

Новая газ. - 2000 - 10-16 апр. - с. 22-23

«В Риме жил тогда великий русский художник Иванов. Больше двадцати лет он трудился над своим «Явлением Христа народу». Судьба его во многом схожа с судьбой Гоголя, с той только разницей, что Иванов в конце концов закончил свой шедевр... Оба — и Гоголь и Иванов — жили в постоянной бедности, потому что не могли оторваться от главного дела своей жизни ради заработка; обоих доминировало нетерпение соотечественников, попрекавших их медлительностью...» (В. Набоков)

В Москве, в Марьиной Роще, в бедной еврейской семье жил мальчик Юра Норштейн. Он не знал, что судьба его во многом будет схожа с судьбой Гоголя. У него будет много учеников, он будет учить их ремеслу, как учил его в детстве папа, наладчик деревообделочных станков. Хитрость в том, что правильное учение ремеслу содержит много житейской мудрости. В главном и основном она сводится к тому, чтобы не отрываться от дела своей жизни ради заработка.

За 60 лет Юрий Норштейн, верный себе и товарищам, своему скромному и веселому нраву, обретет кучу друзей по всему свету, но останется отшельником. «Боюсь, наступит момент, когда я не смогу сориентироваться в том, что происходит», — такое признание сделал он мне, и в этом было точное понимание своего места и своей судьбы.

Отшельничество Юрия Норштейна — счастливое рабочее отшельничество в кругу ближайших. Когда б не доминировало нетерпение соотечественников, попрекающих медлительностью...

Я всегда говорю им, с усмешкой произносящим имя «иссякшего», как им кажется, Мастера: за всю жизнь вам не прожить секунду его экранного времени. Потому что за каждым миготом там — космос и кровь сердца.

Однажды собравшись вручить ему шуточный приз, «Золотую черепашку». Рыжая черепашка с поседевшей бородой, с цепкими глазами хасидского мальчишки, воспаленными от раннего чтения Торы и других книг. С лапами, израненными в кровь о камни и колючки, которые иной раз красиво называют «терниями». Или улитка на склоне. «Тихо, тихо, ползи, улитка, по склону Фудзи вверх, до самых высот. Исса, сын крестьянина. Почему Норштейна так любят в Японии? По многим причинам. Одна из них та, что он понимает природу времени. Понимает, как монах, как отшельник, как столетний Хokusai.

«Длинный эпизод под названием «Вечность»... — записываю

ет Юрий Норштейн о «Сказке сказок» (замечательная выставка, посвященная 20-летию фильма, открыта в Музее кино. Там, ценные сами по себе, представлены и текстовые фрагменты. То ли книга, то ли дневник, то ли что — часть культуры под названием «Юрий Норштейн»). Действие составляется из простых жестов... Главное там — молчание... Когда беседа тянется медленно, перекладывается долгими паузами, и эти паузы не тяготят. Времени в этом эпизоде как бы вообще не существовало. Оно стало шарообразным. Без начала и конца.

Мультипликация очень свободное искусство. А вы сознательно ограничиваете возможности, и вам приходится со страшной силой их преодолевать. Для чего?

Когда меньше возможностей, начинает более активно работать... я не знаю, творческий фермент... ум, фантазия... Я боюсь возможностей без ограничений. Свобода без берегов — это лужа.

Поэтому вы выбрали такую безумную технологию?

Это не технология. Это метод работы. Нужно ограничить средства, и тогда эти средства начинают работать интенсивно. Вот, например, мы ставим кинокадр. Я говорю Саше Жуковскому (оператор, ближайший друг и единомышленник; трагически погиб в этом году. — А. Б.): действие развивается от этой точки, дальше идет вниз, вбок. При этом фигура должна размещаться вот так. «Как обычно, — роняет Саша, глядя в окуляр, — лучшая точка — на грани невозможного». Выворачиваем камеру так, как она технически совершенно не приспособлена. Подставляем какие-то щепки, винты... А потом, когда смотрят эти кадры за рубежом, спрашивают, какая у вас была камера...

