почти никому не дано было догадываться. Между тем его военная биография была по-своему уникальна: он прослужил почти 4 года войны в одной части, в роте связи. Случай на площадке «Возмездия» в основном интересен как эпизод кинематографической будней, где герой—художник кино. Но для рассказа о творчестве художника и о своеобразии его личности важно, что в этом эпизоде приоткрылась копилка его памяти о войне, к которой художник без надобности не прикасался, а она, видимо, содержала столь многое о тех годах, о его военном опыте, что этого хватило бы на целую творческую жизнь, будь он художником-баталистом.

На съемках фильма А. Столпера «Возмездие» Серганову пришлось строить декорации на натуре и в павильоне сходу, безо всякой подготовки и эскизов, полагаясь только на память и на воображение. Выручать группу в экспедиции, где с декорациями оказалось полное бедствие, Евгения Ивановича переместили из мосфильмовской комнаты художников в город Рязань столь стремительно, что он не только не успел прочитать сценарий, но толком собрался, и в легкой одежке оказался на съемочной площадке в чистом поле среди белоснежных сугробов, перед остовом недостроенной декорации разрушенного Сталинграда. Костюмеры, как могли, приделали художника, выдали раскладной стул, и зная, в сущности, только ту сцену, которую надо снимать сейчас, он огляделся и стал отдавать тихие команды. Задвигалась техника по снегу, пролегли чем-то присыпанные, будто разьеженные до грунта, фронтовые дороги, солдаты устанавливали столбы, тянули проволоку, в снегу пролегли траншеи. Все выглядело так, как будто на чистом листе бумаги художник рисует нечто, уже существующее во всех подробностях в воображении. После обеда короткая реплика режиссеру: «Александр Борисович, можно снимать». Далее большая работа продолжилась: полноценные, стремительно сделанные эскизы; павильоны и натура; большая декорация «цех завода», который почему-то нельзя было снимать в реальном заводском интерьере, и цех был сооружен Евгением Ивановичем в коллекторе павильона из невероятных деталей, собранных по производственным помещениям студии и на складах и выстроенных художником в убедительную конструкцию так, что никто не заподозрил натяжки, недопустимой в серьезной кинокартине.

Евгений Иванович сделал эскизы и декорации к восьми военным фильмам, которые неравноценны по литературному материалу и по общему решению изобразительной части фильма. К некоторым картинам эскизы не сохранились, но и те, что остались в мастерской художника и музеях, представляют собой впечатляющее собрание кинографии о Великой Отечественной войне. Серия этих работ началась для него с фильма «Как вас теперь называть?» (1965, реж. В.А. Чеботарев). В этой картине почти нет батальных эпизодов, сюжет в основном развивается в интерьерах и в городе. Художник решает эскизы в суровой черно-белой графике. Интерьеры почти целиком выполнены углем—строго, сухо, жестко, очень выразительно и продуманно по архитектуре, а натурные эпизоды—в более свободной манере, они почти целиком написаны гуашью. Такая техника используется художником впервые. Она возникает в его палитре только один раз—как единый графический прием для всей серии эскизов к этому фильму. Евгений Иванович только варьирует технику от четкой и сухой графики интерьеров к более свободной и живописной графической манере натуральных



Мост. Эскиз декорации к фильму «Как вас теперь называть?..» (1965). Картон, гуашь. ГЦМК. КП-11762/2, И-8064

эскизов. Среди них замечателен «Мост». Это решение одного из центральных эпизодов фильма, предложение сугубо кинематографическое: картина мрачного предзимья, секущий мокрый снег, мощные опоры моста, занимающие в почти две трети кадра и давящие, как военное лихолетье. Все сливается в трагический аккорд отчаяния и бессилия перед стихией войны, как перед стихией природы. Эскиз написан широкой кистью, нервно, крупно, в нем нет прямого рассказа о событии, это гигантская сценическая площадка для съемок трагического эпизода картины. Лист написан будто на основе этюда с натуры. Но такого этюда не было. Была живая, горячая память о войне и мощное тренированное воображение художника-пейзажиста. Трагическое мгновение и момент беспросветности в природе—в естественном единстве, запечатленные в суровой, почти монохромной живописи эскиза.



