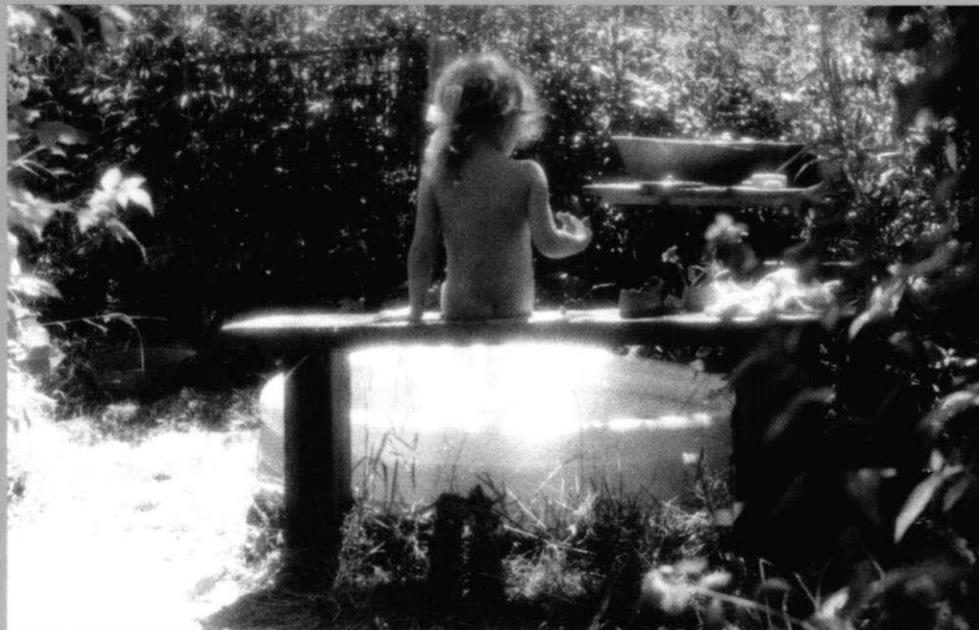


ЮРИЙ НОРШТЕЙН

СНЕГ НА ТРАВЕ



Г л а в ы и з к н и г и

ВГИК 2005

Ю.Б. НОРШТЕЙН

СНЕГ НА ТРАВЕ

Фрагменты книги

Лекции по искусству анимации

Допущено Министерством образования и науки
Российской Федерации в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
«Режиссура кино и телевидения»

ББК 85.37
УДК 778.5.05
Н 838

Рецензенты:

Соколов С.М., Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, декан факультета анимации и мультимедиа, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИКа;
Горностаева О.С., режиссер, кандидат искусствоведения, доцент;
Монетов В.М., зав. кафедрой компьютерных технологий и визуальных эффектов (мультимедиа) Гуманитарного института телевидения и радиовещания имени М.А. Литовчина

Редактор:

Иенсен Т.

Оригинал-макет

и компьютерная верстка:

Пронин И., Мокеева Е.,
при участии **Демского Д.**

Корректор:

Элькина Г.

Н 838

Норштейн Ю.Б. Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации. - М.: ВГИК, журнал «Искусство кино», 2005. - 254 с.

В издание вошли лекции, прочитанные крупнейшим мастером анимации Ю.Б. Норштейном на Высших курсах сценаристов и режиссеров и в Японии и публиковавшиеся в 1999-2004 годы в журнале «Искусство кино». В свободной форме бесед со студентами автор размышляет о существенных вопросах искусства в контексте человеческого бытия, показывает процесс зарождения и формирования художественного образа, рассматривает взаимоотношения различных искусств и особенности анимации как художественной формы. Особое внимание уделяется проблеме технологии в искусстве анимации. Автор рассказывает о собственном опыте работы над фильмами «Ежик в тумане», «Сказка сказок», «Шинель» и др., и читатель словно вовлекается в реальный творческий процесс, проходя все этапы создания произведения.

Представляет интерес для студентов, обучающихся по специальности «Режиссура кино и телевидения», а также для всех, интересующихся искусством анимации.

ISBN 5-87149-099-9

© Норштейн Ю.Б., 2005

© Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 2005

© Журнал «Искусство кино», 2005

© Макет и верстка «Магазин искусства», 2005

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дорогие друзья.

То, что вы держите в руках - не книга. И это не в привычном смысле учебное пособие.

На протяжении нескольких лет в журнале «Искусство кино» печатались материалы лекций, прочитанных Юрием Борисовичем Норштейном на Высших курсах сценаристов и режиссёров в 1986-1988 годах (тогда там было отделение анимации). К ним добавлены материалы «японских» лекций 90-х годов. Эти же лекции послужили основой его будущей книги, работа над которой ещё продолжается.

Часть этих лекций я слышал, когда учился на Высших курсах.

Общались мы тогда с мастерами приблизительно так: они бросали в нас семена знаний, семена стучались в наши головы и преимущественно отскакивали.

Особенно это касалось лекций Норштейна.

Однажды он дал нам задание по раскадровке (кажется, это был «Медный всадник»). Мы мучительно соображали, предлагали какие-то варианты.

- Нет, не то, не то, - горячился Норштейн.

Наконец мы взмолились:

- Юрий Борисович, скажите же, наконец, как надо!

Он помедлил, что-то соображая, и, продолжая раздумывать, ответил:

- Да я сам... пока не знаю, как...

Норштейн делился с нами самым сокровенным, самым важным из того, что знал и о чем думал, над чем бился сам.

Так случилось, что Норштейна в своё время не приняли во ВГИК. Он окончил курсы аниматоров при «Союзмультфильме» (1959-1961) и много лет, прежде чем сделать свой первый фильм, работал аниматором. Если вы приглядитесь, то в титрах многих знаменитых союзмультфильмовских лент встретите его фамилию: «Варежка» и «Чебурашка» Качанова, «Левша» Иванова-Вано, «Каникулы Бонифация» Хитрука, «38 попугаев» Уфимцева, «Пушкин» Хржановского...

У Норштейна нет профессиональных секретов, он ничего не скрывает. Но творческая кухня не состоит из одних приёмов. Приём - лишь средство, и качество произведения искусства, и сила его воздействия зависят, прежде всего, от качеств личности, которая творит.

Нейгауз определил талант как «эмоциональный интеллект», Станиславский называл «умным сердцем». И биение этого сердца, работу такого интеллекта вы увидите и почувствуете на этих страницах.

Мне кажется важным знать, как думает Художник, как он живёт и чем дышит, как вся жизнь, начиная с раннего детства, отпечатавшись в памяти его души, превращается в плоть кадра, становится тканью фильма.

Мне всегда это было интересно. Надеюсь, что и вам тоже. Надеюсь, что и вы, читая, не раз воскликните: «Так вот оно как!»

И что-то изменится в вашей жизни.

М. Алдашин

Все, кому посчастливилось встречаться с Юрием Борисовичем Норштейном, знают о его невероятной требовательности к себе и своим коллегам.

Благодаря этой книге, студенты, избравшие анимацию своей профессией, имеют возможность почувствовать, сколь сложны и мучительны поиски истины, когда автор ставит своей целью проникновение в суть каждого изображаемого явления, доводит свои размышления до общечеловеческих масштабов.

Добиваясь от своего фильма такой глубины, которая делает его «средством познания и понимания и самого себя и окружающих людей», Юрий Норштейн находит в анимации почти первобытные в своей простоте инструменты воздействия на человеческое сознание.

Линия, силуэт, фактура, свет, звук в сочетании с виртуозным движением неотделимо сливаются с содержанием каждого кадра, каждого эпизода фильма.

Не раз я слышал, как Юрий Борисович признавался в ненависти к мультипликации. Но имела в виду, конечно, мультипликация бескрылая, фальшивая, тем более раздражающая. А возможна мультипликация, вбирающая в себя и детство, и чувства, и мысли её создателя. Через всю книгу проходит настойчивое стремление к высокому художественному отбору. Выбросить всё эффектное, излишне зрелищное, оставить аскетически простое и ясное.

В своём движении к совершенству Ю.Б. Норштейн сделал множество открытий в анимации, которыми он щедро делится с читателем. Не сразу эти открытия принимались коллегами. Мне рассказывал замечательный художник Аркадий Георгиевич Тюрин, какое возмущение съёмочной группы вызвал Юрий Норштейн, который вдруг взял и оторвал все шарниры на перекладках перед съёмкой очередной сцены фильма «Левша». Но когда он великолепно исполнил анимацию, все поняли, что произошло открытие. Правда, далеко не каждый аниматор сможет воспользоваться открытием и снять перекладку, не скреплённую шарнирами.

Описывая творческие поиски и технологические тонкости съёмки, анализируя в связи с этим произведения искусства от древних времён до авангарда, Юрий Норштейн воссоздаёт и атмосферу времени, когда создавались фильмы, и портреты своих верных друзей, художницы Франчески Ярбусовой и уже ушедшего от нас оператора Александра Жуковского.

Публикация книги «Снег на траве» Ю.Б. Норштейна во ВГИКе (Почётным профессором которого является автор), - выдающееся событие в мире анимации и, разумеется, в институте кинематографии, где сегодня так велик интерес к этому во многом непознанному искусству, и в особенности к искусству такого высочайшего уровня, как анимация Юрия Борисовича Норштейна.

Юрий Норштейн, наверное, один из самых значительных мастеров за всю историю искусства мультипликации. Он не только великий мультипликатор, автор бесподобного «Ежика в тумане» и «Сказки сказок», но художник, привыкший ставить в своих работах самые главные вопросы и отвечать на них ответственно, аргументировано, точно.

Вообще «точно» - наверное, ключевое слово для понимания того, как работает Норштейн. Абсолютная точность воплощения идеи, точность в создании образа и вызываемой этим образом реакции, эмоции зрителя. Видимо, стремление к этой точности делает процесс работы над каждым его фильмом таким невероятно сложным и длительным.

У Норштейна особое отношение к мультипликации: «Меньше всего для меня мультипликация - кинематограф. С ним ее объединяет лишь способ нанесения изображения на пленку и прокручивания пленки через проектор - способы чисто химические и чисто оптические... Чем больше неожиданности, вымысла, тем лучше для мультипликации. Мультипликация - это тайны сознания и чувства, помещенные на пленку... Чувства отражаются от натуральной материи, превращая ее в фантазию, - обязательное условие любого творчества. В мультипликации же - основное».

Эти слова вы читаете на первой же странице книги. Сказано удивительно точно, да? И сразу захватывает внимание, притягивает. Тщательный разбор устройства станка, описание конструкции ярусов, разговор о способах освещения и другие, казалось бы, чисто технологические подробности, становятся в этом контексте захватывающе интересными. Для специалистов же, для тех, кто решил посвятить свою жизнь кинематографу, этот разговор о технологии особенно важен и полезен.

Так же точен Норштейн в описании процесса поиска характеров и облика своих персонажей, декораций, среды, в которой они оживают, всего образного решения. Его логика, его мотивировки не только точны и убедительны - они выстроены на глубоких философских обоснованиях, при широчайших поэтических ассоциациях.

Разумеется, прикосновение к тайнам творчества не раскрывает самих тайн полностью, не сводит все к простым рекомендациям, но зато невероятно заражает какой-то магической силой, всегда исходящей от таланта. Именно это обстоятельство и позволяет предположить, что лекции Юрия Норштейна, которые в разное время были прочитаны в Москве на Высших режиссерских курсах, а затем и в Токио, окажутся не только интересны, но очень полезны студентам разных факультетов и специализаций ВГИКа, а также аспирантам, стажерам и педагогам, - всем, кто любит и понимает искусство мультипликации.

О. Горностаева



Фрагмент 1

С какого момента начинается феномен изображения на экране — загадка. Где та первая точка, после которой можно говорить: здесь начинается мультипликация? Не знаю. Знаю только, что сначала есть чистый лист бумаги — в отличие от игрового кино, где нет такого листа. Куда бы ты камеру ни навел, для тебя уже приготовлен «и стол, и дом»... Даже если ты берешь актера, чтобы его загримировать, до неузнаваемости преобразить, ты все равно берешь живую материю.

А вот что берем мы? Ни-че-го. Что ж тут объяснять? Что мультипликация — чудовищное искусство, потому что надо сочинять все, от первой линии на белом поле до последнего наложения звука при перезаписи? Все сочиняется. Нам ничего не дано. В этом ужас. Но в этом и упоение. Феномен мультипликации описан у Гоголя в «Женитьбе» — в монологе Агафьи Тихоновны, где: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...» Это то, что не может никакое другое искусство. Что можем только мы. И, естественно, писатели. Писатель наделяет отдельными чертами героя, взяв у каждого понемножку. Об этом хорошо Генрих Гейне писал. Он любил прогуливаться по бульвару и смотреть на встречаемых. Он возделывал этот бульвар, как ботанический сад, смотрел на полных дам, выплывающих из своих корсетов, при виде дородности которых «у него начинались приступы морской болезни». Но это ему не мешало, так сказать, пользоваться всем этим зоопарком, чтобы собрать от каждого понемногу в одно. Гоголь в «Авторской исповеди» о «Ревизоре» писал: «...я решил собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем». Вот что мультипликация может делать свободно. «Собрать в одну кучу».

Меньше всего для меня мультипликация — кинематограф. С ним ее объединяет лишь способ нанесения изображения на пленку и прокручивания пленки через проектор — способы чисто химические и чисто оптические. В остальном — совершенно непонятное искусство и сравнимо оно для меня прежде всего, конечно, с литературой, а потом с театром, хотя, казалось бы, природа мультипликации чисто изобразительная. Почему с театром? По соотношению условности и сверхнатуральности, на-

пример. Мы же знаем, что в театре достаточно темноты сценической коробки, только черного провала сцены, и вдруг какой-то натуральный звук — гудок паровоза или парохода, и темень сцены становится для нас содержательной и живой. В том же самом и сила мультипликации: сквозь условность — угадываемая реальность и внезапная радость узнавания.

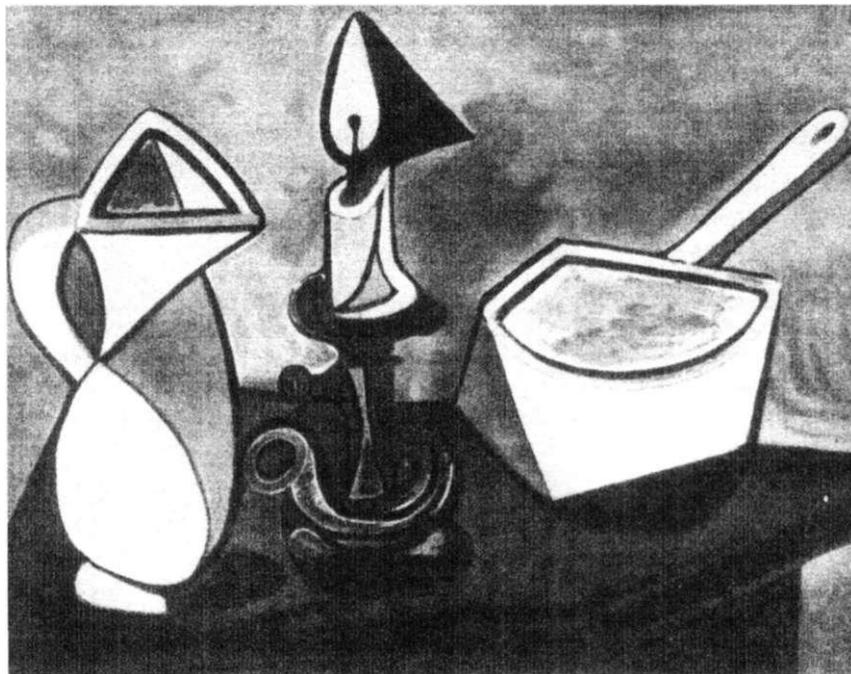
В игровом кинематографе это невозможно, но в нем и другие задачи. А в театре — правдивый жест на фоне условности, и внезапно разверзающаяся реальность, как лава, на тебя обрушивается. Там наше сознание подготовлено к переживанию. Вообще этот момент подготовленности сознания к сопереживанию, вовлечению нас в это пространство с очевидностью доказывает, в каком невероятном, ошеломляющем искусстве мы работаем.

И еще, разумеется, «над вымыслом слезами обольюсь»...

Чем больше неожиданности, вымысла, тем лучше для мультипликации. *Мультипликация — это тайны сознания и чувства, помещенные на пленку.*

Никакая промежуточная материя не мешает изображению отражать наши чувства, если не считать, что само изображение на пути к еще неотчетливому фильму является вынужденным и необходимым ассортиментом. *Изображение — функция действия.* Чувства отражаются от натуральной материи, превращая ее в фантазию, — обязательное условие любого творчества. В мультипликации же — основное.

Есть дивный «Натюрморт с кастрюлей» Пикассо. Под ним дата — 1945 год. Цвет сплавляется с текучими формами, образуя единую гармонию. Белый, женственно-первобытный кувшин. В оптическом перекрестье ровно горящая свеча. Голубая кастрюля. Тяжелый медный подсвечник, оплывает бедро свечи. Цветовая архитектура высится на коричне-



Пablo Пикассо.
«Натюрморт
с кастрюлей»

вой столешнице в окружении серого фона. Я бы назвал этот натюрморт «Конец войне». Дата написания натюрморта делает его метафоричным. Предметы несамодовлеющи, изменчивы. В соединении с ужасом прошедшей войны натюрморт почти литературен, словесен.

Натюрморт из аккуратно разложенных орудий распятия Христа тоже литературен, арифметически перечисляем, как музейный экспонат. Но страшен и глубок, поскольку мы знаем, какие таятся страсти за бесстрастной простотой. Соединяясь со словесным сюжетом, натюрморт становится метафорой.

Словесную метафору мы проходим безоглядно, без страха подавиться. Живопись давит остановленной метафорой, не содержащей в себе отголосков литературы, не поддержанной сюжетно. Религиозная живопись при всей ее метафоричности рассказываема. Что значительно облегчает ее понимание. И при этом — какая свобода изображения!

В словесном восприятии реальность неконкретна, каждый читающий видит ее по-своему. Живопись, напротив, навязывает свою материальность. Война с жесткой материей рождает различные живописные течения. Особенно богат ими XX век.

Высшее достижение живописи — когда статичное изображение бесконечно обновляется в нашем восприятии. Оно меняется оттого, что сюжетная и абстрактная стороны соединяются в одно целое. Сила рассказа в живописи должна быть равна изобразительным средствам. Бесконечные переходы от вопроса «что?» к вопросу «как?». Чем бесконечней эти переходы, тем богаче художественное произведение. Именно они, эти переходы, создают условия «текучести», нетвердости изображения. Без энергии линий, цветового «раздавленного алмаза» изображение мертво. Несоответствие психологической готовности и предлагаемых изобразительных условий наполняет знакомую нам реальность дополнительной энергией и меняет ее. Соединение несоединимого рождает метафору. Предмет и сравнение сливаются в одно целое. Например, лист дерева и птица у Магрита или литературная метафора «листья травы» Уолта Уит-



Магрит.
«Лист дерева
и птица»

мена. Сальвадор Дали пишет растекшиеся часы. Их конкретность нас шокирует. Но нам привычно выражение «время течет». Метафора повышает энергию изображения, делает его подвижным, то есть присоединяет к изображению время. Слова, сцепляясь в одну фразу, управляют друг

другом, меняя свой привычный смысл. Не будь так, нам бы пришлось сочинять столько слов, сколько значений потребовала бы от нас реальность. Но тогда она навсегда потеряла бы образность и заменилась бы бухгалтерским отчетом. То же и в изображении. События истории, превратившись в образный опыт, сократили и возвысили понимание жизни. Живопись на религиозную, известную нам тему еще до результата уже есть метафора. Изображение разомкнуто предшествующей историей.

«Дерево заглядывало в окно». Наш опыт, не задумываясь, прочитывает эту фразу. Глагол делает дерево зрячим, награждая его почти религиозным смыслом. Сколько же времени нужно для киноизображения, для мультипликации? Ветка постукивает в окно, мы открываем раму, и ветка проникает в комнату, покачиваясь и шумя листвой. Она бродит по комнате вместе с героем или героиней. Она стряхивает капли дождя, она заполняет комнату облаками, птичьим гомоном, она пересаживает уличный пейзаж в комнату, усиливая выразительность интерьера и пейзажа. В мультипликации меня более всего мучит необходимость замкнутого изображения и желание сделать его внутренне подвижным, как подвижно в сознании словесное изображение.

В предложении «Дорога убежала в лес» глагол в прямом значении не соответствует слову «дорога». Он повышает энергию всей фразы и превращает ее в образ. Чтобы сделать подобную картину в киноизображении, необходима конструкция кинокадра, дающая эффекты ныряния дороги среди лесных холмов, неожиданное ее появление где-то вдали, среди деревьев.

Но вот замечательный пример метафоричности в тамильской поэзии. Поэт, чтобы передать бег дороги среди всхолмленного леса, пишет, что дорога похожа на спину бегущего слона! Очень точное ощущение дороги, протянувшейся по глыбистой местности. Под серой грубой шкурой перекатываются гигантские мышцы, лопатки, вот-вот слетишь с этой расколыхнувшейся массы.

Маяковский материализует слово. Его слово — объектив, преобразующий реальность. Я был этому свидетель. Однажды зашел в огромную рабочую столовую. Столовая — гигантский зал, наверное, триста-четырееста квадратных метров, и вся забита людьми до отказа — просто темно от людей. Мне вдруг стало тяжело, как будто меня кто-то сверху страшной тяжестью придавил. Я не понял, в чем дело, — все сидят за столами, нет никакого движения, и в то же время я чувствую, что мне просто на плечи что-то страшно давит. Оказывается, как я потом узнал, это был день полочки и шел строгий мужской разговор: все сидели, плотно сдвинув свои пивные кружки и водочные стаканы. Все были в статике, но шло напряженное выяснение отношений. При этом замечателен был вход в столовую. В середине вестибюля из черной горы шапок, пальто вырастала гигантская белая скульптура Ленина, крашенная десятки раз по государственному праздникам. Из раздаточной несло смесь обычно столовского рациона: борщом, макаронами, котлетами, компотом. И вот в этой столовой, где сидели почти неподвижные люди, гром сдвигаемых кружек и мужских голосов материализовался под потолком в плотную тучу, получив абсолютное пластическое выражение.

Рисунок всего этого мог выглядеть приблизительно так: уплотнившаяся масса наверху сталкивается гранями, гремит, как сдвигаемые кубики. Этакая громоздящаяся кубистическая туча над головами беседующих. Иногда в этой массе появляется подобие рта, или уха, или рука, подтверждающая звук. Звуковая громада медленно вращается, ударяясь многими гранями. Кубы звуков поднимаются медленно вверх от говорящих и так же медленно обрушиваются на головы — мягко, без травм, но чувствительно, чтобы принять удар за аргумент в разговоре. И поэтому

врезать соседу по уху. Вот тогда я и увидел Маяковского: «У меня изо рта шевелит ногами непрожеванный крик». Под потолком клубится кубистическо-футуристическая масса, медленно двигаясь, пересекаясь гранями, в двойной экспозиции, содрогаюсь, дробясь. Звук приобретает видимые очертания.

Так с какого же момента начинается мультипликация? Этот вопрос — часть шарообразной поверхности, на которой разместились другие вопросы. Крутя этот шар в руках, можно начать с любых, которые так или иначе связаны с мультипликацией, находятся на одной географической поверхности. И каждый из них — начало открытия материка. Подплыть к нему можно с разных сторон, но, не зная другого берега, вряд ли мы достоверно сможем судить о его пространстве и качестве...

Мне хотелось бы поговорить о том, с чего начинается идея фильма, как она потом преобразуется в саму его материю. Поговорить о феноменальной возвышающей и уничтожающей силе кино.

Идею кино нельзя сформулировать. А если и можно, то только по общему религиозному смыслу, когда уже не идея формулируется, а нечто большее. Кино слишком материальное искусство. По этой причине трудно создавать такие условия, чтобы идею фильма было невозможно формализовать. Конечно, работают и так — то есть когда идеи заранее сформулированы — и делают приличные фильмы. Кино — слишком дорогое удовольствие, чтобы пускаться в плавание без навигационных приборов. И «все же, все же, все же...» Чаше всего открытия происходят в момент отказа от сценария или же свободного следования сценарной программе. Так было на «Сказке сказок». У режиссера может быть предощущение фильма (поиски полезных ископаемых происходят по закономерностям геологических подвижек), но продюсеру нужны конкретности. Ему нет дела до ваших «предощущений». А вы зажаты между необходимостью доказать свою правоту и ужасом, что отход от сценария обнаружится и продюсеру легче будет списать убытки, чем ждать сомнительного результата. При этом вы обеспечены перспективой смотреть на киностудию издали. Поэтому я думаю, что мои принципы работы вряд ли кому-нибудь пригодятся. Но если говорить о непосредственном делании фильма под давлением каких-либо творческих установок, то с какого-то времени становится ясно, что нет таких законов, которые нельзя нарушить. И если даже мы в чем-то уверены, есть смысл это забыть, чтобы не сделать правилом, как, к примеру, пресловутую американскую «восьмерку» — когда двух разговаривающих актеров снимают перекрестно.

— *А чего все-таки делать нельзя?*

— Делать можно все. То, что вы хотите. Все зависит только от контекста. Тут нет никаких границ и не нужно их заранее выстраивать. Но это не означает, что мы можем быть всеядными: как только первые полтора шага сделаны, уже по двум с половиной точкам начинает выстраиваться некая кривая будущего фильма.

Мультипликация находится в более жестких условиях, чем игровое кино. Хотя бы потому, что нельзя сделать дубли на каждую сцену. Камеру в пространстве не развернешь. Поэтому мы тщательно работаем над раскадровкой. Зато нам не нужно собирать в единый момент перед камерой весь съемочный бедлам игрового кино. У нас идет долгое и медленное собирание частей сцены: нам не надо «ждать у моря погоды».

— *С чего начинается кино?*

— У меня нет четкой последовательности в работе. И здесь нечем гордиться. Строгая упорядоченность дает спокойствие и некоторую уверенность в приличном результате. Фильм — как сочинение стиха. Воз-

можно черновики, варианты, и хочется пройти эту часть в стадии раскадровки, но меняют-то они интонацию целого фильма. Даже внезапно найденный актерский жест персонажа может повлиять на монтажный абзац. Несмотря на ужас непрерывного перемешивания процессов работы, я все равно ухожу от строгой последовательности и успокаиваю свой страх перед фильмом только тем, что раз выбрался я из предыдущей работенки, быть может, выберусь и сейчас. И уже зная это, не особенно переживаю, когда у меня или здесь, в этой точке, вспыхнет что-то, или в другой обозначится какое-то живое пятно фильма. Дальше внезапные фантазии начинают постепенно двигаться одна к другой, соединяться, и, может, что-нибудь и получится, а может, и нет, как в фильме Прийта Пярна «Завтрак на траве»: они побежали навстречу друг другу и... пробежали мимо. Такое тоже может быть.

И я боюсь той строгой последовательности в работе, когда режиссер, пока не сформулирует идею фильма, не начинает его делать. Ты успокаиваешься повторением формулы, и в конце концов движение внутри фильма приобретает характер чего-то ходульного, уже где-то виденного. Я не могу работать, если мне с самого начала будет абсолютно ясна идея. Уже хотя бы только потому, что идею мы формулируем словом, а претворять ее на пленке надо другими средствами. Но необходимо знать, о чем вы делаете кино. Это самое о чем не входит в понятие «идея фильма». Идея — цель, ради которой вы делаете кино. И не дай Бог, если она станет жесткой целью и распространит эту жесткость на весь фильм. И если даже однажды осознается ее ложность, сделать уже ничего нельзя. Вы — ее заложник.

Конечно, игровой режиссер, а тем более документалист, возразит, что фильм делается за монтажным столом. Это так и не так. Ритм, плотность действия, темп, длина планов регулируются монтажом, делением сцены, снятой единым куском на отдельные планы. Общий поток действия формируется монтажом, и съемка планов ведется в соответствии с грубой раскадровкой будущей монтажной фразы. Действие может сниматься и длинным единым куском со сменой мизансцен, «мизанкадров» (термин Эйзенштейна). Но в том и другом случае действие пронизано вашим моральным законом и нравственными критериями. Моральный закон один, нравы разные. Дробный монтажный строй, охватывая короткими планами общий поток действия, выстраивает его как единую, снятую с разных точек пластическую конструкцию. Можно ли в этом случае поменять смысл происходящего? Безусловно. Но перемена только подчеркнет ложность первичных идейных критериев, как, впрочем, и новых, поскольку они сделаны волевым усилием, а не переживанием. Классический пример — фильм «Цирк» Александрова. Среди персонажей разных национальностей, поющих на разных языках колыбельную, как символ дружбы народов («Нет для нас ни черных, ни цветных»), еврейский актер Михоэлс поет куплет по-еврейски. Спустя лет двенадцать он объявлен врагом народа. Александров «режет» Михоэлса — и нет Михоэлса. Вот вам в грубой форме пример ложности идеи, превращенной в идеологию. Ложь идеи дает ложный результат, испорченный ложью.

А когда взгляды художника полностью не соответствовали государственной целесообразности, убирали уже не эпизоды, убирали фильмы. Но в этом случае речь идет о единственно верном пути развития фильма, поскольку этот путь соответствует личности самого автора. Подлинный путь всегда единственный и связан прежде всего с переживанием. Я говорю о судьбе фильма в руках одного режиссера. В руках другого режиссера она была бы иной.

В конце 30-х Эйзенштейн предположил строение фильма длинными планами с внутри кадровой монтажной сменой и подтвердил этот посту-

лат абсолютно гениальным куском — появлением Грозного из черноты опричников в эпизоде убийства в соборе. Паузами Эйзенштейн выстроил огромное, драматургически безупречное действие. Здесь и Владимир — ангел, и старуха Стари икая безумна, и Грозный ужасен в праведном гневе. То, что происходило не на стыковочных вклейках, а между ними, в соединении невыносимой тишиной одного монтажного плана с другим, есть тот самый пример единственности пути в фильме. В этом эпизоде нужно обновить химический состав воздуха. Чтобы поменять насильем смысл действия. Здесь нет идеологии, здесь — рок. Не жесткая сцепка определяет безумное действие, а шорох времени, смиренно протекающий сквозь него.

В мультипликации весь монтажный строй фильма не может быть грубо сметанным. Он точен на уровне раскадровки. Действие собирается по частям, начинается с отдельных деталей персонажа и заканчивается пространством вокруг него. Монтаж в этом случае — часть общего соединения отдельных строительных блоков. Он всего лишь часть огромного количества монтажных ступенек на пути к склейке. Съемка в мультипликации не дает возможности дублей. Камеру в пространстве не повернешь, поэтому раскадровка требует строгой творческой дисциплины.

— Как в этом смысле соотносятся между собой идея фильма и понятие о чем?

— О чем — не сюжетная линия. О чем «Сказка сказок»? О простых понятиях, дающих силу жить. О чем фильм «Шинель»? О нетерпимости, неспособности видеть рядом с собой другого человека, о совестливости, о невозможности мести, о незащищенности. Идея — это попытка предугадать итог работы. Почему только попытка? Потому что мы не можем до конца знать, какие части нашей работы возьмут на себя основную энергию фильма и какое внутреннее движение станет в нем ведущим. Мы только предполагаем, однако наши предположения не окончательны. «Гамлет» — написанная пьеса, но сотни постановок — это сотни ее авторов. Дайте один сценарий разным режиссерам, и получится столько же разных фильмов.

— Как зарождается необходимость делать именно этот фильм?

— У каждого по-разному. Это похоже на пожар при несоблюдении техники безопасности. Случайная искра — и происходит возгорание. И, как мне кажется, фильм прорастает в тебе не от желания сделать что-то, или кому-то что-то рассказать, или преобразить мир своим творением — об этом вообще думать не приходится. На мой взгляд, социальные задачи искусства надо отбросить как можно дальше. Социальность таит в себе обобщения с выводами на будущее — можно сильно ошибиться. Мы сегодня переживаем idiotический процесс замены одного реализма жизни другим, однако ее качество остается на том же неизменно низком уровне и художник думает не о божественности самого искусства, не о его внутренней энергии, а о том, чтобы сообщить зрителю либо что-то полезное, либо что-то приятное. Но чтобы стать искусством, это «что-то» должно быть безусловным. То есть должно выйти за рамки общепринятых правил, при этом оставаясь в рамках морального закона. И то, как вы продвигаетесь в искусстве, гораздо важнее, чем сиюминутное что. Хотя это и кажется абсурдом.

По инерции в понятие как включается исключительно авторский стиль. В живописи манера движения кисти, цветовой расклад, фактура; в кино — постановка света, эффектность монтажа, упор на тысячу раз повторенные актерские штампы; в литературе — «изыск» и «рельефность фразы» — не слабее, чем, к примеру, у Платонова. Но, следя за тем, как Достоевский выводит диалог своих героев из почти тупиковой ситуации, когда, казалось бы, у него не может быть продолжения, я испытываю

восторг от грандиозности движения авторской мысли и внезапности смысла происходящего. И здесь дело в том, что, думая, как нам двигаться к выходу из туннеля, мы не имеем в виду форму движения. Точнее сказать, понятие «форма» не включает в себя понятие «изображение» или «чистое движение».

Когда-то я впервые увидел плотную пачку целлулоида, на каждом листе которого был нарисован контур персонажа в последовательном, от листа к листу, изменении движения. Контур персонажа терялся в глубине этой плотной пачки. По существу, передо мной лежал кусок фильма — спрессованное движение, спрессованное время. Фильм можно представить в виде подобной пачки целлулоида — как некое сложение мельчайших кинокадров, один на другом. Они с такой силой друг с другом сопрягаются, что практически становятся единым прозрачным параллелепипедом. Мы можем заглянуть в этот прозрачный огранный колодец. Он, как насекомых янтарь, впяля в себя движение, которое растянулось в этой желтоватой бездне, и Бог знает, где его начало. В этом столбе тончайшими прозрачными слоями нарезано движение. И оно действительно вкручивается в глубину. Потом вспыхнет пучок света в проекторе и обтюратор, вращаясь, будет «нарезать» этот пучок на отдельные светлые лепестки, которые со скоростью 300000 км/с будут шлепаться в белое пространство экрана. Почему я таким образом вижу «фигуру» фильма? Для меня невыносимо делить его на отдельные кадры. Невыносима сама мысль о том, что каждый из них нужно делать как отдельный, иначе мы не получим фильм. Мне страшно хочется видеть результат. Даже прежде самой работы. Работа — принудительная необходимость в движении к результату. Чем целостней будет этот прозреваемый мною результат, чем меньше зазоров останется между кинокадрами, которые все равно каждый из нас — в рисунке ли, в перекладке ли — вынужден делать, чем меньше будет разделенности в душе, тем отчетливее я представляю себе конечные очертания фигуры своего фильма.

Но фильм проходит через подробную разработку мельчайшего действия. В игровом кино жест актера срежиссирован, сыгран и одновременно бессознателен.

В мультипликации жест сравним с пластикой в пантомиме, балете, в театре Кабуки. Любой бессознательный жест проходит стадию подробного деления на отдельные рисунки (фазы).

Ты, автор, погружаешься в игру сцены. Органичность разработки диктуется не просто общим замыслом, а твоей способностью прочувствовать отдельный жест, поведение (игру) персонажа в одной сцене.

Я сомневаюсь, что постоянное возвращение к предполагаемому замыслу поможет разработке отдельной его части. Ощущение общей композиции должно мгновенно проноситься перед твоим умственным взором. Но подробность будущей сцены, когда ты к ней приблизишься, вряд ли совпадет с твоим предположением.

Персонаж или часть фильма накопят в себе непредусмотренные подробности. Невозможно сохранить замысел незабываемым, поскольку ты меняешься. Но в изменчивости ты все равно личность, ты меняешься, но остаешься личностью. Изменения в тебе, с тобой. В попытке сохранить замысел незабываемым ты придешь к идеологии, принципы которой ничего общего с искусством не имеют. И не важно, идеология партийная или религиозная. Идеология предполагает неукоснительное развитие. Но мир жив только своей изменчивостью. Живой фильм — это изменившийся фильм по сравнению с его персональным замыслом. Замысел не равен результату.

Прежде чем приступить к фильму, мы для себя рисуем что-то этакое. Иногда абсолютно не имеющее отношения к реальности. Но нам это

обязательно нужно нарисовать, чтобы оставить след от некоей будущей идеи, которая может быть пока настолько призрачна, что мы ее и словами-то выразить не всегда сумеем. И хотя сказано Шопенгауэром: «Тот ясно мыслит, тот ясно излагает», к кино это меньше всего имеет отношения. Нарисованный знак может быть и жестом, и мельчайшей игровой ситуацией, и фактурой, и цветом, да просто ассоциацией. Однако неясность внутри себя или неадекватность попыток истолковать кому-то свой будущий фильм совсем не всегда означают, что вы не знаете, почему вот сейчас, в этот момент мелькнуло именно такое пятно и почему его необходимо зафиксировать, ведь иначе вы можете забыть лихорадку направления. Классический пример из Маяковского: однажды ему привиделся во сне образ «единственной ноги», не помню точно, кажется, он на клочке бумаги записал это ночью, а утром долго вспоминал, что же это за «единственная нога», пока, наконец, не вспомнил образ, прозвучавший во сне. А дальше появились строчки: «Как солдат, обрубленный войной, ненужный, ничей, бережет свою единственную ногу» («Облако в штанах»).

И такого рода первое пятно — уже предвестник того, что для вас начальная клеточка фильма вот-вот оживет, что неясность постепенно спустится в конкретное изображение. Вы творите вслепую. Газы над остывающей лавой развеиваются медленно.

Я хочу сказать: не бойтесь абстрактного подхода к фильму. Он — точно такая же реальность, как абсолютно реальное изображение. Еще неизвестно, в каком случае больше остается пространства для фантазии. Для того чтобы преодолеть нарисованную конкретность, которая только что перед вами мелькнула, нужно не только очень крепко держать в голове ощущение будущего фильма, но и быть над ним. Когда появляется изображение, еще для вас непонятное, но почему-то кажущееся абсолютно необходимым, а потом к нему присоединяется звук, то это — предвестник того, что в вас началась работа по пониманию фильма. Собственно, делать фильм — это начать понимать самого себя и, пусть это не покажется парадоксальным, только приблизившись к финалу, понять окончательно, что именно вы хотели сказать. Если понимание придет раньше работы, вы заскучаете на фильме и он может стать вам ненужным. В первом ощущении фильм гудит, как стиховой ритм. По нему рассыпаются фактуры. В какие-то мгновения из тайны сознания вдруг выдергивается жест. Оборачивается в еще неопределенном составе фильма чье-то лицо. Или блещит в темноте арки лужа. И ты понимаешь, что в этом месте чей-то силуэт на мгновение перекроет отражение фонаря. Или вдруг тебя охватит запах снега. И он будет сыпаться за шиворот, и мелькнет чья-то вязаная красная шапочка, и деревья в снегу, и ленивое воронье «каррр», и необъятная тишина. И не важно, в какую часть фильма врифмуются потом эти видимые тебе одному строки. Появились — значит, найдут место. До конкретного изображения еще далеко, но ты, художник, должен зафиксировать свое новое ощущение. И это самая трудная стадия работы. Легче нарисовать что-то профессиональное.

Художник рисует эскизы, постепенно приближаясь к конкретности, собирая материю в какой-то персонаж, пространство, внутрикадровую дрожь. Изображение таит в себе и форму, и содержание, то есть помнит способ выражения, какую-то тональную разработку, и заключает в себе персонаж, который в будущем должен нести игровую и чувственную нагрузку по фильму. Это определенный содержательный кусочек будущего фильма. Как только, разложив эскиз на составляющие, вы начинаете играть с найденным персонажем, сразу же эскиз становится не более чем формой подхода к будущему фильму. Как только ваш персонаж заиграл, он для вас обретает содержание, через его игру вы пытаетесь выразить

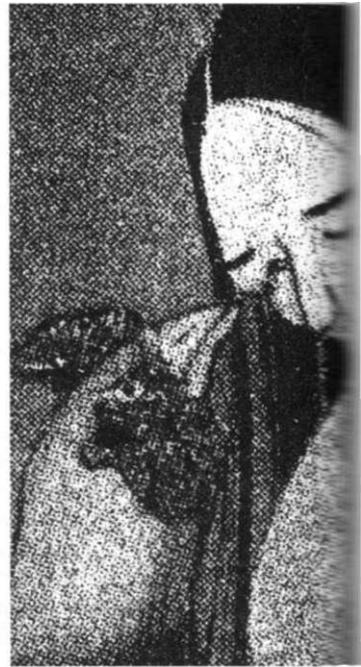
конкретное чувство, состояние, настроение. Вы делаете сцену как содержательно определившийся маленький кусочек. Но когда вслед за этой сценой появляется следующая, первая становится всего лишь прологом к ней.

— *Вы могли бы сформулировать, что такое изображение в мультипликации ?*

— Обычно мультипликация отделяется обозначениями, даже не абстрактными (так как абстракция таит в себе музыку), а условными, хотя всякое искусство условно, поскольку оно пользуется знаками. Писатель. — словом, музыкант — звуком, у режиссера это свет, зрелищный мир, его вещественность, которую надо превратить в поток действия. А в мультипликации, насколько я понимаю, условность совершенно особого рода. Здесь у художника есть форма, цвет, контур действия, контур пластических кадров — ради всего этого он должен собирать свой мир по законам, которые сам для себя открывает.

— *Расскажите о вашей работе с художником.*

— Что касается конкретно Франчески Ярбусовой, то наша работа с ней вряд ли может быть примером для остальных.



Однажды я рассматривал японские гравюры. На одной была изображена сидящая женщина, рядом с которой петух притянул свою голову прямо к ее лицу, так что его громадный клюв был у самого ее глаза. Я был в недоумении. Что это такое? Франческа мне рассказала, что когда ей было четыре года, она любила забираться в курятник, садилась на корточки и сидела тихо-тихо, пока куры не принимали ее за свою. Они начинали ходить вокруг, разглядывать ее. «Представляешь, — вспоминала Франческа, — петух своим громадным клювом принимался чистить мне реснички. Я сидела затаившись, а он перебирал каждый волосок».

Франческа заставила меня пережить настоящее потрясение, показав, как из куколки появляется бабочка. Она принесла в дом огромный пук крапивы, который хрустел под челюстями десятков гусениц, пожиравших ее зелень. Потом они расплозились по комнате. Прилепились, где

только можно, и вскоре на месте гусениц висели куколки. В один прекрасный день Франческа говорит: «Вот из этой куколки сейчас появится бабочка». Я стал смотреть, смотрел, смотрел, и вдруг — створки куколки открылись и закрылись. У меня сердце стукнуло от волнения. Это зрелище космическое! Ты — свидетель появления новой жизни. Лепестки куколки отворились и снова замерли. Наступила тишина. И сквозь щель раковинок стали пробиваться мокрые крылья. Они были сморщенные, как тело ребенка, только появившегося из чрева. Наконец из куколки выползла вся новорожденная. Все дальнейшее представляло зрелище медленного наполнения нового существа временем. То, что в человеческой жизни происходит за два-три года, здесь длилось час-полтора. Бабочка накачала смолу в тончайшие сосуды, в нервюры крыльев, образовав лонжероны. Смола застыла, крылья распрямились, стали тугими, как паруса под ветром. Они были невероятно чисты, их еще не обтрепали мелкие ворсинки цветов, не соскоблили с них пыльцу, в крыльях еще не было пробоин от мельчайших пылинок, обрушиваемых ветром на нежнейшее существо. Упругие крылья мелко подрагивали, потом затрепетали. Так самолет проверяет двигатели, рули поворота, прежде чем выкатиться на взлетную полосу. «Бабочка готовит себя к полету, она сушит крылья», — откомментировала Франческа. Она предугадывала каждое движение бабочки, поскольку в детстве выращивала их целыми букетами и на крапиве, и на дубовых вениках. Мне кажется, она сама была когда-то и бабочкой, и чертополохом, и иван-чаем... Как героиня Габриэля Маркеса, вокруг которой порхали бабочки.

Франческа хорошо чувствует мир растущий, цветущий, дышащий. Она действительно знает его, как мог знать художник Возрождения. Франческа для меня загадка. Чем больше я ее узнаю, тем меньше знаю. Для долгой совместной жизни это, конечно, хорошо. Всегда остается возможность чего-то неожиданного. Но так как мы связаны еще и общей работой, то взаимоотношения становятся значительно сложнее.

Со стороны может показаться, что у нас счастливый случай. Мы вместе больше, чем определено рабочим календарем. Нам легче обсудить то, что делаем, и прийти к каким-то результатам в наших весьма «красноречивых» спорах. Вообще смотреть на жизнь и искусство как бы единым взглядом. Но на самом деле бывает, что мы страшно мешаем друг другу. Семейная зависимость прямиком «бьет» по творчеству и временами болезненно. Во Франческу вдруг вселяется дух противоречия, и она категорически не желает соглашаться с моим мнением, моим видением. Иногда просто не понимает, часто не понимает...

Она не способна к сильным, мгновенным вспышкам энергии. Во мне это развито в большей степени. Она не поспевает за моей реактивностью, моей требовательностью, а мне кажется, что она ленится или не может довести себя до необходимого состояния. А когда, казалось бы, уже достигает нужной творческой температуры, вдруг снимает с себя напряжение, и тогда надо все начинать заново. Получается, что она тратит огромное количество энергии, но никак не может подойти к пику, то есть к такой степени концентрации, когда, собственно, и случаются какие-то творческие откровения...

Однако никогда в жизни я бы не смог сделать эскиз такой силы, какой она способна сделать в лучшие мгновения творческого беспамятства. Ее откровения меня поражают. Буквально полчаса назад я видел ее, казалось, неспособной мыслить, и вдруг передо мной художник самого высокого накала. Хотя табличку вешай: высокое напряжение, опасно для жизни. Для меня странко это волшебное наитие...

Может быть, я не прав. Но я хочу подвести свои нервные провода * к сознанию художника, чтобы оно «загорелось на ходу», как сказал бы Па-

стернак. Конечно, с моей стороны это сильная атака, давление на психику, индивидуальность. Иногда Франческа начинает казаться, что любой напор суживает ее творческую личность. По-моему же, чем полнее будет отказ от себя в угоду фильму, тем напряженнее ее творческое самочувствие. То есть либо художник не должен начинать работу, если он не находит в ней свое место, либо обязан броситься в это варево и полностью довериться режиссеру.

У Мандельштама есть такие строчки:

Ее влечет стесненная свобода
одушевляющего недостатка.

К истине мы идем сквозь «стесненную свободу», поскольку никакой абсолютной свободы не существует; все равно что бытие, лишенное трения. Абсолютная свобода возможна только в нематериальном мире, но и к нему путь лежит через несвободу.

Подлинная свобода художника в кино обретается тогда, когда он идеально понимает свое соотношение с целым, когда он понимает, что его работа является только частью этого целого, которое потом сплотнится на экране. Флоренский говорил об уплотнении духовной энергии. Завершенные в себе формы друг с другом не соприкоснутся. Уплотнение происходит из элементов, обретающих полноту звучания только в соединениях. «Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода», — сказано в Евангелии. Художник должен понимать свою свободу как часть единого целого. Так же и мы если понимаем свою свободу, как часть единого мирового процесса, тогда включаемся в абсолютное целое. Это то, что мы называем духовностью.

И если к кино ты относишься как к части познания сущностного начала и как к итогу твоего волевого устремления за такие пределы, которые по природе твоей тебе недоступны, тогда работа твоя обретает подлинную силу. И все выстраивается в гармонию. Вот в чем дело. Но как только на этом пути каждый решает отстаивать свой интерес, начинается война. Здесь и общественный, и творческий процессы равны. Если изображение не развивается, значит, оно плохое. Значит, оно не содержит предпосылки к развитию.

Художник работает над фильмом, подчиняясь единому процессу, как наборщик в типографии, вынужденный подчиниться тому, что ему задано. Он не может составлять свой словарь. И он только тогда оказывается подлинно свободным, когда подчиняется этому процессу. И ничего с этим поделать нельзя.

Но даже если художник живописью занимается, разве он не подчиняется тем же условиям, которые ему заданы, когда он берет, к примеру, библейскую историю «Снятие с креста»? Однако увидят ли зрители в ней страдающую плоть или Святой Дух — уже зависит от того, как художник этот сюжет срежиссирует.

Помню, на «Сказке сказок» меня совершенно поразило, что когда я сказал: «Франя, мне нужен мокрый кустик, под которым спеленатый ребенок», она через десять минут вышла с эскизом мокрого кустика, вытирая ладошки. И никакого раздвоения, никакого удара по внутреннему «я». Все абсолютно идеально.

Вообще, по поводу Франчески я всегда цитирую строки из шекспировского «Венецианского купца»: «В такую ночь Медея шла в полях, собирая травы волшебные, чтоб юность возвратить Язону старику...» Для стороннего наблюдателя наши с ней разговоры загадочны и темны. «Здесь мне нужна ядовитая трава, здесь горькая полынь, а в этом фрагменте чтобы была ночь и чтобы пахло каким-то темно-синим и чтобы ночь растворялась. А вот здесь у крыльца должны расти такие цветы, ко-

яснений Франческа «лепит» такой эскиз, что я прихожу в ужас. А она говорит, что все понимает, однако сделать это не может, то есть, значит, опять все сначала. Опять надо заново рассказывать о темноте лестницы, о «русской Венере», осветившей плавными формами черноту черной лестницы, об Акакии, не заметившем явление плоти.

Наверное, другой режиссер принял бы этот эскиз, потому что нарисовано все хорошо. Но меня меньше всего интересует то, что хорошо нарисовано. Высшее мастерство — это не умение нарисовать. Высшее мастерство — это найти такие соотношения тепла, света внутри картинки, которыми можно было бы дать чувственность кинокадру. А это не относится к области хорошего рисования. Поэтому я прошу «шепелявое» изображение: «Пожалуйста, нарисуй левой рукой». Пусть будет грязно, пусть неряшливо. Главное, чтобы это абсолютно точно совпадало с тем, что мне видится, выражало мои ощущения.

Изображение должно быть зыбким, пронизанным дрожью, неясностью: я знаю, оно ляжет на разговор Акакия с самим собой. Изображение играет роль придаточного предложения, поэтому в нем не должно быть внешнего блеска: свет матового тела, и снова тьма. Только бормотание Акакия.

Вообще фильм должен состояться из незавершенных частей. Так, чтобы каждый его элемент таил в себе принцип «добавочного изображения», «добавочной грубости». Такое строение позволяет им лучше соединяться друг с другом и совершенствоваться в этих соединениях. И тогда уплотнение энергии — психической и духовной — я ощущаю просто физически. А между художником и режиссером возникает силовое поле. Ты лишь должен создать условия, при которых это становится возможным. Когда ты вдруг начинаешь делать то, что не можешь осознать умом, и кажется, будто все совершается помимо тебя, по какой-то другой воле. И ты даже не замечаешь, что в какой-то момент пройдена граница, за которой открывается другое пространство. И все происходит с легкостью, для тебя самого непостижимой.

Вот почему на меня произвела впечатление плотная пачка целлюлоидных кинокадров-рисунков. В этом параллелепипеде каждый кадр плотно смыкается с другим, причем не так (ладони встык), а так (одна ладонь на другую), когда на дно фильма каждый следующий кадр, наслаиваясь на предыдущий, опускает все, что было сделано до него. И, по существу, вся толща фильма — всего лишь форма подхода к выходу из него. А когда он сделан, то становится для тебя формой подхода к тому, что ты видишь вокруг себя. И если таким образом мыслить свою работу, тогда, мне кажется, легче «держать в себе» будущий фильм. Все-таки он делается не меньше месяцев восьми, а двухчастный вообще год с лишним. На полнометражный может и года четыре уйти. И если для тебя все сосредоточено в идее, удержать ее так долго практически невозможно: она начнет неудержимо разваливаться, ведь ты все время будешь находиться под воздействием окружающего мира, который ее просто растащит. Но если ты будешь видеть то, что впереди — за фильмом, он станет протягиваться туда, и тогда не важно, если от него что-то по ходу работы отвалится. Фильм все равно будет двигаться — в каком-то энергетическом туннеле, невидимом зрителю, но зримом самому творцу. И в этом случае фильм не может быть растащен. Более того, он не может и устареть, и ровно настолько, насколько обостряется ваше внимание к жизни. И тогда ты себе говоришь: «Сделанный фильм еще не тот, который подводит меня к этой самой незримой идее». И ты начинаешь делать следующий.

Когда фильмы делаются с таким выходом за их пределы, тебе гарантирована новизна на всю твою жизнь. Собственно говоря, новизна — это искренность. «Если ты будешь искренен в каждую секунду жизни, если

будешь хорошо слушать окружающий тебя мир, тогда каждый твой фильм станет не штукарским новаторством, а новым движением, так что ты сам можешь даже не заметить, что это движение — новое, скорее это будет заметно для другого человека.

— *А почему ты сам можешь не заметить?*

— Потому что ты не этим живешь. И мне кажется, подход к работе должен быть таким, чтобы иметь право сказать: я этот день, творческий день, прожил абсолютно искренне, на пределе своих возможностей. И тогда не будет стыдно за сделанное.

Но сколько режиссеров, столько и подходов. Разумеется, я говорю лишь о своем понимании работы. Путь этот рискованный. Профессиональная же уверенность и успокоенность обеспечивают ровный грамотный фильм. Однако открытия вряд ли будут. Зато душевный разлад обеспечен, поскольку у режиссера появится чисто механическое желание быть непохожим на других. Но непохожесть, взращенная в себе искусственно, становится мертвой, что особенно очевидно, когда автор подходит к финалу картины.



На вопрос: «Как можно жить с фильмом столько времени и не потерять к нему интерес?» — для меня лично ответ ясен. Нельзя потерять интерес, когда мы не думаем о том, что делаем кино. Наша «программа» должна быть выше кино. И если кино будет подчинено этой «программе» (слово сухое, но другого не нашлось), тогда нас меньше станут мучить профессиональные моменты, а гораздо более существенным покажется выход за пределы кино. И только в войне с мучительной невозможностью выйти за эти пределы происходит что-то важное.

— *Но фильм ведь для кого-то делается. Как вы представляете себе будущего зрителя?*

— По сути, это вопрос сопрягается с другим: что такое искусство кинематографа? Фабрика грез? Отражение тайной надежды на перемену собственной участи? Парк культуры и отдыха?(Кстати, кто это у нас додумался до такой формулировки, объединив *культуру* и *отдых*!?) Монте-Карло в масштабе всей страны? Или, быть может, лотерея? Сладкое ожидание счастливого билетика? Желание почувствовать себя героем (хотя бы в кинозале)? Компенсация социальной подавленности? Или кино —

это устремленность к смыслу жизни? Когда фильм становится средством, приближающим тебя к безжалостности и правдивости жизни, к медленному постижению истины и идеала... Алтарь для молящихся — не конечная цель молитвы, благодаря ему человек приближается к тайне, которую созерцает внутренним взором за пределами изображенных событий. Икона, вобравшая в себя страсти бытия, неторопливо открывает веземной идеал. Устремленность к нему располагает атомы души в гармоническом порядке. И эта человеческая душа явлена миру через поступки, быть может, самые прозаические, в которых нет ничего героического, но они отражают общее понимание бытия. Поэтому так принципиальна разница между «лотерейным билетиком», призрачным обманом, в который погружают зрителя услужливые кинематографисты, и мучительным осознанием в себе смысла жизни.

«Фабрика грез» обворовывает нас, так как видит идеал не в нашей связи с другими, а в том, что мы можем получить в качестве отдельного удовлетворения нашей отдельной потребности. Отсюда привычная вера в обещанное счастье, и если этого счастья все нет, то капризная душа заменяет его жестокостью и завистью. Стремление к «лотерейному билетикю» делает человека азартным и злобным. Короткое забвение в грезах с новой силой открывает ему прозаичность собственного существования, меру социальной задавленности и несвободы. И эта «фабрика» отбирает у него последние возможности отличить ценности подлинные от мнимых. Какой изнурительный путь должен пройти человек, чтобы понять простые истины: никому не завидовать и связывать счастье не со славой и не с наслаждением властью, а только с собственной душой, ее единенностью с миром.

Кинематограф вырабатывает общие для любого искусства метафорические образные средства, возвращающие человека к мучительным вопросам, к собственному суду. «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой».

Но на кого же должен ориентироваться режиссер? На мнение большинства или меньшинства, искушенного «морфологией» искусства?

На мой взгляд, ни на тех, ни на других.

Чаще всего художник видит назревающие проблемы раньше других, которые не могут выразить их так, как это может сделать он. Художник видит разрыв между идеалом и бытием.

Другая часть зрителей (меньшинство), изошривших свое сознание мгновенностью и легкостью прочтения художественного текста, лишена простодушия восприятия и тоже может ошибаться.

Видимо, сказанное мной кого-то покоробит, но прежде всего я делаю фильм для себя, и мне он нужен раньше других. И ориентируюсь я прежде всего на свое восприятие. И для меня весь вопрос в искренности замысла, в понимании смысла и нужности искусства.

Конечно, здесь есть и опасность: ведь я-то сам уже большой отрезок времени живу в мультипликации, и мне может показаться, что все ясно, а для другого это вовсе не так. Но все же я считаю, что этот подход к работе позволяет мне приблизиться к такому идеалу, который складывается у меня в сознании. Я понимаю, что это не самый объективный метод оценки того, будет ли фильм воспринят зрителем, но другого, более объективного, не знаю.

— *А про какие свои фильмы вы можете сказать, что они адекватны задуманному?*

— Пожалуй, такое кино, которое представлялось и грезились внутри сознания, началось для меня с фильма «Цапля и Журавль».

Должен признаться, у меня никогда не бывает ощущения радости перед началом нового фильма, наоборот, я чувствую, что вот сейчас об-

торые дадут запах ночи». Франческа свободна, потому что знает, какие цветы. Это ее свобода. Она составляет изображение, как лекарственный сбор. Какой-то другой художник может идеально рисовать цветы, максимально точно и со всеми подробностями, а все равно запаха не будет.

Но я не играю в режиссера, единственно владеющего тайной фильма, тем более что сам не знаю эту тайну. Я всегда рассказываю Франческе полный расклад фильма. От начала до финала. Как он мне на тот момент видится. И ориентируясь в этом пространстве — в тональном, в графическом, в световом, — она остается абсолютно свободна.

Я ей просто объясняю: «Франя, вот здесь как будто медведь когтями провел по стволу, и чем выше, тем сильнее. Здесь словно землю бороной взрыхлили. А здесь все должно перейти в какую-то идеальную, атласную, мягчайшую амальгаму...» Но на пути к результату Франческа должна быть свободна в выборе средств.

Если бы она не могла сделать несколькими мазками темень неба, страх, судорогу, лихорадку темноты, то как художник она мне была бы совершенно не нужна.

— *А что для вас значит экранизация?*

— Выдающиеся экранизации (слово неточное), как правило, получаются по прозе, которая либо незавершена, либо не доведена до сильного литературного результата. Хорошую же прозу режиссер должен суметь выразить в притчеобразной форме тремя словами. Он должен привести ее к общему знаменателю. А если режиссер начинает следить за каждой подробностью экранизируемого текста, то он становится его пленником.

Поэтому необходима первоначальная режиссура литературного текста, который надо снижать, упрощать, чтобы получить результат. Я сейчас уже не слышу звук гоголевской речи. Потому что этот звук меня убьет. Он настолько мощный, настолько гениальный, что не даст мне свободы. Свободу даст ее пересказ. Поэтому я должен свести текст «Шинели» к пересказу.

И потом я должен перевести литературу в первичную материю и делать этот фильм всей своей жизнью. Только тогда текст станет ступенью к фильму, но не его основой. Во всяком случае, для меня на сегодня это так.

— *Под первичной материей вы имеете в виду сценарий?*

— Не только. Вообще сценарий не является основой фильма. Разве что в Голливуде, где есть киноиндустрия, но мало собственно кинематографа. Ведь это совсем разные вещи. Основа фильма — режиссер, а если функцию ведущего берет на себя кто-то другой — сценарист, композитор, актер, кинооператор, — то это свидетельствует в первую очередь о вялости творческой энергии режиссера.

Так же и в мультипликации. Когда режиссер переводит будущий фильм на уровень простого знаменателя, то художник от него должен вырастить свои цветы. Чтобы кадр источал, например, запах корицы. «Вот этот кадр должен устремляться в горизонталь, а этот торчать иглами на нас, будто бархатный». Такие вещи я говорю Франческе, потому что хорошо чувствую изображение. Надеюсь, что это чувство мне не изменит. Я чувствую его внутренние контрасты, его внутреннюю напряженность, судорогу, его развитие. Точку, через которую зритель проходит в кинокадр.

Недавно Франческа делала эскиз «Акакий Акакиевич поднимается по черной лестнице». Наш предварительный разговор был такой: «Вот здесь должен быть кадр, когда из двери вдруг вылетит голая, пухлая женщина, закроет ладошкой рот своему любовнику и втолкнет его обратно. А перед Акакием это белое должно мелькнуть, как туман, и опять — ничего... Представь себе, какая она должна быть по типу». После всех объ-

рекаю себя на новые страдания. Это состояние между страхом и желанием сделать кино. Моя Франческа часто повторяет поговорку: «Глаза страшатся, а руки делают».

Сюжет «Цапли и Журавля» — незамысловатый и, на мой взгляд, схож с поэзией Чехова и Гоголя. Я не случайно это говорю: именно с поэзией. История, в общем, достаточно обычная — два существа не могут поладить и обрести счастье только потому, что каждый, боясь быть униженным другим, пытается подчеркнуть свою независимость и превосходство над ним. История не зоологическая, а человеческая. Именно здесь-то и начались все проблемы, которые я внутренне ощущал, но еще не знал, что они будут такие острые. Саму сказку я читал в детстве, потом читал своим детям, но желание делать ее наступило в тот момент, когда меня вдруг начал преследовать шум травы, шум речного камыша. Это, в общем-то, странно, поскольку мы имеем дело с визуальным искусством, а тут вдруг звук стал толчком для того, чтобы делать кино. Далее, еще до написания сценария, мне вдруг представилась одна сценка: цапля и журавль передразнивают друг друга. Она говорит: «Ха!», и он говорит: «Ха!» Я еще не знал, куда, в какое место фильма эта сцена попадет. Но для себя сделал ее рисунок.

Потом я сам написал нечто вроде сценария, хотя сценарием это назвать было трудно. Скорее, я записал какие-то моменты действия, не больше. Но при этом меня все время мучил один момент: как бы не впасть в зооморфизм и не увести эту историю от человеческой природы. Впоследствии сценарий был написан Романом Качановым, но я взял из него несколько деталей и снимал фильм по своим наброскам. В титрах мы оба значимся как сценаристы. К слову сказать, Роман Качанов — прекрасный режиссер. Его фильмы «Варежка», «Крокодил Гена», «Чебурашка», «Старуха Шапокляк» — шедевры мировой анимации. И я могу спокойно назвать его своим учителем. Это человек бесконечной доброты, такта, безупречно владеющий игровыми деталями. Через его «руки» прошли многие наши мультипликаторы. Не погрешу, сказав, что Роман Качанов создал свою школу движения в кукольной анимации. Думаю, что без него я вряд ли стал бы режиссером.

Так вот, возвращаясь к сценарию, если словесная запись последовательна, то кино и последовательно, и параллельно одновременно. В этом и состоит его феномен.

Поэтому смысл строения произведения в кино и литературе суть разные вещи. Если словесная запись последовательна, то кино и последовательно, и параллельно одновременно. В кино мы воспринимаем действие одновременно многослойно: звук, цвет, свет... Звук может действовать дифференцированно, может складываться в единое целое, раскладываться в последовательном соединении. Какое богатство восприятия! В этом плане у кинематографа огромные преимущества перед литературой. И все же литература — первая из всех искусств. Литература — наиболее мощная и цельная форма авторского высказывания, образной, метафорической записи, потому что слово — абстрактно. И в этом его большая сила. Набором абстрактных знаков, звучаний мы воспроизводим реальность, но только в сознании. И в сознании сочиненная реальность практически всегда острее, чем в природе. Мы здесь свободны от физической зависимости. Слово — посредник между нами и реальностью. Слово — обменная валюта реальности. И самое главное: реальность представлена словом, то есть знаком, посредством которого она раскрывается.

В кино реальность представлена реальностью. Необходимы усилия авторов по ее преодолению. Сила кинематографа — достоверность — одновременно является и гирей на путях духовного усовершенствования кинопроизведения, а значит, и нас самих. Слово — язык, на котором мы

и разговариваем, и пишем художественные произведения. А на языке кинематографа мы не общаемся. Это первая сигнальная система языка животных. Может, под напором телевидения на наше сознание что-то с ним и произойдет, но пока мы только все больше разучаемся говорить. Мы уже не способны изложить грамотно, образно, насыщенно свою мысль. Мы становимся ленивыми. Кино делает нас пассивными. При чтении литературного произведения нам надо пройти изнурительный *путь* вхождения в текст. Кино изначально отвергает такой путь. Фильмы, в которых необходима работа по вхождению в изображение, в действие, в киноязык, не согласуются с понятием «кино». Так что мы либо привлекаем зрителя в кино за счет художественных потерь, либо теряем, делая фильм в согласии с собственной художественной правдой, поскольку стереотипное, то есть пассивное, зрительское восприятие не соответствует критериям автора. Вспомним пустующие залы на фильмах «Ночи Кабирии», «Голый остров». Случаи совпадения художественной правды и зрительского успеха крайне редки. Они происходят, когда общество потрясено таким историческим событием, о котором говорит и художник. Но чаще всего он обретается в преддверии проблемы, и в этом случае он неинтересен, несмотря на то что правдив.

Осторожные и хитрые психологи и социологи не занимаются развитием образных коммуникационных систем транспонирования художественной мысли, хотя, в сущности, они должны были бы как-то прогнозировать систему передачи изображения и приблизительно моделировать ситуацию, с которой мы можем встретиться. Но они занимаются в основном тем, что уже есть.

На какие только ухищрения не пускается игровое кино для привлечения зрителя! Невероятное компьютерное обеспечение, создание нереальной реальности. В ход идет все: виртуальные фантазии (поскольку реальность кажется бедной), супергерои, восхищенные своим человеколюбием, сочувствием к маленькому человеку, суперэффекты, которые приводят в восторг зрительный зал, штампованный набор актерской кинокартотеки, катастрофы с их эстетическим смакованием и с финальным благородным порывом простых людей в виде денежных и других жертвований на пострадавших. Мы постепенно приучаем сознание к тому, что только эффектные ситуации, супердействительные могут называться подлинными, а вовсе не те прозаические дела, которые только, действительно, и могут уменьшить страх перед жизнью и ее реальными потрясениями. Нуждаясь в эффектах, мы устраним из сознания сам интерес к простоте. Можно ли представить Фолкнера, гарцующего на парадной лестнице? Да он почти никогда и не выезжал из своего местечка, кроме как для получения Нобелевской премии.

Создав киноиндустрию, мы присоединили к ней весь сопутствующий наряд. Но что делать, раз маскарад запущен. Мы разучились удивляться каждому дню, поэтому снова и снова требуем от искусства все более острые блюда.

— *А могли бы вы сказать, кто из режиссеров вам безоговорочно нравится?*

— Жан Виго, например. Я вообще не знаю, как он мог собрать перед съемочной камерой такое дивное изобразительное пространство, ведь его невозможно было ни сочинить, ни сложить. Оно необъяснимо!

«Листопад» Отара Иоселиани я смотрел несчетное количество раз, даже лекцию забабалал об этом фильме. «Листопад» — одно из великих свершений в кинематографе.

А вот в документальном кино само его предусловие заключается в том, что на экране мы видим изображение несочиненное и знаем, что оно действительно реально существует. И это повышает наше внимание,

которое скользит мимо ухищрений, связанных с игровым кино. Почему великие режиссеры-игровики все время делают смещение изображения в ту или иную сторону? Феллини — в метафорический открытый гротеск, на грани шутовства, Чаплин — в полную цирковую, аттракционную условность, Тарковский — в сверхреальные построения пространства и времени, которые в таком сочетании мы вообще не можем встретить в обычной жизни. Поэтому-то его фильмы так трудно смотреть — в них совершенно другое время в сравнении с реальным. А документальному кино всем этим пользоваться не нужно: оно берет факты, сопоставляет их и нанизывает на то, что мы называем чувственной мыслью.

— В этом смысле как вы относитесь к Алексею Герману?

— Я шесть раз смотрел «Лапшина» и никак не мог понять, почему некоторые кинокадры буквально источали запах. Помните, после дня рождения герои прощаются. Лапшин что-то хочет сказать, а вместо этого начинает петь. Потом они все уходят, и последним остается человек в кожаном пальто. Я вспоминаю запах кожи, знакомый по своей коммуналке. Сочетание фактур, которое можно попробовать на вкус. Почему у Германа такое внимание к подробностям бытового характера? Причем к подробностям третьего, четвертого плана. Они его больше интересуют, чем то, что здесь, на первом плане, является главным. Я думаю, он знает, что зрительское внимание устремляется в ту точку, которая может быть совершенно неожиданной.

Вообще, изучение зрительского внимания в кинематографе — особая тема. Отец моей жены занимался физикой зрения и даже написал книгу «Роль движения глаз в процессе зрения». Он делал опыты, связанные с восприятием художественного произведения, для чего избрал такую присосочку с линзочкой на глаз, так что когда на линзу падал луч, то, отраженный от нее, он дви-



Скульптурный портрет египетской царицы Нефертити (XVI век до н.э.). Запись движений одного глаза при свободном рассматривании фотографии скульптурного портрета двумя глазами в течение двух минут



**Рисунок В.А.Ватагина.
Запись движений
одного глаза
при свободном
рассматривании
рисунка
двумя глазами
в течение
двух минут**

гался по светочувствительной пластинке, фиксируя на ней малейшее движение глаза испытуемого, который рассматривал в это время какое-либо произведение искусства. Пластинка фиксировала точки, на которых сосредоточивалось внимание. Оказалось, что это точки основополагающие и для художественной конструкции. Этим заинтересовались другие исследователи. Стало ясно, что человек, который вспоминает кого-то, невольно очерчивает глазами его «портрет». То есть глаз очерчивает некую реальность и его движение связано с психикой, с внутренними переживаниями. Хорошо бы режиссерам и всем, кто работает с изображением, получить хотя бы несколько уроков по физике и физиологии зрительного восприятия. На уровне инстинкта такого рода понимание есть, конечно, у всякого профессионала, но полезно владеть и рациональным подходом к этому.

Безусловно, Алексей Герман — в совершенстве владеет знанием фактур изображения, и тончайшей глазной вибрации при восприятии кинокадра. Он знает, что такое сырой осенний воздух, чавкающая грязь, сырость, переходящая в темноту коридора... Он умеет заряжать героев в другое пространство, которое максимально выворачивается и на нас. И в этом, как мне кажется, самая сильная сторона Германа — вывернуть кадр на нас в абсолютной его незащищенности. Не случайно у него такая острая память на детство, на поэзию. Зритель все это, как правило, не замечает. Но вовлеченные параллельных культур в эту искомую, продранную простоту связывает еще не зафиксирован-

ный пленкой, катастрофически расползающийся без заданного темпоритма эпизод. Поэтическая речь мгновенно пронзает плодоносный слой фильма, заряжая каждую его частичку стремлением к неудержимому, ничем не остановимому движению. Герман выстраивает свой кинематограф будто бы случайно, при этом не пародируя документальное кино. Такое ощущение, что люди живут, а режиссер ходит среди них с камерой и фиксирует. И все подчиняется строжайшей случайной закономерности. Для меня это загадка. Я хотел бы когда-нибудь попроситься к Герману на съемки, хотя бы на недельку, посмотреть, как он снимает. Алексей Баталов как-то рассказывал: «Чудно это все — стоит такой упырь, смотрит куда-то, губа у него вот так отвешена... Ему кричат: «Алексей Юрьич! Алексей Юрьич!» А он: «Вот там кепочка, пупырышек у нее не на месте... Вы кепочку, пожалуйста, поправьте!»

Герман рассказывал, как для съемки паяльными лампами специальным образом обрабатывали новые телогрейки, которые им выдавали. Ведь на каждом человеке любая вещь снашивается по-разному, и для персонажа совсем не безразлично на нем, новая или поношенная одежда на него надели. Все это режиссер должен знать и видеть. Тогда фильм действительно будет правдивым. И еще, я помню, Герман рассказывал, как в «Двадцати днях без войны» снимался знаменитый монолог летчика. Режиссеру было мало, что в поезде холодно, он еще прошелся по вагону и окна открыл. И это был только второй его фильм, который он снимал. Съёмочная группа готова была растерзать его! Петренко задыхался от холода, его монолог не сыгран, он документален и сочинен одновременно.

Кинематографической условностью служит сама рамка, которая отсекает кадр от всего остального мира. И в итоге ты испытываешь наслаждение оттого, что перед тобой физическая материя переходит на пленку. Ты теряешь над ней власть, но она превращается в чистую духовность еще и потому, что режиссер прорабатывал действие бормотанием строфы, взятой напрокат у какого-нибудь великого поэта. Тайный поэтический ход становился связующим веществом действия. (Так Арнштам, играя «Чакону» под финал «Броненосца», удивлялся звукозрительной синхронности.) И уже не телогрейка, а сам кадр обжигается паяльной лампой, чтобы оторвать от него внешний грим с корнем, с кровью, чтобы оставить нетронутым то, что не под силу уничтожить даже урагану, — проникающую во все слои фильма чувственность. Чувственность — неостановимое, неразрушаемое силовое поле фильма, разрушить которое невозможно, это все равно что сдуть ветром земные полюса. И в этой неагрессивности, слабости — сила.

А в мультипликации для меня многое непонятно. И чем дальше, тем непонятнее. Я не знаю, где ее границы. И когда я об этом думаю, то единственная мне в этом опора — вопрос: а где границы живописи? Сегодня же, когда в обществе изменились многие «вето», рамки живописи тоже раздвинулись. Раньше искусство не знало того, о чем сейчас даже произносить вслух не хочется. Время Лессинга с его работой «О границах живописи и поэзии» не знало тех ужасов жизни, о которых сегодня вполне можно говорить как о «реализме без берегов».



Фрагмент 2

Сейчас я бы хотел показать на примере некоторых произведений Сизобразительного искусства, как они перекликаются с мультипликацией. Мне кажется, мультипликация очень плотно соприкасается с авангардом 10-15-х годов, с кубизмом или сюрреализмом. Вообще искусство XX века — первых двадцати лет наполнено движением во времени, причем проработка движения фактически осуществляется на статичной живописи. К примеру, «Дама с собачкой» итальянского художника Балла.

Ретроспективно мы угадываем связь живописи с мультипликацией, вернее, не столько с мультипликацией, сколько вообще с попыткой передать принцип кинодвижения в статичной живописи, хотя я предполагаю, что этот художник тогда мультипликации не видел.

Вам как мультипликаторам знакомо, когда один лист с одной фазой кладется на предыдущий и таким образом образуется десяток отдельных нарисованных фаз.

Когда фазы сложены вместе, они схожи с картиной Балла, где тоже присутствует сумма движений. Волнение кружевной юбки дамы с собачкой. Отставленная отдельно ножка в башмачке, фиксирующая размах шага на фоне ряда башмачков — фаза за фазой. Быстро мелькают лапы таксы и лихо мотается из стороны в сторону ее хвост. В этих фазах движения мы ощущаем поспешность шага. По картине можно разыграть микротюд. Быстрый шаг дамы, волнение легкой юбки, торопливый бег таксы. Дама останавливается, перед ней — мужчина. Начищенные ботинки, ровно выглаженные брюки. Слышен звон пощечины. Дама поворачивается и так же взволнованно идет прочь, такса трусит рядом, удовлетворенно и преданно поглядывая на хозяйку, *будто говорит*. «А, как мы его!» И быстро, быстро бежит рядом.





Пикассо.
Бегущие

Рисунок
Ю. Норштейна
по картине
Пикассо. «Бегущие»



Перед нами живопись Пикассо — «Бегущие». В ней нет аккуратного перечисления фаз, как на картине итальянского художника. Ощущение движения здесь рождается скорее за счет соединения разрозненных моментов. Ведущая рука объединяет сумму движений. Вытянутые легкие облачка, угловатая линия под ногами наполняют композицию гулом движения.

Вздыбленная фактура земли с открытым движением кисти вдоль, по горизонту контрастна небесной глади. Даже в линейном рисунке просматривается напряжение в беге. Но не только XX век стремился передавать движение почти физически.

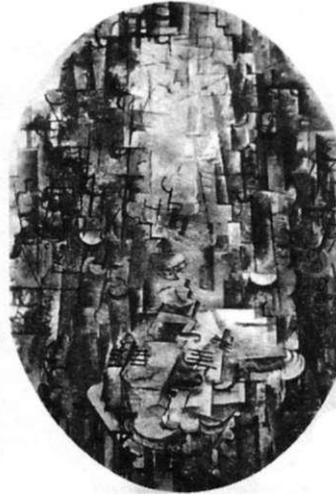
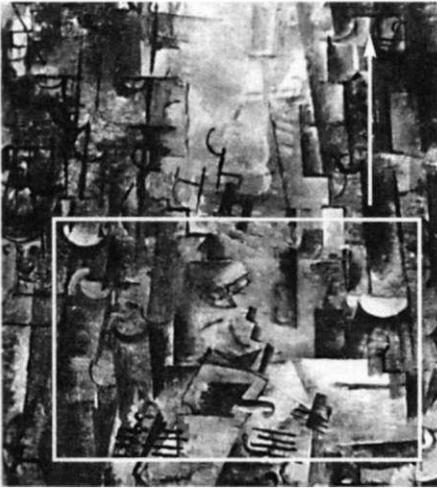
Посмотрите на «Египетских плакальщиц». Этот рельеф удивляет тем, что скульптор думал о движении как о некоем целом, которое фор-



мируется за счет отдельных частей. Я сделал такой эксперимент: взял отдельные фигуры этого рельефа, вырезал их и поставил подряд, ничего не меняя, и в результате получил расфазовку, то есть разложенное по фазам движение.



Если же каждую из этих фигурок снять отдельно, сменяя фазы одну на другую, то мы получим движение персонажа, который всплескивает руками, падает на колени, лицом в землю, поднимается и вновь всплескивает руками. Но подобный эксперимент не означает, что если мы одушевим этот рельеф, то он будет так же прекрасен на экране, как прекрасен в статике. Именно статичность движения делает его невероятно прекрасным, а наша фантазия лишь



Жорж Брак.
Мужчина
со скрипкой

дополняет то, чего нет в этом рельефе. Мы внутренне строим это движение, и оно формируется почти на абстрактном уровне. Мы наслаждаемся пластичностью фигур, тонкими контрастами, пламенем рук, взлетающих над головами.

Еще одна живопись. Художник Брак.

Здесь музыкальный инструмент — он угадывается. В сущности, что хотел Брак? Он хотел передать музыкальное движение, музыку, звук в живописи. В связи с этой вещью встает вопрос о монтаже. Я вам сейчас



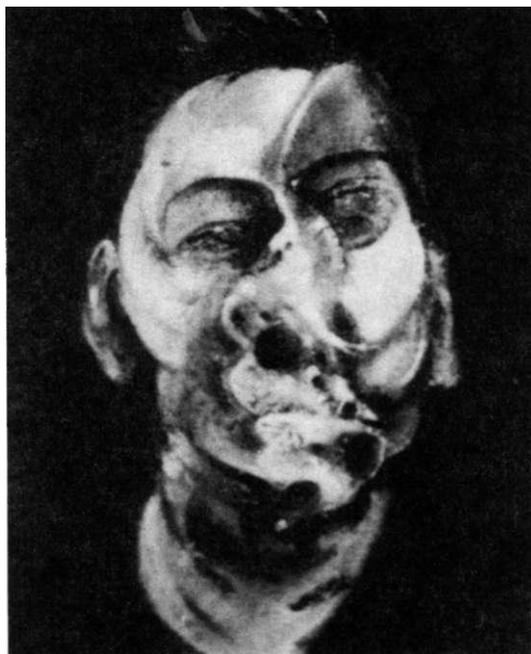
покажу, как меняется ее качество в зависимости от разных «кинокадров», говоря кинематографическим языком.

Сейчас мы на картину смотрим обычно, как смотрят зрители в музее, то есть смотрим объективно. Взгляд свободен от принудительного движения, но движение все же заключено в этой композиции. Здесь изображен предмет — скрипка (точнее, то, что от нее осталось), — который постепенно трансформируется в звук. Для его передачи Брак пользуется пластическими средствами. А теперь посмотрим на живопись крупно и сделаем панораму вверх по изображению. Тем самым мы переведем живопись в кинематограф. Если бы я сейчас имел возможность перед вами снять изображение эффектом двойной экспозиции, то есть одно изображение наложил на другое (с разной мерой крупности) и при этом снял бы с разной скоростью каждую панораму, то получилось бы глубинное построение движения звуков — когда один звук обгонял бы другой. И если бы еще подложить под это какое-нибудь скрипичное многоголосие и сделать бы взлетающую над скрипкой живописную пластику бесконечной панорамой, с переплывами одного плана на другой, то получился бы эффект звучащей живописи.



Или вот «Скачущий всадник» Боччиони.

На картине бегущая лошадь, каждая часть которой, каждый элемент ее движения оставляют в воздухе почти незримый след. Видите — линии прочерчены движением копыта, как если бы мы сняли фотографии в длинной экспозиции и каждый двигающийся элемент оставил тающий путь в пространстве.



Перед вами работы английского художника Бейкона, который напрямую пользовался фотографическим принципом в живописи. Он формировал одно изображение, составленное из двух. Фактически он внимательно смотрел кинокадр.

У него даже есть цикл, связанный с фильмом «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна. Вообще, когда смотришь отдельно натурный кинокадр, можно многое понять в формировании мультипликационного изображения. Мы вдруг начинаем видеть бесплотность, незримый след каждого отдельного эле-

мента кинокадра, из которого формируется движение ряда кинокадров. Но при этом если игровое кино пользуется готовым движением во времени, готовой натурой, существующей в жизни, которая печатает свой след на пленке (натуру только нужно уметь выбрать), то мы-то должны еще эту материю нарисовать, сделать из ничего, а потом уже из нее сформировать движение, собрать вместе, кадр за кадром, чтобы получить развитие во времени. Поэтому моменты, которые для нас в обычной жизни могут быть незаметны, на пленке становятся значительными. Например, падающий снег совершенно по-иному воспринимается, если мы рассматриваем отдельный кинокадр его натурального изображения. Казалось бы, я вам рассказываю об изображении, которое совершенно не имеет отношения к мультипликации, но только до тех пор, пока мы в своей работе пользуемся давно найденным, творчеством других режиссеров. Как только у нас меняются наши художественные задачи, нам становятся необходимы иные средства, чтобы получить иной результат в кинематографе.

Здесь я должен заметить, что художники, которые по-настоящему виртуозно владеют композицией, отдельные ее части строят на принципе развития времени.