А чем плохо, если бы эта суперкамера была? Вы же заказывали в Таллине мультистанок по собственным чертежам — такой, как нужно именно вам, для вашей работы?

Технологический момент в мультипликации абсолютно равен чисто творческому. Твой эмоциональный поток должен пройти через ряд рациональных моментов. Самая страшная сторона муль-

типликации. У живописца его нерв, карандаш, рука точно воспроизводит его внутреннюю вибрацию. Здесь твоя внутренняя вибрация проходит через рациональные фильтры.

Слишком мощные фильтры поглощают вибрацию?

Технология должна сопротивляться тому, что ты придумал.

Из воспоминаний о режиссере Владимире Кобрине: «Его фантазия обтекала компьютер. Я хотел посоветоваться с ним о возможности сделать эпизод «Ночной Петербург» с помощью компьютера. В кадре необходимо было создать летящую перспективу... взлетающие из тьмы громады домов. Володя... ответил не сразу. «Сделать, конечно, можно, но... снимай, как и снимал. Компьютер съест вибрацию, которую ты хочешь получить». От себя добавил — скульптура шара, сотворенная руками, будет тяжелее, объемнее выточенной на токарном станке».

Когда-то мне попалась в руки папка делегатов какого-то съезда. Вырезал с обложки целлулоидную пленку — боже, какая роскошь! Откуда? Оказывалось, заказывали аж в Англии! Для папок! Ну вот я добился, чтобы нам из Англии привезли этот астралон. В общем, внедрил я его на студии, мы делали на нем «Сечу при Керженце». И вот, вспомнив эти свои прошлые наигрыши, мы с Франей (Франческа Ярбусова, жена и художник-постановщик на всех фильмах Норштейна. — А. Б.) начали работать «Шинель» на этом английском целлулоиде. С легкостью необыкновенной! А я чувствую, что все — не туда. Нет, говорю, слишком упорный материал, слишком красивый. В полном противоречии с внутренней задачей. Слишком...

Безупречен?

Безупречен. Да. И тогда вот что произошло. Помните, он там в одеяло кутается? Знаю, что мне нужно, но не знаю — как. И я просто попробовал. На одной целлулоиде, процарапанный шкуркой, наложил другой, третий, четвертый... Сумма царапанных фактур, такое звездное небо, звездная пыль, плазма... В живописи это называется фуза. Когда с палитры сгребают все подряд. Вот здесь то же самое. Фуза. Ладонью начал все это сдвигать и вдруг вижу: внутри там ворочаются такие фактуры... Такая красота... И я стал поверху, по целлулоиду рисовать прямо шкуркой. И когда на фоне это серой массы возникал, например, угол складки, она тут же становилась реальной. Щелкнуть осталось, чтобы покатило в нужном направлении. Но надо было к этому прийти, допытаться! Поэтому я говорю, что мы с Франческой прошли огромный путь познания.

Вы здорово ее тираните?

«Ах, русское тиранство — дилетанство, я бы учил тиранов ремеслу...» Вот с Франей у нас

каждое новое кино проходит стадию нового ремесла. Когда писатель пишет, он же вычеркивает. В мультипликации можно изобразить, как слово под этим штрихом кричит: АААА! И исчезает. А как быть режиссеру, который работает с кем-то? Ему нужно зачеркнуть целый поток действий. Если он не будет тираном, то ничего и не получится.

Каждое новое кино проходит стадию нового ремесла. Когда писатель пишет, он же вычеркивает. В мультипликации можно изобразить, как слово под этим штрихом кричит: АААА! И исчезает. А как быть режиссеру, который работает с кем-то? Ему нужно зачеркнуть целый поток действий. Если он не будет тираном, то ничего и не получится.

ощущением. Я перепечатал фрагмент, он в павильоне висит. Смотрю на него и питаюсь им гораздо больше, чем самой «Шинелью». У Гоголя была своя оптика, свой объектив в глазу. Он мог менять фокусное расстояние. Помните вот это стремительное движение по Невскому, когда Пискарев бежит за дамочкой: тротуар несся под ним!

