

В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Марина ЛИСАКОВСКАЯ

НЕЗАМЕЧЕННЫЙ АВАНГАРД

Художники в кино

Было бы прегрешением против истины утверждать, что творчество художников кино недостаточно оцененная страница в истории отечественного искусства. Любой профессиональный кинематографист прекрасно осознает роль и значение художника в работе над фильмом. Имена художников кино известны и в художественной среде. Во второй половине прошлого века ни одна значительная выставка Союза художников не обходилась без эскизов декораций и костюмов к фильмам. Регулярно организовывались большие выставки художников театра, кино, анимации, телевидения. Многие мастера декорационного искусства были удостоены званий народных и заслуженных художников союзных республик и СССР.

Но за последние два десятка лет не только общественная, но и творческая жизнь изменились коренным образом. Фактически сегодня нужно заново открывать историю отечественного кинодекорационного искусства. А история эта насыщена и интересна.

Первыми художниками, пришедшими работать в кино, были, естественно, художники, имевшие опыт работы в театре. В оформлении фильмов они использовали сугубо театральные принципы: рисовали плоскостные декорации, ориентированные на восприятие из зала, более или менее подходящие костюмы и предметы реквизита подбирали в театральных цехах, на лица актеров накладывался плотный театральный грим.

Одним из первых опытов осмысления и применения иного подхода к оформлению экранного пространства можно назвать экранизирован-

ный Всеволодом Мейерхольдом и оформленный Владимиром Егоровым в 1915 году «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда. Этот фильм произвел большое впечатление на зрителя своим изобразительным решением. Егоров придумал и построил сложные объемные декорации, которые позволяли создавать глубинные мизансцены с выразительной и контрастной светописью и свободно использовать различные ракурсы (к сожалению, этот фильм, как многие дореволюционные фильмы, не сохранился, и судить о нем мы можем только по впечатлениям современников). Работа В.Егорова была столь успешна, что в рецензиях на этот фильм имя художника ставилось рядом с именем режиссера, что для кинематографа того времени было фактом необычайным, впервые российская критика отдельно рассматривала и оценивала работу художника кино. Очевидно, что свою роль сыграла учеба В.Егорова в Строгановском училище у великих архитекторов—Ф.Шехтеля и И.Жолтовского. Художник понимал, что владение пространством и светом—это главные составляющие профессии художника кино.

Как самостоятельный вид художественного творчества профессия кинохудожника сформировалась и стала развиваться уже после Октябрьской революции. Окончательно она закрепилась как новая профессия в 1938 году, когда во ВГИКе был создан художественный факультет, готовящий художников-постановщиков, художников-мультипликаторов (теперь их называют художники-аниматоры) и позднее—художников по костюму.

Родившись в недрах кинематографа, профессия кинохудожника остается профессией, в основе которой лежит изобразительное искусство. Вполне естественно, что в новом поле художественной деятельности сформировался совершенно новый вид изобразительного искусства—киноэскиз. Чтобы понять его специфику и своеобразие, его характерные признаки и особенности, необходимо, прежде всего, уяснить его место и роль в сложной, многообразной структуре декорационного искусства.

Главной задачей художника в кино является создание игровой среды фильма. Эта работа складывается из двух основных этапов, которые можно обозначить как *подготовительный* этап и этап *производственный*.

На подготовительном этапе художник знакомится с литературной основой (сценарием или экранизируемым литературным произведением) и воплощает свой замысел, свое понимание и видение будущего экранного произведения в эскизах. Эскизы игровой среды и костюмов (если необходимо, то и эскизы гримов)—это первое зримое, пластическое воплощение будущего фильма, созданное средствами изобразительного искусства.

На производственном (или реализационном) этапе на основе предложенного художником изобразительного материала (кроме эскизов это могут быть экспликации, планировки, раскадровки) создается собственно игровая среда: строятся декорации, выбирается натура для съемки, шьются костюмы, делаются гримы, подбирается реквизит. Так, в общих чертах, шла работа над фильмом на отечественных киностудиях на протяжении почти всего XX века.

В природе киноэскиза изначально заложена определенная функционально-прикладная роль: создание предварительного замысла, то есть *эскиза*, предметно-пространственной среды (костюм есть часть этой предметной среды), в которой будет разворачиваться действие фильма.