К примеру, Хокусай строит движение внутри какой-нибудь огромной композиции, очень сложной, за счет того, что фигуры на наших глазах двигаются от фазы к фазе. А пространство он строит таким образом, что динамику фигур пересекает паузами. У Хокусаи пауза может иметь такое же значение, какое в кино пауза между сценами планов различной

**Хокусай.
Взгляд
на достопримечательности
восточной
столицы.
На горе Атаго**

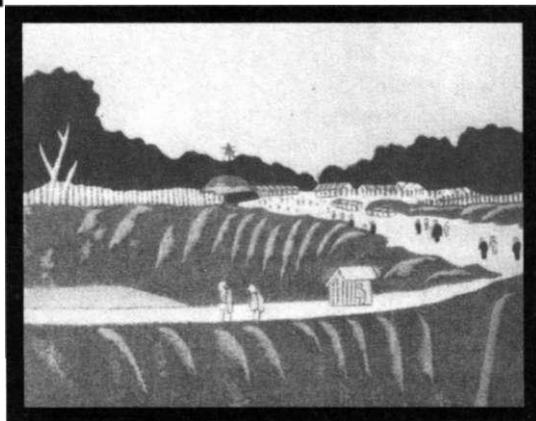
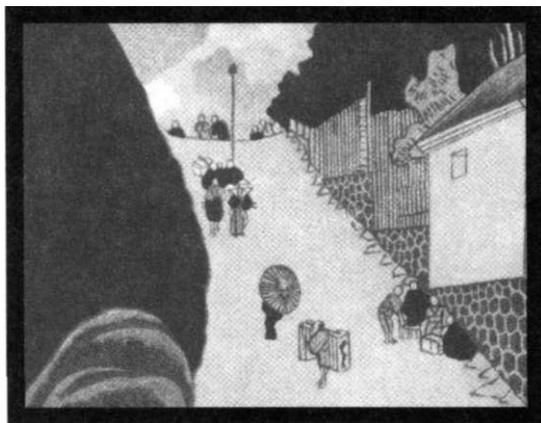


крупности. Его гравюры подтверждают, что существуют общие законы движения и паузы. Роль этих пауз играют разные элементы. Это может быть вход в дверь или ширма, которая перекрывает следующее движение. Предположим, в гравюре «Взгляд на достопримечательности восточной столицы» мы видим людей, которые спускаются по лестнице, потом скрываются за изломом крыши и появляются на другой лестнице, но уже спиной к нам.



Как Хокусай меняет крупность плана, если говорить кинематографическим языком? Обратите внимание на гравюру «Вид Усигафути в Кудане». Это совершенно волшебное зрелище.

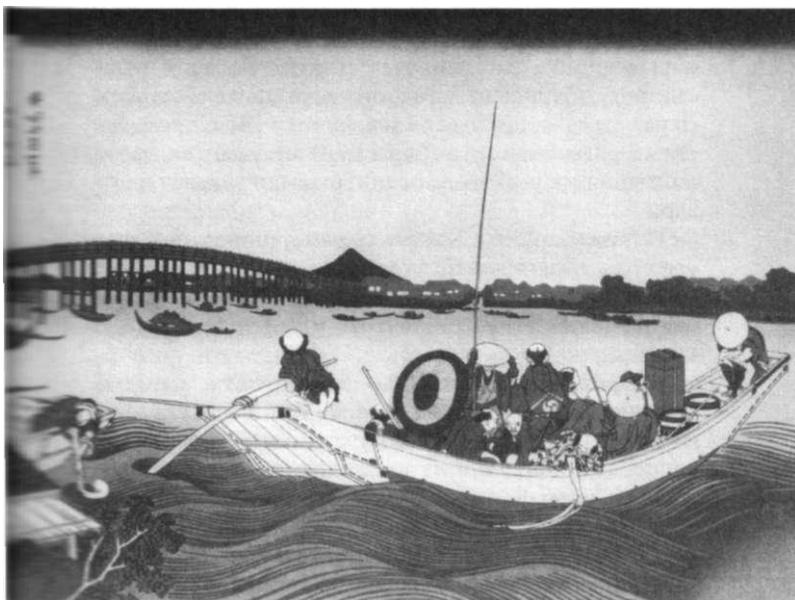
На переднем плане — дорога на холм, на дальнем — дорога с холма. Посмотрите, как строится эта композиция... Черный холм — в качестве необходимой паузы, резкое композиционное разделение дает ощущение смены пространств. Хокусай — классический художник, который очень много вам даст, если вы начнете смотреть на него как бы через кинокадровое окно. Он научит вас дисциплине кинокадра.



Или вот еще одна его гравюра — «Закат над мостом Рекогу». Я рассматриваю эту композицию по движению. Но, прежде всего, посмотрите, как на переднем плане линия волны переходит в линию лодки.

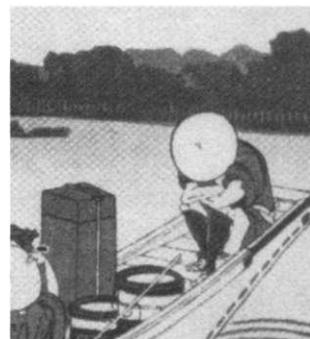
Вся композиция построена на переходе от динамики к успокоению. В левом нижнем углу гравюры женщина стирает белье — она его крутит, полощет. На корме лодки перевозчик созерцает луну и отталкивается шестом от берега.

Каждый из сидящих в лодке занимается своим делом, кто беседует, кто просто смотрит, мужчина полощет свои штаны, наверное. А завершается эта композиция, по-моему, просто гениально — на носу лодки, плотно обхватив себя руками, дремлет человек. Я



очень хорошо себе представляю, как он иногда зябко вздрагивает от холода. Если бы мультипликатору было дано задание сыграть маленький эпизод с этим персонажем, то ему практически ничего не надо делать, кроме того что медленно покачивать лодку. Далеко, на том берегу, огни деревни. Медленно плывет лодка. Лермонтовская тема — «Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге, дрожащие огни печальных деревень».

Когда в мультипликации нужно дать внутреннее состояние умиротворения персонажа, не через какие-то внешние движения, а через статику, тогда школа Хokusая необходи-





ма. Лично я изрисовываю по тридцать-сорок листов бумаги, чтобы найти нужную статику, без дополнительного движения, или же для передачи состояния обойтись скупыми действиями. Необходимо сделать эту статику такой, чтобы было абсолютное удобство для персонажа, который в этой статике находится. И ничего не должно ему мешать. Вот что такое безупречная композиция для кино, идеальная композиция, которая позволяет раскрывать скупыми движениями внутреннее состояние. Иллюстрация к нашему разговору следующая композиция.

Исходя из нее, можно сделать маленький мультипликационный этюд, который будет называться «Настройка сямисэна», как и сама гравюра Хокусая. Чтобы одушевить этот персонаж, достаточно небольшого движения — левой рукой подкручивать колок, натягивать струну, правой — пощипывать струны.

Лицо напряжено. Все элементы композиции подчинены единой идее. Однажды я видел, как пожилая японка настраивала сямисэн. Держа в зубах сигарету, шурясь от дыма, она пощипывала струны. Левая рука крепко держала колок. Дым придавал сцене романтическую окраску. Так дымится палая листва и горький запах осенней земли ударяет в нос.

Прожитая жизнь залегла в морщинах, но звук струны не менялся, был так же чист, как и много лет назад. Лицо сквозь дымку, внезапная озорная улыбка, звенящая струна — все что нужно для полноты кинокадра.

Хорошая композиция — это условия, которые дают нам возможность проявить наши чувства максимально. Чем случайнее будет стоять персонаж в кадре, тем больше лишних движений он будет делать. Сказанное не означает, что только такого рода композиция работает на действие. Есть случайность фотокадра или случайность композиции Дега. Но и такого рода композицию и место персонажа мы должны рассматривать как заданное условие для игры.

А вот другая гравюра Хокусая, которая называется «Созерцание луны» или «Любование луной». Эту композицию без всякого движения можно держать в кадре минуту, две, может, три, если найти для нее звуковое оформление, звуковую поддержку. У меня к вам вопрос: какой бы вы здесь звук сделали, чтобы можно было эту композицию смотреть как кинематографический кадр?

- *Может быть, какие-то шумы...*
- *А какие шумы?*
- *Ну, может быть, Дебюсси.*

— Дебюсси? Ну, это было бы слишком красиво. Человек и так любит луну, зачем Дебюсси? Вы должны искать контрапункт. Конечно, можно звук цикад подложить, но этого недостаточно. Вообще,



всегда хорошо, когда возвышенное снижается на прозаический уровень, тогда оно становится еще возвышенной. Ну, так подумайте, как можно озвучить эту композицию? Сидит мужик, оставил все свои дела хозяйские и смотрит на луну. Чем бы можно было это озвучить?

— *Шумом волн.*

— Хорошо, но недостаточно. Волны на самой гравюре. А я говорю о контрапункте. Ведь в японской поэзии все это есть...

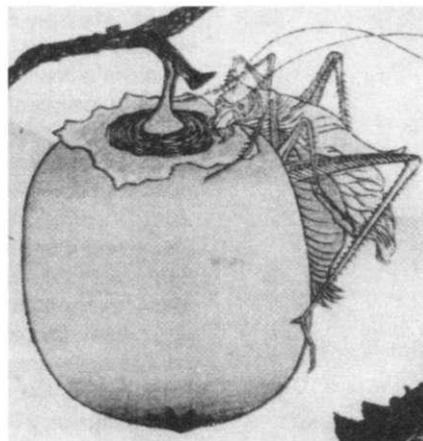
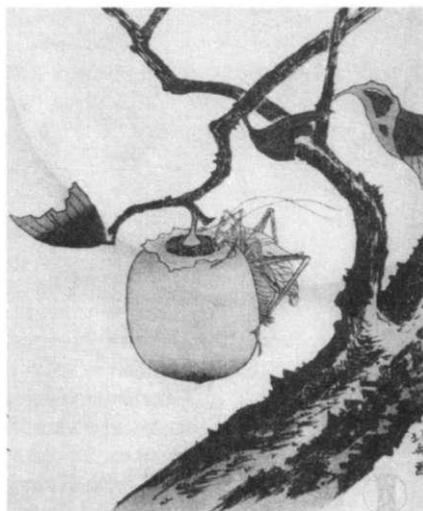
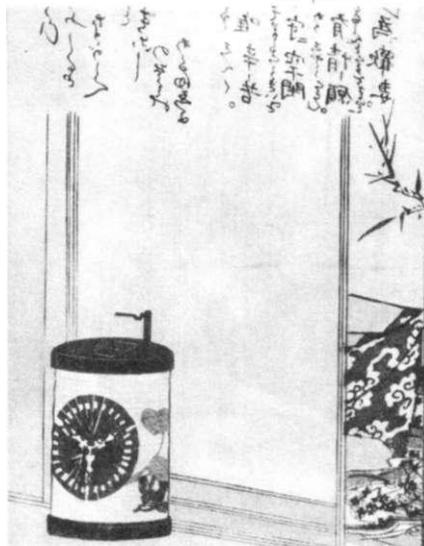
— *Дать издали доносящиеся шумы праздника.*

— Праздника? Уже лучше. Если мы даем живое пространство кинокадра, то и получаем гораздо более острое ощущение умиротворенности. Вы посмотрите повнимательней на довольную физиономию этого человека. Он оставил все свои дела, сидит, любит на луну, а дома дети не кормлены, очаг холодный, жена орет: «Косэ-э-эй-са-а-ан! Куда девался этот идиот?» А он, видите ли, любит на луну, ну что за идиот, вместо того чтобы помочь по дому. Понятно, что это говорится не злым голосом, поскольку подобная сцена повторяется ежедневно. И когда мы переходим в статичный кадр, он все равно продолжает развиваться, но для этого необходимо найти звуковые элементы, которые будут продлевать его все дальше и дальше.

Перед вами гравюра «У фонаря» из книги «Песни Итако». Мы должны наполнить этот кадр чистой лирикой, поскольку он как бы является завершением некоего предыдущего действия. С него мы вышли на это окно, на пространство, на звуки, которые нас успокаивают, облагораживают. И если до этого была какая-то страшная нервная сцена, то свет фонаря в светлых сумерках дает успокоение, ощущение цельности мира.

После кадра с фонарем мы услышим хруст и увидим, как злой кузнечик поедает хурму — «Луна, хурма и кузнечик». И снова от лирики перейдем к той необходимой детали, которая может совершенно по-иному окрасить огромное предыдущее действие. В сущности, я вам сейчас рассказал микроэпизод из какого-то фильма, который вобрал в себя лирико-комический и, может быть, даже драматический момент, после чего мы опять вышли в лирику «У фонаря» и перешли в комизм кинокадра с кузнечиком. Развитие кадра будет зависеть от вашего мастерства. Чтобы получился комический эффект, нужно найти несколько игровых деталей жующего и чавкающего кузнечика. И если потом, насытившись, кузнечик, причмокивая, оближет свои лапки, как дети облизывают пальчики в варенье, действие завершится.

Я вам не случайно говорил об изобразительном искусстве 10—20-х годов, о том, какое взаимодействие может быть между мультипликацией и мировым искусством. В 1967—1968 годах мы с художником



мультипликационных фильмов Аркадием Тюриним сделали фильм о революции. Назывался он «25-е. Первый день».



«25-е.
Первый день»

В изобразительную основу фильма мы взяли Анненкова, Филонова, Шагала, Дейнеку, Пименова, Петрова-Водкина, Чехонина, Малевича, из западных — Брака. Пластические эксперименты этих художников мы пытались перевести в динамический ряд.

Отсюда такая, например, тема: Чехонин — с его изумительной красоты силуэтом бегущих красных фигур для обложки Джона Рида. Работы этих художников стали основой для пластического соединения звука и цвета. Музыка Шостаковича была и драматургией. Этот семи-восьмиминутный фильм не должен был иметь никаких сюжетных аллюзий, его можно было скорее назвать революционным этюдом. Как только его попытались перевести на сюжетный метод мышления, он сразу развалился. Нам тогда крепко досталось от начальства за то, что фильм был лишен революционной атрибутики и вообще был сделан не в рамках официальной партийной идеологии. Но я не собираюсь в этом разговоре давать политическую оценку революции и личности Ленина. В фильме у нас был отдельный эпизод, связанный с этим именем. Сделан он был по гравюре Вл. Фаворского «Ленин и революция».

Маленькую гравюру в пятнадцать сантиметров мы увеличили фотоспособом до одного метра. (Необходимо сказать, что увеличенная гравюра производила невероятно сильное впечатление. В ней была гармония Джотто. Не случайно Вл.Фаворский занимался вопросами пространства композиции.) Мы вырезали фигурки композиции и двигали их в ритме

старой хроники. Получился одновременно эффект и графический, и документальный. Эпизод потребовали немедленно убрать, крича при этом: «Где вы взяли такую хронику?!»

В результате всех потребованных переделок фильм стал фальшивым. Осталось несколько сцен, сохранившихся в задуманном виде. Но обратившись тогда к искусству русского и европейского авангарда, я понял, что существует не только понятие «верха», «низа», глубины кинокадра, а и понятие его невидимого переднего слоя. В фильме был использован опыт кубистического периода и Пикассо, и Брака, и работы русских художников. Изображение снято на принципе двойной экспозиции, что повышает экспрессивность действия, формы непрерывно пересекаются (например, вертикальная панорама города с бегущими солдатами, затем «Петроградская Мадонна» Петрова-Водкина).

Я хотел бы остановиться на некоторых пластических мотивах этого периода.

Почему пластика 10—20-х годов? Я уже говорил о том, что, в сущности, искусство этого времени пронизано кинематикой. Оно запечатлеvalo время в статических формах, давало наглядное представление о нем. Каждый из художников по-своему развивал эту кинематографичность. Художники кубистического направления делали попытки опредметить пространство пластическими формами. Например, если просто белое пространство, то мы не знаем его величину, но достаточно поставить в него какую-нибудь пересекающуюся форму, и мы понимаем, пространство имеет размер, оно овеществляется. Или же, если сдвигать сфантазированные формы с реальными, то они получают дополнительную энергию, эталон для понимания пространства. Этим эффектом пользовались художники-скульпторы XX века — отсюда понятие пространства в скульптуре. Осип Цадкин, Архипенко, знаменитые дыры Генри Мура,

когда пространство заходило в саму пластическую форму скульптуры. Генри Мур искал свою пластику в деревяшках, обкатанных морской волной, иссеченных ветром, просушенных на солнце, в костях, в позвоночных хребтах, в нежных очертаниях речной гальки. Пикассо рисунок приводил к знаменателю, вспомним его серию быков. Генри Мур брал знаменатель в природных остовах. Ему бы, наверное, хотелось, чтобы его скульптуры обрабатывались самой природой, как выброшенные на берег обломки былой жизни. Кальдер — прекрасный пластик, который делал чисто абстрактные сочленения и постепенно перешел к подвижной пластике. С чем это можно сравнить? Мельница в поле производит впечатление не только машины для помола муки, но еще и как чисто пластическая форма, которая ловит ветер, крутится, приводит в движение жернова.



«Шинель»



Кальдер делал пластические формы, соединяя их друг с другом таким образом, что одна большая форма уравнивалась другими дробными формами, физические законы соединялись с пластическими. И все эти мобиле у него двигались из-за ветра или из-за дополнительной энергии. Как на ветру флюгер на крыше.

Пластические перемены, разветвления пошли по разным путям. Но это отдельная тема. А что касается соотношения кинематографа и искусства 10—20-х годов, то, мне кажется, для мультипликации это дает грандиозные возможности. Понимаете, вы можете не любить это искусство, я ни в коем случае не пытаюсь обратить вас в свою веру по отношению к авангардному искусству 10-х годов, но вы как мультипликаторы должны внимательно отнестись к нему — в смысле понимания пластики. В дальнейшей работе оно поможет вам строить кинокадры, которые обретут крепость, будут иметь внутри невидимые постороннему глазу стягивающие сухожилия.

И если уж мы заговорили о живописи, мне хочется в связи с моим первым фильмом вспомнить один кинокадр из «Шинели». Для меня он тесно связан с искусством 20-х годов. Просвечивают дома, фигуры. Пересекают друг друга.

Я еще не знаю, будет ли этот кадр стоять в том месте, где стоит сейчас, но важно, чтобы его энергия пребывала в нужной точке кипения самого фильма, чтобы не было противоестественности и противоречий между кинокадрами, и тогда он будет и для меня некоей незримой аркой, которая объединяет Гоголя и искусство 20-х годов.

Что делали художники 20-х годов? Они включали в момент пространственный момент времени, самый важный и самый главный постулат 10—20-х годов. Тут не нужно говорить: «А вот надо отойти подальше... поближе...», тут внутри во всем этом есть конструкция. И так можем сказать о Леже, о Пикассо, о Браке, о Малевиче, о Филонове, о Шагале. (Правда, Шагал несколько в другом плане: он время соединял за счет сложения как бы нескольких диапозитивов, тем самым давая одновременность рассказа. То, чем сегодня пользуются напропалую!) Свободное обращение с пространством является аксиомой изображения и изобраа-

зительного искусства. Художник меняет пространство, меняет точку притяжения, отрывает от земли, переворачивает пространство — это уже ни у кого не вызывает недоумения. Мы привыкли, мы научились мыслить так. Странно, что подобный способ художественного мышления вызывал когда-то негодование. Если мы вспомним религиозное искусство, религиозную экстастику, то там монтаж пространства построен на отсутствии притяжения. В иконописи и живописи средневековья реальные соединения, но, казалось бы, в несоединимых ситуациях, соединялись только за счет религиозных силовых полей.

С чисто пластической точки зрения то, что делалось в 10—20-е годы XX века, уходит туда, в глубину времен. С одной стороны, это глубоко профессиональное искусство, с другой — искусство простодушия, искусство вывесок, где фантазия лавочника или художника, который делал вывеску, была абсолютно безгранична и соединяла несоединимое.

Из искусства вывесок вышел Ларионов — со своими заборными Венерами. Так же сегодня работает российский художник Ирина Загуловская, используя фактурные старые доски, пропитанные временем, как подсолнечным маслом кухонные столы.

Не нарушая сотворенный жизнью порядок, она добавляет немного, превращая природную заготовку в драгоценное произведение искусства.

Соединение движения в одном пластическом моменте приводит к изобразительности мотивов: паровоз, движущийся человек, разложение звука — вспомните Пикассо, Брака с его скрипками, с предметами, которые постепенно разлетаются в пространстве.

А в чисто пластическом плане — что бы вы могли из архитектуры назвать?

— *Готика?*

— Готика, конечно! Которая абсолютно точно, экстастично взлетает вверх, вбирает в себя звуковое пространство. Пространство опредметилось архитектурным звуком, звуком пластическим. Сама устремленность вверх, звучание пластики, оторванность от земли, линия от земли к небу характерны для средневековья. Поэтому скульптуры были вытянуты, как будто они высушены горячим воздухом, прокалены солнцем. Они бесплотны, нематериальны, душа воспаряет, земная жизнь отвергнута.

Что общего у мультипликации с натюрмортом Брака, когда скрипка постепенно разлетается на наших глазах и от нее почти ничего не остается, только отдельные элементы: вот что-то от рисунка деки, вот эфы — эти красивые прорезы, вот остаток подставки для струн... Здесь уже трудно увидеть инструмент в его материальности, но художник и не ставил себе задачу материализовать еще один предмет, написать его на холсте. Тут была задача — сделать звук, то есть когда качество инструмента переходит в звучание. То, о чем я уже говорил: в изобразительное искусство введена не свойственная ему категория — звук. И еще — категория времени. Звуча нет, если нет его временной протяженности. И тем самым этот натюрморт имеет развитие во времени. Сделав мысленно панораму по нему, протянув ее вверх, мы увидим, как изображение постепенно распадается до звуковой абстракции и переходит в иную стихию. А если повернуть натюрморт Брака горизонтально? Попробуйте и посмотрите: теперь изображение имеет устремленность по линии горизонтали. Возьмите, как в кинокадр, светлый кусок, будто это кипящая, дымящаяся лава. Предмет исчез, превратился в движение. Он соединился с иной материей. Одно изображение обыгрывает другое. Здесь шаг до сюрреалистических сдвигов. И как тут не вспомнить описание Гоголем Невского проспекта, абсолютно сюрреалистическая картина: «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивал-



Георг Гросс
Улица



ся и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась ему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестяла, казалось, на самой реснице его глаз». У Шагала и дома перевернуты, и люди ходят по небу.

В параллель вспоминается еще одно изображение, вот эта вещь, написанная в 20-е годы немецким художником-экспрессионистом Георгом Гроссом.

Я думаю, если бы Гоголю показали это или другое — есть масса по-

добных изображений, особенно характерных для немецкого экспрессионизма, — он бы пришел в ужас. Но ведь не приходил в ужас от собственного почти сюрреалистического письма.

Само смещение предметов, само их доведение до абстрактности, сама материализация воздуха подводит живопись вплотную к скульптуре,

к попытке осмотреть действие со всех сторон. Соединение фантастическое: такую картину в реальности мы представить себе не можем. Но мне кажется, тут можно проследить весь ход от того натюрморта Брака к Георгу Гроссу, где формы ломают друг друга, где абстрактная пластика ломает предмет. Я не хочу сказать, что немецкий художник в качестве методологии пользовался тем натюрмортом, ни в коем случае! Просто это в то время в воздухе носилось. Художник вводил в живопись элементы скульптуры — объема, пространства — таким образом, что в одном изображении мог поместить два профиля и фас. То есть он предполагал почти круговой обход вокруг предмета. Он пытался, с одной стороны, поместить предмет в пространстве, а с другой — сделать его иллюзорным за счет соединения с эффектом кругового поворота объема. И в попытке передать тяжесть пространства предмет разрушался. И при этом решались внутри прямо противоположные задачи, так как здесь шло разрушение форм — светом, цветом, здесь остатки элементов, которые впечатываются в нас, в наше сознание. Когда мы, к примеру, идем по улице и вдруг мелькнет чье-то лицо, вывеска, отражение в витрине. Вот в такую систему входит это изображение.

Но возвратимся к натюрморту Брака. Здесь происходит переход реальности в пластическую абстракцию, пронизанную идеей изображенного предмета. Как мы в нашем фильме могли воспользоваться этой пластической идеей? Естественно, было бы глупо связывать фигуры атакующих с реальным пространством Петербурга. Поэтому сразу пришло решение сделать их не в реальном пространстве, а в таком, в котором от самой скорости все пластические формы сдвинулись бы. С чем можно сравнить уход от реальности в абстракцию, где сдвинулись все реальные представления? Попробуйте фотокамерой на длинной экспозиции панорамировать по домам, а потом впечатайте в эту фотографию еще несколько чуть видных реальных деталей, но сдвинутых так, что они с трудом узнаются. Добавьте к ним несколько реальных отметин и на отпечатке получится



«25-е.
Первый день»

эффект почти кубического натюрморта. Соединение подобных пластических моментов сдвигало реальность, протыкало экран, который перестал быть плоским, он сразу ушел в глубину.

Брак делает скрипичные формы, подчеркивая их реальность изогнутыми эфами. Он не рисует скрипку всю окончательно, он дает отдельные скрипичные формы, подводя их пластику почти к реальности. Или погружая в нереальность. Дальше он постепенно начинает скрипичные формы выводить в звуковое пространство. *Форма исчезает по мере удаления от своей матрицы, в пространстве появляется ее звуковой отпечаток.* Изображение обретает дух. Невозможно смотреть на сверхкрупном плане поющую певичку или певца. Как бы ни был красив голос, физиология пожирает дух. Материальное не сходится с духом. У меня возникает чувство ужаса от соединения чистейшей абстрактной красоты с материей. Любой профессиональный художник напишет портрет певички, но редкий художник передаст в живописи творца. В этом случае необходимо обладать сильным абстрактным мышлением, чтобы фантазия оторвалась от физиологии. Прилеж-

ный копиист напишет прилежный антураж поэта со всеми физическими подробностями, но ему никогда не написать лицо *поэта*. Просто портрет и портрет поэта — суть разные качества.



В нем колдовство, ворожба. Чувство перекрыло физиологию. Реальность постепенно переходит в абстрактный гул. В результате появляется звучащее пространство.

«Мусоргский» работы Репина. Такую невероятную гениальную художественную мысль, притаившуюся за тончайшей линией глаз, можно увидеть в немногих портретах. Композитор уже был смертельно ранен алкоголизмом, Репин это почувствовал и буквально в пару сеансов написал один из величайших портретов. Он написал бушевание страстей, спеленутых больничным халатом.

Но вернемся к фильму «25-е. Первый день». Мы перевели формы в звучание. Натюрморт развернут по горизонтали. Следуя его пластике, мы нарисовали фон. Сгустили пространство. Композиция строилась таким образом, что от бегущих фигур по кадровому пространству разбегалась энергия. Она возникала из эффекта двойной экспозиции фона и сложения двух скоростей. Грани фона, формы сталкивались друг с другом,



художник, оттолкнувшись от реальности, средствами живописи превращает ее в тончайшее звучание, в поэтическую речь. Таков портрет Сабартеса, написанный Пикассо в 1901 году. Небольшая деформация — удлинённая скула, резко изогнутый рот, почти физиологичный, тихая линия носа, опухшие полуприкрытые веки, соединяясь в одно целое, устремляются в невидимое пространство. В этом портрете преодолен жир изобретения. В нем колдовство, ворожба. Чувство перекрыло физиологию. Реальность постепенно переходит в абстрактный гул. В результате появляется звучащее пространство.

порождая эффект беспокойства. Возникла пластическая дробь расхождения и схождения линий: одна форма пересекалась с другой, получался в микромасштабе кубистический эффект. Этот эффект строился на приеме рассечения пластических форм. Мы делали упор на внутрикадровом формальном строении. Другого способа овеществить кадр я представить себе не мог. У вас есть вопросы?

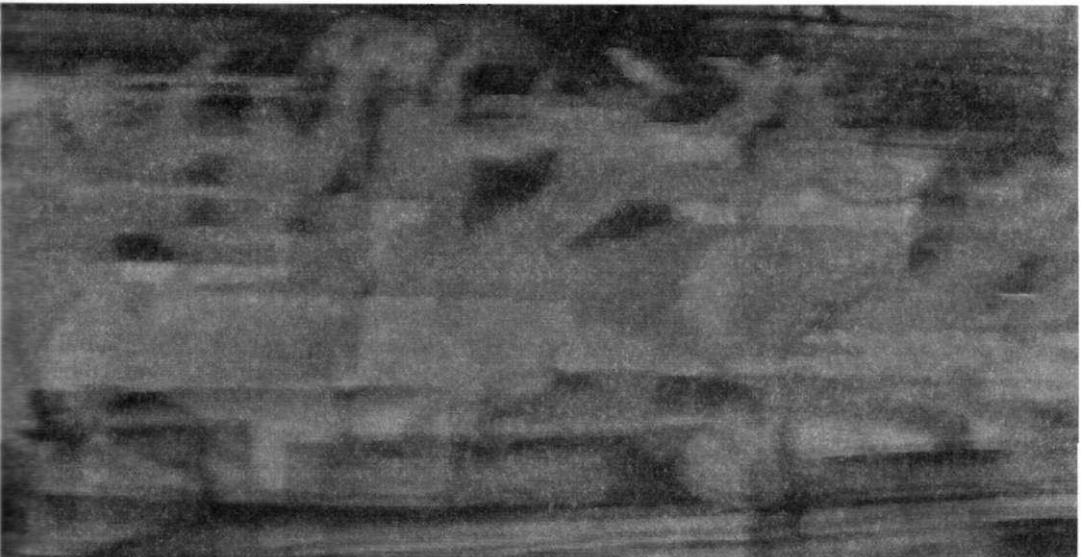
— Теперь понятно, что натюрморт Брака во многом определил поэтику ки-

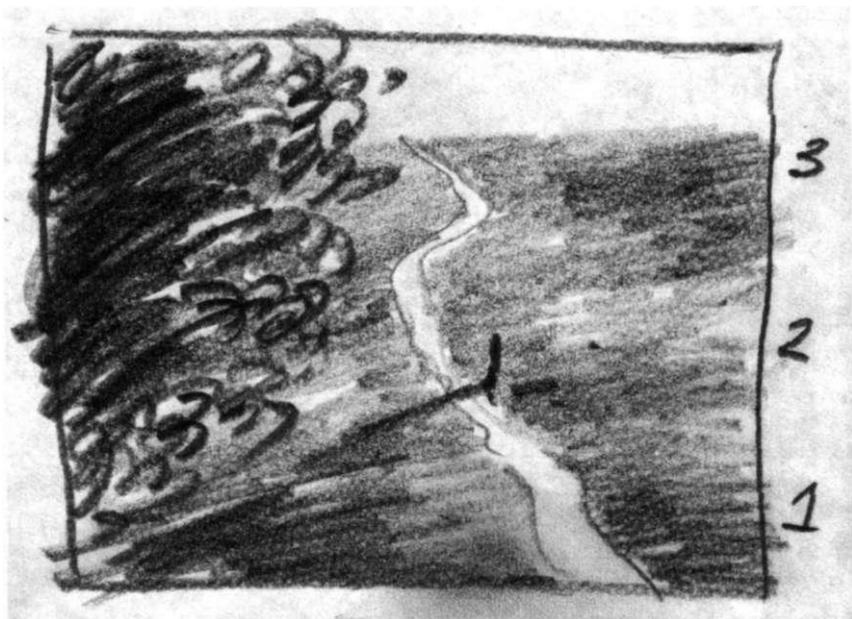


«25-е. Первый день»

нофильма «25-е. Первый день», но на «Сказку сказок», и особенно на эпизод, когда путник уходит по дороге, не повлияло ли ваше впечатление от гравюр Хокусая ?

— На самом деле я потом вспомнил «Вид Усигафути» Хокусая. На съемке кадр строился по внутреннему ощущению и по впечатлению от пространства, увиденного с холма дзевни, где мы живем каждое лето. Нам нужна была купюра в изображении, надо было убрать целый кусок дороги, не показывая, как путник спускается с холма. Поэтому композиция выбрана таким образом, что мы обрываем, как шторкой, открываем пейзаж перед нами. Кроме того, нужно было сделать так,

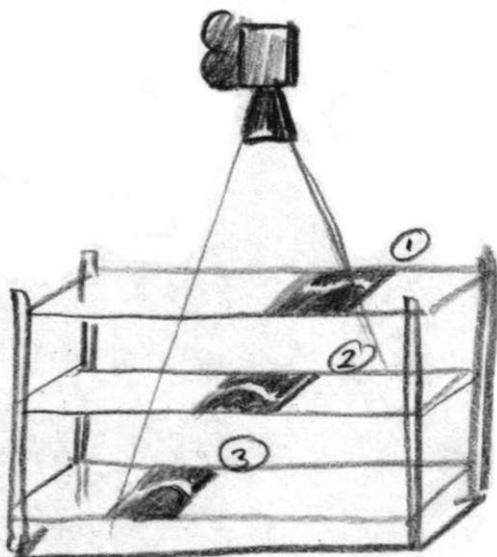
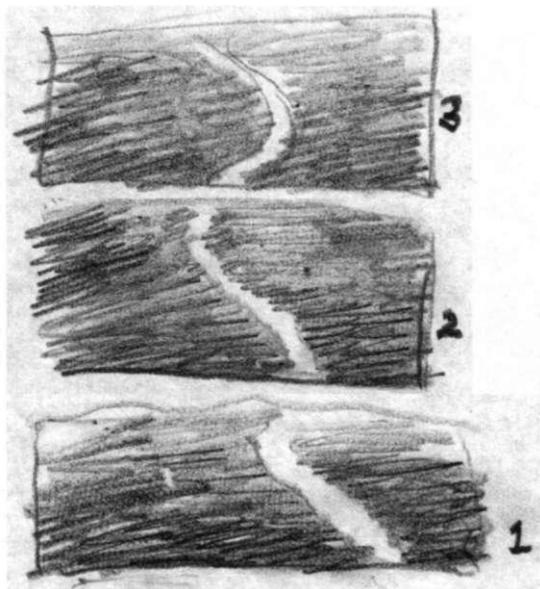




чтобы на наших глазах пролегла дорога, проявилась на экране без всяких мультипликационных трансформаций.

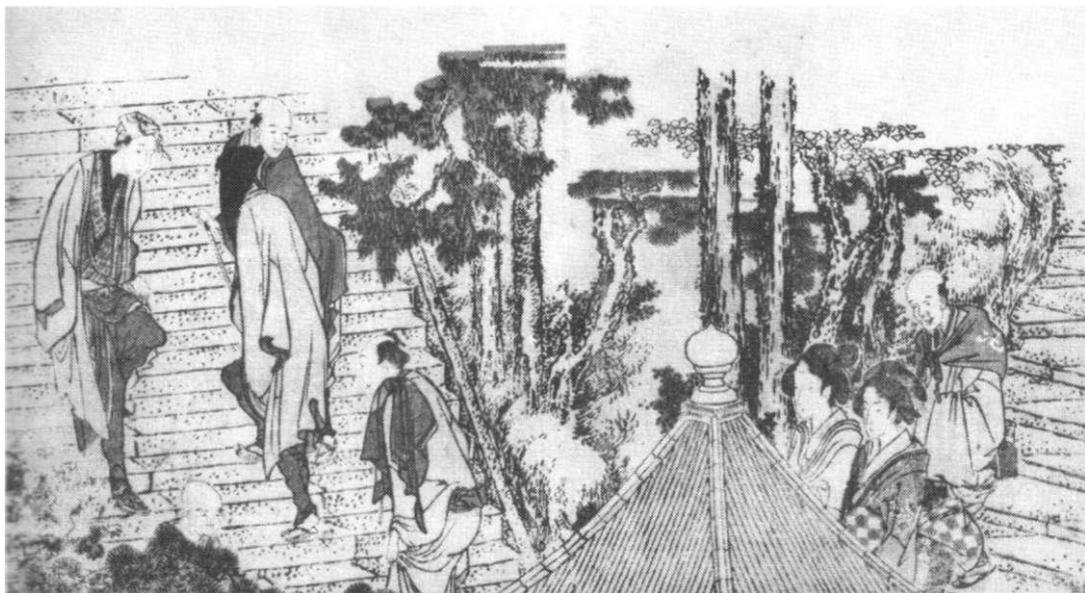
Технически кадр делался следующим способом. Вначале мы вместе с художником сделали рисунок декорации. Потом мы разбили рисунок на три части, и Франческа нарисовала каждую часть отдельно. Но при этом они легко соединялись друг с другом. Края соединений были полупрозрачны и поэтому легко, накладываясь друг на друга, образовывали единое целое.

Камеру мы повернули так, что она двигалась по вертикали этой панорамы. Три части декорации мы разложили на трех ярусах. Сдвигая по кадрово один слой по отношению к другому, мы получили эффект подъема камеры над пространством. И на наших глазах пролегла дорога.



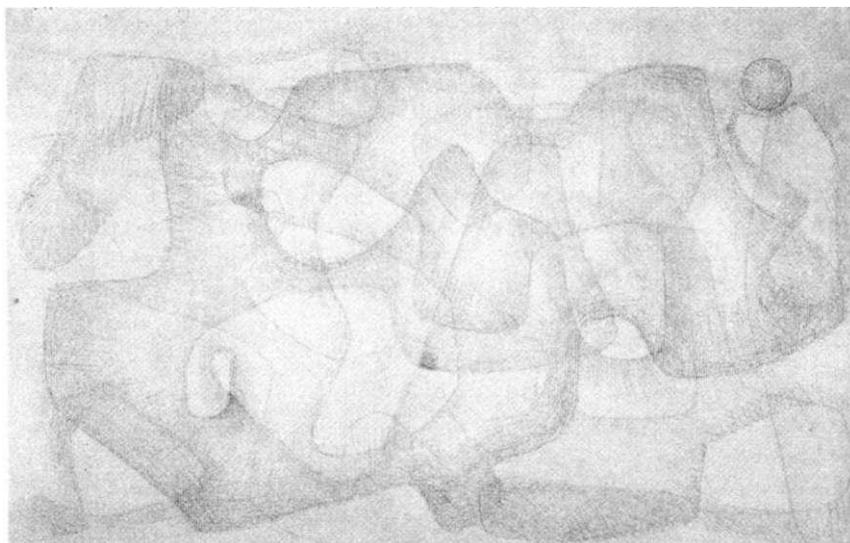
Вообще, понятие «дорога» очень важно для русского фольклора, для русской поэзии. Есть много замечательных песен: «... и дорога пылится слегка». Одинокий колокольчик на огромном пространстве и дали, дали... И нет края. И только дорога обозначает пространство и соединяет его с тобой. Есть стихи Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»... Когда мы снимали этот кадр, у меня было физическое ощущение, что путник должен был идти не по пыльной дороге, а по дороге, усыпанной гравием, который хрустит под подошвами. Кроме того, мне кажется, что, снимая такие кинокадры, нужно думать и о том, что для тебя связано с понятием «дорога», то есть о чем-то гораздо большем, чем происходящее конкретно в этом эпизоде.

Гравюра Хокусая «Взгляд на достопримечательности» проявляет общие законы движения и паузы. Фигуры людей, которые спускаются вниз по одной лестнице и поднимаются по другой. Композиция вполне кинематографическая. Мы работаем в такой изобразительной технологии, когда в кинокадре чрезвычайно сложно поворачивать персонаж вокруг своей оси, делать пространственные развороты посредством кинокамеры или же внутри кинокадра производить эффект движения на камеру или в глубину кадра. Для подобных пространственных изменений необходимо создавать условия, при которых эти повороты можно делать безболезненно, максимально используя правильно построенную композицию.



Что же происходит в композиции Хокусая — у него фигуры спускаются по лестнице, далее он в середине композиции ставит паузу — крышу домика — так, что поворот фигур скрыт ее формой. Перед нами конечный результат поворота. Если бы мы снимали мультипликационное кино, нам не нужно было бы делать поворот фигур. Он скрыт. Это пример композиции, которая помогает формировать движение без разложения на отдельные фазы.

Безусловно, развитие компьютера открывает беспрепятственное получение любого движения и поворота хоть на 360 градусов, хоть на 640 градусов. Казалось бы, мы на пороге счастья. Но компьютер есть, а счастья все нет, если перефразировать Ильфа и Петрова. Вместе с освобождением от усилий по разработке движения произошло освобождение от интеллектуального и художественного напряжения.



Мы покоряемся машине и слепнем. Мы не делаем усилия искать и отбирать из множества вариантов единственный, не думаем о божественности детали, которая заменила бы набор эффектных движений, беспрепятственных в достижении и бессмысленных в суммировании. Мы постепенно теряем критерии, заложенные в древнейших искусствах ходом религиозного и философского откровения.

Мы не мыслим, а всего лишь подчиняемся, в результате теряем свою неповторимость.

Создается ложное ощущение творчества. Пропорции собственно творчества и технологии меняются в угоду последней.

Мы достаточно поговорили о динамике изображения, и теперь, мне кажется, самое время перейти к более подробному разговору об изображении и звуке на конкретных примерах кино. В качестве перехода к этой теме несколько слов необходимо сказать о Пауле Клее и звуковом монтаже. Пауль Клее — азбука и морфология для художников и мультипликации. Его живопись открывает новые ритмы и звукозрительные связи.

Его произведения — учебные пособия для анимации в тональных, контрастных, ритмических и звуковых строениях, что-то вроде «хорошо темперированного клавира» Баха для музыкантов. Его живопись присоединяется к звуку, снимает преграду между персонажем и пространством. Рассмотрим звукозрительные параллели отдельных его произведений. Тогда легче будет понять, как работать с композитором.

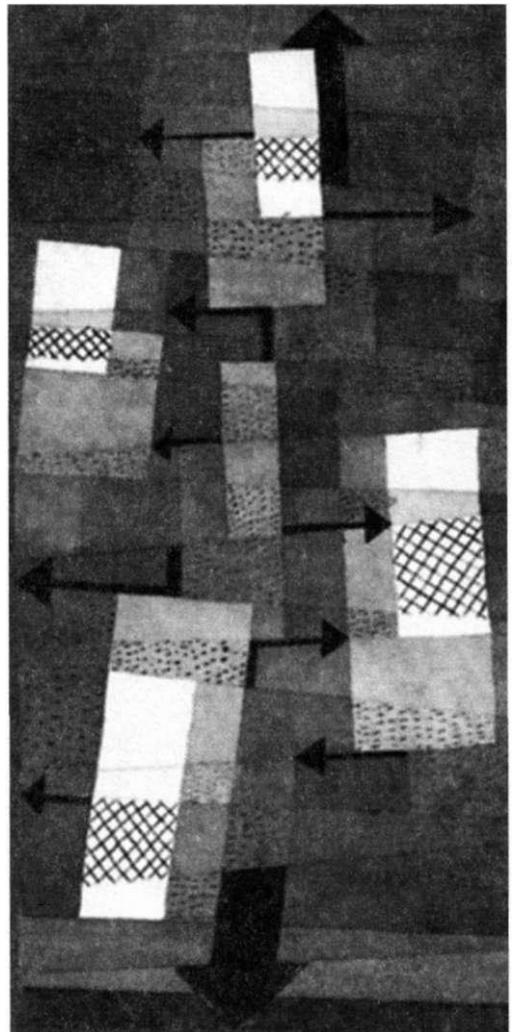
Репродукция «Группа динамической полифонии» — эффект многократной экспозиции, оптического совмещения. Тонкие вольфрамовые нити — линии штриховым инеем растворяются в бумаге. Невидимый

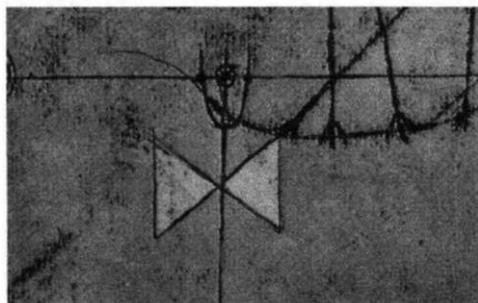
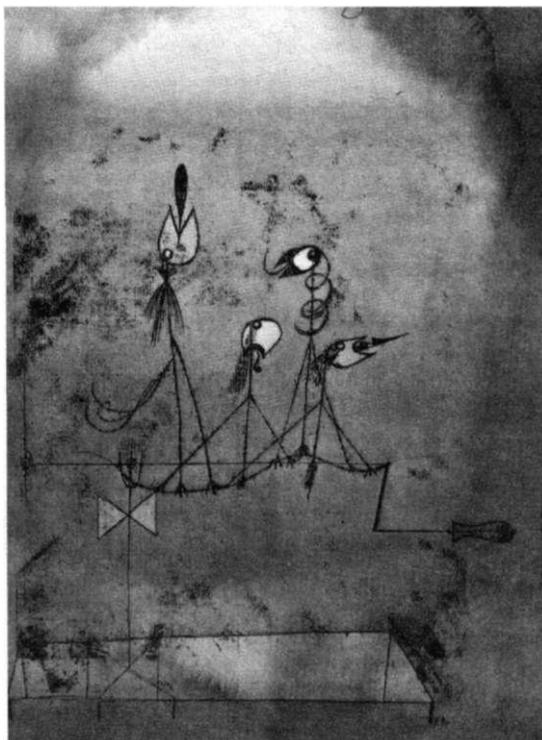
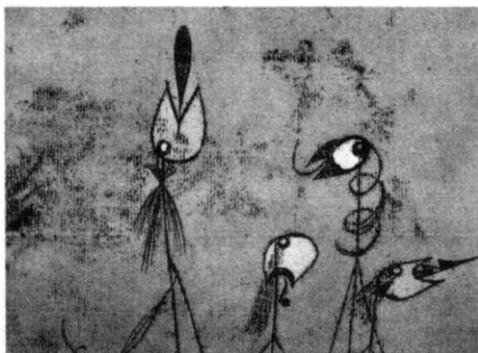


стеклодув изваял эти формы, акварельно изысканные амальгамы. Вращаясь, они пересекаются в пространстве бумаги, не повредив друг друга. Линии блуждают в пространстве, растушевываются и исчезают. Если при помощи компьютера зафиксировать вращение и пересечение форм, линий, можно получить зримое звучание. Точки пересечений будут бежать по изгибам форм. Экранное поле «закипит» мельчайшим штрихом. Неслышное, еле уловимое глissандо с легкой оркестровой штриховкой. Звук — будто по струне скользит натянутая паутина. Глissандо повторяются, догоняя друг друга, скользя по бесконечным изгибам форм.

Другой графически-живописный пример. Репродукция «Красный ветер» — яростное первобытное небо разрывают с шипением пучки стрел. Гул по всему тревожному живописному полю, дикое буйство и беспощадность пролетающих снарядов содрогает небо. «Гремит и становится ветром разорванный в куски воздух» (Гоголь. «Мертвые души»). Звук бубна и первобытные крики шамана.

«Вечное движение» — неустойчивое равновесие? В вечном движении маятник не может поймать равновесие, успокоиться и цокает и цокает деревянно, как копытами по мостовой или палочкой по сухой, легкой доске. Поражает богатство колорита, фактур при очень скромных изобразительных затратах.





«Машина птиц» — скрежешет проволока, как будто ее вращают внутри трубы, с заводным свистом птицы вскидывают одну за другой глиняные головы с грузилами языков и роняют вновь, фыркает в быстром вращении пропеллер — бабочка.

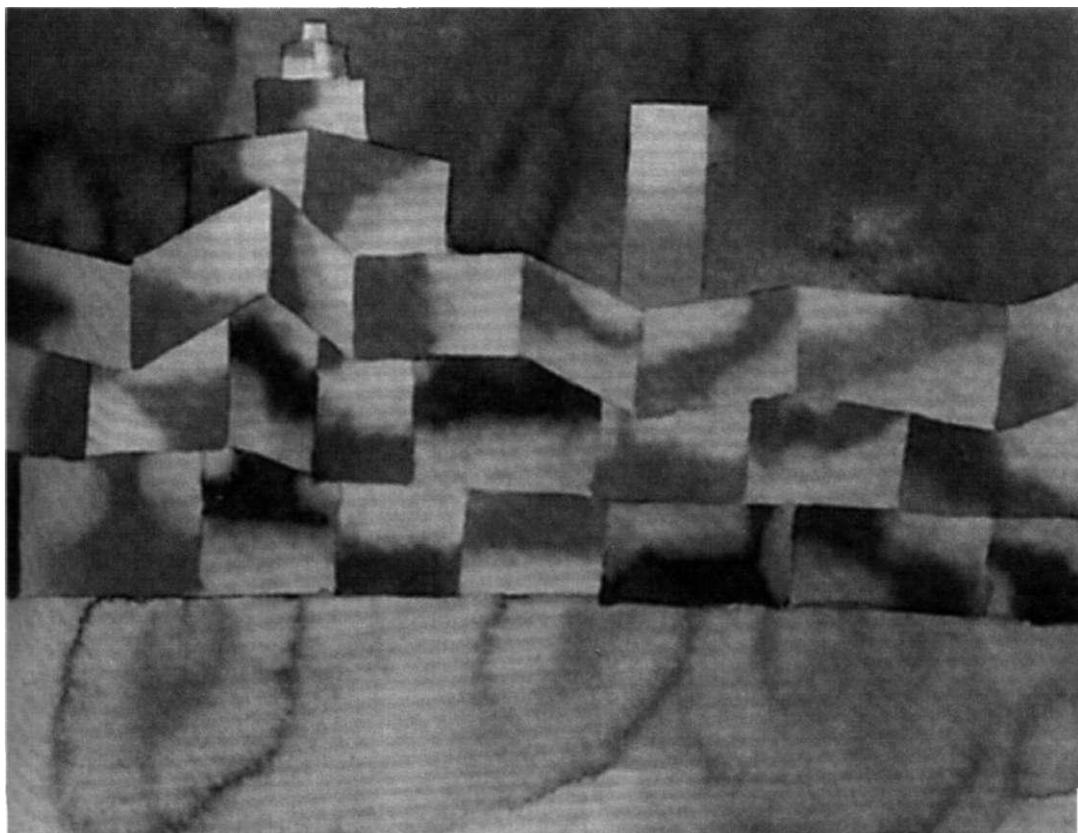
«Восточная архитектура» — медленно, однообразно плывут вверх, вниз акварельно растекающиеся по архитектурным формам звуки. Бесконечно наполняются формы немолчным, неотвратимым движением. В неостановимом потоке миража плывет сквозь акварельный кристалл заунывный хрипловатый голос арабского погонщика.

Я могу бесконечно разбирать звукозрительный контрапункт живописи Клее. Его фактуры таят в себе удары тибетских бубнов, скрип канифоли по струне, гортанные крики рожков, усиленные многократным хохотом эха по горам. Шипит волна и песок всасывает остатки влаги, оставляя на себе извивы соленой пены: если приблизить ухо, слышно, как тонкие иглы прокалывают перегородки пузырьков. Пауль Клее словно дотрагивается звуком до изображения, приводя его в соответствие с ним, заряжая его звуком, распространяя по картине звуковую энергию. Его фактуры — сигналы реальности, поэтому так лег-

ко услышать их звучание. Подчиняя друг другу звук и фактуру, мы можем получить изображение времени и, по существу, увидеть фильм или часть его почти мгновенно. К примеру, «Клоун» Клее являлся мерой, которая удерживала фильм «Ежик в тумане» в эстетических границах, помогала нам с художником Франческой Ярбусовой не потерять дорогу и не провалиться в слащавость.

— *А как вы соединяли мультипликацию и музыкальные фрагменты ?*

— Для «Ежика» вся музыка писалась до съемок. Поэтому во время съемки импровизировать можно было только в паузах. Заметьте, музыкальные куски очень строго держат на себе всю конструкцию. Например, Ежик заходит в туман и идет реплика: «Лошадь!..», а Лошадь ничего не сказала». Я очень тщательно рассчитал все проходы его, всю медленность, и композитору выдал абсолютно точный метраж на все эти куски. Тема тумана пересекается с репликой «а Лошадь ничего не сказала», и далее, когда падает листок, резкий взвизг струнных, потом опять тема тумана, выползает улитка и заканчивается этот кусок темой «слона». После грозного штриха струн-



ных — снова тема «тумана», и Ежик, аккуратно положив листик на место, уходит из кадра. Вся музыкальная этажность была тщательно просчитана по игре и по кадрам. Атам, где оставалось пространство без музыки, например, Лошадь выходит из тумана, на нее нужно было столько времени, сколько на мультипликат плюс звуковая пауза. Когда Ежик идет в траве — это паузы, которые пересекаются летучей мышью, то есть ударами — там, где нужно по ритму. А дальше, после дерева, которое из тумана будто бы дотрагивается до Ежика, начинается музыкальное нагнетание, нарастание: Ежик движется вдоль палочки, перебирая лапками, и вдруг... дерево как храм — идет свободная тема. Потом снова удар — узелок. Беготня, которая опять заканчивается омовением туманом. Все еще спокойно, тишина. А потом туман начинает клубиться в своей грозности. Это уже второй этаж. А третий этаж — это уже кошмары. Здесь все идет по нарастающей. Причем каждый раз не просто вверх, а сначала снижение, потом опять нарастание, снова снижение. Первый храм, второй храм — литургия, так я для себя обозначил тему дерева. Потом все кончается полной фантазмагорией кошмаров, которая разрешается таким вот чудесным видением — собакой. И новая тема — вода. На нее ложится тема тумана в иной оркестровке. Я просил сделать ее более плотной, не приглушенной по фактуре.

Вернемся к началу, к проходу Ежика мимо лужи, мимо колодца. Если говорить о звуке, то здесь это плеск воды. В него уходит окончание музыки, затирается, с тем чтобы плеск воды перешел на крик Ежика в колодец. Через несколько секунд Филин, заинтересовавшись этим криком, следом за ним будет ухать в колодец. В данном случае звук голоса служит монтажным соединением. К слову сказать, я хотел закончить фильм не так, как сейчас, а уханием Филина в колодец. Но не разрешили по причине увеличения метража части. А жаль, при этом финале смысл приподнимался выше нынешнего, надеюсь, не надо объяснять почему.

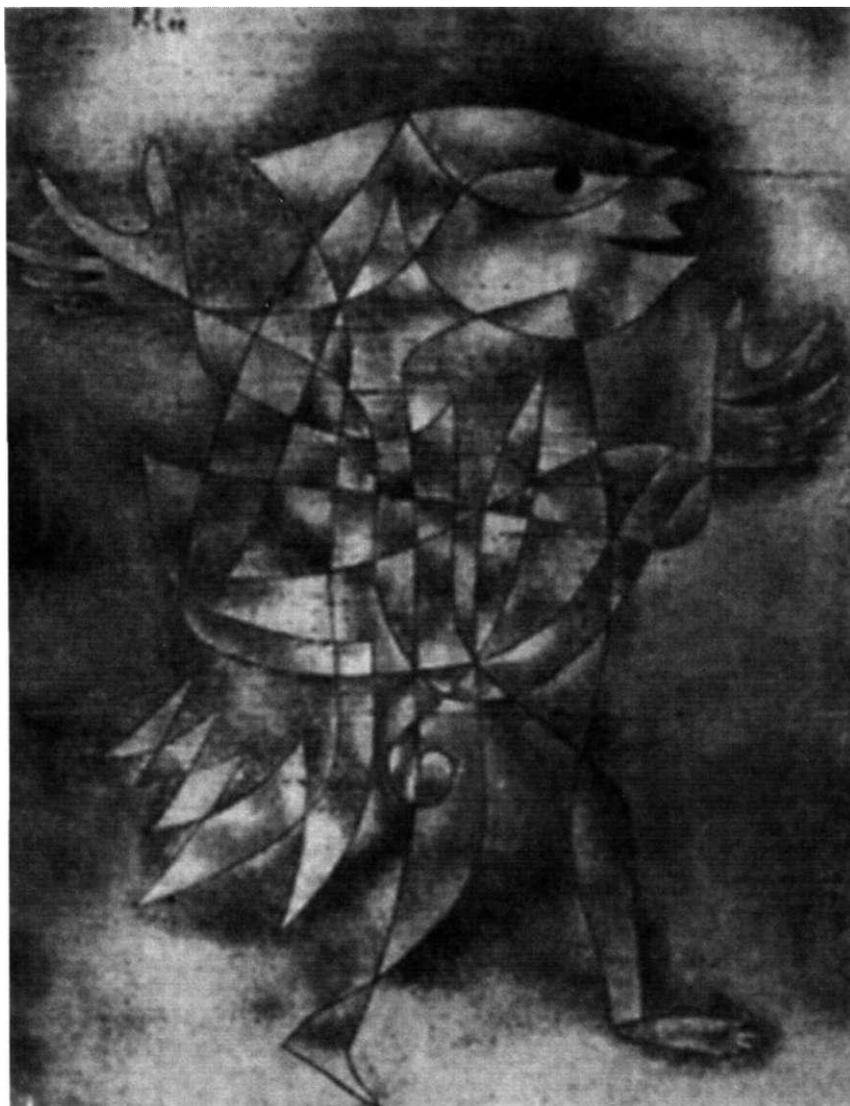
Вы заметили, что музыка ушла, осталась одна проза? После колодца пейзаж меняется. Ежик идет на фоне ольховой листвы, а ольха всегда растет в преддверии воды, болота, грязи. В этом конкретном кадре необходима плотность листвы перед выходом в пространство. Более того, когда Ежик идет сквозь листву, кусты ольхи еще сильнее подчеркивают беспокорство кинокадра. Когда Ежик выходит из кустов, перед ним открывается другое пространство, и оно отвечает Ежику музыкой. Давайте рассмотрим график строения звука, музыки, изображения, а заодно поговорим о работе с композитором. Я хочу показать вам музыкальную конструкцию в связи с голосом рассказчика, игрой персонажа и пространства.

— Вы на «Ежике» себя записывали?

— Да, для удобства в раскладе времени. Даже на «Шинели» я писал какие-то кусочки. Писал, чтобы знать ритм, строение. Например, в той сцене, где Акакий укладывается спать. Долгота сцены диктуется авторским текстом. Мне нужно, чтобы он легко, без натуги распределялся по тексту изобразительному, ритмическому, чтобы литературное отступление насыщало панораму угнездившегося под одеялом Акакия Акакиевича звуковыми ударами. Чтобы авторские слова воспринимались в своей значительности и в то же время чтобы движения Акакия не стирались словом, а сама сцена спокойно входила в сознание. Прозвучавший текст развернет пружину всего фильма. Панорама в этой сцене, по-моему, метров десять или больше. Она объединяет Акакия Акакиевича, его стол (стол поэта) и вьюгу за окном. Когда думаешь о реплике, то должен четко понимать, что она будет накладываться на изображение. Равно как и музыка. Если даже музыка — пятым планом, она все равно уплотняет кадр. И ее плотность должна быть соизмерима со всеми сосудами филь-

ма, находящимися в конкретном потоке эпизода. Чуть перегнешь, перегрузишь и — трюб: потоки фильма блокируются. Поэтому музыка, звучащая периферийно, что она здесь? Какое она имеет значение? Чей это голос? Или это просто композиторское оформление изображения? Или это голос, идущий изнутри? Или голос как воспоминание? Или голос, который вслед за собой тянет знакомый нам след фильма? Для себя мы должны это четко знать, иначе общение с композитором превращается в натужное оформление изображения музыкой. Любой композитор сочинит вам десяток мелодий (ну не любой, а большинство), и вы не будете знать, как ими распорядиться и что является искомым. Меерович сочинял десять минут музыки столько, сколько нужно времени, чтобы ее проиграть и прослушать. Он мне рассказывал, как однажды сочинял для одного режиссера, ныне покойного, не буду называть его имя. Тот приехал к нему и Меерович сыграл: «Нравится?» Режиссер ответил: «Нравится. Слушайте, а когда вы все это сочинили?» Да вот, говорит, пока вы ко мне ехали. «Пока я ехал к вам?» — «Да». — «Но вы же не работали?!» — «Но вам же понравилось!» — «Не-ет, это не работа! Это...»

Но, правда, и я не один раз давил ему на плешь — круглую, как бильярдный шар, блестящую и сверкающую. «Михал Алексаньч, я слышал вашу музыку для других режиссеров — вы халтурите, вы пишете плохую лужуку». «Юра, но они же не требуют, как вы! Что же я для них буду стараться?!» Может быть, он прав. С Мееровичем у нас никогда не было такого, чтобы он просто написал к фильму какую-нибудь мелодию. Шесть минут музыки к «Ежику в тумане» сочинялись месяца два. Музыка выстраивалась медленно, как собор (ку-у-да хватил!). Пройдя сквозь действие, она внезапно проявилась литургическими звучаниями, и фильм оберел купол. Поскольку многие куски строились на музыке, я четко видел все движения, и поэтому она сочинялась уже в согласии с движением будущим. Работа с композитором велась на кадровом уровне, например, кусок, где надо было сделать сложение музыкальных (читай — туманных) дуновений и очень резких, буквально втыкающихся в плоть тумана глиссандо, зигзагов. Резкие мелкие штрихи музыки сочинялись так, как если бы надо было делать кадровый мультипликат. Работа велась не по раскадровке, раскадровку я Мееровичу показал и отложил. Я ему рисовал музыкальный путь в линиях и фактуре тона, буквально рисовал зигзаг, по которому должен пробежать персонаж. И говорил о том, что музыка *вот так* должна пойти, *вот таким* зигзагом. И когда он возражал: — Юра, это же лишний звук! Что вам еще?, я отвечал: «Михал Алексаньч! Тарарам! Вот это должно быть». И снова рисовал зигзаг. Он говорил: — Вам не сыграют». «Ничего, мы будем записывать отдельно каждый кусочек — три секунды, четыре секунды». И действительно, так и записывали. Даже отдельные фразы сразу не игрались. Нужно было репетировать. Конечно, какой-нибудь квартет сыграл бы это после репетиции. — Тарарам!» Но нужно было из отдельных мгновений сложить музыкальную фразу. Вот один зигзаг, второй — более сложный, третий — еще сложнее. И — статика! А дальше подключается другая тема — тумана: в начале спокойная — скрыто дерево, и как только Ежик теряет последнюю опору, музыка тревожно кружится вокруг Ежика. Эта тема уже звучала, когда Ежик увидел в тумане Лошадь. В пространстве фильма она соединила один кусок с другим. Вот Ежик попадает в туман. «Если Лошадь ляжет спать, она захлебнется в тумане?», и он стал медленно спускаться с горки — движение реплики, движение Ежика — «чтобы попасть в туман и посмотреть, как там внутри». Ежик заходит в туман, и его движение продолжает музыка, вместе с которой и мы вступаем в туман и разглядываем Ежика. Вот строение одной маленькой фразы, в которой оставлено пространство, чистое для реплики, для перехода звука в плас-



тику, для перехода пластики в музыкальное звучание, медленно расползающееся по экрану. Резкая смена ситуации, поставившая звук торчком, как взрыв.

О таких вещах я говорил Мееровичу, показывал фактуру, тончайшую амальгаму Пауля Клее, рисовал пластику: здесь звук как бы собран в одной точке, протыкает экран, а здесь движется по всему пространству экрана и, перекрывая его, соскальзывает потом в сторону, открывая что-то еще. Вдруг нечто появляется из тумана и дотрагивается до Ежика — штрих звуковой и графический совпадают.

Звуковой штрих умирает в шорохе: тишина, мы ждем продолжения, которое проявляется в виде кончика палочки из тумана, она

описывает круг, во что-то упирается, и тишина переходит в этот стук. Ежик опять что-то обнаружил: внутреннее состояние подчеркивается этим штрихом — он, перебирая лапками, идет по палочке и вдруг видит резко перед собой кору дерева. Дальше пошла тема храма, когда Ежик как бы восходит к дереву и снизу вверх его осматривает. Здесь я просил сочинить тему храма — колонны, уходящие вверх. Идет медленная панорама, Ежик доходит до провала, и мы вглядываемся в это дупло-пещеру старого дуба, и «ответ» его звукопластический — с вершины дерева срывается высохший листок, который, облетая крону, исчезает в глубине тумана, унося с собой звук.

То есть он еще продолжается, но на него уже накладывается крик зовущего Медвежонка. Все пластические составы слегка надвигались друг на друга — будь то пауза или звук, но для каждого из них было оставлено совершенно четкое пространство в фильме. Не было грязи. Не было такого, чтобы мы показывали действие, интересное само по себе, а на него еще сверху накладывали текст, который тоже интересен: одно уничтожает другое, и мы в растерянности — куда бежать? Чувства мечутся внутри кинокадра и отключаются. Кинокадр — прожорливая скотина, требующая постоянной подкормки нашими чувствами. Но кинокадр не откроется, если в нем нет нервного пучка, точки, приводящей в движение всю систему. Посредством этой точки выволакивается перед наши очи и слух и соединяется с нашим сознанием скрытая энергия кадра. Эта точка влечет действие и проявляется различно: и криком, и музыкальным ударом, и словом, и внезапной паузой над пропастью действия, и актерским иррациональным пассажем. Когда, казалось, событию некуда развиваться и диалог заходит в тупик, внезапное действие находит выход, а диалог устремляется по новому руслу и происходит это, потому что точка, дающая ход всему, соединяет нас с великим смыслом, находящимся высоко за нашей спиной. Надо только оглянуться. Мы следим за пересечением двух мелодий, за тем, как одна из них борется с другой. Но когда мы загружаем кадр действием, то не должны давать разгореться такой борьбе, если она не связана с конкретным драматургическим звучанием. Я говорю азбучные истины. Но иногда есть смысл побеспокоить азбуку.



Фрагмент 3

Т Пабым летом 1976-го мы с кинооператором Александром Жуков-Л^Уским приехали в Марьину рощу, чтобы успеть снять ее остатки. Знакомые с детства дворы определены были под снос. Дома смотрели слепыми непромытыми окнами. Возле деревьев, заборов, среди двора высились горы ненужных в новом районе вещей — старые тумбочки, эмалированные тазы, сломанные столы, разбитые гипсовые скульптуры наяд, остатки дров. В гряде бревен валялся проржавевший крест. Белел череп трофейной машины. Было тихо. Дворы не оглашались криками детей, дребезжанием велосипедных звонков. Марьина роща переезжала в новые районы, и 1976 год был годом ее бабьего лета. Но еще кое-где болтались на веревках, подпертых палками, белье и ковровые дорожки. Еще слышались в домах слабые звуки жизни — в водопроводной трубе сипела вода.

Пушистый кот оживлял поэзию запустения — нежился на солнце. Саша, который вообще никогда не мог пройти спокойно мимо любого зверья, начал неторопливую беседу с котом, и тот, признав в нем своего, принялся играть с листьями, ожидая похвалы. Из дверей вышла женщина, и кот присмирел в знакомых руках. Саша сфотографировал ее. В старом рабочем халате, в стоптанных тапочках на шерстяные носки она была частью заглохшего пейзажа. Уподножия тополя на старом ящике из-под гвоздей спиной к стволу прислонился дырявый венский стул.

Я назвал его «стулом поэта». (В фильме «Сказка сказок» у дерева сидит Поэт на венском стуле.) Среди густых поlynных зарослей висел израненный лист лопуха.

Он героически выдержал атаку маленьких лучников и теперь медленно умирал от «смертельных ран». Саша снял и его. (В фильме в осеннем сыром лесу висит огромный лист, с него стекают капли дождя.)

Старые, отжившие свой век дома подставили солнцу иссеченные ветрами, дождями потемневшие сгнивающие стены. Много десятков лет дома медленно уходили в землю, отчего стены прогнулись, напружинив доски. Страшная неотменяемая сила земного притяжения, соединив усилия с самим временем, погружала в себя и уплотняла, уплотняла шумевшую когда-то здесь жизнь, превращая ее в перегой. Как будто я был на дне ушедшего моря.

Если в течение года можно было бы снять покадрово увиденное, мы стали бы свидетелями равнодушных сил, ломающих живое.

Оставалось одно — зафиксировать. И Саша нацеливал фотокамеру на облупившиеся двери с прибитыми почтовыми ящиками и крапом звонков, на двери, обитые войлоком, дерматином с выползающими из-под него клочьями ваты, на старые палисадники с золотыми шарами и худыми рябинками, обрызганными гроздьями ягод.

Саши сделал более сотни фотографий. Уходящий мир взяла в себя тонкая серебряная амальгама. Когда я приехал сюда через год, здесь уже хозяйничали бульдозеры, догрывая былое.

Прошло двадцать с лишним лет. В 99-м не стало Александра Жуковского. Я так привык к его хриплому голосу, к его шаркающей походке, к его теплу, к его доброте и резкости, что до сих пор не могу примириться с его уходом.

Он был больше чем кинематографист, чем кинооператор. Он был хранитель совести, достоинства, порядочности. Он был естественным, как дождь, как деревья или падающий снег. Он был везде своим: в незнакомой компании, на вечеринке с друзьями, в павильоне на съемке или в разговоре с одинокой собакой на улице.

Он очеловечивал пространство. Он был уникален, и любой самый завистливый профессионал не завидовал ему, потому что как можно завидовать небу. Я не могу сказать «он снимал». Нет. Он воздействовал всем своим существом, всем своим составом на свет, на пленку, на кинокамеру, на рисунок.

Кинооператор
Александр
Жуковский



Я могу сказать об Александре Жуковском: он был великий кинооператор, из созвездия А.Княжинского, Г.Рерберга. Даже в фильме «Сказка сказок», снятый другим кинооператором — И. Скидан-Босиным, — простирается его влияние.

Пройдя учебу на операторском факультете ВГИКа, он оказался в мультипликации по причине тяжелой травмы на съемках документального фильма. И мне временами становилось страшно, что судьба соединила нас таким трагическим способом. Он одухотворял обычные стекла, обычный целлулоид. Разницы между огромным павильоном и мультипликационным станком для него не было. Экран все равно един. Снимая «Ежика в тумане», он видел за полем съемки иные дали. Кинокадр становился малой частью его мира.

Для него процесс выращивания чеснока, возделывания газона, восторг от Эль Греко или становление кинокадра были равновелики, поскольку всем процессам он отдавался самозабвенно. Глядя на его ворожбу, я мог сказать: снимают не кинокамерой, не на пленку и не при помощи осветительных приборов, нет. Подлинность кинокадра — это подлинность совести, сочувствия, просвещения, человечности. Поэтому даже в самых сложных кадрах «Шинели» с ним было спокойно. Его неторопливая убежденность в справедливости работы невольно проникала в тебя. И ты обретал равновесие. С ним сняты два фильма — «Ежик в тумане» и «Цапля и Журавль». И двадцать минут «Шинели». Но прожита целая жизнь. С ним мы сочинили принцип съемки на подвижных ярусах, кадрово меняющих высоту. При подвижной во всех плоскостях кинокамере этот принцип давал свободу парения в съемочном поле. Кинокадр обретал летучесть. Диффузион размером 80 на 130 см делался природным путем — стекло затуманивалось падающей на него пылью. Ровнее придумать невозможно. «Ребята, у вас стекло запылилось». — «Только не вздумай дунуть или чихать!» Легкость дыхания равнялась мягкости падения молекул на стекло кадра. И пространство наполнялось воздухом.

В Швеции меня спросили: «Как вы добываетесь воздуха в кадре?» Я ответил: «В вашей стране этот эффект невозможен. Вы каждый день моете стекла».

В сущности, энергия Саши наполняла все слои изображения. Свет для него был не просто экспозиционный элемент. Свет — вещество, янтарная плазма, в которую западая действие. Он изнурил себя работой и работой гнал от себя почти ежедневные боли. Он не говорил высоких слов. Целлулоид называл «портянкой». «Ну-ка. Брось-ка еще портянку! — сипел своим

«шикиперским» голосом и, если результат его устраивал, добавлял: — Вот это уже фенечка». Почему «фенечка», не знаю, но меня устраивала подобная эстетическая категория. И «портянка» нравилась. Это ему принадлежит краткий и емкий афоризм: «Лучше портвейн в стакане, чем Ежик в тумане».

Я никогда не слышал в его словаре вертлявых, сытых фраз «нет проблем», «это ваши проблемы» или решительного «однозначно».

Когда Саша заболел, я ходил и молил об одном: даже если не будет сил на съемку — пусть просто приходит, отпускает реплики да хотя бы даже дома сидит. Мне бы только знать, что он дома, что можно к нему зайти или позвонить. Только был бы жив.

В последний день, когда приехала «скорая» и после укола ему сделалось лучше, он стал метать из холодильника еду, сипя: «Вы в ночную, устали, надо подкрепиться. Ребята! Никаких «нет». Поешьте».

Саша умер от послейинфаркта. Врачи, сделавшие вскрытие, говорили, что вообще непонятно, как он жил. Я знаю, как он жил. Он всей духовной мощью тащил свой организм. Дух оторвался от плоти, оставил ее, и плоть умерла.

Я слышу Сашин голос: «Юра, ну ты что, будешь снимать? Мне включать свет?»

Любая часть кинокадра должна иметь свою биографию, свою веселость, свое страдание, своего бога.

Мы уплотняем изображением время: его отметины — многослойность, в строении кино важнейшая часть.

Сама по себе линия мертвеет, если не соединяется с другими элементами кадра, если не продлевается звуком, светом, игрой, то есть добавочной энергией.

Мы «обманываем» зрителя, пуская его внимание по ложному следу, и неожиданно меняем характеристику действия добавочными акцентами.

Момент соединения действия или изображения с продлевающими элементами — магическая точка кадра. Назовем эти точки взглядом кинокадра или слухом. Они — принадлежность не только персонажа, но и пространства, и звука.

Дом слепой или смотрит... с бельмом или промытым зрением.





Я говорю не о пассивном одушевлении — приделать дому глаза, но о глубинном, когда ветхая, шершавая стена, переплетенная дранкой, ржавой от гвоздей, с географическими остатками штукатурки, озаряется младенческим светом в осколке окна.

Не нужно объяснять, где в этом кадре веселость, а где биография.

У нас не должно быть сомнений при съемке подобного кадра, что дом дышит, иначе работа замкнется

У нас не должно быть сомнений при съемке подобного кадра, что дом дышит, иначе работа замкнется на уровне мастерства — чрезвычайно опасного состояния, когда речь идет, собственно, о жизни и смерти. В этом случае кокетничать мастерством неприлично.

Простой кинокадр: вечерние сумерки, потухающее небо, темный горизонт, темно, и вдруг плеск, в темноте сверкнула разбуженная вода — кто-то ноги полощет или рыба плеснула, кадр становится зрячим для нас, зрителей, глубинным. Наше подсознание ждет. Оно другое после проявления зрелищной или звуковой силы.

А что в этом смысле означает персонаж? Он — элемент кадра, который в нужный момент замыкает пространство на себя. В связи с персонажем вы поймете, почему я хочу видеть кадр, одушевленный зрением и слухом. У самого персонажа есть свои магические точки, их функция переменна, поэтому не важно, как мы его видим: анфас, в профиль или с затылка.

У Акакия Акакиевича, например, его магической точкой может быть и темечко, и нос, и глаза, и рот, и щеки, поскольку все они участвуют в написании букв. Если с затылка — то его шейка с двумя жилочками, на которых держится его голова. Но может быть и плечо, выглянувшее из ветхого халата, как у детей под легкой фланелькой открывается нежное, беззащитное плечико.

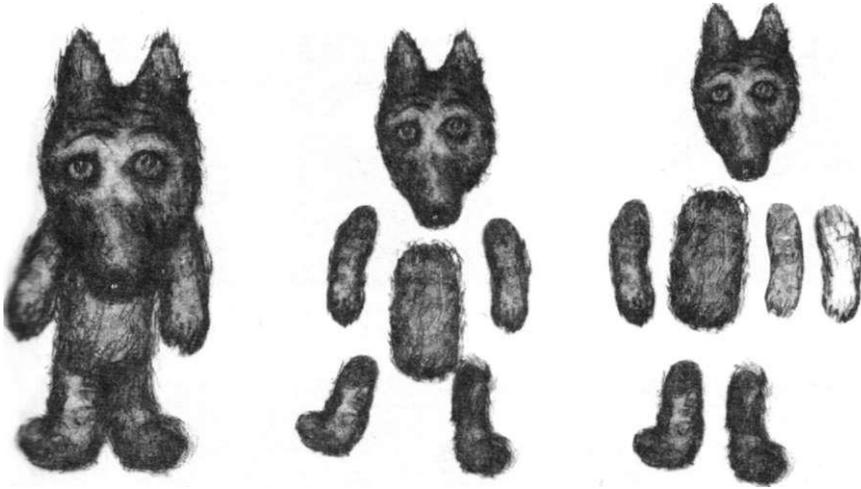
Деталь замыкает на себя персонаж, но и персонаж замыкает на себя пространство. Обмен между ними бесконечен.

В качестве примера возьмем Волчка из «Сказки сказок». Прежде всего мы должны отметить глаза. Они — его магический центр.

Вначале о технологии. Строение персонажа многоступенчато и многослойно. Я уже говорил, что мы уплотняем изображением время или заменяем его, что одно и то же. Непредвиденный результат — благая сторона многослойного построения, как лессировка в живописи.

Основой фигурки Волчка, тональной подложкой для его корпуса, лап, головы служит грунтованная белилами, тонированная гризайлью (акварелью или лессировочной масляной краской) фольга. Основа вырезается по чертежному силуэту персонажа. Фольга, если перевести на язык живописи, всего лишь подмалевок. Окончательная графическая проработка идет по целлулоиду, который накладывается на грунтованную фольгу. Края целлулоида выступают за пределы тонированной основы.





Если фольга — тоновая основа персонажа, то целлулоид — основа для прорисовки. Весь персонаж сборный: отдельно лапки, голова, туловище. Каждый элемент дробится на отдельные части: голова разборная, отдельно глаза, уши, нос, черный копчик носа. Каждая деталь составлена из фольги и целлулоида. Целлулоид одновременно и лессировочный, и графический слой. Штрихи по краям целлулоида выходят за пределы тонированной фольги. Создается воздушная прослойка по краю между основой и штрихом. Штрихи растворяются в декорации, образуя единую графику. Штрих одновременно элемент персонажа и пространства.

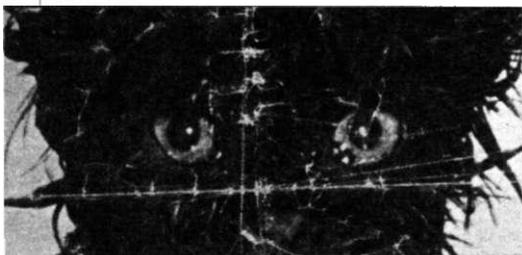
Как видите, говоря о психологии, я говорю и об эстетике. Не случайно я постоянно возвращаю ваше внимание к изобразительному искусству.

Если принять персонаж за деталь, общим к нему будет пространство, которое он одушевляет. Но и сам персонаж в строении имеет те же особенности, что и пространство по отношению к персонажу.

Дробление нескончаемо, и кадр никогда не завершится в математическом смысле. Но мы имеем дело с творчеством, оно бесконечно шире любых математических дроблений, поскольку непознаваемо. Мы никогда не узнаем, где граница оправленной кружевом маленькой ручки инфанты с портрета Веласкеса — она растворена. Мы не услышим, где звук переходит в тишину, мы не поймем, почему сочетание слов вызывает сердцебиение. И здесь возникает вопрос: что по отношению к чему? Где общее по отношению к живым точкам персонажа, через которые мы его одушевляем? Быть может, дальнейший разговор покажется банальным, поскольку технический и художественный аспекты связаны в одно целое. Писать на холсте или на доске — суть разные пути и результаты.



У Гогена в автопортрете фактура холста и грунта — часть живописного результата. Бугристая поверхность грубой холстины пробивается сквозь живописный слой. Гоген касается кистью красочной поверхности настолько легко, что краска цепляется за вершинки фактуры. Тем самым вокруг каждой мелкой точки остается втретью в холст предыдущая фактура. Создается живописная вибрация. Я не собираюсь



отдельно разбирать живописные приемы художников. Их огромное количество, нужно уметь вглядываться. В этом смысле невероятно обогащают нашу память фактуры Пауля Клее, о котором я уже не раз говорил.

Как-то я увидел фотографию котенка, вытащенного из воды. Помню его поразительного трагизма глаза. Один горел, другой обернут внутрь, будто для него открылась бездна. Я дал фотографию художнику: «Вот, пожалуйста, будь добра, нарисуй эти глаза Волчку».

Вы мне уже задавали вопрос о смене ритма и переходе в статику, когда она продолжает развиваться. На Волчка у дверного косяка можно смотреть. И делали мы этот кадр таким образом, чтобы он продолжал развиваться и чтобы Старый Дом смотрел глазами Волчка.

Что такие живопись в целом, как не ее постоянная трансформация под нашим внимательным взглядом...

«Инфанта Маргарита» Веласкеса. На общем плане мы видим: роза в маленькой ручке инфанты.

Чем ближе к живописному слою, тем сильнее растворяются границы выглянувшей из серебряной парчи и кружев ручки с розой. Мы не найдем акцентированной линии. Границы нет, есть перетекание одной живописной стихии в другую.

В сущности, нет очеркнутых твердых акцентировок внимания. Акценты размещаются между действием и добавочной энергией, которая срезает материальный слой, вскрывая тайный смысл. В какой момент происходит трансформация действия, не знает никто. Но она происходит. Что такое фильм в целом, как не постепенный переход увиденного в иное качество, окрашенное новым вниманием. Но если в живописи, в литературе мы напрямую идем к результату, в мультипликационном кино эстетические моменты проходят технологическую стадию.



Диего Веласкес.
«Инфанта Маргарита».
Фрагмент

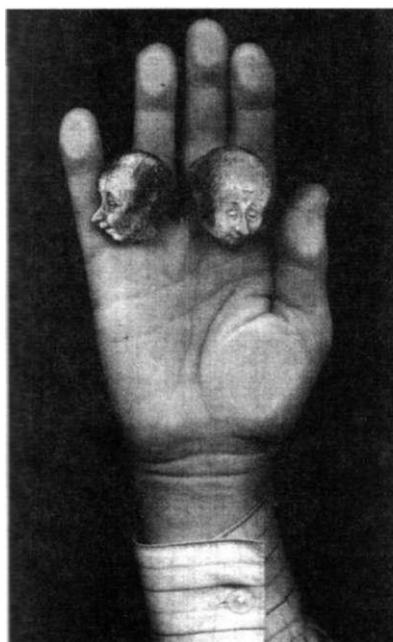
Одномоментность эстетическая и технологическая исключена. Нет ни одного стопроцентного мгновенного соединения: каждая частичка будущего кино сборная, то есть рациональная. Вот и попробуйте сделать так, чтобы получить неожиданный результат, то есть вовлечь отдельные части в общее течение, придать им самодвижение, соединить их энергией.

Мы можем только почувствовать, не понять, а именно почувствовать наполнение энергией нами же сочиненных фрагментов действия. Но если энергия не проявляется, следовательно, подробности общего действия были ложными или же надо искать новые сопряжения. Второй момент, конечно же, ритм. Энергия и ритм — два формообразующих момента, они относятся к любой части фильма, к мельчайшей детали и к общему строению.



Вот два эскиза к фильму «Шинель» — в одном сюжет «младенец над городом» входит в состав более общей композиции, в другом младенец и город отдельны.

Мы сделали фотоувеличение, чтобы по этой фотографии делать персонаж, который будет играть в фильме. Это также фотоувеличение одного из эскизов.



А это сделано с фотографии, с маленького рисуночка.

Перед нами фотографии отца Саши Жуковского. Они сидели, разговаривали, и отец не замечал, что его фотографируют. Человека уже нет на свете, а лицо продолжает жить в отпечатке.

Фотографии появились примерно через год после начала съемок. Одну из них мы использовали для эпизода, где Акакий приходит домой, сбрасывает с себя шинель и стягивает шейный платок. Именно эта фотография использована как основа для изображения Акакия Акакиевича в таком его состоянии. Какой трагизм в лице!

А вот другое выражение... А вот еще замечательное выражение... И все это пойдет в работу над персонажем. Вот еще. Лицо ничем не примечательно, в нем нет каких-то необыкновенных выразительных деталей, я



Фотографии отца Саши Жуковского. Они сидели, разговаривали, и отец не замечал, что его фотографируют.





имею в виду, что нет какой-то *внешней* красоты. Но оно содержательно прожитой жизнью.

Никакой актер не сыграет документальность, какая есть на фотографии. Необходим непрофессионал, способный прожить в конкретном состоянии. Не сыграть — прожить. В нашем случае происходит соединение документального факта и вымысла. Вымысел устремляется к документальности. Документальность окружена вымыслом. Не следует путать с эффектом пикселизации, то есть графической обработки натуры. Эстетический эффект тем и ограничен и., кроме внешнего правдоподобия, ничего не предлагает.

В «Шинели», казалось бы, задачи прямо противоположные мультипликации, если принять во внимание ее гротесковость, динамичность, «неправдивость», несовместимость с реальным изображением. Все это верно, если не учитывать ее глубинной изобразительной и драматургической свободы. Даже тривиальный выбор крупности в кадре заставляет ло-иному взглянуть на свойства мультипликации. Расплывчатые в сознании моменты нашли опору в физически существующем изображении. Еще раз повторяю, мультипликация отторгает физику, действительно отторгает, если ее расположить, фигурально говоря, параллельно мультипликации. Но мультипликация идеально обновляется натурой при пересечении с ней, когда физика не успевает означиться, не прет нам в глаза в сладостном упоении: «Вот я кака!..»