ВСЕ МЫ ВЫШЛИ ИЗ А НОРШТЕЙН



«Шинель»

«Франческа для меня загадка. Чем больше я ее узнаю, тем меньше знаю... Никогда в жизни я бы не смог сделать эскиз такой, какой она способна сделать в лучшие мгновения творческого беспамьяства. Ее откровения меня поражают...»

Я люблю последние работы Микеланджело. Вот незаконченная «Пьета Ронданини». Ему 89 лет. Ноги и обрубок руки там от прежней скульптуры, они отполированы и погружены в стихию мрамора, который просто грубо обработан троянкой. Впечатление ошеломляющее, как будто это взорвали где-то в катакомбах... И вынули из земли, и мрамор испещрен ее ядами. Сама жизнь это сделала. Мария, на полкроуше выше Сына, прижала его к себе, тоже стоящего — мертвого, обрубки кровавые. И вот что сказала Франческа: такое впечатление, что она его заново учит ходить. Грандиозно, да? Только женщина может так сказать.

Вы мне когда-то говорили, что требуете от Франчески, чтобы она рисовала хуже?

Да, левой рукой. Начинает любоваться собой — перешла на «хорошее рисование», все: Франческа, возьми в левую руку, пожалуйста, карандашик. Потому что мне это — не нужно. Это уровень мастерства, то есть ремесла. Что мне не позволило в итоге сказать о фильме Саши Петрова («Старик и море». — А. Б.), что это — полноценное художественное произведение. Потому что там его мастерство, само по себе фантастическое, перевесило, передало и, в конце концов, раздавило фильм. О мастерстве надо забывать. Пророк Моисей заикался. Существует труднейший проход между соблазнами, и если ты его прошел — вот тогда ты можешь выйти в совершенно другую стихию. Поэтому когда Франческа начинает прилежно рисовать, я из себя выхожу: Франя, ты что, не помнишь, через что мы с тобой прошли? Мне не нужна

Нет. Это именно свобода. Я должен почувствовать, что каждое слово исходит от меня. Я услышал реплику одного известного режиссера: мы должны бережно прикоснуться к тексту... И это о текстах, которые называются «Страсти!» Все. Ничего не будет, кроме ликбеза, иллюстрирования событий. Гоголь... Тайная музыка владела его душой. Его тексты ритмически объединены ужасом одиночества. Эти параллели по-другому заставляют взглянуть на «Шинель».

Набоков писал, что «Шинель» — это «гротеск и мрачный кошмар, пробирающий черные дыры в смутной картине жизни... Подайте мне читателя с творческим воображением, эта повесть для него». Вот, можно сказать, он дождался. В вашем лице...

Знаете, что сказал Роман Быков? «Лучше меня Башмакина сыграл только Норштейн». (Смеется).

Так и есть. Но вот это творческое, то есть иррациональное чтение привело, по моему, к тому, что вы увязли в Гоголе, не можете от него отделиться... Слово бы стихия Норштейна стремиться одолеть стихию Гоголя... Как два вещества, вступающие в реакцию...

Ну правильно: дают трещину. Под воздействием слова, как реактива, изображение обретает собственную волю. Смотрите. Эпизод, когда Акакий приходит домой. Я не предполагал, что он будет таким длинным. Он сам стал себя развивать. У Гоголя всего-то 20 строчек о жизни Акакия в его каморке. Невский проспект намечен фрагментарно. А для меня образ «Невского проспекта» становится центральным вместе с героем. Акакий сидит у себя в келье, а тут идет алдское варево. Все в этом аду бессмыслицы. И нет выхода. В этот момент мне попадаются черновики «Мертвых душ». «Записки на лоскутках». Гоголь записывает тему города: тему бессмысленного вранья. И это в точности совпало с моим внутренним

Абсолютное кино, да! Мост сломался, а будка часового повисла в воздухе...