Термин «эскиз» подспудно настраивает на отношение к произведению как к материалу сугубо рабочему, вспомогательному, который необходим в основном производственным цехам киностудии для создания объемных де-

кораций, костюмов, подбора реквизита. В истории кино было немало случаев, когда авторские киноэскизы уничтожались, едва завершалась постановочная работа. Только теперь мы в полной мере осознаем невосполнимость этих потерь.

Между тем кинематограф как искусство синтетическое по своей природе является результатом синтеза «промежуточных оригиналов». Оригинальными и самоценными произведениями являются и сценарий, и постановочная работа, и музыкальная партитура, а также образные концепции, воплощенные художником, оператором, актерами.

Киноэскиз по своей сути тоже самостоятельное, оригинальное и самоценное произведение изобразительного искусства. До того момента, когда начинается киносъемка, только он дает возможность увидеть замысел еще неснятого фильма—его темпоритм, цвето-световое и пространственно-композиционное решение, стилистику времени и места действия, эмоциональный и психологический настрой отдельных сцен и эпизодов. Очевидно, что для этого эскизу необходима образная завершенность и цельность, которые позволяют рассматривать его как станковое произведение. Киноэскиз, таким образом, есть вид изобразительного искусства, сопоставимый с графикой и живописью. Но существуя одновременно в поле двух искусств, кинематографа и изобразительного искусства, он, само собой, имеет свои особенности.

Творчество художника-постановщика, в отличие от творчества художника-станковиста, в определенном смысле несвободно. Художник-станковист самостоятелен и независим в выборе и определении идеи, темы, сюжета своего произведения, его композиционного решения и стилистики. Художник кино в выборе темы и сюжета не волен, поскольку они задаются литературным произведением—сценарием. И главной творческой задачей художника-постановщика является перевод языка литературы на язык изобразительного искусства. Основой профессионального творчества художника кино можно назвать *интерпретационность*.

Этот феномен в изобразительном искусстве, впрочем, давно известен в связи с искусством книжной иллюстрации. Создание пластического образа слова—интереснейший творческий процесс, который, однако, имеет свои сложности. У каждого читателя есть свое индивидуальное, сугубо личное пластическое видение литературного произведения. Но этот внутренний образ может не совпасть с образом, созданным художником, что зачастую вызывает у зрителя негативную реакцию. Кроме того, нередко зритель недостаточно хорошо знает или помнит литературное произведение, из-за чего многое в работах художника становится малопонятной шарадой.

Очевидно, что иллюстрации находятся в выигрышном положении. Они являются составной частью книги, сопровождают текст и связаны с ним в единое целое. Поэтому для читателя особых трудностей с восприятием работы художника нет. Иначе обстоит дело с киноэскизами. Они не рассчитаны на текстовое сопровождение. На этапе, когда они выполняют свою функционально-прикладную роль,—участвуют в создании фильма—они ясны и понятны всем, кто работает над фильмом. Сложности возникают тогда, когда киноэскизы начинают самостоятельную жизнь в качестве произведений станкового искусства. Здесь очень важно, чтобы образно-стилистические находки и решения художника были расшифрованы и «прочитаны», чтобы зрителем был оценен сложный и интересный процесс трансформации литературного произведения в произведение изобразительного искусства и через него—в кинопроизведение. Для этого художник-

постановщик должен создать очень убедительный пластический образ сугубо изобразительными средствами. Создавая эскизы к фильму, художник должен чувствовать себя прежде всего художником-графиком, художником-живописцем и только во вторую очередь—кинематографистом.

Проводя параллель между киноэскизом и иллюстрацией, следует иметь в виду важное различие между ними. В киноэскизах главным действующим лицом и главным объектом изображения является в герою произведения, не персонаж, как в иллюстрациях, а предметно-пространственная среда. В кино работа над образами персонажей, их портретными характеристиками и драматургией их взаимоотношений являются прерогативой режиссера. Поэтому изображаемые в большинстве эскизов к фильмам персонажи играют не столько самостоятельную, сколько вспомогательную, служебную роль. Они помогают соотнести цветовое и стиливое решение костюма с цветовым и стиливым решением игровой среды и, кроме того, помогают прояснить масштаб и пространственно-планировочные особенности места действия.