Все дело во времени и растворенном акценте. Я уже говорил раньше, что снежинка на пленке выглядит иначе, чем в ретине глаза, в нашем восприятии. Копыта лошади при длинной экспозиции оставляют на фотоамальгаме незримый след (см. Боччиони «Скачущий всадник», стр.32). Материализуется движение. Пленка зафиксировала то, что может представить наша фантазия. Натурное изображение облучается фантазией, и фантазия гасит физическую наглость. В этом случае натура прекрасно вписывается в состав мультипликации.



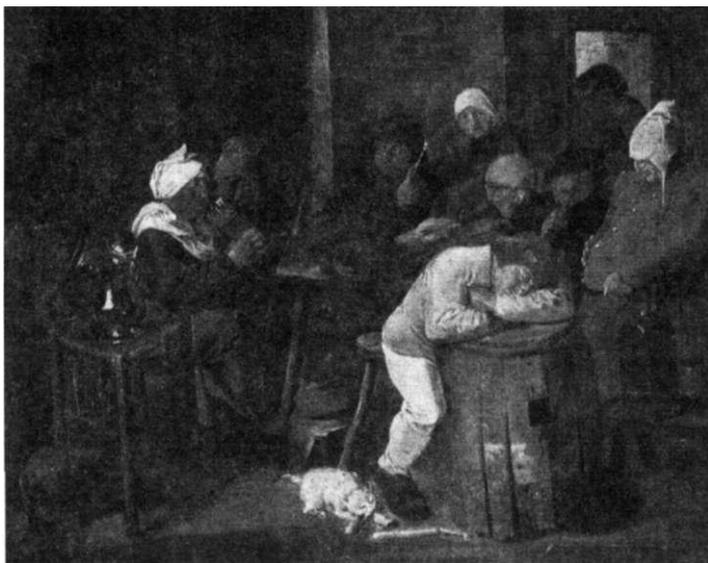
все дело в высоте задачи, в уровне вопросов, в мучительном поиске истины. Физиология может быть любая, главное — что над ней.

Проблемы физики кадра, физиологии персонажа мучили меня задолго до съемок «Шинели». Попытаюсь рассказать, какие стадии работы на пути к Акакию Акакиевичу мы прошли с художником Франческой Ярбусовой и кинооператором Александром Жуковским. И начну с того, что неясно различимый в сознании и нарисованный как можно мельче персонаж при фотоувеличении открывает зрению то, что проявила фантазия.

В укрупненном изображении мы отыскиваем, распознаем некоторые черты, фигуру, лицо, проясняем свое представление о персонаже. Чтобы разобраться в этом методе работы, посмотрим фрагментарно живопись «малых голландцев». При небольшом размере полотен холотен живопись наполнена ничем не примечательной жизнью. В пейзажах всегда горизонт (Голландия — равнинная страна, ниже уровня моря). Как правило, пейзаж оживлен жанровой сценой. Жизнь как будто врасплох. В питейных домах — игра в кости, кутежи, поно-жовщина. Обязательный атрибут — в сторонке справляющий малую нужду. Никаких социальных установок, в отличие от русских передвижников. В сущности, эта живопись — хроника времени, почти репортаж. Глазу интересно путешествовать по горизонту, высоким облакам, вернуться на землю и разглядывать отдельные группки людей. Каждый из них чем-то усердно занят, как могут быть заняты дети и пьяницы. Если жанр, то непременно попойка, где перемешались игра в кости, подтирка попы младенца, попытка нашарить грудь подруги. Кто-то упорно пытается преодолеть лестницу, и это ему плохо удается.

Выберем какую-то одну фигурку на общем плане. Голландский мастер в малом пространстве в два-три сантиметра прошивает ее двумя-тремя красочными стежками. На подобные строчки уходит три-пять секунд. Несколько ударов кисти — фигура ожила. В малом, то есть подлинном ее размере глаз не схватывает живописную бесконечность. Но какое фактурное богатство открывает нам увеличение маленького фрагмента до тридцати-сорока сантиметров или же до одного метра, если условия позволяют. Мы различаем цветовые смеси, подробности, скрытые от само^{го} автора, точнее, от его глаза, но не от пальцев и тайновидения. Открывается трепет живописного слоя, единого движения кисти, пронзающего

Адриан Брауэр.
Адриан Брауэр.
«Компания крестьян»



целиком фигуру, обнажается иной, грозный смысл происходящего, красочный слой обретает корпусность, динамичность, драматизм. В живописи звучат трагические раскаты, характерные для позднего Франсиско Гойи, который едва ли не одним движением кисти воспламенял живописную фактуру. Гойя перекрывал пространство огромной фигурой с той же скоростью, что и голландский художник пространственную величину с почтовую марку. Если взять картину Гойи и сопоставить с увеличенной в ее размер картиной голландца, эффект ошеломляющий.

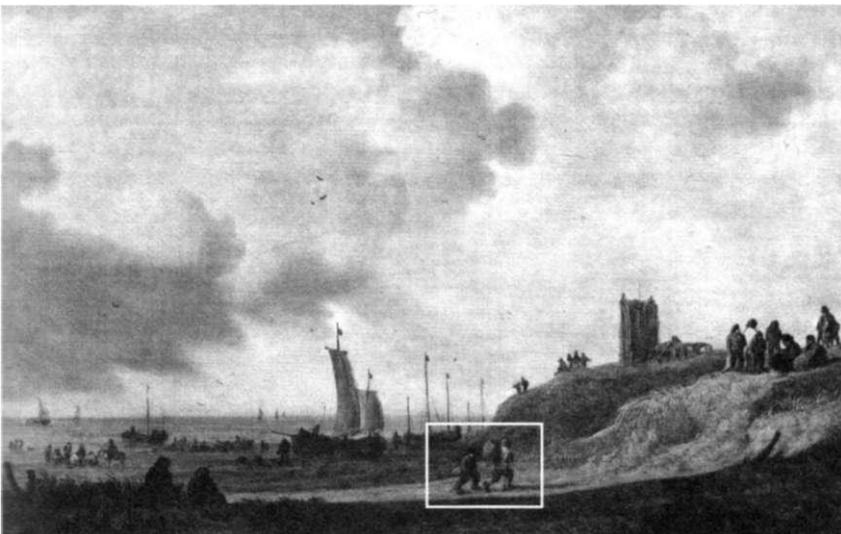


Ян ван Гойен.
«Конькобежцы»

Но почему в связи с мультипликацией и разработкой персонажа я все же в первую очередь вспоминаю «малых голландцев» — Адриана ван Остаде, Хендрика Аверкампа, Яна ван Гойена, Яна Стена, Адриана Брауэра? Потому что если в большом размере испанский мастер создает ошеломляющее напряжение между семантикой живописи как таковой и персонажем и мы непрерывны в путешествии по гойевским страстям, то у голландского живописца вообще нет такой задачи. Но в этом и загадка. Очевидно, помимо жанровости задачи и удовлетворения вкусов заказчика есть бессознательное ощущение жизни, где-то на небесах объединяющее Гойю и голландцев, как объединены те же Велас-кес и Эдуар Мане. Есть правда, есть точность взгляда ребенка, подмечающего детали: они не говорят ничего самому ребенку, но взрослый удивлен их правдивости. Боровиковский не ста-



Ян ван Гойен.
«Берег
в Схевенингене»
Фрагмент



Ян ван Гойен.
«Берег
в Схевенингене»

вил задачу раскрыть на парадном портрете трагизм Павла I. Само получилось под непосредственным взглядом ребенка и мастера. В высоких ботфортах не по ноге, закутанный в мантию, на голове как-то криво, не по размеру, корона и при этом жажда покрасоваться во всем блеске. Кукла в парче и соболях — один из самых трагических портретов царской династии.

То же и у голландских живописцев. На общем плане — жанр, крупно — драматический спектакль.

Я бы еще хотел вспомнить «большого голландца» Рембрандта и его «Блудного сына». Тот же эффект, что и у Гойи. Рембрандт машет кистью, как дворник метлой. Spина преклоненного сына написана с огромной скоростью. Отчетливо сквозь лессировку проступает корпусность живописи, движение волосных прядей кисти-метлы.

«Шабаш». Фрагмент



Смею предположить, что только религиозным сюжетом такие картины не вызываются к жизни из небытия. Тут, на мой взгляд, личная судьба и трагедия потери Рембрандтом его собственного сына Титуса. Существует предсмертный его портрет: обожженный горячим дыханием рот, лихорадочные глаза, впалые щеки. Профессиональный клиницист установил бы точную причину смерти. Предполагаю, что «Возвращением блудного сына» Рембрандт возвращал своего собственного. Я всего лишь предполагаю, мне представляется, что Рембрандт спину и затылок «блудного сына» писал со своего ребенка. А как еще творятся великие произведения, если не собственной судьбой?

Так как увеличение вытягивает из малого размера скрытую энергию, скрытый гротеск, драматизм, приглушенный малой величиной и вдруг обнаружившийся в большом размере, то мы с художником начинаем работу над персонажем с малых набросков. При этом я прошу рисовать героя будущего фильма обязательно в действии: он садится, почесывается, смотрит в окно, зевает, роется в карманах, бежит, падает, роняет с ноги калошу, жмется от холода. Малый размер — это рисунок персонажа на общем

плане. Если рисуется портрет, то голова не больше фаланги пальца. Почему такое насилие над свободой и вдохновением? Малый размер заставляет думать не о внешних эффектах (некогда), тут бы с движением справиться. Подсознание работает активнее расчета. Сумма движений развивается на площади в три, четыре, пять сантиметров. Движения здесь... перед глазами... они схватываются партитурно. Потом фотоспособом ма-

Франсиско Гойя.
«Шабаш»





В. Боровиковский.
"Павел I»

ленькая картинка увеличивается в пять-десять раз. Мы приближаемся с общего на крупный план. Фотография проявляет скрытые шероховатости, паразитные штрихи, которые внезапно становятся частью персонажа. Движение карандаша в малом размере меньше поддается контролю. И это прекрасно. Фотоувеличение выводит нарисованное на уровень сознания, мы начинаем умом и глазом прозревать то, что видели пальцы, незрячий карандаш и подсознание. Кроме того, фактура бумаги или втертая в царапины офортная краска в укрупнении становятся движением широкой кисти по холсту или дают эффект литографского отпечатка. Но главное, неосознанные штрихи, дополняющие разработку персонажа, превращаются в осмысленные. Важно разглядеть в них пока еще скрытые «случайные черты» и ни в коем случае не стирать их. В увеличенном наброске наше сознание находит закономерности строения персонажа. В сумме штрихов, как в сумме валёров (то есть тонких цветовых градаций), сознание прорисовывает нужные черты. Наше сознание и смутное представление соединяются.

Вот такая долгая преамбула, прежде чем продолжить разговор. «Так что же, — скажет игровой режиссер, — вы не знаете, что ищете?» На что можно ответить: «А вы, перебирая массу кандидатов на какую-то роль, тоже не знаете, кого ищете?» Проблема психофизическая. Необходимы условия проявления того, что смутно ищет выход. И помочь пробужденную смутных грез мы можем, только пытаясь это вынести на бумагу. Делая в большом, физически удобном размере рисунка, мы торопим ход развития этого самого зародыша.



Рембрандт Харменс
ван Рейн.
«Возвращение
блудного сына».
Фрагменты



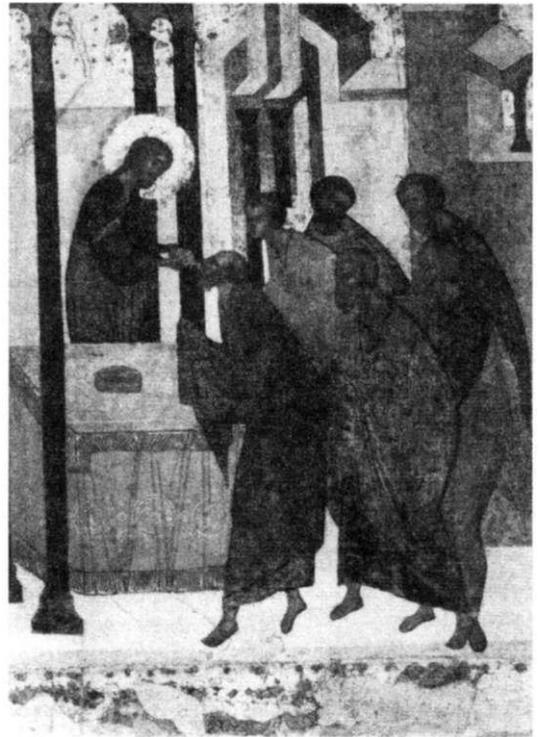
Фрагмент 4

Я много говорил вам об изобразительном искусстве в связи с нашей работой. Мы обращались и к древнему изображению, и к авангарду, и к эпохе Возрождения. Сейчас я хочу показать вам две иконы школы Андрея Рублева. Одна икона из сюжета «Тайная вечеря — Преподание вина». Христос поит своих учеников из чаши, говоря: «Пейте из нее все; ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26, 27—28). И вторая икона — «Омовение ног»: «Потом влил воды в умывальницу и начал умывать ноги ученикам и отирать полотенцем, которым был перепоясан» (Ин. 13, 5).

Мы привыкли видеть в иконе только обобщение и тем самым отвращаем себя от подробностей, которые она в себе таит. Да не заподозрят меня святые отцы в кощунстве.

Посмотрите на икону внимательно, поскольку любая деталь хранит в себе черты целого. Она открывает неожиданности целой композиции, о которых вы даже и не подозреваете. Если это изображение ограничить, внимание вдруг начнет выхватывать детали, которые от вас ускользают, когда вы смотрите на общий план. Известный евангельский сюжет «Омовение ног» разработан по всем принципам бытовой хроники. Сидящие ученики не ведают, что вскоре должно произойти. Их детскость поражает. Один апостол смотрит в чан с водой, почти как ребенок, который хочет попробовать воду. Другие разговаривают друг с другом. Абсолютно бытовая сцена. Так ведут себя дети. Подобную икону мог сделать только человек с чистой душой. Это не просто иллюстрация текста или изображение, пронизанное пластическими находками, хотя, ко-

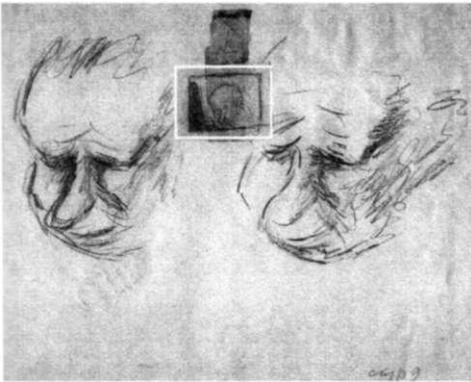
Икона «Тайная вечеря - Преподание вина». Школа Андрея Рублева



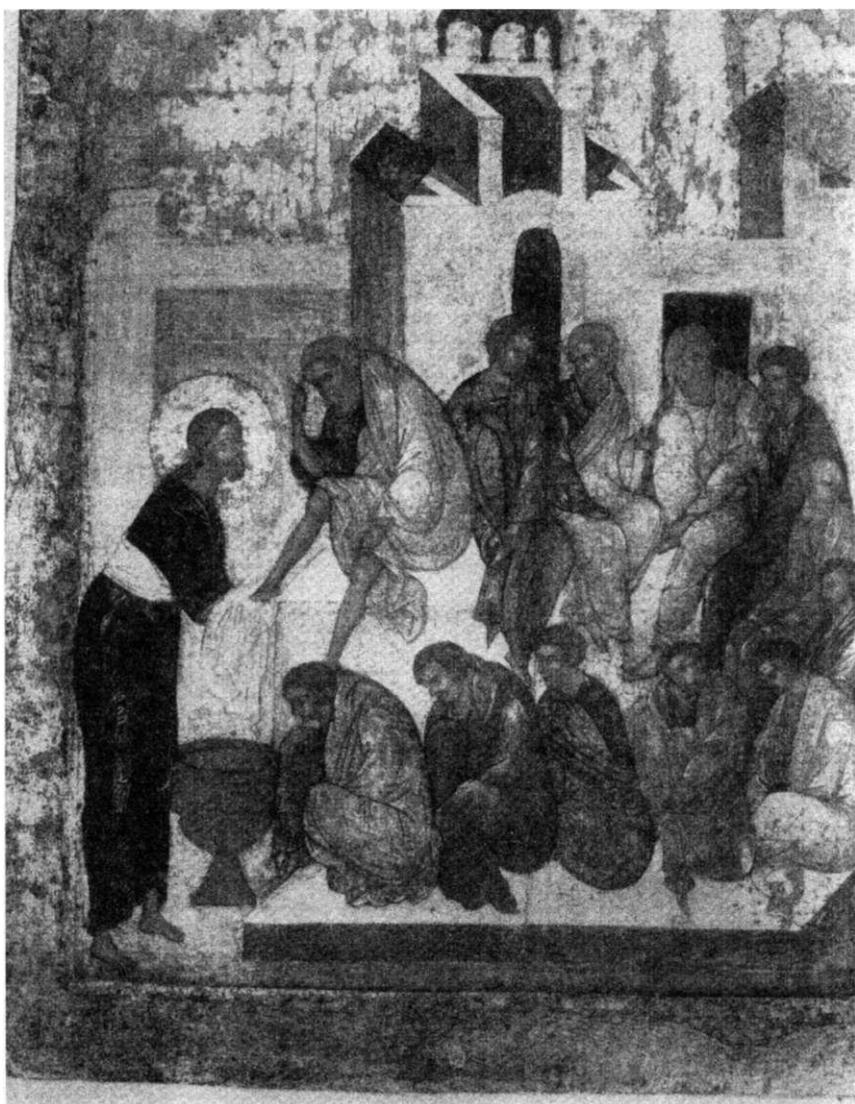
Большое изображение требует точности, а ей неоткуда взяться. Подсознание говорит: «Рано еще, дорогой, потерпи, больно ты швыдкий». Первый признак полученного результата — способность нарисовать персонаж двумя-тремя штрихами в любом удобном размере.

Теперь вам понятно, как рисовался Акакий Акакиевич? Но сложность была в его нейтральности. Его «щечки-кишочки» появились в малом размере, как и темечко.

Было сделано много рисунков, мы их пересняли, увеличили, отпечатали. Потом еще раз перерисовали, потому что в таких рисунках, как правило, есть несколько случайных штрихов, которые вдруг точно ложатся на конструкцию и точно отражают будущий пер-



сонаж. И тогда уже эти штрихи, подробно перерисованные, не носят случайный характер, появляется закономерность, бессознательное становится сознательным. К сожалению, в кино мы только тем и занимаемся, что бессознательное вынуждены переводить в сознательное. Ужасно, конечно. Ну что же делать? Иначе мы не получим опоры. Но чем лучше мы поймем конструкцию персонажа, тем легче будем справляться с его игрой. Поэтому ищется совершенно жесткая конструкция. Вспомните, как китайцы описывают лицо. У них же нет анатомии: лобная кость и т.п. Они пишут: вершина Тибета. У них другое обозначение. Хотя все конструкции идут в точном соответствии с анатомией, но описание другое. Надо было сначала найти общую конструкцию, а потом ее начинать менять, делать все что хочешь, но она все равно остается, потому что уже найдена.



глазах возвышает Учителя. Мы соединяем духовную жизнь с чем-то отвлеченным, потусторонним. Может показаться странным, но духовная жизнь связана напрямую с самыми простыми человеческими действиями. Мы больше верим в чудо. Мы возвышаемся в своих глазах властью и богатством. Пока простой жест по отношению к ближнему (то же омовение ног) или интерес к тайнам буквально на уровне травы не пронзят своей вертикалью наши прозорливые горизонты и не станут выше желаний обладать, властвовать, наслаждаться унижением другого, нас не спасут никакая рыночная экономика, никакая «свобода» или «свободное общество». Пока мы это не поймем, у нас порядочной жизни не будет. В наши сегодняшние приоритеты входит престижность положения, радость от зависти других к тебе. И конечно же, какой незаметный человек будет чувствовать себя человеком, если он знает, что скромность положения говорит о его неудачливости. Для нас тогда медсестры или няни становятся важны, когда под нашу обессивевшую задницу надо подсунуть ночной горшок. Как в той же Польше решается проблема с медицинскими сестрами? Там это монахини! Они не считают для себя зазорным быть в этом гноище, ухаживать за больными, подтирать за ними, менять им простыни... Это для них успокоение и осветление души. Шаламов — трагический голос XX века — писал о том, что единственные, кто в ГУЛАГе сохранил силу духа и остался абсолютно цельным по натуре, — это верующие. Он говорил о том, что проникал глубоким уважением к религиозным людям, потому что они были из тех немногих, кто сохранил в себе человека. И дальше он приводил примеры коммунистов, которые попали в лагеря из Коминтерна и превратились в развалины с пустой душой, с выдернутым жизненным стержнем, становясь «шестерками» у блатных.



Икона
«Богоматер
Владимирская»

Вот почему надо очень внимательно вглядываться в икону, чтобы понять ее непреходящую жизненную силу. И еще я привожу ее вам в качестве примера двойного взгляда на происходящие события. Один луч направлен в небо, а другой на землю. Невидимая ось связывает два мира. Обратите внимание, как из пластических форм, скрученных по спирали, из сосредоточенной динамики композиция постепенно переходит в ритм успокоения, в наивное любопытство вглядывания в чан с водой.

В чем смысл перекладки в мультипликации? В неожиданности пластических соотношений, когда вдруг случайно оброненная деталь сразу придает темп и конструкцию всему пространству, приводит его к единому знаменателю. Вспомните икону «Богоматер Владимирская». Там таким знаменателем является пяточка Младенца. Здесь все — гармония, но эта пяточка придает иконе движение и абсолютную живость, почти гиперреалистическую. Нам знакомо это ласковое ощущение детских пальчиков, которое естественно соединяется с ощущением от увиденной на иконе пяточки. Внезапный ее разворот является тем первотолчком, от которого вдруг наше сознание начинает лететь, набирая скорость и охватывая все изображение целиком.

Сюда привносятся и твои чувства, которые ты испытываешь при взгляде на горящую свечку, на птичку, на пушок вербы. Все бытие ми-





Фрагмент иконы «Сретение»



Рисунок с иконы «Сретение»



нечно, здесь их бездна: в построении композиции, в том, как схвачен темнотой этот фриз. Сам момент действия необыкновенен, но как точно бытово, как подробно и умирительно оно построено!

И вот вторая икона. От какой образности шел иконописец, когда он творил эту вещь?

— Тут есть доверительность.

— Да, доверительность, но этого мало. Я говорю об образности. С чем это может сопрягаться?

— С кормежкой птиц, когда они отнимают куски друг у друга.

— Нет, здесь как раз нет никакого агрессивного натиска: напился, теперь мне дай.

— Насыщение детей своих неразумных?

— Вы сказали «детей», это дети Его. Ну а еще?

— Скорее здесь стадо, овцы и их пастырь.

— Вы когда-нибудь видели, как жеребенок сосет свою мать? Образность этой вещи соединена с живой жизнью. Мы до такой степени иссушили свои чувства и мозги, что начинаем смотреть иконы, прежде всего ищем сакральный смысл. Хотя вся чувственная сторона иконы здесь тоже открыта. Если бы этого не было, она бы не выполняла своего предназначения. Теперь обратите внимание: руки закрыты. Это придает всему еще большую кротость.

Или вот икона «Сретение». Посмотрите: дитя лежит на руках старца Симеона. Руки закрыты мягким полотном, они не касаются пелен младенца, что еще более возвышает происходящее. Скрытые руки подчеркивают сокровенность происходящего. Кротость невероятная.

Должен сказать, что в сцене с Акакием, когда он чистит перо о рукав, предварительно натянув его на пальцы и скрыв их полностью, сразу проявился этот элемент кротости. Я тогда не думал об иконописи, но, увидев подобный жест в иконе, стал внимательнее смотреть с точки зрения бытового жеста. И открыл для себя бесконечность бытового действия, которым пронизаны иконы. В этом смысле «Омовение» классический пример. От сидящих фигур рождается ощущение, что они как дети малые, которые не хотят мыть ноги. Так сидят чада у какой-нибудь мамы, которую Бог одарил огромным количеством детей, и вечером, утомившись после беготни, они сидят рядком в ожидании мытья ног перед сном. Икона правдива, как любой жест, соединяющий людей. Жест духовен, поскольку удивляет и возвышает сидящих учеников. И в наших



Движение развивается от пятки к ладони, обвившей материнскую шею.

Рисунок с иконы
«Богоматерь
Владимирская»

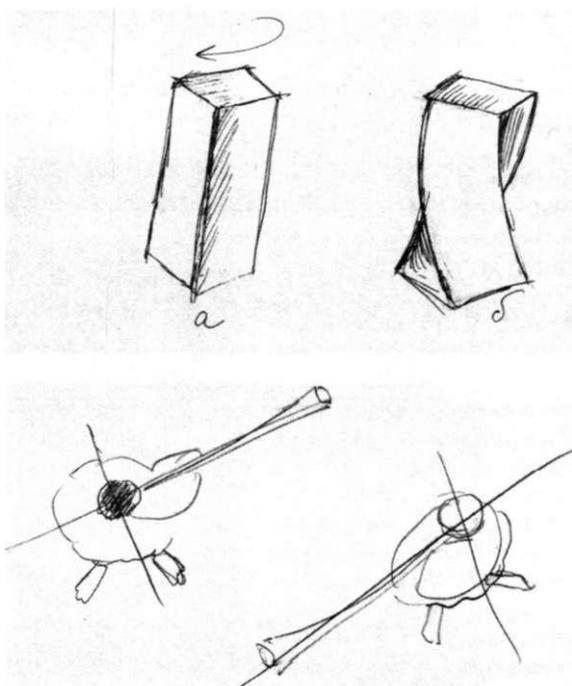
ра здесь, и поэтому лицо Богоматери написано не просто как лицо какой-то конкретной женщины, Марии, а как лицо мира, лицо природы, лицо бытия — птичьего щебета, капли молока из груди. И в результате — лицо красоты, лицо идеала. А чего нам сегодня не хватает? Устремленности к идеалу. Мы ведь не можем всерьез воспринимать в этом качестве благополучие экономическое. Оно может быть лишь средством на пути, но никак не целью. Если внутри у нас нет этого посыла к идеалу, мы не сможем преодолеть нашу материальную благосостоятельность, чтобы увидеть нечто, что далеко превосходит само понятие «экономика».

Но я еще хотел бы несколько слов сказать о диалектичное™, о спиралевидное™ строения иконы. Перед вами два «Ангела трубящих».

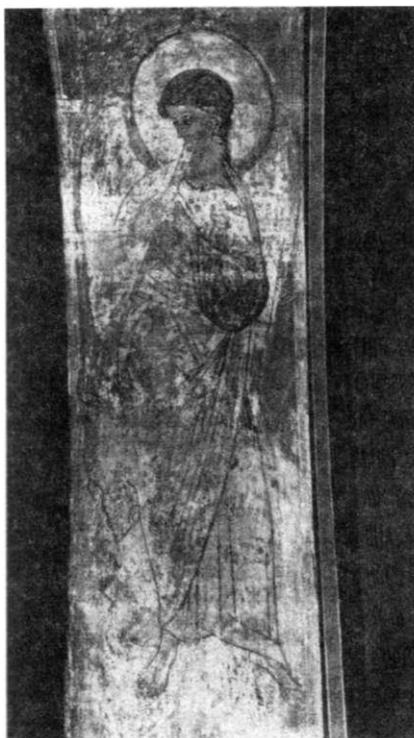
Обратите внимание на строение, на развертку ангела от положения

ног. В вытянутом пространстве пружина разворачивается, устремляясь вверх. Подробное построение называется «хиазм»¹. Одно движение перекрещивается с другим. Этим принципом пользовались многие художники. Даже древние изображения содержат закон перекрещенного движения. Если мысленно представить вид ангелов сверху (хотя объем противоречит иконе, у нее только плоскость), мы получим разворачивающееся движение. Слово «трубит» — фонетически емкое слово, событие, действие. Три согласные, окружив «у», усиливают его звук. Так слово «милая» применимо к Богоматери Владимирской, в нем нет твердой звуковой опоры, оно состоит из мягкости. Слово же «трубящий» содержит в себе гром, устремляется в небо, ловит небо, воздух... В сущности, всякое движение развивается по

Рисунки
с фресок
«Ангелы
трубящие»
(вид сверху)



¹ Хиазм — расположение чего-либо в виде греческой буквы С (хи), постановка главных частей в перекрестии.

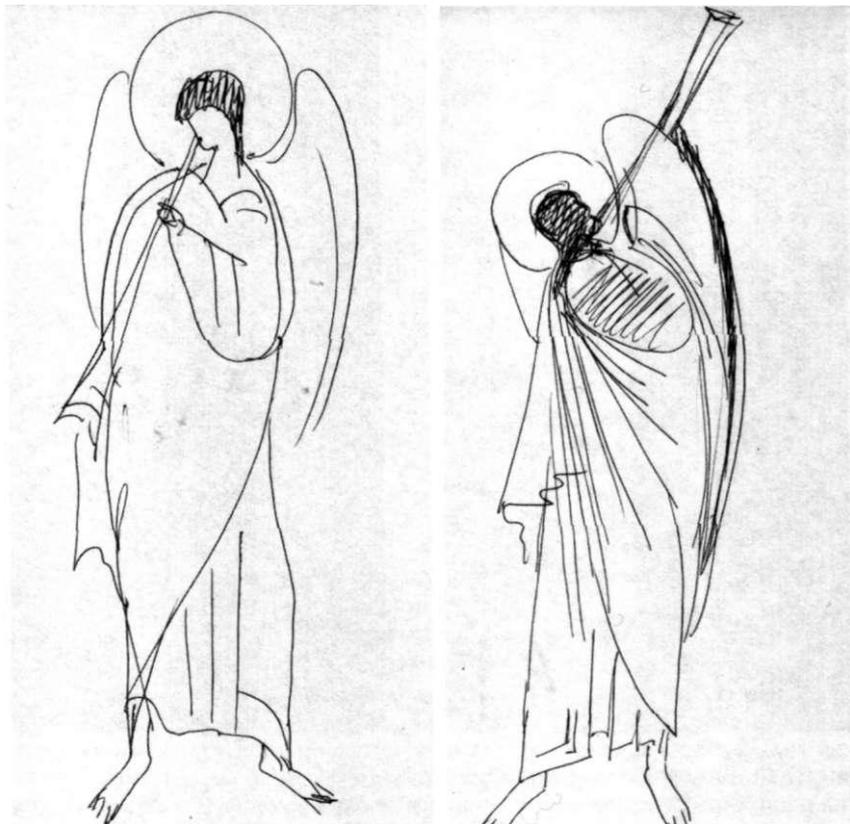


Фрески «Ангелы
трубящие»

спирали. Даже параллелепипед, в котором одна плоскость повернута по отношению к другой, становится динамической формой. Почему говорят: «Рисованную мультипликацию мы любим больше, чем кукольную?» Потому что в кукольной мультипликации часто встречаются насильственное искажение пластики куклы, самой ее природы и приведение объема к натурной близости, следствием чего является патологическое правдоподобие. В результате — потеря опоры в искусстве, потеря метафоры, образности, движения. Ступение реальности до метафоры позволяет нам увидеть реальную жизнь и удивиться, как мы просмотрели эту реальность.

В фильме шестилетнего ребенка, который я видел в 1987 году в США, из дерева, поваленного лесорубами, вылетает душа в виде белого его силуэта. После этого кадра мы понимаем: у дерева есть душа. И должны относиться к гибели дерева, как относились язычники, видевшие в дереве живое существо.

Второй «Ангел трубящий» также построен по спирали, то же самое изменение общей линии. В искусстве игра всегда чуть гипертрофирована. Момент подыгрывания растворяет тяжелую серьезность, она не должна быть длительной, от этого устаешь. Что-то у меня мало веры в то, что Христос в проповеди был человеком присяжной серьезности. Думаю,



Рисунки с фресок
«Ангелы трубящие»

он должен был обладать чувством юмора, быть готовым к радости, иначе какой же смысл жизни? Или единственный путь спасения — по примеру Средневековья иссушать себя подготовкой к потусторонней жизни? Зачем тогда новорожденные или весенние почки? Надо уметь радоваться жизни, а не потеть в складках политической борьбы.

Я пересмотрел много икон и в репродукциях, и в подлинниках. Владимирская Божия Матерь, «Троица» Андрея Рублева, его же «Спас», фрески Феофана Грека. Но меня икона интересует не только с точки зрения религиозной, движения внутри, а и с точки зрения бытовой. Например, в иконе «Успение Божией Матери» школы Феофана Грека меня поражает ее бытовой слой. Я смотрю на апостолов, а они — как дети, у них даже глаза красные от слез. Значит, иконописец очень хорошо представлял, как это было. Мне кажется, если бы он был оторван от бытовых вещей и работал только на ощущении божественного откровения, то этого было бы недостаточно. Если нет опоры на земле, опоры в пережитом реально, то икона такой силы не напишется. Без кровавых мозолей здесь делать нечего.

— Но есть же иконы, в которых нет никакого бытового слоя — тот же рублевский «Спас»?

— Ну, здесь время сшибло, скололо все лишнее. Микеданджеял товлярия, что надо скульптуру сделать, а потом сбросить со скалы — все, что отколется, и есть лишнее. В рублевском «Спасе» время тоже поработало и изображение просто растворяется в этой доске, в ее пространстве. Тут одного канона недостаточно, тем более что рублевский канон совершенно не рифмуется с другими. Это абсолютно уникальный образ. Я думаю, что Рублев, будучи знаком с Сергием Радонежским, то достоинство, которое шло от него, вместил в этот лик. Хотя, конечно же, это целый собор в одном лице. Но не мне об этом судить. Я могу только смотреть и напиваться глубиной, внимательным и почти равнодушным ликом и пытаться перенести впечатления уплотненного в живописную материю духа на прозаическую войну с бумажками, которые никак не хотят становиться лицом Акакия или фигурками мерзнущих на холоде чиновников.

Андрей Рублев
«Спас» *



Школа
Феофана Грека
«Успение
Божией Матери»



Я погашаю, кажется невероятным. Ведь икона и мультипликационное кино — далеко друг от друга стоящие понятия. Но я со своими студентами делал попытки разобрать иконописные сюжеты — «Успение Богородицы», «Омовение ног»... Хотя это уже более специальный разговор.

Что же касается рублевского «Спаса», то этот силуэт во мне просто живет. Сам этот абрис невероятный, такой силы, такой динамики. А взгляд Спасителя такой спокойный и словно охватывает все пространство, и ты неминуемо попадаешь в круг его зрения. Когда я делал Волчка в «Сказке сказок», его взгляд в пространство прямо перед собой, то невольно вспоминал эту икону и никуда от этого не мог деться. Хотя, казалось бы, ну какое здесь может быть совмещение, ведь просто антропоморфно это невозможно. Тем более что глаза Волчка были сделаны с конкретной фотографии мокрого испуганного котенка. И в то же время без очеловечивания этого взгляда вряд ли что-то получилось бы. И даже когда мы делали «Ежика в тумане», я художнику Франческе Ярбусовой говорил про рублевский «Спас».

Иногда я думаю, что если бы можно было вдруг продлить эту икону и представить себе фигуру Спасителя целиком, это было бы что-то невероятное по силе.

У Эль Греко, у которого все образы во плоти, насыщение реальной материи фантазией вытягивает фигуры и превращает их в пламя буквально на наших глазах. У Рублева происходит то же самое, но при этом нет ничего общего с реальностью. Кажется, что само ощущение действия диктовало форму, которая совершенно утратила привязку к реальности.

— Как известно, в иконах нет никаких конкретных источников света, то есть свет во всем и везде.

— Да, на иконах свет оттуда. Света как физической реальной субстанции в них нет. В кино же ровность свечения экрана — момент очень опасный. Чтобы получить световую субстанцию, световое вещество и чтобы не было какого-то одного источника света, за исключением тех кадров, где это абсолютно необходимо по драматургии эпизода, пускаешься на разные ухищрения. Но каждый раз, когда ставишь кадр, хочешь добиться ощущения света отовсюду, со всех сторон. Особенно в «Шинели», и особенно в уличных сценах. То есть просто закутать все в свет... Не знаю, как его назвать.

— Метельный свет ?

— Да, метельный свет. Это, наверное, правильно. И особенно это будет характерно для ночного Петербурга, где нужно из темноты выкопать, откупорить взлетающий свет, разгрести черноту, вытащить его оттуда. Свет проходит не только через глаза. Он лезет в уши, в рот, проходит, как рентгеновские лучи, через легкие фильма. Быть может, делать кино — это выявлять его болезни, отвращая тем самым болезни от зрителей. Быть может, поэтому свет и кино для меня синонимы. Но, чтобы возник свет, мне необходимо так раскачать себя, так взвихрить до состояния крайней нервозности, чтобы наконец начали работать фантазия и интуиция. У меня по-другому не бывает.

Я человек грешный и очень неудобный в работе. Я создаю такое напряжение, что все вокруг меня начинают страдать. Одна моя знакомая, посмотрев «Сказку сказок», сказала: «Юра, вашими руками водил Бог». Я ей: «Какой Бог? Когда головой об стену стукнешься и искры из глаз полетят, вот тогда и ангелы залетают».

Количество прозаической работы должно быть огромно, когда после ее страшной тяжести ты вдруг ощущаешь, что фильм или сцена начинают выстраиваться сами собой.

До сих пор удивляюсь, что «Сказка сказок» появилась. Все было против, а появилась. Временами я думаю: может, здесь действительно произошло вмешательство каких-то иных сил, когда не я управлял, а мною управляли. Я недавно у Бродского прочел: «Слово управляет поэтом». Он не называет слово языком поэта, наоборот, он поэт превращает в орудие слова.

Во время работы у меня почти всегда бывает страшный конфликт с художником. Очевидно, потому, что Франческе не хватает физического напряжения в хождении за плугом, преодолении тяжести физического пространства. С оператором Сашей Жуковским у меня никогда не было никаких противоречий. Мы ровно и одинаково смотрели на киношную пахоту. У нас не было разночтений. Конечно, я иногда мог ему сказать, что он идиот, равно как и он мне, но это совсем другое. А в работе с художником я понимал, что я сволочь, и все равно бывал настолько страшен, что боялся самого себя. Но продолжал требовать то, что мне казалось необходимым, то, что чувствовал. Если я видел, что наши представления не сходятся, то я прежде всего удивлялся, как человек не может понять этого. И когда через слезы и колоссальное напряжение работа завершалась приличным результатом, я чувствовал себя ужасно и сам результат мне казался утешением моих капризов. Ведь я как режиссер живу за счет работы других людей. Вот почему я думаю, что режиссура — это удел не очень талантливых людей. И единственным оправданием для себя считаю, что сам тоже работаю как сволочь. Пытаюсь найти искомое, я вовлекаю всех в тот результат, который для меня самого может быть еще неясен. Я не всегда его понимаю. Двигаюсь по интуиции, по чувству и не могу ответить, правилен ли этот путь. И застываю в немоте: а если не ту-

да, если ложен путь, что тогда? Все заведено до предела, и я давлю на психику людей, чтобы получить — что? Никому не известно. И тогда я ощущаю, что занятие режиссурой по природе своей ужасно. Грех ли это, не знаю. Смотрящий не знает об ужасе пути. И ведает ли колос об умирании зерна, которое дало ему жизнь? Когда получается приличный результат, ощущение пожираемой тобой творческой энергии коллег проходит, поскольку они тоже видят результат. Но с новым фильмом все повторяется.

Природная сущность человека — если он не за монастырской стеной — трудиться и рожать детей, давая им возможность во всей полноте ощутить жизнь. Поэтому, несмотря на то что во время работы я абсолютно поглощен ею, когда наступает отрезвляющее состояние, все сводится к тому, что есть вещи и поважнее. Например, появление внуков. Я смотрю на их пяточки, выглядывающие из-под одеяла, когда они засыпают, и... Боже мой, как хорошо это...

Я человек, не подчиняющийся никому и ничему, кроме, разве что, тайне искусства. Очевидно, в детстве пришлось слишком много подчиняться. Я же был буквально спеленут еврейством, шагу нельзя было ступить, чтобы тебе не напомнили, что ты Христа распял, а в мацу добавляешь кровь убиенных младенцев. Особенно бесновались злые старухи и дети. Зрелые мужи смотрели с видом приказчика на гулянье: «А куды ты денниси?» (Восстал я против этой вони много позже.) Как только начинается какое-то подчинение или кто-то вступает на мою территорию, я делаюсь пассивным и мгновенно наказываюсь собственными ошибками, поступаю не так, как должен был, если бы двигался чисто интуитивно. И всегда так, вплоть до мелочей, отчего я прихожу в ужас. Потом, оглядывая свою жизнь и думая, почему получилось не так, как хотелось или как бывало раньше, прихожу к выводу — мне не хватало жесткости в отстаивании самого себя. Я терпел поражение там, где переставал следовать гамлетовскому принципу: из жалости я должен быть жесток. Не знаю, как соотносится этот решительный постулат с религией, думаю, что хорошо соотносится, иначе как лечить душу?

У меня такое ощущение, что большинство хотят видеть в христианстве чудо, нежели простое человеческое деяние. А ведь, в сущности, Христос в Нагорной проповеди говорит простые житейские вещи. И без истерики, никакой экзатичности. Напротив, очень много о земном. И об обыкновенном, самом прозаичном труде, но это как раз то, что для многих оказывается самым непостижимым. Я видел, как работал мой отец, который никогда не говорил высоких слов. Он закончил хедер, очень хорошо знал Тору, знал древнееврейский, но все нес в себе, никогда не навязывал, да и время было неподходящее. Он не был человеком внешне религиозным. Он просто был человеком совестливого труда, просто порядочным человеком. И выясняется, что это тяжелее всего. Наверное, потому многие охотнее верят в чудо, чем в необходимость и ценность обычной каждодневной работы. Именно ценность будничного меня *болеет* *всего* *и* *привлекает* *в* *Словах* *Христа*.

Я вообще считаю, что художник просто по роду своей работы не может быть атеистом. Всегда есть что-то, что не можешь сформулировать, но ощущаешь как невероятную глубокую силу. И идешь в эту сторону, поскольку другая — прямиком в черноту и смысла там не найти. По сути, выбора-то нет, точнее, он очень простой: или туда — или сюда.

Есть что-то божественное в том, как создается кинокадр. Каждый раз у меня одно и то же ощущение: долго-долго мы с кинооператорами ставим кадр, и с Сашей Жуковским, и с Игорем Скидан-Босиным, и... ни в зуб ногой... не получается, не получается, и вдруг что-то происходит, на

чем все замыкается. Кадр встал, хотя практически ничего в нем не изменилось... И дальше — удивительные вещи. Может быть, я сам себе это сочинил, но через какое-то время, когда мои руки там, между ярусами, где разворачивается действие, и стеклами, у меня возникает абсолютно физическое ощущение, как будто создалась световая субстанция и я внутри нее. Руки погружены туда. Я здесь, а руки там. Это состояние бывает почти на каждом кадре. Но, может быть, я сам себя так завожу и напрягаю до такой степени, что продлеваю в ощущении свои фантазии. Не знаю. Но меня всегда этот момент крайне волнует. О некоторых иконах говорят — намоленная. Но ведь такое бывает и в живописи. Когда делали энергетические замеры академической дипломной репинской работы «Воскрешение дочери Иаира», то оказалось, что даже она излучает энергию, как, скажем, живопись Рембрандта.

— *Какие замеры ?*

— Не знаю, что это значит с научной точки зрения, знаю только, что приборы показывают — одна картина излучает энергию, а другая — нет. Вот это известка, а это живое. Быть может, репинскую картину замеряли в связи с тем, что она написана на религиозный евангельский сюжет? Ответа тоже не знаю, но хотелось бы понять: если в живописи такое возможно, то возможно ли такое в кино, где любая деталь проходит через столько стадий? И даже если представить, что через мои руки все заряжается, то ведь дальше — пленка, химия, экран. Продолжается ли там излучение и может ли зритель окунуться в световое вещество, именуемое «кадр», в которое прежде окунал руки ты сам? Меня это страшно волнует, больше чем что-либо. Если есть эта энергия, значит, не напрасны ужасы работы. Но иногда мне кажется, что все это я выдумал и энергия возникает от немыслимого перенапряжения, когда не покидает чувство катастрофы, что не получится, и поэтому гонишь себя в три кнута. Да, я боюсь успокоиться, боюсь состояния, когда начинаешь ощущать в себе удовлетворенность и благополучность, которым подчиняешься: все равно, мол, выведет. Не выведет, пока все органы фильма не насытятся твоим колоссальным напряжением.

Вы даже не можете представить себе, сколько в съёмочном павильоне я произношу молитв, конечно, по-своему. Когда я начинаю перебирать детали, из которых складывается кадр, у меня внутри все время идет непрерывный монолог, хотя я и молчу. Это очень странная смесь из молитв, чертыханий и откровенного мата.

Быть может, действительно, кино, и вообще занятие искусством, бо-гопротивное дело? Но я уже им занимаюсь. Посмотрим по результату.

— *А в фильме Пазолини «Евангелие от Матфея» Христос скучный получился.*

— Он, быть может, получился слишком реальный. Вообще, сдвиг с наигранного стереотипа всегда оказывает очень сильное действие. У того же Пазолини Мария — беззубая старуха, которую волокут к кресту, впечатление ошеломляющее. Мы привыкли к событию распятия, где Мария без возраста или моложавая. Исключение — у Рембрандта и, может, у Грюневальда. И вдруг — старуха. Резкий сдвиг в сознании: происходящее — правда. Ты видишь ее беззубый рот, измученные глаза. Но в игровом кино, в отличие от мультипликации, другие реальности, не обусловленные первичным изобразительным знаком.



Фрагмент 5

Мне бы хотелось говорить о мультипликации, как части общей культуры, о понятии времени в кинематографе и в статичных искусствах — в живописи и скульптуре.

Поэтому разговор пойдет о том, как отдельные элементы фильма — персонаж, пространство, цвет, звук, слово, фактура, пауза, игра и т.д. и т.д. — соединяются в общую энергию фильма; каким образом целое складывается из обмена энергиями каждого отдельного элемента между собой, как изображение влияет на игру персонажа, как конструируется персонаж в зависимости от его игры, как само изображение становится драматургией фильма. Ну и, собственно, какие свойства изображения проявляет сама мультипликация.

Отвечая на поставленные вопросы, мы сможем открыть некоторые условия, которые позволяют нам делать кино, выяснить «теоретические» моменты.

Слово «теоретические» я взял в кавычки, хотя бы потому, что еще ни одна теория не создала школы (в науке другое — без школы она не развивается).

И все же мы пойдем по пути «теории», находя сближения в разных искусствах. Переведем то, что числилось в мультипликации за тайной творчества на язык технологии; последнее вовсе не означает, что мы лишаем творчество тайны.

Технология позволяет раскрывать чувственную сторону мультипликации, феномен изображения, который вполне размещается между теорией и технологией. Теория в данном случае часть чувственной стороны мультипликации, поскольку позволяет находить тонкие связи в изображениях различных видов искусств. Здесь теория может подать слабый голос. Во всяком случае, попытаемся эти связи наметить.

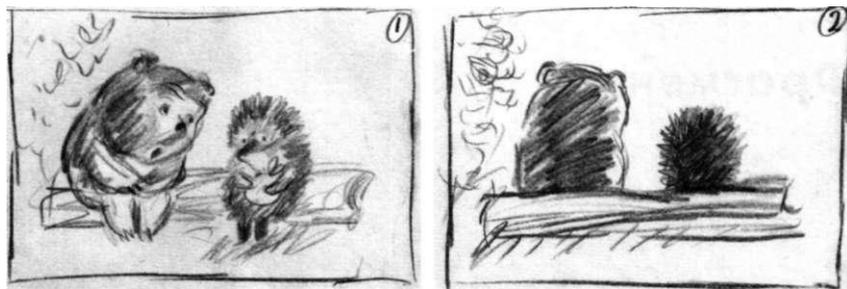
Но... один существенный, а на самом деле главный момент.

Теория предполагает некий логический путь, понятный и доступный любому прилежному режиссеру.

Теория там, где работа ограничивается полученными знаниями. Знания могут выбрать из тайны фильма слои, способные быть переведенными на уровень технологии, то есть на уровень объяснения. (Под технологией я подразумеваю и саму кинокамеру, и съемочный станок, и компьютер; в нее же входит получение пространства кадра, конструкция персонажа и декораций.) Наша радость владения способом изображения дурна — это всего лишь ремесло. Тайна там, где мы остаемся с вопросами без ответов. Но здесь-то начинается творчество. И сколько не кричи в этот колодец, эхо не донесет нам звуков. Тайна там, где левая рука не

знает, что делает правая. Мы не можем узнать тайнства соединения той же придуманных ритмов и рифм. Творчество начинается после пути, проработанного знанием.

— Почему Ежик с Медвежонок при смене планов поменялись местами ?



— Я сделал это совершенно сознательно. Мне нужно было сменить фронтальную (1) точку на обратную, с затылка (2). Но если бы я посадил их по топографии кадра, тогда Медвежонок при смене плана «прыгнул» бы в сторону, то есть сфазовался. И это было бы более грубым нарушением пластики кинокадра, чем их перемена на обратной точке. Конечно, есть другие способы смены плана на точку со спины. Можно было взять план звездного неба и с отъездом от него и панорамой вниз (3) получить нужный кадр. Но в этом случае не было бы резкости монтажной смены. Я понимаю, что нарушил топографию, но пластически это не меняет статичность кадра. Конечно, у монтажа есть свои правила. Однако иногда их хочется нарушать. Мне кажется, что внутреннее пластическое движение по фильму, которое ощущается не в смене кинокадров, а в том, как ты путешествуешь внутри этого пространства, более важно, чем монтажные правила. Мне недавно моя студентка сказала, что у них преподавал один режиссер, который весьма своеобразно рассказывал о законах монтажа: общий план, крупный, средний, общий, средний, крупный — монтируются так, друг к другу, и правила эти нельзя нарушать. Редкостное заблуждение.

Мы можем соединять крупный план с крупным, и это не будет нарушением — при условии, если мы создадим необходимую энергию для смены планов. Мне кажется, монтаж зависит от того внутреннего давления, какое ты создаешь внутри кинокадра, его энергия находит выход в другом кинокадре. Но правомерен вариант, когда энергия плана, пройдя активную фазу, зависает, как зависают качели, и набирает силу в последующей сцене.

Важна закономерность соединения, а каким принципом будет пользоваться автор, его личное дело.

Насколько я понимаю, разговор о монтаже обычно сводится к элементарно грамотному соединению двух планов, к выстраиванию кинематографической смысловой строчки монтажным галопом. Нам предлагают какие-то достаточно простые принципы соединения движения с движением, смены монтажных точек, сложение двух крупных планов. При условии, когда монтаж ограничен изобразительной склейкой, способу монтажа выучиваются. Чем многослойнее способ творения кинокад-



ра, тем тоньше и незаметнее будет переход от одного плана к другому, тем больше вопросов при собирании монтажной фразы. Внутри кинокадра проходит такое количество «проводов», что какой из них будет основным для «стыгивания», для «стыковки» с последующим планом, может быть загадкой для самого режиссера.

Не только чисто пластический момент и его многослойность (тональность, контраст, цвет, психологический оттенок кинокадра и т.д.), но и многослойность звука, и не успевшая уйти из внимания зрителя энергия давно прошедшего кинокадра являются составляющими перехода от одного кадра к другому.

И этому невозможно научить.

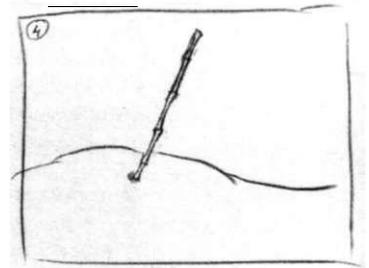
Коротко о монтаже, но по-иному, не относящемся к кино событию, сказал японский поэт Такахама Кёси:

Старый год,
Новый год —

Словно проткнуты палкой.

Стихи имеют двойной смысл. Прожитые годы словно нанизываются на ось, на невидимую палку. Или: посох проткнул (4) выпавший снег — и тот, что выпал в прошлом году, и тот, что в новом. Проткнув два слоя снега, посох соединил старый и новый год. Стихи имеют глубокий образный смысл. «Годы соединились моей жизнью, — словно хочет сказать поэт. — Я иду, опираясь на посох, вот уже новый год наступил, а я иду, иду, а годы нанизываются на мой посох».

В фильме Антониони «Профессия: репортер» внутри одного огромного (в две части) куска идет разработка, которая у Эйзенштейна называлась внутрикадровым монтажом. Я попрошу вас обратить внимание на снятый единым куском план, который содержит в себе гигантское напряжение... Конечно, мы знаем фильмы с нагнетанием напряжения, крутой заверткой сюжета, звуком, резкими монтажными столкновениями и, соответственно, какими-то интригующими моментами, которые кажутся неразрешимыми, а потом вдруг обнаруживается неожиданный выход, что и вызывает полный зрительский восторг. Здесь — ничего подобного. В фильме Антониони нет никакой интриги, в предлагаемом куске тем более. Он и хорош тем, что обнажен... Мы прекрасно понимаем, что здесь совершается убийство, так как Антониони создает такую ситуацию, которая ничем иным разрешиться и не может.



В одном из первых рассказов Хемингуэя «Убийцы» два человека преследуют третьего с целью убить его. И вот он поселяется в гостинице, понимая, что убийство неотвратимо и что дальше ему двигаться некуда. Те двое его все равно настигнут. Поэтому он решает, что пусть убийство произойдет здесь, на людях. И когда один из служащих говорит ему, что *они* пришли и что надо бежать, он отвечает, что бежать уже некуда и зачем...

В фильме «Профессия: репортер» практически то же самое. Волею обстоятельств журналист оказывается в роли торговца оружием. И его начинает преследовать одна из враждующих сторон. Он тоже, как герой Хемингуэя, прекрасно понимает, что убийство неотвратимо и дальше двигаться некуда.

В связи с фильмом Антониони мне еще вспоминается замечательная история, которую рассказывал ученик Мейерхольда актер Лев Свердлин. Шла репетиция не помню какого спектакля, когда герой, которого играл актер, должен был по ходу действия умереть, но Свердлина никак не удалось разыграть эту ситуацию. Тогда Мейерхольд попросил принести кусок черного бархата и накрыть им кресло. Поставили подсвечники, зажгли свечи, и пространство сцены омрачилось страшным, блокирующим, грозным светом. Мейерхольд обратился к Свердлину и спросил:

«Лева! Вы можете *здесь* умереть?» Так вот, суть режиссуры, по-моему, и состоит в том, чтобы создать обстоятельства, при которых действие будет убедительным.

Мне кажется, что в этом куске антониониевского фильма воплотилась классическая формула кинематографа как искусства, один из компонентов которого — время. Как говорил Тарковский — «ваяние временем». Казалось бы, при полной внешней аскетичности, по существу, здесь нет ни одного эффектного и неожиданного поворота — этот кусок удивительно гармонично построен по принципу внутреннего монтажного нарастания. Помните: вначале общий план, какой-то звук, потом вбегает мальчик, бросает камень в сидящего старика, тот на него кричит, мальчик убегает, сбоку заходит молодая женщина, потом она куда-то уходит, потом появляется машина, которая не выглядит, как самый важный элемент в кинокадре, хотя из нее-то и вылезает предполагаемый убийца, опять эта девушка, к ней подходит шофер машины и уводит в сторону... Действие разработано так, чтобы нам казалось: здесь ничего не происходит. И на самом деле ничего видимого не происходит, поскольку нет привычных для нас атрибутов убийства, ставших картотечными, и употребляемых в бесконечной череде фильмов. Разница разве что в эффектных завершениях: жертва падает в бассейн, окрашивая воду кровью, повисает на перилах, лежит на лестнице движущегося эскалатора, падает с высоты и непременно на крышу машины и т.д. и т.д. Типичное конвейерное кино.

В финальном эпизоде фильма «Профессия: репортер» все как бы против завершения действия; непонятно, происходит убийство или нет. Оно постепенно суммируется в нашем сознании.

Это, конечно, и есть подлинный кинематограф, когда действие заключено не просто в конкретной истории, которая сама по себе может быть и хороша, но для этого необязательно делать кино! Можно, в конце концов, об этом прекрасно рассказать и в литературе. Однако существуют и другие средства, которыми мы можем пользоваться именно в кино и которые дают нам возможность усиливать чисто кинематографическую смену движения.

Наше соединение с экраном проходит по множеству путей. И чем они многообразнее, тем менее физиологичным становится экранное действие. В этом смысле по силе воздействия кино может приближаться к литературе.

Тарковский несправедливо обвинял Эйзенштейна в том, что тот придал монтажу приоритетное значение. Сам Тарковский часто пользовался очень длинными планами, разрабатывая принцип внутрикадрового монтажа, когда на едином движении кинокамеры внутри кинокадра происходит трансформация. Но Тарковский или не знал про один замысел Эйзенштейна, или сознательно игнорировал неснятый им эпизод из второй серии «Ивана Грозного» — проход Владимира Старицкого в собор, — который предполагалось делать единым длинным куском. Я видел этот кинокадр в разработке. Если бы он был снят, то стал бы чудом кинематографа 40-х годов.

— *А как вы строите ритмические изменения в фильме? Расскажите о смене ритма с быстрого на медленный и на статику.*

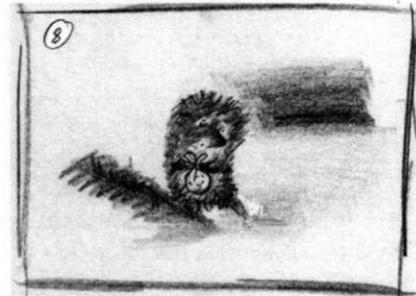
Суть вопроса, как я понимаю, сводится к «механизмам» получения этого эффекта. Необходимость ритмических смен диктуется чувством. И этому не научишь. Но подробности ритмической разработки идут на уровне сознания; в сущности, это слой работы фильма на биологическом уровне. Чтобы крикнуть, нужно набрать воздух. В этой двухходовой комбинации свои ритмические контрасты. Можно коротко вдохнуть и протяжно крикнуть и наоборот. Можно уравнивать вдох и крик и т.д. Биологический ритм руководит действием. Мы не будем подробно останавливаться на этом моменте, но, вероятно, в дальнейшем к нему вернемся.

Сейчас мы можем рассмотреть ритмические смены на эпизодах, когда Ежик входит в туман. Первая сцена эпизода снята одним планом. Вначале:



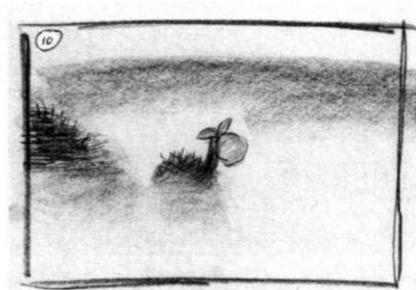
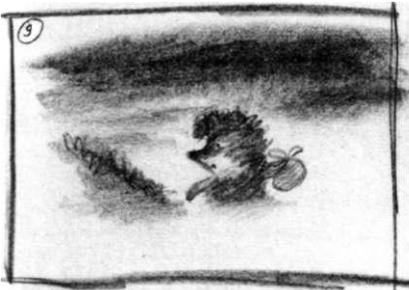
«А интересно, — подумал Ежик, — если Лошадь ляжет спать, она захлебнется в тумане?» (5).

И он стал (6) медленно спускаться с горки, чтобы попасть в туман

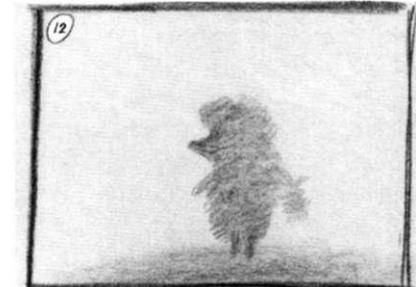
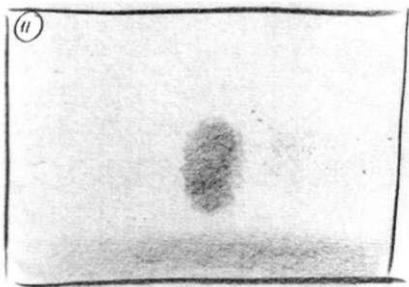


и посмотреть, как там внутри» (7).

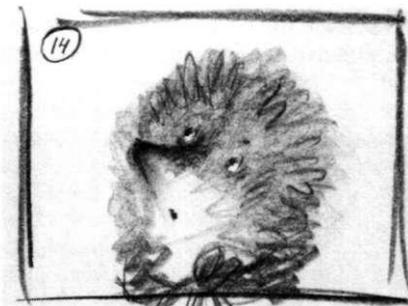
Сцена развивается очень медленно.



Мы вместе с Ежиком погружаемся в туман (8, 9, 10)

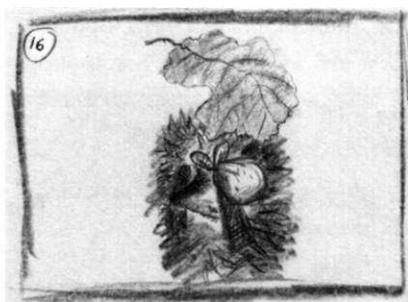
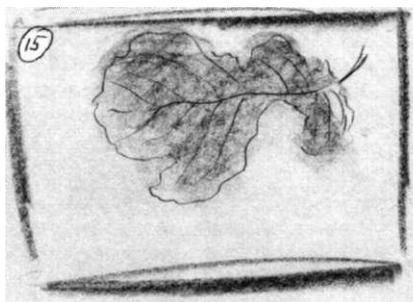


«Вот ничего не видно, и даже лапы (11, 12) не видно».



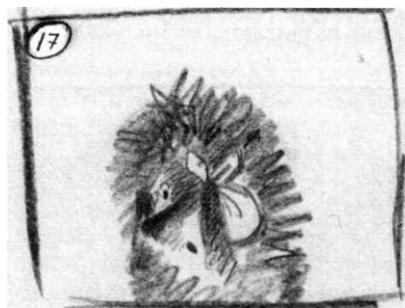
Камера продолжает движение, отыскивая Ежика. Она приближается к нему (13) в момент реплики Ежика: «Лошадь?»

«Но Лошадь ничего не сказала». В это мгновение кадр меняется (14).

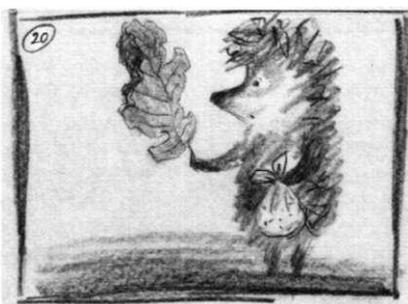


Из тумана вываливается лист (15)

и обрушивается (16, 17) на Ежика

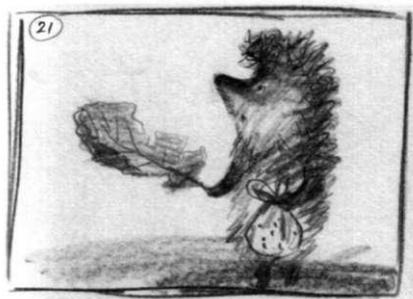


Монтажная смена, как короткое замыкание. Далее пауза: в траве лежит листик, он вздрагивает, из-под него медленно выползает (18) улитка,

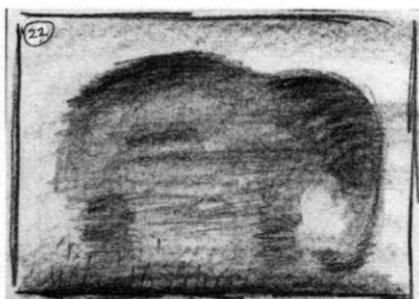


Ежик наклоняется (19),

опасливо (20) поднимает листик,



выпрямляется (21).



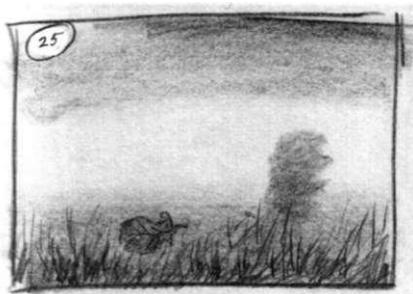
Звучит первое «грозное предупреждение» тумана. Неясный силуэт (22) слона.



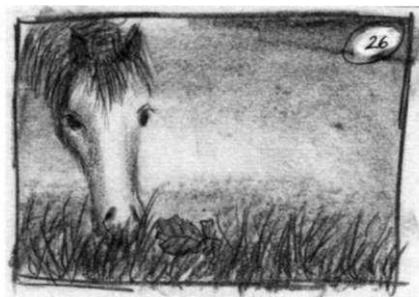
Ежик кладет (23) листик



на прежнее место (24),



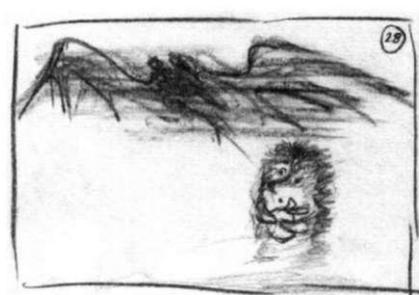
скрывается (25) в тумане,



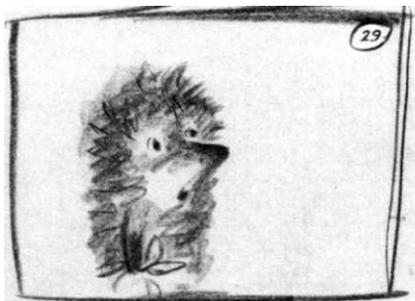
из тумана появляется фыркающая голова (26) лошади.



Далее снова Ежик. Осторожно (27) ступает по траве.



Быстрый пролет (28) летучей мыши,



уханье (29) филина,



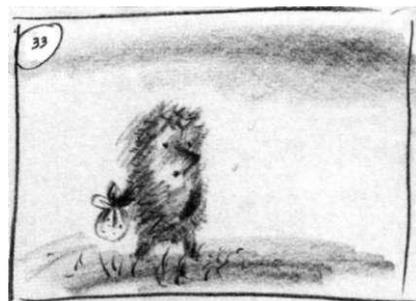
пролет (30) мотыльков.



Филин (31) высунулся из тумана,



ухнул (32) на Ежика, скрылся,



но его «У-гу» слышно в тумане (33).



Ежик вслушивается и говорит: «Псих» (34).

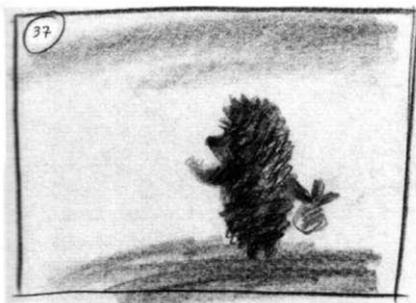
(Здесь нужно было именно короткое слово, чтобы убрать страх и эпизод завершить комически. Но почему-то во всех дубляжах слово исчезает, эпизод разрушается.)



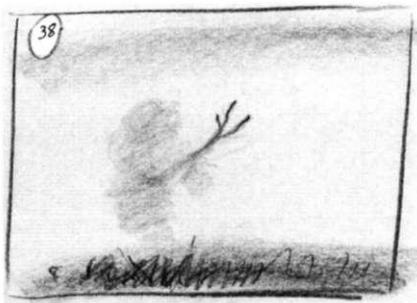
После резкой смены кадра — «летучая мышь» (35), опять идет нарастание,



встреча с деревом в тумане: Ежик сталкивается (36)



с чем-то непонятным (37),



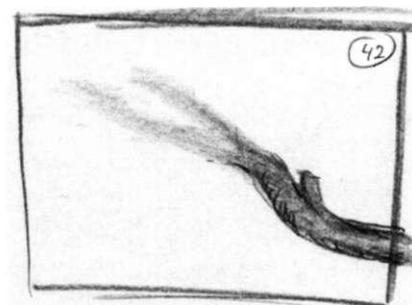
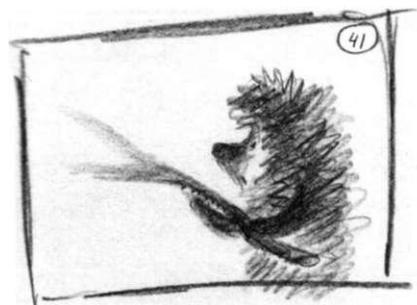
с палкой (38) в лапах шарит в тумане,



натывается на что-то (39),



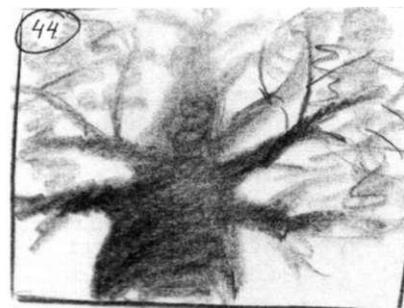
кладет узелок (40),



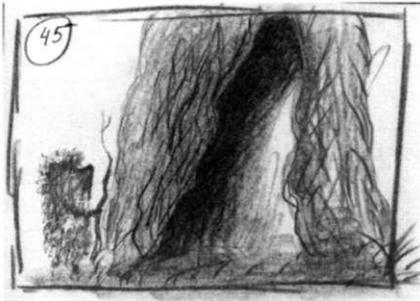
двигается вдоль (41, 42) по палке,



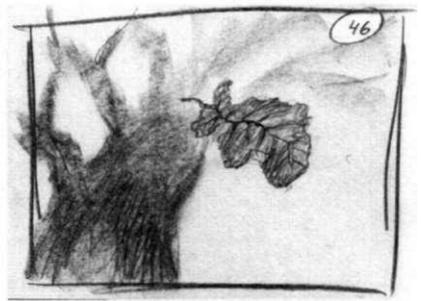
перед ним дерево (43),



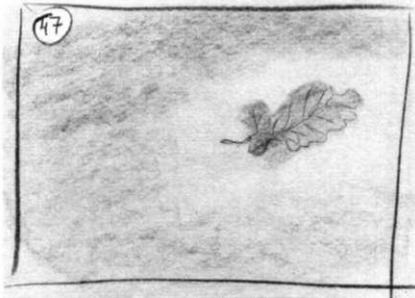
панорама (44) вверх.



Ежик обходит дерево (45).



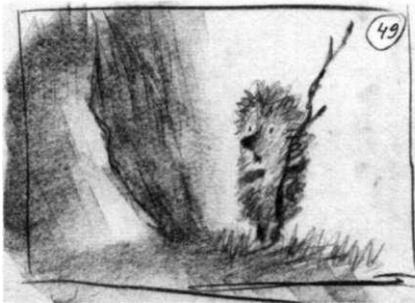
С дерева сваливается (46) лист,



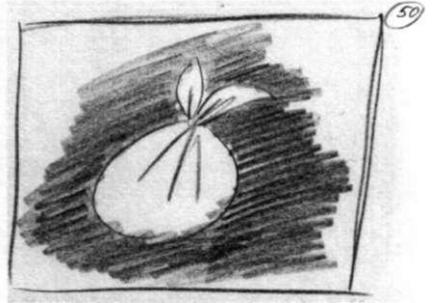
улетает (47) в туман, исчезает вместе с замирающим звуком и далеким криком Медвежонка: «Е-о-о-ж-и-и-к!»



Ежик кричит в дупло, как в пещеру (48),



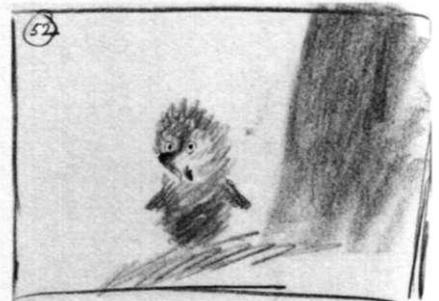
пятится от дерева (49),



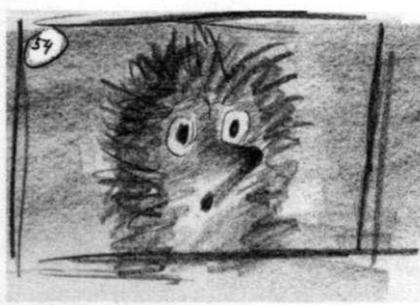
вспомнил про узелок (50),



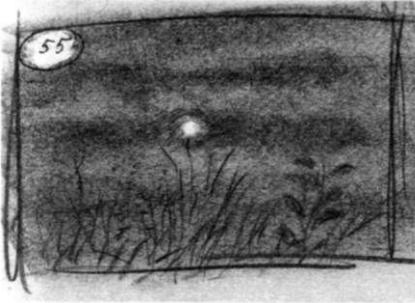
действие меняется молниеносно (51),



Ежик ищет узелок. Туман поглотил узелок и дерево (52),

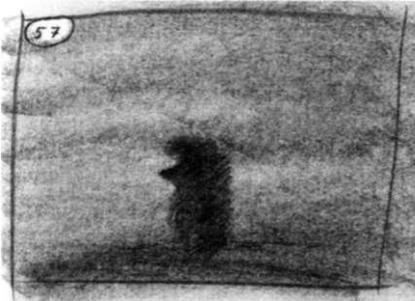


Ежик крутится в тумане, вокруг (53, 54) грозные вихри тумана,



светлячок (55),

Ежик ищет в траве узелок (56), туман окутывает Ежика,



стремительное нарастание ужасов (57).

Ежик бежит, Филін, летучие мыши... улитка... крик Медвежонка, ужас...(58).

Необходимо сказать, что такую монтажную дробь и способ съемки предложил кинооператор Александр Жуковский. Здесь, на мой взгляд, произошло идеальное совпадение движения и музыки.



А дальше (59) напряжение «смывается»,

растворяется появлением собаки (60),



которая — нос (61) к носу — обнюхивает Ежика



и зевает (62) во всю ширину своей пасти.

Если представить себе кривую этого большого куска (наверное, там минуты три или больше), то она вся построена на всплесках ритмов, покое, новых всплесках и новых сменах. И постепенно налеты новых ритмов все более учащаются и учащаются, пока весь огромный монтажно-ритмический вал не переходит в сумасшествие, в непрерывное хаотическое движение. Вот как примерно выглядит график изображения и звука.



и он стал медленно спускаться с горки, чтобы попасть в туман

(8)

(9)

(9)

и посмотреть, как там внутри.

(10)

(10)

Волшебн. тема тумана

(11) «Вот, и даже лапы невидны» (12)

«Лошадь?» Но лошадь ничего не сказала. (13)

(3)

(14)

(15)

(16)

(17)

ПАУЗА

(18)

(18)

(19)

Волшебная тема тумана

(20)

(21)

Ещежик покрутил лист.

«СЛОЖ»

(22)

(23)

(24)

(25)

(26)

ХРУСТ ТРАВЫ

УГРОЗА

ПАУЗА

(Волшебная тема тумана)
из тумана показалась голова лошади.

зиологии изображения игровое кино и мультипликация в чем-то равны, но различны по существу. Красочный слой в мультипликации тоже по-своему физиологичен, однако более управляем. Ненатуральность изображения снимает с главного персонажа его материальность, перекладывая ее другим элементам фильма. Кино — экуменическое искусство, оно поклоняется всем богам и сочиняет своих.

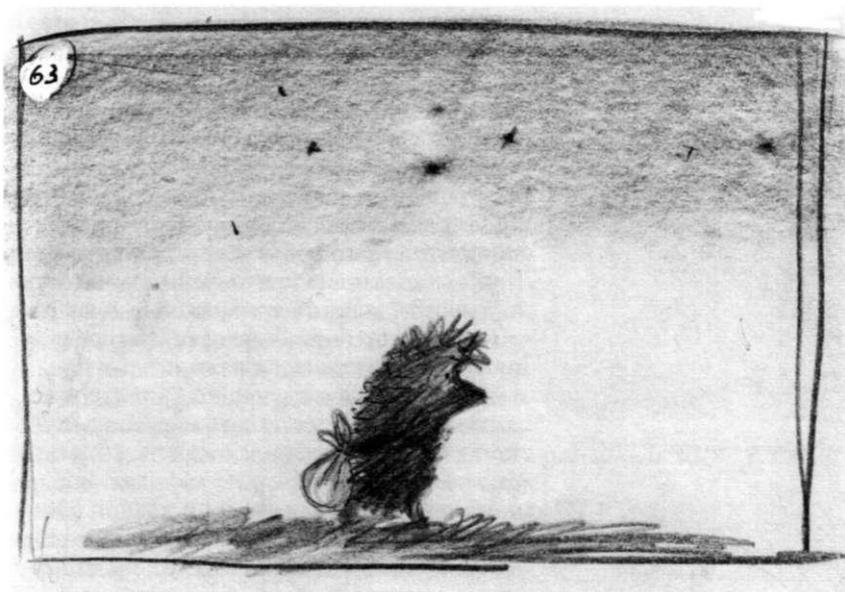
Поэтому если и существует некий персонаж, который прошивает фильм от начала до конца, то необходимо его слегка «притапливать», чтобы он стал частью целого мира и растворился в нем. Вот для этого-то и необходимо выстраивать каждую часть. И тогда в одной из них главным становится звук — музыкальный или словесный удар, в другой — темнота или пауза, или изображение, связанное с жестким контрастом или со свечением. Каждый раз в каждой части происходит замещение главного героя. Герой накручивает на себя пространство, которое, в свою очередь, строит персонаж. И в этом смысле я считаю для себя полезным рисовать кривые ритма, позволяющие видеть не только фильм в целом, но и отдельные элементы персонажа. Мне рассказывал Наум Клейман, что когда он вошел в монтажную Отара Иоселиани, то увидел, что вся его комната увешана графиками и рисунками. Такой метод позволяет лучше скреплять фильм. Как в церквях XII века или позднего средневековья, в которых стены скрепляются металлической кованой стяжкой. И фильмы, они тоже, как храмы, с такими же скрепами.

В сущности, графики фильма — его скелет. Кто-то, может быть, скажет, что в этом же нет никакого изображения — кривая она и есть кривая... Однако сам тот факт, что вы рисуете кривую фильма, заставляет вас уже на этой стадии искать какие-то элементы и находить их соподчинения со всем остальным. Быть может, для тренировки был бы смысл построить такие графики по уже готовым коротким мультипликационным фильмам. Например, по фильмам Хитрука «Каникулы Бонифация» или по первой серии «Винни Пуха». То есть попробовать для себя построить фильм графически. Увидеть, что изначально в него заложены такие-то персонажи, такие-то мотивы, потом в них вплетаются другие, происходит их возвышение или, наоборот, утапливание... Все это поможет понять, что такое монтаж, смена ритмов, что такое кинофактура.

Сказанное не означает, что внутри каждого из трех-четырёх минутных кусков нужно делать резкие ритмические смены. Это относится к фильму десятиминутной протяженности. Более длительная картина формируется иными ритмами. В «Сказке сказок» есть длинный (около трех минут) кусок, снятый одним планом, без монтажных врезок. Мне было важно именно так снимать эту сцену, поскольку предыдущая монтажная конструкция собиралась по иному принципу. Мне нужно было смыть чистой водой то, что происходило до этого кадра.

С каким бы состоянием это сравнить? Я думаю, каждому человеку знакомо такое: когда идешь по жарким холмам или поднимаешься в гору, тебе хочется пить, и, наконец, видишь, что вдали блеснула река... И ты не сразу в нееходишь, а сидишь на берегу и долго еще смотришь на воду, зная, что она никуда не исчезнет и что ты сейчас спустишься к реке, умоешь лицо, охледишь себя свежей водой и тебе будет покойно и хорошо.

Мне кажется, что, снимая кино, нужно иметь ясную точку зрения на кинокадр, который делается в данный момент. Не важно, игровое или мультипликационное кино. Точка зрения — это не обязательно точка кинокамеры, это ваша точка зрения, выбрали вы ее под воздействием увиденного, прочитанного, понятого, накопленного: ваша нравственность выбирает конкретный кадр. Смотрите вы на кинокадр глазами стороннего наблюдателя или с высоты самого Господа Бога, но вы обязательно

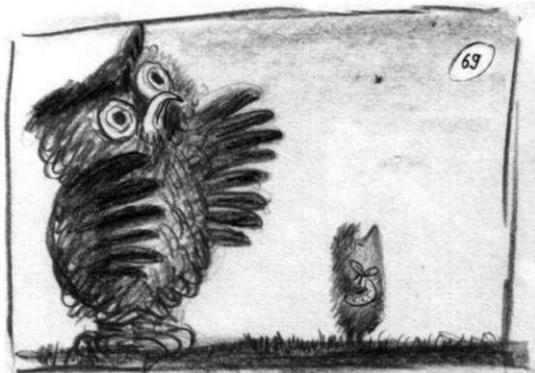
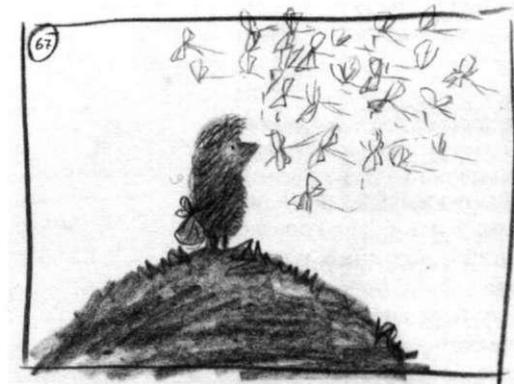
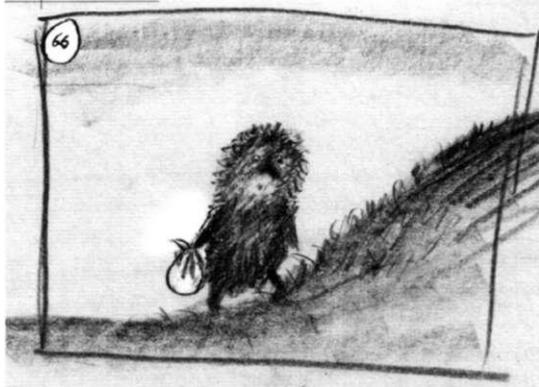


должны ощущать присутствие чего-то живого, чьих-то живых глаз. Когда таким образом мы подходим ко всему фильму, у нас будет гораздо меньше проблем с понятиями «крупный», «общий», «средний план», «монтаж», поскольку мы будем *над* всем фильмом.

Наверное, можно говорить о монтаже как о передаче мыслей и чувств одного кадра другому посредством пластической, звуковой, динамической, тональной или цветовой энергии, когда один план является продолжением и развитием предыдущего, когда чувственные энергии необязательно расположены в точке склеивания планов, а отстоят друг от друга. И тогда не будет никакого смысла говорить о склеивании двух планов (сама склейка — только шов). Что я имею в виду? Давайте вернемся к началу фильма «Ежик в тумане».

Почему такой аскетичный (63), а не более сложный, более интересный с изобразительной точки зрения кадр? Нам нужно было оставить пространство для силуэта: Ежик должен здесь восприниматься абсолютно четко, его походка должна быть ясной и характерной. Видите, узелочек у него сзади трепыхается, бьет его по лапкам, что еще более активно подчеркивает его торопливую походку. Но почему выбирался именно такой пейзаж? Силуэтный рисунок ассоциируется с атмосферой вечера. Мелкие сосновые ветки на разных скоростях панорамы дают мельчайшую вибрацию в пересечениях. Точки пересечений окружают фигурку Ежика, подчеркивают его силуэт (64, 65).





Какое дерево дает трепет, дрожь в кинокадре? Пожалуй, осинки дрожащие, их силуэт, листва. Но осинка — дерево, растущее больше в сырых местах, а здесь нам надо было дать только предощущение сырости, и, естественно, для этого нужно было найти какие-то другие изобразительные конструкции. В сухих местах растут сосны. Кривые сосновые сучья разнообразили структуру кадра. Лично мне не пришло в голову, чем еще можно было бы усилить изображение в кадре и что еще можно было бы сделать для более активного движения персонажа.