А люди неподвижны... Это же фантастика! И это мне сразу раздвигает строчки «Шинели», втискивается между ними. Вот такая прививка. Только так, я думаю, может взаимодействовать текст литературный с кинематографическим.

Есть художники, которые пишут разные тексты. Закончил — и закончил. А есть такие, которые всю жизнь пишут один Метатекст.

Гоголь так писал.

И вы, по-моему, всю жизнь делаете один фильм. Все было истоком «Шинели», разбежим для «Шинели», хотя все само по себе самоценно. Вот не будет такого: вы закончите «Шинель» и даже не завершите, но для себя скажете: все, конец. Не будет ли это концом вашего Большого Фильма? Или начнется новый?

Все имеет естественное развитие. Я и не думал никогда о «Шинели», пока не влился в нее, не врезался с разлету. А до этого ничего близко не было. Читал Гоголя абсолютно не «творчески». А когда врезался — вспомнил вдруг, при каких обстоятельствах впервые прочитал «Шинель», и тогда...

А при каких?

У нас был двор в Марьиной Роще, куда выходили окна ткацко-пряильной фабрики. Все сильные впечатления детства — допустим, это впечатление сумеречного света — оно так и осталось во мне на всю жизнь. Тусклые фонари на улицах, в нашем проезде, когда кругом темнота, особенно осенью — ужасно. И фонарь высвечивает что-то в холодной черноте — и это ужасно, ужасно. И вот эта фабрика. Работали там в три смены. Поэтому все свое детство я слышал неумолчный гул станков. А станины были гигантские — 8—10 метров, и за ними ходили работницы. И вот потом уже мне не нужно было объяснять, что такое нить Ариадны: я это видел. Ощущал в



«Ежик в тумане»

полной мере. Они ходили все время вдоль станины — и я не мог отлипнуть от этого окна, где все тонуло во мгле. Эти лампы с металлическими абажурами, тени, перспектива...

— Какой-то Орсон Уэлс...
— Точно. Впечатление совершенно невероятное. Бесконечные нити в перспективу... Вперед-назад, переключаются и

душе. Теперь мне всегда будет казаться, что он ушел следом за длинной тенью Волчка, по спящему коридору... туда — в свет.

— Высасываете слово, высасываете музыку, пьете кровь из этого художественного вещества, наполняющего мир, питаетесь им — и это дает вам силу. Так?

— Отчасти так... Но что я выбираю из искусства? Все, быв-

— Конечно.

«В первом ощущении фильм гудит, как стиховой ритм. В какие-то мгновения из тайны сознания выдергивается жест. Поворачивается... чье-то лицо. И не важно, в какую часть фильма врифмуются потом эти видимые тебе одному строчки. Появились — значит найдут место».

... Я видел одну фотографию — в тифозной избе. Такое чувство, что от этой фотографии можно заразиться тифом. Я говорю: Франия, нужна такая атмосфера, чтобы все пахло... В 86-м году — мы уже всю работу над персонажем — я увидел книжку, которая называлась «Колымские рассказы». Я ничего не знал. Открыл и стал читать. И туда просто упал. А потом отвернул обложку — Боже мой! Мизансцена — как в «Шинели». Точно, как Акакий. Кровавое, только миска не на коленях, а на тумбочке. «Я мысленно себе англодировал».

— «О, как я угадал»?

«Спустя несколько лет (после «Сказки сказок». — А.Б.) увидел фотографию Гумилева и поразился сходству с нашим Поэтом. Вдруг увидел жест, почти точно повторенный... Тот же абрис головы, припухшие веки и... рот. Такое впечатление... как будто они, поэты, пробуют слово воздухом».

— У меня возникла идея одного фильма на японском материале. Я придумал такой сюжет: человек ушел в горы от императора. Ушел, чтоб быть свободным. А император ему отомстил. И вот однажды в Японии я увидел акварель 17-го века. Отшельник с длинными мочками ушей, как у Будды. На Востоке это признак мудрости. Я спросил у переводчицы, что за сюжет. И она рассказала мне историю монаха-диссидента, приближенного ко двору. Он ушел от императора в горы, и тот убил его. Это исторический факт. Но я-то сочинил это!

