

Здесь пойдет речь о Юрии Норштейне, который и назвал нас на миссию о связи мультипликации с приемами сюрреализма. И если тут были начальные сомнения, то они рассеялись, как только я увидел картины другого мультипликатора — чеха Яна Шванкмайера. Сказанное не означает, что Норштейн и Шванкмайер совпадают по методу. Шванкмайер — чистый сюрреалист, Норштейн — предрасположен к этому. В тяготе к сюрреализму раскрывается смысл мультипликации, сама природа ее.

Никакой вид кино не был так угнетен канонами социализма, как мультипликация. И если подражание физической реальности лишь ограничивало возможности игрового и документального кино, то само по себе стремление изобразить жизнь в формах самой жизни было для мультипликации равносильно самоубийству.

Игровое и документальное кино так или иначе преобразует физическую реальность, мультипликация состоит в ликвидации физической реальности. Живая материя имеет свою внутреннюю конструкцию, невидимую для глаза. Что ее различить, надо предмет «раздеть», в таком случае он доводится до пиктографического знака. Пиктограмма есть тайна предмета, его внутренняя форма, его душа. Не случайно мультипликация называется еще и анимацией. Анимация — значит одушевление. В мультипликации в равной степени одушевляется человек и лес дерева. То и другое имеет в жизни прототип, то есть то и другое списано с натуры.

Вот как, по словам Норштейна, был найден и претворен прототип Волчка в «Сказке сказок». Совершенно случайно ему попалась из французского журнала фотография мокрого котенка с привязанным к шее булыжником. Котенка, видимо, только что спасли, минутой

предмет раздеть до такой степени, когда образ рвет пуповину с прототипом, условность пиктограммы становится здесь самодовлеющей, праздною игрой ума.

У Норштейна образ при всей своей условности помнит прототип, и это мы только что видели на примере «Сказки сказок». Режиссер нуждается в прототипе и при изображении природы. Не только человек и животное у него живые существа, туман у него тоже живое существо. В картине «Ежик в тумане» ежик и туман — одна материя. Ежик — тип, туман — обстоятельства. Образ не врисовывается в фон, они взаимодействуют на равных.

В таком взаимодействии среды и персонажа обнаруживаются философский и чисто эстетический принцип, связанные между собой в творчестве Норштейна. В философском плане картины его тяготеют к антропологической трактовке связи природы и человека. Увы, в наших философских словарях обязательно встретим упрек антропологизму за пристрастие к биологизму и недооценку социальной сущности человека. Здесь всегда торчат уши детерминированности вулгарной социологии, повинной в немалых потерях в искусстве.

Вспомним: Довженко крепко доставалось за биологизм, а между тем он первый в нашем кино обратился к конфликту человека и природы. Пейзаж у него не окно в природу, природа — местожительство человека. В принципе этого же достигает в мультипликации Норштейн. Инстинкт кинокадра, о котором он говорит, состоит в том, что кадр заряжен скрытой энергией до того, как в нем появляется персонаж, — так съемки картины «Ежик в тумане» начались до того, как была окончательно придумана пластика главного героя. Туман (природа) — начало Ежика, Ежик — вершина природы (тумана). Их единство предопределено философской установкой, к которой мы относимся высокомерно, как, впрочем, будем откровенны, несколько высокомерно.

оказалось в кризисе, чтобы проявить себя в новом неклассическом кино.

У игрового и мультипликационного кино препятствие было общим, цели же — разные. Игровое кино, обжегшись на положительном герое и больше не доверяя ему, бросилось в объятия антигероя, изображение изыянов жизни — и только их — окрасило экран «чернухой», кино стало избегать высоких слов, здесь-то игровое кино и разошлось с мультипликацией, для которой возвышенное, нереальное не стало синонимом фальши. Главный герой «Сказки сказок» Волчок вызывает восторг не только у нас, зрителей, с этим чувством работа над фильмом, жил сам режиссер. «Мне на «Сказке сказок» было весело, — заметил он, — у меня душа пела, я просто летал». Чувство легкости здесь не беспечное, не бесконфликтное, легкость не оттого, что жизнь легка, а оттого, что узнаем тайны бытия. В герое нас располагают мотивы его поступков и образ действия. Ю. Норштейн восхищается такими строками из «Евгения Онегина»:

На красных лапках гусь таежный,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед.
Скользит и падает; веселый
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег.