На передовой. Затишье. Эскиз к фильму «Дикий мед» (1966). Картон, гуашь. ГЦМК. КП-9470/3, И-7113

Замечательны по достоверности и почти документальной конкретности эскизы к фильму «Дикий мед». Это почти фронтовые зарисовки, организованные в классические эскизы художника-кинематографиста. Фильм был черно-белым, но в эскизы введен цвет (не живопись, а подцветка, которая дает ощущение разнообразия фактур: земля, небо, вода). В эскизах четко обозначена точка зрения художника—точка зрения пехотинца. На таком материале, каким располагал художник в этом фильме, можно было предложить любое решение, любую военную натуру, оснащенную всей мрачной экзотикой войны и всем арсеналом кинематографических эффектов. Но сценарий о любви—о людях на войне, а героиня—фронтовой фотограф, поэтому художник предложил эскизы как бы с точки зрения человека, с высоты не выше среднего человеческого роста. Эту войну художник воспроизводит такой, какой ее должен видеть пехотинец, как видел он ее сам, прошагав четыре года дорогами войны через траншеи и переправы, лесом и полем с катушкой провода за плечами. Но при откровенно «бытовой» трактовке военной натуры, эскизы к фильму «Дикий мед» в высшей степени артистичны, написаны легко и уверенно, с подкупающей простотой и абсолютной убедительностью, и они красивы,—не побоимся этого слова,—они отмечены естественной, внутренней гармонией, которая свойственна манере Серганова.

Совершенно в другом ключе выполнены эскизы к фильму «Возмездие». Это фильм о Сталинградской битве и победе под Сталинградом. Картина суровая, тяжелая по всем компонентам, принятая художником на ходу, в условиях, когда от него трудно было ожидать полноценной эскизной разработки сценария. Многое создавалось в рабочем порядке, тем не менее, было несколько эскизов, которые говорят о том, в каком характере Евгений Иванович хотел бы видеть изобразительное решение фильма. Наиболее крупные и проработанные эскизы сделаны художником к немым кадрам поверженной боевой техники врага. Ему никогда не была свойственна безудержная аффектация, он не стремился ошеломить зрителя, но умел, не переступая законов гармонии, достигать мощной выразительности. Картина покинутого поля боя и поверженной техники написана им как погост, кладбище.



Отступление. Эскизы к фильму «Дикий мед» (1966). Бумага, гуашь. ГЦМК. КП-8326, И-6389



На переправе. Эскиз к фильму «Дикий мед» (1966). Картон, гуашь. ГЦМК. КП-9470/2, И-7112

«Тигры» после боя. Эскиз к фильму «Возмездие («Солдатами не рождаются»)» (1967). Картон, гуашь. ГЦМК. КП-11220/2, И-8049

В этих эскизах не столько торжество победы, сколько ужас разрушения, трагедия войны, которую не может охватить сознание. Только фрагменты грандиозного события—недавней битвы—свидетельствуют о реальности разрула смерти и разрушений. Не случайно в том, как художник написал немецкую технику, легко угадывается совершенно человеческое отчаянье перед неизбежной гибелью. В этом боль самого художника, приоткрывающая запретную для всех область его души, где, вероятно, никогда не меркла живая, горячая память военных лет. Та же интонация связывает эскизы, созданные





Дальше пути нет. Эскиз к фильму «На пути к Ленину» (1970). Картон, темпера, гуашь. ГЦМК. КП-11102, И-8026

Евгением Ивановичем в точном соответствии с исходным литературным материалом, с несколькими картинами, которые были найдены в мастерской художника только после его кончины. Они подписаны Евгением Ивановичем наспех, их назначение и принадлежность к определенной серии эскизов для конкретных фильмов по разным причинам вызывает сомнение. Но это и не очень существенно, так как совершенно очевидно, что эти работы самодостаточны и если имеют, то только косвенное отношение к сценариям. Эскиз «Отступление» — редкой выразительности лист. О чем он, о ком он? Его сюжет — только повод выплеснуть на зрителя, на лист картона неизбежную боль солдата и человека: война не для людей, она против всего живого; война — слепой черный смерч, она ведет в ничто! Эскиз поражает блестящим уверенным мастерством исполнения и смелым, даже вызывающе смелым замыслом — черно-белая графика гуашью: земля и небо; человек и коза. Почти невидимая в темноте колонна отступающих немцев. Колеи разбитой фронтовой дороги и темные облака устремлены к какой-то точке на горизонте, куда втягивается стремительная воронка войны. Узкая красная кровавая полоса там, где смыкаются земля и небо. Лаконизм, можно сказать, аскетизм средств выражения и непринужденная легкость исполнения свидетельствуют о том, с какой полнотой и точностью художник предощущал, как полно и точно видел эскиз до прикосновения к бумаге, и как жива его память о войне.