Композиция следующего кинокадра специально выстроена таким образом, чтобы стайка бабочек окружила персонаж и тем самым вывела его в центр. И мы даже еще немного приподняли центр и поставили Ежика на холмик. И следующее развитие кинокадра — герой опять спускается в лес. Поэтому в этой монтажной строчке практически нет монтажных стыков как таковых — только в одном месте, когда Ежик взбирается (66) на холм, мы его берем общим (67) планом. Но если бы была техническая возможность снять все одним планом, я так и сделал бы, потому что даже этот стык, эта единственная склейка, нарушает непрерывность движения Ежика. То есть вся энергия монтажа, конечно, должна быть направлена на крупный план Ежика, когда есть такая необходимость.

— А какая раньше была необходимость?

— Не раньше, а потом, в другой точке фильма, например, когда на Ежика падает лист с дерева. В этом кадре, в панораме, необходимость не укрупнить, а, наоборот, делать более общий план. Однако если бы техника позволяла (то есть когда Ежик появился на холме, камера бы медленно отъехала от съемочного стола), тогда бы в монтажной смене не было бы необходимости. Хотя ошибки здесь нет, планы склеены грамотно. Но если поставить два эти плана рядом, то они практически совпадают по одной линии... Поэтому, конечно, здесь монтажная склейка не работает. И сам монтаж этого кусочка — прохода Ежика — строится не на смене планов, а на смене состояний. Ежик снова попадает в лесок, а когда выходит, следом за ним Филин (68).

— Когда он снова заходит в лесок, здесь другие деревья?

— Те же самые, просто их вертели в разные стороны. Художник сделал пять-шесть деревьев, а мы их отпечатали в больших количествах на ксероксе. Это к вопросу о тира-

же, то есть о том, что в мультипликации должна быть тиражность, только ею нужно пользоваться по делу... Несколько деревьев, отпечатанных в разных масштабах, нам целый лес составили.

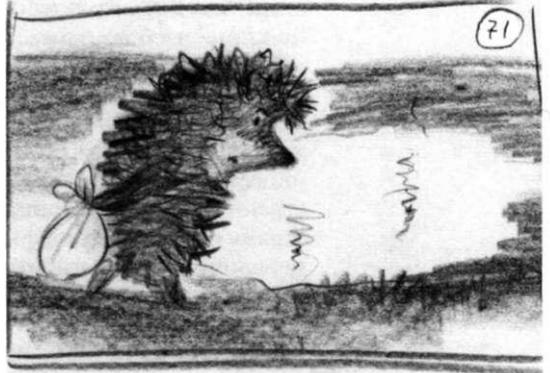
А вот смотрите, здесь — первый удар, первая необходимость такой резкой смены плана. Потому что на предыдущем плане Филин (69) воспринимается сознанием, естественно, гораздо быстрее, его нет смысла укрупнять, он сам по себе крупный, а следующий крупный план нужен не только для дополнительной выразительности смотрящего (70) на небо и в лужу (71) Ежика, но и для перехода в следующее действие: ушел Ежик, появился Филин (72, 73). Эпизодик, снятый двумя отдельными планами, превратился бы в фокус.

Я не очень верю в разыгрывание и в гармоническое построение, когда набирают кадр к кадру, хотя случается и такое. Как мне кажется, что-то должно прорасти изнутри. Так кристалл растет благодаря концентрации раствора.

Потом, когда вы уже овладели эпизодом, вы можете, проходя по нему еще и еще раз, разыгрывая его снова и снова, неожиданно столкнуться с необходимостью смены планов, включения каких-то иных тональностей... Но потом!.. Вначале все-таки есть смысл исходить из абстрактного ощущения будущего куска еще не определенной, еще не вполне оформленной массы: она — навоз будущего эпизода, из которого постепенно начинают проявляться необходимая крупность, тональность и прочее, и прочее. Естественно, я говорю только о том, как сам подхожу к работе, но могут быть и другие подходы. Вот почему есть смысл один и тот же вопрос задавать разным авторам. И ответы могут быть прямо противоположные. И не потому, что кто-то ошибается принципиально, а потому, что просто каждый работает по-своему... В зависимости от темперамента, от способности математику переводить в чувство.

Однако есть физиологические принципы, заложенные внутри каждого кинокадра. Если их уловить, устанавливается связь «экран — зритель». А когда работаешь по чувственной системе, не только изобразительной, но и звуковой, когда ощущение изображения подобно ощущению запаха, только тогда восприятие и становится полным...

Я иногда своим студентам даю задание на какое-то действие, но при этом говорю: «Сделайте общим планом — без переходов, без монтажа, поскольку за ним легко спря-



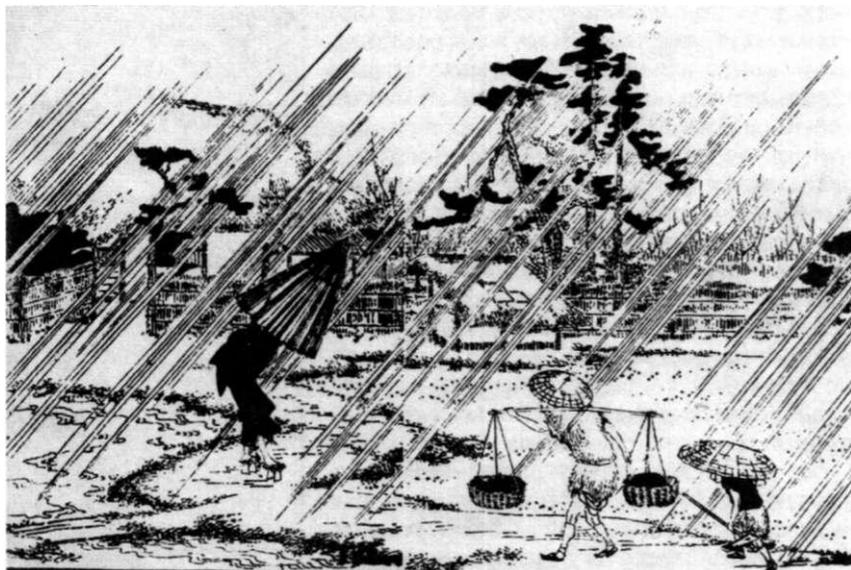
тать свое незнание». Подобное задание сродни работе театрального режиссера: сцена открыта, зрители видят все. Театральный режиссер более изощрен в смене мизансцен на общем плане сцены, чем режиссер кино, поскольку последний всегда может скрыться за крупным планом, за монтажной склейкой. Именно по этой причине, мне кажется, в кино гораздо больше коммерческой дешевки, чем в театре. Любая ритмизированная под музыку монтажная нарезка — это быстрый и примитивный способ получения киношного эффекта.

Несколько слов о статичности кинокадра. Фильм рисованный, как правило, более динамичен, чем фильм, сделанный, скажем, такими изобразительными средствами, как «Ежик в тумане». Статика рисованного кадра не выдержит той длительности, которую выдерживает кадр «Ежика». Изображение берет на себя функции драматургии, и статичный персонаж развивается за счет изобразительного насыщения. Безусловно, не последнюю роль здесь играет точность статики в общем ритмическом строении. Ритм готовит паузу. Пауза заполняется не только игровой сменой, но и изображением персонажа.

— *Такое ощущение, что в ваших фильмах вода, дождь, туман снимались на натуре и потом комбинировались с рукотворным изображением.*

— Вообще, для меня фильм состоит из стихий — воды, воздуха, земли, огня. И, видимо, именно это является причиной выбора того или иного сюжета, того или иного сценария. Сказанное может показаться странным по отношению к фильму «Шинель». Но на самом деле и в нем стихии. Холод — огонь. Мы вот говорим: «Мороз обжигает лицо». И в метафорическом смысле то же самое. В черной воде будут исчезать снежинки. Стихия Петербурга заметет следы букв Акакия.

А когда мы снимали фильм «Цапля и Журавль», я смотрел работы Хокусая. В его лучших листах изображение воспринимается как стихия, вернее, как сложение разных стихий... И, в частности, дождик в «Цапле и Журавле» сделан под влиянием этого мастера. Объясню почему. У Хокусая линии дождя (74) буквально процарапаны сверху вниз — так рисуют дети, — с неба протянуты к земле. Кто-то из русских поэтов сказал (не помню, как точно звучит строчка, но по содержанию примерно так: «Небо пришто струями дождя к земле». И в этом смысле Хокусай тоже ребенок, у него небо тоже пришто к земле струями дождя.



Для меня стекающая капля по листу, по крутому боку яблока, дождь, который бьет траву, шелестит листвой, содержательны не менее, чем любое драматическое действие. Воду, в которую попадает Ежик, мы сняли в натуре, на реке. Но она не просто так вошла в фильм. После того как мы получили изображение, кинооператор Александр Жуковский спроецировал его на специально сделанные экраны, которые были забрызганы (как в живописи Джексона Поллака) близкими по тональности каплями цвета. Экран весь был в вибрации мелких точек — идея кинооператора, — и на него шла проекция. Экран постоянно передвигался, менялся под каждым следующим кадром проекции. Таким образом, фактура каждого следующего кадра, переснятого на пленку, была иной, и изображение словно «кипело», изображение словно вбирало в себя дополнительную энергию. Должен сказать, что чисто в кинематографическом смысле для меня вибрация изображения, его дрожание очень существенны. Если взять сверхкрупное увеличение ячейки кинокадра, сверхкрупное, почти молекулярное, то что мы видим? Пленочное «зерно», как мелкие организмы, скачет внутри изображения. Линия графики, попадая в это немолочное движение, становится живой. Она все время подвергается атаке пленочного «зерна». Она вибрирует незаметно для глаза. В ней появляется художественная небрежность. Сама по себе линия вне живого пространства мертвеет. (В графическом листе линия имеет свою шероховатость, прозрачность, поскольку карандаш двигается по фактурной поверхности. Возникает неповторимая художественная случайность.) Химический процесс обработки эмульсии трансформирует графику. Кинооператор воспользовался фотографическими свойствами эмульсии, превратив в ее подобие сделанные им экраны, где эффект пленочного зерна создавали мелкие разбрызганные капли.

Я не люблю компьютерное изображение — оно слишком чистое, слишком дистиллированное, оно... в нем не хватает примесей солей, микроорганизмов, необходимых человеку, чтобы у него возникла сопротивляемость к болезням. Мы «пьем» с экрана дистиллированную воду, вместо того чтобы пить воду живую. Согласитесь, вода вкуснее, когда на поверхности ее плавают упавший с дерева лист. От этого вода становится прозрачнее. Компьютер — это изображение из полиэтиленовой бутылки. Дистиллированная вода очищена от всего, в ней не заводятся микробы. Она так и остается чистой, мертвой водой без изменений.

Фрагмент 6

Главное, в кадре необходимо создать такие простейшие условия, при которых возможно только это действие и никакое другое. Можно даже путем размышлений прийти к тому, что фильм нужно делать в белом прямоугольнике экрана. Ведь это тоже пространство. Важно только прийти к такому результату. Поэтому под понятием «пространство» я подразумеваю не просто характерный пейзаж.

В этом смысле у нас была серьезная проблема на фильме «Цапля и Журавль». Как известно, цапля и журавль — птицы болотные, поэтому сразу же возник вопрос: где они будут жить? Если в гнездах на болоте, то выйдет история зоологическая. А если сделать для них некое подобие каких-то домиков, то получится совсем глупость — у журавля длинная шея, и, значит, это должен быть какой-то высоченный дом, который больше похож не на дом, а на туалет среди болот.

Художнику я сказал, что по цвету пространство должно быть бурым и на этом буром фоне вдруг лежит белое подвенечное платье. Вот как для меня обозначалась тональность фильма. В это же время мне попалась книжка по истории Древней Греции, и там была фотография птицы (может быть, это и была цапля, сейчас уже не помню) среди камней.

И именно тогда мгновенно возникло решение фильма: птицы будут жить где-то среди развалин старой усадьбы. Если бы в нем речь шла о воронах, подобное решение не пришло бы в голову, но цапля и журавль — две красивые белые, царственные птицы. И в этот момент фильм стал для меня понятен. Все остальное было делом техники.

Но, в свою очередь, пространство начало диктовать свои условия действия. Сразу появился фейерверк, качели для цапли, сломанная чугунная скамья. Детали возникали сами собой, из чего следовало, что мы с художником точно соединили эту историю и выбранное нами пространство.

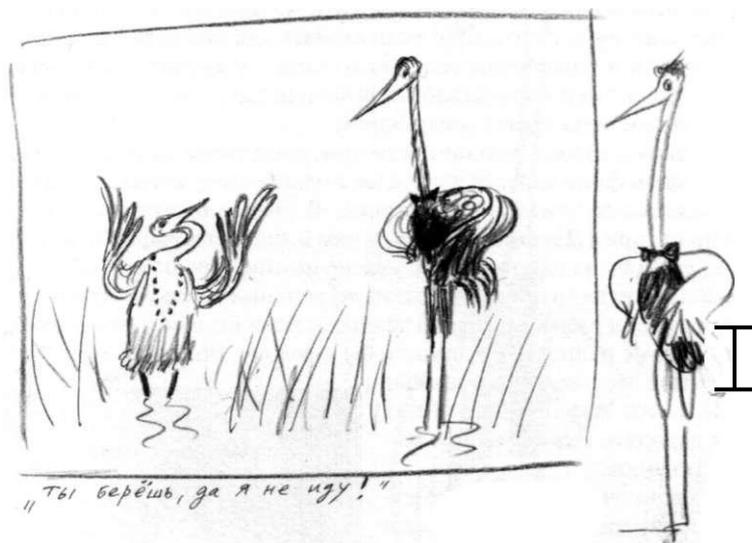
История Цапли и Журавля сразу же стала превращаться в чеховскую историю. Герои Чехова живут с ощущением, что еще немного, еще какая-то малость, и счастье — вот оно.



Из всех фильмов «Цапля и Журавль» был самый легкий в работе, самый простой и сделанся быстро, без напряжения, без конфликтов. Может, потому, что над этой сказкой я уже и раньше думал, не знаю, может быть...

На «Цапле и Журавле» появилось такое графическое решение, когда свобода легкой линии должна была пронизать его. Тогда возникла идея соединить фольгу и целлулоид, чтобы край фольги перешел в штрих, кадр становился свободнее и легко «дышал». Потом на этом фильме мы стали использовать для тонированных плоскостей чертежную кальку. Работать с ней было и сложно, и легко. Мы натягивали ее на планшет, грунтовали белилами, покрывали акварелью, и Франческа набросочно рисовала кистью по готовому грунту нужные детали. Они вырезались, и на них накладывался целлулоид, на котором легкими линиями и штрихами окончательно дорабатывались части декорации. Линии обрисовывали тонированное поле, что придавало графическую легкость всему пространству. Создавалось впечатление не только пространства, но и единого графического поля.

Как видите, изобразительная конструкция диктовалась условиями, а не просто придумывалась: дай-ка я сделаю в этой стилистике, а не в другой. Мне кажется безграмотным говорить художнику о графике, минуя образность. Я сказал Франческе: вот такой должен быть колорит фильма и таково его метафорическое ощущение, пронизанное пушкинским светом: «Печаль моя светла...» и гоголевской горечью: «Скучно жить на этом свете, господа...»



Помните сцену, где Цапля и Журавль среди высокой травы друг перед другом себя демонстрируют? Для меня абсолютно не случайно, что этот игровой нерв попал прямо в центр фильма.

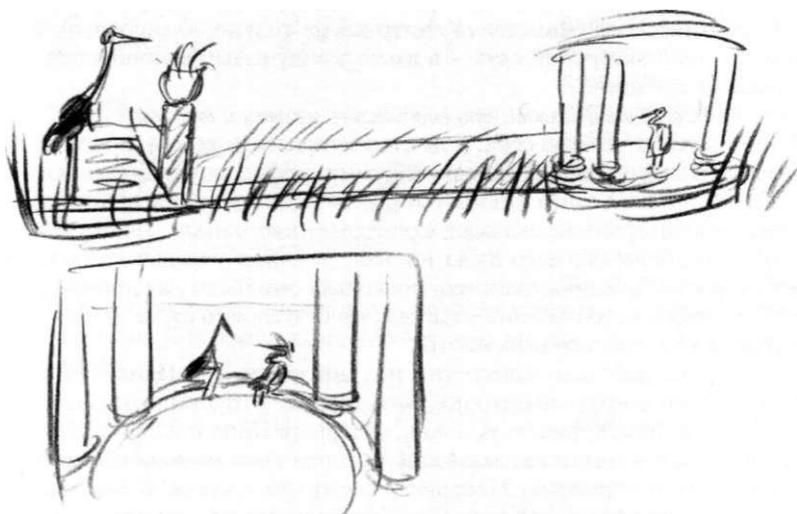
Журавль. Я беру тебя за себя!

Цапля. Ты берешь. Да я... не иду!

В какие-то моменты связующим веществом между изображением, словом, светом является музыка. Если свет — эфирное поле между персонажем и декорацией, то музыка — воспаренное изображение. В какой-то невидимой точке все строительные свойства кадра собираются в один пучок. В идеале должно быть ощущение, что изображение — инструмент, извлекающий из пространства музыку. Тронешь изображение, тронешь

и «струну в тумане»¹. Если твое чувство не способно выстрадать музыкальную мысль, вряд ли найдутся аргументы для работы с композитором. Особенно когда фильм целыми частями строится в ритмическом соответствии действия и звука. По существу, фильм «Цапля и Журавль» строился на музыкальном контрапункте. Декорация и пространство здесь — графическая рифма музыки.

На «Цапле и Журавле» у нас была четкая задача: весь музыкальный ряд должен был уместиться между вальсом и маршем: марш — мужское начало, вальс — женское. Я нарисовал композитору пластическую схему, где были чистые горизонталы, высокая трава, камыши и два съёмочных



объекта — фонтанчики, беседка с колоннами, в круге которой в какой-то момент действие должно замкнуться, а потом вновь выйти на бесконечную горизонталь.

Когда работаешь с композитором, необходимо не просто договариваться о том, что он напишет какую-то характерную тему, а непременно учитывать сложение всех слоев фильма — реплик, изображения, пластики, контрастного звучания, то есть всего того, что спрессовывается в единое движение, которое и называется кинематографией.

— Музыка к «Цапле и Журавлю» была записана до начала съемок?

— Частично до, частично после. Почему так? Потому что я сам еще не знал будущий ритм фильма. Я боялся ошибиться и боялся, что мы, записав всю музыку до съемки, провалим игру персонажей временным несопадением. Поэтому я решил для себя: мы запишем клavier. Но клavier мы не записали, и я для ритма пользовался готовыми маршами и вальсами XIX века. Беря в основу любой марш, я приблизительно знал метраж и, соответственно, тактовое строение кусков. Героические и бравурные марши по ритму совпадают друг с другом. Так же и вальсы. В фильме два вальса. Один — вальс-воспоминание, другой — вальс-мечта.

— Вы не давали композитору заданий по времени?

— Нет. Почему часть музыки была написана до съемок, а часть после, определялось каждой сценой. Например, вальс в беседке, где между Цаплей и Журавлем разыгрывается некий дивертисментик со шляпой, и вальс в зеленом парке, где они танцуют, писались до изображения. Все остальные музыкальные куски — после. Я не хотел быть в зависимости от заранее написанной сцены, ибо не знал репличный расклад по монтажной фразе и что именно мне придется подрезать, сгоняя в общий ритм.

¹ «Струна звенит в тумане» — это гоголевский образ из «Записок сумасшедшего».

Я помню, как мучительно сочинялся вальс для беседки. Я браковал вальсы не по мелодии, а по пластике, они не соответствовали графике кадра. Помню, однажды ночью Меерович позвонил мне и сказал: «Юра, я, кажется, сочинил то, что надо» и проиграл по телефону именно тот самый вальс, который вошел в фильм. Думаю, что сложность с музыкой была, собственно, не в ней самой, а в ее соединении с текстом, ритмом действия и графикой. По существу слова и музыка — единая ритмическая строка фильма, подгонка их друг к другу требовала предельного внимания. Нарушение ритма ломало строку. Любопытным я бы посоветовал пересмотреть «Каникулы Бонифация» Ф.Хитрука. Этот фильм — совершенство гармонии, шедевр звукоритма, словоритма и музыка-словесного и пластического единства. У Хитрука не только абсолютный музыкальный, но и актерский слух — я имею в виду разыгрывание сцен и голосовые интонации.

— *А как вообще делалось это соединение музыки и текста?*

— Сначала я записал себя. Я не стал записывать актера из тех соображений, что актер задавил бы меня своими профессиональными изысками. Записав себя, я задал нужный мне ритм, и когда пришел Иннокентий Смоктуновский, он уже оказался в определенных рамках. И хотя интонационная свобода для него была полная, реплики укладывались в конкретное временное пространство, поскольку они были уже проговорены. В работе такой метод вполне надежен, но безусловно он не может предлагаться в качестве единственного.

Когда мы работали конкретно над эпизодом, где Цапля уходит от Журавля, а он стирает жилеточку, естественно, я говорил композитору о том, как реплика Журавля: «Слышь, сударыня Цапля, я беру тебя за себя...» должна соединяться с музыкой, которая здесь не должна выступать над словами. Я нарисовал Мееровичу схему этого куска. Выстраивалось это следующим образом. К реплике Журавля: «Ну, так уж и быть, Цапля,



я беру тебя за себя» начинает подстраиваться музыкальный марш. В данном случае музыка не должна быть просто фоновой, она должна была подчеркивать внутреннее состояние Журавля — это его марш, его победа, ведь он так снисходителен, великодушен, он решил одарить Цаплю своим присутствием. Потом он обгоняет уходящую от него Цаплю. И пренебрежительно смотрит на нее сверху вниз. В конце этого марша Цапля показывает Журавлю, что она за него не идет. При этом ее ответ попадает на последние такты марша Журавля. Затем пауза. И в эту паузу укладывается ответ Журавля, то есть это даже не слово, это просто междометие: «Ха!» Не знаю, можно ли это перевести на японский?

— *«Ну что ж?», «Ну что?» — вот так.*

— Это плохо, вернее, может возникнуть плохое ощущение кинокадра. Вообще, на дубляж нужно приглашать режиссеров. Иначе теряется интонация. Действие становится гораздо беднее, если Журавль здесь ответил длинной репликой: «Ну что ж...» Нет, это не то. В данном случае почти абстрактное междометие гораздо больше говорит, чем конкретные слова. И сказано-то оно в паузе. Если графически представить схему движения этого эпизода, в котором распределены реплики, музыка и паузы, то музыкально получается вот такая конструкция, которую я и нарисовал композитору.

марш
РЕПЛИКА Журавля

марш
РЕПЛИКА Журавля

марш
РЕПЛИКА Цапли

муз пауза
метедометие Журавля „Ха“

марш
Оба расходятся в разные стороны



После реплики «ха!» звучит маршевая музыка победителей. Цапля и Журавль, довольные, что не уронили своего достоинства, расходятся. Внезапно музыка обрывается звуком струны на одной ноте, который перекрывается шумом камыша под ветром.

Цапля зашуршала в траве. Шум камыша переходит в шум дождя. А потом начинает

нарастать другая музыкальная тема, которая строится от эффекта светящегося дождя. Я говорил композитору, что это должна была быть стеклянная тема.

МУЗ. ПАУЗА, ЗВУК СТРУНЫ, ШУМ КАМЫША



А уже после этого идут слова Цапли: «Пойду помирюсь... и выйду за него! Журонька, так и быть...» и так далее.

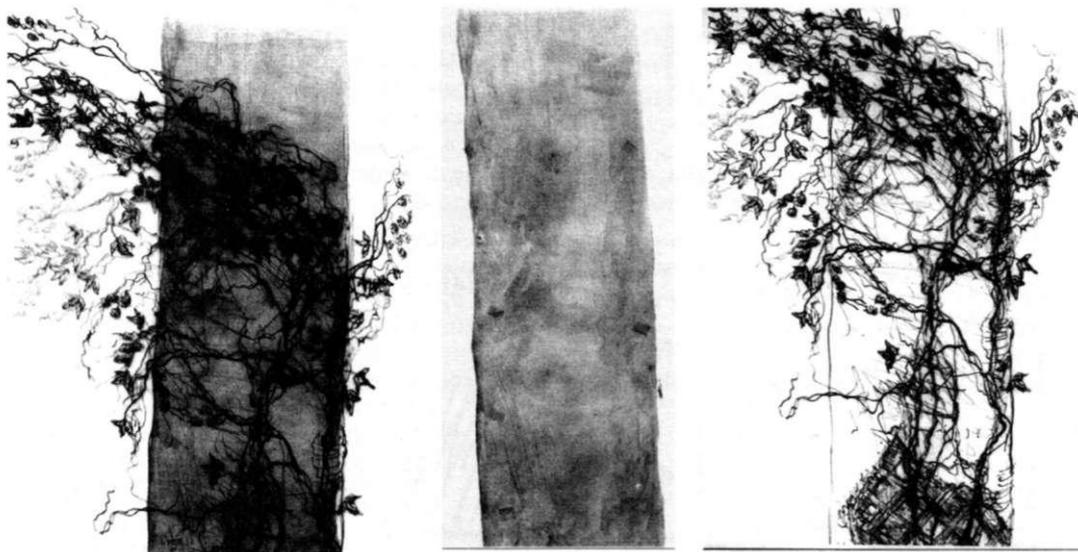
Фильм начался для меня с ощущения шума камыша, поэтому не случайно, что звук этот попал в один из нервных узлов фильма. Кстати, само движение камыша сделано без дополнительных мультипликационных фаз. В который раз воспользовавшись уроками японской живописи, я попросил художника сделать несколько рисунков камыша на целлуло-



иде, сложил их вместе и двигал веером. И получился эффект шумящего камыша. Равно как и дождь. Чтобы сделать его, я воспользовался гравюрами Хокусаё, который рисовал струи дождя так же просто, как рисуют дети. Поэтому на полосе целлулоида длиной метра три были нарисованы струи дождя. Но при этом нам нужно было сделать дождь живописный,

светящийся: здесь светлый, здесь — темный. И сделать это за счет того, что разные слои целлулоида, которые лежали на разных ярусах, кинооператор высвечивал по-разному. Слой дождя, где света было больше, стал светиться, ореолить, получился эффект летнего дождя. Таких слоев, наверное, было четыре. В результате мы получили эффект дождя, который невозможно достичь, делая его отдельными мультипликационными фазами: на один слой дождя свет падает, на другой — нет, поэтому на одном слое он темный, на другом — светлый. Хочу добавить: меня тогда в который раз восхитил и удивил кинооператор Саша Жуковский, снимавший фильм. Какими простыми средствами он добился нужного эффекта!

Поймал себя на мысли, что кино имеет шарообразную форму. О его свойствах можно говорить с любой точки шара, так как эта точка соединяется с его параллелью и меридианом. Начнешь о звуке, перейдешь к музыке. И наоборот. Если о музыке — тотчас же перепрыгнешь к декорации, а та перефутболит к персонажу.



Какой слой по отношению к какому увертюра, сказать трудно. И снова парадокс: кино невозможно делать по строгому плану, поскольку невозможно упорядочить все слои фильма. Но его и нельзя не делать по плану. Можно напугать и себя, и окружающих, которые почему-то убеждены в твоей прозорливости и безошибочности избранного пути.

Изображение, звук, действие — только в твоём сознании. Кино — это сад из пятнадцати камней. С какой точки не взглянешь, один камень невидим. Но он есть. Нам остаются в хаосе кино только рифмы:

музыка — ритм
музыка — графика
графика — персонаж
ритм — графика
графика — технология.

Собираюсь говорить о музыке, а начинаю описывать декорации. Но если говорю о декорации, то безусловно и о технологии. Фильм — это сплошь придаточные предложения.

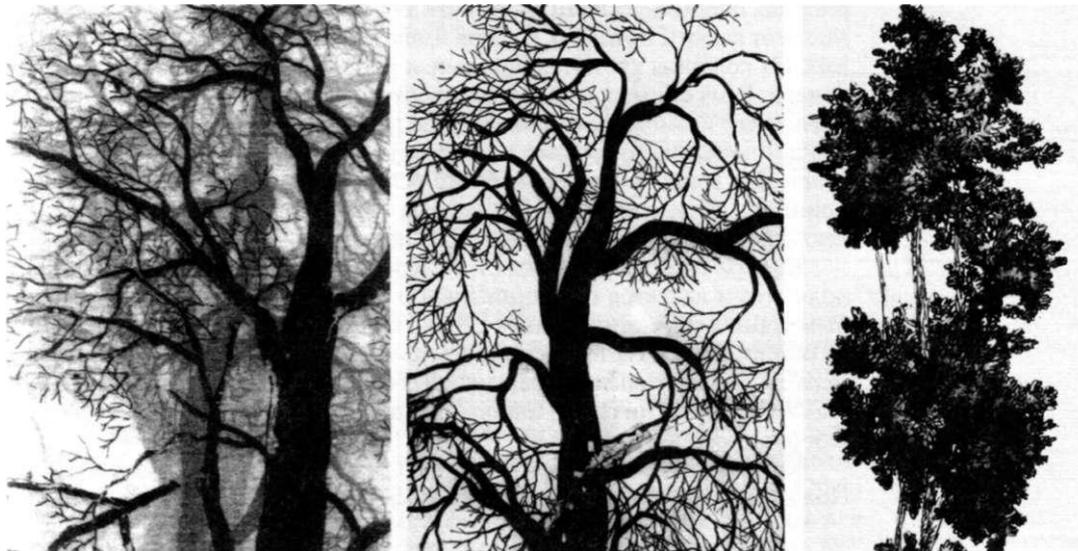
Перед вами собранная декорация. Если отделить графику на целлулоиде от подложки на бумаге, то без целлулоидной накладки,



без графики верхнего слоя декорация слепа, будто близорукий без очков, ей нечем «смотреть и разговаривать»². Графика же дает возможность тональной фактуре обрести зрение. Она — необходимый верхний акцентированный слой. Иногда таких слоев несколько. Удобство в том, что каждый новый слой дает добавку к предыдущему.

Вот колонна из «Цапли и Журавля». Она становится декорацией, когда мы накладываем на нее слой графики. Сначала целлулоид, на котором нарисован плющ, обвивающий колонну, и еще целлулоидный слой с плющом на балкончик. Потом сюда деревья. И вот уже перед нами кусок декорации, которой не было, так как я просто разные ее элементы соединил воедино. И, несмотря на то что это сделано спонтанно, они все равно соединяются друг с другом...

Или вот целлулоид с камышами. Когда нашелся этот изобразительный ход, то фильм стал развиваться очень быстро. И камыши художником сделаны почти молниеносно — это видно по тому, как двигалась



кисть. Равно как и деревья. А вот еще одно дерево, из другой декорации, которое специально рассчитано на свет сквозь него, идущий снизу. Помимо того что декорация рисуется, она еще делается с расчетом на определенную световую среду. Она образуется из соединения освещения и целлулоидных слоев. Свет, цепляясь за шероховатости целлулоида, какие-то пятна, штрихи, дает случайные, но направленные эффекты, наполняет декорацию почти осязаемой плазмой. Внезапные преобразования декорации меня поражали каждый раз, хотя я готов к неожиданностям, я жду их.

В свою очередь, свет завязан с конструкцией съемочного станка. О свете нельзя рассказывать, не познакомившись со съемочной технологией. Технология света возвращает нас к декорации, декорация — к актерской игре, игра — к строению эпизодов, которые вновь заставляют вспомнить музыку монтажно-ритмической фразы, и т.д. и т.п.

И снова в который раз: изображение, графика, цвет, свет, персонаж, технология, музыка, звук, время... Для кино — это то же, что для литературы слово. И, в отличие от нее, в мультдвижении никакая эстетика невозможна без технологии, точно соответствующей драматургии и розыг-

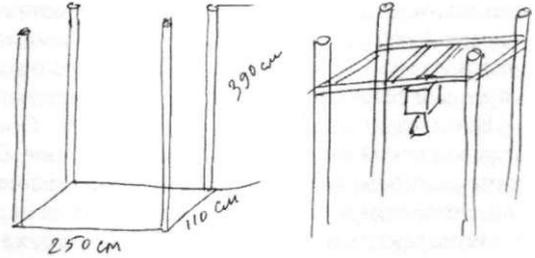
² Некоторый парафраз из «Облака в штанах» В.Маяковского:

Улица корчится безязыкая,
Ей нечем кричать и разговаривать!

рышу сцены. Чувственный розыгрыш должен ориентироваться на технологию, которая, в свою очередь, открывает знание — каким путем формируется сцена?

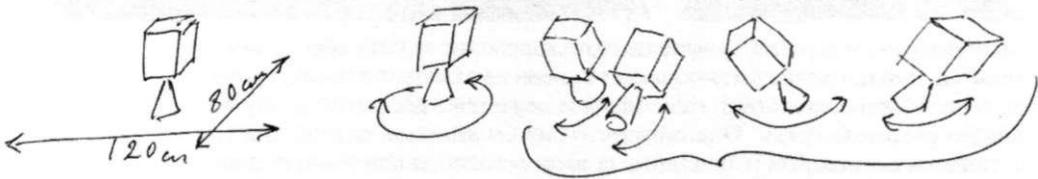
Конкретная технология влияет на конкретный эпизод и даже

больше — на выбор фильма. Для кинокадрика размером 18×24 мм необходимо привести в движение гигантский фабричный механизм. Технология съемки — место братания алгебры и гармонии. Эмоция кинокадра должна пройти через железо съемочного станка, через все его параметры: опорная площадь 250×110 см, высота 390 см (но можно и выше, в зависимости от высоты потолка). Станок имеет четыре опорные колонны по углам. На колонны крепится подъемная рама, на которую вешается кинокамера. Рама с камерой двигается вверх-вниз по колоннам на 150 см. Камера имеет возможность двигаться по раме в горизонтальной плоскости вдоль и поперек съемочного поля, соответственно на 120 и 80 см. Камера вращается вокруг своей оптической оси на 360 градусов. Кроме того, по принципу штативной головки камера имеет возможность менять угол наклона вдоль и поперек съемочного поля.



Камера практически может находиться в любой точке съемочного поля, что и является принципиальной разницей между нашим съемочным станком и всеми другими. Его преимущества в том, что мы соединяем общий свет со светом остронаправленным и эффективным. Если бы камера двигалась только по вертикали, без боковых перемещений, мы не смогли бы снять ни одной панорамы по кадру с эффективным освещением или рирпроекцией.

Компьютерные техники скажут: «Съемка времен Навуходоносора». Пожалуй, что и так. Но эйнштейновская теория относительности не от-



менила ньютоновскую механику, равно и компьютер не отменяет перо, краску и кисть. К тому же весь компьютерный набор может рухнуть в преисподнюю от одного злодейского вируса. Думаю, что неуклюжая техника еще пригодится. Какая-нибудь суперкамера не освобождает от бездарности. Даже усугубляет ее, поскольку делает режиссера пассивным.

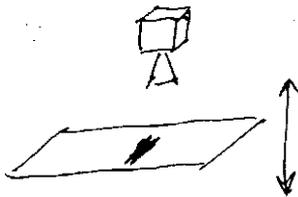
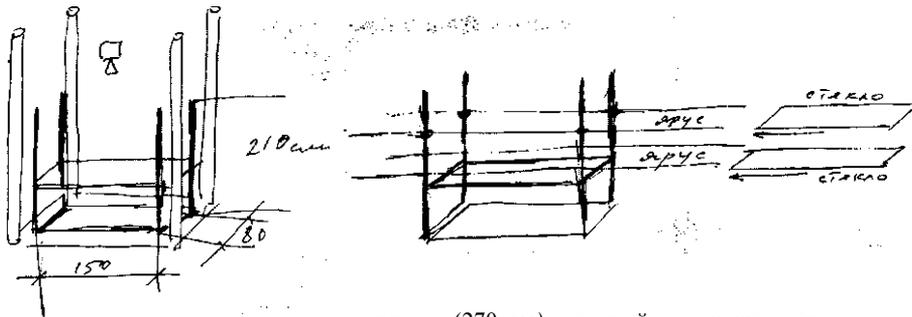
Хорошо бы молодым режиссерам начинать работать с неуклюжей техникой. Появляется необходимость думать и дисциплинировать фантазию. Преодоление невозможного заостряет киноязык.

Я говорил, что технология влияет на монтаж. Приведенные выше съемочные возможности тому пример. Без крепления камеры на штативной головке мы бы не сумели снять в «Ежике в тумане» панораму по дереву снизу вверх в ракурсе.

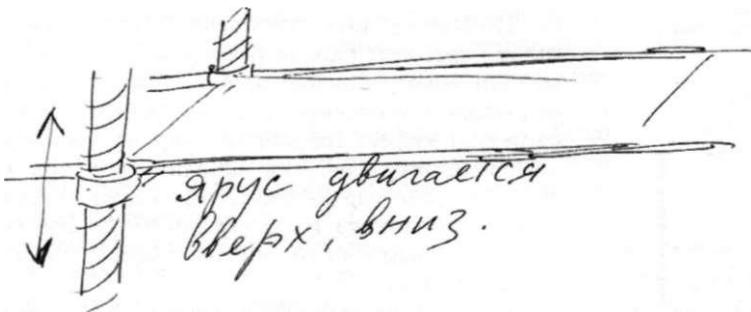
Здесь какой-нибудь буквоед вполне резонно может заметить: мол, говорит о неуклюжей технике, а камера движется с разными наклонами. Да, действительно так. Только на «Ежике» мы вообще не имели съемоч-

ного станка, даже самого элементарного. И камеру приходилось ставить на штатив, то есть условия работы были самые допотопные. Но именно дремучий метод заставил нас думать, так что мы с кинооператором открыли принципиально новый метод съемки на ярусных стеклах. В сущности, мы освободили камеры от привычного перпендикулярного положения по отношению к плоскости яруса. И уже потом был сделан станок с подвижной во всех осях камерой. Вот в чем дело-то, сказанное подтверждает, что неуклюжие условия иногда благо, не говоря уже о цензуре. Она временами очень освежает мозги и собирает личность. (Я не о политической цензуре, цель которой — убить личность. Я об ограничениях, которые усиливают творческую интенсивность.) Но продолжим.

Внутри станка стоит ярусная конструкция. Ее общая высота 210 см. Основной уровень над полом 80 см. Ее опорная площадь 90x150 см. Ярусная конструкция имеет четыре винтовые колонны, на которых крепятся четыре яруса. Они представляют собой длинные металлические



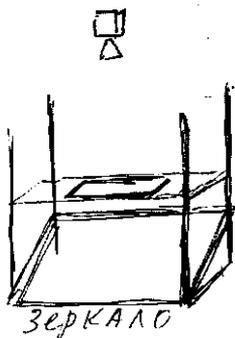
уголки (270 см), каждый из которых закреплен в двух точках на винтовых стойках. По боковой стенке каждого уголка крепятся ролики, по которым катаются в горизонтальной плоскости стекла. Размер стекол варьирует по необходимости. Их ширина 80 см, длина от 120 до 150 см. Винтовые колонны нужны для покадрового движения вверх-вниз лю-



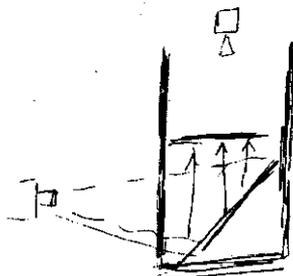
бого из ярусов. Стекла катаются вручную. Таким образом, мы имеем покадровое перемещение камеры над стеклами, их движение по горизонтали и движение каждого яруса в глубину и из глубины. На каждом уголке два или три ряда роликов для стекол. Это означает, что на каждом уголке мы можем расположить два или три стекла одно над другим на расстоянии 1,5 см. При съемке массовки мы можем расположить персонажи на каждом стекле. Примером тому уличный эпизод из «Шинели». Движение ярусов в глубину и из глубины дает возможность покадрового движения персонажа на камеру и от камеры.



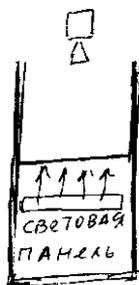
Вспомним движение Ежика в туман и из тумана, Волчка, уходящего в освещенный дверной проем, солдат в плащ-палатках, уходящих от дома в темь. Без глубинного движения ярусов подобный эффект был бы невозможен. При необходимости к стационарным ярусам мы можем добавить еще четыре яруса, но без их движения в глубину, из глубины.



Под ярусной конструкцией под углом 45 градусов стоит зеркало с наружной амальгамой площадью 120x120 см, которое необходимо для рир-проекции. Каждому, кто имел дело с комбинированным кадром, с совмещением снятого изображения с декорацией или персонажем, знаком этот съемочный принцип. Вот сюда мы проецируем изображение, а это вид сбоку.



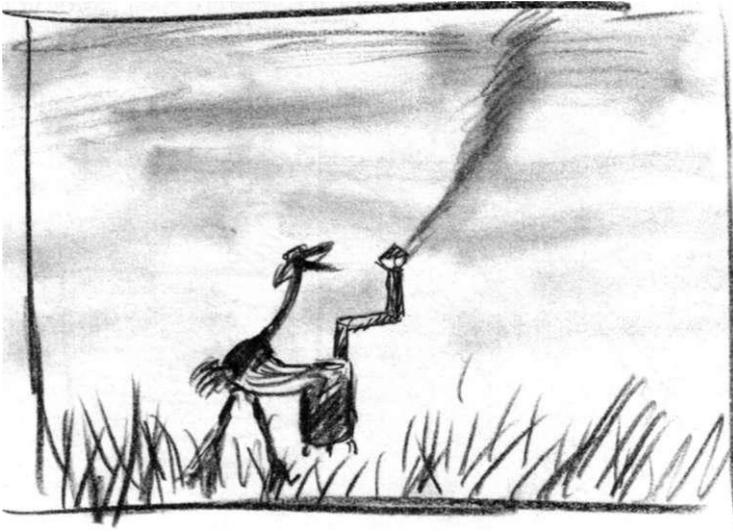
В покадровый проектор мы заряжаем снятую пленку и направляем проекцию в зеркало, которое отражает ее на экран. Снимая кадр, когда Ежик смотрит в лужу на звезды, вначале мы сняли воду со звездами, а потом на ее фоне Ежика. Если необходимо световое поле — например, небо, — то вместо зеркала мы ставим световую панель на высоте 80 см. Ее размер 120x80 см. На этот световой прямоугольник мы кладем рисунок облаков.



По бокам станка для общего света расположены две световые панели размером 80x80 см. Они меняют высоту, наклон, приближение и удаление от съемочного объекта. Световая панель под ярусами дает эффект светящегося экрана. Начиная с «Цапли и Журавля», мы использовали этот эффект. (Не разговор об искусстве, а какая-то технологическая записка. Но куда же от нее деться. Технология доводит до гриппозного бреда, но ее не перешагнешь.)

В «Ежике в тумане» весь туман сделан на сочетании света снизу и света с боков. Предварительно аэрографированный целлулоид помещался над световой панелью. Иногда целлулоидных слоев было несколько и между ними на ярусе лежал персонаж. Усиливая или уменьшая свет снизу или с разных боков, мы получали эффект погружения Ежика в туман. Кроме того, за счет приближения или удаления от слоя тумана Ежик размывался или становился отчетливо видимым.

В эпизоде «Вечность» в «Сказке сказок» все световое поле было сделано световой панелью. Персонажи освещались сверху, и их свет был уравнен с силой света окружающего их пространства. Создавался эффект линейной графики.



— А как делалось небо в эпизоде, где Журавль несет печку и оглядывается на крик журавлей?

— Небо было не рисовано, а сформировано светом. Вот так: это световая панель (1). Отсюда идет свет (2). Дальше — еще один ярус (3). На этом ярусе у нас лежал целлулоид, на нем черной краской были сделаны волнистые полосы (4). Ярусом выше (5) лежала матовая поверхность, то есть будущие облака. Отдаляя от черных полос матовую поверхность, мы смягчали их до состояния волнистых облаков. Мы могли на матовую плоскость класть двойной, тройной слой напыленного целлулоида, уплотняя небо. Тем самым мы регулировали мягкость летящих в небе журавлей.

Вообще, воздушное пространство кадра было сделано световым потоком и регулировалось только за счет плотности целлулоида, матовой поверхности и каких-то фактур...

Пейзаж, когда Цапля и Журавль сидят в беседке, тоже сделан за счет света снизу. Сама беседка с героями лежала на одном ярусе, лес на другом, а между ними диффузион размером в съемочное поле, который смягчал изображение.

Световой эффект сквозь деревья, когда Цапля и Журавль танцуют божественный вальс, написанный Мееровичем, сделан за счет одного бокового светового прибора. Здесь не было цветных фильтров. Только сочетание холодного и теплого света.

А для того чтобы у персонажей не было теней, мы ставили свет таким образом, чтобы тени уходили за пределы съемочного поля. Но так как мы пользовались светом снизу, то даже если от света сверху возникала тень, она нейтрализовалась нижним светом. Прозрачная декорация позволяла нам свободнее пользоваться светом сверху. Декорация, где Цапля и Жу-



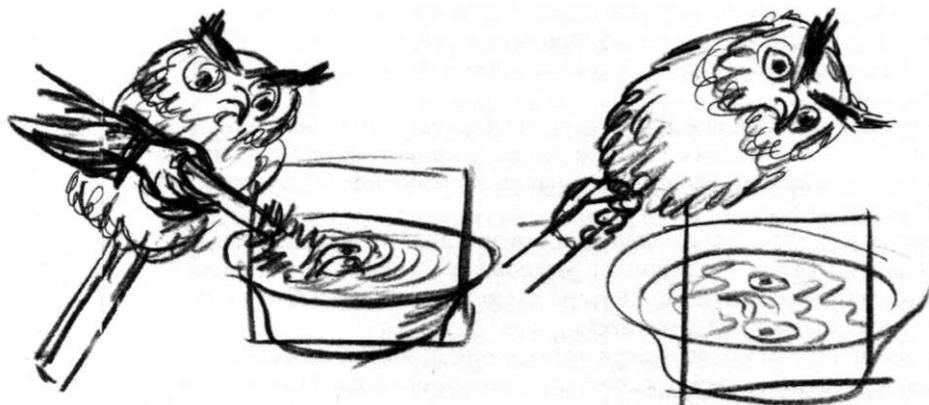
равль танцуют вальс в зеленом парке, вся построена на сочетании нижнего и верхнего света.

— А как сделано в «Ежике в тумане» отражение Филина в луже?

— Художник нарисовал плоскую фигуру Филина, и мы на 24 кадра в секунду сняли его отражение в воде так, как и должно строиться само действие: он наклонился, потом в кадр вошла его лапа, которая взбаламутила воду, потом он опять «заглянул» в воду.

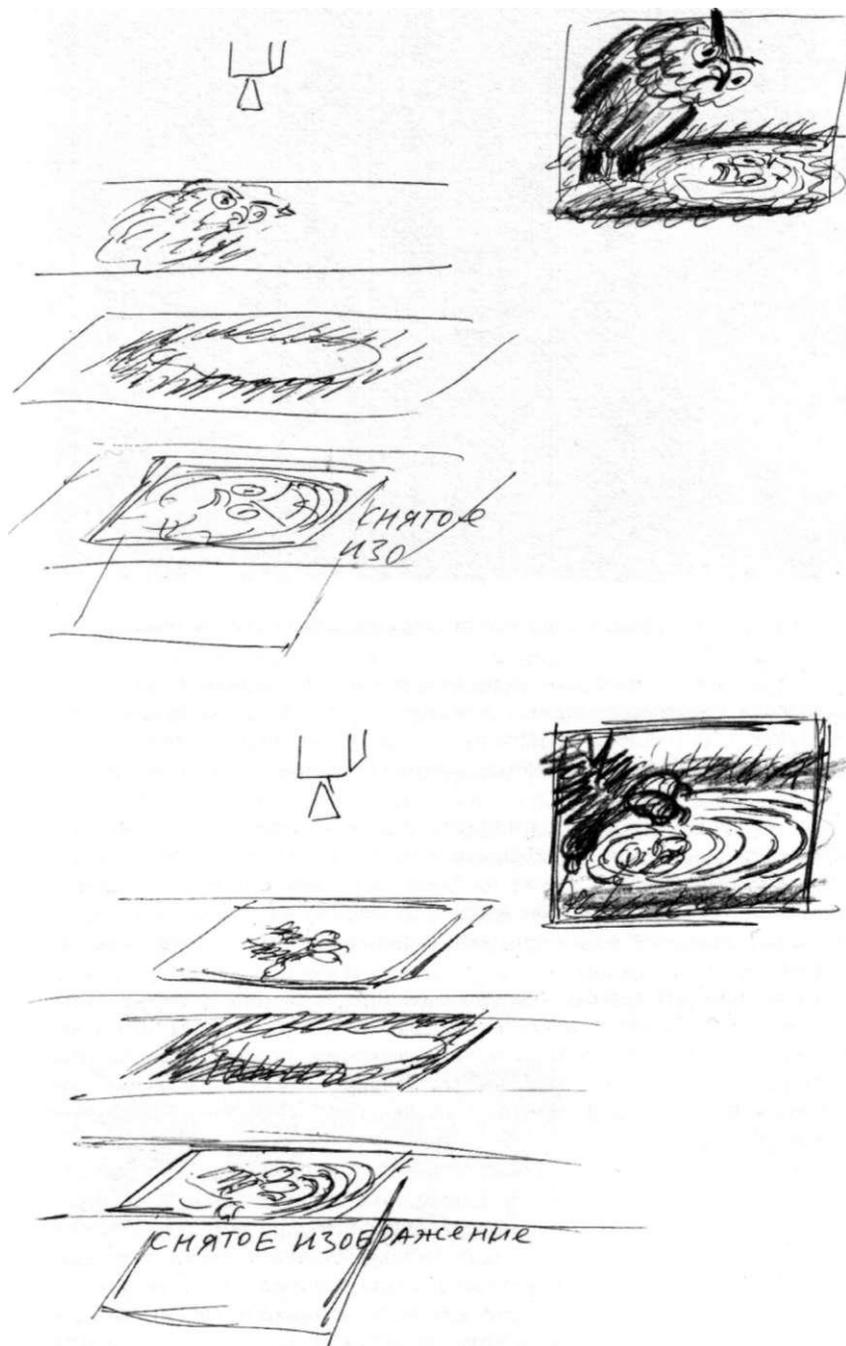


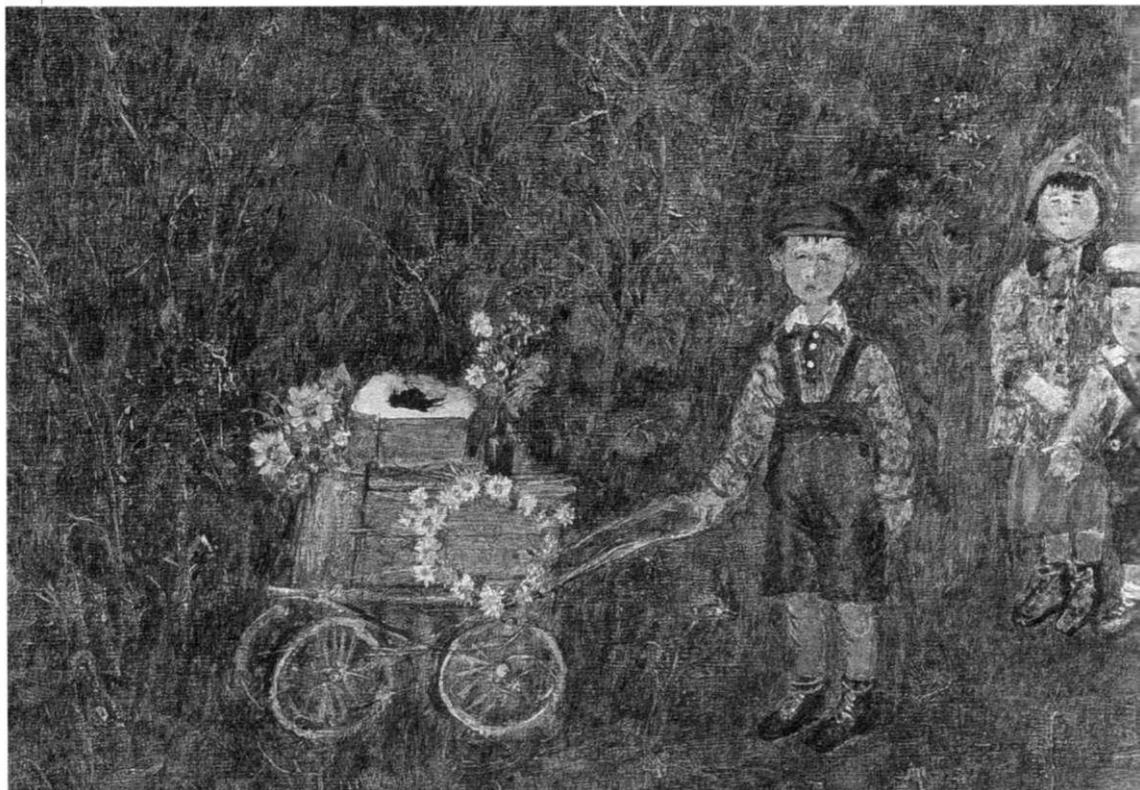
Снятое изображение мы спроецировали под нарисованную лужу, предварительно расписав все движения Филина и воды покaдрово. Я знал, где что будет, и передвигал Филина, лежащего на ярусном стекле, в соответствии с Филином, который отражался в воде. Его лапу мы тоже сделали отдельно. Я сунул ее в кадр и плескал ею воду. А потом этой же лапой Филина, лежащего на стекле над проекцией изображения, мы перекрыли уже снятое изображение. Все съемки велись с секундомером, так как мы заранее рассчитали время.



— По сколько кадров вы снимаете?

— По одному, по два. Когда засыпает младенец и у него веки тяжелеют, снимали по три кадра или даже по четыре, здесь очень небольшие передвижения. Но в основном по два кадра. А там, где идут быстрые движения по сложной кривой, - по одному. Например, в светлом эпизоде, где люди сидят за столом, мы снимали по три кадра. Нужно было дать чуть замедленное движение. Общий план скрывает некоторую его дискретность.





— А по каким принципам вы выбираете кадры для комбинированных съемок?

— Ну это просто само собой приходит в голову. Фейерверк в «Цапле и Журавле» бессмысленно было делать анимационным путем, когда можно получить готовый фейерверк, эмоциональный сам по себе. На его фоне одинокие Цапля и Журавль, которые освещались еще и боковым светом.

Или когда Волчок бежит по шоссе, а за ним — машины, фары... Натурные кадры слепящих фарами машин мы спроецировали через зеркало на экран под камерой. И уже на фоне этой живой проекции снимали Волчка, который лежал ярусом выше. Проекция двигалась покадрово, и Волчок передвигался в соответствии с движением снятых автомобильных фар.

Зачем сочинять такого рода изображение, если можно получить его простым путем? Важно только, чтобы сама физиология натурального изображения не вылезла за пределы мультипликации, поэтому в кадре лишь свет от фар машин, и его отражение на мокром асфальте. Если бы мы задались целью показать здесь что-то эффектное, то драматизм действия мгновенно рассыпался бы.

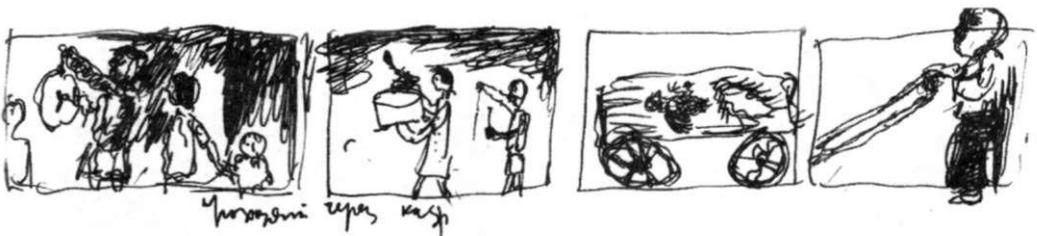
У меня в сценарных набросках осталось описание довольно большого эпизода, как Волчок бежит по шоссе, по которому едет «пьяный» автобус. Пьяные советские люди возвращаются откуда-то с пикника. Они хорошо провели время, выпили, плотно закусили и вот теперь возвращаются домой и видят, что на дороге мелькнула фигурка зверя. Автобус начинает его преследовать. И, знаете, как заяц, который не может вырваться из света фар, Волчок бежит в этом световом пучке, а из автобуса летят



бутылки и «взрываются» вокруг него. И пассажиры пьяные, потные горланят какую-то детскую песенку из мультфильма. Потом я понял, что слишком большая нагрузка на эпизод задержит темп фильма. Если бы он был не тридцати-, пятидесятиминутный, тогда можно было бы сделать этот эпизод подробно.

Из «Сказки сказок» выпала, наверное, половина или больше того, что я сочинил. А сценарные переделки по ходу фильма занимают три четверти его. (И не потому, что сценарий плохой. Сценарий был хороший.) Есть эпизоды, которые мне очень жаль, но мы их просто не успели снять.

Один существенный эпизод мы не смогли снять по той простой причине, что нам просто не разрешили больше снимать. Эпизод называется «Похороны птицы». Мы все в детстве торжественно хоронили какое-нибудь убитое существо. Чаще всего этим существом была птичка. Извест-



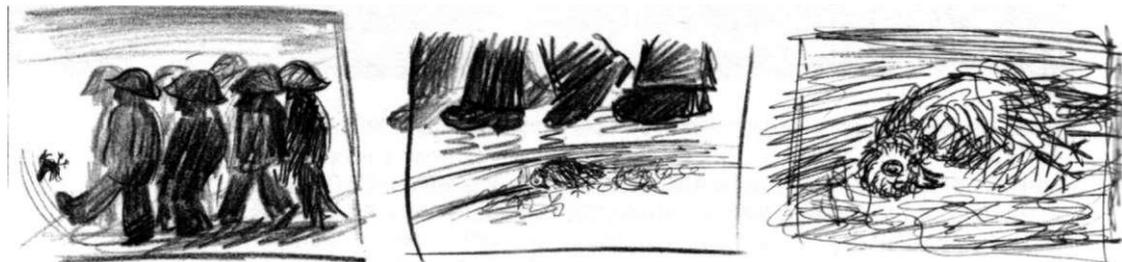
Чужая птица

↓ Закапывание дощечки.

но, что дети сентиментальны и трогательны, и когда видят мертвую птичку, они ее хоронят, делают ей могилку и очень к этому строго и серьезно относятся. Оттого ли, что беспомощно болтается головка и растопыренные перья открывают тоненькую шейку, или ее прикрытый прозрачной пленкой глаз со всей очевидностью говорил, что она мертва. Но в памяти остались похороны птицы. Кроме всего прочего этот эпизод рифмовался с зимним эпизодом и с военным, с похоронками. Мы собрали предвоенные и послевоенные фотографии. Франческа по этим фотографиям сделала эскизы, рисунки и нарисовала участников траурной церемонии. Я предполагал, что процессия будет сопровождаться самодельным оркестром. Кто-то из детей должен был играть на скрипичке-четвертушке, другой ударял в крышку от кастрюли. Кто-то отбивал ритм по доске или вызванивал гвоздем по гвоздю, висящему на тонкой нитке. Я предполагал траурный детский марш. В старой колясочке на куске ваты лежала птичка, висел венок, и дети с серьезными лицами сопровождали этот импровизированный катафалк. К сожалению, эпизод не был снят.

Жаль. Он придал бы фильму дополнительную торжественную интонацию. Много лет спустя специально для выставки в Киномузее Франческа сделала по тем давним персонажам один из лучших своих эскизов

И в рифму к этому эпизоду был еще один из времени 70—80-х годов Новый район Москвы. На фоне вечерних светящихся сквозь осенний туман окон, как сквозь вату, едут машины, а по тротуару идут великовозрастные молодые люди, одетые в «наполеоновские» треухи (в параллель наполеоновскому «зимнему» эпизоду), и лениво подбрасывают ногами



мертвого голубя. Голубь — как тряпка — падает, все падает, падает, потом сваливается на обочину. Компания проходит мимо, а мы берем крупно лежащую среди прибитой грязи, осенней листвы, смятых сигаретных пачек мертвую птицу — и в открытом глазу ее мы видим свет проносящихся мимо машин.

Или еще эпизод, когда улица моего детства с двухэтажными маленькими домами загорается с краю и дома, как горящая гирлянда, полнима-



ются вверх и уходят в небо, а на черную обугленную землю опускается белая скатерть. Эта сцена есть в одной из раскадровок. Вообще, фильм «Сказка сказок» компоновался такими полосами. Мы проходили через них, чтобы, наконец, прийти к мгновению счастья в длинной панораме «светлого» эпизода.



Но когда я говорю о счастье, речь не идет о гармонии природы. Такого быть не может, поскольку природа тогда прекратила бы свое существование. Природа вся построена на гармоническом сдвиге, она существует посреди времени. Поэтому она и живет. Она катится среди времени, как с горки, неторопливо, но неуклонно. Кино тоже отрезок времени. Его действие не может замереть в своем совершенстве. Если замрет, будет тяготеть к распаду. Принцип велосипеда. И, может быть, именно в этой негармонии существует некое косвенное доказательство существования иной гармонии, о которой мы не можем ничего знать, но об этом я говорить не могу и не умею.

У меня есть только необъясненное ощущение, например, когда Волчок идет в раскрытую дверь, в свет, окутанный светом.

Или то состояние в эпизоде с уходящим Путником, которое я бы назвал таким состоянием, где нет стремления никуда больше. Для меня оно — точка без движения. Это труднообъяснимое состояние... Наверное, его нужно каждому поймать. При этом оно не может длиться бесконечно, оно может посещать нас в какие-то мгновения. Посещать и уходить. Иначе если оно будет с нами постоянно, если мы будем в нем присутствовать, мы потеряем гармонию.

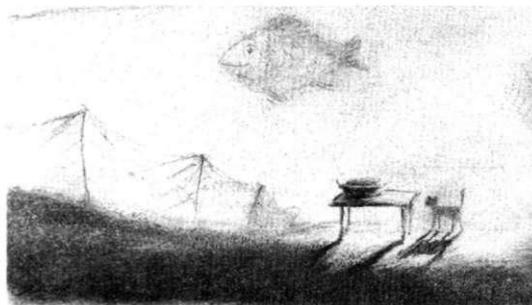
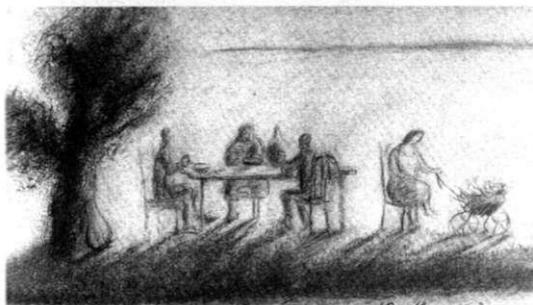
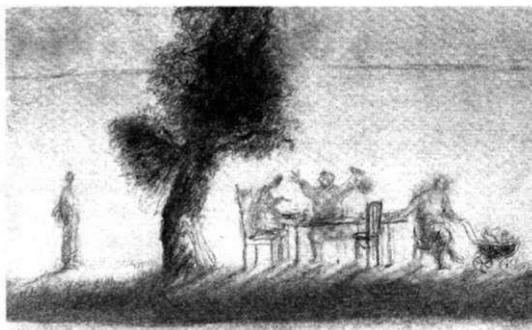
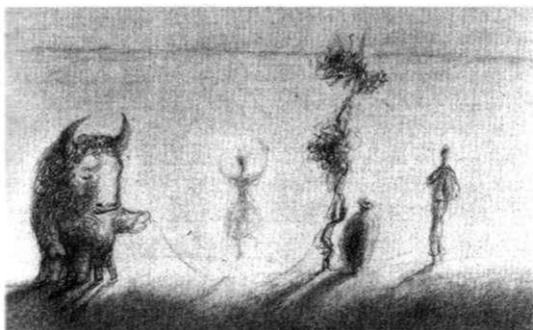


Фрагмент 7

Вопросы композиционной конструкции для движения внутри кинокадра, вернее, композиции как условия для движения внутри кинокадра, — существенный момент в работе над фильмом. И разговор здесь прежде всего должен идти о выборе крупности изображения, которая, в свою очередь, связана с физиологией кинокадра. Неудачным выбором крупности изображения можно убрать все тонкие накопления, которые сделаны в предыдущем куске фильма.

Один неудачно поставленный кадр, в котором физиологический эффект, или эффект материальный, не развивается, а остается сам по себе, может дурно отразиться на дальнейшем течении фильма.

В «Сказке сказок» есть довольно длинный эпизод — почти две с половиной минуты, — который снят единым куском, без монтажа.

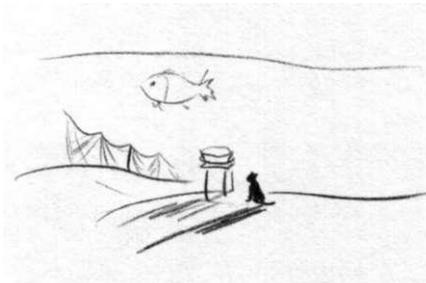




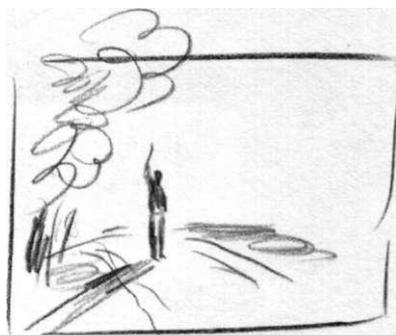
Ему предшествует глубинный кадр (на экране светящаяся дверь, в которую уходит Волчок). Дальше (на экране путник сначала стоит, потом начинает идти) весь кадр строится фронтально, вдоль, но за счет тени со-



храняется ощущение света (на экране за столом сидят люди, едят, пьют вино, зовут прохожего,



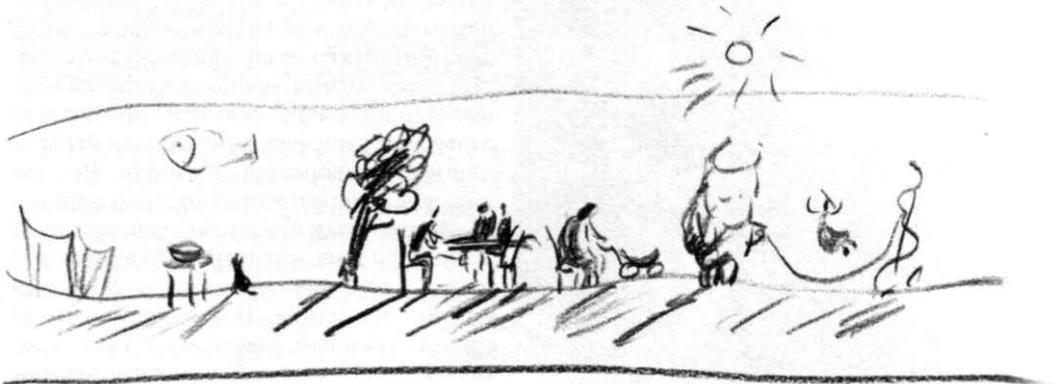
кошка на море смотрит, бычок прыгает через скакалку,



путник уходит, и начинается панорама с холма на дорогу, по которой *он* уходит).

Когда я думал над этим эпизодом, то, будучи оравлен кинематографом и дурными грамматическими правилами строения монтажной фразы, предполагал сделать эту сцену из общих, средних, крупных планов. Я рисовал на бумаге множество вариантов этого эпизода, и ни один из них меня не устраивал. Все время возникала необходимость делать персонажи более подробно, чем нужно было по фильму, искать путника — кто он такой? откуда? — сочинять вывернутые на зрителя какие-то внешние атрибуты, то есть все то, что мешало бы кинокадру.

Одно время у меня даже была идея путником сделать Альберта Эйнштейна, который летит над берегом и играет на скрипке. Думая такого рода стереотипами, я тем самым вызывал в строении кинокадра ненужную физиологию, которая перетягивала на себя тайную музыку жеста. Я не знаю, чем бы вся эта история закончилась, если бы однажды в деревне, идя за водой к колодцу, не увидел далеко в поле, метрах в семидесяти от меня стоящих под вечерним золотистым солнцем людей. Они только что убрали хлеб с поля и просто разговаривали, а золотые тени от них ложились на золотистую пашню, над которой пыль обмолоченного зерна еще не осела и воздух светился. Я не слышал их разговор, видел только жесты, дымки от папирос. И вдруг мне показалось, что все это наполнено таким глубоким смыслом, здесь столько жизненного покоя, что если бы у меня спросили, в чем смысл жизни, я бы ответил: да вот в этом покое. И сразу пришло решение эпизода. А про себя подумал: ну какой же я идиот! Почему раньше не додумался до такой простой идеи — все снять общим планом и единым куском. Тогда не возникнет желания детально рассматривать персонажи, ведь на общем плане мы увидим их жесты, но не их конкретность. Здесь должны быть только свет, вода, берег, дерево, сидящие за столом, человек, идущий по дороге, девочка, прыгающая через веревочку, кошка, смотрящая на рыбу в море, и всё. Поэтому в результате получилась такая длинная композиция.



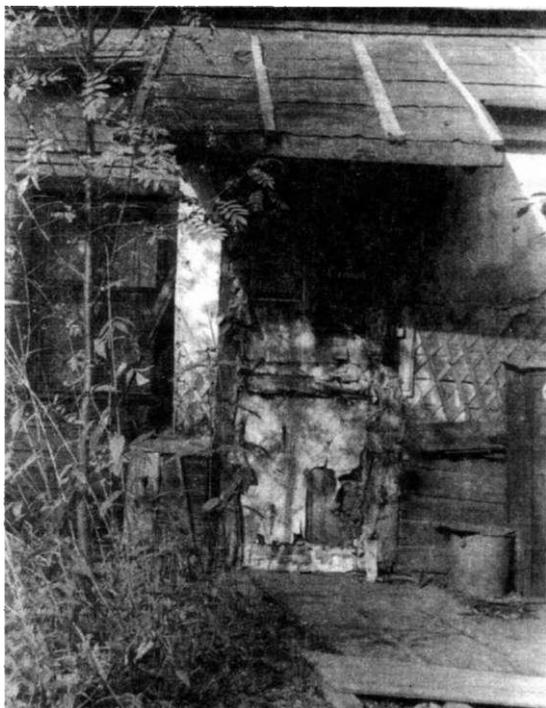
Растет дерево, под ним стол, мать качает колыбельку, рядом сидит бык и крутит веревочку, через нее прыгает девочка, на табурете стоит таз с бельем, в море плавает рыба, сушатся рыбацкие сети. Вот и всё. Но какое количество бумаги я изрисовал, чтобы получить эту простую композицию, почти детский рисунок. Ведь как дети рисуют: внизу черта — это земля, сверху черта — это небо.

Этот эпизод снят единым планом, в нем соблюдено единство места, времени и действия почти по классической схеме греческой драматургии. Любой монтаж был бы нарушением течения этой реки. Все равно что пытаться разрезать воду. Времени в этом эпизоде словно бы вообще не существует. Оно стало шарообразным, без начала и без конца. Мне хотелось, чтобы этот кадр был наполнен сутью мира.

Взгляд человека, направленный на тебя и исполненный любовью, гораздо более значителен в сравнении со взглядом человека, который будет объясняться в любви к тебе и ко всему человечеству. Мне кажется, что такое состояние близко японской поэзии, которая очень негромкая, в ней нет крика, она содержательна где-то внутри, глубоко внутри. Когда поэт говорит: сегодня на окраину деревни в поле прилетели гуси, и «значит, опять мы в деревне недосчитаем многих людей», — то это объясняется тем, что осенний перелет гусей означает, что крестьяне собираются на заработок в город. Гуси нечто вроде календаря.

— А первоначальный замысел «Сказки сказок» тоже возник как стихотворение ?

— «Сказка сказок» сфокусировала все мои фильмы, то есть в большой степени это именно так. Но, странное дело, задумана она была еще до того, как был сделан мой первый фильм «Лиса и Заяц». Я тогда же рассказал о замысле одному своему коллеге по работе. К тому времени я уже несколько лет как уехал из Марьиной рощи, где жил в детстве, у меня было двое детей, мы жили далеко, совсем в другом районе — в Беляево. Жильцы из старого дома моего детства постепенно начали разъезжаться. Получали квартиры — кто-то от завода, кто-то по состоянию здоровья,

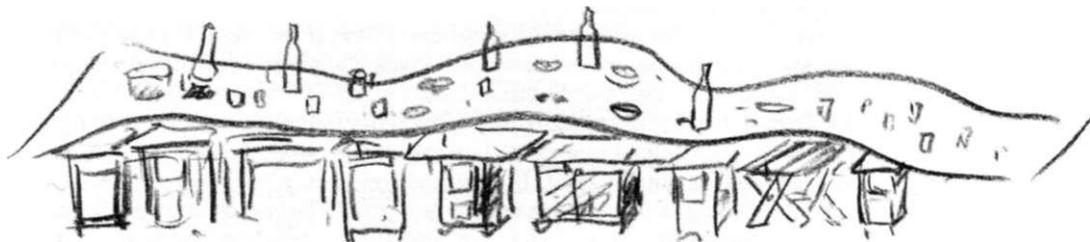


кто-то по превышению плотности живых душ на квадратный метр, — так или иначе, но дом постепенно пустел. И вот это состояние постепенного его опустения ощущалось мною очень резко. Изредка я приезжал туда, и все было как на покадровом кинопроекторе, когда кадры двигаются, как слайды. Приезжая, узнавал, что опять кто-то уехал. И невозможно было смириться с тем, что это навсегда: и штукатурка эта уйдет навсегда, и дранка, и обнаженные стены, такие, как были когда-то в детстве, обтрепанные, размытые дождем, снегом, ветром... Как доска, которую катает прибой, постепенно стирается песком, прополаскивается морем, выедается горячим солнцем, притирается к рельефу и умирает, зарывшись в берег. Все лишнее растворяется в воздухе. Вот так и наш дом менялся и притирался к ветрам...

Я рассказал приятелю свой замысел будущего фильма, который должен был начинаться с того момента, когда из дома уезжают уже последние. И этот мой дом стоит весь ободранный, посеченный ветром, впитавший в себя время, буквально спрессовав-

ший его: все получили ордера и должны разъехаться. И жизнь, долгая жизнь дома кончилась, и ты никогда не возвратишься в этот двор. Да и двора больше не будет. Может, потому и захотелось посидеть перед отъездом по-людски и вспомнить этот дом и помянуть его и всех живших в нем.

И во дворе составляют один длинный стол: из коридоров выносят старые кухонные тумбочки — маленькие, серенькие, голубоватые, зеленые, с наклеенными картинками, когда-то покрашенные и некрашенные, замурзанные, с запахом керосина, со следами ножей на столешнице, со спекшейся по крышкам клеенкой, с черными кругами от горячих сковородок, нечаянно поставленных на стол, или отпечатками уюга, керамическими роликами на дверцах вместо ручек. Долгую жизнь коридоров вытаскивают во двор, в теплую осень, составляют вместе и накрывают одной большой белой скатертью. Вот такой у меня был эпизод.



И все это я очень хорошо видел. Виденное казалось игровым кино. Я действительно просто видел, как козлы расставляют, как все садятся за длинный стол, как возникают тени покойных, которые здесь наравне со всеми, как идет общий разговор и никто ничему не удивляется. И из этого перекрестного разговора прорастает история дома, жизнь дома, по крайней мере, в тот отрезок, который знаю я и знают сидящие за столом.

Но разговор идет вовсе не идиллический. Трезвый разговор мешается с пьяным, вспыхивает драка. Вспоминаются старые обиды, выясняются отношения. И кружится, кружится по столам тень прожитой жизни. Тут и слезы, и смех, и прощание. Вдруг разом все заторопились, побросали свои тумбочки; кошки и собаки бросились подбирать остатки еды. Машины с мебелью разъезжаются с двора, двор пустеет. Наступает тишина. А потом поднимается большой ветер, ерошит, оголяет деревья. Осенняя листва засыпает двор. И скатерть поднимается, улетает. А следом и вся



улица, как будто ее за край поднимают, тоже взмывает в воздух, словно свиток, загораясь с края. И постепенно исчезает, уходит дымом в небо, а земля черна, и на эту обугленную землю опускается белая скатерть. И больше не остается ничего. Вот такая идея была у меня в 72-м году.

Но мне представляется, что кино — это такой процесс, в котором фильм должен непрерывно развиваться и изменяться. А возможность изменяться может дать только сценарий, который как... японские хокку. Стихи непрерывного повторения. Пространство между словами выучить невозможно.

Однако если представить делание фильма в виде сочинения стиха, то те, кто скажет: «Непроизводственно», будут правы. Кино, действительно, дорогое удовольствие. И все же мультипликация исключение. Не во всех случаях. *Иногда* исключение.

Может наступить момент, когда сценарий уходит от тебя в сторону, как расходятся два какое-то время идущих параллельно поезда. На «Лисе и Зайце» вся съемка достаточно точно соответствовала сценарию. Вплоть до придуманных игровых подробностей. На «Цапле и Журавле» совпадение было полное до единого плана. В «Ежике» уже что-то отсекалось, что-то прибавлялось. В «Сказке сказок» сценарий менялся существенно в процессе съемок. Фильм снимался как живая реакция на происходящее в нем. Каждый съемочный день чем-то отличается от другого. И ты должен вовремя улавливать эту разницу. Искусство и является искусством именно потому, *что* оно отбирает. Иначе была бы только реальная, натуральная жизнь.

И вообще, была бы необходимость в искусстве, если бы мы могли в реальной жизни так же открыто общаться с другим человеком, с его неповторимостью, как мы бываем сами открыты в творческие моменты? Возможно, ответы следовало бы искать в племенах, живущих по природным законам. Замена искусства — ритуал. Он — одновременно учеба, закон, религия и философия. В панцире городов, в разорванности, когда нет скрепляющих нас сил (разве что религия?), мы ищем пути друг к другу. Один из путей — искусство. Его метафоры отворяют двери мира. Искусство делает тайное явным, преображает явь внезапными глаголами. Оно воспаляет реальность, поселяет в нас знание незримого мира, насыщает нас сочувствием, стыдом, совестью. Искусство является посредником всего живущего.

Сегодня мы отчетливо наблюдаем, во что превращается человек, лишенный воздействия искусства. Ему остается идеология. Не важно какая. Идеология джипа, бритого затылка для лучшего узнавания собрата по разуму, идеология власти или ксенофобии и т.д. Я даже могу допустить, что какой-нибудь богатеи покупает по наводке произведения искусства. Но что он способен в них разглядеть? Скорее всего, ничего. Им движет только инстинкт обладания и вкладывания денег. Всё. Геббельс тоже собирал живопись, что не мешало ему отправлять сотни тысяч людей в печь.

Для идеологического человека искушение искусством может стать опасным, поскольку лишает привычной опоры, каковую он находит во власти, в жестокости к ближнему и в непомерном обогащении. Вдруг искусство вобьет в него дурь, что личное обогащение ведет в тупик, что власть отвратительна, а деньги должны служить просвещению общества.

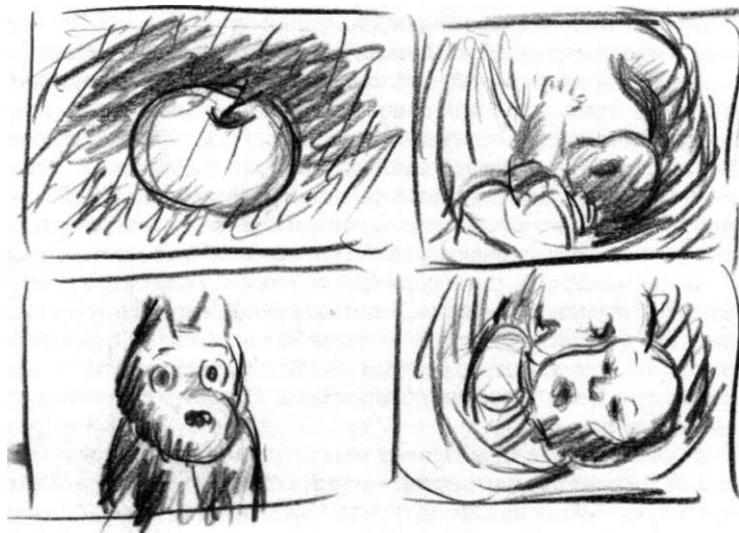
Искусство дает возможность узнать реальность, поскольку переводит ее в слово, ритм, звук, рифму, цветовой гул. Наши чувства разделены длинными бытовыми подробностями жизни, как бы переложены ими. Искусство вытягивает чувства, эмоции из каждодневной суеты, объединяет их своими таинственными знаками и сплавливает в одно целое. Оно заставляет циркулировать в чувствах новый кровяной круг, разорванный каждодневной бытовой необходимостью. Но под воздействием обновленных чувств бытовые подробности преобразуются и мир предстает преображенным. Басе не пишет педагогическую поэму с наставлениями и назиданиями... Все нужное он разбросал по трем строчкам: «Примостился мальчик на седле, а лошадь ждет. Собирают редьку». Как хорошо и как просто. И сколько здесь добра. Хватит на всех внимательно смотрящих. Вот это и есть искусство. Басе же отобрал это из всего, из всей Вселенной, чтобы сотворить свою вселенную.

— В светлой части «Сказки сказок» у вас звучит «Хорошо темперированный клавир» Баха. А мультипликатор по музыке вы считали заранее?

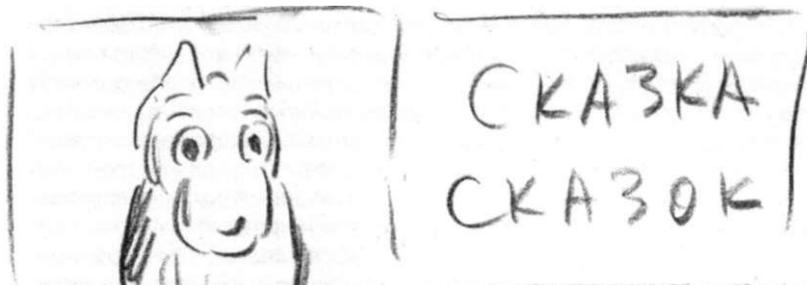
— Нет, не считал — он сам уложился. Я снимал так, как снимается. Не смотрел на музыку. Но о временном расстоянии отдельных сцен-эпизодов, объединенных музыкой Баха, я расскажу отдельно, а сейчас я бы хотел показать вам в раскадровке соотношение малых и больших кусков, соединенных через расстояния или склеенных встык двух планов — почему это сделано так, а не иначе.

Если говорить о пластическом движении, то мне представляется, что у режиссера, с каким бы изображением он ни был связан, должно быть некое внутреннее волнообразное ощущение как можно большей части фильма — не графическое, не изобразительное, а ощущение неких общих кривых внутри фильма. «Сказка сказок» начинается с мягкой тональности, мягких округлых форм: яблоко, грудь, щека ребенка, окутанные глумом, звуковым туманом. Мягкая, пластическая фактура, тональная световая и графическая растушевка, переходящая в мелкий осенний дождь в лесу, в центре которого — яблоко.

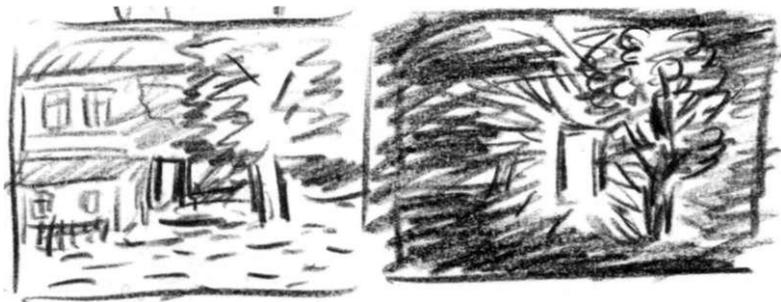
Первый кадр — яблоко. Второй — младенец, сосущий грудь. Далее панорама под столом и Волчок, и снова план сосущего младенца, через



темный наплыв — голова засыпающего младенца и смотрящий на него в упор Волчок, и снова уплывающий в сон младенец. Следующий кадр — яблоко посреди леса. И титр:



«Сказка сказок» — как отсечка первой монтажной строки. После этого — старый дом, куда врывается иная тональность, идущая из коридора. Первый яркий световой взрыв — прямо из центра в глаза зрителю перпенди-



кулярный (торчком), — взрыв, растворяющий коридор, и мы выходим в другое пространство. Звуково — как будто бы по шероховатой фактуре ладонью, которая прожжена пучком света и звуком. И нет ни одного звука, который выходил бы за пределы этой фактуры: вся мягкая изобразительная тональность идет в полном соответствии с мягкостью звукотональной. Заканчивается она первым ударом — началом новой музыкальной темы, который носит совершенно иной характер, — и тоже по всей фактуре. Вначале это пучок звука, охватывающий изображение, а дальше — звук, упавший в изображение — первый фортепьянный удар, 1-я часть, № 8 из «Хорошо темперированного клавира».