«То, что Пушкин тут величайший кинематографист, — комментирует режиссер, — в этом нет сомнения. Но тут он еще и более великий мультипликатор. Конечно, Пушкин во всем велик. Мультипликаторы должны учиться у него. Потому что его стихотворные строки так пластичны, так цветово, монтажно, музыкально совершенны. Дивное диво — этот кусок! Как хорошо поставлены слова — «на красных лапках» — первое, что бросается в глаза на белом снегу. Это же настоящий шедевр тако-

Материал для образа художник добывает из самого себя. Отдача себя образу есть сострадание, оно вызывает необходимость творить. Художник не может распрекраситься от гнета образа, пока не воплотит его. Здесь всегда необходим последний толчок: фотография мокрого котенка с камнем на шее, проясняя образ Волчка, физическое ощущение несчастного Башмачкина возникает от гоголевской фразы: «Исчезло, скрылось существо, никем не замеченное». А между тем существо, Акакио Акакиевичу Башмачкину, было пятьдесят лет. Пятидесятилетний ребенок — вот смысл образа, его содержание, его форма. Надо отдать должное фактам — Козинцеву и Траубергу. Экранизируя «Шинель», они прозорливо выбрали актера Костричкина на роль Башмачкина, уже ближе к нашему времени Алексей Баталов так же точно назначает на роль гоголевского неудачника, назначает, так сказать, без примерки, Ролана Быкова. Подчеркнем: трактовка образа в том и другом случае правильная.

Теперь видно: правильно-то она правильная, да только правильность эта была на уровне школьного учебника, вызывающего жалость к униженному чиновному Петербургом маленькому человеку. Обесценивалась, словно испаряясь, сюрреальная графика внутренней структуры повести, словно не было в ней такого, например, пассажи: «При слове «новому» (речь идет о необходимости шить новую шинель. — С. Ф.) у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло перед ним пугаться. Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажным лицом, находившегося на крышке Петровиной табакерки».

Есть литературные образы, в которых скрыто бессознательное влечение к мультипликации. Таков Башмачкин. Таков Дон Кихот: прекрасные актеры исполняли эту роль у Козинцева — Николай Черкасов, а недавно у Чхеидзе — Кахи Кавсадзе, увы, в том и другом случае

ТРЕТЬЕ: сказка. Итак: Норштейн не обходится без сказки. У него сказка не только «Лиса и заяц», «Щапля и журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок», «Шинель» у него тоже сказка. Тяготеет к сказке и Ян Шванкмайер, мы имеем основание так говорить не только потому, что режиссер поставил «Алису» (по классической сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»). Во всех его картинах с людьми и вещами происходят превращения, о которых можно сказать — не реальные, превращения эти — сюрреальные. В иллюзорную среду у него грубо вторгаются реальные предметы. В фильме «Иоанн Сабастьян Бах: фантазия соль минор» под органную музыку дается сюита изображений: в комнате с зарешеченными окнами и глухими дверями стены постепенно (в ритме музыки) разрываются дырами и (в момент кульминации) происходит прорыв в улицу, представляющую, увы, каменный мешок. В картине «Квартира» тот же мотив: герой, ищущий выхода из замкнутого пространства, топором рубит дверь, но за ней оказывается... каменная стена. Тема «нет выхода» — сквозная, она так или иначе варьируется в фильмах Шванкмайера.

В них вещи не имеют постоянного значения, они перерождаются: поверхность стола прорывается, как бумага, яйцо, брошенное в стену, не разбивается, а пробивает ее, из ртов двух собеседников вылетают не слова, а вещи, которые этими несказанными словами обозначаются. Не только стена преодолевается у Шванкмайера, у него преодолевается всякий предмет, чтоб ощутить его форму. Не о таком ли искусстве писал Петров-Водкин: «Форма потеряла свои очертания и плотность, она настолько расширилась своими порами, что, нащупывая ее, проходил нащупывающий сквозз форму...» Это не было проблемой того или иного художника,

гичной исторической ситуации. Мы видим, как искусство тяготеет к постмодернизму, и ни в чем это так не заметно, как в природе мультипликации.

Шванкмайер — сюрреалист по методу. Он выступает в открытой оппозиции к классической мультипликации Трнки, Земана, Поира, а то же время, как и они, он питается национальными традициями. В искусстве и литературе Чехо-Словакия начала века сюрреализм был столь же укоренен, как во Франции или как экспрессионизм в Германии.