— В этом «угадывании» действительно есть большая загадка, когда фантазия художника совпадает с реальностью, которой он не знает. То, что могло бы стать конкретным прототипом, на самом деле становится архетипом, неведомым источником, из которого растут наши вымыслы. Когда смотришь ваше кино, хочется плакать, невесть почему, — как на фильмах Феллини и Тарковского. Не от того, что на экране, а оттого, что там, ЗА кадром. От той истории, что УГАДЫВАЕТСЯ за пределами экрана. В мультипликации, мне кажется, этой тайной владеете вы один.

— Опять вопрос отношения слова и изображения. Иллюстрации и фантазии. Фантазия расширяет экран. За символами должна стоять история — иначе он превратится в дорожный знак. Конкретные изображения христианского искусства вовлекаются в мощный мифологический поток и потому несут тайну, как символ креста. Если бы Христос родился в гостинице, на кровати, с повитухой? Все. Мгновенно теряется тайна, а значит, и пища для фантазии. «И тропа расширялась», — пишет Бродский. В восстании Спартака вдоль всей Аппиевой дороги стояли кресты с распятыми, и никто из них не знал, что воскреснет. В Евангелии эта предопределенность была. Когда говорят, что Христос взял на себя все муки за всех... Были муки и посильнее. Я подхожу к этому моменту вольнодумно. Когда речь идет о таких грандиозных именах и событиях, то чем ближе они к нам, к земле, тем сильнее для души и выше по вертикали. И шире тропа. Могу, могу Он родиться в гостинице... Но обратите внимание: Моисей на горе, в корзине... все личности такого сорта имеют тайну.

— И Будда родился в лесу, хотя был сыном принцессы.
— Да. Все из одного ядра расщепилось. Верую, ибо абсурдно. Должно оставаться поле тайны. То же относится и к кино. Материя завершаема и в конце концов статична. Необходимо довести ее до такого состояния, когда она продолжала бы развиваться. Содержала тайну. И это самый болевой момент. Смотрю эскизы коллег, вижу, что человек работал над материалом. Но он каменно все

завершает и начинает рассказывать мне в рисунке, как хорошо умеет рисовать. А меня эта сторона вообще не интересует.

— Вы чувствуете себя сейчас — ну я не могу сказать изгоем, но отшельником по отношению ко всем остальным в мультипликации?

— Пока нет, но со временем, думаю, я буду это сильно ощущать. У меня никогда не было чувства соревнования. Я и в карты не играю. Если я что-то вижу на экране чужое, но хорошее, я с большей силой погружаюсь в свое пространство. Вот я посмотрел «Путешествие»... Где компьютер обрабатывает анимацию в соединении с живыми актерами. Это потрясающе. Не задело сердечно, хотя ошеломило своей мощью. Но я думаю: и дальше куда?

— Может, скоро придет время маятнику качнуться в другую сторону? Пройдя через путь цитат?

— Это вы насчет постмодернизма? Что-то мы в нем застряли. Я и сам пользуюсь — не то что цитатами, а параллелями. Вот одна из фигур Микеланджело в Сикстинской капелле когда-то на меня произвела такое сильное впечатление, что косвенным образом попала в фильм. Хотя если я не скажу, то никто и не узнает. В памяти все время этот разряд от Сотворения Адама — когда Бог отлетает от пальца Адама. Мне сказали, что у Эффеля в комнате висела репродукция в натуральную величину этих двух кистей. И он говорил: вот в этом пространстве между пальцем Бога и пальцем Адама — все! Я — без этого не могу, но это для меня питание неформальное. Мне же не важно, как он рисует руку, в случае с Микеланджело об этом и говорить неприлично. О РАЗЯДЕ разговор идет. Поэтому то, что для меня — переживание, которое надо воплотить в фактуру, для другого человека — фактура минус переживание. И тогда получается подражание.