Если первые кадры насыщены по всей плоскости, то здесь прозрачность звуковая и пластическая. И важна не последовательность, а вложенный сюда принцип. Вполне возможно эти кадры снять и в другой последовательности, но монтажная строка должна была быть именно такой — по строению, по оштучению целого. Необходимость этого эпизода откликнулась на протяжении фильма в нескольких местах. Дальше его строение по графической основе, по пространству совершенно иное. После белого эпизода снова резкая смена: изображение плотно закрывает поле кадра — скатерть, срывающуюся со столов, утягивает в черноту. И тут же резкий звуковой перелом. В темноту кадра с грохотом проваливается поезд. В этой экспозиции мы задали сразу все темы фильма, которые дальше то сплетаются, то расходятся. То есть задали путь, по которому должно двигаться зрительское внимание. Поэтому и нужен был этот небольшой пролог.

Я уже говорил, что необходимо мыслить не просто отдельными кинокадрами, а сложением отдельных монтажных планов, устремленных к завершающему, когда финальный план внезапно меняет эмоциональную окраску предыдущего. Поэтому надо знать, от какой и до какой точки идет движение, нанизывание кадров. И в этом случае так или иначе неудача внутри кадра компенсируется целым. Более того, каждый отдельный план обретает полноту только в соединении с другим.

Естественный вопрос: сознательно или бессознательно идет работа? Мне кажется, что здесь переплетается и то и другое. Можно, конечно, попытаться вывести теорию о том, что существует закономерность биологических ритмов, за счет которых воспринимается изображение. Ведь глаз не может выдержать монотонность, однообразность движения, графики, цвета. Поэтому ритмы обновляются. (Даже такое, казалось бы, монотонное в плане музыкальной темы сочинение, как «Болеро» Равеля, содержит внутри себя разрывы, ритмические переходы в оркестровке и — самое главное — движение к общему возвышению.)

Сказанное касается первой части «Сказки сказок», которая кончается эпизодом хлопающей на ветру скатерти, срывающейся со столов, и поезда, уносящегося в глубину кадра. Далее идет кусок, в котором мы вместе с Волчком осваиваем место действия, иными словами, сценическую площадку. И сюда опять вклиниваются отдельные темки, которые

потом рассыпаются по фильму. Но происходящее в каждом кадре не должно носить случайный характер в общем развитии действия. Я не говорю о конкретной непосредственности поведения героя — она всегда только заостряет зрительское внимание. Я имею в виду, что в самом фильме не должно быть лишних кусков, лишних сюжетов — мизансцены должны строиться таким образом, чтобы каждое предыдущее движение являлось основой для последующего, чтобы персонажи внутри кадра не перетапывались. Заметьте, любое кинематографическое произведение ценно тем, что в нем ни один жест не пропадает, ни одно движение не проваливается. Внимательное отношение к поведению персонажа влечет необходимость именно этого кадра, а не какого-то другого. Мы можем ошибиться в крупности, в движении камеры, но каждый кадр должен диктоваться абсолютной его необходимостью. А она проявляется тогда, когда мы знаем: этот кадр таким-то образом отразится в последующем, поэтому он нам здесь нужен. Рациональными рассуждениями тут не помочь. Способность соединения первых кадров с последующими нужно вырабатывать в себе на уровне звериного инстинкта. По запаху первых кадров узнавать путь.

— *А вторая часть фильма с него начинается?*

— Волчок осваивает двор. Он среди машин. Сначала у меня было желание показать, как он рассматривает машины, более подробно, то есть вместе с ним заглянуть внутрь. Но, оказалось, контраст внутри кадра важнее фактуры. Поэтому мы взяли цветные фото машин. Чтобы сразу обозначить резкий контраст фактуры старого дома, двора, земли, засыпанной листвой, и — целлулоидности, целлофанности машин. Для Европы «Жигули» или «Москвич» — не машина, это как сарай по отношению к дому. Но здесь прежде конкретности изображения должны срабатывать соотношения фактур. Должно возникать некое абстрактное ощущение кинокадра. Мне хотелось сделать его почти гиперреалистическим, чтобы изображение воспринималось мгновенно, до осознания, сразу — чувствами.

Итак, мы с Волчком осваиваем двор, чтобы, продвигаясь в действии, ретроспективно возвратиться к одной из тем, заданных в самом начале экспозиции. В этом дворе — осень, машины, лист падает с дерева, внимание специально сфокусировано: лист падает в центр черного пепелища. Волчок, швейная машинка, старуха у печи, и вдруг — зимний кадр. Внезапный, появился и пропал, он — бросок вперед, важный бросок — и светотональный, и смысловой. В этом зимнем кадре почти театральный прием — открытая мизансцена. С точки зрения логики — прямое нарушение. Но ни один человек не сказал мне: «Тут реальная среда, а ты вдруг применяешь условный прием», так как он воспринимается совершенно естественно. Здесь проявляется сила мультипликации: когда можно свободно использовать условные элементы внутри кинокадра.

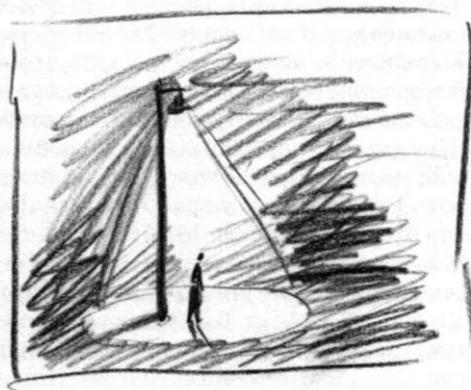
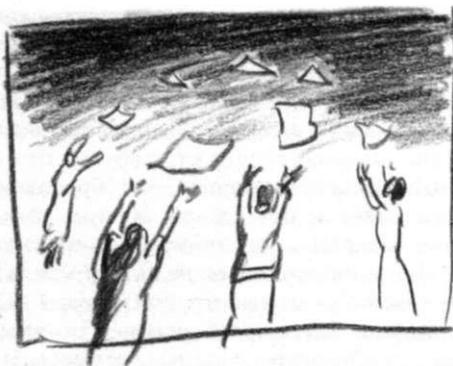
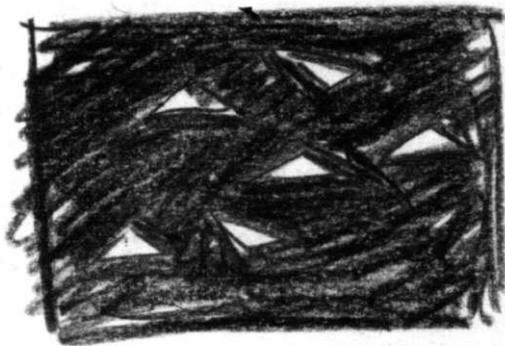
Следующий эпизод фильма я назвал мешкообразным, замкнутым. Танцплощадка. В кадре практически нет реальных деталей, кроме фонаря. Остальное — тональное пространство и пространство гула. Я долго мучился с этим эпизодом, пытался внести в него некие изобразительные опоры, скажем, скульптуру Сталина, которая у нас в парке стояла, автора Меркурова (который был очень хорошим скульптором, например, памятник Достоевского — это его). Скульптура Сталина как свидетельство обожествления и подавления человека была потрясающая, вся словно облита блеском мрамора. Мне хотелось сделать и пионеров с горнами... А потом я понял — не надо ничего. Нужно только найти условия, при которых можно максимально избавиться от мишуры. Не она главное.

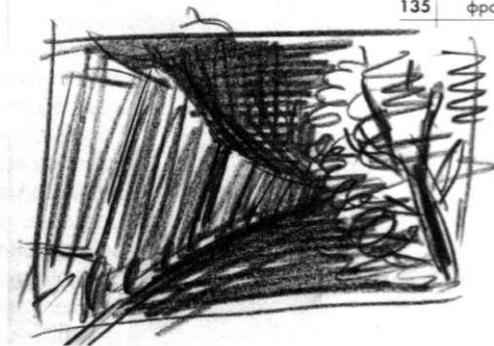
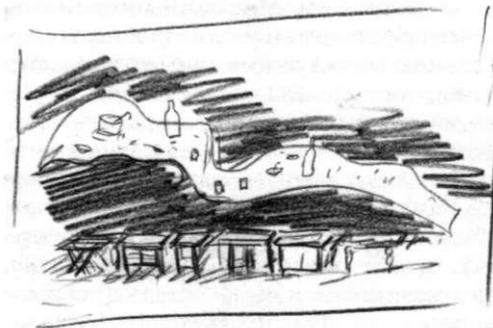
Подобный соблазн был у меня и в зимнем эпизоде. Сначала я думал мужика, пьющего из бутылки, сделать на фоне гипсового пионера с отломанной рукой и с горном в другой. Конечно, все это можно было еде-

лать, но в результате общая переакцентировка эпизода принесла бы больше потерь, нежели приобретений в виде нескольких зрительских хохотков, которые не оплатили бы разрушения сущности эпизода, единства цели. Поэтому, например, и для эпизода танцев подыскивались такие условия, при которых действие было бы максимально простым.

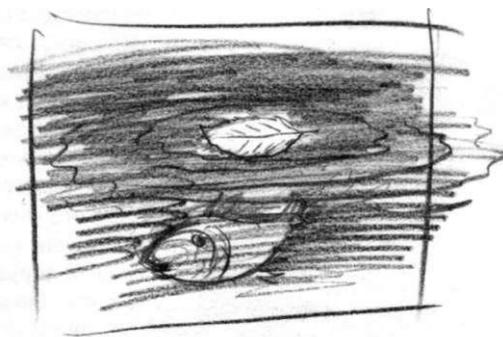
Этот эпизод возник случайно: как-то я шел поздно вечером по деревне, было тихо, где-то собаки побрехивали, и на всей улице светил только один фонарь. Впереди меня шла женщина. Когда она стала подходить к освещенному кругу под фонарем, совсем тусклому, но в ночи очерченному слабым светом лампочки, я видел только ее силуэт. Потом она вошла в этот круг и стала постепенно высвечиваться сверху, потом, выходя из него, начала погружаться в темноту. Эпизод появился в одно мгновение и сразу нанизался на изобразительную метафору. Остальное было делом техники. В фильме он в таком виде и появился. Потом я долго сетовал: как же так? Я ведь много раз видел подобное у своего дома в шестом проезде Марьиной Роши, там так же слабо светили фонари, были такие же темные вечера и одинокие прохожие под тусклой и грязной лампочкой.

Этот эпизод танцев под фонарем завершается высоким звуковым напряжением, когда сплетаются и разорванная штрихом фактура, и фактура музыкальная, в которой скрипичный штрих — основа. Любой композитор напишет вам множество музыкальных тем. Но для фильма может оказаться гораздо вернее воспользоваться не темой, а фактурой, обрабатывающей кинокадр, — в данном случае падение летящих треугольников писем усугубляет дрожь музыкальной лихорадки, удары в вагонное стекло сменяются качанием кадра, похоронка над домом — огромным плакатом и звуковым обрывом — освобождает пространство для одинокой фигуры под фонарем.





И снова изображение и звук сливаются в одно целое, максимально уплотняя кинокадр подвижной фактурой — звуковым навалом: скатерть со стола, подхваченная ветром, поезд, рвущийся в глубину, сорванный лист, летящий за ним по откосу... И дальше — тишина. Рыба, па-да-ю-



ща-я в глубину омута. С точки зрения повествования рыба может показаться здесь нелепостью. Но в этом кадре после грохота поезда я исходил из ощущения тишины и покоя, когда всматриваешься в глубину воды и видишь там ленивую рыбу, и медлительный гобой соединяет темноту омута и зиму — огонь в печи, старуху и Волчка.

Эпизод зимы — наиболее контрастный и яркий во всем цветовом раскладе фильма. Это единственное яркое цветовое пятно в нем, единственное сочетание белого и синего, белого и зеленого, красного и белого. И музыкально он резко контрастирует со всем музыкальным пейзажем фильма.



А внутренняя конструкция здесь достаточно проста: два изобразительных мотива — мальчик и сидящая на скамейке пара. Эпизод можно было сделать более сложно, найти более острые характеристики. Мож-



но было воспроизвести скандал между родителями мальчика, но суть не в этом. Мне важны именно эти два мира, а вовсе не разыгрываемые подробности. Хотя я мог бы разыграть между ними самые разные сцены. Композиция этого эпизода по отношению ко всему фильму не должна быть сугубо рельефной и выделяться слишком сильно. Она и так выделяется — по внутреннему контрасту, по персонажам. И навешивать на эпизод бижутерию, лишнюю игрушку не было никакой необходимости. Поэтому и движения камеры самые простые. Если бы меня спросили о моем отношении к этим персонажам, я бы не хотел его обозначить как отрицательное. Мне их жалко. И мальчика, конечно, тоже жалко. По поводу их жизни можно только опечалиться. Все прошло мимо, и ничего другого у них уже не будет. Жизни загублены. И ребенка заразили победительной бациллой. Помню компанию около магазина, из тех, кто уже перешел в мужской возраст. К одному из них подошла жена под грузом сумок с продуктами, что-то сказала ему и пошла дальше. (Женщины эти совершенно согласны со своей рабочей сущностью. Правда, когда такие муж с женой «ласковыми руками» начинают доказывать свою правду, постороннему лучше не вмешиваться — они вместе бросятся на обидчика и, отстояв свое достоинство, снова примутся друг за друга.) Пошла она, еле волоча ноги, сумки в обеих руках, только что не в зубах, а он ей вдруг вслед кричит: «Том!» и газетку сует под мышку. Она только локоть отвела. Руки-то заняты. У нее даже не было возможности засунуть газету в сумку. Так и пошла. А муж, не глядя, продолжил разговор. Все взаимоотношения в одном жесте.

Конечно, можно было бы разнообразить зимний эпизод, но это утяжелило бы композицию. И ушли они — помните? — за снежный бугор, хотелось случившееся как бы омыть, закрыть белизной, которая позволяла в монтаже перейти к яблоку.

Вообще, яблоко в фильме связывает разные эпизоды: яблоко в начале, в каплях дождя, яблоко, которое ест мальчик, яблоко, упавшее из его руки в снег, и в эпилоге яблоки как манна небесная, как печаль...

В каком-то мифологическом тексте я читал, что яблоки на снегу говорят о печали. Финальный кадр навеян чистым ощущением — из прошлого. Лет за десять до фильма, зимой, у метро «Арбатская» я купил журнал «Америка». Палал снег — такой же тихий, как в этом кадре. В руке у меня было яблоко, особенно вкусное на морозе. Помню, какой это был восторг — запах снега, яблоко, свежий номер журнала. Журнал сам собой разломился на середине, и из его недр хлынула живопись Кандинского. Произошло счастливое совпадение контрастов: серо-белый холодный воздух, запах яблока и живопись, открывшаяся внезапно, так что возник эффект резкого наезда, который сравним, например, с тем эффектом, что происходит, когда прохожие отпугивают быков, которых гонят по улицам на корриду, открывая навстречу им зонтики. Журнал раскрылся, и в меня ударил поток живописи. Помните, у Мандельштама: «И яблоком хрустит саней морозный звук». Это пример многосложения, когда строчка растет в разные стороны, одним мгновением привлекающая множественность ощущений. По такому же принципу должен строиться и кинокадр.

— Юрий Борисович, в зимнем эпизоде после ухода семьи помимо упавшего яблока на снегу остается разбитая бутылка. Что это означает?

— Бутылка — это деталь вместо целого, остаток прожитой здесь жизни. Редко встретишь дерево в лесу, рядом с которым не валяется разбитая бутылка. С точки зрения психоанализа, она свидетельствует о наслаждении властью в микромасштабе и в абсолютно ничтожном виде. А для человека низкой нравственной организации самое упоительное именно это наслаждение — властью. Особенно для такого рабского человека, как советский. Отсюда комплекс зевачи, желание «посмотреть». «Машину посла такого-то к подъезду!» — и стоят зрители. Что они высматривают, выискивают, хотят увидеть Значительное Лицо? Или просто посмотреть, как выходит из подъезда человек и садится в машину? Умилиться и, сублимировав свои чувства, самому перенестись туда?

— А были ли в ваших фильмах кадры, не прожитые вами, а только сочиненные?

— Такого не помню. Мне кажется, что все кадры либо детством навьяны, либо они результат прожитых впечатлений. К примеру, эпизод с воронами вырос из юношеского этюда, который где-то хранится у мамы, и это детское ощущение совершенно естественно перешло в фильм. В сущности, все кадры моих фильмов связаны с моей жизнью, не только «Сказки сказок». Ведь чувственная сердцевина твоей души должна переходить в фильм. Иначе

он станет для тебя лишь очередным холодным предприятием — плановой единицей студии.

— Поэтому главная тема фильма — тема дома?

— Да. Тема дома — в прологе фильма, во дворе, где Волчок качается на швейной машинке, где он костер разжигает, в финале дом, засыпанный снегом, — шла от ощущения, что меня там уже никогда не будет, что эта часть жизни от меня уже отплывает и теперь остается только в памяти. Дом засыпают снега, заливают дожди, и постепенно он сгниет, растает и останется только одно гиблое место. Дом — главная тема фильма. Как и тема яблока, тема Волчка, тема двора, тема войны, прошивающая строчкой фильм в трех местах, тема детства... Почему светлый эпизод выделяется из всего пространства фильма? Потому



что трудность прожитой жизни дает силу самым простым душевным движениям, дружеской встрече, трапезе, приглашающему к столу жесту. Сухомлинский писал, что гораздо больше душевных сил требуется ребенку, чтобы не сорвать цветок, посаженный его товарищем, чем строителям — построить школу.

Любое, самое тонкое душевное движение подготовлено тяжелой предварительной работой и имеет свой постскрипtum. Когда вы едете в автобусе, в метро, в электричке, обратите внимание, как вспыхивают скандалы. В одну секунду. И как один человек хочет повластвовать над другим. Никого не оставит без ответа. Скажет глупость, но обязательно ответит. Это есть сублимация ущемленного самолюбия. В порошке, в микродозе, но — *желаю*: пусть мне отвалят кусочек власти и «Аз воздам». Жизнь состоит из очень простых душевных движений, из очень простых человеческих сопряжений, однако как дорого стоят все эти простые понятия. И как мы в быту, в повседневности не считаем их сколько-нибудь важными, уверенные, что важнее другое, к примеру, то, на что можно вылупить глаза, постояв у посольства, не задумываясь о подлинности этой высматриваемой жизни. Ну или что-нибудь в подобном роде.

— *Деление фильма на темы появилось у вас уже на уровне замысла или на уровне сценария ?*

— Оно возникло уже на уровне замысла, но тогда было много и других линий. Например, была сцена на пляже, когда некий персонаж от этого самого наслаждения властью превращался в быкообразное существо, он так и назывался — «сбычившийся». Другой персонаж — поэт — писал стихи, и листки разлетались по пляжу, и каждый, к кому они попадали, или обретал чувство прекрасного, или окончательно превращался в того, в кого и должен был бы превратиться по своему внутреннему движению. Ситуация достаточно тривиальная, но для мультипликации такая поэтическая тема вполне характерна. И подобных эпизодов было множество, но меня преследовала и мучила выморочность, придуманность, заданность этих образов, идущая от традиционной мультипликационной поэтики, что не естественно прорастает из почвы фильма, а идет от головы, то есть на все флер такой набрасывается. (Хотя должен сказать: недавно прочитал режиссерский сценарий и вижу — написан хорошо, так что по нему можно делать фильм, но и режиссеру другому.)

Когда началась съемка, мы прежде всего сняли эпизод абсолютно безусловный — Волчок в лесу с ребеночком, с колыбелькой. После этого я понял, что нужно сделать паузу, иначе фильм покатится куда-то не туда. Да! И еще, разумеется, безусловным для меня был эпизод военный. Я ушел в отпуск, все спокойно обдумал, и появился зимний эпизод, который вобрал в себя все, что было рассыпано в сценарии, но только в более глубоко, более емком уплотнении.

А потом — легко сказать — спокойно все это обсудили на студии. Я был в таком нервном перенапряжении, что потерял голос — несмыкание связок. Так что всякое было, пока не придумался зимний эпизод.

Люся Петрушевская рассказала мне сценку, увиденную ею в метро, которую я переработал, связав с моей любимой зимой, с моими любимыми заснеженными деревьями, с воронами. И когда эпизод обрел эту чувственную основу, он раскадровался сам. Сейчас я уже не помню, почему он оказался именно в этом месте, так как раскадровок у меня не осталось, но он появился так, будто уже существовал, и мне нужно было только чуть-чуть снег для него расчистить. И всё.

Если же заглянуть в режиссерский сценарий, то только четвертая его часть заполнена кинокадриками. Остальное — пусто. По оставшемуся от сценария, неснятому материалу можно было бы сделать совсем другую картину, вполне оригинальную. Ведь, по существу, развилась только од-

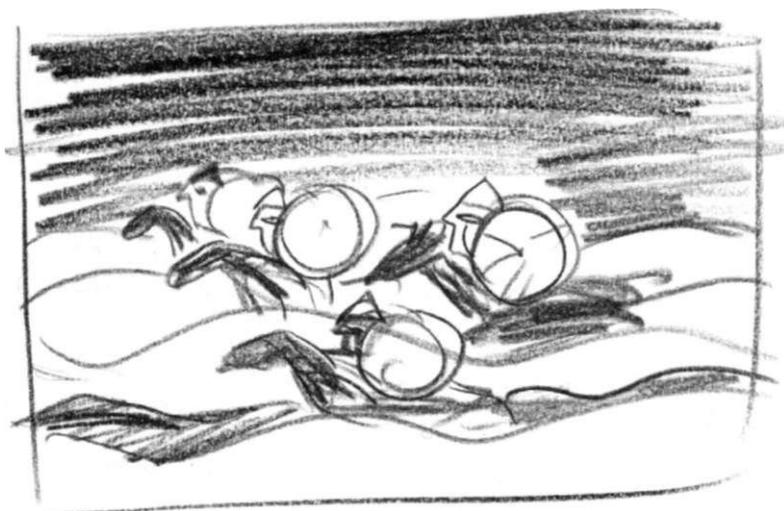
на его клеточка. И развиваясь, дала ход всему фильму. То, что условно называлось «Поэзия», перешло в эпизод «Вечность». Эпизод «На пляже» перерос в эпизод зимний, который, в свою очередь, через другие элементы, через сквозную тему поэта соединился с «белой» темой, когда становится ясно, что для того, чтобы понять простые истины, нужно либо перестрадать, либо оказаться перед смертью.

— Но все-таки вы фонограмму записываете до изображения, а затем снимаете под нее или наоборот?

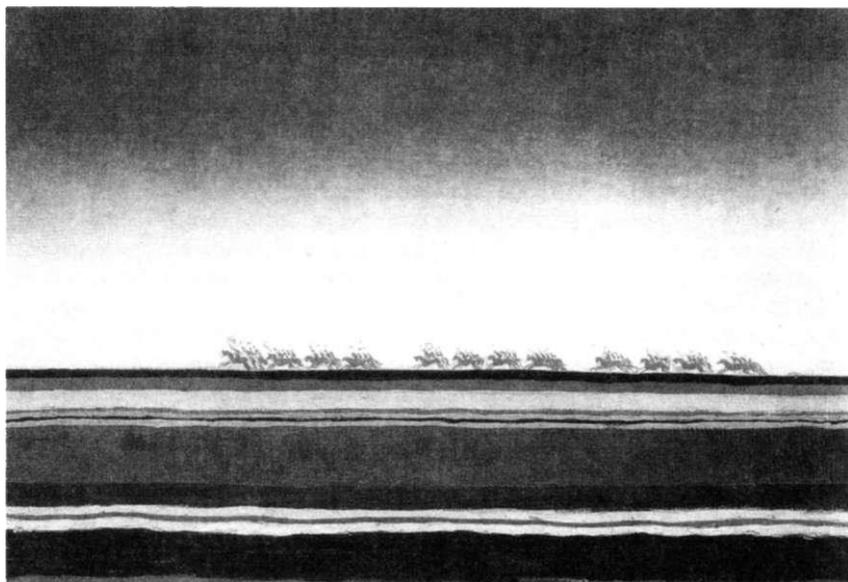
— Здесь не существует никаких предписаний. Если эпизод связан с ритмической музыкой, вы, естественно, отбиваете про себя ритм и пишете фонограмму. Но нельзя рассчитывать на то, что звуковой ряд сам собой потом приложится к изображению. Что касается моего опыта, то с каждым фильмом он все более бесполезен и бессмыслен для других. Мне хочется немедленно в изображении услышать звучание. Звук потерял для меня значение как фонограмма и приобрел значение как сердцевинная составляющая общего движения фильма. Поэтому, чтобы ответить на ваш вопрос, имеет смысл поговорить о моем первом режиссерском опыте — о фильме «Сеча при Керженце».

Работать над ним в качестве сорежиссера меня пригласил старейший наш мультипликатор И.Иванов-Вано. Художниками были Марина Соколова и Аркадий Тюрин. Мы взяли музыку Римского-Корсакова, и единственной идеей цвето-музыкальной фильма было соединение пластики и звука. То есть даже не идеей, а сверхзадачей. Конечно, она была не до конца формальная. Хотелось сделать не просто цветовые сопряжения в согласии с музыкальным звучанием, а все-таки добиться того, чтобы изображение имело эмоционально-чувственное воздействие на зрителя. И построить это на изобразительных архетипах. Мы ведь пользуемся в обиходе, сами того не понимая, словесными архетипами. Говорим «гуча стрел» или метафорически обозначаем врагов: «Черные тучи идут с моря, хотят прикрыть четыре солнца...» («Слово о полку Игореве»). Мы привычно пользуемся обозначениями: «светлое начало», «чернота, поглощающая свет», «белый свет», вообще «белое» как пространство, «великое ничто», как говорят на Востоке. Белое и изумрудная зелень, сложение двух цветов, классическое иконописное сложение. (Кстати, о белом. Советую посмотреть живопись Владимира Вейсберга, одного из крупнейших художников. Строя свои композиции, он постепенно пришел к понятию белого пространства, которое словно излучает предмет. Его работы могут много дать в понимании того, как развивается художественная мысль.) Белое содержит в себе всю цветовую гамму. И мы попытались за счет цветового сложения дать драматургическое развитие. «Сеча при Керженце» — это попытка соединить цвет и ритм, ритм и музыку. Попытка просмотреть напряженность цвета в зависимости от заполнения им кинокадра. В фильме есть бледное дрожание сюжета, подобное музыкальному. Намеченные темы переплетаются, конфликтуют, одна подавляет другую, прорывается сквозь нее, ее слабый голос едва-едва слышен, но даже звучание всего оркестра не способно убить слабый звук. Таков музыкальный сюжет. Кроме того, в фильме есть несколько монтажных кусков, о которых мне хотелось бы сказать. Один — прощание, когда дружина уходила в бой, и там, мне кажется, происходили пластические соединения, когда темная тональность переходила в другую, выраженную в фигуре стоящей княгини, а на зеленом берегу оказывалась дружина и постепенно, наплывами, скрывалась за холмами. Для меня здесь, конечно, звучала строка: «О русская земля, ты уже за холмами...» Но, мне кажется, наиболее удачный эпизод в этом фильме — сражение. Он наиболее полный по точности замысла. Хотя и он постепенно, уходя от пластических разрывов, стусился в материю. Там, где

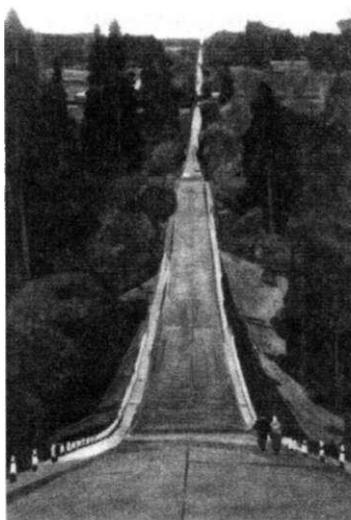
эмоция отражается от цвета, от вибрации цвета, от его судороги, от его чистоты, когда в цвете нет нагрузки на сюжет, задача цветопластическая работает стопроцентно. Как только делается попытка сгрузить все это воедино, соединить цветопластику, звук и сюжетное движение, сразу же идут потери. Я и сейчас оставил бы тему приближающегося врага неизменной: пластика движения шла в полном соответствии с пластикой музыкальной и давала сильный эффект. Например, когда вражеское войско скачет через цветочные волны. Если говорить о реальном пространстве, то через ковыль. Но само изображение не имеет никакого отношения к ковылю! Здесь создается сгущенная пластическая масса, сквозь которую прорывается другая. И появилась она из изобразительной пластики 20-х



годов. Получилось взаимопроникновение материй, оформление пространства не как некоей воздушной среды, а пространства как кристалла, то есть соединения пластических масс, которые обозначают это пространство в еще более резкой форме. Возьмем, к примеру, картину Малевича «Красная конница»: огромный небесный свод и внизу, по горизон-



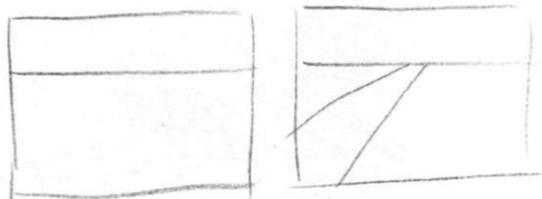
ту, скачет конница, которая сделана очень условно. Я смотрел эту работу в подлиннике: конница скачет над горизонтальными полосами поля как под ковром, и этим создается невероятный эффект пространства. Разбирая эту вещь, можно вспомнить, казалось бы, самое неожиданное с ней соединение — голландский пейзаж «Беление полотна», когда длинные формы холста активно обыгрывают пространство. Что я имею в виду? Можно написать зеленый луг со всеми импрессионистскими подробностями — луг, который уходит в марево света. Это один ход. Абсолютно справедливый и соответствующий восприятию глаза. Мы погружаем пространство в свет. А есть и другой ход: надо найти в этом луге, который мы пишем, такие пластические формы, которые давали бы ощущение ухода в перспективу. Если бы была задача просто нарисовать пейзаж, который протыкает плоскость картины вглубь, мы бы могли для этого избрать и совершенно другие мотивы. Например, написать дорогу, которая уходит в глубину, электрические столбы (вспомните пейзажи Георгия Нисского с их шоссейными дорогами, которые перерезают огромные пространства, когда все строится на горизонталях и на резком уходе в глубину). Но может быть и другое строение, когда линия горизонта совпадает с вершиной холма, когда соединение на линии горизонта неба и земли образует энергию, которая характерна для сопряжения живописных пространств. Но стоит только приподняться над горизонтом, и открывается но-



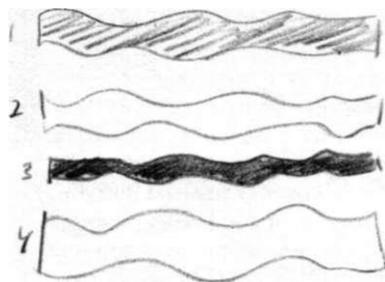
вое пространство, то есть энергия горизонта переходит в успокаивающую ясность нового пространства.

Посмотрите Вейсберга, посмотрите любого художника-классика — Рембрандта, Фалька, — у них явственно это сочетание двух пространств, это напряжение на самом соединении. Гойя тоже по-своему это делает. На соединении возникает электрический разряд. Вообще, понимающий художник всегда заботится об этих самых пластических соединениях.

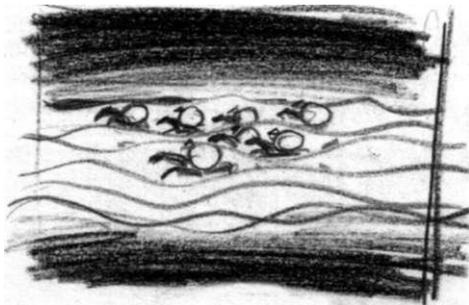
Но возьмем и другой художественный принцип: вот линия горизонта. Достаточно на полотне сделать еще несколько линий, и вот уже это пространство



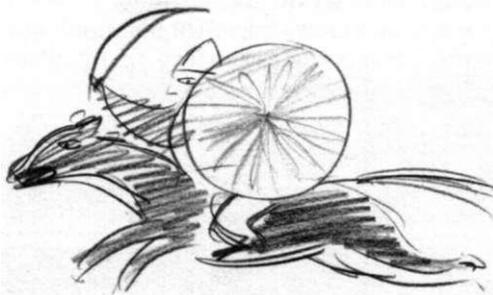
сразу туда уходит. (И это то, чем занимались Малевич и все художники 20-х годов, то есть освоение живописного пространства.) При низком горизонте небо постепенно переходит от синего к светлому. А конница сделана вполне условно, она почти не видна. Но так просто сформулированная задача — две плоскости — ничего бы не дала. Художник словно расстилает ковер на лугу: цветные полосы нарисованы неровно, по мере движения к горизонту изображение как бы напрягается — *туда*. И как последнее напряжение — горизонт рассыпается и схватывается маленькими фигурками конников. Их почти не видно, они нарисованы условно и расставлены буквально. С точки зрения мультипликации вообще неверно по движению. Когда мы делали «Сечу», я, вспомнив это пластическое решение, попросил художников сделать волнистые длинные по-



лосы — метров по шесть, разного цвета, естественно, предполагая будущее их сопряжение. На экране горизонтально двигались, обгоняя друг друга, шесть полос: первая была темная, и все цветовое напряжение сходилось к центру. Цвета — бурый, черный, желтовато-оранжевый, бурозеленоватый — неяркие цветовые всплески. Небо черное, но с размывками. Изображение по отношению к небу горело по тону. И среди этого

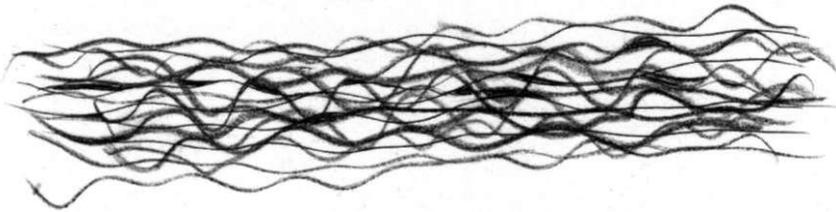


марева скакали всадники. Только одни глаза и были видны. Лошади нарисованы, как волки, — лошади-волки. И — узкая глазная щелка и щиты. Вот и все, что было нарисовано. Всадники были одинаковые — их от-



штамповали по одному клише. Что в результате получилось? Цветовые волны колыхались по отношению друг к другу, и кадр весь дышал в соответствии с пластикой музыки.

Есть такой праздник в Вятке — «Свистунья», — когда весь базар свистит и воздух обретает плотность, свист уплотняет ветер и становится видимым. Как будто пучок цветных, тонко нарезанных полосок бумаги трепещет под ветром, переливаясь яркими пронзительными красками.



У Гоголя есть такие строки: «Чуткое ли ухо дрожит во всякой вашей жилке?» Он переводит изображение на слух и проявляет изображение слуховой ассоциацией. Сюрреалистический эффект! Или как он описывает римский воздух в письме к М.П.Балабановой: «Что за воздух! Кажется, как потянешь носом, то по крайней мере 700 ангелов влетают в носовые ноздри... Верите ли, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше — ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были величиною в добрые ведра...» Чувствительность выражена в суперконкретном изображении. Это уже сверхмультипликация в литературе.

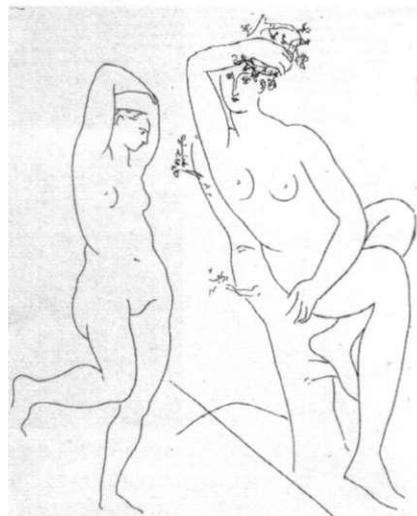
Какой вывод я тогда сделал для себя из фильма «Сеча при Керженце» о проблемах соединения цвета, пластики, движения, звука, и в итоге строения кадра? Что двигаться строго в пластическом плане и пытаться переводить музыкальные колебания в музыкальную фактуру, в фактуру цвето-тональную — эта задача не самая глубокая, она имеет некоторый поверхностный смысл. Она может присутствовать в каком-то фильме, но как единое и главное решение — вряд ли. Однако само упражнение на эту тему причудливо причащает к слуху-зрению. Приучает понимать характер фактуры, которую ты буквально ощущаешь ладонью, характер цветового напряжения, разложения цветового взрыва.



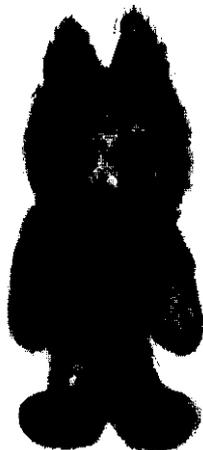
Фрагмент 8

Помните, в «Сказке сказок» Волчок, качая колыбельку, входит в световое сияние; диффузион растворяет свет. Кинооператор Игорь Скидан-Босин очень хорошо снял этот кусок. Но если остановить кадр и внимательно его рассматривать, глаз обнаружит много погрешностей в изображении. И, наверное, какой-нибудь прилежный художник тщательно «замылил» бы эти корявости. Франческа Ярбусова мыслит образно, поэтому простыми средствами добивается нужного эффекта, а кинооператор погружает изображение в световую стихию. Свет цепляется за шероховатости, тем самым оживляя кинокадр. Весь фокус в том, что глаз должен видеть самое главное из того, что ему сейчас показывается. И не разбегаться вниманием по пространству кадра, которое должно быть так обработано, чтобы концентрировать внимание на его сердцевине. Если внимание рассеивается, значит, кадр плохой, значит, ты не сумел сосредоточить внимание зрителя на нужной тебе точке. Абсолютное совершенство кадра невозможно, да оно и ненужно. Совершенство не в отдельном кадре, а в уплотнении, в подгонке кадров друг к другу. Только сумма дает возвышающее их значение, успокаивающую ясность, которая сильнее, чем отдельный изобразительный самокупаемый момент. Художник способен блестяще и виртуозно что-то нарисовать, но в результате фильм может оказаться провальным, поскольку кадры протестуют друг против друга, не соединяются в строчку. Каждый предыдущий кадр должен «умирать» при переходе к следующему, и тогда прорастает фильм.

В качестве примера — рисунки Пушкина и Пикассо. Эта молниеносность линий, в которую вхлестывается множество чувств. Эстетика высокого плана. Или японский художник Утамаро: линия может быть сделана подробно, точками, линия гравюры наполнена напряжением, в ней преодолеваются сопротивление материала, твердость доски. Линия долго обрабатывается сознанием и кропотливо вырезается, чтобы передать стремительность движения. В результате эффект оказывается



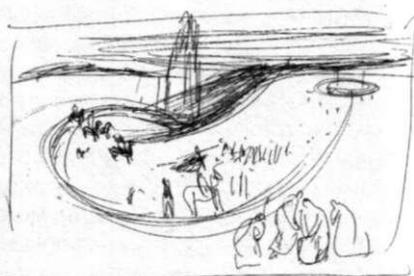
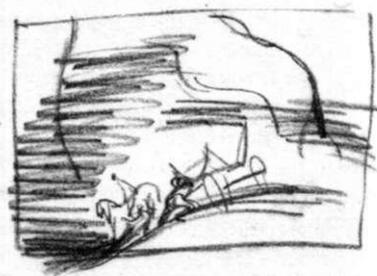
такой же, как и от линии, сделанной молниеносно. Захлестывание зрительского внимания в одно движение. Еще неизвестно, что труднее сделать. В молниеносной линии нужна твердость руки, которая двигается в единстве с чувством; ты можешь сделать два десятка набросков, и только двадцать первый окажется тем, который тебе необходим. Остальные двадцать пойдут в корзину. Так рисовал Модильяни, о чем пишет Ахматова. А можно работать над одним рисунком очень долго и получить искомую стремительность движения к цели. Вот так и в мультипликации: изображение может выглядеть неторопливым, лишенным яркого внешнего эффекта, но в результате при сложении кадров ты вдруг понимаешь, что каждая отдельная клеточка фильма устремляется куда-то дальше, умирая в следующей. А если не умирает, то остается сама по себе, и тогда начинается губительный процесс самолюбования, то есть омертвления.



Когда внедряешься в материал, происходит такая степень соединенности со штрихами, фактурой, целлулоидом, что ты уже не видишь: здесь — фольга, здесь — целлулоид, а видишь живую материю. В смысле сборки это выглядит просто: акварелькой что-то такое помажешь по готовой фактуре, царапнешь по целлулоиду и всё. Чтобы персонаж привести к окончательному знаменателю, необходимы конечные точки, стягивающие изображение.

В сущности, это закон любого изображения. Вспомним «Возчиков камней» Рубенса, когда кривизна убегающей вниз дороги и будто взорванных над ней скал дает напряжение всей композиции. Или многофигурную композицию Брейгеля «Крестный путь».

Мы ясно видим, как плоскость пейзажа кружит в пространстве, разворачивается по спирали вверх. Даже цветовые точки всадников, рассы-



панных по дороге, строго удерживают движение толпы, глазеющей на невиданное зрелище. И эта шумная толпа поднимающихся в гору ротозеев укрупняется в середине композиции и удаляется к кругу лобного места.

Мне возразят: «Эх, куда хватил! Брейгель?! Здесь бы с движением разобраться». Но в том-то и дело, что движение тогда начнет подчиняться невидимому естественному закону изображения, когда персонаж будет развиваться от чего-то к чему-то.

Глаза Волчка невидимо обогащают фактуру, в которую вклеены, а блестящая капля мокрого носа завершает его форму. Детали, они — как укол, как тонкое вхождение иглы в наши чувства через микроскопическую точку. Деталь завершает абрис, силуэт, скульптурность. Как драматургия имеет свой пролог, завязку, кульминацию и развязку, так и любое самое микроскопическое изображение имеет свое развитие.

Чем прекрасна классическая живопись таких художников, как Веласкес или Рембрандт? В «Возвращении блудного сына» композиция небесно совершенна, каждая ее часть тяготеет к чему-то другому, содержит движение, устремленное за пределы частного, за пределы живописи куда-то гораздо дальше. Но в то же время каждая часть настолько подчиняется общему драматургическому закону, что она заключает в себе все моменты общего: подготовка кульминации, кульминация, распад, завершение. Я очень люблю эту картину и много часов провел, подробно, в разных ракурсах ее рассматривая и мысленно представляя от поверхности холста до последнего тончайшего завершающего слоя. Всеобщий закон мировой гармонии распространяется на любую, самую микроскопическую деталь.

В мультипликации отработанность фактуры должна быть в стремлении к целому. И это единственная максимальная отработанность, которая имеет существенное значение для всего фильма. Чем проще первая фактура, тем естественней она обогащается царапанной целлулоидной накладкой.

— *Каким образом вы готовитесь к съемке?*

— Начинаю с того, что рисую основные игровые композиции, пытаюсь все элементы привести к игровому знаменателю. На этом пути бывают разного рода сопротивления. Предположим, не находишь простого решения для того, чтобы перевести персонаж из одного положения в другое, возникает проблема — как изменить конструкцию, которая позволит сделать эту замену, или как найти игровой мизансценный ход, которым можно прикрыться, чтобы перевести персонаж в иное состояние, «не выворачивая ему суставы». Вообще, в перекладке самое трудное — перевод мизансцены из одного пластического закона в другой.

— *А когда кадр уже стоит, начинается подготовка игры персонажа?*

— Нет, я с ним еще на бумаге долго воюю. Делаю игровые композиции статичными картинками, чтобы ряд рисунков дал представление о действии. Но это даже не поиск игры, потому что в съемке много импровизации. Я пришел к твердому для себя убеждению, что если персонаж по конструкции внутренне оправдан, он может делать все. И его можно нагружать любой игрой, естественно, в соответствии с заданной ему природой и психологией. Конструкция персонажа — отражение его манеры поведения.

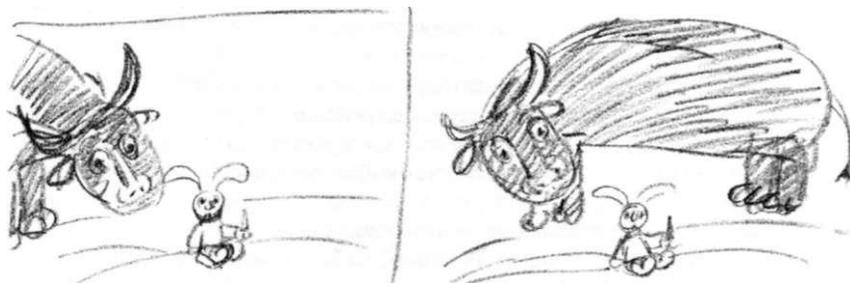
Человек с квадратными плечами ведет себя иначе, нежели узкоплечий человек, на котором пиджак висит, как на вешалке, а карма-



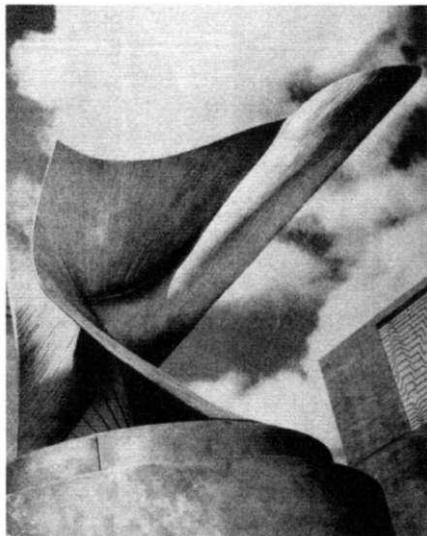
ны оттопырены, будто в них лежит по булыжнику. И видно, что они оттопырены потому, что в них вечно железки, болты, гайки, подобранные на улице. Герой не от мира сего — монтирует дома вечный двигатель. Можно вообразить его комнату. Если у него жена, то без умолку кричащая, если дети, то непременно немые и постоянно что-то таскают у своего папы-конструктора, а он возвращает на место отобранное. Словом, ад. Хотя возможен и противоположный ход. Жена восхищена мужем-неудачником, рассказывает соседям о своем чуде, убеждает, что скоро они полетят на вечном двигателе. И однажды случается чудо, они взлетают. Но главное, что узкоплечий герой, по определению, не сможет сделать то, что может плечистый.

Я говорю о свойствах органичности поведения, когда перегруженный событиями персонаж сопротивляется, не выдерживает и под их тяжестью ломается. Насильственность сразу же видна на экране, она вылезает в виде плохого рисунка. Хотя внешне может быть нарисовано очень хорошо, но не органично. Здесь срабатывает общий закон: если персонаж не может делать предлагаемое, значит, в нем ошибка. И результат такой цепочки — отсутствие видения целого.

— В вашей работе были такие случаи?



— Когда не получалось? Конечно. Например, в «Лисе и Зайце», в сцене, где Бык разговаривает с Зайчиком. Я почувствовал, что на меня что-то давит, что все не так, неинтересно, что композиция растянутая, рыхлая, реплики ложатся неорганично. Игра не развивается. Сначала была вот такая композиция. Сидел Заяц и хрустел своей морковкой, а слева в



кадре была морда Быка, туловище которого срезано рамкой кадра. В какой-то момент я почувствовал, что композиция беспокойна, что она разламывает кадр и что-то в ней не так. Хотя между персонажами происходит нормальная беседа, то есть все в согласии с репликами. Однако у меня было ощущение, что здесь нарушена органичность. Пока я не пришел к самой простой композиции, которая и вошла в фильм. То есть пока я не поставил Быка таким образом, что он навис над Зайчиком, закрыв полнеба. И сразу все стало на свои места. По сравнению с предыдущими персонажами Бык повис над Зайцем черной тучей. И все легло, и даже когда кадр укрупнился, мне было естественно играть этими персонажами. Хотя, в общем-то, что изменилось? В плане их взаимодействия какая разница — здесь туловище Быка или там? А по существу изменилось многое. Статика сразу приобрела характер движения. Появилось обратное движение.

— Спираль?

— Да, спираль, которая вообще характерна для строения природы. Помню абстрактную скульптуру французского скульптора Певзнера, которая сделана в расчете на свет с неба. Если представить ее вид сверху, то она вывернута по спирали, то есть форма раскрутилась и грянула в небо. Скульптура производит сильнейшее впечатление бури, взорванности. Чистая абстракция, но в полном соответствии с законами природы.

Поэтому неорганичность я начинаю ощущать в своей работе буквально горлом. Я чувствую, что у меня сухо во рту, что это против моей природы, что это ломает мои кости. Откуда берется такое ощущение? Необъяснимо. Хотя потом становится ясно, что внутри всего было несогласие, несоответствие. Поэтому опасайтесь решений, которые влекут за собой насильственное переламывание материи. Все должно быть естественно и органично: внутренний закон каждого кадра должен быть в соответствии с каким-то неведомым законом целого, неведомым и самому автору. Малое в соответствии с целым. Очевидно закон гармонии предполагает бесконечность, поэтому гармония естественна в действии. Зная принцип золотого сечения, нельзя искусственно построить композицию. Все живое бесконечнее математики и необъяснимее.

Помните сцену, где Волчок уходит в светлый коридор? У нас не хватило движения ярусов в глубину, чтобы увести Волчка в этот светящийся поток. Я по ходу съемок делал уменьшение персонажа от компоновки к компоновке. Графика силуэта элементарна, но она обогащается пространством кинокадра. Компоновки сделаны буквально в течение нескольких минут — ровно столько, сколько нужно, чтобы их заштриховать. В движении вы не увидите рывков, хотя компоновки не сфазованы. Система движения очень простая, как вдох и выдох. Вдох — движение вверх, выдох — вниз. Волчок при шаге вниз оседает и в этот момент уменьшается, для зрителей его уменьшение естественно и органично. Этот принцип удаления или приближения любого персонажа может быть использован, если для решения задачи не хватает конструктивно-технических средств движения ярусов. Конечно, его удаление можно было сделать на ярусе от начала до конца, если бы ярусы можно было двигать на большую глубину. Увеличение их уже до высоты 140 см позволяет решать и иные задачи. Уход персонажа в глубину при зажатой диафрагме, при большой глубине резкости можно делать за счет движения ярусов, так что персонаж от верхнего своего положения, почти от самого объектива, может уйти на общий план. Но вообще-то, конечно, изображение надо стараться приводить к более простым формам. То есть знать, где его нужно загружать.

В кадре ухода Волчка в коридор использовались разные фактуры. Значит, внутри существует развитие изображения. Зрителю нет до этого дела, он не думает, что и как сделано, но он разницу эту чувствует. Контраст между пространством (декорацией) и его центральной точкой — персонажем сам лепит изображение.

— Потому что декорация без целлюлоида!

— Дело не в этом. Декорация написана акварелью, то есть на другом изобразительном принципе. Движение кисти — ее акварельный след — тяготеет к центру, обыгрывая тем самым персонаж. Его плоскость, если представить декорацию в изометрии, перпендикулярна акварельной



Пространство строится из предполагаемого движения персонажа. Я уже говорил о живописи «малых голландцев». У них всегда фигуры первого плана фактурны, сделаны корпусными, выпуклыми мазками. При этом лессировка обтекает фактуру, заполняя густотой цвета малейшие впадины. Фигуры дальнего плана почти акварельны, они написаны тончайшей лессировкой без подложки иногда прямо по горизонталям пейзажных мазков. Фигуры словно растворяются в пространстве. Закон строения соблюден абсолютно.

Помните в «Сказке сказок» кадр со спеленатым младенцем?

— Он, как червячок.

— Он и есть червячок, так иногда говорят о спеленатых младенцах. Сверточек завершается гримасой личика, что делает его реальнее природы. На фоне графики закрученной пеленки личико становится сверхреальным, тем более рядом с условным (поскольку вымысел) персонажем Волчка. Подобным построением мы приближаем зрительское внимание к изображению и держим на некотором расстоянии



так как нет физической, натурной достоверности. Для зрителя создаются такие точки в пространстве, которые он должен видеть в первую очередь, при этом что-то должно уходить на периферию и восприниматься не только боковым зрением, но и краешком сознания. Исходя из строгой логики изображения, если уж ты ввел какой-то закон, то будь добр сам его и соблюдай и ему следуй. Снова пример из живописи. Когда Веласкес был молодой, он писал руки сверхподробно и еще очень подробно писал кружева. Но как легко он изображал их уже в зрелом возрасте — кисть будто плясала над живописной поверхностью! Если приглядеться, нет ничего похожего на ту вязь, которую когда-то в юности Веласкес плел на холсте. То же и у Рембрандта. Его воротники проработаны вначале с роскошной подробностью, а дальше, в зрелости, кисть становится свободной, варварской. Но при этом какое живописное содержание! Или вспомните гойевское строение живописи. У Гойи нигде нет очерченного силуэта. Приграничная зона двух пространств сжимается и расширяется. Она дышит на холсте, и за этим дыханием скрывается линия, которую увидеть невозможно. Ее можно только прозреть. Мы знаем, она скрыта в переходе одного цвета в другой, одной формы в другую.

Если мысленно развернуть графику Волчка и младенца в виде одной линии, некоего силуэта, то вы не обнаружите открытый графический прием: линия сжимается в абрисе младенца, доходит почти до твердой корпусной живописи и снова расширяется, растушевывается штрихом вокруг Волчка. Этот принцип изображения относится и к одному персонажу, и к соединению персонажей, и к кинокадру, и к системе соединения кадров. Вот когда начинается невидимая жизнь. Нет ничего хуже в изображении, чем быть пленником заданной стилистики. Она работает только на короткие расстояния. Она просчитана на броскую, гротескную, притчеобразную мультипликацию, короткую по времени. Там, где речь идет о другой поэтике, открытая стилистика не действует. Она начинает постепенно ломать фильм. И в результате мы приходим к разрухе. Необходимо думать о целом и не упираться вниманием только в один кадр, который в итоге станет жестяным, твердым, неподвижным, принципиальным. Минареты стоят на мягких фундаментах. Твердые кадры не соединяются друг с другом.

Я говорю о том, к чему пришел сам во время работы. Естественно, вы будете работать по-другому, по-разному, но законы соотношений все равно остаются едины для любого фильма: если вы станете делать фильмы короткие с броской стилистикой, то принципы разнообразности вам надо будет переносить на игру персонажей, на ритмы... Однако бойтесь, когда в погоне за непрерывным желанием держать зрителя в беспокойстве и напряжении вы станете подкидывать ему в кадр все разнообразие, на которое способны. Пропадет чувство целого. Звучит элементарно, как вытереть нос платком при насморке. Но, к сожалению, почти не видишь фильмов, в которых грамотно составлена *вся* «партитура».

Технические погрешности тоже можно обращать в свою пользу, даже набирание слоев, утолщающих персонаж. На фильме «Лиса и Заяц» мы с художником Франческой Ярбусовой стремились сделать персонажа как можно тоньше, чтобы от него не было теней, чтобы чистота кадра была абсолютной, как если бы изображение было в одной плоскости, а не делилось на слои. Избранная нами стилистика прялочной живописи диктовала такое стремление. Поэтому мы взяли в качестве материала фольгу — она не лохматится по краям и сохраняет ровность, не деформируется под светом, а спокойно лежит. Бумага корежится, когда высыхает краска. Целлулоид тоже корежится под слоем краски. Сложение двух материалов дает плотность и ровность.

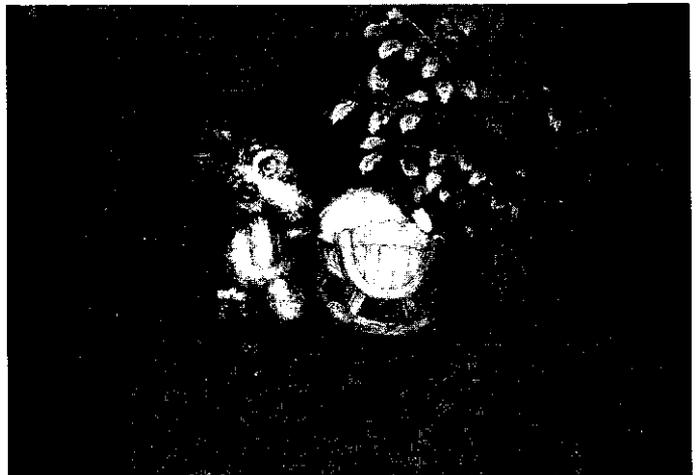
— *А вы используете астролон — плотный материал, тоже прозрачный, как и целлулоид?*

— Из него в «Сказке сказок» сделаны фигуры танцующих. Но астролон не годится для маленьких персонажей, он слишком толстый. Когда слои астролона наслаиваются, появляются тени от этой толщины. Однако и этот эффект можно использовать в своих целях.

Если отдельно посмотреть элементы фильма, просто так лежащие на светлой бумаге, можно прийти в ужас от их грубости. Они начинают жить по-настоящему, когда попадают в нужные условия. Атмосфера кинокадра должна соответствовать физиологии персонажа.

Надо взять за правило рисовать персонажи в тех пространственных условиях, в которых они будут жить внутри кинокадра. Иначе можно ошибиться в тоне графики и даже в игре. Должен сказать, что, когда кинокадр делается, я прихожу в отчаяние от того, что он не соответствует моему внутреннему ощущению. Но зная, что персонаж попадет в кинокадр, совсем в другие условия, я себя сдерживаю, иначе можно растеряться и не остановиться в своих поисках. Когда для «Сказки сказок» — это был эпизод «Колыбельная» — снимался лесной холмик, фактура его была сделана довольно грубо. Франческа промазала тушью, а потом в буквальном смысле зашлепала его пятнами осенней листвы.

Но этот эпизод, в котором Волчок качал колыбельку под кустиком, строился в различных изобразительных «средах». Свет мы ставили так, чтобы из колыбельки шло сияние. Новорожденный — безгрешное существо. Он не притягивает, а, наоборот, — излучает. Моя жена как-то сидела с дочкой в поликлинике и, ожидая свою очередь, оглядывала столики для новорожденных



детей. С ее места видны были только скомканные пеленки. Над одним из столиков она увидела свет, идущий из развернутых простынок. Она приподнялась и увидела, что в них лежал младенец. Помните, у Пастернака: «Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба...» Колыбель с младенцем в «Сказке сказок» тоже высвечена светом. А остальная часть кадра тонет в сумерках.

— Значит, не надо специально рисовать светотень?

— Лучше рисовать живописью со светом. Свет — как лессировка в живописи. Вся классическая живопись построена на лессировках. Всегда освещенные части картин писались с лессировкой, что давало дополнительное сияние, дополнительную светоносность. Удивительно, что сегодня это ушло и живопись оступела. Она не излучает сияния, не светится, не продлевается светоносной энергией. Лессировка дает более тонкие градации.

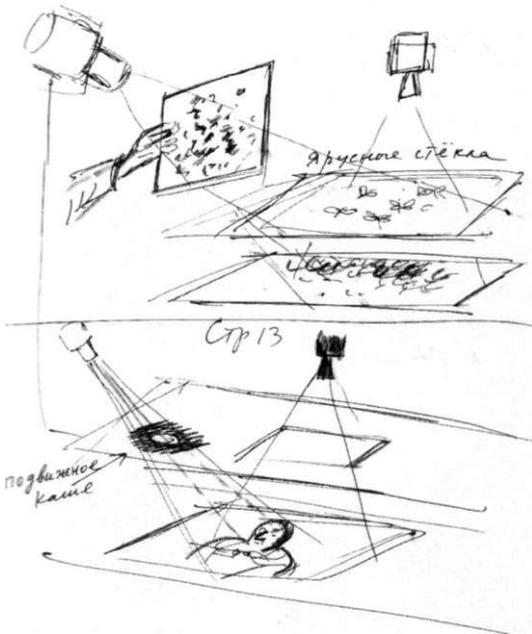
Бугор, на котором Волчок качает колыбель, словно маленький Вифлеем. Поэтому хотелось получить эффект, будто светом младенца освещается куст над ним. Когда колыбелька качается, мы видим световой поток и пяточку младенца. В поэзии это называется синекдоха — деталь вместо целого. Вне среды кинокадра и сама пяточка, и колыбель производят достаточно плоское впечатление, но изображение делалось в расчете на его развитие светом, в расчете на свет как на последнюю лессировку.

— Перекладка — вещь плоская, а ощущение рождается объемное. Это среда так работает?

— Да. Конечно.

— А свет и тень мотыльков в «Ежике в тумане» как сделаны?

— Осветительный прибор был направлен отдельно на то место, где летают мотыльки, но свет поставлен так мягко, что когда они уходят из светового круга, то, естественно, растворяются в тени. Так как они лежат (летают) на одном ярусе, а Медвежонок с Ежиком сидят на бревнышке на другом, то тень от мотыльков попадает и на ярус под ними. Вот вам наглядный выигрыш ярусной съемки.

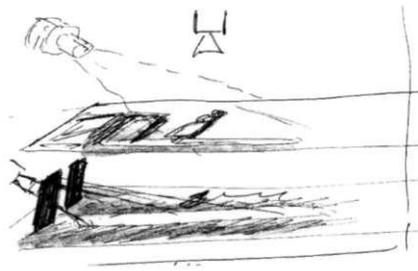
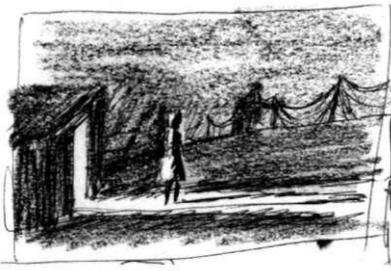


— А как сделана в «Ежике» игра света и тени на листве?

— Между нарисованным пейзажем и осветительным прибором я держал в руке целлулоид, на который хаотично наносились черные пятна. (Можно два целлулоида.) Во время экспозиции я подрагивал целлулоидом перед прибором. А чтобы свет сделать в какой-то отдельной точке, на нее направлялся световой прибор с узким тубусом. Помните, кадр Ежика со светлячком на травинке? Световая точка вручную передвигалась следом за светлячком.

В «Шинели» мы иногда светим через ярусное стекло, сбоку от камеры сквозь динамическое каше. В процессе съемки покадрово меняем форму каше, создаем на лице Акакия эффект живого играющего света свечи. Я уже не раз говорил, что свет — не просто экспозиционный слой фильма, он одушевленная его часть.

— Как в «Сказке сказок» сделан свет в черном эпизоде «Вечность» сквозь открытую дверь?



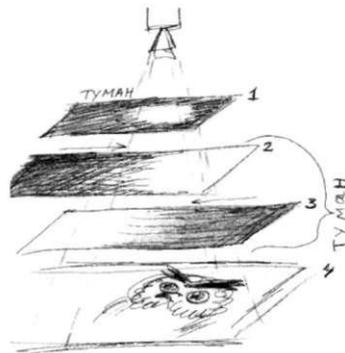
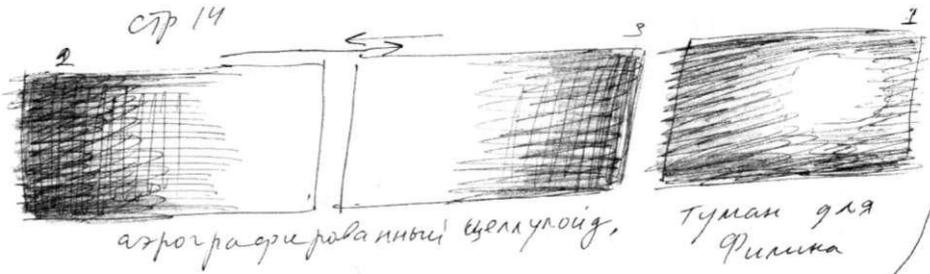
— Эта полоска света сделана прибором сбоку. Он светит через щель на второй ярус, ниже стекла, на котором находится девочка. Кроме того, под световое пятно подложена полоска на целлулоиде с легким просветлением. Девочка освещена отдельно, она тонирована цветом с учетом света из открытой двери дома. Таким образом световой эффект складывается из освещения прибором и рисования света на персонаже и декорации.

— Сколько слоев между передней и задней пленкой ?

— Здесь нет счета на слои, может быть и один слой, и три, все дело в тональном соединении планов. Тон и действие диктуют количество слоев.

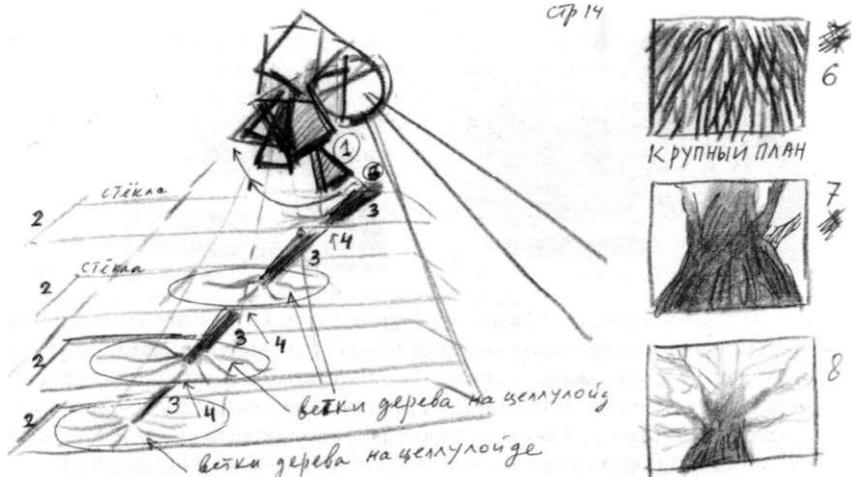
— Каким образом делалось так, чтобы Ежик наполовину оказывался в тумане ?

— Мы туман специально наносили аэрографом. Разбрызгивали мелко пыль на целлулоиде, оставляя свободной ту его часть, в которой должно было появиться изображение улитки или лошади. Например, нам надо было снять, как Филин проступает из тумана, тогда это «окно» мы



тоньше аэрографировали, уплотняя тон вокруг его предполагаемого появления. Когда он удалялся от яруса, то скрывался в тумане, поскольку в этот момент на ярусе, по горизонтали, мы закрывали «окно» еще одним слоем аэрографированного тумана. По мере же приближения к ярусу мы открываем «окно», и персонаж становился резким.

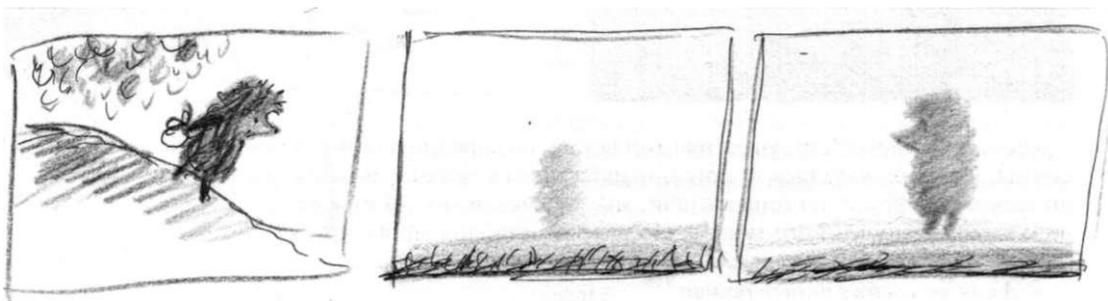
— А как вы вообще делали туман ?

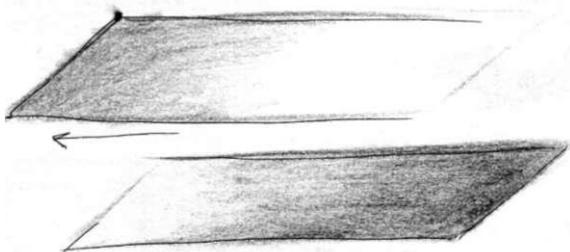


— Эффект тумана является главным изобразительным и драматургическим средством фильма. Посмотрим кинокадр, где идет панорама по дереву. Камера у нас стояла вот в таком положении (1), вот здесь были стеклянные ярусы (2), дерево было разбито на отдельные части (3) и фрагменты прикреплены под каждым ярусом (4). На стеклах лежали целлулоиды, на которых были нарисованы ветки дерева (5). Когда камера поворачивалась — а мы не могли бы снять этот эпизод, если бы она не могла вращаться на оси и наклоняться по отношению к стеклу (6), — то получался эффект выхода на общий план. Потом камера брала крупный план (7), и когда она разворачивалась, то автоматически крупность плана менялась (8). Когда камера поворачивалась в крайнее положение (8), целлулоиды, на которых были нарисованы ветви, мы начинали медленно вращать, так что получался эффект вращающегося дерева. Ствол не крутился, он был плоский. Вращались только ветки. Но так как ствол был сделан единым по тональности, то детали внутри него не просматривались. Кружащиеся ветви давали ощущение поворота ствола вокруг своей оси. Следя за движением ветвей, доверчивый зритель и подумать не мог, что ствол дерева неподвижен. Иногда зрителю надо задурить голову.

Каждый отдельный целлулоид с ветвями был под слоем тумана, не плотного, а мягко нанесенного на целлулоид. Для каждого плана, практически для каждой отдельной сцены в «Ежике» делались какие-то дополнительные туманы, в расчете на конкретное действие персонажа.

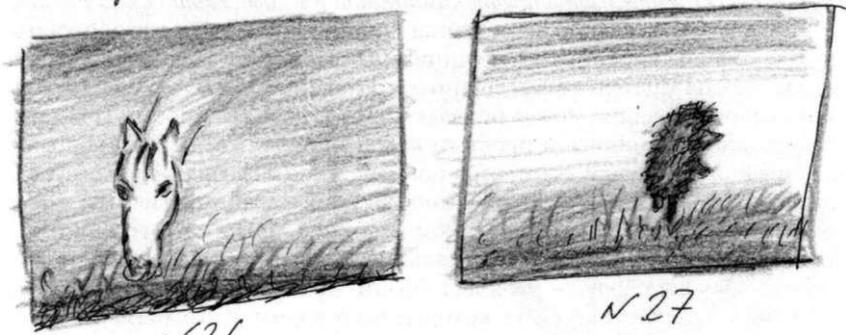
В эпизоде, где Ежик спрашивает себя: «Если Лошадь ляжет спать, она захлебнется в тумане?» и медленно спускается с горки в туман, как в воду, был сделан такой туман, который незримо раздвигался и открывал фигурку Ежика: «Даже лапы не видно...»



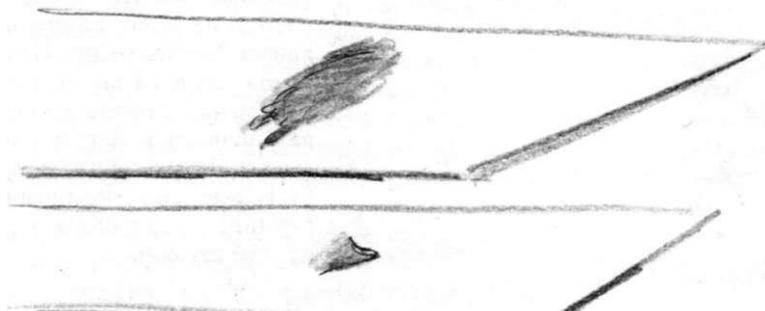


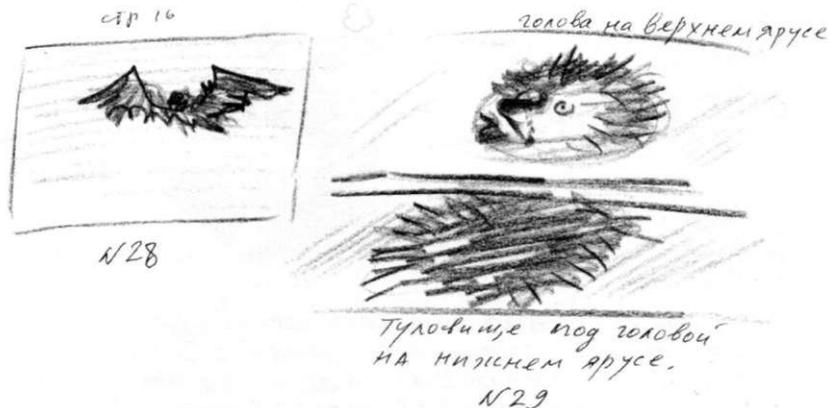
А когда Улитка уползала в туман, мы ее расположили на наклонном стекле, закашировав его слоем тумана, — получился эффект, что она уползает в глубину. В сцене, где Ежик крутит листик в лапах, кладет его на землю и скрывается в тумане, его погружение в туман сделано за счет движения яруса с Ежиком в глубину кадра.

Система покадрового движения ярусов — в глубину, из глубины — открывает уникальные возможности. Все появления Ежика, Собаки, Филина из тумана, их исчезновения в тумане сделаны за счет движения ярусов. Лошадь являлась в кадре все тем же способом: я двигал туманное на-



пыление вдоль по стеклу, а Лошадь проявлялась на ярусе из глубины. У нас нижние ярусы имеют возможность двигаться буквально под стекло верхнего яруса. Если нам необходимо такое приближение, то верхний ярус, к которому мы приближаемся, специально делается откидным. Когда персонаж на нижнем ярусе вплотную подходит под верхний, то я, естественно, не могу его под этим ярусом двигать, поэтому приподнимаю стекло на оси и спокойно передвигаю персонаж, а потом стекло опускаю на место. Когда персонаж соприкасается с прижимным стеклом, то следующей фазой я его просто переставляю на верхнее стекло. Эпизод, где Лошадь фыркает на листик, а Ежик скрывается в тумане, делался так: голова Ежика лежала на верхнем ярусе, а туловище было внизу на нижнем, я перекладывал голову на слой, где лежало туловище, и все стекло с





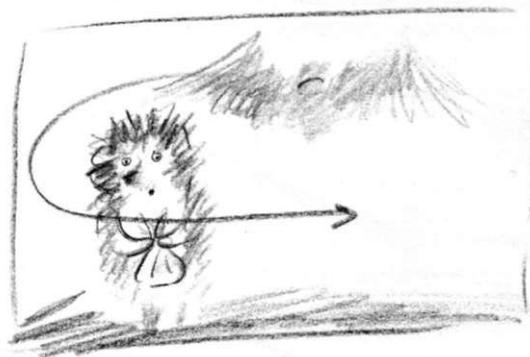
Ежиком двигал в глубину. Следующий кадр: Летучая мышь пролетела, и на экране сквозь туман приближается к нам голова Ежика, которая лежала на верхнем ярусе, а туловище — на нижнем, и создавался такой эффект, будто Ежик выглядывает из тумана. Способ, противоположный погружению в туман.

— Расскажите о статичной композиции и о композиции с движением.

— Давайте разберем сцену, когда Филин ухает Ежику в ухо, поскольку она лишена внешних композиционных атрибутов. Все действие здесь строилось на тщательно выверенных композициях, я имею в виду смену кинокадров. Внешне может показаться, что здесь все просто. И мы действительно стремились к простым композициям. Когда, предположим, снимаешь улицу или интерьер, понятие «композиция» существует со всей отчетливостью, поскольку оно связано с конструктивным пространством. В «Ежике» принципы композиции основаны на изменчивости кинокадра. Кадр «течет». Представьте себе, если бы мы снимали реку, просто текущую воду, — являлось бы это композицией кинокадра? Да, если бы мы нашли элементы, которые дают видимой статичности постоянную изменчивость. У Басе есть такое трехстишие:

Срезан для крыши камыш.
На позабытые стебли
Сплетется мелкий снежок¹.

Если бы мы показали такой кадр — срезанный камыш, валяются сухие стебли, падающий снег медленно засыпает все пространство, — было бы это композицией? Безусловно, поскольку происходит приращивание кинокадра, медленная смена картинки. Композиция возникает там, где есть точка, за которой мы внимательно следим. То есть композиция там, где существует ожидание изменения. Я не случайно взял эпизод из «Ежика в тумане», поскольку здесь никаких внешних атрибутов композиции



нет. Меняет ее лишь появление и исчезновение Филина. После чего Ежик выходит на крупный план, а из-за его спины выныривает Летучая мышь. И композиция строится так, что мы видим мышь раньше Ежика. Но раз появилась Летучая мышь, значит, Ежик сейчас испугается. И далее снова композиция: в глубину — из глубины, в глубину — из глубины...

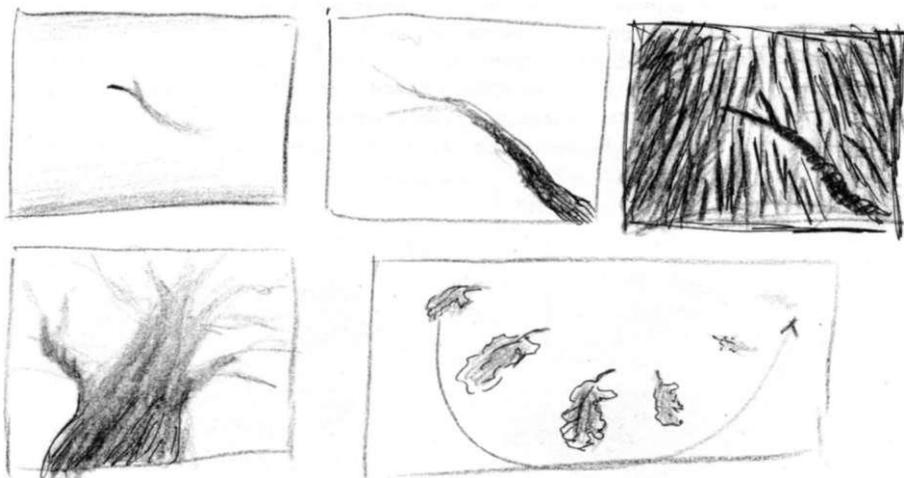
¹ Перевод Веры Марковой.

Если проследить линию фильма, то первая его часть строится исключительно графически, так, как рисуют дети. Идет Ежик, потом появляет-



ся Филин, а Ежик его не заметил. Потом он поворачивает в глубину и видит Лошадь. Спускается в туман и дальше у нас практически нет фронтальных композиций, они все строятся только в глубину и из глубины... Если Ежик где-то и идет фронтально, то обязательно с поворотом в глубину или из глубины. Поэтому тут надо было исходить из самой плоти тумана. Воспользоваться атмосферой, поглотившей мир, превратившей его в Великое Ничто. Поэтому необходимы простые композиции, чтобы такие детали, как, например, веточка, которая выныривает из тумана, а затем скрывается в нем, была самым важным формообразующим элементом кадра. И ведущему элементу должно быть подчинено все пространство.

Веточка погружается в туман, скрывается в нем, и по ней идет панорама в глубину, движется одна фокусная точка. И это тоже композици-



онный принцип — мы даем ощущение ожидания. Композиция в кино — постоянное ожидание развития действия. И наконец нам открывается тайна — ствол дерева и панорама от палочки вверх на дерево. Мы вышли во фронтальную композицию, здесь у нас уже никаких тайн нет, и мы открываем новое пространство движением вверх и снова глубинное.

И вся композиция завершается падающим с дерева листком, улетающим в туман. Вместе с ним растворяется в тишине музыкальная тема. И только как продолжение звучащего пространства — далекий крик Медвежонка: «Е-е-жик!» К слову сказать, русское слово «ежик» имеет два слога, оно точно продолжает движение листа. В японском языке это слово сложное, и его звучание ломает действие — в нем шесть слогов (ко-ха-ринэ-дзу-ми). Такое звучание существенно не совпадает с изображением. Поэтому, мне кажется, при переводе фильма вообще не надо было ме-

нять это слово на японское, достаточно было дать титр, объяснив, что крик Медвежонка означает «ежик», и всё. Для меня слово — соединение звука и смысла. А шесть слогов вместо двух — все равно что в музыкальную фонограмму вставить лишние звуки.

Со слов «Вдруг кто-то дотронулся до его лапы» снова возникает тема тумана, но тревожная. Она кружится вместе с движением Рыбы, на которую садится Ежик. И тогда тема меняется на другую, то есть тоже на тему тумана, но уже с интонацией ликования.

А в последнем эпизоде, где Ежик разговаривает с Медвежонком, реплики переключаются музыкой, которая состоит из очень коротких кусочков. Сложность здесь была в том, чтобы составить из нее единую композицию. «Чтобы звезды удобней считать было», — с этой реплики начинается музыка («Медвежонок говорил, говорил») и завершается той же темой, что и при первой встрече Ежика с Лошадью в тумане.

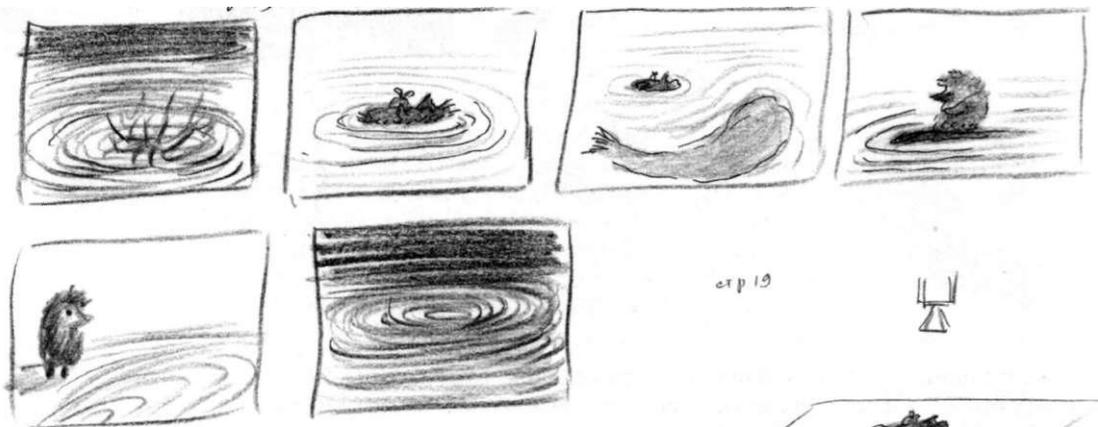
Строение музыки шло от состояния персонажа: любопытство, тайна, тайна, сменившаяся облегчением, тайна непонятности, тайна, переходящая в первый страх, потом этот ужас усугубляется следующим, переходит в конструкцию дерева, первый собор, как первый взгляд на небо, потом опять ужас, но в еще более высокой степени, и опять Ежик будто внутри собора, под куполом, и дальше пошла крутня, нарезка подробностей, фантазий, перемешанных с реальностью. Потом идет кусок с Собакой — чисто звуковой, натуральный. Потом эпизод с водой, когда Ежик плывет на Рыбе, здесь вообще нет музыки, а только фоновый какой-то отзвук балалайки. И дальше — в связи с Рыбой — опять тема тумана, только в его зловещности, его тайне, его ужасе и т.д., до финала.

— А Рыба тоже сделана переключкой ?

— Да, она сделана из кусочков целлулоида.

— Каким образом фактура Рыбы соединилась с фактурой воды, на которой есть от нее след и она сама чуть колеблется ?