В 1970-е не совсем обычной была картина «На пути к Ленину». Этот фильм ставил немецкий режиссер Гюнтер Райш. Можно предположить, что ему было особенно необходимо иметь эскизы, в которых была бы достоверно и выразительно воссоздана картина страны, взорванной гражданской войной. Режиссер получил замечательные эскизы. В них естественно сочетаются почти станковая разработка сюжета, кинематографическая экспрессивность композиции и виртуозное эскизное письмо гуашью.

На стр. 284:

Продотряд. Эскиз декорации к фильму «На пути к Ленину» (1970). Фотография из семейного архива.



Пулеметная рота. Эскиз к фильму «На пути к Ленину» (1970). Картон, пастель, темпера. ГЦМК. КП-11763, И-8062

В наследии Е.И.Серганова значительное место принадлежит работам к фильмам, разным по жанрам, но которые в целом можно назвать историческими. Среди них особняком выделяется—эпически-сказочный вариант поэмы «Руслан и Людмила» Александра Птушко. Такие фильмы, как правило, дают художнику большие возможности использовать весь свой творческий потенциал. Для Евгения Ивановича это была возможность погрузиться в работу над материалом, который побуждает к нестандартному поиску масштабных декорационных решений.

Фильм Птушко стал последней очень крупной работой Евгения Ивановича в кино. Он тоже принял эту картину на ходу и включился в работу с молодым энтузиазмом, будто давно ждал повода поработать над картиной о русской старине. Он, действительно, иногда заговаривал о том, какими видит древнерусские города, их крепостные стены, белые храмы с золотыми куполами и темные посады. И вот перед ним загрунтованные гипсом холсты, и можно погрузиться в эту работу.

Энергия, с которой Евгений Иванович работал над фильмом «Руслан и Людмила», поразила самых закаленных кинематографистов. Шли съемки, их надо было обеспечивать, решать изобразительный строй картины и сразу отдавать эскизы в работу. На таких картинах, как «Руслан и Людмила», все, что входит в декорацию, прорисовано художником, все проходит через его руки. Птушко, сам художник, человек бурный, громогласный и крутой, приходя поздно вечером по пустым коридорам студии в комнату Евгения Ивановича, непривычно затихал. Он видел на мольберте готовый или почти готовый эскиз, который можно обсуждать. Он знал, что утром это был чистый, белый холст. Он знал, что художник целый день работал в павильонах и цехах. Присев рядом с художником, он тихим чужим голосом спрашивал: «Сынок, как ты это делаешь?»

Серия эскизов к фильму «Руслан и Людмила» стилистически глубоко родственна той русской сценографии, которая развивалась в традициях изобразительного искусства конца XIX—начала XX веков. Собственно, этой традицией проникнуто все творчество Евгения Ивановича, но в эскизах на тему древнерусской истории эта связь особенно очевидна. Безо всяко-



Золотые ворота. Вариант эскиза к фильму «Руслан и Людмила» (1972). Картон, гуашь, темпера. Семейное собрание

го признака заимствования и стилизации, при безусловной «кинематографичности» эскизов, художник работает в традициях русской театрально-декорационной живописи времен «Мира искусства». К этому побуждает и материал фильма—русская старина, так любимая русскими художниками в те времена. В серии эскизов к «Руслану и Людмиле» используются разные

техники, в основном они выполнены в излюбленной художником технике—гуашевой живописи, широким, сочным мазком, но эскиз спальни Людмилы—мастерский коллаж. Здесь художник выстраивает интерьер пещеры толстым листом отфактуренной золотой фольги, а в глубине пишет рядную спальню. Эскиз безыскусственно сказочный, в нем добрая улыбка и такое веселое золотое сияние, что комический марш Черномора должен выглядеть здесь (и действительно выглядел) особенно уморительным, что вполне созвучно великой поэме.