— Так что, без Нагорной проповеди не обойтись?

— Хотя можно ее и не знать — и говорить о таких же важных вещах, о каких говорил Христос. И тогда сойдется, и можно получить тот же результат. Только с другого конца.

— И для этого не нужен библейский сюжет?

— Да. Он станет библейским...

— Как рассказы Шаламова.

— Да. И все встанет на свои места. А когда с придыханием начинают карабкаться на библейские высоты — ничего не получается. Кроме муляжа.

— Похоже, у вас довольно сложные отношения с религией.

— Почему, довольно простые. Просто страшно раздражает этот комсомольский набор в церковь. Папа Иоанн Павел II сколько раз облетел земной шар? Церковь обязана нести мир, если политики не могут. Что же наш Патриарх? Может быть, он объединяет усилия с мусульманскими лидерами? Ездит в Чечню? Встречается со страждущими? Гневен с олигархами? Неладно у нас в церкви...

— Вы сами-то, часом, не атеист?

— Художник не может быть атеистом. Что же — красками, что ли, он пишет? Но при этом меня мутит от ритуальности, которой обрамляется всякий духовный акт. В Японии — два религиозных направления: одна религия для неба, а другая для земли. Для быта. И в этом большая правота. Это подкрепляет мое ощущение, что чем сильнее мы привяжемся к запаху земли, ко всему земному, тем сильнее будет луч вверх валишь.

— Та японская история привлекла вас идеей свободы или фактурой?

— Она привлекла меня своей простотой. Творец никаким краем не соприкасается с властью, с политикой... Поэтому для меня было такой мерзостью, когда эти побежали вручать свои верительные грамоты... Как были при дворе, так и остались...

«В то время одной из моих настоящих книг была исповедь Марка Аврелия «Наедине с собой». Поразительно: человек, вознесенный на абсолютно недостижимую вершину власти, царивший над половиной Европы, писал о трещинке на черном хлебе, о ползущем по корке муравье. Он не был способен изменить нравы, потому что не мог вступить в конфликт со своим временем. Единственное, что он мог себе позволить, — это не смотреть на арену во время гладиаторских боев. Я бы порекомендовал всем, жаждущим власти, прочитать ее. Чтобы они понимали относительность своего... положения и своих претензий».

— Мне и моему поколению повезло. Мы успели кое-что. Какой-нибудь продюсер посмотрел бы «Сказку сказок» и шею свернул бы миг.

— А цензура? Полки? Муратова? Герман? Аскольдов?

— Да, «Комиссар» — и человека нет. Страннее судьбы в советском кино не знаю. Но если бы проявил малодушие хотя бы на секунду с этими людьми — сожрут. Они ведут себя как животные.

— Вы можете сказать, что не сняли ни одного кадра, которого не хотели?

— Нет. Один раз потрафил и был за это наказан. Когда в 67-м мы с Аркадием Тюриним делали фильм о революции, «25-е — Первый День». Задумывался он как изобразительно-музыкальный этюд. Он не стоял в плане, и мы были свободны от студии. Но, как только высунулись, мгновенно нас включили в план, и — пошли дела и против ощущения, и против совести. И вот когда я увидел разницу между задуманным и результатом, я дал себе слово: снимать кино — только в ладу с собой. И на «Сказке сказок» это произошло, и очень круто. Нам приказали сократить 10 минут — «довести до метража сценария». Это фильм перечеркивало. Я отказался категорически. И Докучаев, который у Аскольдова был директором на «Комиссаре», заметил: один уже отказался, сейчас не работает. 79-й год был не лучшим для творческого бунта.

— Юра, вопрос дурацкий, но ваша стойкость — она же не с неба свалилась?