— Прежде всего была нарисована раскадровка будущих натуральных ка-



дров. Мы прорисовали схемы движения Рыбы и Ежика. Далее все кадры с водой мы снимали на реке в соответствии со схемой и временем этих кинокадров. После получения изображения кинооператор переснял натурные кадры на фактурном экране, и только потом мы выставили на мультстанке кадр над рир-экраном, на который проецировалась снятая натурная заго-



товка воды. На один ярус мы положили нарисованную листову над водой, на другой ярус — Ежика. Весь метраж снятой воды был заранее записан в экспозиционные листы, все ее колыхание, все ее движения, в которые потом должны были вписаться движения Рыбы. Ежик лежал на стекле на фоне воды, под ним на другом ярусе лежала сделанная Рыба. Составленная из отдельных скрепленных между собой элементов, она была чуть прозрачна по контуру и чрезвычайно подвижна. Она получилась прозрачной за счет съемки воды в две экспозиции. Рыба будто растворялась в воде.

Здесь можно вспомнить традиционный кукольный китайский или индонезийский театр, когда из рыбьих пузырей или какого-то другого материала, доведенного выделкой до прозрачного состояния, делались плоские элементы фигуры, куклы, которые соединялись шарнирами. А сами куклы крепились на длинных тонких палках.

Мы «прогнали» в одну экспозицию всю сцену на фоне воды, а второй экспозицией еще раз сняли уже одну воду по тем же кадрам, закашировав место, где лежал Ежик.

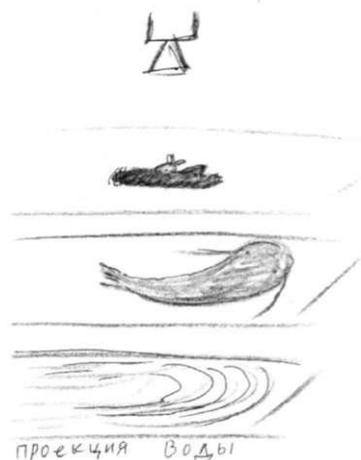
— Но как сошлись эти разводки на воде с движением Рыбы? Нельзя же было все так точно рассчитать?

— Не только можно, необходимо. Мы рассчитывали, приблизительно прикидывая движение воды. И, в общем, почти не ошиблись в расчетах.

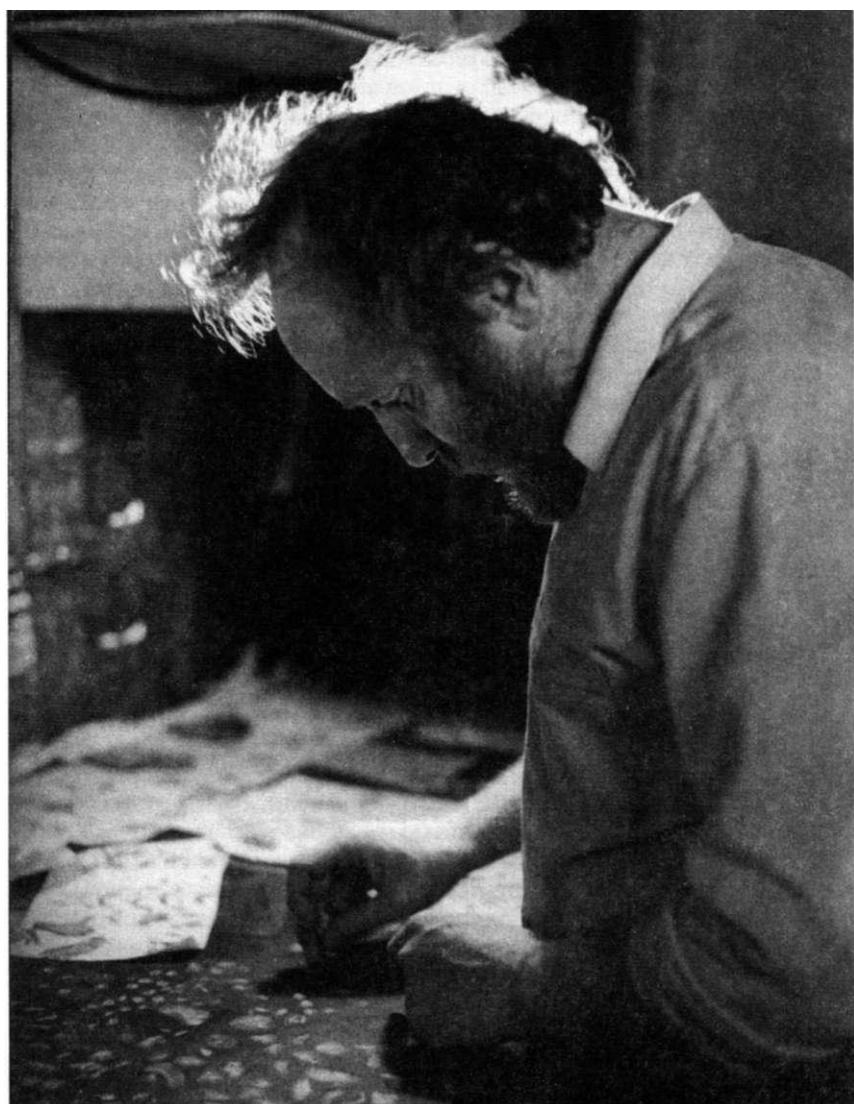
Для разных натурных кадров пришлось делать разные приспособления: и полено тащили на тонкой леске, и привязывали на проволоке чурку, и на длинной палке изображали движение рыбы под водой, и камни бросали в воду для кругов по воде, и в сцене падения Ежика трепыхали в ней крашенные черные кусочки пенопласта.

— А как сделана сцена с листом, когда он падает на Ежика?

— Вначале мы сняли для каждой предполагаемой сцены натуральный лист в различных покадровых движениях. Лист был прикреплен на медную проволоку, и мы двигали его в разных поворотах: лист падает с дерева, лист кружится, лист лежит на земле, подрагивает, Ежик крутит лист в



лапке и т.д. Для каждой сцены с листом мы отпечатали на фотоцеллулоиде отдельные циклы фаз. Лист падает с дерева, лист шевелится, из-под него выползает Улитка, Ежик крутит лист в лапе, рассматривает его, лист улетает в туман. Каждая фаза — это сложение позитива и негатива. Работа кропотливая. Необходимо было заранее прочертить все схемы движения, составить фотофазами покадровое движение листа и плюс ко всему держать в голове кинокадр, его построение на станке под камерой. Словом, все те же проблемы: технология и эстетика. Специалист компьютерного движения скажет: «Элементарно!» И получит движение, правда, при нулевой эстетике, поскольку отсутствует контекст преодоления невозможного. Покажите мне на компьютере грубую почву, из которой родится тончайшее дыхание. Быстрый результат таит ядовитые газы. Быстрым бывает только разрушение, убийство или воровски приобретенное богатство.

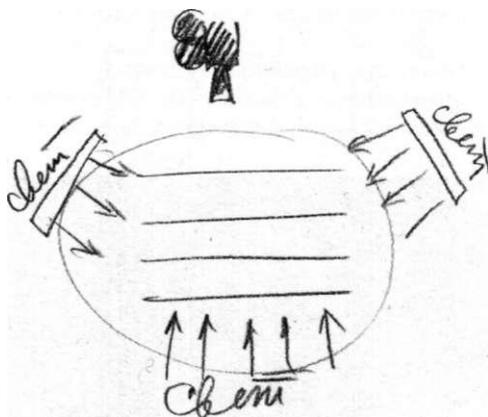


Фрагмент 9

Продолжим разговор о практической стороне съемки и о том, как режиссер «тихо, сам с собою» решает конкретную проблему съемки.

Безусловно, и кинооператор обязан иметь необходимый технический запас (то есть знание и практика), из которого выбирает нечто подходящее к конкретной сцене или сочиняет новое.

Мы с кинооператором Александром Жуковским сочинили многоярусный станок с подвижными ярусами. Это было вызвано новым строением пространства и, в свою очередь, открыло новые художественные возможности. Принцип подвижного кулисного пространства — это Восток, Китай, теневой театр. Философия Востока не предполагает точку перспективного схода. Мои суждения о Востоке весьма поверхностны, но чувственно я предполагал: тонкие ярусные стекла нарезают единое



световое поле, последний слой — световой, когда свет снизу. Он дает возможность распространиться в нем пространству, означенному стеклами.

Новые художественные задачи потребовали движения пространства вокруг персонажа и персонажа в драматургическом пространстве.

В 30-е годы Уолт Дисней пользовался для съемок «Бэмби» многоярусным станком. Принципиальное отличие нашей ярусной установки в том, что ярусы двигаются покадрово в глубину, из глубины, то есть на камеру и от камеры. Кинокамера, в свою очередь, может оказаться в любой точке ярусного пространства.

Понимаю, что в сегодняшней компьютерной необузданности ярусная технология покажется детской забавой. Но она и не претендует на всеядность. Более того, она создает лишнюю головную боль при съемке. Она сужает технологические возможности, но заостряет эстетическую мысль. Она подтверждает важный момент: искусство условно. Но условность открывает художественную остроту, то есть *единственность пути* развития изображения.

На мой предыдущий пассаж можно возразить: мол, вы с кинооператором сделали ярусную установку, она расширила возможности съемки, но и компьютер расширяет. Все правильно, только в нашем случае каждый кадр, каждая сцена так трудны, что успевают «проработаться духом» (выражение Вернадского).

Компьютер обретет художественность тогда, когда перестанет имитировать натуру. Даже в условных знаках есть имитация, поскольку изображение не имеет ошибки, неизбежной при рукотворной работе. Поэтому так отвратительны движения панорам, камеры, персонажа. Они будто плавают в невесомости.

Сочиняя новый фильм, режиссер должен предполагать практическую съемку. Новый фильм — новая эстетика, то есть чувственное пространство. Эстетическая магия может стать интригой, как и само действие. Новая эстетика — не способ рисования. Она — новое поведение изображения в действии, сопряженное с новыми психологическими задачами.

Каждая подробность персонажа берет свое начало в пространстве кадра, как лист дерева берет свою жизнь от корней и от солнца. Ничто не живет само по себе. Пространство озвучивает персонаж, и наоборот.

Обычно в мультипликации пространство — это фон, принудительный ассортимент к герою. Для меня оно живой организм, пронизанный нервными пучками, кровеносными сосудами. Оно требует к себе ровно такого же внимания, как и персонаж. Но мы об этом уже говорили. Работая над кинокадром вместе с художником и кинооператором, ты, режиссер, обязан владеть технологической частью работы, знать не только свойства съемки, но и различные качества пленки и ее зависимость от проявки.

Поэтому перейдем к конкретному разговору.

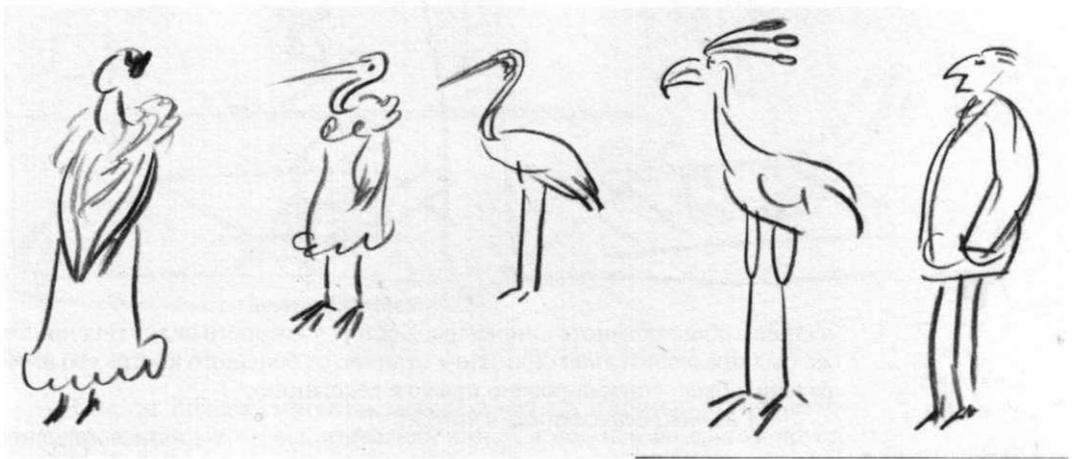
— Скажите, пожалуйста, в фильме «Сказка сказок» в эпизоде «Волчок в дверях дома» вы использовали фотографии автомобилей?



— Я сразу думал о гиперреалистическом изображении машин, поскольку здесь должен быть ядовитый контраст между фактурой старого дома, заросшего сада и новыми, отполированными, будто с конвейера сошедшими машинами — времени не за что зацепиться, соскальзывает с полировки. Вначале я хотел, чтобы они выезжали из кадра на наших глазах, потом решил, что возникает лишняя изобразительная нагрузка, поэтому мы сделали разъезд машин со двора только на звуке, при этом наезд на крупный план Волчка, стоящего в дверях, легче для изображения. От машин остается только дым, Волчок чихает, вспархивают и хлопают крыльями голуби.

— *Одушевление животных — это вообще традиционный способ мультипликации ?*

— Мне кажется, это одна из сильных сторон мультипликации, когда мы видим неадекватность изображения и действия. На экране может появиться просто черточка. Достаточно нарисовать еще одну черточку, а потом, если вторая подойдет к первой и ее пощекочет, это уже будет одушевление, и тогда можно за ней увидеть живую душу. Зоологический (зооморфный) персонаж может скрывать за собой человеческий характер и человеческое поведение. Через него нам легче проявить человека, чем через собственно человеческий персонаж. Зоологический персонаж является условным знаком по отношению к человеческому. Любой человеческий жест, сочетаясь с условностью персонажа, становится выразительнее. Удельный вес жеста повышается. Должен быть диапазон между условностью и натурой. Все, что в этом пространстве, если правильно использовано, повышает художественность. Необходима дистанция



между действием и натуральным опытом. Мгновенные сравнения каждой точки действия с каждой точкой сознания и памяти отзываются переживанием — смехом, сердечным волнением или трагедийным очищением.

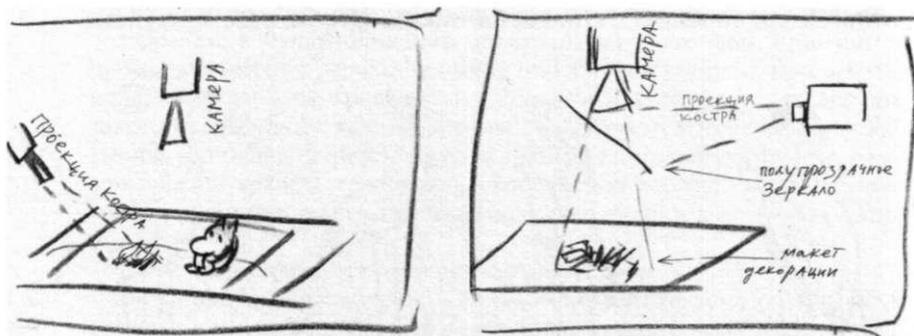
Необходимость рисования человеческих персонажей, как, например, в «Шинели», потому усложняет задачу, что мы имеем дело с изображением, близким к реальности. Гротесковый персонаж рисовать легче, с ним проще работать, гротеск играет уже за нас. В персонаже, приближенном к натуре, мы должны находить то, что его отличает от природы физиологической. Нужно искать прямо противоположное — смотреть, на какое животное или на каких животных может быть похож он, чтобы отыскать в нем диапазон от знака до реальности. Каждый из нас похож на какое-то животное. Кто-то похож на хомяка, потому что постоянно у него что-то за щекой, он все время что-то жует. Кто-то похож на птицу-

секретаря, потому что вышагивает на своих длинных ногах и смотрит сверху вниз. Какая-то женщина похожа на цаплю, у нее накинуто на плечи боа, она идет, все время подергивая плечами.

— Как в «Сказке сказок» снимался костер?

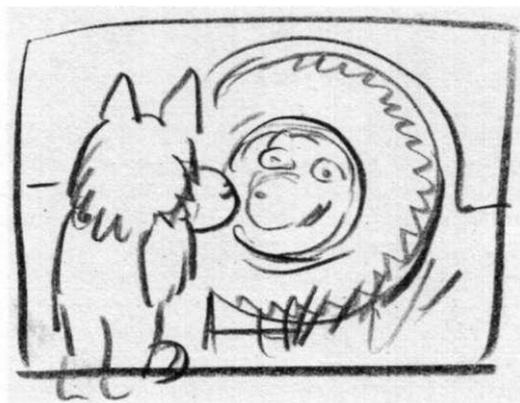


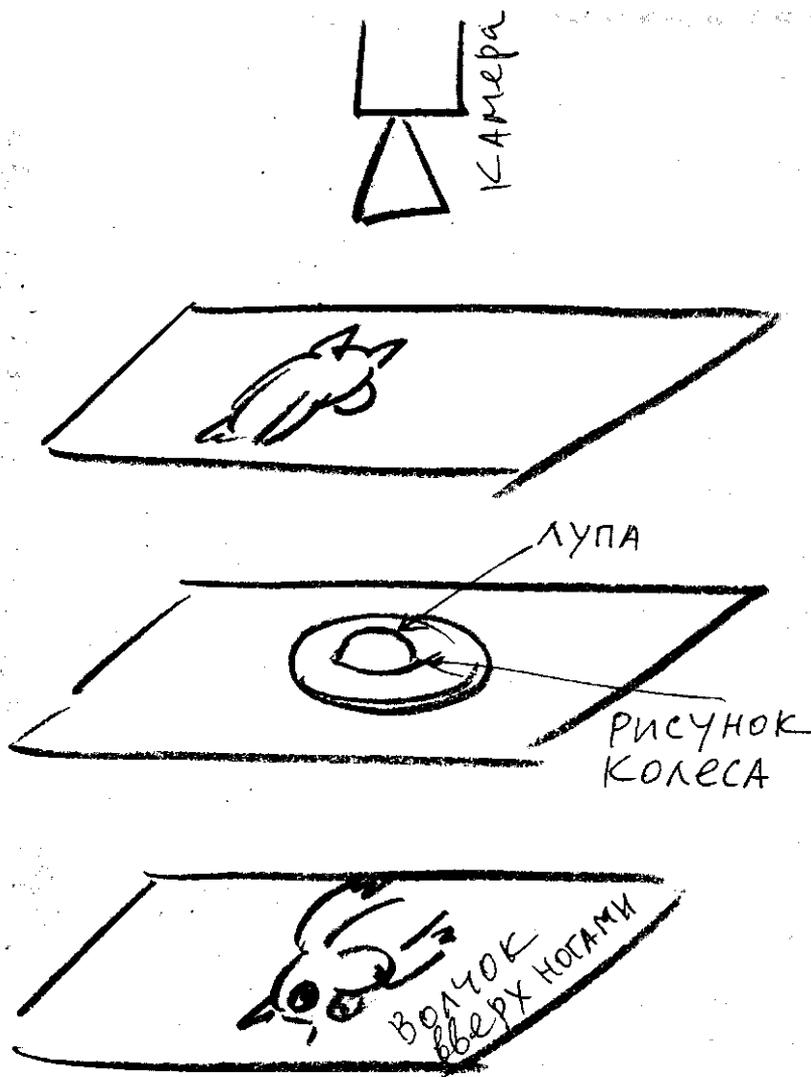
— Мы сняли натуральный костер, потом отпечатанный позитив зарядили в проектор и это изображение через полупрозрачное зеркало, стоящее перед объективом под 45 градусами, соединили с декорацией. Подобный способ часто употребляется операторами комбинированных съемок. Световой контраст горящего костра, его яркость хорошо прояв-



лялись в общей темноте кинокадра. Костер, у которого сидит Волчок, тоже был предварительно снят. Но в отличие от большого костра его изображение было спроецировано прямо в декорацию.

— А Волчок, отраженный в колесе?





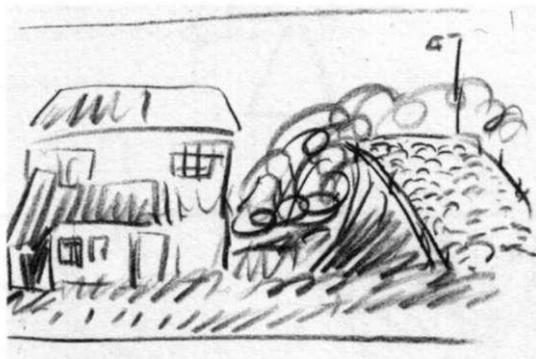
— Там, где Волчок смотрится в свое отражение в колесе, мы на место никелированного колпака поместили линзу, а под ней на другом ярусе был дубликат Волчка, который двигался синхронно с первым, лежащим поверх колеса. Линза давала оптическое искажение. С более широкоугольной линзой получилось бы гораздо выразительнее.

Сама эта сцена — из детства: я обожаю смотреть в автомобильные колпаки. Сейчас-то машиной никого не удивишь, а тогда в наш старый, зашарпанный, помоечный двор въезжал ЗИС-110 — белая огромная машина, как какой-нибудь «Линкольн», как корабль, этакое сверкающее чудо. У нас в доме один матрос жил, он себе его и купил. Машины тогда дешево стоили.

— А поезд как вы делали ?

— Фотофазами. Мы использовали хронику. Нам нужен был эшелон, уходящий в резком развороте в глубину. К сожалению, мы не нашли нужный кинокадр, пришлось хронике печатать наискось для более резкой перспективы.

— Последний кадр, где поезд под мостом проходит, тоже сделан точно по месту действия ?



— Просто документально. Это мост, на котором закончилось мое детство. Мост этот, крытый досками, начали расширять. Однажды, бегая по строительным лесам, я упал, и у меня случился разрыв кишечника. Дальше больница, операция. Детство мое закончилось. А мост этот был в щелях, сквозь которые пробивалось солнце. Гремевшие под мостом паровозы своими адскими дымами скрывали его совершенно, и догадаться о конструкции можно было по резким, сквозь щели, длинным солнечным полосам. Дым кружил свет и относил его в сторону.

— Когда у вас Волчок идет на свет из двери дома, означает ли это, что вы хотели его туда заманить ? Говорят, что в момент смерти человек видит свет издалека и идет на него.

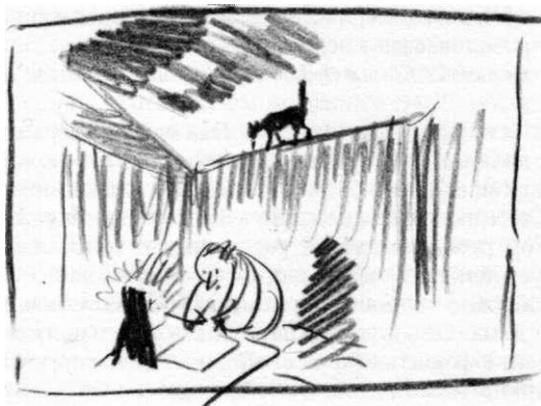


— В то время я еще не читал книгу Моуди «Жизнь после смерти». Просто это опять же было ощущение, воспоминание из детства. У нас был длинный коридор и слепящее солнце из дверного проема. Коридоры в коммуналках были темные, слабенькая лампочка не освещала даже стены, и яркость перепада между темнотой коридора и светом со двора манила. Идешь по коридору и замираешь от сладости, что вот сейчас-сейчас-сейчас выйдешь на улицу, окажешься в тепле света. Слышишь приглушенные крики друзей со двора, чьи-то голоса; волшебство сияния — ты сейчас выйдешь в совершенно иной мир — и было основой в эпизоде, где Волчок выходит в свет.

Наверное, есть в нас совсем древняя запись, в крови растворенная, подобная вибрации лягушачьей лапки от тока. Мы осознаем ее затыл-

ком, позвоночником. Например, считается, что шок рождения — самый сильный в сравнении с потрясениями, которые тебе выпадают потом, и что он — панацея от всех последующих шоков. У меня иногда такое ощущение, будто я его помню. Где-то глубоко упрятанная информация об этом шоке рождения резонирует с происходящим — резонанс идет в подсознании. Это настолько сильное потрясение, что оно оказывается верхней точкой в диапазоне потрясений проживаемой жизни. Шок — защитная реакция. Только до определенного порога человек находится в сознании, дальше выключается. Организм уже не справляется. Поэтому считается, что рожденные кесаревым сечением не защищены этим шоком. Естественно, и они испытывают шок от выхода из одного пространства в другое. Но он иной, чем от прохождения по пути, который определила природа.

— Юрий Борисович, у вас в комнате Акакия Акакиевича все время светит свечка, но в какой-то момент вдруг на антресолях загорелась кошка. Откуда этот свет?



— Из-за перегородки. Это деталь не только интерьерная, но и драматургическая. До того момента будет сцена с хозяйкой, которая развешивает мундирчик Акакия и выходит из комнаты. Скрип половиц, а дальше скрип и свет из-за перегородки по потолку. Скрипение это перекрывается мяуканьем кошки с мышью в зубах. Задувается свеча, мягкий стук лап об пол.

— А как вы хотите сделать табакерку с генералом на крышке у Петровича? Это тоже важная драматургическая деталь?

— Мне сейчас трудно сказать — эпизод еще далеко. Записанное в слове не обязательно должно быть изображаемо. У Гоголя эта деталь очень выразительна. Быть может, он убийство Павла I вспомнил. Ведь императора «просвещенные дворяне» добивали табакеркой. В мультипликации, если делать эту деталь крупно, она может оказаться нарочитой, излишне литературной. У Гоголя она взята крупно, а сказано о ней вскользь. В сравнении со словом экранное изображение агрессивнее, и тут школярская прилежность ни к чему. В кино могут оказаться важнее другие моменты. К примеру, Петрович сам может сыграть *значительное лицо* перед Акакием. Все-таки портной, а не просто так!

Собственно, он и взялся и настоял на том, чтобы пошить шинель, потому что его профессиональная гордость задета, он хочет доказать, что он не «черт одноглазый», а портной и не только латать чиновничьи вонючие вицмундиры, но и шинели шить может. И не важно, что он без вывески живет! А с вывеской — так дороже бы взял! Тут игра в этакого императора: Нерон перед Акакием. Чем дальше, тем Петрович становится

ся все более и более солидным и значительным, и его удовольствие от пошитой шинели не меньше, чем удовольствие Акакия от приобретенной. Петрович, беря в руки табакерку, шелкает по ее крышке — то ли табак встряхнуть, то ли так удобнее крышку открыть, а может быть, от удовольствия шелкнуть по генеральской роже хотя бы на картинке. Скорее всего последнее. Пока рано говорить о рифме между *значительным лицом* и табакеркой. Возможен вариант, когда *значительное лицо* распалится в гневе, Акакий вспомнит табакерку, крупно лицо генерала и шелчок по нему. Важно не превратить деталь в кинематографическую литературшину — худший вариант перехода слова в изображение.

— *Вы специально сделали так, что буквы проступают, когда Акакий Акакиевич уходит, хотя по логике вещей они должны быть в его присутствии и исчезать, когда он уходит ?*

— Специально. Это оставленные им буквы, как отпечаток его мира. Буквы часть треугольника: Акакий, Буквы, Шинель.

— *Когда город сдувается — это то же самое ?*

— Нет, это связано не с буквами, а просто с морозом, с ветром, с бешовщиной. Когда в вихре ветра материализуется город-призрак, который потом снова проваливается в черноту.

— *А что с музыкой ? Каким будет звук на экране, когда Акакий пишет буквы ?*

— У меня есть предположение музыкального строения фильма. Я уверен, что не должно быть музыки сочиненной — в смысле музыкальной темы — для Акакия. Должно быть старательное движение смычка, на какое способен ученик, только недавно взявший скрипку. Знаете, как пяти-шестилетний ребенок первый раз проводит смычком по струне, и звук такой неустойчивый, скрип, шорох, писк и внезапно чистый звукоч. Это звучание должно сопровождать писание Акакия Акакиевича и в департаменте, и дома. Оно должно быть синхронно с движением пера и в какой-то момент выходить в более свободное, даже виртуозное звучание. Но только в какие-то моменты, а вообще должен быть тоненький, сиплый, неустойчивый звук. И ни в коем случае никакой музыкальной темы. В конце мы можем этот звук подложить на Петербург, который остался без Акакия Акакиевича, а потом его оборвать. Нам вообще надо материализовать этот момент: *«И Петербург остался без Акакия Акакиевича»*. Вот почему нужен такой подробный его проход по городу, со всем тем, что встретится ему на пути, — потом будет все то же самое, только нет человека, который здесь проходил. Все то же самое, а Акакия Акакиевича нет. Лошадь знает, что сейчас здесь должен выйти человек, который все время почему-то с тротуара сбивается на улицу, на проезжую часть, и каждый раз, подходя к этому самому перекрестку, вдруг останавливается и производит рукой какие-то движения. А лошадь неслышно подкрадывается и кладет ему голову на плечо. Шутку с ним шутит вот такую: ффрррр... Акакий Акакиевич оборачивается, лошадь хохочет, ржет. Эпизод повторяется в фильме раза три. И когда Акакий умирает, а толпа чиновников снует по улице в том же движении, снова та же лошадь и тот же угол. И проходят разные люди, и эти, и эти, а того, странного, нет. А потом вдруг появляется кто-то, похожий на Акакия. И лошадь снова пошутит так же, только с ходу получит за это в морду. И она должна заржать, но ржание тонкое, такое, как когда лошадь своего жеребенка подзывает. После чего мы можем показать взбесившийся Петербург с его круговертью, на которую ложатся тонкое ржание и звук детской скрипки, когда-то сопровождавший писание Акакия Акакиевича.

Тогда, мне кажется, материализуется само понятие, что человека нет. Всё. Нет ничего вообще. От рождения до смерти Акакия Акакиевича вся жизнь, наполненная движением, страстью, переживанием, улыб-

кой, плачем, криком, исчезла, застыла, успокоилась — и ничего больше нет. Ведь история не просто об Акакии Акакиевиче, а о том, что вот жил человек: родился, жил, страдал и умер. И как бы ничтожен он ни был, все равно это человек. Ничтожен, разумеется, с точки зрения обывательской, со стороны *значительных лиц*, людей, удовлетворенных своей жизнью. То есть с точки зрения сегодняшнего человека — энергичного, умеющего жить, делать деньги, обкрадывать других, убивать, если они мешают. С его точки зрения, любой другой человек — абсолютное ничтожество, и для него таковым является большинство населения страны. И никогда в такой душе не поселится ничего, что имеет отношение к *человеческому* чувству, никогда! Кроме желания обладать, владеть, презирать, а иногда кинуть кусок: на детей, лекарства для больниц и прочее. Но ни ему, ни получателям и в голову не приходит, что он дарит из наворованного. И ничто не вселит в них самое ничтожное переживание за другого. А вот за царапину на лаке машины можно и удавить. Они, живущие в противогазе и дышащие своим собственным смрадом, отравлены им до конца. И эта тема меня просто разрывает изнутри.

Но вернемся к теме нашей. Жила-была жизнь, двигалась, двигалась, бегала по улице, окунала перышко в чернила, грелась у свечи, пульсировала и вдруг — застыла. До этой точки жила, а с этого момента ее уже нет. Казалось бы, финал. Тогда зачем последняя часть повести, уже после смерти героя? Гоголь устраивает в финале наводнение, которое выносит на поверхность людские страсти — сплетню, стыд, жажду мести... Но и жажду гармонии, о чем впрямую не говорится ни в одной строчке. Мсть выстилает дорогу бесу. Попытка анализа действия не откроет непостижимости образа. Но общие моменты мы можем понять. Фраза *«Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое...»* — распечатывает, расчищает дорогу к стыдливости.

«Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти». И дальше: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинин моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и [...] сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели...» Самое главное здесь вот это — «со *всех*».

«Со всех сторон поступали беспрестанно жалобы, что спины и плечи, пускай бы еще только титулярных, а то даже самих тайных советников, подвержены совершенной простуде по причине ночного сдергивания шинелей». Эта фраза уже после смерти Акакия. А в начале повести предваряет действие фраза, которая звучит как предупреждение — никто не спрячется ни за богатство, ни за чин, ни за высокоположение: *«Так протекала мирная жизнь человека, который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием, и дотекла бы, может быть, до глубокой старости, если бы не было разных бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами».*

Вспомним строчки Державина:

Не зрим ли всякий день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?
Не слышим ли в бою часов,
Глас смерти, двери скрип подземной?
Не упадет ли в сей зев
С престола царь и друг царев?

(«Водопад»)

Стихи придворного поэта! Царский композитор! А судил он всех, как хотел. Всех! Видел дальше... Короны не освобождают от смерти. Смерть демократична, она для всех. Если бы мерзавцы, жаждущие власти, были бы от смерти избавлены, то несчастным на земле не было бы конца. Трусость и жажда власти — одно целое, в погоне за продлением жизни они готовы кого угодно превратить в сырье для своего организма. Чтобы и сердце автоматом стучало, и печень можно было бы заменить, и прочее, и прочее. Тема грабежа чиновником-мертвецом — гоголевское предостережение, которое разворачивается в этом кошмаре, она, конечно, должна разойтись... расхлестнуться в разные стороны... и приобрести глубокий трагический смысл... Акакий в петербургской молве оказывается фигурой не только мстительной, но и трагической. Он срывает шинели в фантазии людей. Автор не утверждает, что грабитель — Акакий Акакиевич, людская молва гонит сплетню о чиновнике-мертвецке. Значит, все же есть совесть. Значит, знает кошка, чье мясо съела. Молва концентрирует реальность по-своему. Быть может, кто-нибудь, ну тот же самый вор, укравший у Акакия шинель, и с кого-нибудь еще сорвал шинель, а кому-то показалось, что это Акакий Акакиевич, и так далее. А так как Петербург был наполнен фантомами, рассказами о вурдалаках и всяких страшных чудовищах, людская молва превращает Акакия в этого мстителя. Вспомните капитана Копейкина. Молва тоже делает из него мстителя по своему разумению. И Акакий срывает шинели *со всех*. И даже с такого же ничтожного, как и сам Акакий Акакиевич, с «отставного музыканта, свиставшего в свое время на флейте». Я хочу сделать этого флейтиста похожим на Акакия Акакиевича. Таким образом круг замыкается. Божественная музыка гоголевского слова. Флейтист, *свиставший* когда-то в оркестре. Само строение фразы тычет словом в какую-то пичужку, и свистит она на все лады среди грома, грозного звучания, стона всего оркестра. И птичку эту поймал бывший писаришка.

И далее идет рассказ о том, как он, мертвец, пытается сорвать шинель с музыканта и как будочник поймал этого Акакия, чиновника-мертвеца. И повествование здесь не от Гоголя, будочник рассказывает о мертвецке. Он рассказывает, как поручил держать его кому-то из своих товарищей, потому что пожелал набить свой нос табаком, и как «мертвец чихнул так сильно, что совершенно забрызгал им всем троим глаза», а когда они их протерли, мертвеца и след простыл. Здесь должен быть такой все-ленский, всемирный потоп, который буквально заливает весь Петербург. С одной стороны, молвой свидетелей, а с другой — той молвой, которая делает мщине реальностью, превращая Акакия Акакиевича в мстителя. И можно себе представить, что когда эта молва доходит до *значительного лица*, она приводит в движение и его совесть. Помните историю из «Жития святых» про одного старца, который довел послушника Акакия до смерти, и тот предсказал ему, что «кроткие мстят из могилы», и умер, а старца до конца мучила совесть.

Поэтому-то сюда подключается еще одна тема — тема совести, стыда. И на самом деле ведь однозначного итога у повести нет. Ее итог — в этой многослойности движения в разные стороны, и длится он в нас самих.

— *Вы говорите, что в финале будочник поймал мертвеца, а у Гоголя будочник кого-то увидел и пошел за ним...*

— Речь здесь идет о другом будочнике. Это уже самый финал, то есть еще один финал, который многое ставит на место и одновременно еще более запутывает историю. Мимо будочника проходит человек, и будочник бежит за ним, ему показалось, будто этот человек и есть привидение. Но привидение остановилось и спросило у будочника: «Тебе чего хочется?» — «Ничего». Гоголь завершает пассаж словами: «Привидение, одна-

ко же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, напав шаг, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте». Как я себе представляю всю сцену? Будочник должен быть маленький, почти как кукла, завернутый в платок, будто наполеоновский солдат зимой при отступлении, а может, мама его закутала, чтобы не замерз. И он должен идти за каким-то большим человеком. Чем-то этот человек в черном полушубке должен напоминать кустодиевского «Большевика».

— Будочник будет похож на Акакия Акакиевича?

— Нет, просто он тоже маленького роста. В будочники шли какие-то отставные солдаты, пенсионеры, разорившиеся Скалозубы. Они обязательно были огромного роста. И вот за неким человеком с усами будочник пошел, побегал. Тот от него уходит скорыми шагами, а будочник за ним бежит, бежит, что называется, путаясь в рукавах, в снегу, в соплях, теряя алебарду, в общем, он должен за ним карабкаться. И проход этот должен быть достаточно продолжительный, чтобы взгляд и вопрос человека с усами мгновенно бы будочника остановил. «Тебе чего хочется?» — «Ничего». И дальше коломенский будочник, довольный, должен опять утвердиться в своей будке: вроде как свое дело, свой долг исполнил. И, стоя в будке, он еще раз десять, не меньше, должен повторить: «Чаво? Чаво? Чаво? А ничаво! А ничаво!..» И должен там хорохориться — как собака, которая в своей будке чувствует себя полновластной хозяйкой. Все, конечно, зависит здесь от игры и актерской интонации, которая повторяет одни и те же слова на разные лады.

Происходящее похоже на анекдот. Был ли такой анекдот при Гоголе, не знаю, но, во всяком случае, сам этот микроэпизод в очередной раз говорит о его гениальности! Помните анекдот о мужиках, которые прибежали с вилами и косами к помещичьему дому — красного петуха пустить. Прибежали, орут!.. Выходит на крыльцо помещик — в шелковом халате, завязывает кисти шнура. Мужики шапки сняли. А он им — сверху — говорит: «Ну... Чего вы, мужики, пришли-то?» Они повернулись, шапки надели и медленно побрели по домам. А вечером один из них сидит, щи ест, серьезный, насупленный, потом ложку в щи бросил: «Чаво-чаво? Ничаво!!!»

— Юрий Борисович, а как насчет супа, который ест Акакий Акакиевич, он что, невкусный был?

— Для него еда не составляла центр его жизни.

— Когда Акакий подел последнюю ложку супа и сухо жевал хлеб, у меня у самого, казалось, прямо в горле стоит что-то, и так хотелось, чтобы он хлебнул эту ложечку...

— Я думаю, тут я даже несколько преувеличил: у Гоголя написано, что Акакий наскоро, без всякого аппетита ел кусок говядины с луком, но такая картинка не очень интересна, и я решил сделать капустный суп.

— А мясо-то на что Акакий покупал?

— Так ведь еда тогда ничего не стоила! В смысле денег Акакий был обеспечен прекрасно, лучше, чем каждый из нас. Еда не стоила ни-че-го! А если вы интересуетесь узнать подробнее, возьмите книгу Молоховец и поглядите, сколько стоили обеды. Я сначала не мог поверить, показал Саше Жуковскому: «Слушай, может, у меня галлюцинации? Ну, ты посмотри, сколько стоят обеды на год!» Получалось — двенадцать рублей! А Акакий Акакиевич получал за год четыреста рублей ассигнациями.

— Сколько же шинель стоила?

— Около семидесяти или восьмидесяти рублей, то есть это покупка сукна, шелка, пошив — все в целом. Значит, единственное, на что у него уходили огромные деньги, — это квартира. За угол платили восемь рублей, а за отдельную каморку по тем временам — большие деньги. Угол —

... у Героев Достоевского. Я так предполагаю, что Акакий Акакиевич должен был платить за жилье что-то около тридцати рублей в месяц. Может быть, чуть поменьше. Потому что иначе с деньгами не проходит. Иначе получается полное несоответствие. На четыреста рублей Акакий мог этих шинелей покупать в год по пять штук!

— *Может, он родне что отправлял?*

— Нет у него никакой родни, он вообще один на всем белом свете. И это еще одна тема фильма: полное одиночество, космическое одиночество. Чем больше в толпе, тем больше одинок.

— *А шинель? Ее появление отразится на поведении Акакия Акакиевича?*

— В те времена говорили *построить* шинель, новый мундир, построить сапоги. Звучит как метафора — *строительство шинели*. Для Акакия это целое сооружение. Для него это было сложнее, чем Миланский собор построить или Кёльнский. Как только Акакий Акакиевич встал перед необходимостью, что шинель-то шить надо (хотя в нем еще есть сомнения, колебания), в нем зреет и радость: он станет обладателем новой шинели. И одновременно в фильме возникают две темы — как в музыке, когда идет одна нота, тягучая, а рядом какой-то плясовой мотивчик, а нота все равно тянется, тянется и не может его перебить. Так и с Акакием. Началась новая тема — попал микроб, и пошло приближение к заветной шинели, и чем ближе, тем все больше и больше твердости — кавалер, одним словом, жених! Дальше появляется дама, то есть шинель. Полонез наполняется оркестровкой. Но внутри — другая тема, тема надвигающейся судьбы. Приближение к заветному мигу, и вот «миг вождеденный настал» — Петрович приносит ему шинель. И дальше начинается новое в цепи этого восхождения — примерка шинели. Раньше Акакий Акакиевич примерял ее мысленно, оглядывая других, а теперь примеряет на себя то, что им было давно взлелеяно. И пошло новое развитие темы, которое будет тянуться одной линией от примерки шинели до самого счастливого момента — выхода Акакия из гостей от именинника. Он все еще продолжает быть счастливым, он даже бежит за какой-то дамой, «у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения». Сюда, в эту точку протягивается тема, взятая со старта, — сотворение новой шинели. Внутри могут быть различные подробности, но не-обходимо общее. Я говорю не только о музыке, но о состоянии героя, о ритме кинематографического письма — здесь, в этом огромном куске, до момента, когда потянулись пустые улицы, и далее вплоть до ограбления. Невидимый аппарат записывает сердцебиение. Как в медицинском приборе — мы видим точку, которая прочерчивает зигзаг. И так до момента беспорядочного зигзага, то есть *страха*. Не самого ограбления, а *страха*, который впервые за весь фильм испытал Акакий Акакиевич. До этого момента ему никогда не было страшно. А теперь есть за что. Раньше, идя в департамент и заворачивая в темные дворы, он жил в ином мире. А во дворе капля летит с карниза и шлепает по лужам особенно гулко, пьяный может его толкнуть, но Акакию нет до этого дела — он ничего не боится. Он — ребенок, он еще не знает, что на свете существует грабеж.

Трагедия Акакия Акакиевича в том, что он свернул со своего пути. Он жил своей жизнью, ему нравилось писать буквы, находиться в этом узком пространстве. Но появился соблазн, вызванный, конечно же, физиологическим чувством холода. Появилась шинель, которая, в свою очередь, повела к соблазну вечеринки. Соблазны поманили Акакия Акакиевича, он коснулся только края, отодвинул полоз, заглянул и даже вышел на арену, сразу стал видимым и погиб. Соблазны не могли рифмоваться с натурой Акакия Акакиевича, вообще неподготовленного к жизни: в первый же день детского счастья — сокрушение. Поэтому так медленно и так подробно развивается первый эпизод, где мы хотим показать

Акакия Акакиевича таким, каков он есть, когда он свободен от шуток со стороны своих собратьев по департаменту, когда он не ожидает очередных проказ молоденьких шелкоперов-чиновников, коллежских регистраторов, Хлестаковых. Как известно, Акакий Акакиевич был чиновником девятого класса, Хлестаков — четырнадцатого. Но именно такие Хлестаковы вокруг него выются и наслаждаются безобидными проказами. Можно себе представить, что Акакий Акакиевич среди этих молоденьких розовошеких, глупошеких, попошеких чиновников выглядел, как переросток в школе во втором-третьем классе, оставленный на четвертый год. И даже не на четвертый, а на всю жизнь. У него нет никакого инстинкта продвигаться дальше по служебной лестнице: восьмой класс — это уже служащие с высшим образованием. Но причина остановки по службе не только в отсутствии у Акакия Акакиевича высшего образования. Просто он *такой* человек. И такая его жизнь объясняется не социальной заданностью, а именно тем, что он такой человек. (Вряд ли мы найдем сегодня какого-нибудь писаришку, способного за год накопить на дубленку.) Если он смог за год справиться шинель, значит, у него денег хватало. Но, как я уже говорил, квартиры и даже комнаты в Петербурге были дороги, а он мог жить только один. Ему хватало издевательств и в департаменте. А здесь, в своей каморке, он мог укрыться от посторонних взглядов и сидеть — писать. В свое удовольствие жить. Об Акакии Акакиевиче надо говорить как о человеке определенного психического состава, не способном войти в круг департаментского «братства».

Но будет ошибкой наделять благородными, гуманными чертами человека только за то, что он мал, унижен, оскорблен и поэтому не способен на подлость и унижение другого, если окажется при власти. Еще как способен. Акакий Акакиевич дважды незлобивый, таков перевод его имени с греческого. Но он никакой и любви не имеет ни к кому — только к буквам. Окружающий мир им не освоен даже в самой малости. Пространство сопрягается с его мыслью, когда напоминает какую-нибудь букву. Способен ли он на мщение? В мирной жизни нет, только в бреду, в горячке и после смерти — в людской молве, превратившей «незлобиво-го» в мстителя. Но таков инстинкт толпы.

Две тысячи лет христианства не смогли избавить людское сообщество от жажды мщения. Способно ли оно эту жажду нейтрализовать? Возможно... Если не сочтет свое нежелание мщения твоей слабостью. Человек превращается в невольника мщения, если есть свидетели его унижения. Прибавьте к этому самую ничтожную жажду власти.

Жажда мщение и жажда власти на одной линии. Обретая власть, ты создаешь ложную предпосылку своей личной неуязвимости. Когда исчезает страх? Тогда, когда есть ощущение твоей защищенности. И не по причине личной власти, которая влечет за собой унижение другого, а по причине того, что ты не останешься один.

Маленький пример — армейская дедовщина. Она — кристалл наших общественных отношений. Каждый униженный, битый знает: придет час и он выместит полученное от «дедов» на «салагах», идущих ему на смену.

А инквизитору командиру проще иметь опричников, нежели воспитывать воинскую доблесть и достоинство. И круговая честь в этой карусели такова, что несогласный с принятым способом внушения будет осмеян и даже бит как слабак.

Зато потом, в торжественной обстановке Дня защитника Отечества, доблестные командиры с удовольствием прослушают задушевную песню «Офице-ры». Безусловно, есть исключения, но ведь известно, что дедовщина существует во всей армии и даже на флоте, который всегда славился своей честью.

Вот такая линия выстраивается от судьбы Акакия Акакиевича Башмачкина до сегодняшних будней.

Так вот, когда Акакия ограбили, он бежит к будочнику и, как ребенок, колотится в него, чтобы ему немедленно возвратили шинель. Он не понимает произошедшего. Он орет на будочника. Его трагедия сразу вырастает многократно. Он не просто ребенок, который колотит свою бабушку, потому что его самого поколотили на улице, а бабушка — существо безответное. Здесь все гораздо страшнее и драматичнее. Взрослый человек, оставшийся в детском состоянии, который требует, чтобы ему немедленно возвратили свое. Как же это так, ты, призванный охранять мой покой, не видишь, что человека грабят? Он еще не осознает своей трагедии — хождения по кругам ада. Первый круг — приход к частному приставу, второй — к *значительному лицу*, следующий круг — выход в Петербург, когда он уже ничего не понимает, он, как говорится, опух от случившегося. И Петербург Акакия доканывает, ветер несет его по улице, как летучую мышь. Это восхождение по кругам — до уже богохульства в горячке и смерти и, наконец, успокоения. Точка погасла...

Я говорил о тягучем, одиноком звуке. И так себе и представляю, что над всей этой беготной, над всеми этими требованиями и даже вольнодумством, когда он говорит *значительному лицу*, что «секретари того... ненадежный народ...» — над ним труба предвечерняя. Всё. До конца. И ничто его не спасет. Никто не поможет. Есть только само биение жизни, само желание помощи — как же это так? Этого же не должно быть! Шинель должны вернуть! Он не понимает этого мира: «*Они не внемлют, не видят, не слушают меня*» («Записки сума-шедшего»), и это столкновение, непонимание — еще одна из страшных тем Гоголя. Современное звучание «Шинели» не в неких аллюзиях по поводу самодержавия и социализма и не в том, что можно сделать нечто похожее на Гоголя. Нет! Оно — в соотношении добра и зла, в попытке найти справедливость, выйти из своего круга. Оно — в этой катастрофической ошибке, которую Акакий совершил, потому что ему от рождения было дано другое и он не мог перейти некую черту, поскольку не был готов к такому переходу и не понимал происшедшего.

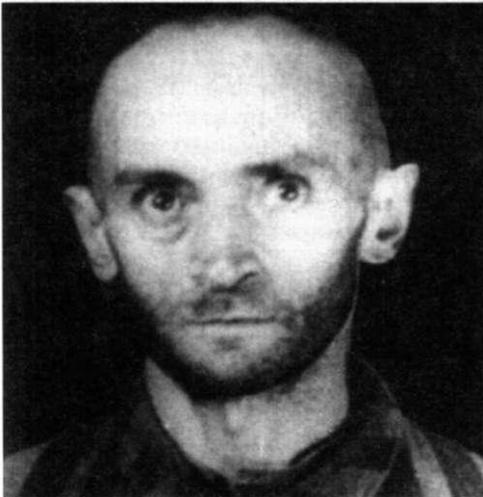
Вообще, нам с Акакием Акакиевичем было сложно, потому что он персонаж никакой, *ни-ка-кой*, о нем трудно что-то сказать. Он внешне



бесцветный, его ничто не привлекает в жизни, кроме того, что он пишет свои буквы. *Что* в этом существе более всего развито? Наверное, то, что непосредственно участвует в его работе, то есть рука с перышком и мимика лица, поскольку он в этих линиях весь живет своим лицом. Вот перед вами рисунок Акакия Акакиевича. Этот персонаж нарисован после того, как было сделано не меньше двухсот различных его набросков.

— *А как насчет сходства Акакия с Пушкиным, когда он идет по улице?*

— В уже снятой сцене это сходство слишком обнаружено, и мы ее будем переснимать, но в целом сходство с Пушкиным должно быть. Мы, когда рисовали Акакия, смотрели портреты Пушкина, особенно последний, художника Л инёва. Странный портрет. У Пушкина глаза, набухшие от слез, напряженные, лицо трагическое. И этот портрет по своему выражению должен быть основой для лица Акакия во время его разговора со *значительным лицом*. Когда теряется вообще всё. Конечно, надо будет еще посмотреть лица плачущие, опухшие от слез, лица пожилых женщин, наполненные несчастьем, глаза заключенных концлагерей.



Сейчас уже гоголевский герой рисуется достаточно легко, мы с художником хорошо знаем его конструкцию. Но когда мы его начинали рисовать, это было невероятное мучение. Поскольку, повторяю, трудно нарисовать ничто. Он — не мужчина, не женщина, не человек, обладающий какой-то определенной внешностью, у него нет выразительных черт лица. Так... какие-то волосики, непонятно какие губы... Он шурит глазки, ходит согнувшись, и, наверное, у него слегка широкий зад, поскольку он все время сидит. Ножки слабые, так как он мало ходит...

Где эта точка приложения, откуда персонаж может расти? Помнится, начиная работу над «Шинелью», я все время говорил о том, что на меня очень сильное впечатление произвело, когда я однажды держал на руках грудного ребенка и вдруг увидел, как у него пульсирует темечко... Каждый, кто видел месячного или двухмесячного младенца, знает, что в этом возрасте он еще головку не держит, поэтому, когда его фотографируют, съемочная точка, как правило, с темечка. И для меня тот момент был самым важным и решающим. Прежде чем начинать работу над «Шинелью», я пошел в Институт акушерства и гинекологии, чтобы посмотреть фильм о рождении ребенка. Более космического явления, чем рождение, в жизни у человека быть не может, если, конечно, не считать момент смерти.



Обратите внимание на эту фотографию — у меня такое впечатление, что какой-то космический пришелец держит это существо и событие это происходит не на Земле, а где-нибудь на Марсе и вокруг фантастические существа! Я сейчас покажу вам еще две фотографии, которые стали для меня ведущими и, наверное, до конца фильма такими и будут, так как дают мне состояние неуспокоенности.

Одну из фотографий я для себя называю «Над бездной». Другую — «Мольба». Мольба — молитва. Акакий Акакиевич как персонаж строится между двумя координатами: он — дитя, и он — взрослый. Между этими точками он и уместается. Взрослое дитя. Когда мы начали его рисовать, вначале очень острым карандашом рисовалась голова величиной, наверное, около трех сантиметров.

Как я вам уже говорил, когда делается маленький размер наброска, то в процессе рисования — неосознанного рисования — подсознание участвует гораздо активнее наших предположений. Сами собой появляются какие-то штрихи, которые ты даже не успеваешь обозначить в своей голове.

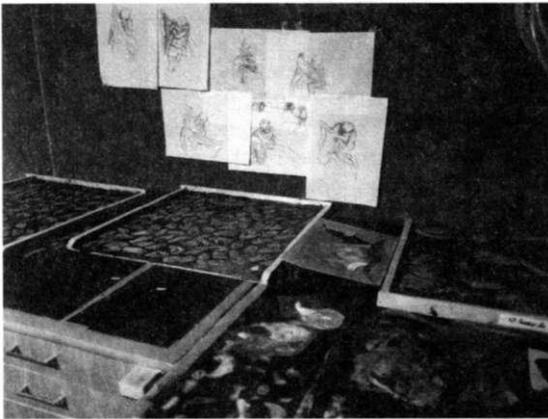
Потом, когда с такого рисунка делается фотоувеличение, мы вдруг замечаем те случайности, которые казались таковыми, а на самом деле они начинают участвовать внутри конструкции персонажа. Это момент чисто психофизический. Мы свое нервное состояние доводим до такого момента, когда рисованное нами становится тайной для нас самих. И мы начинаем раскрывать эту тайну тогда, когда увеличиваем изображение, переводим в другой размер. Есть старый анекдот, который имеет отношение к мультипликации. Пациент психбольницы что-то пишет и пишет, а сосед по палате спрашивает его: «Ты что делаешь?» «Я пишу письмо». — «А кому пишешь?» — «Себе». — «А что ты себе пишешь?» — «Не знаю, письмо я еще не получил».

Ты сам рисуешь для себя, но ты еще не совсем знаешь, что рисуешь. А когда мы делаем фотоувеличение, то появляются детали, которые мы потом можем использовать в качестве ведущих. Вот посмотрите, здесь у Акакия какие-то взлохмаченные волосы, чуть искривленный рот, подбородок получился какой-то дрожащий, слегка опухшие от постоянного напряжения глаза, но это один из путей, по которому шла наша работа.



А вот другой путь. Естественно, вы знаете, что такое раскадровка. Сначала мы сделали раскадровку по «Шинели», а потом переснимали отдельные кадры и печатали с них фотографии, что дало возможность в персонажах, делавшихся для съемки, использовать какие-то моменты, которые мы обнаружили и которые после этого можно разрабатывать в большом размере.

А теперь я вам покажу, что из себя представляет сам персонаж Акакия Акакиевича. Вот он весь, разложенный на отдельные элементы. Но если вы думаете, что он ограничивается только этим количеством элементов, то это не так. На самом деле их гораздо больше.



— Это только Акакий Акакиевич ?

— Да. Когда в 1985 году у нас в студии был японский режиссер Кавамото и увидел дли-и-нный стол, где лежала масса деталек, он сказал: «Да ведь это же... голова заболит!» На что ему оператор Саша Жуковский ответил: «Она у нас уже не один год болит».

И в самом деле, все может показаться кошмаром - как можно в этом разобраться. И все у меня спрашивают: «Ты все детали нумеруешь?»

«А я, что, похож на сумасшедшего?» Самое главное, чтобы было соединение творческой стихии и творческой логики. Творческий напор иногда бывает такой силы, что я не могу начать снимать, слишком сильна энергия, до дрожи рук. Поэтому должна быть определенная холодность, которая позволяет тебе работать. Во всем есть своя логика.

Сейчас я на ваших глазах собираю персонаж. Он значительно сложнее, чем тот, что я вам показывал. Это основа. Только одна основа для одно-

го ракурса, другая — для другого. Отдельно у нас сделан персонаж, который смотрит вниз. Обратите внимание: это фактура, которая смягчает часть черепа. А это нос, ноздря отдельно, верхняя губа отдельно... Вот вам этот персонаж. Осталось собрать его мундир. Естественно, я показываю голову и детали в достаточно упрощенном виде. Для тонких мимических выражений много всяких рисованных, соединяемых друг с другом элементов. Вот эти рисунки, которые я делаю сам, когда начинаю разрабатывать, какую-то сцену.



Вот рисунок для сцены, когда Акакий чай пьет, когда пришел домой из департамента. Все это быстрые рисунки, необходимые для фиксации его состояний.

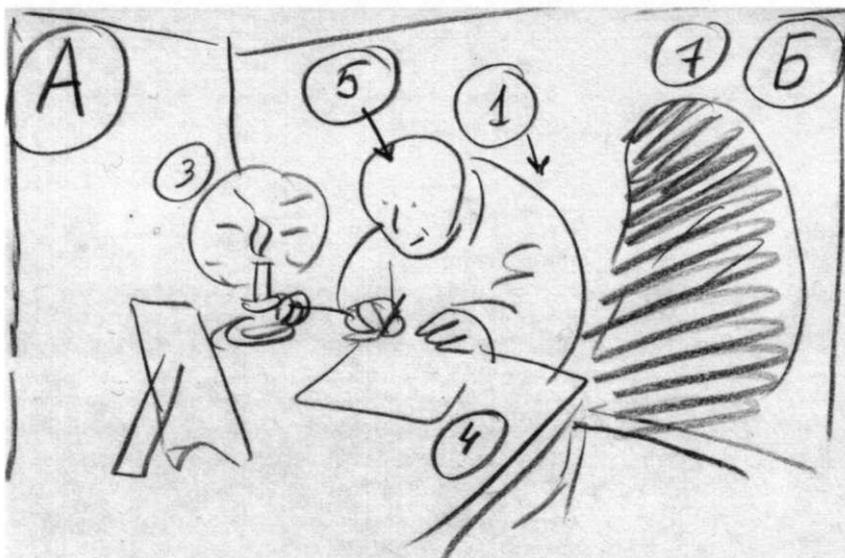
А вот — фотоувеличение с маленького рисуночка. Потом по нему мы делали конструкцию персонажа специально для этой сцены. Кроме того, по снятым сценам кинооператор делает фотографии, которые необходимы, чтобы иметь перед собой конечные моменты

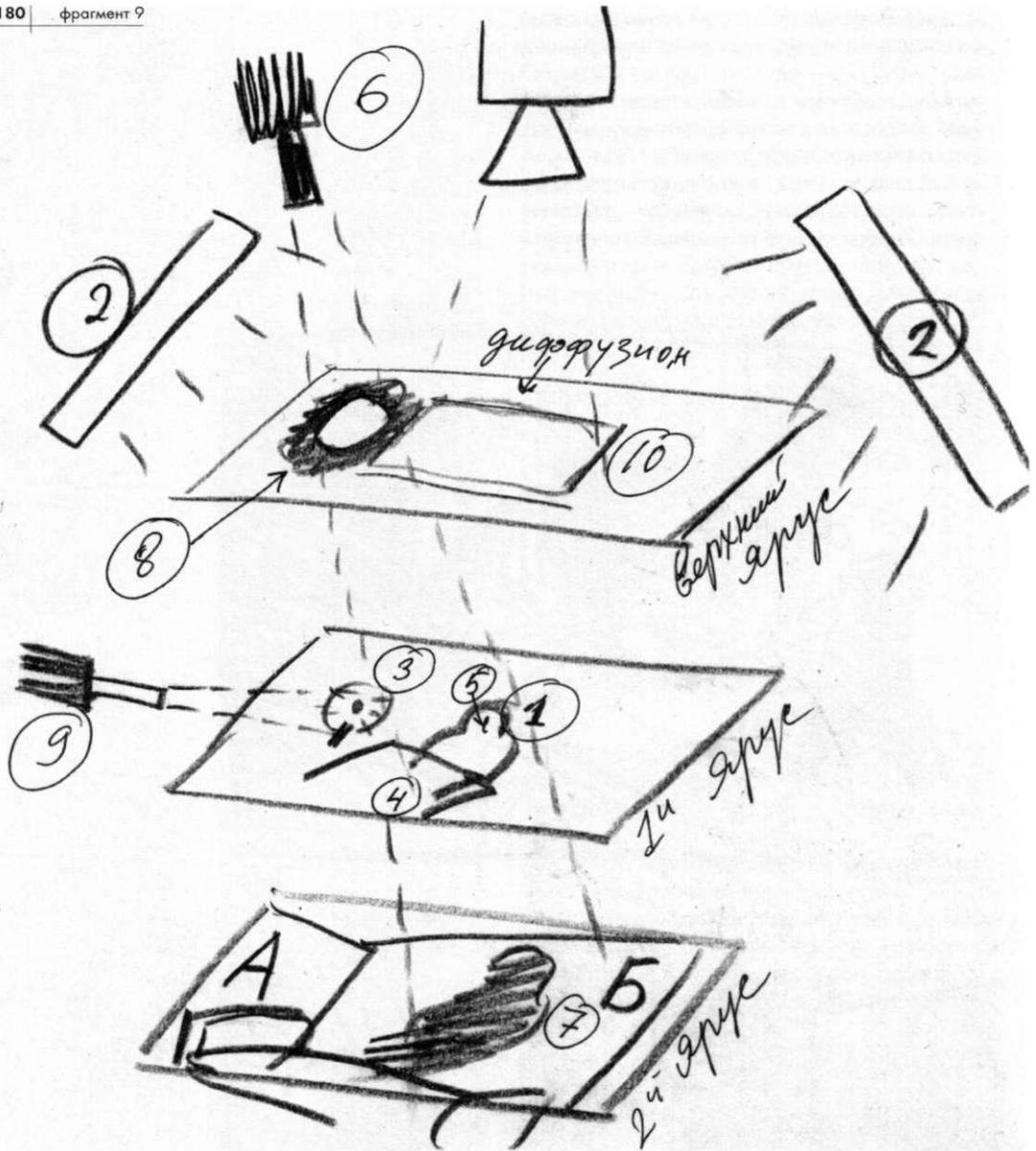


игры персонажа. Но то, что персонаж состоит из отдельных маленьких деталек, на экране не видно.

— Каким образом строится свет в эпизоде «Акакий Акакиевич в комнате, за столом» и какова его съемочная конструкция?

— Мизансцена такая: стол, кровать, угол, вот здесь сидит Акакий Акакиевич, здесь горит свеча, здесь перед ним стоит пюпитр —





зеркало, он на него кладет лист, здесь тень за ним. Значит, высвечен фон, высвечена свеча (3), общий мягкий свет на всю декорацию и тень (7), которая, естественно, движется вместе с ним. Здесь кровать, здесь стена — она на втором плане, левую часть обозначим А, правую Б. Осветительный прибор (6) светит на Акакия Акакиевича, тень попадает на второй ярус, на котором тень Акакия Акакиевича (7). Кроме того, на верхнем стекле, вне пределов кинокадра (8) лежат какие-то кусочки из черной бумаги, которыми мы можем лепить тень-свет на лице Акакия Акакиевича (5), перекрывая, затеняя покадрово свет. Мы можем менять конфигурацию тени, затеняя фигуру (1). На свечу (3) идет отдельный свет. Тоже от прибора, очень узкий (9). На верхнем стекле лежит фильтр — диффузион (10). Отпечатанное на фотоцеллулоиде мелкое-мелкое фотозерно. Естественно, это работа кинооператора, и здесь очень важно его представле-

ние о кинокадре. Но свет мы доводим вместе. Распределение света связано не только с чисто операторскими или экспозиционными моментами, но и с игрой персонажа. Очень сложная работа со светом. Свет — персонаж, и мы играем световым потоком. Световой пучок нужно привести, привязать к Акакию так, чтобы, двигая персонаж, мы одновременно двигали бы и свет, будто он с ним сцеплен.

Я рассказал о конструкции персонажа, о ее тональности, о возможности игры, а дальше все слои изображения входят в систему кинокадра, которые делаются художником. Свет, фотофактуры окончательно завершают кинокадр, уже пригодный для игры персонажа. Естественно, когда мы на ярус кинокадра кладем диффузион, то он закрыт от света (2), сюда (10) никакой свет не должен попадать. Диффузион дает возможность «разрыхлить» изображение, создать соединение между сочленениями персонажа, невидимое для глаза.

Вообще, фильм должен делиться на ряд сегментов, в каждом из которых у Акакия будет определенное общее выражение лица. В департаменте, на улице, дома. Потом, когда он приходит просителем, почти ангелом к Петровичу, у него будет другое выражение. И дальше постепенно его восхождение, просветление, приближение к чему-то заветному — в связи с шинелью. И его абсолютное блаженство, счастье в новой шинели, его первый бал — проход по Петербургу. И дальше — ограбление. Он теряет все. Когда Акакий сидел в каморке, писал, у него была драная шинель и он был счастлив. Дальнейшее — его восхождение по кругам ада. Вниз. До смерти.

Ночной Петербург. В метели, выхваченная огнями Петербурга, мчится дьявольская толпа. Адский план, морды лошадей, оскаленные, словно черти, снежное, обжигающее пламя. Акакий Акакиевич повисит там в виде привидения. Но он уже будет не тот Акакий Акакиевич, который сидел и писал, он будет наводить ужас на весь Петербург. Постепенно кроткое существо, пройдя через все круги ада, превратится в страшное привидение. Вот это и есть драматургическая разводка фильма, от одного края до другого.





Фрагмент 10

Изобразительные свидетельства гоголевского времени и культурный контекст, привлеченный в фильм, выходят за рамки «Шинели». Но чтобы сквозь знания эпохи ощутить запах времени, необходимо запомнить подробности и убить их в себе. Конечно, можно процитировать текст Гоголя о деталях, взятых крупно и т.д. Но литература закрывает словом физиологические подробности. В ней промежутки между словами заполняются чем угодно, и прежде всего паузами. В кино изображение непрерывно волочится. Необходим «возвышающий обман», чтобы снять физиологию и дать действию дыхание. Культурный контекст в этом смысле важнее материального знания эпохи. Он помогает обогатить подробности миропониманием, мирочувствием. Разглядывая при свете лампы разнообразный материал, выловленный в музеях и библиотеках, я поражаюсь его обилию и понимаю, что эпоха свободного посещения запасников навсегда ушла из жизни. Никаких денег не хватило бы сегодня на «собрание камней». Материал многолик.

Вот, например, фреска «Души людские в руке Божией» XII века. У меня полное ощущение, что это фотография людей из концлагеря. Какие выразительные персонажи. Их можно сегодня совершенно спокойно брать для какого-нибудь фильма.



А на этой фотографии человек считает деньги. Акакий Акакиевич тоже будет считать деньги. Он приходит домой, когда понимает, что нет другого выхода как только шить шинель; и подсчитывает свою наличность. Деньги у него хранятся в ящике стола. Тут сразу встает вопрос: как будет понятно, что это собрано им за год? Я уже как-то говорил о действии в реальности кино и о том, что киноизображение не может следовать литературному языку. В литературе мы не видим, а воспринимаем через слово, в кино мы должны провести действие через агрессию изображения, ведь оно обладает неукротимой агрессивной силой.



К примеру, у портного Петровича — идея шить шинель и получить деньги, ради чего он готов идти на любой обман. У него еще есть идея — себя показать. И он подхватывает Акакия Акакиевича, идет с ним по улице, держит его под руку и рассказывает, рассказывает, какую шинель он ему сошьет. Уж такую шинель он ему сошьет, какой просто нету! И он говорит даже не ему, а всем, всему миру сообщает об этом и потом исчезает, пропадает, как черт. И Акакий Акакиевич так и остается стоять на улице в совершенно нелепой позе, а затем начинает падать... и падает уже у себя в комнате, на стул. После чего он принимается лихорадочно открывать ключом заветный ящик, где у него хранятся деньги. Теперь, представьте, у него на шее висит на шнурке потайной ключ... Он открывает ящик... выдвигает... а ключ не вынимается, поскольку Акакий Акакиевич очень нервничает... И он дергается, едва не вырывает ящик ключом на веревочке. Ящик чуть не выпадает из стола, Акакий не понимает: или ему ящик вынуть, или попытаться снять ключ с шеи... — то есть действие лишено логики... Вообще, в кино нужно делать то, что в литературе существует между строчками. Если мы будем повторять, вернее, делать попытку повторить то, что написано, мы не получим кино. Мы должны сочинить такое действие, которое не напрямую цитировало бы ли-



тературный текст и которое уже потом адресовало бы зрителей обратно к литературному тексту, но делало это абсолютно по-своему. Поэтому незначительное в литературном тексте может обрести силу в киноизображении.

Если продолжить тему о тех материалах, которые так или иначе участвуют в нашем фильме, то вот, например, акварель пера Боклевского первой половины XIX века: чиновник очинивает перышко.

Во времена Акакия Акакиевича писали такими перьями. Но здесь хорош сам жест, то, как наостряется перышко.

А вот другой материал для эпизода, когда Акакий Акакиевич, перед тем как приобрести новую шинель, бреется.

Нам эта сцена нужна не только для того, чтобы показать, как он приводит себя в порядок, а для того, чтобы показать, как он разглядывает себя в зеркальце... Здесь еще должна возникать связь с тем, как его товарищи по департаменту, когда приходят на службу, осматривают каждый сам себя в зеркале — а каков он сегодня. Тогда Акакий Акакиевич особо не вглядывался в свое лицо, он проходил мимо. Он творец, у него свой интерес: как буквы пишутся.

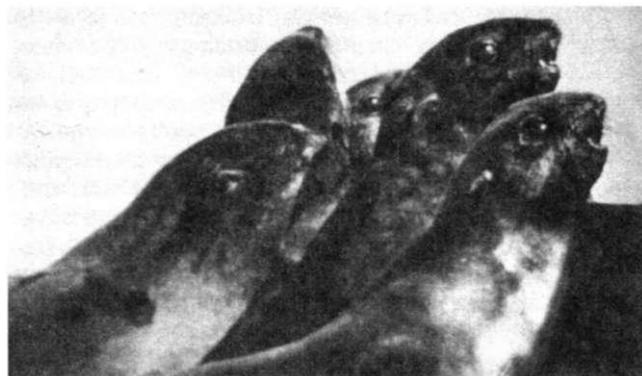
После смерти Микеланджело с него срезали сапоги, которые приросли от грязи к его коже. Эта сторона жизни его абсолютно не интересовала. И Акакий Акакиевич весь там, в буквах: они главный смысл его жизни. А теперь новая жизнь. Он, быть может, впервые смотрит на себя — как он сегодня выглядит, все же вечером вечеринка. До этого он сидел, закутавшись в одеяло, писал... и был счастлив.

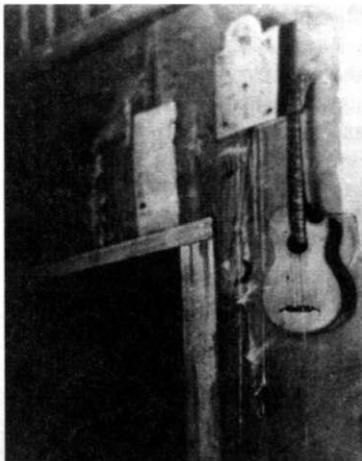
Один студент пришел к композитору Брамсу показать свое сочинение, а потом, когда уходил, случайно оглянулся и увидел, как Брамс, великий Брамс, закутавшись в одеяло, достал из буфета сосиску и, стоя, ел. И думал о музыке! В этот момент он сочинял «Реквием». Возвышенное ведь совсем не там, где может представить себе обыкновенный обыватель. Это мы сегодня смотрим на творчество, как на поток прожекторов, в лучах которых купаются звезды. На самом деле оно в другом.

Есть акварель художника XIX века, которая называется «Сборы в театр», где просто человек бреется. Но один жест — как он это делает — дает больше, чем десятки описаний. Он за нос себя подхватил. И я представляю, что Акакий Акакиевич засунул себе палец в рот, изнутри щеку подпер, чтобы легче было брить. А потом пошел ополаскивать лицо под умывальник. Он должен мыться так, как мышка стала бы мыться на наших глазах. Так, наверное, как дети моются!

Все детали направлены на характеристику героя. Чем полнее мы его раскроем, тем ужаснее будет финал его жизни — смерть, после того как он потерял шинель, а с ней и весь смысл жизни.

Вот еще фотография из американского географического альманаха, она тоже имеет отношение к «Шинели». Морские котики, которых забивают палками. В их глазах смертный ужас. Эта фотография нужна для





эпизода, когда Акакий Акакиевич приходит к одному важному чиновнику просить помощи, чтобы отыскали шинель.

А на этой фотографии — детали интерьера. Конечно, у Акакия Акакиевича не может висеть гитара на стене. Но рваные обои, часы — такие детали в его каморке вполне возможны.

Женщина-алкоголичка. Это материал для пьяницы-портного, к которому приходит Акакий Акакиевич и который смотрит на него как на свою жертву.

Я говорю о материале, который мы собирали и собираем по «Шинели», но сам до конца не знаю, какой именно станет самым важным в нашей работе. Эта акварель первой половины XIX века — сумасшедший в смиренной рубашке, — на которой изображен художник Павел Федотов, автор знаменитой картины «Анкор, еще анкор!». Современник Гоголя, он писал картины из русской жизни. Не выдержав напряжения, сошел с ума. На листе — его последние дни в больнице. Этот рисунок сделали его друзья после посещения лечебницы.



После того как пройдена технология, перед режиссером возникают уже подлинные вопросы, без которых невозможно делать кино, хотя и в момент конструирования невольно проигрываются отдельные сцены. Судьба Федотова проявляет эти вопросы. Его смерть становится частью «Шинели».

По мере развития фильма уровень вопросов возрастает, ты должен расти вместе с ним. Безусловно, необходимо владеть всем изобразительным арсеналом: конструкцией съемочного станка, конструкцией изображения, технологией фактуры, ощущением персонажа. Но по-настоящему это может иметь смысл, если все пронизано еще каким-то сверхощущением, которое перекрывает все, о чем мы уже говорили. Если ты как режиссер в одном проходе или пробеге Акакия Акакиевича по улице к кому-то, кто поможет ему отыскать украденную шинель, не способен передать его трагедию, как у него распахнется шинель, как утонут в снегу сапоги, как растопырятся руки и он будет бежать всем телом вперед, по-детски, оборачиваясь, ища у кого бы спросить, тогда не стоит браться за фильм. И как сделать его в этом пробеге беззащитным? Я сейчас говорю не о мультипликации и даже не о кинематографе. «Пепел Клааса стучит в мое сердце» — Федотов в смиренной рубашке не дает мне покоя. Эти руки, спеленатые «белым ремнем», будто крылья у птицы, охваченные крепкими грубыми



пальцами. Только голове оставлена возможность жить. Друзья кормили его яблоками. И здесь не кормление Христом своих учеников хлебом или преподавание вина. Руки учеников скрыты в рукавах, сцена — высшего смысла. Христос символически раздает себя.

А сейчас я хочу показать — с чисто технической стороны — тех персонажей, которых вы видели в эпизоде «Акакий Акакиевич на улице». Естественно, сейчас они вне пространства фильма. В них нет завершеного качества, какое есть в кинокадре, поскольку они вне атмосферы слякоти, дождя, снега, сырости, хлюпанья калошами...



Послушайте гениальное описание похожего состояния у Лермонтова в его неоконченной повести «Штосе». «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет. По тротуарам лишь изредка хлопали калоши чиновника, да иногда раздавался шум и хохот в подземной полпивной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке».

Литературная живопись, подобная бунинской, но за полстолетия от него. А цвет? Чистый Шагал, «лица зелены», «туман серо-лиловый», «рыжие по-лости».

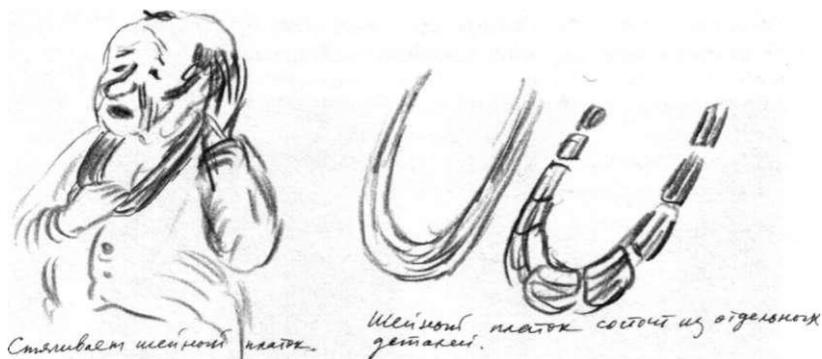
Лермонтовский отрывок художественно-документальное свидетельство времени, такое же, как и произведения Федотова, Шмелькова или Соломаткина.

Работая над персонажами, мы старались представить себе атмосферу, в которую они попадут и в которой начнется их зримое действие. Я сказал «зримое действие» и ужаснулся. Все же в кино есть что-то бесстыдное, и оправдать бесстыдство может только высокий смысл вопросов и к самому себе, и к небу. Сегодня кино подошло к такой степени откровенности, что пушкинские строчки «Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета» становятся дуновением ветра в яблоневом саду. Но Пушкину не нужны физиологические подробности, он применяет поэтический ход — деталь. «Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам». Можно только вообразить, что сделал бы сегодняшний режиссер из этого пушкинского эпизода. Где нет отбора, там выплывает физиология. Потому-

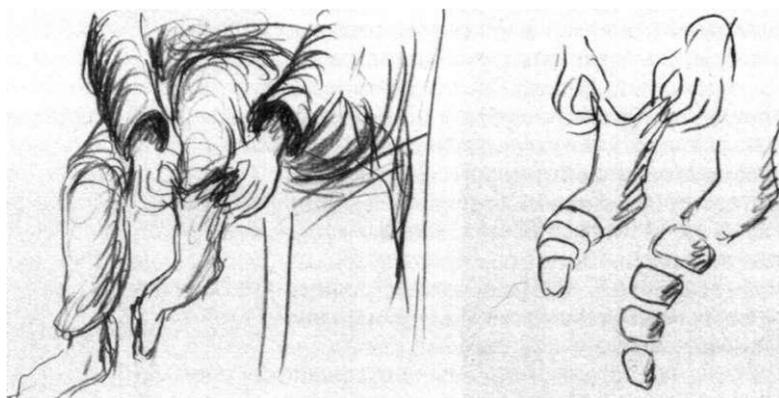
то есть смысл время от времени перечитывать Лессинга, его статью «О границах живописи и поэзии». Полагаю, в таком чтении мы найдем многое, касающееся сегодняшних проблем соотношения литературного и визуального текстов.

Какие у вас есть вопросы по технологии?

— Как в изображении была передана мягкость носков и шарфа ?



— Они изготовлялись из фольги. Шарф сделан не отдельными фазами, а из отдельных кусочков. Мы выбрали технологию, которая позволяет нам рисовать быстро то, что необходимо сделать сейчас, в этот момент. Художник сделал большие листы фактур — на крафтовой бумаге, в меру плотной и в меру простой. На нее легко ложится акварель, гуашь. На ней можно краску растирать и размывать. И когда мне что-то необходимо для движения, я вырезаю нужный кусочек, накладываю сверху целлулоид, что-то дорисовываю — и всё. В результате я составляю из этих кусочков единое целое. Если внимательно рассмотреть шарф, можно увидеть соединения. Но в сцене швы нейтрализуются целым движением.



То же самое и с носками, когда у Акакия Акакиевича носок стягивается с ноги вместе с сапогом. Носок составлен из отдельных кусочков, сочленения которых незаметны, так как, повторяю, сделаны из фактур. Во время съемки я вообще не думаю о том, как что делать. Я просто тут же рисую и помещаю в кадр в нужное место.

— В материале «Шинели» вы для получения движения изгибаете фольгу покадрово?

— Нет, я ее не использую, точнее, перестал использовать для покадровой съемки складок. В «Сказке сказок» делал из нее солдатские плащи.

— Здесь не фольга ?

— Нет, просто бумага.

— *А когда Акакий Акакиевич за занавеской ?*

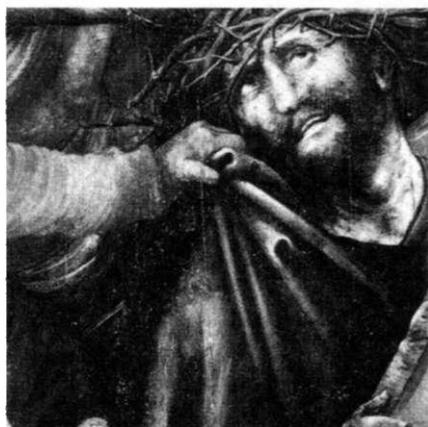
— В этой сцене фольга. Я сделал занавеску из фольги, исходя из предыдущего опыта, но в результате потерял в стиле. Акакий Акакиевич за занавеской — это вообще одна из первых сцен «Шинели». Тогда мы еще только подбирались к самой технике. Поэтому первое, что пришло в голову, уже ранее найденное: мы взяли фольгу, размяли ее, повесили, и дальше я просто двигал ее покадрово. Похоронка над домами в «Сказке сказок» была сделана по тому же принципу, но из тонкой, хорошо простиранной, промятой бумаги. Теперь мы не используем этот материал и сам принцип его покадрового движения. В смысле чистоты графического жанра в сцене закутывания Акакия Акакиевича в одеяло нашелся гораздо более точный и насыщенный изобразительный ход.

— *Сами закутывались ?*



— Почти. Сначала Саша' снимал меня, и все в студии дружно похохотали. Мы предполагали сделать фотофазы, потом поняли, что это бред и что даже если мы сделаем фотофазы, в дальнейшей сборке кинокадра они будут эстетической глупостью, потому что примут на себя весь кадр, будут торчать в изображении, как живой палец в живописи. И фазованное натуральное одеяло станет камертоном изображения эмоции, энергия кинокадра, воздух кадра выйдет через фотофазу. Потому и отказались. Я думаю, что только в одном месте мы воспользуемся фотофазами с дополнительной графической обработкой — там, где Акакий надевает новую шинель, — чтобы эту шинель сделать самостоятельным персонажем. То есть она — как гипертрофированная изобразительная точка в пространстве фильма, почти приближенная к натуре. Чтобы она сразу на себя зрительский взгляд брала. Но это задача в соответствии с драматургией, а не потому, что мы делаем фильм на фотоперекладках. Фотофазы для новой шинели нужны в качестве мягкого, почти атласного одеяния на фоне общего «хрипа» всего стиля. Разговоры об открытости приема я не очень приветствую: «Этот фильм мы сделали на том, этот на этом...» Безусловно, должны быть опоры для стилистики, но не они в результате влекут фильм. Открытая стилистика слишком соблазнительный слой фильма, когда речь идет о психологических задачах. На стиль легко купиться, не заметишь, как окажешься в ядовитом лесу.

Любой изобразительный кусок фильма диктуется обстоятельствами образа действия (хотя и бывают обратные связи, когда изображение разрабатывает действие). На самом деле любые стилистические сдвиги, крупно рассмотренные, могут показаться эклектикой, но свяжите их вертикально над фильмом — и они станут мелкими фрагментами в общем строении. Соборы, возведенные в веках, прошедшие через романский или готический стиль, остаются соборами. Хорошо временами задирать голову к небу.



Тогда, при съемке сцены закутывания в одеяло, я не думал о стилистических проблемах и не испытывал ничего, кроме ужаса, полного незнания. Но временами незнание — благо. «Отверзаются вещи зеницы», и твои мучения оборачиваются открытиями для тебя самого. Смешно: мы готовили сцену, а я не знал, как ее снимать. Так, нарезал из бумаги какие-то кусочки, положил. Попросили художника сделать фактуру на бумаге «крафт». Это очень хорошая бумага — плотная, тонированная, и на ней можно работать и делать фактуру прямо во время съемки.

— Вы сняли первый раз, как Акакий Акакиевич закутывается, а потом вам не понравилось?