Эскиз «Древний Киев», можно причислить его к ряду шедевров русской декорационной живописи. Раннее утро; темный, еще не освещенный солнцем посад; через него улица-дорога ведет к Золотым Воротам Киева; по сторонам—деревянные дома, кузница, заборы, моленная изба; тепловатый колорит человеческого жилья; за городской стеной на холмах белый город храмов, монастырей, княжеских хором; в бело-голубом свете летнего утра высится верхний город—мощный и невесомый, уходящий в небо золотыми куполами. Эскиз написан на бумаге темперой и пастелью. Дробная мерцающая живопись похожа на мозаику. Она откровенно декоративна, с долей заметной условности, но с четко обозначенными фактурами дерева, камня, разрезанной дороги—это выдает руку профессионального художника кино, а существование различных живописных приемов в эскизах к фильму «Руслан и Людмила» отражает двойственную стилистику самого фильма, где сочетаются быль и небыль, сказки и предания, эпос и нечто из реальной истории.

Съемочный процесс «Руслана и Людмилы» и очевидная незаурядность достигнутых результатов произвели некоторое волнение среди коллег. К Серганову приходили друзья с комплиментами, однокашники вспоминали «серганическую» живопись его студенческих лет, он недолго проходил в героях студийного масштаба. Однако несравненно более важным в его биографии было то, что работа на материале древнерусской истории по-



Эскизы к фильму «Руслан и Людмила» (1972). Дорога к замку Черномора. Холст, гуашь. ГЦМК. КП-8323, И-6385



Спальня Людмилы. Оргалит, коллаж. Семейное собрание

будила приняться за серию работ, независимых от сценария и вообще от кино, которые можно назвать и реконструкцией древнерусских городских ансамблей, и фантазиями на тему древнерусского города. Не все композиции вполне закончены. Евгений Иванович работал над ними долго, откладывал и возвращался к ним вновь. Ничего кардинально не менял, но все уточнял и уточнял живопись—этот сложный, неожиданный для него колорит из коричневато-зеленых и серых тонов, добиваясь ощущения отдаленности изображения от зрителя, а точнее—отдаленности во времени, которое особенно заметно в композиции «Соборная площадь». По технике она напоминает тронутую временем фреску. Мы не знаем, что побудило художника повторять эту тему в разных вариантах, можем только всматриваться в эту живопись, и каждый волен по-своему объяснять себе все эти странные печальные картины.

Время шло и как-то незаметно жизнь складывалась так, что Евгений Иванович стал всерьез возвращаться к своей Великой Любви—к пейзажной живописи. Это наполняло его эгегическим покоем.

Репутация прекрасного живописца сопровождала Евгения Серганова со студенческих времен. В те годы он много работал на натуре. Преподаватели и студенты тех лет хорошо помнили его фамилию. Его натюрморты, его пейзажи, которые он писал в любое свободное время. Помнили его слабость к этюдам большого размера. Это было темой для шаржей и шуток, не сатиры а ласкового юмора. Видимо, он производил сильное впечатление своей погруженностью в живопись и результативностью своей работы. Со студенческих лет сохранились четыре пейзажа. В них память о скудных послевоенных годах, о счастье быть живым, держать в руках кисти и делать дело, для которого рожден. И еще эти пейзажи свидетельствуют о том, что студент Серганов был сложившимся художником, что он прирожденный пейзажист. Но началась динамичная, строго регламентированная



У стен города. Семейное собрание

жизнь востребованного кинематографиста. В этой жизни, казалось, не могло быть ни времени, ни места, ни условий для развития хрупкого дара личного пейзажиста.

В 1989 году Евгений Иванович ушел на пенсию. К этому побуждало здоровье и перспектива целиком отдаться живописи, а возможно, и исчерпанность подлинного интереса к работе художника-постановщика фильма. А может быть, спокойное сознание того, что новая кинематография—не его кинематография. Но, главное, живопись—его нежная и неизменная любовь. И как же медленно, вдумчиво он стал работать! Будто не этот же художник поражал веселой стремительностью эскизного письма. Теперь он работал по этюдам—классическая станковая живопись. Мастерская постепенно становилась основным местом его работы.