— Это от папы. Его в 52-м уволили с работы, знаете за что? Ему предложили доносить. А он отказался. И работы у него в Москве не было. Волчий билет. Не посадили только потому, что готовилась общая посадка. Всех евреев. Дело врачей, а там уже были готовы лагеря, эшелоны... И устроиться он смог только в этих знаменитых Петушках. Вставал в 5 утра... Это не проходит просто так. Папа у меня ничем не выдающийся, но у него было, знаете, такое болезненное чувство человеческого достоинства. Абсолютно неподкупен. Очень талантливый был человек. Знал высшую математику, хотя учился только в хедере. Абсолютный слух, оперы свистели...

— Вы и в этом похожи на него?

— Да, у меня нет образования. Вместе с Эдиком Назаровым мы пришли на студию. Я успел поступить на курсы мультипликаторов. Ну и все. Позже еще 4 раза пытался сдать экзамены, тупица. Дважды в училище 1905 года, потом в Строгановку и во ВГИК. Очень был настроен уйти со студии. Она меня раздражала всем. Я живопись любил.

— Вообще не хотели заниматься мультипликацией?

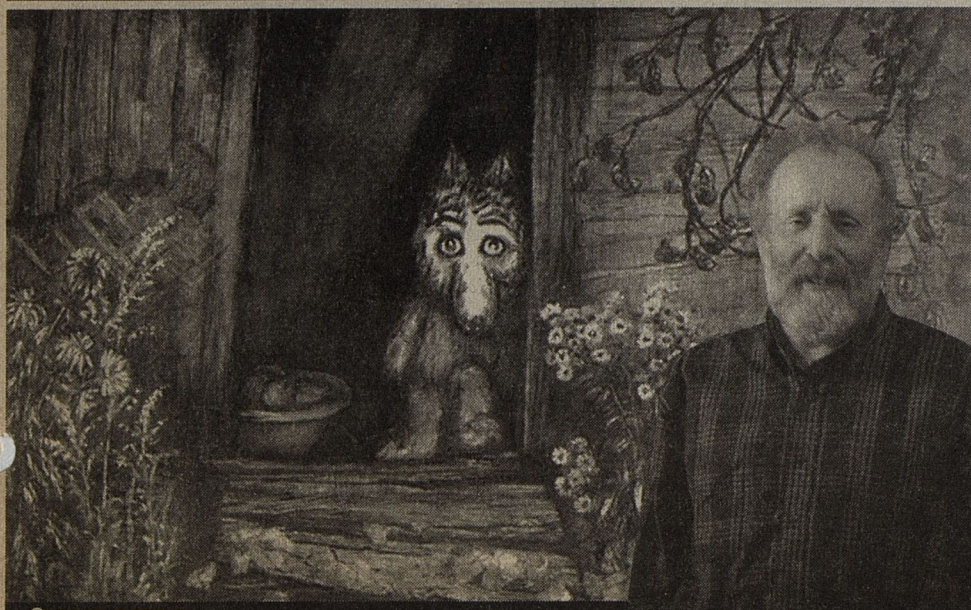
— Не хотел. И думаю, что это отторжение перешло потом в фильмы. Всеми силами хотел уйти. Но — не судьба.

— Точнее, судьба. Вы потом это поняли? Что «Бог — не фразер» и оставил вас там, где вы и должны быть?

— Когда сам стал работать, — почувствовал облегчение: наконец я не должен никому служить.

● Алла БОССАРТ

«ШИНЕЛИ» ГОГОЛЯ, В НЕЙ ОСТАЛСЯ



«Сказка сказок»

опять: вперед-назад... Нити рвутся, нужно успеть прихватить и соединить. Пока станок не станет, нельзя прервать процесс.

— Светлый путь...
— И свет из этих окон падал на бревна, которые лежали там с незапамятных времен. На этих бревнах мы сидели и читали всякие страсти. «Вия»... Как было страшно! Этот гул... Там же я и прочитал «Шинель». Конечно, впечатление ребенка потом забылось. Но теперь я думаю: все, что было потом, делалось через эту прививку моих двенадцати лет.

«Это все постепенно собирается, когда оглянешься... навсегда уходит тот мир, где ты жил. Духотворный старый дом... Двор... Ты вдруг начинаешь понимать, что на этом-то пространстве и прошла твоя основная жизнь».