— Не потому, что было сделано плохо по игре. Не понравилось, потому что одеяло стало кисеей! Тонкой кисеей. Складки острые получились. В сущности, первая пробная съемка — ошибка. Тут приходится не только много знать — как ребенок устроился в утробе, как произрастает это семечко, — а еще и перебрать много всякого изоматериала — строение складок. Как Леонардо рисовал складки, как Грюневальд, Федотов.

Помните, как в «Завтраке аристократа» у персонажа на ко-



тнях натянулись складки. Федотов владел мастерством передачи материального мира абсолютно безукоризненно. Но для него характерно, что, приходя к философскому обобщению и к цельному осмыслению, он постепенно отказывался от материальности, от живописной виртуозности.

— *То, что у вас при съемке получились острые складки, означало, что они не ложились вообще?*

— Получался другой эмоциональный эффект. Поэтому мы пересняли сцену. Но благодаря этому я понял, как просто можно компоновать изображение на черном фоне. Буквально шкуркой по целлулоиду — что-то царапнешь, сделаешь вторую фактуру чуть более подчеркнутой, и изображение становится глубоким, разнообразным при помощи простых средств. Если мы использовали плотную фольгу для тонировки, то исключительно потому, что она не корежится под нагревом съемочного прибора. Ее можно спокойно фактурить, заливать акварелью.

— *И свет не пропускает?*

— И свет не пропускает.

— *Есть такая фольга, которая не держит краски?*

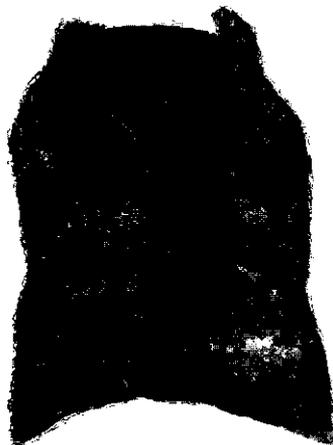
— Ее пришлось обрабатывать какими-то щелочами, обезжиривать. Все это, действительно, довольно утомительно. Наверное, можно найти какой-то другой способ подготовки поверхности к работе.

— *А вы не хотели использовать еще какой-то эффект просвечивания краски, допустим, через станиоль, такие лессировочные эффекты, чего не получается на чисто бумажной основе?*

— Да, в смысле работы станиоль очень удобна. Мне она нравится больше бумаги. Она имеет свои прелести, но иногда необходим более плотный материал вроде фольги. Я уже говорил, что ее можно использовать для колышущихся складок. Но со временем я понял, что не нужно чисто механически один материал предпочитать другому. Все дело в конкретной художественной и технической задаче.

— *А вы скрепляете детали герметиком или двойным скотчем?*

— Нет, никогда не пользуюсь герметиком. Двойным скотчем гораздо выразительнее можно работать. Вот видите — вицмундир.



Он сделан на крафте, который нафактурен, то есть сам по себе имеет нейтральную фактуру. Я попросил набрызгать на крафт краску для подготовки живописной фузы³. Мало кто из художников способен подготовить к работе такую благородную фактуру, как это делает Франческа³.

— *Крафт при съемке не коробится?*

— Нет, не коробится.

— *То есть при такой съемке он вполне может заменить фольгу?*

— В соединении с накладным пелтулоидом крафт держит плоскость.

— *Это «соус»⁴?*

— Нет, не «соус». Это специальный карандаш. Потрясающий карандаш. Я его случайно обнаружил. Он обладает возможностями и акварельными, и восковыми. Им можно работать по бумаге, стеклу, целлулоиду, при этом рисование сочетается с акварельными размывами. Я буквально что-то начирикаю, влажной кисточкой пройду, и готова деталь. Время рисования сокращается.

— *А прежде чем на крафте рисовать, вы его мочите, растягиваете? Прямо как есть — в рулоне?*

— Все зависит от площади тонирования и сложности рисунка. Если художнику нужно делать декорацию, то, естественно, крафт надо натягивать на планшет.

— *Нет, вот именно для перекладки?*

— А для этого надо только предварительно его зафактурить, натянув на планшет. Далее из этой фактуры я вырезаю нужной величины детали, например, обшлаг рукава, часть локтя или плеча, и дорисовываю, подгоняя тонировкой одну часть к другой. Смотрите, вот тут у меня детали от Акакия Акакиевича. Это лоб...

— *Кошмар! Ничего нет...*

— Да, впечатление производит жуткое: как будто выгрызли, да?

— *Когда без носа — это еще понятно: не то чтобы выгрызли, а просто уродился такой.*

— Вот сюда накладываются бачки, вот эта щека — под каплевидный нос. Нос у Акакия Акакиевича состоит из трех элементов. Видите, когда я снимаю у него глаз, под ним оказывается еще один, я не меняю их, а просто накладываю сверху другой глаз с другим выражением. Или когда делаю закрытие века. Как-то я пришел к этому простому приему. Не убирая предыдущую фазу, накладываю новую. Но сейчас вы видите изображение без атмосферы. В кадре оно смягчается фактурами, различными диффузиями.



— Это не единственные глаза?

— Конечно, нет, их, наверное, десятка два, а может, и больше. Знаете, художник Грёз говорил: «Я знаю сто способов рисования глаз, устремленных вверх». Так что два десятка — явно мало. Сейчас перед вами основная фаза в положении, когда Акакий пишет. Другие фазы можно делать прямо из этого положения. В съемке я открыл для себя некоторые закономерности. Новая деталь, например, морщинка у глаза, изменяет выражение, при том что весь состав лица остается неподвижным. Очевидно, в изображении существуют магнитные поля, силовые линии. Они действуют поверх изображения, и новый элемент становится точкой притяжения. Любой точно положенный элемент тянет на себя весь состав изображения. Помните, мы начали разговор об энергетических точках кадра, о добавочных элементах, которые дают ему направленное развитие. Построение лица через направленную мимическую деталь только подтверждает этот общий принцип. Мы тронули одну часть лица, но отклик от нового элемента прошел по всему пространству, как острое пиццикато по общему оркестровому гулу.

— А в фильме используется умбра?

— И умбра, и сепия, потому что психологически тяжело работать только с черно-белым изображением. И потом цвет имеет развитие. Ракурсы делаются по принципу какого-то одного четкого направления. Если герою нужно поднять голову, этот подъем заранее готовится. Под лбом лежат глаза, когда Акакий поднимает голову, вот они, уже на месте.

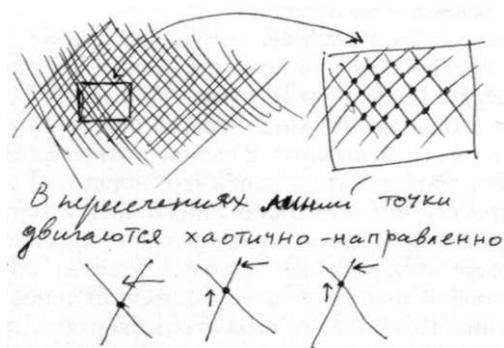
Дальше я тяну движение к общему силуэту, абрису головы. При этом необходимо чувствовать и тональность глазных впадин, внутри



которых помещаются глаза. В нашем случае тонировка двухслойна, обработана, прошкурена легким офортным способом. В царапины втерта краска. При движении слоев офортная тонировка вибрирует незаметно не только для глаза, но и для киноплетки, которая фиксирует вибрацию «подсознательным» слоем. Развитие движения происходит через какой-то элемент, который является формообразующим. Например, нос. Вот смотрите, если у вас эта часть лба, то вот — щеки...

Обязательно должен быть ведущий элемент, который тянет всю массу строго поступательно по определенным отрезкам. В какой-то момент один элемент меняется на другой, более ракурсный. В пересечении одной линии с другой сгущенная тональность образует движущуюся точку. При множестве ли-

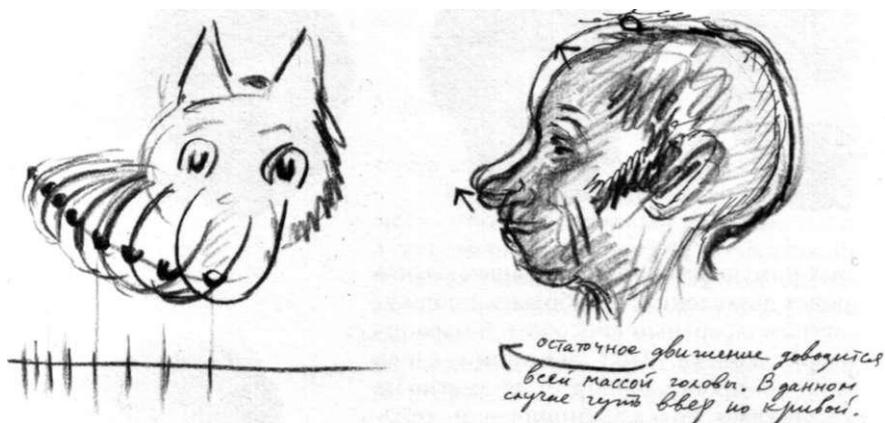




ний нескончаемое количество точек движется хаотично, но и направленно. В итоге мы получаем вибрирующую тональность. Я смотрю сейчас на тональность сверхкрупно. В кадре пленка фиксирует не отдельные линии и точки, она экспонирует тональный гул. То есть кинокадр — это движение изобразительной массы, плазмы, из которой составляются персонаж и его игровые переживания. Переходим вот на это положение, продолжая остаточное движение за счет какой-то фактуры, за счет общего движения всей головы без изменения внутри нее.

— То есть она вроде бы движется, а на самом деле...

— А на самом деле нет, но так как в соединении с последующим движением в памяти фиксируется остаточная реакция от предыдущего, то все равно этот эффект срабатывает. Я уже как-то говорил, что у Волчка кончик носа является ведущим.



— На нем фиксируется внимание?

— Совершенно верно. И если его движение потеряет пространственный ритм, то вся фигурка потеряет цельность игры. Здесь должны быть вещи, которые выполняются безукоризненно. Когда технически сложное движение — поворот головы справа налево и наоборот, — то я иногда накрываю персонаж листом целлулоида, закрепленным скотчем на стекле, и на нем рисую положение Волчка или Акакия Акакиевича в кадре, помечаю поворотные точки силуэта. Потом совершенно спокойно разбираю персонаж и ставлю следующую фазу, в которой ее элементы могут продолжить движение и окончательно завершить его. Положение фазы, переход движения контролируется рисунком персонажа на целлулоиде. Я готовлю персонаж для завершения поворота, я могу его весь разобрать и снова собрать, подложив под целлулоид, на котором нарисован Акакий

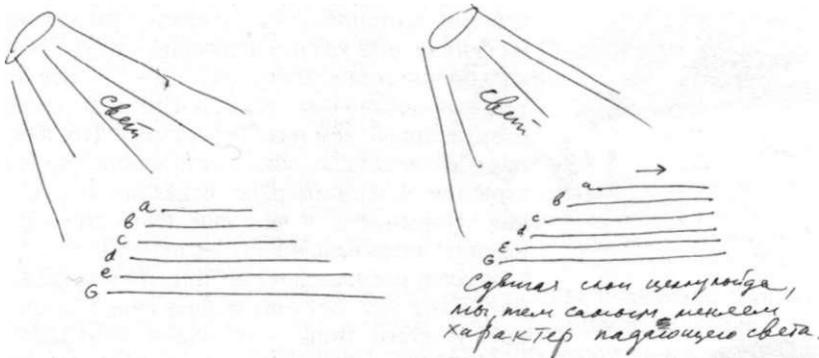
Акакиевич, и персонаж у меня не собьется. Практически ничего не держится. Без судорог.

— *Ивам достаточно этих элементов, чтобы сделать такое движение вперед? Здесь условность несколько другая.*

— Не понял! Вы говорите, что это возможно только при определенной, относительной условности, при таком, скажем, рисунке, да? Но понимаете, в чем дело... Я вам говорил о том, что такое изобразительный темп, что такое движение внутри какого-то определенного элемента, движение внимания. И здесь то же самое. На фоне фотографии это будет смотреться условно, на фоне условного фона изменится степень реальности. Все только на соотношениях, а не на самостоятельности. Не может быть персонаж вне зависимости от среды. И в их сопряжении всегда будет плотность изображения. Иначе изобразительные элементы окажутся несогласованными и перегрузка изображения не позволит им сойтись друг с другом. Например, халат Акакия представляет из себя нечто чудовищное. Он просто сделан из бумажек, из всякого дрызга. В конце концов я прошелся по отдельным частям «шкуркой», буквально несколько движений, в фактуру втирал не краску, а стеклограф, восковой карандаш. В течение полутора минут уже был готов элемент движения.

— *А вы ничем не закрывали? Вот тут элементы накладываются, там сгущаются...*

— Одно на другое? Никакого значения не имеет. В этом случае надо использовать эффект света. Когда я закончил сцену с одеялом, в которое кутается Акакий, то показал Саше Жуковскому: «Посмотри сбоку». Знаете, какая гора целлулоида набралась! Эффект — как в живописи, когда тональная масса то накапливается, уплотняется, то постепенно вгоняется в некое внутреннее ощущение живописного результата. И в процессе съемки этого эпизода набиралось такое количество целлулоидных чешуек, что я буквально чуть-чуть сдвигал эту массу, и движение лепилось само собой. И я уже знал: свет падает отсюда, значит, мне нужно строить, наращивать массу в расчете на свет. И эффект света я использовал в свою



выгоду, ничего не убирая, не меняя, а просто сверху накладывая все новые и новые слои. И получалась живописная «фуза», которая приводилась в движение пальцами и принимала сразу отчетливый характер — одеяла, локтя, который отягивает складку. Достаточно было стеклографом — слабенько — или той же шкуркой слабенько по целлулоиду сделать нечто похожее на складку, и фаза приобрела направленность.



Я никогда в жизни не нарисую так законченно на листе бумаги, как это получается в кинокадре. Кино — искусство сложения не только кадров. Действие набирается по слоям, внутри кадра. Ну, вот видите, как делались эти детали. Сколько их здесь? Это не предполагалось, это все наращивалось во время съемки.

Эти готовые элементы можно класть и так, и так. Это не имеет значения. К примеру, нос сюда можно положить. А сюда в качестве подборodka найти что-нибудь и поставить... Вот не хочет, мерзавец!.. Тут еще нужно хорошо продумать момент сослаивания: что подо что. Элементы должны точно соответствовать какой-то внутренней анатомии целлулоида. Бывает так, что между двух целлулоидов попадает чужеродный элемент, поэтому надо хорошо продумать всю эту систему сослаивания. Тогда никаких ошибок не будет.



*Положи на верхнюю стеклу,
шаровидные под ней на чернилах
стекле. Голова даём себе самим.
нужно темн на шаровидные.*



— Это по планам нужно делать?

— Да, по планам, но на одном слое стекла. Я сейчас нарисую планы схемы на арифметическом уровне. В процессе съемки несколько элементов становятся ведущими, они для меня святые, они удачно получались у художника, хорошо сопрягались друг с другом. Все остальные добавочные детальки иногда проще сделать вновь, чем находить старые. Но, в общем, все детали должны иметь закономерный характер. Я, например, все искал прищур Акакия. Понимаете, в чем еще прелесть перекладки? Здесь ведь ничего не изменилось. Деталь сразу распределяет по лицу иное выражение. Даже этот вот глаз меняет свое назначение. И всего лишь — от очень небольшого изменения мгновенно может возникнуть эффект прищур.

— И промежуточных фаз никаких? Сразу конечная?

— Нет, промежуточные тоже делались.

— Например, на прищур — сколько?

— Одна или две фазы, и в самом элементарном виде. Я просто брал целлулоид, по нему царапал морщинку, втирал карандаш, то есть работы практически никакой.

— А чернила из бутылки как делались?

— Из мелких кусочков целлулоида, кра-

шенных с обратной стороны. Несколько его кусочков соединялись в графическую каплю. Иногда на черную массу накладывался бличок и за счет сдвига блика или изменения его формы достигался эффект подрагивающей капли. А просветленная световая накладка (например, на нос) при сдвиге меняет направление формы. Световая накладка полупрозрачна, при наложении соединяется с просветлением на самой форме носа. Сдвигаясь по нему, она расширяет или сужает световую площадь кончика носа. При сдвиге накладки резкая граница смягчается. И эти сдвиги сразу делают всю фактуру живой, пульсирующей.

— Кажется, что весь нос шевелится!

— А на самом деле — только один элемент. Подобные принципы световой разработки позволяют одушевлять и нос, и щеки, и лоб. Такие элементы сразу «одушевляют» весь пейзаж лица, если они конструктивно сопрягаются между собой.

— А морщины на лбу — они все разные?

— Конечно, у Акакия же лоб меняет ракурс, морщинки иногда задираются, поднимаются вверх, и поэтому я их никогда не крепил.

— А вообще что вы крепите в лице Акакия Акакиевича и что оставляете свободным?

— В переносице я креплю спинку носа. Кончик носа к основной массе, ноздря свободная. Лобная часть иногда свободная, иногда я креплю довольно жестко по шву черепа. Вот как это происходит: один элемент лежит, перекрываясь другим, и входит туда вплотную, становясь единым целым с черепом. Даже глазом воспринимается как единое, а когда изображение задиффузионом, то практически сочленения списываются.

Что касается морщинок, они важная часть лица, подвижная. Когда началась работа, я, ей-богу, не предполагал, что придется делать такие детали, как морщинки. Сама игра стала проявлять в них необходимость.

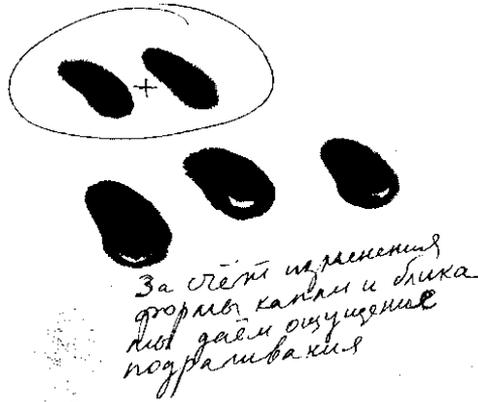
Сейчас после каких-то перерывов даже трудно начинать работать — надо недели две, чтобы войти в персонаж, чтобы его в себя вогнать. Вообще, для меня не составляет труда его сложить и начать работать. Но нужно войти во все элементы, нужно прочувствовать их внутреннюю причастность к анатомии, а следовательно, и к игре.

— А это бакенбарды?

— Это могут быть и бакенбарды. Иногда я эти элементы кладу, допустим, вот сюда...

— Чтобы получилась шевелюра?

— Чтобы шевелюра или чтобы можно было, скажем... Где у него лоб? Нет, это в другую сторону. Понимаете, вот я кладу иногда... ну, не эти. а



какие-то другие элементы... чтобы сопряжение было между ними... Вот видите, как это все сюда точно входит.

— А эти головы в профиль?



— Что касается этих голов, то мне не очень нравится их изображение, хотя они сделаны хорошо в смысле его чистоты. Но сейчас я даже сложить эту вот голову не смогу, тут что-то еще было, не помню... Забыл уже.

— Как хорошо она меняется — даже так.

— Даже так, да. Видите, у него в лице уже игра идет, хотя ничего здесь ровным счетом не изменилось.

— А почему эта голова нарисована ?

— Это профиль в качестве пробы.

— Чтобы его вообще зафиксировать?

— Да. А вот видите, рот у Акакия тоже составляется из элементов, там, где нужны подробности движения. Если они нужны, если на них акцент, тогда сюда прибавляется еще что-то.



Ручки у него тоже разные. Вначале я делал фазы движения, от которых в конце концов отказался. Руки — важный элемент игры Акакия. Что у него разработано? Лицо, мимика и рука. То, что участвует в написании. Все остальное неподвижно. Рука — его тонкий инструмент. Ее продолжение — перышко. «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...» Перышко

— самая важная часть Акакия. «Перышком скрипел я, в комнатенку всажён». Все остальное — нечто слегка оплывшее, с узкими плечиками, слегка осевшее, отсыревшее. Он забывал о своем здоровье, и оно не напоминало о себе. Гоголь пишет, что он единственный раз пропустил службу, когда ходил к частному приставу. При, казалось бы, слабом здоровье (откуда оно крепкое?), он ежедневно посещал департамент. Это говорит о том, что хотя ветра надували ему за воротник, в поясницу, он страстью к переписыванию перемогал болез-





ни. Переписывание перекрывало все. Во время войны люди почти не болели. Некогда было. Здоровье шло в топку войны. Болеть стали после войны, колки ослабли...

— *А как вы поступаете в аварийных ситуациях, ведь когда идет съемка, чихнуть нельзя?*

— Ну, если кто-то чихнул, может и схлопотать... Но, конечно, надо быть предельно внимательным.

— *Когда вы работаете и двигаете элементы, то все время думаете, как бы чего не сбить?*

— Нет, я не думаю об этом. Я думаю о том, как все это должно концентрированно двигаться в заданном направлении.

— *И ничего не сбивается? И у вас есть три-четыре свободных элемента?*

— Больше! Фактически почти все элементы не скреплены. Вы знаете, как я двигаю? Иногда лежит у меня на одной детальке другая. Двигаю кончиком пинцета, на который наклеена тоненькая шкурка, буквально величиной с булавочную головку. Я цепляю шкуркой целлулоидную чешуйку и передвигаю ее. У шкурки другое трение. Поэтому у меня нижние элементы остаются неподвижными. Разная степень натяжения, разная степень трения. Детали лежат свободно. Иногда я работаю двумя пинцетами — одним придерживаю, другим двигаю. Мне важно знать, что общая тенденция движения — в эту сторону. Происходит общий сдвиг слоев целлулоида — с дополнительным сдвигом верхней чешуйки. Должно быть ощущение, что мы тянем за верхнюю частичку многослойной конструкции, нижние слои сами двигаются за ней. Все детальки подчиняются одной энергетической точке.

— То есть если уж тянуть, то в нужном направлении?

— Обязательно.

— И это все на одном ярусе?

— Да, на одном: халат Акакия, стол, рука — конечно. Все на одном. А, скажем, стена, кровать, совмещение его с кроватью, одеяло или что-то другое — на втором слое. И если было видно его, так сказать, седалище,



то здесь, по этой кромке, просто брал целлулоид и пришкуривал его по форме кровати, накладывал на линию соединения штанов и вмятины в одеяле. Совмещение оказывалось абсолютным с тем, что лежит на нижнем слое, под штанами. Сейчас я стал раскладывать персонажа по слоям на разные стекла: туловище на одном, выше, на другом голова и воротник. Иногда предплечье на нижнем, вместе с корпусом, локоть выше, на другом. Такой способ добавляет выразительность изображению. При этом расстояние между ярусами десять-двадцать миллиметров.

— А вот здесь живописная лессировка, когда мазочки на краях целлулоида — это так замечательно! Я пошевелил голову, и совершенно не видно шва, когда челюсть ходит. Полное ощущение, что это единое движение. То есть малая точка дает движение.

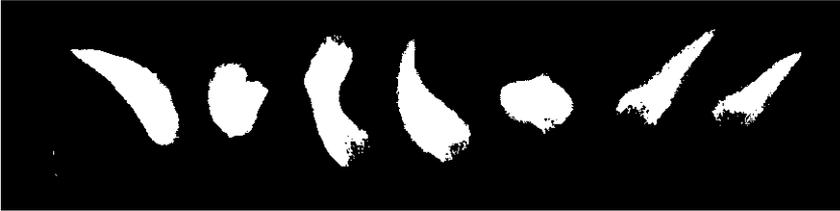
— Да, это очень важно — построить искомое, исходя буквально из одной точки, одним движением сразу «одушевить» всю площадь. На экране не должны читаться сопряжения. Будет грязь, если на экран полезут потроха, то есть то, что вы здесь видите. Отрицание отрицания, да? Диалектический закон. Здесь вы смотрите на изображение как на целое, на экране — малая часть. Она отодвигается вглубь, и дальше, и дальше, замещая постепенно более общим смыслом. Для замывания швов, со-

пряжений между элементами мы пользуемся диффузионами. Всю площадь съёмочного поля покрывает «зернистый» целлулоид, разрыхляющий изображение. Этот зернистый экран отпечатан на широкой фотопленке (размером 70x100). Пыль на стекле — главный диффузион. У нас лежит стекло, которое постепенно набрало пыли, получился диффузион, идеально ровный. Такого не получишь специально. Это стекло мы бережем.

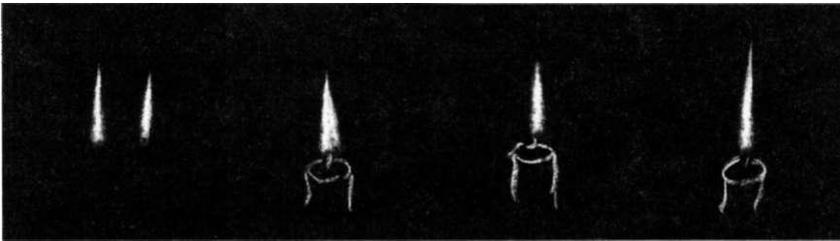
— *А как делалось пламя свечи ?*

— Это как раз самое простое! Для фаз мы сняли натуральную свечу, натурально ее задували, чтобы огонь сбивался. По этой съемке мы сделали пламя фаза за фазой. Там, где свеча горит ровным огнем, когда воздух застывший, пламя почти неподвижно. Такое впечатление, что оно просто стоит.

Для этого я сделал две беленькие продолговатые дольки. Они складываются друг с другом, и когда я начинаю одну по отношению к другой



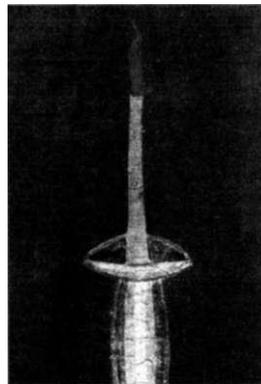
чуть-чуть двигать, то получается эффект тихого колыхания. Я могу одну на другую чуть надвигать, буквально по микрону и снимать фазы по три кадра. Возникает эффект статики огня и его движения. Разные фактуры горения. Помните свечу на иконе «Успение» Феофана Грека, которая висит в Третьяковке?



Вам нужно сейчас особенно смотреть именно классику, а не карикатуры. Опрыскивать мертвые знания живой водой. Неисчерпаемый материал. Свеча у Феофана Грека сделана единым мазком. Но смотреть можно бесконечно. Совершенно фантастическое зрелище. Или натюрморты Сурбарана, просто божественные, с небес спустившиеся и осевшие на полотно.

— *Поставил пять горшков в ряд...*

— Да! Просто поставил... И это настолько откровенно и настолько, казалось бы, глупо... потому что все открыто, все вывернуто. Пять горшков. Простота неисчерпаема, поскольку нет эффектов. Такие вещи нужно не только смотреть, но и делать выводы для себя. Вот вы говорите, что у вас уже мозжечок работает и мультипликацию вы видите. Это нормально, это профессионально. А живопись ведь как смотришь? Сначала восхищаешься, потом начинаешь рассматривать подробно, потом разеваешь рот. И вдруг ви-



дишь, что там вообще поверхность холста двигается, и вдруг оказывается, что это полотно работает таким духом, как в натюрморте Сурбарана, натюрморте Шардена, изумительном натюрморте Моранди, в натюрморте Пикассо — я имею в виду послевоенный, один из моих любимых. Все они на себя приняли время, время в них отразилось. Это вам нужно знать, потом будет проще ориентироваться, проще понимать изобразительное движение. Должна быть богатейшая сумма знаний, чтобы видеть, как в разные времена менялось отношение к портрету, как симметричность портретного строения менялась на его жанровость, как менялась крупность портрета, как портретная официозность менялась на индивидуальность и приходило открытие, что каждый человек бесконечно интересен. Портрет у Босха и портрет у Брейгеля, хотя их разделяет пятьдесят лет. И портрет Рембрандта, а они почти современники. Портреты Веласкеса, его пьяницы. Помните, человек с кривым зубом? Я был словно в беспамятстве, увидев подлинник. И улыбается он пьяно-бессмысленно, и зуб у него будто запавший.



И такую деталь придумал человек, который практически всю жизнь провел при дворе. Как был введен туда юношей — этот Моцарт живописи, — так там и скончался увенчанный славой, обласканный королем. И при этом он пишет мужика, у которого зуб сдвинут и пьяная улыбка. Лицо блестит пьяным потом. Его реальность больше чем правда, но она не переходит в натуральность, поскольку божественна в живописи. Это феноменально! Или врубелевский «Пан», улыбку которого я все время рассматриваю — она мне нужна для Петровича, хотя и с другим знаком. Я просто смотрю-смотрю на картину, но никак не могу туда внедриться. Там гуляет ветер. И ты понимаешь, что это действительно север, совсем другая жизнь среди болот, среди чахлых пространств! И вдруг перед тобой прыгнул черт с копытом. Возникают мгновенные связи: «Консультант с копытом» — первое название булгаковского романа. Или из Гоголя: ноготь у Петровича был крепкий, как черепаховый панцирь. И снова «Пан» врубелевский. Он сидит, одно копыто поджав под себя, а другое выставив вперед. Сколько мы видели этих копыт! У Рубенса сколько копыт мелькает! Но у Рубенса козлятиной пахнет! А здесь ощущаешь запах сырой травы, сырого вечера и видишь кровавый рог полумесяца.

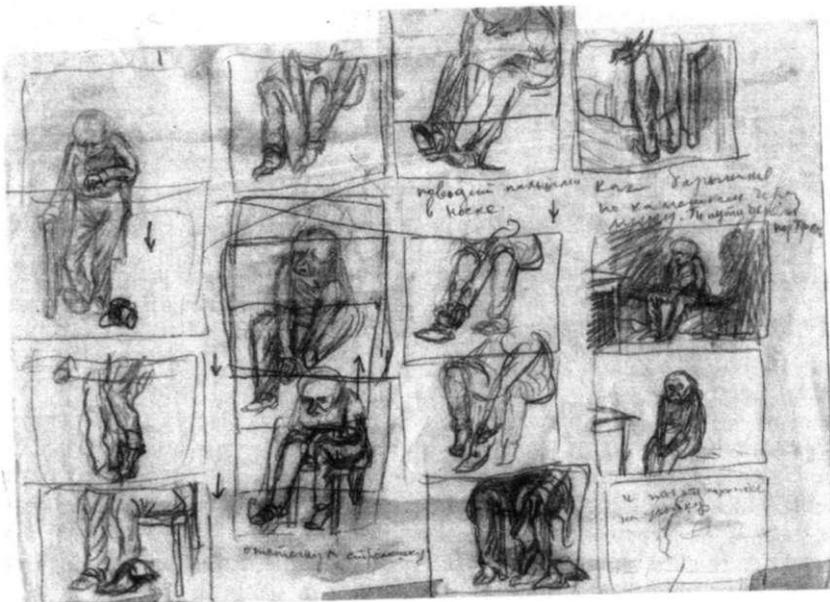
Так что вам необходимо собрать в себе эти знания о принципах развития композиции и анализировать композиции художников Возрождения, композиции Джотто, математичность композиций Учелло и фотографические мгновения Дега. Вам надо знать принцип кулисности, принцип строения пространства в восточной живописи, связанный с философией. У Востока нет перспективы, там есть пространство, а в Европе есть перспектива, но нет пространства. Разные философии. Разное строение. В Европе мир сходил в точку, а на Востоке мир расширялся. Обратная перспектива. И есть еще уходящее пространство. И



все это обязательно нужно откладывать у себя в сознании. Но только делать не «глубокомысленные» выводы, а *чувственные!* Уверю вас, что вам потом будет гораздо легче работать, даже занимаясь откровенно стилевой мультипликацией. Собранный культурный слой весь войдет в работу, настроит на другой лад, что само по себе не так уж мало.

О чем я много думаю — так это о композиции кадра и, следовательно, о раскадровке. Вот этот эпизод снимался очень трудно — в смысле композиционных изменений. Я боялся, что панорама по Акакию будет нестерпимо скучной и смотреть на его фигуру будет неинтересно. Нужно сделать так, чтобы ничто не мешало следить за каждым его мельчайшим движением, здесь же нет никаких трюков, никакой внезапности действия.

— До «Шинели» передвижения персонажей были в основном горизонтальные. Когда горизонтальные, то это спокойствие. А когда вверх или вниз — это волнение. Или когда Цапля или Журавль двигаются горизонтально, но при этом смотрят в глубину, кажется, что они мечтают. Это вы так специально делали?



— Да, совершенно верно. Что касается «Шинели», движение наискось и в глубину связано с архитектурой кинокадра. А архитектура кинокадра связана с каменной архитектурой Петербурга. Здесь совершенно конкретная линия, в то время как в «Ежике в тумане» этой конкретности нет. В «Ежике» больше Востока, в «Шинели» — Запада. Но в ней уход в подробности, то есть в обратную перспективу.

В будущем мне бы хотелось сделать фильм по Библии — «Книге Иова», в которой выясняются отношения с Богом. Мне бы тоже хотелось кое-что выяснить. И там, как я себе представляю, не будет архитектуры, конкретных линий. Но там не будет и тумана. Мне все время кажется, что снимать этот фильм надо в основном так, чтобы вообще все убрать и оставить только четырех героев, которые выясняют отношения между собой. А заодно и с Богом. Другая моя идея — снять фильм по «Песни песней», тоже по Библии, но там все изображение нужно сделать так, чтобы оно текло-о-о все, сделать один длинный план, один сплошной непрерывный поток, монолог о любви. Удивительно, что даже в переводе с древнеарамейского слова русского текста передают это волнообразное движение — *возлюбленная моя, возлюбленный мой, возлюбленная моя, возлюбленный мой...*

Вначале понятие внутренней логики будущего фильма осознается чувственно. Ты понимаешь, что строение должно стать частью конструкции фильма. Поэтому рисование конструкций, схем, чертежей — для меня обязательная часть работы. Иногда я рисую даже вид сверху — план будущей мизансцены. К примеру, мотив «Перспектива Петербурга» должен стать одной из ведущих координат «Шинели». Улица в огнях, фонари, фонари, прохожие мечутся в дьявольском свете, внезапная тьма, и впереди ничего, ничего. Здесь будут идти чиновники, а здесь будут скакать туда и обратно лошади, запряженные в кареты. А здесь будут тени — по домам и по улицам. И все это должно непрерывно клубиться, клубиться. И в то же время устремляться и выстраиваться самой жесткой перспективой.

Мне кажется, мультипликация обладает большей выразительностью в сравнении с игровым кино. В мультипликации есть одно существенное преимущество: в ней нет физиологии самой материи, физиологии вещественного мира. В ней есть изобразительные стихии, которые позволяют нам почти приблизиться к реальности, но только не перешагивать через границу и отходить обратно. Иногда эти приближения к натуре я делаю вполне сознательно, как, например, в «Ежике в тумане» — вода, в «Цапле и Журавле» — фейерверк, в «Сказке сказок» — машины на шоссе, по которому бежит Волчок. Здесь происходит приближение к реальности, безусловно, только приближение. Но отдельные моменты, которые по своей сути близки к реальности, будут смотреться гораздо более реальными, чем в игровом кино. Они будут предвосхищать реальность лишь потому, что сквозь условность, сквозь графику, сквозь рукотворное изображение будет просвечивать жест, который не находится в прямой связи с этим изображением. То есть так же, как в зоологическом персонаже мы начинаем видеть жест человеческий.

Постараюсь уточнить. Вот мы имеем дело с нарисованным персонажем. И вдруг он делает жест, который очень близок к реальному. Скажем, на экране обыкновенная палочка, потом появляется вторая, приближается к ней и вдруг начинает ее шекотать. И в этот момент появляется живое. Когда сквозь нарисованное изображение вдруг проходит жест, приближенный к реальности, он кажется более реальным, чем сама реальность. Этот же самый жест в игровом кино нас не удивит, а в мультипликации удивит. При этом мы свободны потом сделать это же изображение фантазмагорическим. То есть в мультипликации совер-



шенно естественно, что когда вечером Акакий Акакиевич собирается на вечеринку, застегивает мундир и поворачивается к шинели, которая висит на вешалке, то шинель сама на него надевается. В этом ничего противоречивого нет. А когда Акакий окажется на улице — он слегка так подлетит, как воздушный шар, и шинель его понесет. И для того чтобы сделать это в фильме, не нужно преодолевать земное притяжение, поскольку мультипликация, слава Богу, от него оторвана.

Или Акакий Акакиевич рассматривает свою старую шинель, набрасывает ее на себя, рассматривает на свет дырки, приподнимает ее руками изнутри, высовывая в дырки пальцы, из шинели вата всякая ползет. Поэтому он, когда сбрасывает шинель, делает так — тыфу, тыфу, тыфу, как ребенок, вынимая изо рта кусочки ваты, которые ему попали. И то, как сыграет это мультипликационный персонаж, будет значительно выразительнее, чем это сделает актер, так как действие строится на несоответствии условности изображения и приближенной к реальности игре персонажа. Ну, это все равно как если бы сыграть, как полено пописало — план со спины.

— А ваш Петербург в «Шинели» отличается от Петербурга в «Носе», который снял А.Алексеев?

— Принципиально отличается, там больше схемы, там... гротеск, там больше представления о городе, а у нас — жизнь внутри этого города и его психологическое наполнение. Я знаю этот фильм. Он сделан хорошо, безусловно хорошо, но он не из моих любимых фильмов Алексеева. Мне нравится «Ночь на Лысой горе».

Мы хотели сделать Петербург без Петербурга — то есть не давать все внешние известные его атрибуты, а сделать Петербург внутреннего состояния, Петербург настроения, Петербург-пейзаж. Мне все время говорят: «Как хорошо получился Невский проспект», — и никто не говорит о том, что на улице, по которой идут чиновники, нет ни одной петербургской вывески, хотя во времена Гоголя Петербург весь был в вывесках. Но я сразу сознательно от этого отказался, поскольку это внешняя атрибутика. Она притянет к себе внимание и отвлечет от существенного, а существенное — это холод, ветер, и нужно пройти это пространство и сразу попасть в теплое помещение, где тепло, хорошо. Чиновники намерзлись, руки заоченели, они дышат в ладошки, потом разминают пальцы, пробуют пить, потеряли еще — хорошо! — и вот уже пьшут, пьшут, пьшут...

Вот в чем дело-то!



¹ Александр Жуковский, кинооператор.

² Фуза — термин в живописи, который обозначает смешение разных красок в одну массу.

³ Франческа Ярбусова, художник всех фильмов Юрия Норштейна, начиная с «Лисы и Зайца». — Прим.ред.

* «Соус» — черный густой толстый грифель, похожий на палочку пастели.

...«Шинель» невероятно трудна для кино. Предвидь я все катастрофы, ожидающие работу, вряд ли заташил бы себя на эту территорию. Но что делать — двигаться можно только вперед. Слева скала, справа пропасть. Развернуться бы, да вот беда — тропа узкая. Остается одно — вперед. И конца дороги не видно.

Над «Шинелью» мы начали работать в 1981 году. Никакой связи с Брежневым, с политикой, с ситуацией в стране не было. Брежневская эпоха, не брежневская — мы не можем миновать время. Мы живем внутри жизни, куда нам деться от времени? Оно — вокруг нас.

«Шинель» для меня... Я могу сказать, когда я испытал потрясение от прочитанного, наверное, в 1953 году, когда мне было лет двенадцать. А возвратился к повести Гоголя, когда делался фильм «Сказка сказок».

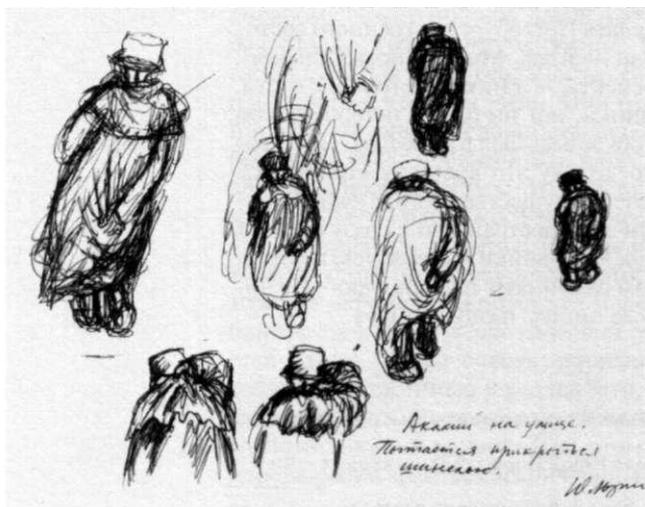
Да, повод был. Повод мелкий, незначительный. Я сидел, рисовал для «Сказки сказок» какие-то картинки, наброски делал свободные, думал о фильме и — естественно, мне легче рисовать, чем записывать мысли в слова, — сделал набросок: на кровати сидит человек в сумерках вечерних. И все. Больше ничего. Такое было впечатление, что я уже подобное где-то видел. Вот отсюда — «Шинель». Может быть, это чувство, может, что-то другое... Может быть, из детства. Я не знаю. Но вообще все детские впечатления — они очень сильные и остаются в памяти.

Детские переживания сильнее, чем взрослые. Мир обернут к ребенку лицом, и его не обойти ни справа ни слева. С течением жизни впечатления разворачиваются к нам торцом и мы проходим мимо них, стремясь к различным целям, чаще всего бессмысленным. Гоголь описывает жизнь взрослого человека с психологией ребенка. И мне, ребенку, было странно несоответствие, которое я, конечно, не мог тогда осознать. Оно, видно, очень сильно подействовало, но я тогда бы не смог об этом никому рассказать, поскольку мышление было на уровне двенадцатилетнего, а чувства — они ведь сильнее мышления. Их нельзя объяснить, поэтому они — сильнее. Именно по этой причине я вряд ли смогу сформулировать до конца, что хотелось бы выразить в фильме. Наверное, чувство стыда: нам вообще всем должно быть друг перед другом стыдно. У каждого человека в душе есть что-то такое, за что ему стыдно и о чем он хочет рассказать. Или ему бывает за другого стыдно.

Мне кажется, что «Шинель» вызывает чувство стыда. Стыда за то, что один человек не хочет понять чувства другого, переживания другого. И вдруг, когда он их понимает, ему становится стыдно за свою собственную жизнь. Чувство собственного преувеличенного достоинства, само-

надеянности, собственного превосходства на самом деле не возвышает человека, а рассыпает в пыль, в порошок. Хотя его тело продолжает быть, разговаривать, потреблять пищу, наслаждаться властью. И в тот момент, когда пробуждается чувство стыда за свою фальшивую жизнь, за то, что ты когда-то оскорбил другого человека, который был меньше тебя, менее значителен, в этот момент ты растешь как личность. Тут дело даже не в том, что вот я кого-то оскорбил. Конечно, у каждого из нас полный-полно грехов, и нужно помнить, что они есть и в твоей жизни. И что ты раскаиваешься в этом.

Акакий на улице.
Пытается прикрыться шинелью.
Черновая разработка движения к фильму «Шинель»

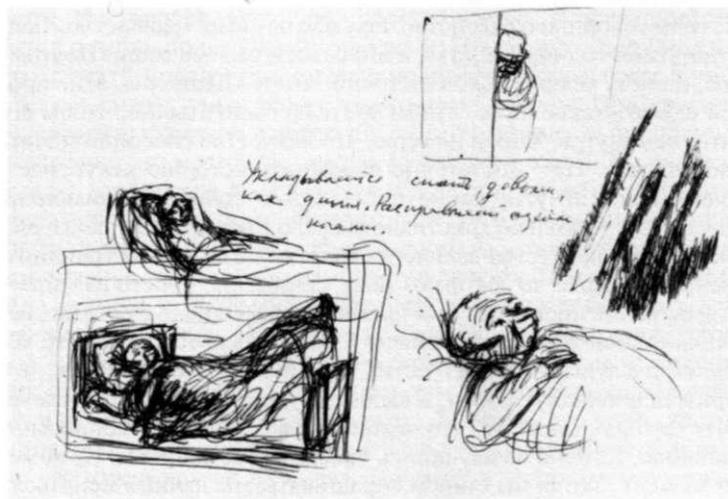


Вообще это очень сложное состояние — стыда за что-то. Тебе, к примеру, может быть стыдно за то, что на твоих глазах взрослый человек ругает своего маленького ребенка, и ты понимаешь, что ребенок беззащитен и не может ответить тем же, поскольку еще маленький. И в нем копится оскорбление от взрослого человека, и в этот момент происходит что-то страшное, поскольку у ребенка нет возможности растворить непосильную тяжесть. Или изжить ее из себя, как это делает любой, с нашей точки зрения, слабый человек. Но в этот момент, как мне кажется, тот, кто чувствовал себя сильным, господином ситуации, на самом деле разрушает себя. И кроме того, он воспитывает в другом, зависимом от него человеке возмездие. И тот, другой, когда почувствует свою силу, он отдаст, возвратит ее кому-то еще, но уже в тройном, четверном размере. Так что унижающий растит будущую месть в униженном.

«Шинель» пронизана этим чувством, и в конце концов ведь повесть заканчивается тем, что Акакий Акакиевич — привидение мстит, и мстит не одному человеку, а всему миру. Он срывает шинели со всех, в том числе и с такого же, как он, маленького, не способного кому-то противостоять человека, «флейтиста, свиставшего когда-то в оркестре». Да, на самом деле, это страшная повесть. Я ее воспринимаю как часть какого-то библейского мотива, какой-то главы из Библии... Страшная повесть...

В свое время много писали о теме маленького человека в «Шинели». Это неверно. То есть, конечно, Акакий Акакиевич — маленький человек в том смысле, что не занимает какой-то большой должности, ничем не руководит, у него нет какой-то особой миссии на земле. Он занимается своей тихой маленькой работой. Но мы преувеличиваем свое сочувствие к так называемому маленькому человеку, потому что даже наше сочувствие может содержать в себе будущую развращенность этого самого маленького человека. Поскольку когда он вдруг начинает понимать, что он маленький и ему сочувствуют, в этот момент он становится маленьким господином. И может даже стать маленьким тираном. Так что это проблема очень сложная.

Подобное мы видим в нашей истории. И видим на каждом шагу. И напрасно все беды списывают на революцию. Они начались значительно раньше. И об этом говорила вся русская литература. И вся российская история. В момент революции все сошло сразу же и мгновенно взорвалось, мгновенно все покатило с такой скоростью, что удержать было уже невозможно. И начался период мести. На самом деле, все это — мщение за когда-то исковерканное достоинство.



Укладывается спать, доволен, как дитя. Расправляет одеяло ногами.
Чернов разработку движения к фильму «Шинель»

Не случайно кто-то из великих сказал, что нет господина кровавее бывшего раба. Известно, что многие старосты в деревнях — выходцы из крестьян, из таких вот забытых в прошлом, впитавших в себя чувства оскорбленных на их глазах родителей. Эти старосты становились самыми кровавыми злодеями и издевались уже над своими же односельчанами, близкими по улице, по селу, по земле. Проявляя свою волю по отношению к другому человеку, с наслаждением мстили и ощущали свою значительность. Это очень сложно... На самом деле, повесть «Шинель» очень много в себя захватывает.

В ней не только Россия. Я помню, как-то мы с Хироко, моей переводчицей в Японии, шли от метро: она меня провожала до гостиницы. Наш путь лежал через какой-то туннель. И там, в разных коробках, жили бездомные. А рядом с ними были другие, тоже бездомные, но без коробок. И мне Хироко говорит: «А вот эти бегают за пивом для тех, которые в коробках». То есть мгновенно идет расслоение — сразу, здесь, на этом уровне. Это проблема нерешаемая, человеческая. Что должно быть? Какие обстоятельства должны сойтись, какие религиозные, философские, экономические сдвиги должны случиться, чтобы исключить саму эту возможность противостояния: господин — раб? Чтобы ощущение свободы в человеке, который занимается любым трудом, свободы внутренней, равнялось свободе поэта, художника или же лидера государства. И чтобы это ощущение свободы — у того и у другого — было равным.

Но что мы подразумеваем под понятием «свобода»? Это вовсе не желание делать что хочешь. Свобода — самый сложный демократический институт. Где у человека проявляется подлинная свобода? Два человека заблудились в лесу. Один из них знает приметы леса, по деревьям определяет стороны света, близость реки, знает, чем можно питаться. Другой не знает. Свободен знающий. И он сам выйдет из леса и выведет второго. Но он еще и отвечает за свою свободу, поскольку отвечает за жизнь друга по несчастью. Свобода — это знание и ответственность. Справедливы слова, что человек не может быть более свободен, чем он свободен внутренне. Убийство входит в понятие — я свободен и делаю что хочу. Наслаждение своей волей принимается за свободу. Но полнота свободы может быть связана только с понятием созидания, с понятием творения и понимания. Счастье ребенка, научившегося выговаривать букву «р», несравненно. Он знает, что правильно. В этот момент он распоряжается своей волей, своим усилием. Научиться познавать и отличать знание от мнимости и есть свобода.

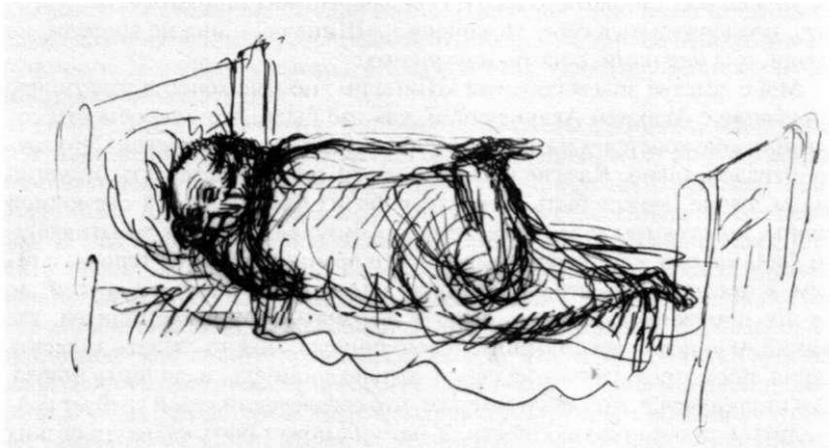
Только тогда исчезнет желание властвовать над другим человеком. Мы долгие годы говорили о равенстве, но у нас понятие «равенство» подменяется понятием «одинаковость», а это совсем разные вещи. Поэтому я, наверное, не могу сформулировать точно задачу «Шинели». Мне просто хочется сделать такое кино, чтобы зрителю было стыдно, чтобы его глаза обратились внутрь. Хотя я не верю, что искусство способно менять нравы человеческие. Нет. Достаточно вспомнить историю искусства — какие вершины достигнуты, какие грандиозные события произошли! Историю культуры — сколько христианство дало Европе! Ведь фактически все европейское искусство вышло из христианства. Какое грандиозное сочинение «Страсти по Матфею» Баха, сочинение просто раздираемое страстями, какие происходят все время в мире. Однако слушание баховского «Евангелия» ничего не меняет. Каждое воскресенье кто-то ходит в церковь и слушает эти «страсти», но мне трудно поверить, что человек пришел в церковь одним, а вышел другим. И если это с кем-то происходит, то только потому, что человек сам себе задает вопросы. А мы, к сожалению, сегодня не научились задавать себе вопросы. И, может быть, в тот момент, когда мы станем спрашивать, мы начнем меняться.

Мы знаем много литературных произведений гоголевского и после-гоголевского окружения, писателей натуральной школы, которые много и подробно описывали Россию, российскую жизнь, жизнь заштатных городов, жизнь петербургских углов... По их произведениям мы можем восстановить материю жизни того времени. Но дух этой жизни, ее космос можно восстановить только по Гоголю. Не восстановить даже, а держать, поддерживать в себе. И, конечно, «Шинель» — она не впереди, не позади, она над нами, с нами, внутри нас.

Мы с детства знаем события «Шинели», но мне хочется узнать, что произошло с Акакием Акакиевичем, как это было, все подробности событий, и мне хочется узнать это из фильма, который мы делаем. Это звучит парадоксально. Казалось бы, я должен себе представлять будущий фильм лучше, может быть, чем кто-либо из членов нашей съемочной группы, но на самом деле — я не знаю, как будут развиваться события внутри фильма, что, как, какие подробности возникнут вокруг героя и с героем. Я предполагаю, что он будет двигаться от одной точки к другой, но как это произойдет, не знаю. Я хочу это знать. Например, эпизод, где Акакий Акакиевич рассматривает свою шинель, можно сделать за десять секунд: посмотрел, увидел на свет — дырявая шинель, надо шить новую. Но я столкнулся в этом фильме с тем, что гоголевский герой требует совсем другой степени подробности. У него не может быть каких-то резких движений. Каждое действие связано со всей его жизнью, и он подробнейшим образом его совершает. И парадоксально, что эти простые действия требуют совершенно особой детализации. Мне очень хочется знать, как все будет происходить. Получается, будто в замочную скважину смотришь... Хотя я себя ощущаю так, словно нахожусь у него в комнате.

Как-то мы с кинооператором Александром Жуковским стояли в метро, и я очередной раз сетовал на то, что снимаю сцену, а она все не заканчивается, что это чудовищно. (Казалось бы, где, как не в мультипликации, работать по секундам, разработав все точно во временной последовательности.) А напротив нас сидит пожилая женщина и что-то в сумке ищет. Она одета в старое, когда-то богатое пальто с котиковым воротником (после войны такие очень ценились). Но сейчас оно все потертое, кожа на залысинах розовая — как говорят, это уже вчерашняя выхоль. И вот ищет она что-то в сумке, а сумка тоже не первой свежести и не самая моднейшая — по меньшей мере, ей лет тридцать. Она искала что-то очень важное: вынимала что-то из сумки, откладывала, опять продолжала искать... Какие-то сверточки, завернутые в газетку, — газетка подрагивала, как подрагивают папильотки на голове обедневшей модницы. И я говорю: «Вот, Саша, засекай время». И последний жест, который я помню, подвел черту подо всем. После него сцену можно было не продолжать, потому что этот жест полностью отразил рассеянность человека и желание найти все же что-то очень важное. Она просмотрела все содержимое сумочки, а потом так с сумочкой вместе приподнялась и посмотрела на то место, где сидела. Последний жест... Но она и там не нашла то, что искала. Мне кажется, такие подробности очень важны и мы просто обязаны быть «грабителями» деталей, где бы мы ни были и чем бы ни были заняты. Чем подробнее Акакий Акакиевич будет сделан сейчас, тем сильнее может сработать его будущая драма и его будущее убийство. Мне кажется, по фильму должно быть много таких бытовых, длинно разработанных кусков. Первый — приход Акакия Акакиевича домой. Второй — разговор с Петровичем, но он уже носит более гротескный характер: там уже — дьявольские струны, там уже должны валькирии взлететь, ну, в нескольких буквально звучках. Дальше — его лихое восхождение к шинели. Строительство шинели. Только его внутреннему взору открыто то, что никто другой не видит. Поэтому в департаменте можно сделать

сцену, когда Акакий Акакиевич должен видеть то, чего не видят другие (как в «Макбете» у Шекспира: «Кто это сделал, слуги?» — видит король и не видят придворные, Гамлету открылся призрак, невидимый для королевы).



Акакий Акакиевич
после разговора
с Петровичем.
Черновая разработка
движения к фильму
«Шинель»

«Шинель» — свадебный торжественный полонез, приближение к счастью, к смыслу жизни. Но сквозь грезы о шинели проступает другая тема: чем сильнее его приближение к шинели, тем сильнее его приближение к собственной гибели. Но все это должно нести на себе гротесковый отпечаток. И после очередного бытового куска — высший момент жизни Акакия, после которого он опять будет сброшен на землю. И начинается его хождение по мукам. Здесь все должно быть очень тягуче, подробно и бытово — с тем чтобы потом опять все обрушить после его смерти, которая тоже должна быть подробно. На наших глазах скончалась живая клетка... Вот она появилась, пульсировала. И — скончалась. У нас дома креветка в банке жила. Как она приводила себя в порядок — глазные окуляры свои прочищала, как смотрела на нас, на кошку, с которой у нее были явно особые взаимоотношения... Она прожила у нас год, а потом, в очередной раз меняя свой панцирь, вылезла из него и погибла. Казалось бы, совсем холодное существо, но все равно часть твоей души туда поселилась. И также если мы не поселим часть зрительской души в гоголевского Акакия Акакиевича, то его смерть вместо боли обернется пустотой.

Сейчас передо мной — не знаю, как из этого выскочить, — страшно сложная задача: рождение Акакия Акакиевича. Мне видится этот кадр так, как говорят: «в рубашке родился». Когда ребенок рождается в пузырьре, это считается идеальными родами. Животные рождаются в пленке. И в фильме я хочу сделать появление на свет этого существа в пленке. Потому что пленка — это шинель, одеяло, облачение, пока с Акакия Акакиевича его не сдернули. Голым пришел, голым уйдешь. И вот он пришел в этой самой «рубашке», вышел из нее, вырвался и как бы на наших глазах должен вырасти. Должно произойти такое волшебство, чтобы оно для зрителя было незаметно и чтобы не задавался вопрос, почему и как. Вдруг что-то засветилось во тьме, как будто запульсировало — голова младенца, что-то еще... А вот это, оказывается, руки, которые оттягивают пленку... Очень важно, чтобы у зрителя осталось чувство, чтобы внимание не пошло по линии физиологии. Мы не должны замечать, как произошло появление младенца. И вдруг он уже стал поднимать голову; когда двухмесячные дети силятся поднять голову — такое впечатление,

что они глазами хотят подпереть голову и поднять ее, изо рта слюни текут... А потом — бух! — и голова в подушку падает. И потом Акакий Акакиевич вдруг поднимается, и мы уже видим, что он стоит, чуть покачиваясь, и уже в мундирчике. Как украинский казачок. И мундирчик ему явно не по росту. Помните, как подробно Толстой описывает в «Воскресении» арестанта, у которого рукава халата были длиннее, чем нужно, и он их поддерживал растопыренными пальцами — понимаете, какая гениальная деталь! Сразу перед тобой стоит робкий такой человек. Одна деталь — и все! Все схвачено. И здесь нужно сделать переход из одного состояния в другое, когда еще нет верха и низа, когда весь мир как в космосе, как будто ты в безвоздушном пространстве, в невесомости.

У меня ощущение от новорожденного ребенка рифмуется с космонавтом, который привязан к космическому кораблю фалом, то есть пупвиной, по которой идут жизненные токи, и вот он вокруг этого корабля летает, что-то делает... У ребенка с матерью такие же взаимоотношения, он тоже находится в невесомости, на этой пуповине, похожей на телефонный, спиралью скрученный шнур. Пуповина эта скручена спиралью, чтобы нигде не перегнулось. Природа обо всем позаботилась, уже потом такую связь стали копировать в технике. Когда пуповина захластывает и душит ребенка — это исключение из правил, правил природы, конечно. Это значит, либо мать пила, либо ее кто-то ногой в живот пнул. То есть это неестественно. Я специально пошел в институт, в клинику Пирогова, попросил показать мне на видео роды. Мне хотелось посмотреть, как они происходят, как появляется младенец. И я был потрясен внезапностью этого зрелища. Для меня это был шок!

У Леонардо да Винчи есть рисунок матки. Ребенок в утробе. Знаете, как он его рисует?! Вообще Леонардо, разрабатывая анатомию человека, анализирует ее, как инженер. Он смотрит, какие здесь тяжи-сухожилия, через какие блоки они перекинуты. И дает это в такой наглядности и убедительности, как никакая анатомия не даст такого представления о человеке как о хорошо организованном и сработанном механизме. Странно, что у нас книгу анатомических рисунков Леонардо не переиздают. Он добрался до таких подробностей, до которых в то время не простиралось сознание человека и даже еще самой идеи такой не возникло. К примеру, рисунок — глаз в разрезе. Он анализирует строение глаза, как оптического прибора, сложного механизма. Или строение утробы. И Леонардо «рисует яблоко»! А потом он делает разрез — яблоко распадается, а там — семечко. Ребенок... То есть он к рождению подходит и как инженер, и как художник, и как творец. Дальше он анализирует, как упакован в утробу матери ребенок. Как у него абсолютно экономным способом сложены ручки и ножки. Потом ребенок долгое время еще сохраняет эту свою упакованность. Почему часто пишут, что смерть сродни рождению, и, описывая смерть, всегда останавливаются на такой детали, когда человек подтягивает ноги к животу, как бы сжимаясь опять, в одну точку. По Фрейдю, стремление к детству — это стремление к смерти.

Так и в кино, работая над каким-нибудь эпизодом, над каким-то маленьким сюжетом, необходимо привлекать в него большое количество материала. Тогда можно увидеть одновременно крупно на общем плане, как то или иное событие встраивается в жизненные потоки, какое место в них занимает. Конечно, можно мне возразить: мол, это мультипликация, здесь все — фантазия. Ничего подобного! Все наши фантазии достоверны. Так вот и с Акакием Акакиевичем, с его рождением не просто. Для меня это не только физический акт, потому что его смерть — это ретроспекция в его рождение, когда он в этом сумасшествии в конце концов затихает. Как вначале живая клетка начала пульсировать, так она потом и замерла. Застыла.

Из Михаила Чехова: «Смерть на сцене должна быть показана как замедление и исчезновение чувства жизни».

У меня было такое желание — не знаю, если доберусь до этого эпизода (и останется ли он), — посмотреть на рентгене, как у человека с большими легкими они работают. Как сердце двигается. Мне хочется это знать, чтобы, снимая сцену, я мог видеть не только груду бумажек и целлулоида, а чтобы у меня было абсолютное ощущение, что передо мной как кровеносная система, и сейчас, здесь, сердце остановится и кровь остынет. Только тогда отношение к изображаемому поднимется еще на один этаж. И тогда тем более мне нет нужды думать о том, как сделаны те или иные штрихи, они между делом, ведь соответственно и отношение твое тоже меняется, и штрихи приобретают направленность к иной цели. И отсюда естественный вывод об уровне того или иного художественного произведения: от цели будет зависеть и уровень. Но как понять для себя, как цели должны соответствовать средствам и твоим художественным утверждениям и как уберечь их от чертежности или прилежного правописания, этого я не знаю. Видимо, должно быть какое-то внутреннее ощущение, что такая цель выше, чем цель сделать фильм о приключениях того или иного героя.

Михаил Чехов
в роли Хлестакова



Михаил Чехов перед первым прогоном «Ревизора» был в совершенном возбуждении и вдохновении. И все удивились, как он потрясающе играл, он просто выдал настоящий фейерверк! Он вообще был виртуоз импровизации. Но случилось вот что: утром Чехов присутствовал при операции и его поразило само нутро, физиологическое нутро человека. Он был поражен красотой происходящего, самим видом кишок, как он записал: «живых голубоватых эластичных кишок». Он к этому отнесся как к величайшему эстетическому моменту и восхищался абсолютной соразмерностью, согласованностью движений хирурга, которые полностью соответствовали той компактности и голубому развалу, который он видел перед собой. Чехов стоял, как дитя, и смотрел, смотрел. «Откуда же у него такое блистательное умение владеть своей душой в творческие минуты? Откуда? От чувства жизни, которая в его руках, в его власти. *Жизнь! Чужая жизнь* — вот источник его творческой силы. Эта *жизнь* научила его пластике, вниманию, силе, ловкости, смелости!»

А вечером Чехов играл спектакль под впечатлением открывшейся ему новой картины.



Уличный эпизод.
Санитар и сумасшедший певец в смиренной рубашке.
Черновая разработка движения к фильму «Шинель»

Сначала я представлял себе, что Акакий Акакиевич сидит в своей каморке и к нему туда приходят буквы. Он их встречает, усаживает, крошки со стола сметает, постель оправляет — мол, вот так живу. Потом я от этого отказался и решил всю историю с буквами сделать в департаменте. Там Акакий Акакиевич все время находится под давлением своих «друзей» сослуживцев. Они чистят Акакию Акакиевичу на голову перья, сыплют бумажки, кнопками прикалывают сюртук к стулу так, что он приподнимается вместе с ним. Кладут кнопку на сиденье, привязывают перышко где-нибудь на фалдочке. Извлекли муху из чернильницы — посадили ему прямо на макушку. В общем, шутки незамысловатые.

Меня смущало в эпизоде «Акакий Акакиевич дома», что конкретное изображение должно соединиться с метафорическим. А эпизод в департаменте «Акакий с буквами» должен быть на абсолютно нейтральном тоне, а не на черном — сфумато. Акакий Акакиевич, как ребенок, к которому на день рождения приходят гости, и вот они наконец появляются, и он их встречает. Он восхищается, трогает эту букву, потом, когда появляется другая — он к ней. А та буква заревновала. Между ними происходит быстрый кошачий скандалчик. А Акакий Акакиевич их разводит, мол, и эта буква прекрасна для меня, и эта, и он между ними. Если же такая сцена-спектакль разыграется в департаменте, то прямо в ее сердцевину должна вклиниться какая-нибудь очередная пакость сослуживцев.

Потом эти буквы должны появиться и в последующих эпизодах, в том числе в эпизоде «Акакий Акакиевич на улице». Но как это отзовется, я пока не знаю.

Возможно, эпизод в департаменте начнется с минуты молчания, когда все чиновники стоят с перышками, как военные с фуражками. Кто-то у них умер. И весь чиновничий гарнизон, весь корпус стоит молча. И среди них мы видим человека, который не понимает, что происходит, он только глазами мигает. Первое впечатление от него должно быть, как будто он слегка под хмельком или полный идиот. Он совершенно не обращает внимания на происходящее — все встали и он встал. Потом мы опять покажем первые ряды этих чиновников, где и должна разыгаться интермедия занятия пустующего кресла. Траурный портрет, венок, сво-

бодное кресло — чиновники выражают траурную печаль на своих лицах. То есть, как сказал бы Андрей Платонов, «сменили позу лица». Потом начинается игра (игра — без внешних аффектаций, демонстративности): каждый вождельно смотрит на кресло. Один взглянул, рядом стоящий ловит его взгляд, но тот делает вид, что, собственно, его занимает исключительно только момент печали и потери очередного столоначальника. Все в этой мизансцене должно быть построено на внутренней игре, на очень небольших игровых сдвигах. А Акакий Акакиевич все это время мигает глазками, потом, когда он видит перед собой ровные ряды букв, его лицо на наших глазах преобразается: оно становится прекрасным. Все так же стоя, он смотрит вокруг себя, обмакивает перышко и начинает ме-е-едленно подносить его к листу бумаги. Действие должно быть очень медленным, чтобы потом, в тишине, грохот пера, царапающего бумагу, прозвучал как артиллерийский залп. Скрип пера должен разорвать тишину траурного процесса. На что чиновники, тревожно оглядываясь по сторонам, зашипели бы: «Тш-тш-тш», и снова тишина. И через паузу снова скрип пера.

Далее действие разворачивается своим чередом, и когда Акакий снова обретает покой за листом бумаги, он влезает как бы внутрь самого себя и опять оказывается среди букв.

Эпизод «Акакий Акакиевич в департаменте» должен быть светлым. В петербургских департаментах было тепло, огромные окна — море света внутри, высокие потолки. В России в крупных городах (да и в мелких тоже) дома строили на совесть. Но в этом эпизоде мы не должны делать упор на интерьер. Необходимо создавать такие композиции, чтобы голова Акакия Акакиевича оказывалась на фоне чье-то мундира, на фоне стола, покрытого зеленым сукном. Ведь служившие чиновники не обращали внимания на интерьеры, они ходили в департамент каждый день. Конечно, оказаться после своей конуры в просторном, светлом зале приятно, но ко всему привыкают.

В Петербурге зимой утро наступает поздно. Хотя чиновники начинали работу в девять, а заканчивали в три, они шли в департамент в утренних сумерках, а возвращались домой в вечерних.

Я не хочу сейчас подробно прорабатывать эпизод перехода чиновников с мороза в тепло, иначе придется в голове отверстие сверлить, чтобы кипящий разум в своем возмущении вулканизировал... Но прежде всего он для меня перпендикулярно контрастен предыдущему, когда Акакий спит, а петербургский ветер сдувает снег с домов и кажется, что сами дома исчезают в этой черноте...

Об уличных эпизодах следует говорить отдельно о каждом. В одном случае улица — ужасное пространство, куда вброшен Акакий Акакиевич. Но и там он умудряется обрести гармонию — он видит буквы.

Вечерний Невский весь в движении. Гигантская маска столицы.

Улица-пустыня.

Улица — морозное варево.

Начнем с последней. В начале текст Гоголя: «Есть в Петербурге сильный враг всех получающих 400 рублей в год жалования или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров. В девятом часу утра, именно в тот час, когда улица покрывается идущими в департамент, начинает он давать такие сильные и колющие щелчки без разбору по всем носам, что бедные чиновники решительно не знают, куда девать их...» Этот эпизод должен строиться по накоплению, буквально от одного человека до толпы. Кинокадр наполняется звуками и чиновниками. Снег скрипит, визжит под

калошами. Но вначале появляется фигурка Акакия, за которой мы начинаем следить. Через какое-то время вокруг него уже теснится множество. Хотелось бы снять это единым большим куском, когда кадр заполняется постепенно. И все это только на натуральном звуке: визжание снега под полозьями, башмаками, толпа пытит, как паровоз под паром. Толпу мы должны видеть, скорее всего, со спины, почти безликую, сосредоточенную в своем движении, где каждый силуэт отмечается паром. Постепенно в это звуковое «тутти» будет вплетаться музыка — сначала нервными зигзагами, потом звуковые волны соединятся друг с другом и музыка начнет планировать на идущую толпу. И мы вместе с музыкой как бы приближаемся к толпе, наезжаем на нее, и в финале каждого такого движения — шелчок. Очевидно, это должен быть гитарный шелчок, пока точно не знаю. В общем, почти такой, как в школе, когда ученики, оттянув линейки, шелкают друг друга по задницам. В тот момент чиновник, на которого планирует музыка, должен дергаться синхронно с музыкальным акцентом, обыгрывая какую-нибудь игровую, смешную ситуацию. И каждый раз это должно быть неожиданностью: откуда этот удар, этот шелчок? Мы можем крупным планом снять чиновника, у которого вдруг вздрогнул нос, как пружинка некая сработала. И буквально на наших глазах он должен отскочить, оставив абсолютно гладкое место. Лицо как маска. Просто — шелк! — и все. Это нужно сделать молниеНОСно. А толпа, расступившись, начинает с интересом рассматривать нос. Появляется доктор (реминисценция из «Носа») со спиртовой банкой, куда он отправляет этот нос. Чиновникам наплевать на жертву, оставшуюся без носа, всем интересно, как он плавает в банке. Все должны вести себя, как дети.

И вся эта «паровозная» толпа, как будто в нее всажен единый двигатель, устремляется к департаменту. В департаменте хлопает дверь, и вместе с хлопком чиновники влетают в тепло. Как будто ими дверь выстреливает — в прихожую. Она мгновенно наполняется служащими. Снятую сцену надо будет зарядить в рир-проекцию и наложить на нее новых чиновников — уже поверх этого. Прихожую нужно будет просто набить чиновниками, каждый из которых, после того как в нее влетел, начинает делать то же, что и предыдущий: растирать лицо, похлопывать по коленкам, по заду. Нужно, чтобы прихожая содрогалась от единого движения. Естественно, каждый его совершает по-своему. Но повтор должен быть абсолютно во всем и так, чтобы не выделялись какие-то отдельные персонажи. Только потом, когда прихожая будет до предела набита, внимание должно переключаться на какие-то индивидуальные игровые моменты: кто-то руки трет, кто-то нос, кто-то снимает шинель и подходит к печке... И каждый сморкается. В одном носу — фагот, в другом — баструба, в третьем — пикколочка. И здесь уже нужно показать самих чиновников, которые будут участвовать в дальнейшем действии, выделить их персональность. И последним в этом ряду должен быть Акакий Акакиевич, который уже сидит и пишет, а на кончике его носа зреет сопля. Его внимание — на кончике пера, он весь там, а сопля в носик втягивается, как макаронинка, и снова появляется, туда-сюда. Акакий лезет за платком, пытаясь вытянуть его из кармана, но он оказывается приколот булавкой — очередная шутка чиновников. Видимо, на этом эпизоде, который строится на ритмическом контрасте, должен заканчиваться.

Вообще сама по себе уличная сцена снимается у нас как проба, чтобы посмотреть, что такое толпа. По графике я чувствую, что заложено здесь много, что здесь есть графическая густота.

Проход чиновников по улицам снимается на нескольких ярусах съемочного станка. На каждом отдельном стекле — некоторое количество фигурок в определенной последовательности. Наш станок позволяет

располагать стекла на расстоянии двух сантиметров — одно над другим. На толщине в десять сантиметров можно разместить четыре-пять стекол, на которых лежат персонажи. Я передвигаю фигуры на верхнем стекле, потом откатываю его в сторону, и то же самое проделываю на следующем, затем откатываю и его и открываю следующий ярус и т.д. Потом возвращаю все стекла на прежнее место и только после этого снимаю кинокадр. При этом персонажи на стеклах, если смотреть это кинокамеры, проецируются на рир-проекцию улицы, снятую и проявленную заранее.

Для уличных сцен фон улицы снимался таким образом. Вертикально — стеной — ставятся нарисованные дома, вдоль домов кладется нарисованный заснеженный тротуар, кинокамера едет вдоль декораций. При такой съемке тротуар имеет перспективное угловое изменение. Далее полученное изображение заряжается в рир-проектор, и на фоне снятой улицы на стекла кладутся наши персонажи. В результате окончательной съемки на мультстанке темп движения чиновников соответствует перспективным изменениям тротуара. Пространство кадра одушевляется за счет углового изменения плоскости. В свою очередь, снятая таким образом сцена может служить фоном для следующего' эпизода. Например, для эпизода вечернего Петербурга, который должен быть очень насыщен по своей динамике, постоянному движению внутри, чтобы от этого действительно рябило в глазах — в контраст Акакию, который либо одиноко сидит в доме, либо его носит, как шепку, в море шинелей и цилиндров... Однообразное движение этого эпизода должно быть таковым, чтобы мы, следя за Акакием откуда-то издали, успевали бы выхватывать его камерой. Будут ли это наезды на него, или мы построим композицию так, что где бы он ни вынырнул, он сразу привлечет к себе внимание. Здесь очень хочется сделать эффект длиннофокусной оптики. Как будто мы Акакия издали увидели.

Вообще, ставя кадр, надо ясно представлять, каким объективом он должен быть снят — длиннофокусным или короткофокусным. У Гоголя было необыкновенное оптическое зрение. Создается впечатление, что у него был по-особенному устроен глаз, как объектив с переменным фокусным расстоянием. Вот эпизод, который отчетливо считается длиннофокусной оптикой, и вдруг неожиданно — широкоугольная оптика. Помните «Невский проспект», этот гулкий, ритмичко удивительно сработанный эпизод, когда Пискарев бежит за прекрасной дамой и Гоголь пишет: «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». В смысле изображения, конечно, чистый сюрреализм: здесь метафорическое сложение изображения. В смысле оптики — чистый широкоугольный (это уже «рыбий глаз») объектив, который выворачивает изображение и ты видишь так, как видит зверь — почти вокруг себя. При такой оптике можно поднести объект к самой линзе объектива, вложить в нее, а он все равно будет смотреться почти средне-общим планом, так что фокусность сохраняется на все пространство, она практически бесконечна. И ты чуть ли не видишь то, что за ушами, — то есть абсолютно оптический эффект.

Или вот еще гоголевский текст: «Мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях». Что это такое? Горбатый мост, который увиден на расстоянии — через длиннофокусную оптику. Абсолютная плоскость. Невероятно: с одного конца Невского проспекта увиден другой. Быть может, Гоголь где-то и смотрел в камеру-обскуру, но думаю, что он сам был, как камера-обскура. Гоголь вообще — черная дыра. Крикнешь — эхо не возвращается, прилипает где-то.

Еще один пример переноса изобразительного эффекта на другое пространство. В результате — метафорический выверт реальности: Гоголь описывает огни вечернего Невского: «Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста». Ясно, что в Петербурге такой огромной тени — метров сто — не могло быть, а газовый фонарь дает тень мягкую, не резкую, тем более на домах, где вообще не может быть теней от прохожих, потому что фонарь выше. Это чистый перенос светового эффекта от свечи в комнате, когда она закидывает тень склоненного над столом человека куда-нибудь на потолок — с большим увеличением. Гоголь проецирует эту хорошо ему известную колеблющую тень на Петербург и как бы надевает на него гигантскую маску. Во всяком случае, для себя я другого объяснения не нахожу. Увидеть в реальности он такого не мог, это уже гофманиана.

Когда я понял, что на фоне рир-проекции мы можем создать на экране гигантские массовки, то встал вопрос, как среди них должна затеряться голова Акакия, потом снова появиться, вынырнуть, потом снова исчезнуть. Мы должны видеть ее сразу, хотя мы ее не выкрупняем. А если выкрупнять, то мне даже иногда кажется, что надо, сняв общую сцену, выкрупнять голову, переснимая ее через рир-проекцию, чтобы она по графике своей все равно носила бы на себе следы длиннофокусной оптики. Ну и самый важный момент, хотя, конечно, все равно момент игры, реакция Акакия на окружение: он попал в этот водоворот толпы, нырнул вглубь, кто-то с него сбил шляпу, какое-то время мы его не видим, потом он опять появляется, отряхивает шляпу, надевает, но при этом на лице никакой досады, злобности — все время кроткое выражение. Он хотя и в толпе, но все равно остается сам по себе абсолютно цельной личностью.

Я очень хочу сделать вокруг Акакия какие-нибудь микроскопические, с бытовыми подробностями уличные сценки, например, когда почему-то какой-то человек тычет встречному кукишем в нос с улыбкой сладострастия и когда эта улыбка составляет все лицо его. Или, предположим, фрагмент какой-нибудь житейской ситуации, когда один другому говорит, мол, должок за тобой, а тот отвечает: «А этого не хочешь?» При чем понятно, что просящий отдать долг прибирает деньги грошик к грошику, но к должнику полез не вовремя, так как тот, может, проигрался в карты, мотанул все денежки и ему нечем платить. А может, они накануне вместе в карты дулись, и первый второго обыграл, а он ему долг не возвратил. И вот мы видим, как должник ткнул кукишем в просящего, а тот «проглотил» тычок, но долг-то все равно просит и плетется за должником, который размашисто, как победитель, идет по улице, уже твердо зная, что бедняга за ним все равно плетется, и он снова оборачивается и опять кукишем тому в нос тычет и доволен оттого, что право такое имеет.

А в это время Акакий шелестит по улице и видит то, чего не видят другие: он видит свои буквы. Он может обратить на себя чье-то внимание своим странным поведением, ведь он куда-то вбок смотрит, а не на улицу. И вслед за ним даже может кто-то пристроиться и попытаться выяснить, куда смотрит этот чужак. Но когда уже двое смотрят в одну сторону, то тут же появляется и третий, четвертый. Акакий уже ушел, а все остальные продолжают что-то неведомое высматривать. Известный эффект стандартности мышления, когда один стоит и смотрит вверх и все начинают собираться вокруг. Он уже ушел, а толпа все нарастает.

Вокруг Акакия должно все время что-то происходить. Когда он останавливается, мечтая о буквах, в темноте с треском открывается форточка, и ему... самым прозаическим способом вычищают содержимое тарелки на шляпу. Мы видим, как кошка тянется лапой подцепить остаток со шляпы, но чья-то рука ложкой бьет ее, и форточка закрывается. А Акакий



Акакиевич, ничего не замечая, продолжает стоять с натюрмортом на голове, пока вновь не открывается форточка — это кошка ее сама открывает и все-таки подцепляет со шляпы кусок селедки. Снова с треском захлопывается форточка, и тут же откуда-то сверху сыплется известь на Акакия Акакиевича, превращая натюрморт на его голове в белое изваяние.

Стоит Акакий, мимо него трюхает лошадка с седоком, а рядом — вихрь, гром — пронеслась пролетка со «значительным» седоком (мне кажется, тема «значительного лица» должна прозвучать в фильме заранее). Как ветер пронесся по толпе, вворачивая ее в воронку, вздыбливая шинели, нахлобучивая воротники на головы. Это должна быть визуальная метафора из рода гоголевских: «редкая птица долетит до середины Днепра». Не успела пролететь половину реки в одну сторону — и тут же назад. Толпа на улице глазеет на такую пролетку, как сегодня глазеют на правительственные машины. Народ хочет видеть своих «значительных лиц», своих вождей. «А я видел — Косыгин ехал, окна, правда, были задернуты в машине, но видно было — Косыгин проехал», увидел и счастлив до невозможности. И потом — какой же русский не любит быстрой езды! Пронеслось что-то мимо тебя, «как будто грома грохотанье...» Я даже, может быть, сделаю, как в уплотнившемся воздухе развернулись фигуры, заскользили, попадали. То ли их захватил вихрь, то ли скользко было. Скорее всего вихрь подхватил чиновников и бросил на заледеневшую мостовую.

И вот еще что: в повести Гоголя все время зима, хотя год прошел, пока Акакий копил деньги, сочинял себе шинель. А я хочу сделать летний эпизод. Белую ночь. Взять строфу из «Евгения Онегина»... Когда он описывает летнюю ночь дивной красоты:

Все было тихо; лишь ночные
 Перекликались часовые;
 Да дрожек отдаленный стук
 С Мильонной раздавался вдруг;
 Лишь лодка, веслами махая,
 Плыла по дремлющей реке...

Мне хочется, чтобы были лодки, плавающие в спокойной воде, звон гитары и чей-то смех. Чтобы была красота, чтобы можно было вдохнуть воздух. И еще мне хочется сделать сцену с Пушкиным. Не знаю, получится ли? Когда Акакий в очередной раз возвращается со службы, он слышит хохот, оборачивается — конечно, Пушкин. Мне бы хотелось сделать хохочущего Пушкина, среди друзей — Крылова, может быть, Вяземского. «Все же мне вас жаль немножко, потому что здесь порой ходит маленькая ножка, вьется локон золотой»... Пушкин должен стоять, облокотившись о гранит, в свободной позе. И Акакий, проходя ли дальше по улице, придя ли домой, должен попытаться на какое-то мгновение повторить эту свободную позу Пушкина.



Акакий
вытаскивает
ниточку
из ветхого сукна.
Черновая
разработка
движения
к фильму
«Шинель»

Почему так? Потому что Акакий в предощущении шинели ходит по Петербургу, готовя себя к ней, приглядываясь и подворывая для себя манеру поведения. Он уже постепенно перестает быть таким, какой он есть. Он не становится другим, нет, он чуть-чуть меняется. Вот прошел мимо Акакия человек в новой шинели, он обратил на него внимание. Как? Он должен не человека увидеть, а его шинель. Поэтому для Акакия она пройдет одна. То вдруг он закутается в одеяло, как в шинель. И у него какие-то жесты новые появятся: мол, «у меня тоже такое будет, и у меня будет когда-то это тепло, и я так же пройду».

Когда у Акакия появляется идея шинели, он опять видит то, чего не видят другие. Он пишет, пишет, и вдруг перед ним видение шинели. Прохожие не понимают, толкают друг друга: «Что это с ним? Да куда ж он смотрит? Что ж он такое видит там?» А он видит то, чего никому не дано увидеть. И эта новая жизнь постепенно, постепенно как бы его чуть-чуть поворачивает. И с Петровичем их на какое-то время объединил общий интерес: они вместе ходили в магазин, осматривали сукно, пробовали на зуб. Петрович Акакию: чуешь, как скрипит?

Вообще Петрович и Акакий в какой-то момент представились мне этаким цирковой парой: рыжий клоун и белый клоун. Большой и маленький. Они соединены самой судьбой для одного дела. Для Петровича построение шинели тоже опасное предприятие, и он тоже волнуется. Все-таки это не так просто: он пьяница, руки дрожат, естественно, он уже давно не имел заказа на шинель. Поэтому не один раз примерку делает. Быть может, даже Петрович придет в департамент и попросит сторожа вызвать чиновника Башмачкина, и у них состоится разговор. И все чиновники высыпают на лестницу и удивятся, что общего у сутуленького, лысенького Акакия Акакиевича с эдаким мужланом-верзилой. А у них свой сговор, у них взаимоотношения, как у любовной пары, жениха и невесты, когда уже все договорено, а они все ходят и ходят друг за другом.