Некоторые художники, как, например, В.Каплуновский, Н.Двигубский, А.Борисов вовсе не вводят персонажей в контекст своих эскизов. Все внимание в их работах сосредоточено на сложноорганизованном, объемном пространстве и тонко и точно подобранных многозначительных деталях. Такой прием—безлюдность интерьеров и городских улиц—создает эффект острой напряженности и драматичности. Очевидно, что такая изобразительная лексика в большей степени соответствует станковому искусству, чем лексике искусства книжной иллюстрации.

М.А.Богданов рассказывал, что одно из книжных издательств обратилось к нему и Г.А.Мясникову, главным художникам фильма «Война и мир» (1965–1967, реж. С.Бондарчук), с предложением использовать их киноэскизы в качестве иллюстраций к новому изданию романа. Художники отказались. Едва ли читателя удовлетворили бы иллюстрации, где нет ни портретов героев, ни ключевых драматических сцен романа.

Впрочем, тема портрета в киноэскизе решается каждым художником по-своему. Ю.Ракша, начав работу над фильмом «Восхождение» (1976, реж. Л.Шепитько), нарисовал портрет главного героя, каким он его представлял, и этот образ стал основой для выбора актера на роль.

В определенной степени с жанром портрета в эскизном искусстве можно сопоставить эскиз костюма. Очевидно, что эскиз игрового костюма—это не подчеркнуто безличный рисунок из модного журнала. Он создается для персонажа, чьи внешность, возраст, комплекция, особенности характера известны. Это естественно провоцирует художника на воплощение в эскизах не только одежды, но и характерных черт внешности действующего лица. И все же эскиз игрового костюма далек от портрета в классическом понимании этого жанра. Это, скорее, представление художника о типаже персонажа, который обретет конкретные черты на экране.

Нельзя, конечно, забывать и об эскизах гримов. В современном киноэскизном искусстве этот жанр практически исчез, но вплоть до шестидесятых годов, когда в кинематографе еще использовались сложные гримы, менявшие внешность актеров почти до неузнаваемости, работа над гримами персонажей была для художников кино обычной практикой. С большой любовью и замечательным портретным мастерством изображал актеров в гриме, например, В.Н.Еремян, ученик Р.Р.Фалька, классик и один из основоположников не только среднеазиатского кинематографа, но и среднеазиатского изобразительного искусства.

Эскизы игровой среды, эскизы костюмов и эскизы гримов к фильму—по сути три разновидности киноэскизного искусства, каждая из которых имеет свою специфику и заслуживает отдельного разговора, тем более что профессия художника по костюму уже давно стала самостоятельной профессией. Но основополагающим эскизным материалом в работе над фильмом являются все же эскизы игровой среды—с них начинаются построение и организация предкамерного пространства. Это сжатая пружина лабиринта, который позднее начнет раскручиваться на экране в заданном режиссером и оператором темпоритме. Кинематограф—это движение, кинематика, и на экране ракурс и точка зрения на то, что видит зритель, меняется почти ежесекундно. Для этого оператору, актерам, режиссеру нужен ясный, объемный, трехмерный путь движения кинокамеры. Этим киноэскизы принципиально отличаются от эскизов театральных. Театральное действие в его классической форме происходит в постоянном, определенном образом организованном архитектурном пространстве—на театральной сцене. Театральный эскиз поэтому всегда представляет общий вид сценической коробки с фронтальной точки зрения. Именно так, целиком и с одной фиксированной точки, зритель увидит из зала спектакль. Такая композиционная каноничность делает театральные эскизы легко узнаваемыми на любой выставке.

Киноэскиз объединяет с иллюстрацией такая особенность, как серийность. Кино, как и литература, по своей природе являются искусствами временными. Это значит, что содержание их произведений раскрывается в определенной последовательности и в определенном темпоритме в течение определенного отрезка времени. В соответствии с последовательностью сюжетных событий художник кино создает серию (или цикл) эскизов, в которых отображает ключевые эпизоды действия. Очевидно, что метод серийности является логическим разрешением неизбежного противоречия между природой временного искусства, каковыми являются литература и кинематограф, и невременного изобразительного искусства. Цикл эскизов к фильму представляет собой, таким образом, организованный в определенной сюжетной последовательности полиптих.