— Все отсюда. Пластика времени — это состояние. И вот оно сошлось со мной, те-перешним. Круг замкнулся. Но это вовсе не значит, что все заканчивается и я решил для себя все вопросы.

— У меня от вас ощущение вампира, который питается искусством. Помню, как вы слушали 7-й квартет Шостаковича во время работы над «Шинелью» — словно высасывали что-то из этой музыки.

— Да, все время его слушал, без конца, запойно... А использовать не смог. Не прорастает вместе с изображением, как прорастает музыка любимого моего Мееровича... (Михаил Александрович Меерович, прекрасный композитор, автор музыки ко всем фильмам Норштейна. Один из самых светлых людей, кого я знала. — А.Б.)

«Сейчас, рассматривая фотографии Мееровича, поражаюсь красоте его уха. Какой мощный аппарат! Казалось, прикинь... — и услышишь музыку, дремлющую в могучей голове. Ему пошла бы грубая одежда доминиканского монаха... Он к ролю-то подходил, как подходит к штанге атлет — потренирова кистями рук... Мир его

шее со мной. Что с этим не соотносится, мне неинтересно. Поэтому я люблю изобразительные сочинения, которые пронизаны очень высокой страстью. Это последняя работа Микеланджело, которая манит невероятно высоким напряжением. Рембрандтовское «Возвращение блудного сына», последние работы Гойи — про тюрьмы и сумасшедшие дома. Вы понимаете?

— Да. Бывает такое опасное напряжение сумерек...

— Не надо это так рассматривать, что я привержен трагизму... Я привержен правде. То, что есть. Но если нету рядом с такой правдой прекрасного, то жить просто невозможно. Это понятно. Вот, например, лицо старухи — оно некрасиво. Но оно — прекрасно. Она уже не сможет соврать, ну никак не может. Потому что это лицо выбито изнутри ее жизнью. Какая была жизнь, такое и лицо.

«На фотографии мой дед. Ко времени снимка дед пережил смерть двух старших сыновей. Один покончил с собой в 48 лет, другой, мой отец, умер 51 года. (Младший, дядя Иосиф, не дожил до 50.) Сам дед был когда-то брава солдат. В первую мировую воевал. Имел три солдатских креста. Глядя на фотографию, вспоминаю стариков Рембрандта, его автопортрет, написанный после смерти сына Титуса. В его улыбке — скорбь мира, как есть она в каждом, кто много страдал и потому знает истинные ценности...»

— Может, все потому, что... Сколько себя помню, не забывал, что я — еврей. И это было так жутко и так сильно... Спасало одно: есть комната, куда я могу прийти, и...

— Детская травма?

— Да, что еще страшнее. В школе вообще не знали другого языка. Мне один парень что-то сказал на тему жидовской морды — как же я его бил, прямо на уроке. Я хотел его убить... Я это помню. Тяжелый был момент.

— Тоже вошел в ваше кино?

Фото Бориса КОПИРОВОСКОГО

— На «Сказке сказок» был простой такой рисунок: сидит человек на кровати, и я думаю — ну где же я это видел? Это был Поэт, герой «Сказки сказок». Сумерки, тень на стене... И я позвонил Люсе Петрушевской: знаешь, что мы будем делать после «Сказки сказок»? «Шинель».

— У вас в мастерской висит фотография Шаламова — этот последний знаменитый снимок в богадельне. Где он сидит на кровати...

— Я без нее просто не могу.

— Прототип?

— С этой фотографией была мистическая история. Вначале Акакий должен был сидеть у нас за шкафом. И вот я стал рисовать, и шкаф стал мешать. Стало тесно. Я понял, что нужна самая простая мизансцена: угол. И сидеть, говорю, он должен на кровати. Так будет точнее. И тот рисунок из «Сказки...» опять толкнулся в голову. Все стало вставать на свои места. Рваные обои, все будет наполнять пы-