И наконец, когда Акакий справит свою шинель, нужно представить как можно больше разных взглядов на такое событие в его жизни. Например, когда Акакий Акакиевич в первый раз идет в новой шинели и видит человека, стоящего у чугунной ограды Петербургского канала и глядящего в воду (на петербургских гравюрах тех лет всегда у парапета кто-нибудь стоит), которого он видит каждый раз на этом месте, когда возвращается домой, но сейчас впервые он вслед за ним обращает внимание на воду. А тот поднимает на него полутрезвый взгляд. И тогда Акакий почти любовно поправляет шинель — шинель-то новая! — и идет дальше. А тот смотрит ему вслед и сплевывает в воду.

Или, например, Акакий Акакиевич шумно встречен в департаменте. Его просят пройтись, продемонстрировать шинель. Он в упоении смотрит на сослуживцев. Он влюблен в них. Какие милые, он в центре внимания

и... — бац — натывается на прохожего. Тот принимается браниться. Но товарищи по цеху защищают, объясняют, в чем дело, и прохожий тоже поздравляет Акакия Акакиевича. В общем, праздник у г-на Башмачкина.

А потом его вечерний выход в шинели. Почему он не сидит дома, не пишет? Потому что хочет показать себя миру, покрасоваться в новой шинели. И он выпархивает, как воробышек, из своей каморки. Туда, в огни... у-ух, по-ле-тел! Но он же не Хлестаков и, конечно, должен полететь туда медленно, с достоинством. И французскую картинку в витрине первый раз заметить: женщина, которая «скидала, — как пишет Гоголь, — с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную». «Ну, уж эти французы, что и говорить, уж ежели захотят чего-нибудь того, так уж точно того...» — подумал Акакий и разрозвелся, как дитя. А в гостях он ослеп и оглох от великолепия, хотя чего там — обыкновенный чиновничий ужин. Но ведь первый раз человек попал на вечеринку, на дружескую попойку. И когда кто-то пытается анекдот рассказать, то он тоже должен попытаться. У него тоже уже есть своя тайна: там, на углу, картинку видел. Ему-то кажется — для всех новость.

Все эти житейские мелочи, подробности должны быть тщательнейшим образом разработаны, потому что в результате из них складывается то, что мы назовем гибельным путем Акакия Акакиевича, и тем страшнее будет эта трагедия, когда шинель мигом исчезнет и Акакий Акакиевич останется один ночью посреди пустынной площади, где он прежде никак не мог бы оказаться: в обычное время он уже спал бы. И все — кончилась жизнь.

А перед этим еще один очень важный эпизод — вечерний Петербург. Невский проспект. Я хочу сделать его огнистым, маскарадным, свечящимся. Привычная толпа с постоянной пропиской на Невском затиснута в него, она стремится в свои анекдоты, в сплетни, в театр, в гулянья, потому что не знает, как найти хоть какой-то смысл. Тема бессмыслицы происходящего должна быть очень резко выражена. Толпа устремляется в этот вертеп, в это времяпрепровождение, где нет никакого осмысления, где пустота, бессмыслица жизни, бессмыслица смерти. Толпа мчитсь по петербургскому Невскому проспекту и останавливается как бы на краю самого Петербурга, боясь заглянуть туда, и тут же устремляется в обратную сторону — и там край. Вот огни, дома, а дальше — обрыв, дальше — чернота, дальше — ничего. Поэтому этот котел, который кипит, бурлит на Невском, не просто антураж петербургской жизни, а место, где встречаются и жизнь, и смерть. И на фоне этого маскарадного бурления и при этом почти статичных призраков существование Акакия Акакиевича становится жизнью подвижника, схимника, который сидит, затворившись где-то в своей келье. В этом контексте бессмыслицы его самозабвенное переписывание букв приобретает смысл.

В народе говорят «божий человек» о юродивом, которого не обижают и подают ему копеечку. Блаженство юродивого считается неким кодексом поведения, морали, правды. Проклятие юродивого может стать реальностью.

Акакий Акакиевич, конечно, не юродивый, но он тоже «божий человек», которого нельзя обижать, ведь он произносит фразу: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» Взрослый о себе такого сказать не может. Такое может сказать только ребенок. Но слышно в этом возгласе отдаленное эхо пушкинского юродивого: «Николку дети обижают».

Проще всего было бы считать, что Акакий — маленький человек, обиженный судьбой, гонимый людьми, никому не нужный. Отказывается от всего ради удовольствия писания букв. Это, конечно, не противоречило бы истине, но было бы лишь малой ее частью. Конечно, и то, что мы делаем, тоже лишь малая часть того, что заложено в «Шинели». Ду-

маю, что если бы и у самого Гоголя спросили об Акакии Акакиевиче, он бы тоже не сказал всего, а предложил бы несколько гениальных догадок по поводу своего героя.

Добролюбов очень точно заметил, что истинность характеров, литературных типов определяется тем, насколько они начинают жить собственной внутренней жизнью, которая становится самостоятельной и неподвластной авторской воле. Писатель лишь создает свой космос, в котором начинает пульсировать живая плазма — *жить* — сама. Приближение к образу Акакия именно так и происходило. Подробности стали складываться сами собой, цепляясь друг за друга. В результате все свелось к простому знаку, который стал быстро рисоваться. Мы тогда приближаемся к истине, когда вдруг ловим самую суть и можем несколькими линиями нарисовать то, над чем так долго бились, нагружая изображение большим количеством ненужных элементов, которые только перевешивали его духовную сущность. С какого-то момента кажется понятным и само собой разумеющимся, почему вдруг щечки Акакия превращаются в две кишочки и почему об этом специально писал Гоголь: «С морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица то что называется геморроидальным». Или почему голова Акакия становится, как «у котенков», которыми, по словам Гоголя, торгуют «русские иностранцы». И сразу видишь эту покачивающуюся фарфоровую фигурку, у которой голова, как у китайского болванчика. Все метафоры Гоголя развернуты в пластике, просто его надо внимательнее читать.

Еще один вопрос: какая фигура может быть у Акакия Акакиевича? Каждая профессия накладывает на человека свой физиологический, если не антропологический отпечаток. Понятно, что у женщины, даже от природы строго астенического типа, но которая работает на тяжелых работах, ходит с огромными сумками, к определенному возрасту стираются хрящи, ноги уплотняются, тело становится более грузным, плечи мощно развитыми. Акакий целый день сидит. Ходит он только по улице, в департамент и домой. Слабые ножки, слегка распушенный зад — все его туловище сюда перетекло. Какая сила в плечах, откуда? Только в лице, которое постоянно мимирует, и в правой руке, которая переносит на бумагу его внутреннее движение.

Вот к чему мы должны прийти в результате и создать такие условия, при которых все эти заданные начала получают максимальное развитие. Поэтому композиция кадра должна быть проста и откровенна, чтобы ничему главному не мешать. Декорация не просто рисуется на плоскости бумаги — это живая среда, которая произрастает изнутри всеми своими графическими элементами и как бы на нас направлена. В ней должен присутствовать некий голографический момент, чтобы она стала более богатой по ощущению, чем плоскостной рисунок, то есть мы могли бы на эту плоскость посмотреть с разных сторон. И здесь не может быть простого закрашивания плоскости, что само по себе всегда омерзительно, если не имеет прямого отношения к изобразительному знаку. То есть если условный персонаж действует в определенной среде, например, некто хочет сорвать яблоко с дерева и ищет способы для того, чтобы его достать. Он не нуждается в сложном изображении. Оно должно быть знаковым. Потому что фильм в данном случае состоит из двух элементов, из двух знаков: яблоко и персонаж. И изобразительная нагрузка должна быть такой насыщенности, чтобы возникли условия, при которых персонаж на наших глазах мог разозлиться, рассвирепеть, так как не получается достать яблоко. И когда он, совершенно опустошенный, садится под яблоню, яблоко бьет его по голове, из которой тут же выходит формула земного притяжения. Для такого рода изображения все должно быть условно: пустое пространство, условное дерево, знаковое яблоко. Все зависит от того, чего

хочет персонаж: съесть это яблоко, или у него чисто мартышечий интерес — достать его? Яблоко может быть и фотографичным, и тем самым коллажным изображением, что должно повлечь изменения и в самом персонаже, который в таком случае должен либо усложниться изобразительно, либо, напротив, стать еще более условно-знаковым. Но для всего этого не нужно пространство изобразительно нагружать, чтобы оно играло само по себе и стало некоей оркестровкой для главной мелодии. Для такого сюжета достаточно чистого белого пространства, которое этим персонажем будет обрабатываться. Вдруг он куда-то убежал, превратился в точку. И сразу же белое пространство стало глубоким. Персонаж лепит его. И такой ход не просто возможен, он обязателен при соответствующих условиях. И тут важно, чтобы изобразительная нагрузка среды, в которой двигается персонаж, не перевешивала сверхзадачу фильма и чтобы не было даже тени попытки превратить дешевый шлагер в Евангелие от Матфея.

В «Шинели» же нужно создать такое пространство, которое персонаж должен максимально обыграть. Нет ничего проще сделать декорацию каморки, в которой живет Акакий, если к ней подойти метафорически: комната-гроб, протухшая от сырых досок, потому что весной их заливает, — это же район Коломны, значит, извечная сырость, холод, а Акакий сидит и пишет каждый вечер напролет, и радуется написанному, и вызывает у нас сочувствие. Нет ничего проще двигаться по такому пути. Но это — только первый круг ассоциаций. И если речь идет только об одном эпизоде под условным названием «Акакий Акакиевич в комнате», то для полноты зрительского ощущения можно его делать на подобном уровне. Но если речь идет о фильме в целом, то распределение энергии по ходу действия должно идти в соответствии с общей временной протяженностью. Мы должны вызвать сочувствие к Акакию на коротком отрезке, но весь фильм должен стремиться к чему-то другому, что выше первичного сочувствия к герою, и тогда тремя этажами выше он пробуждает в нас совсем иные чувства. Хотим ли мы сразу понравиться зрителю или хотим, чтобы, посмотрев фильм, он испытал не привычное переживание, связанное с хрестоматийной темой «маленького человека», а нечто дотоле ему неведомое. Но, как известно, уровень художественных задач определяется уровнем твоей жизни. Как ты живешь — такое кино и получится.

На эпизод «Акакий Акакиевич в комнате» выбирались композиции, наиболее открытые для действия, так, чтобы оно максимально открывало само себя. В сущности, первые почти тридцать минут фильма должны быть экспозицией к «Шинели», введением в будущий рассказ, в будущую историю. И все эти тридцать минут должны передать состояние статичности, постоянности происходящего. Динамика же этого эпизода проявляется тогда, когда фильм покатится и когда мысленные возвращения, ретроспекции сделают смысл последующего действия более емким.

У нас было много вариантов, какой должна быть комната Акакия: мы думали сделать занавесочку, отгораживающую его жизнь от коридора и от хозяйки; поставить туда огромный шкаф, которым она пользуется — когда Акакий пишет, она заходит, перебирает свои вещи, что-то там ищет, берет, задвигает ящики обратно и, ворча, уходит. Все это само по себе могло быть очень выразительно. И шкаф был уже нарисован, и придумана была сцена, когда вдруг дверь шкафа открывается (почти по Эдгару По), из него выскакивает кошка с мышью в зубах. А Акакий все пишет. И никакой мистики, все реально. Шкаф стоит на чуть прогнившем полу и чуть прислонен к стене. А пол гниет, как правило, с краю, где он соединяется со стеной и куда все время течет вода. И когда кошка выпрыгивает из шкафа, дверь прихлопывается обратно — сама по себе. Можно было бы очень выразительно обработать тишину. То есть такая сце-

на помогла бы создать атмосферу напряженности действия. И если бы речь шла об одном эпизоде в комнате, которым фильм и ограничился бы, то, пожалуй, его можно было бы оставить и в таком виде. Но мы отказались от этого, и шкаф из комнаты убрали. Может, он где еще и проявится, не знаю. Шкаф убрали и пришли к самой простой композиции, которая только возможна в кино: угол. Проще этого — просто плоскость. Но тогда пространство пропадает. Поэтому — угол. В угол поставили кровать и стол. Это самая простая композиция для обозрения и изменения ракурса. Она дает максимальный простор, чтобы разглядеть Акакия Акакиевича в том виде, в котором он перед нами предстает, не будучи ничем загороженный, а так, как если бы мы стояли в углу комнаты и за ним наблюдали и он бы и не подозревал о нашем присутствии. Поэтому в эпизоде перед этим «Акакий в департаменте» у нас не будет возможности его разглядеть, он будет перекрыт эскадроном чиновников. Мизансценинная конструкция «У Петровича» будет более сложной. Быть может, там и появится этот шкаф и занавесочка. Композиция будет более разветвленной, потому что действие станет окрашено чертовщиной. Но для этого нужно будет создать необходимые условия, дающие такое развитие действия. Представьте себе, если бы мы уже в эпизоде «Акакий Акакиевич в комнате» создали таинственную атмосферу, как бы мы смогли продолжить в эпизоде «У Петровича» эту линию восхождения? А нам нужно вести ее по всем этажам фильма, по всем его координатам. В том числе и изобразительным, которые в данном случае дают возможность подробно рассказать о жизни героя.

Кроме того, крайне важен двойной взгляд на персонаж, когда через одно изображение просвечивает другое. Акакий — и дитя, и взрослый одновременно, отчего возникает ощущение неопределенности.

Неопределенная форма — самое сложное в кино. Мы научились делать ретроспекцию, мы научились делать будущее, но неопределенную форму — даже близко нет. А сам Акакий Акакиевич — это неопределенная форма. Я имею в виду его облик. А нам нужно неопределенную форму вывести в определенную, но при этом сохранить ее все равно как неопределенную. «Приходи ко мне не голая, не одетая, не верхом, не пешком...» — как там в сказке, «ни жива ни мертва». Так и Акакий.

С ним было сложно, потому что он персонаж ни-какой. Ни мужчина, ни женщина. Человек, не обладающий какой-то определенной внешностью. О нем ничего не скажешь, потому что он бесцветный, его ничто не привлекает в жизни, кроме писания букв. Поэтому сильнее всего у него развита рука, в которой он держит перышко, и выразительнее всего мимика лица, поскольку он весь живет им в этих своих линиях. Нами сделано, наверное, не меньше двухсот различных набросков этого персонажа. Это было мучение невероятное. Поскольку трудно нарисовать *ничто*.

Или попробуйте раскрыть на экране гоголевские слова о Петровиче, «жившем где-то в четвертом этаже». «Где-то!» А что первое видит Акакий, когда приходит к Петровичу: ноготь, «крепкий, как у черепахи череп». Какова аллитерация «че» и «че» и дважды «черепахи»? А ноготь? Не напоминает ли это кое-что из Булгакова? Ведь первое название «Мастера и Маргариты» — «Консультант с копытом». Но Гоголь нам ничего такого впрямую не говорит. Лишь словно мельком: «Точно как будто его черт толкнул». Мы должны для себя это отметить, и только. А если бы мы Петровича начали в открытую делать чертом, то зритель сказал бы: «Ну да, начитался, умник...» А это как раз то, чего никак не хотелось бы.

Обычно литературоведы, киноведы пишут: «Тонкое прочтение литературного произведения». А для меня это самая большая хула, какая может быть. Для меня вообще не стоит вопрос экранизации гоголевской

повести. Это не экранизация! Экранизация — это перенос из одного материала в другой. Но здесь это не так. Подлинность фильма возникает тогда, когда тебя мучают те же самые вопросы и с такой же силой, с какой они мучили автора повести. Иначе это становится очередным фильмом в твоей биографии, о котором могут сказать: «Ну, можно и так...» А не получилось, тогда скажут: «Ну, так все-таки Гоголь». Тоже очень удобно. Это называется «попасть в большие забияки». И вопрос — почему Гоголь? почему «Шинель»? — не возникает, эта повесть бессмертна не просто как бессмертное творение Гоголя, она бессмертна потому, что бессмертна жизнь во всем своем ужасе. Но даже если на секунду представить себе, что жизнь станет благодатна и упоительна, эта повесть всегда должна быть. Так же, как в сознании человека верующего существует ад, которого он никогда не видел, но он знает, что за все прегрешения будет воздано. Поэтому «Шинель», которая содержит в себе проповедь, кодекс, должна остаться на все времена как генетическое хранилище, предупреждающее человечество.

Когда художник работает над религиозным сюжетом, он делает *свои* иллюстрации к вечной книге. В сущности, библейский текст — это нравственная плазма, из которой целительные потоки вырываются в разные стороны и светят уже несколько тысячелетий. Здесь — и в Ветхом Завете, и в Новом Завете — такой мощности заряд, такой бесконечный источник энергии, что с ними не сравнится даже открытие управляемой термоядерной реакции. Художники в основном пользуются библейским текстом как притчей. Но если смотреть и на «Шинель» как на притчу, то задача сразу проясняется: ты облегчаешь свое собственное психическое состояние — в твоей работе не возникает постоянной перегрузки от непрерывной параллельности с этим литературным источником. А как там? А как у Гоголя? И уже в который раз заглядываешь в читанные-перечитанные страницы и в результате не получаешь ничего. Но «Шинель» в собственном сознании может быть приведена к более простой формуле. Вообще любой сценарий необходимо приводить к простой формуле, а если ее нет, лучше не приступать к работе — заблудишься. Хотя можно отчетливо выделять отдельные куски и как бы делать мозаику — лепить смальту на эту смолу, подбирая отдельные камушки, но даже тогда надо видеть, что пространство имеет кривизну, в соответствии с которой нужно выстраивать основные линии, иными словами, формализовать сценарий.

Мультипликатору необходимо уметь формализовать и изображение на листе бумаги. Когда ты его понимаешь, легко делать раскадровку. Чертишь ее в элементарной форме и персонаж рисуешь схематично, но он все равно тот самый персонаж. Потому что ты понял, «схватил» его. «Шинель», приведенная к притчеобразности, освобождает от желания и необходимости следовать гоголевскому тексту во всех подробностях. Но если ты правильно понял для себя эту притчеобразность, то все равно обнаружишь те или иные подробности. И если, говоря словами Добролюбова, игровой текст начал оживать и его элементы правдивы, то в результате получают живые соотношения внутри действия, которые неожиданным образом вдруг пересекаются с самим Гоголем, и оказывается — у Гоголя все так и написано. И вот тогда ты понимаешь Гоголя, потому что сам дошел до этого, а не просто прочитал у него и стал делать в согласии с пресловутым «тонким прочтением».

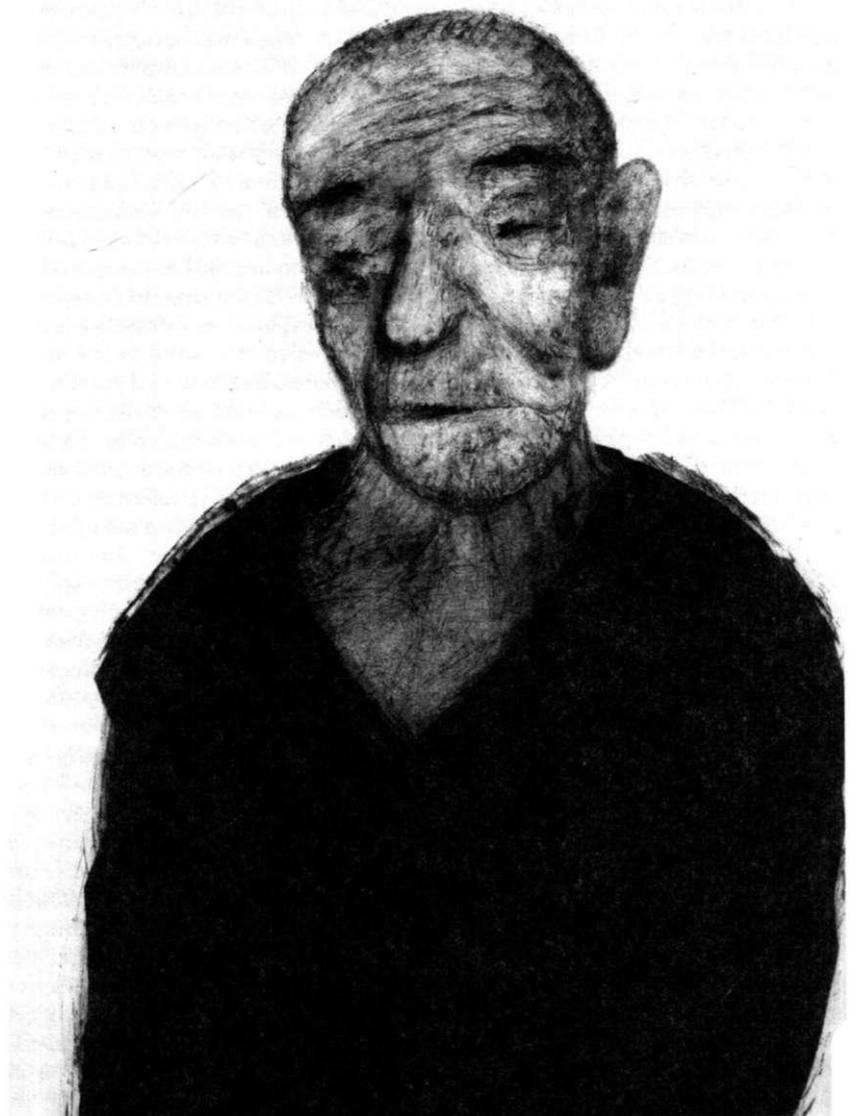
После большой сцены в департаменте Гоголь посвящает описанию существования Акакия Акакиевича дома строчек двадцать пять, не более. Сначала он сядилса переписывать, потом «написавшись властью, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра?» Так улыбаются засыпающие дети, ведь для

них сон — преграда, отделяющая их от мира, который они жаждут видеть и который завтра опять с новой силой начнут пожирать. Каждый завтрашний день — открытие, жизнь, полная неизвестности.

Почему же у нас эпизод «Акакий Акакиевич дома» стал таким огромным помимо нашей воли? Он сам все развивался и развивался и никак не мог остановиться, потому что оказалось необходимо пройти вместе с Акакием весь круг его жизни, который потом вдруг содрогнулся, так как в Петербурге холодно и нужна новая шинель. И дальше начинается выход из этого круга на другой, который Акакию кажется радостным, счастливым, связанным с упоительным счастьем воротника, который будет греть, с теплой крепкой шинелью на вате, которую никакой ветер не продует. Акакий себе строит дом, где будет жить. Оставаясь в сознании тем же самым, он карабкается на вершину, на которой ему не устоять. Ему холодно, и инстинкт говорит ему, что шинель — это прекрасно. И Акакий начинает ее вожделеть, но к чему это может привести, он не способен понять и в итоге всей своей прожитой жизни, потому что он никогда ее не осознавал.

Поэтому выход Акакия из его неосмысленной жизни оборачивается для него трагедией. И тогда это не просто трагедия «маленького человека», все становится круче и страшнее. По сути Гоголь ставит эксперимент, провоцируя читателя на человеческие чувства. Сегодня на телевидении в разных передачах используют подобную провокацию, например, дают «бабушке» два чемодана, она, бедная, тащится по улице, и ее снимают скрытой камерой. А толпа идет мимо. Потом к ней подходит какая-нибудь старушка и говорит: «Давай, я тебе, милая, помогу чемодан донести». А здоровые бугаи идут рядом, даже не оглядываясь. Но ведь истинное художественное произведение — тоже провокация. Гоголь в «Шинели» провоцирует читателя на совесть. Поэтому здесь можно говорить о совести, о любви, о стыде, о том, через какую страшную метафору реализуются происходящие в повести события. Но я сейчас вывожу все это на уровень сознания. А работа над фильмом чаще всего идет на уровне инстинкта. Это вовсе не значит, что ты, как собака, подходишь к своей миске, потому что настало время есть и с языка уже капает слюна, а в миске еды еще нет. Но инстинкт в нашем деле имеет огромное значение. Он порождает более острое ощущение и видение образа в сравнении с умозрительно осознанным. Хотя, конечно же, и то, и другое имеют право на существование. У других режиссеров наверняка все иначе. Лично я не могу работать, если до конца вижу идею. Это не противоречит тому, что я говорил о формализации сценария или замысла, то есть о доведении его до притчеобразности. Это совсем другое. Потому что в этом случае вы понимаете, в каких координатах двигаетесь. А идея — это то, что заранее затвержено, выучено, как урок. Она как правило. А правило выучивается. Идея отрицает внутреннюю борьбу, смятение духа. Но она становится необходима по мере приближения к финалу, когда вы неожиданно открываете ее.

Что же касается сюжета, этот этаж — ниже. Он становится более высоким этажом, когда через него вы обнаруживаете то, что еще таится в темноте. И самый высокий итог, когда для вас все это вместе взятое является средством познания и понимания и самого себя, и окружающих людей. В таком случае искусство уже приобретает характер, приближенный к религиозному. Счастье, которое вы при этом испытываете, несравнимо ни с каким хорошо придуманным гэгом. Для вас открывается нечто такое, что притаилось где-то еще в самом начале работы. И это уже озарение, видимо, схожее с озарением научного открытия. Это та радость, которая редка, но подлинна — радость творчества. Несмотря на всю изнуренность самой работой...



Безумные стихи, или Шум сосны на сумиё

Беседу ведет Татьяна Иенсен

— *Как возник сам этот замысел — экранизировать хокку Басе?*

— Идея сделать фильм по циклу стихов Басе «Зимний день», который называется Рёнку («Сцепленные строфы»), родилась у самих японцев. В цикле тридцать шесть строф; проект заключался в том, чтобы раздать их разным режиссерам, каждый из которых должен делать свой кусок, без каких-либо ограничений стилистических, сюжетных, формальных, каждый в согласии со своей индивидуальностью. А затем отдельные сюжеты сложить воедино. Японцы решили, что проект будет интернациональным, и пригласили для участия в нем режиссеров из Канады, Бельгии, Китая, Англии, России и т.д., всего тридцать пять авторов, включая японских. Каждый режиссер должен был сделать тридцатисекундный фильм без «покушений» на японскую стилистику. Далее художественный руководитель проекта Кихатио Кавамото соединил фильмы один с другим, перекладывая зазоры между ними чтением стихов. Мне достались первые три строки, которые открывают весь этот цикл «Зимний день». Сразу придумался зимний сюжет: мальчик готовит еду на жаровне, подбрасывает угли, открыта ширма, через окно видны горы. Идет снег, засыпая рыжие холмы. Мальчик оторвался от жаровни, загляделся. Еда подгорает. Входит отец (или кто-то из старших). Чувствует, что подгорает еда. С руганью хватает чайник, заливая жаровню и давая затрещину мальчику. Мальчик в испуге. Отец, ругаясь, вдруг поднимает глаза на пейзаж и застывает, глядя на снег, медленно закрывающийся холмы. Из чайника льется на жаровню вода. Мальчик смотрит на чайник, на отца и на снег. Продюсер и худрук замахали руками: «Да ты что? Фильм должен начинаться с осени, потом будет зима». И мне пришлось заново сочинять другой сюжет. Я трудно сочиняю. Потом, когда появляются живые детали, сюжет приходит в самодвижение.

— *А что значит «Сцепленные строфы»? Что такое Рёнку?*

— Садятся поэты в круг, и от одного к другому путешествуют строки. Первый говорит свои три строки (первые три строчки называются хокку), потом второй — свои две строки, так что уже третий, четвертый, седьмой, тридцать второй могут воспользоваться строками из предыдущих стихов, с тем чтобы создать свой образ. Отсюда и название «Сцепленные строфы». Можно сказать, что сама поэтическая мысль бродит по кругу поэтов и в конце замыкается на ком-то, может, и на сказавшем первые три строчки. На каждого поэта приходится по две-три строки. Первые три сочиняются Басё. Он учитель, уважаемый мастер. Первые строчки дают энергию всем последующим. Система сочинения хокку, или хайку,

* В 2004 г. Юрий Норштейн стал одним из авторов японского анимационного фильма «Зимний день» по стихам Басё. См. журнал «Искусство кино», 2004, № 4.

известна: три строки, в каждой из которых определенное количество ударных звуков: 5, 7, 5. Следующее за ним двустипие строится по количеству ударных слогов: 7 и 7. Перевод не может быть кратен оригиналу, то есть соответствовать по ритму и по количеству ударных, поскольку это абсолютно разные языковые основы. Иероглиф не равен русскому переводу. В нем — один слог, в русском — два или три. Буквальный перевод исключен, хотя и бывают счастливые совпадения. Вера Маркова, которая переводила Басе, сама большой поэт, по-моему, недооцененный. Да и смешно сказать, можно ли переводить японскую поэзию, не будучи способным к сочинению русского стиха? Что касается кино, то переводить хайку на экран — дело безнадежное. Тем более при условии, что каждая строфа в фильме должна длиться около тридцати секунд. Всерьез рассчитывать на то, что можно уложиться в такое время и сделать нечто хотя бы приблизительно адекватное стихам Басе, наивно. Возможно счастливое совпадение, когда краткость равна сильному поэтическому результату. Но в данном случае ты находишься в достаточно строгих рамках, предложенных тебе другим творцом. И волей-неволей плывешь в фарватере этих стихов — и никуда от этого не деться. Все, что ты сочиняешь, находится под облучением энергии прочитанных строчек.

Я тугодум, поэтому не уложился не только в тридцать секунд, но и в три раза по тридцать. Хотя, наверное, можно было сделать короткий фильм, состоящий из одной сцены. Может, не надо было раскручивать кино с экспозицией, с завязкой, с подробной разработкой и, действительно, обойтись одной сценой. Но теперь уже дело сделано.

Страшно подумать, но для меня эта работа оказалась сложнее, чем съемка «Шинели». Такой подробной разработки всего живописного пространства кинокадра на «Шинели» не делалось. В сравнении со скоростью, с которой снимался Басе, работа над «Шинелью» кажется скоростью света по отношению к скорости звука. В итоге на почти две минуты экранного времени потрачено около девяти месяцев или даже больше. И каков результат? Я чувствую некую безнадегу во всем сделанном, хотя японцам понравилось. Но я-то вижу, что не достиг нужной интонации... Я говорю не о мастерстве, не о каких-то внешних атрибутах, а об интонации трех строк, через которую я хотел бы обрести спокойствие. Мастерство — это когда единственный, необходимый путь заменяет множество ненужных возможностей. К истине придешь, когда мастерство преодолеешь.

— *Прочитайте сами строки Басё.*
— «Безумные стихи»... осенний вихрь...
О, как же я теперь в своих лохмотьях
На Тикусая нишего похож!

Эти строки Басё предвеляет словами: «Мне невольно пришел на память мастер «безумных стихов» Тикусай, бродивший в былые дни по этой дороге».

— *Л кто такой Тикусай?*

— Наричательный, вымышленный персонаж. Он существует в воображении японцев настолько реально, что они поселили его в каком-то городке, у него даже есть своя аптекарская лавка. Но он не лечит, он лекарь-шарлатан, и все прекрасно понимают, что он не способен врачевать. Он одновременно и шут, и юродивый, который валяет дурака, как наш Иванушка-дурачок. Он блаженный такой дурачок, не тронутый умом, не недотепа, а остро и тонко мыслящий, который играет в дурость, тем

Тикусай
(подготовительный
рисунок)



самым освобождая себя от некоторых условностей, задаваемых ему самой жизнью. Впрочем, Василий Блаженный плевал и на церкви, и на богатых.

Японцы были удивлены, увидев, что по сюжету Тикусай и Басе встречаются, — им никогда в голову это не приходило. У меня же они пересеклись по моему недомыслию. Я не думал о невозможности их встречи. Получился цирковой вариант — белый и рыжий клоуны. Белый, конечно же, — Басё-Пьеро, а рыжий — Тикусай-Арлекин, который может его и ущипнуть, и шляпу с него сорвать, что он и делает.



Тикусай
(персонаж
для съемки)



Тикусай
(подготовительные
рисунки)

Одна журналистка мне рассказывала о встрече с Мариэттой Шагинян незадолго до ее смерти: увидела перед собой старуху, очень живую, хотя ей было уже лет сто, ну, уж девяносто точно: вообразите, она стояла у гроба Блока! В таких случаях, как никогда, понимаешь, насколько история к нам близка. Шагинян выскочила из-за стола, сухая, кривая, подбежала к журналистке, схватила ее за волосы, подергала и спросила: «Это у вас свои?» Потом ущипнула за щеку, села на место и только после этого стала отвечать на вопросы. Для Шагинян совершенно нормальное, естественное поведение. Она не была умирающей, полудохлой старухой, которая демонстрирует свое умирание окружающим. И на вопрос, как же в таком возрасте в ней столько силы и бодрости, она ответила словами Стравинского: «Хочу то, что еще отпущено, дожить, а не домереть».

— В вашем фильме Тикусай слушает врачебной трубкой деревья в лесу, как врачи слушают легкие. И всё, больше ничего не надо ни говорить, ни как-то пластически объяснять, какого рода это его шутовство.

— Ну, там еще много звуков — ударил дятел, пролетели сороки, червяк гложет дерево. И крещендо тянется к тому моменту, когда поднимается ветер. Он должен быть подготовлен подземными гулами. Как землетрясение, когда слышно, будто земля дышит, а потом легкое колебание.

Я даже думаю, что этот маленький эпизодик, где Тикусай слушает деревья, мог бы стать отдельным фильмом. Можно было бы сделать кино, как дышат старые деревья, как они скрипят, как астматически задыхаются (дело происходит осенью), как дрожат ветки от холода, деревья стыннут, уходя в зимнюю спячку. Хотя зима в Японии — не наша стужа, не

Тикусай.
Наброски



наше сверкание снегов. Впрочем, тропы, по которым ходил Басе, в некотором смысле рифмуются и с российскими тропами. Он как поэт — вечный странник. Норма его жизни — быть в пути, дорога возвращала ему себя самого.

Попробуйте себе на секунду представить, что это такое — непрерывный путь Басё. Это же не сел в машину и попутешествовал автостопом. Вообразите тьму, где ни огонька, ни живой души, где свет — это только твой факел, с которым ты идешь. Факел погас, и тьма сожрет тебя. И еще разбойники могут напасть, они не ведают — великий, не великий. Они видят бродягу, у которого можно поживиться. Что у него там в пустой сумке?

Великий польский скульптор Вит Ствош сотворил алтарь в Кракове и сгинул по пути в Гамбург. Где его кости, в чьей-то общей яме для нищих, калек? А Моцарт, а Рембрандт?

— Святого преподобного Серафима Саровского, у которого вообще ничего не было и который жил в своей лесной пустыньке, где стоял на камне тысячу дней и ночей и питался только травой сныть, разбойники избили до полусмерти.

— Да, они били, а он не сопротивлялся.

— Когда на Серафима Саровского напали, в руках у него был топор, которым он рубил деревья, но он не только им не воспользовался, а вообще не сопротивлялся. Хотя был очень сильный, в Дивеевском монастыре хранится его громадная тяжеленная мотыга. Но после того как его всего переломали и пробили ему голову, он стал совсем согбенным. Когда же этих разбойников нашли, Серафим Саровский простил их и попросил отпустить.

— Вот это подвиг. Пли, может быть, не подвиг? Норма жизни? Сам-то он не думал — подвиг, не подвиг. Естественное мироощущение святого человека. Басё тоже нельзя было приманить ни богатством, ни хорошими условиями, ни сказать ему: «Что ты ходишь в тряпье по дорогам под дождем и снегом?» Слава его катилась по дорогам, его стихи были его глашатаем, сам он ходил пешком. Никто не мог его заставить где-то осесть, обрести дом и, сидя в тепле, писать стихи. Нет. Он все шел и шел по дорогам и тропам.

Иногда его сопровождал помощник, делил поклажу. Чаше Басё ходил один, когда все тяготы дороги отдавались в опухших ступнях, руки мерзли. Ведь тяготы твоей жизни никто за тебя испытать не может, кроме тебя самого. Нельзя испытывать удовольствие от прогулки, послав на улицу вместо себя своего слугу. И деньги здесь ни при чем. Только ты сам можешь мускульно напрячься и испытать преодоление, тяжесть, боль в ногах, которую никто с тебя не снимет. Но как часто сегодня человек выбирает комфорт и удобства, которые в конце концов разделяют его с самой сутью жизни и сжирают так, что он вообще теряет слабые знания жизни и чувство другого человека.



Басе со спины
(персонаж
для съемки)

Увидел передачу о новом жилом комплексе Москвы «Алые паруса» (вряд ли жилтоварищество подозревает, какую цену заплатил Грин за книгу с этим названием). «Район повышенной комфортности», — с аппетитом объявил ведущий, по словам которого, красоты новостройки заключены в том, что срубили деревья, берега реки забетонировали, район огородили, подъезд к этому огромному домине по пропускам... Этаким уголок капитализма «с повышенной комфортностью». Как было сказано, здесь предусмотрено все, что необходимо человеку. Хочется спросить: и кладбище? Впрочем, этот комплекс и есть кладбище, поскольку полностью освобождает человека от какого-либо творческого действия. Для поэтов место мертвое. Только компьютерные лица повышенной комфортности. Кусок реки исключительно для жителей этого района, скоро и небо над головой начнут нарезать индивидуально каждому в зависимости от благосостояния. Теперь вообразите, могут ли жители этого «райского наслаждения» захотеть понять жизнь Басе или его стихи? А неестественность жизненных ощущений порождает зависть, как следствие фальшивых идеалов, и в итоге — перекосы в общественном сознании. Исчезнут поэты, некому будет слушать деревья, да, собственно, сегодня и лес воспринимается скорее как кубометры древесины на продажу. А в связи с передачей леса в частные руки, скоро туда будут пускать по спецпропускам и отстреливать самовольно прогуливающих.

— Но ведь сама потребность в таких великих путниках жизни, как Басе, несмотря ни на что, всегда остается.

— Да она всегда есть.

Я вспоминаю рассказ Наташи Гутман о Рихтере, который в день выхаживал по сорок-пятьдесят километров. Он был такой мощный. Когда в Пушкинском на Декабрьских вечерах шел к роялю, толпа перед ним разваливалась, как волны перед носом корабля. Он, как Басе, был вечный странник, не собирал деньги, ничего не стяжал, даже слава ему была не нужна, он и ее уже превзошел. В его жизни были вещи более тонкие и величественные. Он превзошел свое мастерство, и дело уже было не в игре, да и последние года два он не хотел играть. Только иногда загорался взглядом. Было в его судьбе что-то общее с жизнью Микеланджело. Для меня этих двух творческих гигантов объединяет понимаемый ими или, вернее, открывающийся им смысл. И та горечь по отношению к сделанному, в сравнении с той высшей гармонией, которая открывалась за гранью недостижимого. Для Микеланджело, как мне кажется, это была смерть, он жаждал ее, кричал о ней в своих сонетах чуть ли не с шестидесяти лет. Для Рихтера тоже, видимо, что-то похожее было открыто. «Я себе не нравлюсь», — так он говорит о себе в документальном фильме «Рихтер» режиссера Бруно Монсежона. Сидит в ковбеечке, острые локти на столе, перед его взором — тетрабочка, что-то вроде дневника. Взгляд исполнен невыразимой тоски: «Я себе не нравлюсь». Каким дурновкусием веет от того музыканта (впрочем, выдающегося), который предвеляет этот фильм о Рихтере. Можно ли себя так подавать, зная, каким в следующем же кадре предстанет на экране Маэстро. Но, видно, сегодня время эффектных самопредставлений перед публикой, будто она проставляет очки за тройные ужимки.

Таких людей, как Басе или Рихтер, объединяет общая философия — непрерывно оставлять себя прежнего и непрерывно меняться, как обновляется река на всем своем протяжении.

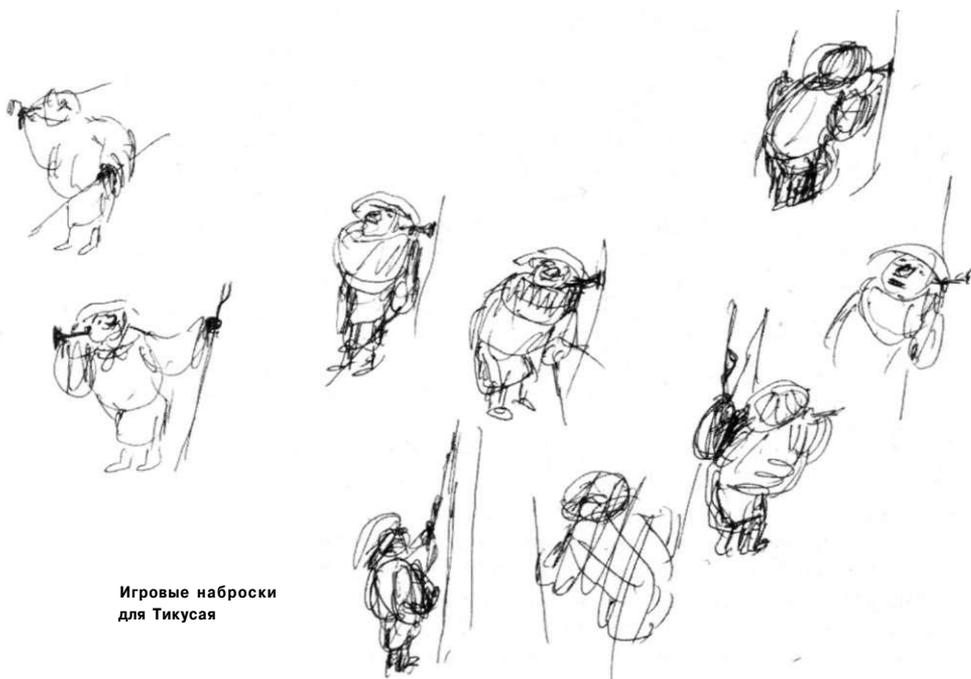
Я все думаю, где пути, которые откроют мультипликацию как настоящее драматическое искусство. Понятие мастерства, его механики — ничто по сравнению с какими-то более тонкими вещами, которые на самом деле ты даже для себя не можешь ни осознать, ни сформулировать. Ты грудной клеткой понимаешь, какая это тонкая материя, когда внешне

грубое, неуклюжее обладает невыразимой скрытой нежностью и сочувствием. Есть такое понятие — физика тонких материй. Когда представления о материи может уловить фотопластинка и тонкий эксперимент. И представления о строении материи, о непонятной тебе тончайшей духовной субстанции — может быть, это и есть та самая физика тонких материй, которая все равно оказывается за пределами воображения. У Ландау была замечательная фраза, что наука физика вступила в область таких познаний, когда мы можем вычислить то, что не можем вообразить. А Нильс Бор охарактеризовал качество открытия: идея недостаточно сумасшедшая, чтобы быть верной. В общем, физики вступают в область непознаваемого, но вычисляемого, которое еще находится в пределах вычисления, то есть уже математика приходит к каким-то, по существу, абстрактным понятиям, а логика перестает быть чистой логикой. И все эти вещи сходятся в творческом процессе безусловно.

Басе виденное и пережитое переводил в строку. По существу, он строкой схватывал мир, и мир у него становился вещественным, для того чтобы рассказать о том, что не дано видеть глазу. Когда составляешь кадр, то невольно думаешь о таких вещах.

Но все-таки, как мне кажется, интонации, которую мне бы хотелось видеть на экране, в фильме не получилось. Вот почему уже даже тогда, когда японцы его приняли, я начал переснимать главный эпизод, в котором встречаются Басе и Тикусай. Хотя я не уверен, что продюсер пойдет на то, чтобы все заново опять переделать, перезаписать — это ведь стоит денег, — как и не уверен, что заново снятое обретет нужное тяготение.

Вечный выбор в искусстве (в мультипликации) — рискнуть и подчиниться интуиции, не заботясь о финансовой дисциплине (а ты точно знаешь, деньги ничто в сравнении с твоими отгадками), измучиться в переживаниях, в сомнениях, а результат только на пленке, и никакие видеоконтроли не спасут. Они — ложное успокоение, удовлетворенный самообман (можно ли любоваться болящей рваной раной, когда ты ее бинтуешь). Ты только чувствуешь гулы тяготения и понять правдивость предположений можешь только по целому куску.



Игровые наброски
для Тикусая

Ты должен чувствовать ветер, сорвавший листву с деревьев, пролеветавший сквозь пространство, раскидывая листья по земле. Каждый лист хранит энергию, тягу ветра. В художественном произведении то же, что и в печи: нет тяги — угоришь, еще и зрителей за собой утянешь. В этом примере энергия очевидна, а что же тогда во встрече двух людей? Их общение присоединяется к твоей жизни, они — твой следующий шаг. Они пронзаются твоими мыслями, они продолжение твоих переживаний. Энергия открытия случилась сейчас, здесь, в съемке, в окончательной игре, а не во время завершения сценария.

В поэзии вариант оплачивается временем твоего сумасшествия и каплей чернил, в кино — твоим же сумасшествием и кучей денег.

Писатель берет ручку и пишет предложение — не получилось, он его перечеркивает и пишет новое. А в кино для экранной фразы нужны свет, пленка, время и т.д., и т.д., и т.д.

— *Вы говорите, что не нашли нужную вам интонацию в главном эпизоде. А что именно, вам кажется, в нем не получилось?*

— Сначала, наверное, надо коротко рассказать этот эпизод. Вот идет Тикусай, слушает деревья и подбрасывает ногой палую листву, вдруг видит незнакомца, который занимается каким-то очень важным для него делом. Тикусай подходит к нему. Басе не Басе — что ему? Можно предположить, что никакого Басе он не знает, да и, кроме того, в реальной жизни они не могли встретиться не только потому, что один из них — вымышленный персонаж, но и по датам жизни того и другого. Я уже говорил, что японцы удивились их встрече. Они сказали, что такая простая мысль им никому в голову не приходила. Но мне она пришла, конечно, из-за друности, поскольку я не был обременен историческими сведениями. Я просто помнил, что Басе, когда писал стихи, говорил о себе: «Я прошел тропой, по которой когда-то прошел мастер Тикусай».

Поэтому для меня гениальный поэт Басе и юродивый «придурок» Тикусай существуют на одном уровне. Конечно, они и формально объе-



Раскадровка встречи Басё и Тикусая

динены нищетой, у обоих дырки в кимоно, которыми они друг друга одаживают. Но на самом деле обмен между ними идет совсем на другом уровне. Он никоим образом не должен ограничиваться простой физиологией. Да, у них дырявое платье, но дырявость эта должна быть веселой и не вызывать в зрителе печаль и сострадание. В том-то все и дело, что идет нормальный человеческий обмен между людьми, у которых есть вкус к жизни и стремление к гармонии. И притом что Басё, несмотря ни на что, величествен в своем поэтическом устремлении, он сохраняет чувство юмора и по отношению к своей одежде, и к своему собрату.

— *Нои гордыни, которая так часто сопутствует таланту, у него нет?*

— Возможна ли гордыня у написавшего строчки:

Может быть, кости мои
 Выбелит ветер... Он в сердце
 Холодом мне дохнул.

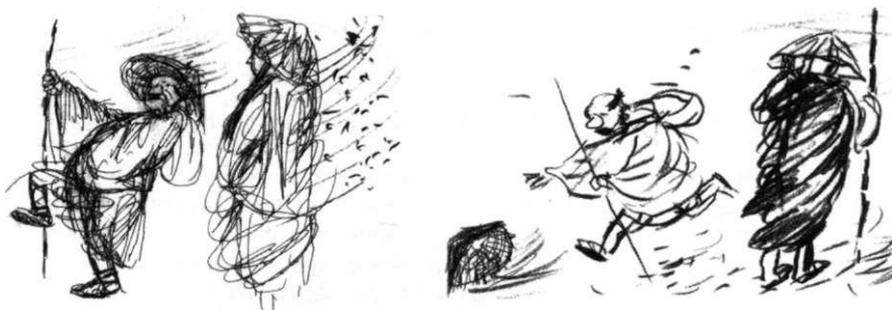
Какая тут гордыня? В его жизни нет мгновения, где бы гордыня могла бы облюбовать себе место.

Но возвращусь к сюжету фильма. Тикусай видит этого странного человека, которого мы называем Басё, подходит к нему и наблюдает, как тот сосредоточенно вынимает вшей из своего кимоно. Тикусай заинтересовался происходящим, словно ребенок. Он присаживается и помогает ему в этом нешуточном деле. А потом, когда Басё находит в своей хламиде дырки, Тикусай тоже находит их в своей. В конце концов они начинают друг перед другом похваляться своим дряхлым худым платьем, у кого дырка больше. И Тикусай ведет себя на равных, как герой, у которого тоже, как и у этого путника, есть чем похвастаться.



Раскадровка встречи
 Басё и Тикусая

Потом они расходятся, предварительно обменявшись соломенными шляпами. Тикусай видит, что у Басё совершенно дырявая шляпа, он отдает ему свою более целую, а его забирает себе, надевает на голову и идет по дороге.



Из раскадровок

Поднимается ветер, срывает с головы шляпу и катит по склону, Тикусай бежит за ней, пытаясь посохом поймать ее и прижать к земле. Наконец он нанизывает шляпу на посох, как на шампур, рассматривает еще

более увеличившуюся дыру и кидает шляпу в небо. Поднимается ураганный ветер, и шляпа долго летит по небу. А Басе уходит в противоположную сторону, на него обрушивается шквал ветра, листвы, сечет его одежду. Но он идет навстречу. Шляпа летит по небу. Вот, собственно, и весь сюжет.

Если говорить о нужной в этом фильме интонации, то мне кажется, что не получилось такого тонкого, сквозь шутовство, нарастания судьбы — судьбы творца, судьбы обычного путника, судьбы просто человека, который находится в объятиях с природой и который в любой момент может в ней погибнуть. Мне хотелось бы, чтобы от какой-то наивности, от комичности ситуация действие постепенно переходило в трагизм. Я это и в звуке хотел подчеркнуть; когда начинается ураганный ветер, который буквально рвет одежду с Басе, звучит монастырский колокол. Сначала я думал дать его где-то на третьем плане, но потом поставил едва ли не на первый, колокол бьет в полную силу, как удар судьбы.

— *А в чем тогда здесь трагизм? Ведь встретились двое, которые даже по мирским меркам по-настоящему свободны. Почему все должно усугубляться до трагической интонации?*

— Но при этом эти двое все равно находятся в обстоятельствах стихии. «С божией стихией царям не совладать». А что говорить о поэтах. Они выше царей, но в обстоятельствах стихии все равны. Последние стихи Басе трагичны. Впечатление, что он уже предчувствовал свою смерть. Он писал о том, что смерть рядом и что он и свободен, и несвободен одновременно. На дырявую хламиду он может только усмехнуться, но для него есть нечто более высокое — то, что сопряжено с памятью о смерти, или то, что мы называем «нищетой духа». Точнее не скажешь. Это действительно так: «Блаженны нищие духом».



Тикусай
(персонаж
Аля съемки)



Эскиз финала

— *На Синае в самые первые века христианства в одном из монастырей подвизались два монаха. Один все время сокрушался о своих грехах и плакал, а другой, наоборот, радовался жизни и славословил и благодарил за нее Бо-*

га. И когда они оба умерли, и умерли, как праведники, остальные монахи сильно смутились: каков из этих двух истинный путь перед Богом? И игумену монастыря было откровение, что оба эти пути, если они приводят человека к Богу, угодны Ему. Известно, что святой преподобный Серафим Саровский всех встречал со словами: «Радость моя». Но и постоянное сокрушение о грехах не означает уныние. Нищий духом со смирением, то есть с миром в душе, относится и к жизни, и к смерти. Трагическое мироощущение — это все-таки удел мирских людей, а Басё ведь был монах, аскет.



Акварель.
Япония, XVII век

— Да, и тем не менее у него уже незадолго до смерти стихи пошли настоящему трагические.

Грустите вы, слушая крик обезьяны!
А знаете ли, как плачет ребенок,
Покинутый на осеннем ветру!

Или еще:

В пути я занемог.
И все бежит, кружит мой сон
По выжженным полям.

— В его прижизненном портрете одновременно и грусть, и достоинство...

— Безусловно. Я читал о такой истории: рядом с вождем ацтеков, которого испанцы жгли на углях, лежал его слуга и кричал от боли. А тот ему со своего раскаленного угольного ложа сказал: «Что ты кричишь, я тоже лежу не на розах». Конечно, мне бы очень хотелось, чтобы это тайное достоинство, которое видно в портрете Басе, сопряженное с юмором, отразилось и на экране. Тикусай понимает, что он его забавляет. И когда они обмениваются своими дырками, Тикусай хохочет вовсю, а Басе в контраст только чуть улыбается. Но я никак не мог найти его позу.

— Быть может, Басе должен не сидеть, по-японски скрестив ноги, а стоять на коленях, как человек в молитвенном предстоянии? Ведь у монахов-аскетов, исихастов непрестанная молитва не прекращается ни на минуту, даже когда они спят или разговаривают.

— Но я не знаю, как это сделать. Мне бы не хотелось в самой позе делать такой явный нажим. Я рисовал, а по действию не получалось: что-то

чему-то мешало, что-то становилось искусственным, не было органичности.

— В этом смысле есть какая-то связь образа Басе с образом Путника из «Сказки сказок» ?

— Он в другом освещении, он в другом пространстве, в другом парении, он другой. В «Сказке сказок» Путник не предполагает никакого драматизма развития событий, он не ожидает разбойника из-за угла, он просто уходит вдаль. Он раскрепощен от всякого рода условностей и свободен так, как может быть свободен человек, который идет по теплой осенней дороге и уверен, что ему ничего не грозит. Путь Басе сопряжен с сильным драматическим напряжением. Скорее, быть может, даже образ Басе соединяется с кем-то из русских подвижников, которые добровольно обрекали себя на иную жизнь, бросив все. Басе по мироощущению одновременно и поэт, и монах.

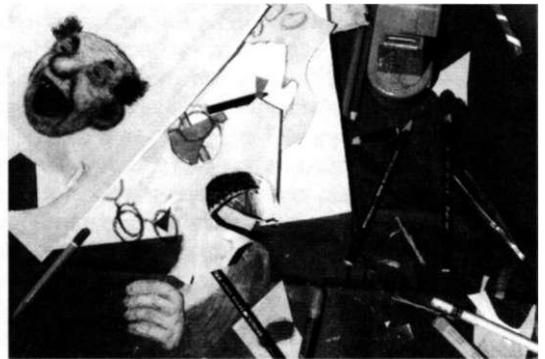
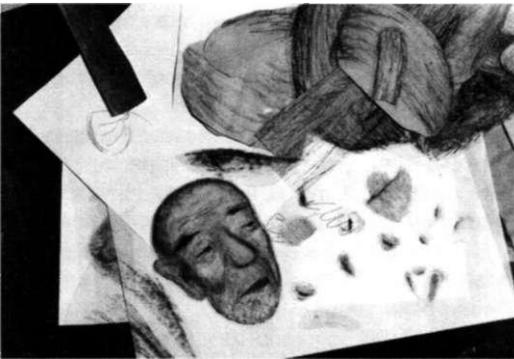
— Л чем образ поэта-монаха Басе отличается от образа Поэта из «Сказки сказок», который сидит за столом перед светящимся листом бумаги ?

— Прежде всего, различие в тех стихиях, в которые каждый из них погружен. Для Басе — это стихия ограничения и самоограничения. А Поэт из «Сказки сказок», так же как и Путник, и стоик, и гедонист, любит жизнь во всех ее проявлениях.

— И стоик, и гедонист в одном лице ?

— Да, ведь стоик может и ограничить свои желания, и в то же время ввести себя в пространство реальности. У Голсуорси есть рассказ «Стоик», когда человек, уже умирая и став физически немощным, велит подать ему обед с выдержанным вином, тончайшими яствами, которыми он по-настоящему наслаждается, так как это последнее, что осталось ему в этой жизни. Человек, который был очень строг и ограничивал себя в житейских привязанностях, в конце жизни устраивает пиршество, перебрасывает своеобразный мост к красоте жизни, к ее насыщенности, к ее бурлению. Поэт из «Сказки сказок» из этой же породы. И как всякий поэт, он способен себя ограничивать, и в то же время... Я понимаю Бродского, который знал, что у него никудышное сердце, но выкуривал по две пачки в день. Он не мог бросить курить, чтобы продлить на несколько месяцев свою жизнь, поскольку курение входило в его поэтическую систему, он буквально закуривал одну сигарету от другой. Или, к примеру, он мог прийти в ресторан и заказать все то, что ему нельзя, но что означало для него чувственное наслаждение жизнью, придавало ей остроту, хотя бы на краю бездны.

Рабочий стол.
Басе,
Тикусай



А Басё — другой. Он полностью ограничил себя. Хотя ведь он был крупный поэт, у него был огромный круг друзей, поклонников, почитателей, учеников, которые могли обеспечить ему жизнь, полную... не то

чтобы удовольствий, но он мог быть окружен покоем, когда нет отказа ни в чем, однако трудно поверить, что тогда его дар проявился бы во всей полноте. Он, как я понимаю, резко ограничил себя от всякого рода соблазнов, которые на самом деле изуродовали бы его как поэта. Есть акварель — ученики провожают Басё. Они толпятся на берегу, а он стоит в лодке так, как, наверное, мог бы стоять Христос — с сумой на груди, перекинутой через шею, такой возвышенный человек, голова гордая, посох в руке, и даже в том, как свисают края рукавов его одежды, есть что-то от рублевских икон. И здесь он абсолютно великий человек.

Басё был человек с очень тонким чувством юмора.

Холод пробрал в пути.
У птичьего пугала, что ли,
В долг попросить рукава?

Эй, послушай, купец!
Хочешь, продам тебе шляпу.
Эту шляпу в снегу?

В путь! Покажу я тебе,
Как в далеком Ёсино вишни цветут,
Старая шляпа моя.

Когда я еще только готовился к работе над фильмом, меня привезли в город, где Басё часто останавливался у своего друга переночевать. На этом месте его хижина заново воссоздана. Мне показали рисунок Басё: тростник или камыш, несколько ударов кисти — лист живет, будто графика иероглифа перетекла в формулу стеблей. Все японцы — художники, рисование иероглифа окультуривает руку.

Само владение иероглификой (иерографией), сама графика письма у них такова, что когда они что-либо показывают и обязательно при этом рисуют схему, то я каждый раз с восхищением смотрю, как двигается карандаш в руке. А в случае с Басё тут еще и поэтическое мышление. Очевидно, у больших поэтов (таким свойством обладал и Пушкин) где-то в сознании слиты воедино ощущения материи вещественной и звуковой.

Еще мне показали рисунок Басё, где он графически изобразил храп спящего друга. Это так смешно! На самом деле материальное воплощение невоплощаемого сходится с тем, что делали художники в XX веке, но они делали это серьезно, а здесь с чувством юмора, без пафоса, без патетики. Можно написать статью об этом рисунке и вообще о работе поэтического сознания, оптического аппарата поэта. Вспомните Маяковского: «Сквозь свой до крика разодранный глаз лез, обезумев, Бурлюк». Какая выразительность кинематографического плана.

— Ноу вас ведь и не было задачи сделать такое сугубо этнически японское кино?

— Нет, не было. Я с самого начала говорил: «Франя, как можно меньше подробностей костюма, изображение должно быть стерто, никого не должно интересовать, так ли шит рукав и так ли он устроен. Дело не в этом. Мы наверняка ошибемся, если начнем настаивать на этнографических, топографических точностях, они должны быть стерты до такой степени, чтобы воспринимались только пятна, как у Кандинского, когда цветовая символика должна идти впереди подробностей. Но при этом она тоже не должна быть самодовлеющей».

Помню, мы сидели с Франческой и раскладывали цветовую пластику. Цвет не сплывался, не сбивался в конструкцию. И потом вдруг бах! И все село. Темно-коричневая короткая нижняя рубашка, длинное золотистое верхнее кимоно у Басё и голубовато-грязное у Тикуся. Я говорю:

«Франя! Мы же взяли классическую цветовую гамму рублевской «Троицы». У него же там тоже голубое, золотистое и темно-коричневое. У нас было много вариантов, но почему мы попали в эту гармонию? Изображение никак не складывалось — не было замка, того замкового камня, который держит чашу купола. И тут вдруг сразу как-то все сошлось и начался пожар — знаете, когда ветер его со страшной силой раздувает и он с огромной скоростью устремляется к центру, поскольку огонь мгновенно выжигает все пространство, горячий воздух летит в небо, образуя ветер, тем самым еще более раскручивая огонь. В лесу начинает работать система самокрутки, но если подобное происходит в изображении, то оно само начинает тянуть новые подробности. Цветовые пятна излучают бешеную энергию, грубые неряшливые, грязные изображения обретают чистоту и ясность, это уже не колорит, тут нечто большее, чем колорит.

Вся наша лихорадка, суета по поводу изображения разом кончились, как только появилась цельная цветовая гамма. Следующая фаза работы — это самоодушевление, поэтому так важно движение цветовых масс. Но здесь опять двойная задача: надо разыграть действие персонажей и поддержать его цветовыми движениями. Здесь важны соотношения... В чем сложность? Да, наверное, в том, чтобы действие не потерялось в каких-то внешних пластических иллюзорностях. Чтобы оно не было суетным, чтобы оно не раздробилось, чтобы его пропорциональность не давила персонажи, чтобы цвет не превратился в толкучку, чтобы не орал: «Этот здесь не стоял, а тому в одни руки не давать, много вас тут, на всех не хватит!» Сложность в том, чтобы каждое движение персонажа, каждый жест не брали на себя лишние акценты, не давили на зрителя, не убивали внимание к кинокадру. На самом деле это очень сложная проблема — выстроить мизансцену двух персонажей так, чтобы все их движения отчетливо ложились в какие-то незримые ячейки и чтобы самому не поддасться соблазну внешних эффектов действия. А результатом должна стать общая интонация фильма.

— У вас здесь нет никаких внешних формальных подпорок в плане разработанности материальной среды, которые могли бы организовать пространство в чисто японском колорите: у вас здесь только лес, небо, летящая с деревьев листва. Вы говорите, что и в «Шинели» специально отказались от таких характерных в историческом и топографическом смысле вещей, как, например, уличные вывески на Невском проспекте, чтобы определенным образом не маркировать ими пространство. В фильме по Басе можно было, конечно, обойтись без сугубых примет японской жизни, но вы явно не использовали и сами принципы изображения, которые в японской живописи даже теоретически разработаны как мало где и которые сразу бы прочитывались, были бы узнаваемы. К примеру, художественные принципы, с помощью которых средневековый художник изображал те же «камни и воды». Но вы даже от этого отошли.

— Мы отказались от каких-то бросающихся в глаза вещей, но некие соответствия изобразительных масс по отношению одних к другим пытались воспроизвести применительно к конкретному материалу. Кандинский писал, что в конце концов можно и на абстрактном уровне дать представление о национальной принадлежности. У каждой значительной по культуре страны есть своя цветовая гамма, по которой ее определяют. Например, у Греции черно-коричнево-белый цвет, у России, безусловно, красный, голубой, золотистый, белый. Когда смотришь японские пейзажи, то совершенно очевидна четкая очерченность цветовых масс, внутри которых идет тончайшая разработка, тончайшие валёры, абсолютно не подвластные ни зрению, ни движению руки, так что кажется: а может быть, время сделало все это, погрузив изображение в ветровые потоки, дождевые струи, разлив по всему пространству то ли ту-

ман, то ли грязь, тут даже эффект обратной перспективы свое дело делает. Общее ощущение живописного пространства все равно сидело и во Франческа, и во мне. Притом что говорили мы о французах, о пейзажах Коро, о том, как он ветер делает. У него есть знаменитый пейзаж с ветром. И когда я снял финал фильма, я вдруг увидел, что это же пейзаж Коро. Почему? Как? Но ведь это вполне нормально. В конце XIX — начале XX века сами французы вдруг заглянули в японскую живопись. Золя распространял японские гравюры среди французских живописцев. Импрессионисты увидели другое изображение. Гравюры повлияли не только на импрессионистов, Ван Гог через них прошел. Цветущие яблони — это Япония. Я полагаю, что и Сезанна это коснулось, и Лотрека, и многих, многих других.

И вот такого рода культурный обмен, часто неосознаваемый, для меня важнее, чем попытки входить в те области иной культуры, которые все равно тобой никогда не будут до конца проработаны, и пробовать по внешним очертаниям устанавливать заложенное в них содержание.

— *Так что у вас не было желания в изображении передать буддистское или дзэн-буддистское мироощущение?*

— Нет, не было, то есть такая задача не влияла на принципы изображения. Поведение персонажей должно само открывать то, что мной не формулируется. Ну какой идиот будет ходить и слушать деревья? Приход французского лекаря к больному имеет практический смысл. Врач взболтает мочу в колбе, посмотрит зрачки больного, язык, пощупает пульс, с ученым видом выпишет микстуру, слупит деньги, и никакой романтики, кроме суммы гонорара. Японский врач поговорит о хризантемах, о снеге, о том, сколько лун прошло со дня знакомства с пациентом, расскажет, как дрожат капли росы в солнечном сиянии. Врач оторвет фантазию от брэнного тела. Болезнь, оскорбленная невниманием к ней, потеряет память и исчезнет.

— *То есть вы считаете, что в вашем фильме есть что-то чисто японское?*

— Мне кажется, да. Во всяком случае, сами японцы сказали, что если бы не знали, что фильм сделал европеец, никогда бы не поверили.

— *А что касается их экстатического, можно сказать, даже религиозного возерцания следов на первом выпавшем снеге, замершего водопада в тумане, пламенеющего на закате расцветшего дерева. Для японцев это то же самое, что для нас икона. Было ли это для вас так же значимым?*

— Нет. Я бы попал в фальшивое состояние, если бы стал в себе искусственно возвращать чисто японские знаковые образы. Для меня важнее было попытаться вернуть себя в те состояния, испытанные мной, когда я мог, не задумываясь, ответить, почему мне так нравится японская поэзия да и вообще японская культура — живопись, философия. Но при этом сам я никогда бы не смог составить икэбану. Хотя, быть может, в тиши, без посторонних глаз и попробовал, а на людях бы испугался и наверняка сделал бы какую-нибудь дрянь. В кино то же самое — если я стал бы пытаться демонстрировать «японщину», то ничего, кроме усмешки, у тех же японцев не вызвал бы. Однажды я показал в Японии эскизы к Акутагаве одного художника. Мой друг Сайгани-сан взорвался от негодования: «Что ты мне привез, это же все Китай!» И если я начну пытаться делать японские конструкции — икэбану в кадре собирать, ничего не получится. Когда Франческа рисовала деревья, я вообще не думал о том, японские они или европейские. Я просто знал: здесь должен быть ветер и должны быть деревья, которые ловят ветер. Даже когда снималась сцена со шляпой, у меня не было желания пытаться подробно изучать японские гравюры, несмотря на то что материалы у меня были самые разнообразные.

Я специально не делал ничего японского, но понимал, что все равно должен быть японский колорит, воздух. Мы с Франческой старались уйти от каких-то открытых знаков и прийти к более тонким вещам.

— Но сами герои-то должны были быть узнаваемыми?

— Да, поэтому так долго мы с Франческой прорабатывали их портреты. Не так-то просто было найти персонаж Басе, который существует у японцев в разных изобразительных вариациях, но все они мне не подходили. Разумеется, фактологических портретов нет, но известно, что вот этот, например, портрет считается более каноничным, чем тот, причем они разнятся столь сильно, что можно даже подумать, будто изображают разных людей. Но подобная неканоничность освобождала меня от необходимости документальной достоверности. Лицо, скрытое временем, проступает чертами творца, если мы знакомы с его творениями. Андрей Рублев документально невосстановим. Его значительность может проявиться на экране режиссерским представлением об авторе «Троицы». И речь тогда пойдет не о документальной реконструкции, но об образе. Фильм о Пушкине сложнее делать, так как его лицо физически достоверно. Еще сложнее с Гоголем, от которого даже фотографии остались. Облик Рублева теряется в тумане, и только по его живописи мы можем восстанавливать его лик. Но не всякий живописец напишет портрет поэта. Внешние атрибуты напишет, а тончайшие, незримые стороннему глазу линии, которые пронесяты по его лицу, написать не каждому дано. Поэтому с Басе было невероятно сложно.

— Сейчас в фильме у него тяжелое, большое лицо, как у Сократа.

— Понимаете, внешность должна войти в поле тяготения, как шейка ребенка, окаймленная рубашечкой, или рваная рубаха, обнажившая худую ключицу старика, при взгляде на которую сжимается сердце. Но вдруг ты видишь лицо, исполненное достоинства, скрытого юмора, и понимаешь — нищета становится драгоценной оправой черт этого лица. Всего-то достаточно чуть обнажить у Басе плечо, и вдруг начинаешь понимать, что он мог быть в Греции рабом, в России заключенным, мог сидеть в концлагере, а мог быть шутком при дворе, которому позволено говорить все что угодно и который мог быть даже бит, но при этом оставаться свободным, в том смысле, в каком были свободны и Сократ, и Диоген. Такое состояние, когда человек становится непобедимым не потому, что он не боится смерти, но потому, что достиг такого соприкосновения с пространством, что уже ничто его не может сдвинуть, он уже находится в абсолютном единстве с ним.



芭蕉像 實際の顔に最も似ているという
(芭蕉翁遺芳 勝峯晋風編より)

Предполагаемый
портрет Басе,
конец XVII века

Набросок
идущего
против ветра
Басе



Я снимал сцену, где Тикусай сидит рядом с Басе, и был в тихом ужасе. Потом, когда получили сцену, я долго не мог ее смотреть.

Вообще, всегда так. Сначала я не могу смотреть сцену, потом постепенно привыкаю к ней — не потому, что она хорошая или плохая, а просто привыкаю и не вижу ее качество, результат не соответствует проработке. Меня буквально качало, когда я закончил эту сцену с Басе и Тикусаем, которую доснимал в каком-то тихом бреду. Я посмотрел ее на экране, но увидел только одну физику и не увидел состояния.

— *Как объяснить разницу между физикой и состоянием ?*

— Работа мультимпликатора отвратительна тем, что творческий процесс ты вынужден раскладывать на отдельные фазы, в каждой из которых ты под напряжением. Ты заряжаешь их напряжением. И скопленное физическое усилие расходуешь всего лишь на нажатие кнопки кинокамеры. Образно говоря, ты не заземлен, энергии девать некуда. Потом ты получаешь моток пленки, смотришь и видишь, что все твоё творческое напряжение — вот такой толщины, где трава, чернозем, глина, песок, камни, — сжимается до тонкого, тоньше промокашки, листа, до пяти или более секунд. И привыкнуть к этому невозможно.

А что касается разницы соотношения физики живого существа и его состояния, то я недавно смотрел программу Гордона, где речь шла о том, что существует ген смерти, то есть ген, в систему и смысл которого входит понятие «смерть», и что этот момент конкретно запланирован, включен в генетическую память на всех уровнях. Трое ученых получили Нобелевскую премию за то, что они проследили на генетическом уровне все смысловые знаки маленького, величиной в несколько миллиметров, червячка. (К слову сказать, моя Франя говорит, что поставит червячку памятник у себя на огороде. И рассказывает про это целые поэмы.) Ученые проследили генетический состав червячка, в том числе и его запланированную смерть. Собственно говоря, можно сказать — некое упрятанное самоубийство. Если ученые найдут возможность искусственно продлить червячку жизнь, то в результате этого может погибнуть вся многочисленная популяция, в которую он включен. Ведь в тех пределах, в той неестественности, которую они ему заложат, меняя направление гена или вложив в червячка ген бессмертия, его жизнь в этом неестественном состоянии, входя в соприкосновение с естественностью других жизней, погубит их.

Но можно посмотреть на такого рода вопросы и с точки зрения общественного сознания. Меня, к примеру, давно волнует, какие книги сегодня читают богатые люди, в чем заключается их интерес в жизни. Если они читают книги серьезные, которые их заставляют размышлять, значит, тем самым они понимают, что жизнь их неестественна и ее нужно менять. Из этого не следует, что они должны перестать заниматься бизнесом, но они должны отдавать себе отчет, куда и ради чего направляют скопленные ими капиталы: на общественные потребности или на собственное личное обогащение. В результате-то все равно все гибнут, смерть для всех уготована. И серьезное искусство говорит, с одной стороны, о гибельности, а с другой — о мощной внутренней энергии жизни. Вопрос жизни и смерти решается в религиозных и философских координатах человеческого мышления, и от уровня понимания зависит состояние общества.

Так нынешнее чуть ли не повсеместное распространение мировоззрения богатых (впрочем, без всякого их желания) искривляет жизнь людей незрелых, не достигших такого же социального и материального положения, но испытывающих властную жажду его получить. В результате у нас сейчас в обществе главенствует философия жизни богатых, неприкасаемых и неприкосновенных, губительно воздействуя на его развитие.

Слава Богу, они не могут освободиться от смерти, иначе жизнь была бы катастрофична. Вспомните тех же самых червей.

— А что в связи с философией жизни вы можете сказать о том состоянии, в котором находятся ваши герои ?

— И Басе, и Тикусай — в том состоянии, когда им ничего не страшно. Можно сказать, что они пребывают в абсолютном равновесии. Поэтому во второй части этого маленького фильма должно быть пересечение грозного начала и шутовского. Не случайно в финале поднимается ветер, рвет кимоно, шляпа летит над деревьями вместе с листвой.

Я снимал этот маленький план (Басе идет сквозь ветер), а думал о короле Лире. Собственно, почему бы в мультипликации не снять Лира? Сюжет по своей конструкции, по своей ясности и сказочности зачина очень подходит для мультипликации. Конструкция почти балетная, для мультипликации естественна. Собственно говоря, феномен мультипликации заключается в том, насколько ты можешь в простой композиции найти даже не подробности и детализировку, а тонкие взаимоотношения, которые для тебя будут являться одновременно и вопросом, и ответом к жизни, а может быть, и внедрением в какое-то пока еще неясное пространство. Мне представляется, что в этом смысле и «Шинель» очень фабульная вещь, ясная и четкая, как сказка, которая доводится до притчеобразного состояния. Фабульность «Короля Лира» притчеобразна, так что ты свободен от ненужной драматургической сумятицы (кстати, шут в этом смысле много дает композиции). Как только начинаешь у Шекспира выяснять подробности — все уходит. Я думаю, что именно поэтому, когда ты имеешь дело с японскими стихами, где ясно и открыто в трех строках написано действие, ты свободен, тебе не нужно вновь открывать уже открытое действие, а нужно в нем найти то, что скрыто между строк.

— Не случайно в средневековой японской живописи, которая напрямую связана с поэзией Басе, разработаны жесткие каноны изображения, к примеру, ветка сосны в белом чистом незаполненном пространстве. И художнику было просто предписано, в каком ракурсе ее изображать, с каким наклоном, какой толщины должен быть мазок туши. Его задачей было только — что в это вкладывать и как этого добиться.

— Не помню, у кого есть такие строчки:

Как сказать, что значит «сердце»?

Шум сосны на сумиё?

Сумиё — это стиль живописи, когда изображается только одна деталь, вокруг пустое пространство. А шум сосны для японца — это всё. Особенно когда сосна в горах, там, где чистый воздух... И как тут не вспомнить строки из Гейне: «Я хочу подняться в горы, к елям, темным и могучим...» или из Пушкина: «Туда б, в заоблачную келью, в соседство Бога скрыться мне...» В общем, все время переклички.

В первый раз я прочитал Басе, когда мне было лет пятнадцать, то есть году в 56-м. Случайно купил маленький сборник стихов и даже не знаю, зачем купил. Книга лежала у меня на столе, когда пришел мой приятель из класса, посмотрел и спросил: «Ну и что здесь?» А я не знал, но стал читать и сразу же напал на то стихотворение, которое в Японии считается классическим.

Старый пруд.
прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер.

Много позже я понял: здесь ясность кинокадра и одновременно его непостижимость. Но если на экране сделать буквально — на голый ветке силуэт ворона, — будет ужасно. Для стихов — достаточно, для изображения никуда не годится. Более того, бессмысленно разрабатывать само действие в кадре, следуя сюжетной части стихотворения, его фабуле. Тут важно привести все к притчеобразному состоянию. Ведь не случайно Христос говорил притчи и приводил такие ясные, по-детски ясные примеры. А если то, что Он пришел сказать, было бы неясно, то какой смысл в его словах? Но за видимой простотой сокрыта такая глубина, что, не смотря на очевидную ясность притчеобразной формы, то, что внутри, покрыто для тебя тайной, до дна которой ты не докопаешься.

Японская поэзия обладает невыразимым скрытым смыслом.

Крестьянин в поле
И дорогу указал мне
Вырванной редькой.

Исса

За тремя строчками огромная картина бытия.

Примостился мальчик
На седле, а лошадь ждет.
Собирают редьку.

Басе

И, конечно, я очень люблю вот эти стихи Басе:

Сумрак над морем,
Лишь крики диких уток вдали
Смутно белеют....

Крики белеют — это удивительно.

— Ну, здесь мощный поэтический образ. А есть ведь и совсем простые стихи. Вообще, форма ^чно как бы безобразные.

Едва меня сегодня добудились.

Шумит весенний дождь.

— Да, в японской поэзии много разных замечательных школ. Есть и хайку, исполненные юмора. Вот, например, стихи Иссы, ну чем не XX век:

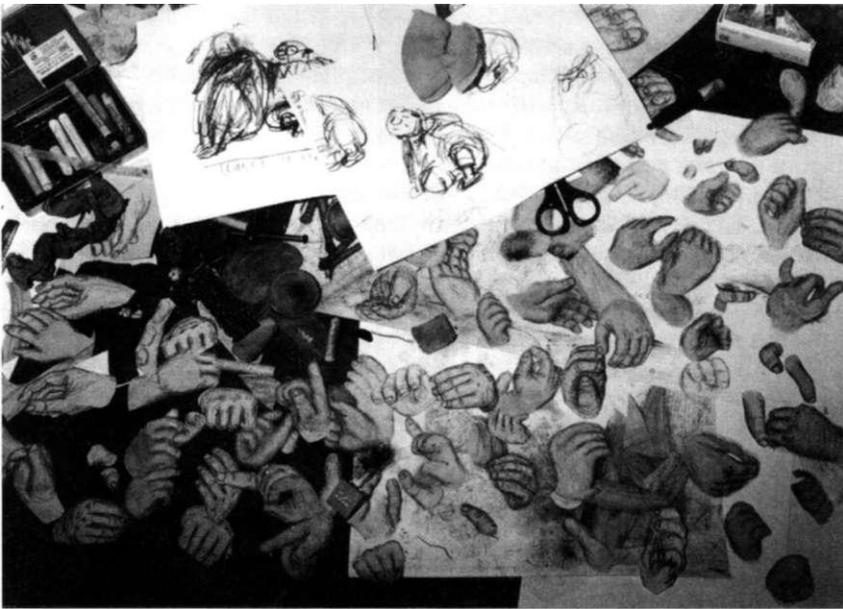
Один человек
И одна случайная муха
Сидят в гостинной.

Или вот юмор совсем другого рода:

У жаровни сижу
И гляжу, как под дождичком мокнет
На улице князь.

Как они умеют из таких простых сложений передать состояние жизни, конечно, загадка и восторг. Я бы очень хотел, чтобы в «Шинели» буквально из двух-трех элементов составлялось действие.

— А какая-то связь вашего фильма по Басе и вашего фильма по «Шинели» Гоголя существует ?



Рабочий стол

— Не просто какая-то, а совершенно очевидная. Прежде всего, есть некий общий парафраз: Басё сидит и рассматривает дырки в своем кимоно так же, как Акакий Акакиевич рассматривает на свет свою шинель. Вообще, развитие этого эпизода в большой степени наваяно тем, что уже сделано было в «Шинели». Имею право себя самого процитировать. Тем более что здесь только формальное сходство, так как психологически герои находятся в разных состояниях. У Басё нищета совершенно другого рода, чем у Акакия Акакиевича, который считает, во что ему обойдется строительство новой шинели. И если на Басё надеть новое кимоно, он все равно останется Басё, а Акакий Акакиевич в новой шинели прежним уже никогда больше не будет. До поры до времени он тоже не обращает внимания на свое нищенство, у него есть свое дело, которым он поглощен. Но Акакий Акакиевич автоматически перемарывает чужой труд, он не способен даже переменить глаголы, как сказано у Гоголя. Почему-то это не было замечено критикой, даже самим Белинским, который, вообще-то, замечательно о Гоголе писал. Акакий Акакиевич в заданных условиях заданно жил и заданно должен был умереть. Конечно, для него воровство шинели — это ужас, падение и конец жизни. Для Басё воровство кимоно невозможно. Впрочем, я не знаю, как вел бы он себя в условиях дикого петербургского холода.

Что-то определенное можно говорить только про прямые заимствования. Эпизод, где Тикусай крутит дырявую шляпу Басё, а потом подбрасывает ее, сложился для меня благодаря одной истории из воспоминаний о Гоголе, когда он шел по Риму со своим другом из России после сытного обеда, в хорошем расположении и крутил зонтиком, что-то объясняя. Зонтик у него сломался, и Гоголь немедленно выбросил его.

— *А мне кажется, что небо в финальных кадрах «Зимнего дня» по состоянию близко тому, какое было в светлых эпизодах «Цапли и Журавля». Это так?*

— Как ни странно, но технически небо делалось и там, и здесь одинаковым путем. Оно не рисовалось, а именно делалось светом. И хоть оно и ветреное, но в нем не должно быть свинцовой тяжести. В финале небо должно быть теплым.

— *Кроме формально схожего эпизода — рассматривания дырявой одеж-*

ды, — *есть ли что-то общее в «Зимнем дне» и «Шинели»? Скажем, минимализм изобразительных средств?*

— Я не знаю, какое слово здесь лучше применить, потому что, учитывая весь ужас работы над «Шинелью», можно ли назвать съемку изобразительным минимализмом? У меня есть стремление весь объем работы свести к очень простым вещам. Переключки этих двух фильмов и в техническом плане, и, может быть, даже в изобразительном так или иначе происходят. К примеру, в эпизоде «Департамент» персонажи по своей физической величине будут приближены к персонажам фильма по Басе, и проверка тех же технологических конструкций, технологических задач уже как-то овеетвилась в «Зимнем дне». Но кто знает, что ждет меня на «Шинели», как потом отразится на съемке понятное в японской работе и что из этого получится?

— *То есть после Басе вы вернетесь к «Шинели» уже другим?*

— От этого никуда не денешься — я уже и тот, и не тот. Хотя пока я снимал Басе, художники по «Шинели» что-то делали. Но моя работа с ними не была нужной тяжести. Я смотрел и «давал указания» косвенно, придаточно.

— *А кто, кроме Франчески Ярбусовой, сейчас как художники работает на «Шинели»?*

— Лариса Зеневич и Лена Шарапова, а теперь еще и Валентин Ольшванг. Но много сил уходит на доказательство простоты в противоположность изобразительному фигурлярству. Чаще всего художник нуждается в опоре в каком-то эффектном штрихе, завитке, эффектно падающей тени, эффектном свете. Я удивляюсь, почему никто не написал книгу «Работа художника над собой».

Шуточный набросок.
Рисунок Т.Усвайской



Меня всегда восхищала история, когда во время репетиции Станиславского с Михаилом Чеховым, от игры которого мэтр просто чесался от удовольствия, кто-то, наклонившись к нему, сказал: «Константин Сергеевич — не по системе», тот возмущенно ответил: «Какая еще систе-

Стр. Содержание

3	Предисловие
6	Фрагмент 1
28	Фрагмент 2
56	Фрагмент 3
72	Фрагмент 4
84	Фрагмент 5
106	Фрагмент 6
124	Фрагмент 7
144	Фрагмент 8
160	Фрагмент 9
182	Фрагмент 10
226	Приложение

Учебное издание

Ю.Б. НОРШТЕЙН

Снег на траве. Фрагменты книги

Лекции по искусству анимации

Редактор — Т. Иенсен

Оригинал-макет и компьютерная верстка —
И. Пронин, Е. Мокеева при участии Д. Демского
Корректор - Г. Элькина

Подписано к печати 3.10.2005

Бумага офсетная

Печать офсетная

Усл.-печ. л. 15,5

Тираж 3000 экз.

Подготовлено к печати Научно-исследовательским
и редакционно-издательским отделом ВГИК им. С.А. Герасимова
129226, Москва, ул. В. Пика, 3

ОАО «Типография «Новости»

Заказ № 2816