Серийность не всегда, однако, присуща театральным эскизам. Театральное искусство условно по своей природе. Действие любого спектакля (независимо от его содержания, жанра, стилистики) происходит в стационарном, раз и навсегда заданном архитектурном пространстве—на сцене, и сценическое оформление всегда вынужденно приспособливаться к уже существующему месту действия, которое имеет свою внутреннюю пространственную и техническую организацию. Очевидно, что эта изначальная изобразительно-художественная условность легко допускает применение в сценографии образно-стилистических приемов в самом широком диапазоне—от максимального уподобления натуре до абстрактно-живописных и условно-пластических решений. Поэтому в сценографии нередко используется прием оформления всего действия спектакля одной универсальной декорацией, которая является концентрированным выражением образно-эмоционального содержания драматургии. Примеров тому немало, достаточно вспомнить ставшее классикой оформление спектакля «Гамлет» (1971, реж. Ю.Любимов) в Театре на Таганке, решенное Давидом Боровским при помощи одного подвижного занавеса. Как видно, художник театра может в процессе работы над спектаклем ограничиться созданием одного эскиза или одного макета. (Здесь заметим: в театре макет используется очень многими художниками. Но

разговор о нем мы выносим за скобки, поскольку он не имеет прямого отношения к теме.)

Природа кинематографа, в отличие от театра, безусловна и реалистична. Кроме того, кинематограф—искусство, прежде всего, визуально-пластическое. Для него характерно развитие действия не только во времени, но и в пространстве. Известен афоризм о том, что спектакль можно слушать по радио, но нельзя посмотреть без звука, в то время, как фильм может быть произведением искусства и без звука (подтверждение тому—фильмы эпохи «великого немого»), но исчезнет без изображения. Поэтому для кинематографа, обладающего, как никакое другое искусство, абсолютной свободой пространственных перемещений, характерно многообразие и разнообразие игровой среды. Очевидно, что художник кино ограничиться созданием одного эскиза к фильму не может.

Киноэскиз имеет свои особенности и в технике исполнения. Ему присуща колористическая сдержанность, которая сближает его с искусством графики. Эта особенность отчасти связана с тем, что родился киноэскиз в эпоху черно-белого кино, изначально был преимущественно монохромным и чаще всего выполнялся в графических техниках—карандашом, акварелью, углем, тушью на бумаге или на картоне. Дело, однако, не только и не столько в традиции, сколько в особой природе кинематографа. Работа художника видна на экране не непосредственно, как на театральной сцене, а опосредованно, зафиксированной на киноплёнку. Экранное изображение обладает совершенно иными колористическими и световыми возможностями, чем изобразительное искусство. Именно поэтому художники кино до сих пор отдают предпочтение графическим техникам, а из техник живописных ими облюбована сдержанная темпера, а не сочное, яркое масло.

В отличие от киноэскизов, эскизы театральные чаще выполняются в технике масляной живописи. Цветовая насыщенность живописного эскиза лучше передает особенности театральной декорации: оформление сцены, в отличие от оформления кинокадра, должно быть заметным и выразительным, чтобы быть увиденными из самого дальнего места полутемного зрительного зала.

Как видно, киноэскиз—непростой, интересный и, безусловно, важный для изобразительного искусства феномен, без которого история современного отечественного искусства выглядит неполной.

Так уж сложилось, что эволюция отечественного кинодекорационного искусства совпала с революционными переменами в общественной жизни страны. Советская власть, как известно, с первых дней своего существования стремилась взять под жесткий контроль творческую жизнь общества. Очень скоро в искусстве была установлена иерархическая структура, в которой каждый вид, форма и жанр искусства получал строго определенное место и статус. Соответствующую «профильную» структуру имела и цензура: театр, кино, изобразительное искусство, литература, музыка контролировались разными чиновничьими ведомствами. В этой ситуации положение художников, работающих в зрелищных искусствах,—в театре и в кино—оказалось неожиданно выигрышным. Их принадлежность одновременно к двум искусствам—изобразительному искусству и к театру или, соответственно, к кинематографу—позволяла им существовать в своеобразной полосе идеологического отчуждения.