Довольно скоро определился главный интерес Евгения Серганова в станковой живописи: пейзажная картина в самом традиционном классическом варианте. Он никогда не стилизовал; не работал ни под старину, ни под романтизм, ни под классицизм. Для него природа была священна, он любил ее такой, как она есть. Его эмоциональность окрашивала его пейзажи такой проникновенностью, так ярко выраженным настроением минуты, мгновения из жизни земли, что этюды и картины покоряют безыскусственной искренностью. Может быть, он был несколько наивен своей влюбленностью в натуру, но он так доверял ей! Надо сказать, что в творчестве Серганова кинография и пейзажная живопись существуют в гармоничном единстве, проникнутом единым эмоционально-чувственным мироощущением, свободном от любого давления: эстетического, идеологического, профессионального. И источник этого мироощущения—наблюдение природы и действительности, которым художник был доверчиво открыт.

Этюды маслом у Евгения Ивановича написаны удивительно легко и прозрачно, они ощутимо материальны, шелестят листвой, дышат влажным или жарким воздухом, в них легкое небо, которое неизменно воздушно. Они совершенно свободны от аффектации, нет ни особо эффектных ра-



Бой Руслана. Холст, гуашь. ГЦМК. КП-8250, И-6384

курсов, светотеневых эффектов, нет «нажима на природу». Это портреты лесных полей и перелесков, это дороги, реки; пейзажи широкого обзора и лирические уголки природы. Они написаны бережно, с полным доверием к натуре. Многие этюды по степени законченности доведены до уровня картины. Это работы «Прудик», «Дорога в Кутуарах», «Церковь под дождем». Очень хороша написанная Евгением Ивановичем серия этюдов в исторических градах и весях России. Замечательно написана в этих этюдах архитектура, она тоже портретная, что естественно для такого объекта живописи, но она у него как-то особенно весома, ее объемы впечатляют пластикой и фактурой, сооружения вырастают из земли как деревья, как рукотворная природа со своей осанкой и характером. Эта старая, в основном церковная архитектура, не тронутая реставрацией, в печали запустения и разрухи уже становится документом истории.

Совершенно иначе задуманы и написаны художником пейзажные картины. В основном, они разошлись по разным собраниям и в свое время не были зафиксированы для дальнейшего воспроизведения.

Будет справедливо вспомнить, что быть достоверным—один из заветов художника кино. При всей станковости этих работ они родственны эскизам художника к фильмам и его картинам-фантазиям на тему древнерусских городов. Еще очевидно, что открытая взрывная эмоциональность по-прежнему уводит его кистью, только теперь мысли и чувства более дисциплинированы, подчинены внутреннему контролю. Картина—конечный результат: не будет ни декораций, ни домакеток, ни комбинированных съемок. Ее создание завершится на холсте и только на холсте, но замечательно, что и при станковой завершенности живопись Евгения Ивановича остается свежей, а кисть—легкой.

Полотно «Тихая заводь»—вторая пейзажная картина—возникла в мастерской художника внезапно, возможно, на основе какой-то неоконченной работы и почти завершена. В этой картине все торжественно и прекрасно; тихий, очень тихий безветренный день русской осени; сквозь обла-



Студенческий этюд. Семейное собрание



Осенний пейзаж. Фотография этюда из семейного архива



Студенческий этюд. Семейное собрание

ка—ласковое неяркое солнце. В темном зеркале заводи опрокинутый собор деревьев в роскошной осенней листве, за ними далекая лесная опушка и золотисто-зеленая поляна в речной излучине. Картина озарена таким глубоким чувством, что ее можно воспринимать и как молитву, и как прощание.

Евгений Иванович прожил трудную жизнь. Он сполна платил за свой Божий дар мучительной остротой переживаний, всеми муками сердца, неотрывными от таланта, которые есть часть таланта. Евгению Серганову было даровано во всей полноте ощущать гармонию бытия, а интуиция прирожденного художника ограждала его творчество от банальностей. Оно правдиво, достоверно, захватывает своей энергией, оно духовно в каждом своем проявлении.