В театре и кино под пресс цензуры попадали прежде всего режиссеры, в изобразительном искусстве—живописцы, скульпторы, графики. Приводить примеры тут бессмысленно, они многочисленны и всем известны—от

судьбы Андрея Тарковского до судьбы Эрнста Неизвестного. Неудобные властям произведения запрещались к публичному показу, «клялись на полку», их авторы подвергались гонениям. Но за плечами этих людей, которые несли всю тяжесть ответственности за идеологическую выдержанность и художественную «правильность» советского искусства, существовал немеченный цензурой, а потому не запрещаемый и в общем не контролируемый, мир творчества художников театра и кино, мир по сути *легального советского авангарда*.

Маргинальность, и потому неуловимость, статуса декорационного искусства способствовала тому, что работа художника в театре и в кино при советской власти стала практически неподконтрольным оазисом свободного художественного творчества, прибежищем и укрытием для ярких и оригинальных художников. Можно сказать, что в судьбе многих художников, начинавших свое творчество в дореволюционные и первые послереволюционные годы, советская власть сыграла определяющую роль в выборе профессии. В пользу зрелищных искусств делают свой выбор В.Рындин, П.Вильямс, Н.Ульянов, А.Тышлер, В.Егоров, А.Уткин, В.Еремян, В.Каплуновский, Е.Еней (по биографии последнего можно было бы снять увлекательный приключенческий фильм). В судьбе Ю.Пименова, автора знаменитой картины «Новая Москва» (1937), ставшей на многие годы символом советской страны и советского искусства, важную роль сыграл кинематограф. В 1949 году он был приглашен И.А.Пырьевым на работу в фильме «Кубанские казаки», а позднее—на преподавательскую работу на художественном факультете ВГИКа, где проработал много лет и стал наставником и учителем нескольких поколений выпускников этого института.

В начале сороковых годов в кинематограф приходит первое поколение профессиональных кинохудожников, получивших дипломы ВГИКа—М.Богданов, Г.Мясников, П.Пашкевич, Е.Куманьков, П.Киселев, чуть позднее—Б.Дуленков, М.Курилко, И.Новодерёжкин. Связывают свою творческую жизнь с кинематографом А.Пархоменко, Л.Нови, Л.Наумова. Художников этого поколения отличают яркая индивидуальность, узнаваемость «почерка» и, вместе с тем, великолепное знание мировой культуры, которое позволяет свободно использовать самые разнообразные стилистические и изобразительные приемы при создании каждого нового фильма.

В начале 1960-х годов в кино, в театр, в анимацию приходит молодое поколение художников, чье творческое мировоззрение очевидно не вписывалось в стандарты и каноны господствовавшей тогда идеологии «социалистического реализма»: Ш.Абдусаламов, М.Ромадин, М.Гаухман-Свердлов, Н.Двигубский, А.Пархоменко, А.Кузнецов, В.Кислых, С.Алимов, Ю.Норштейн, В.Левенталь, Б.Мессерер, Д.Боровский, С.Бархин, Э.Стенберг, Т.Старженецкая, В.Серебровский, О.Шейнцис, А.Бойм, Л.Кусакова и многие, многие другие. (Здесь замечу: перечисление имен—коварная штука: кто-то непременно будет забыт и незаслуженно не упомянут. Особенно это касается мастеров экрана нынешнего «ближнего зарубежья»—замечательных художников Прибалтики, Закавказья, Средней Азии, Украины и Белоруссии. За это сразу приношу извинения и принимаю все возможные упреки.)

В шестидесятые—восьмидесятые годы понятие «эскиз к фильму» или «эскиз к спектаклю» становится своеобразным кодом независимого искусства. Слово «эскиз» в данном случае служило семантической обманкой для цензуры: никто не рисковал предъявлять серьезные идеологические требования к прикладному, рабочему материалу (совсем иначе, кстати, реагиро-

вала цензура, если на выставочных этикетках было, например, написано: «Иллюстрации к пьесе М.Булгакова “Бег”»).

На самом деле эскизы к фильмам и спектаклям были для художников театра и кино не просто подготовительным материалом для создания декораций или костюмов. Художники осознанно стремились к образно-стилистической завершенности и емкости своих эскизов, относясь к ним как к самостоятельному виду изобразительного искусства, сопоставимому со станковой живописью и графикой. В эти годы получает распространение особая форма киноэскизов—так называемая «авторская разработка темы». Такие эскизы не всегда предназначались к воплощению на экране. Художник сам выбирал и разрабатывал интересную для себя тему с позиции именно художника, а не кинематографиста. По сути, такие эскизы были закодированной формой свободного, самостоятельного изобразительного творчества для художников-постановщиков. Яркий пример тому—тема «Мастер и Маргарита». В 1970-е годы интереснейшую серию графических листов, посвященных истории Христа, создал Ш.Абдусаламов. С.Алимов сделал замечательную разработку мультипликационного (анимационного) фильма по роману М.Булгакова.

Раздел декорационного искусства на художественных выставках в советский период пользовался у публики огромной популярностью. На общем фоне тщательно отфильтрованных цензурой произведений живописцев, скульпторов, графиков, работы художников кино, театра, мультипликации благодаря их свободной форме и весьма независимому содержанию воспринимались как авангард отечественного изобразительного искусства. Этот раздел, располагавшийся, как правило, в самом конце выставок, привлекал зрителя своей яркостью, изобразительной и тематической свободой, стилистическим разнообразием, далеким от канонов пресловутого «социалистического реализма». Интерес и внимание публики к киноэскизам были связаны еще и с практикой запрета на фильмы. Во времена, когда в Советском Союзе мало кто имел представление о том, что такое компьютер или видеомагнитофон, увидеть запрещенный к показу фильм или спектакль обыватель не мог. А вот эскизы к опальным произведениям не запрещались и выставлялись на больших художественных выставках, как, например, эскизы Ш.Абдусаламова к фильму Э.Климова «Агония» (1974), эскизы Н.Двигубского к фильму А.Тарковского «Зеркало» (1974) или эскизы А.Пархоменко к фильму А.Алова и В.Наумова «Бег» (1970). Таким опосредованным и сложным образом зритель мог получить информацию о жизни отечественного кинематографа. В специфических условиях советской действительности главная функция эскиза—создание экранного прообраза изобразительными средствами—вышла за внутрикорпоративные рамки и приобрела общественно-культурное звучание.

Очевидно, что феномен советского декорационного искусства не мог не обратить на себя внимания музейного сообщества. С 1985 года в Третьяковской галерее существует отдельный, самостоятельный фонд «Сценография и кинодекорационное искусство», в который включены эскизы к спектаклям, игровым и анимационным фильмам профессиональных художников. До этого в музеях классических искусств *театральные* эскизы рассматривались и оценивались не столько как особый, самостоятельный вид изобразительного искусства, сколько как произведения станковой графики или живописи. Они традиционно хранились и экспонировались не отдельным, самостоятельным разделом, а в ряду графических листов или среди произведений живописи. Что же касается *киноэскизов*, тем более эскизов к *ани-*

мационным фильмам, то они никогда целенаправленно не собирались художественными музеями, и Третьяковская галерея стала первым музеем, включившим в свою коллекцию эти виды искусства.

В 1989 году был создан Музей кино. Само собой разумеется, значительную часть его интереснейшей коллекции составляют эскизы декораций, костюмов, гримов, комбинированных съемок. К глубочайшему сожалению, положение дел с Государственным центральным музеем кино сегодня таково, что его уникальная коллекция недоступна широкому зрителю.

Весной 2008 года в стенах Государственной Третьяковской галереи на Крымском валу была открыта юбилейная выставка «Художник в кино. К 100-летию кинопроизводства в России» (совместный проект Музея кино и Третьяковской галереи). История кино неожиданным, но чрезвычайно интересным образом была увидена и представлена глазами художников. Впервые большая выставка произведений художников кино прошла в музее классических искусств, и это, по сути, стало фактом признания киноэскиза самостоятельным видом изобразительного искусства.

Значение выставки оценила и кинематографическая общественность: впервые в музейной практике художественная выставка была награждена призом Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов «Белый слон».

За последние десять-пятнадцать лет технологии кинопроизводства кардинально изменились. Сейчас художнику во время работы над фильмом создавать стилистически и образно проработанные эскизы непросто, тем более в условиях, когда компьютерные возможности искушают облегчить работу и отказаться от трудоемкого «дедовского» способа увидеть еще не снятый фильм с помощью нарисованных «картинок». Тут можно привести только один аргумент: *выдающиеся фильмы были оформлены выдающимися художниками*. Упрощенность в изобразительной части современного кинопроизводства есть объективная реальность, но художник, в какой бы сфере ни работал, остается художником только тогда, когда он не пренебрегает физически и интеллектуально тяжелым трудом...