У Норштейна мультипликация — стиль, не больше, но и не меньше. Норштейн не рвет с классикой, он выходит из нее. Это касается кино — его картины помнят «Почту» Цехановского, а затем более близкие по времени фильмы Хитрука и Алимова, Качанова, Хржановского; это касается поэмы — он работает в пространстве русской сказки. Гоголя он поставил тоже — как сказку. И если у Шванкмайера гротеск — это сплав черного юмора и абсурда (памфлет «Конец сталинизма в Чехии», исполненный как социальный заказ для Первого свободного карловарского фестиваля 1990, насколько не был неожиданным для манеры художника), то Норштейну такое прямое обращение к политической проблеме противопоказано.

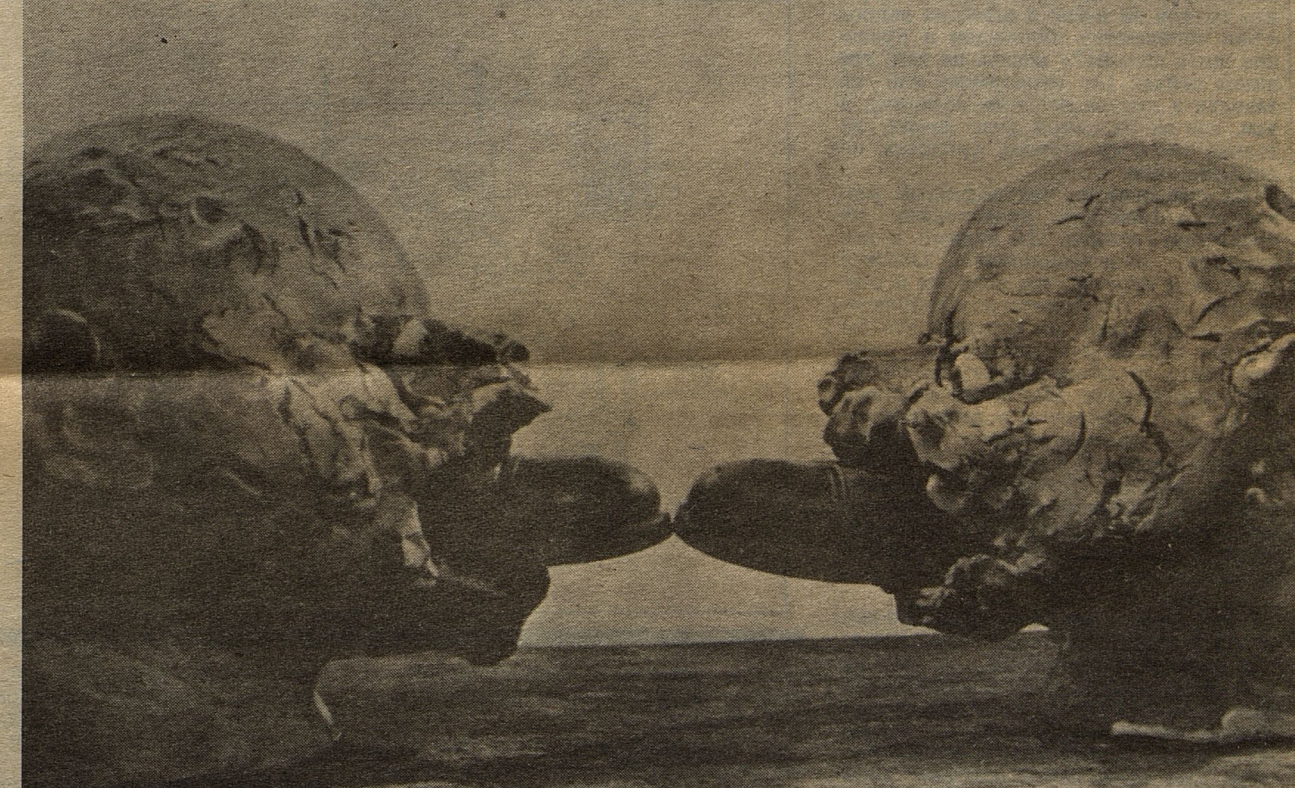
Не поэтому ли он избегает открытых форм фольклора и его подчеркнутую тенденциозность? Когда его фильм «Лиса и заяц» в процессе постановки был включен в задуманный итальянцами цикл фильмов по сказкам народов Европы, это было легко, но надо было идти на компромисс, надо было идти до конца за сказкой, истинно же, как он это понимал, рождается от «пересечения» с ней. Он берет от сказки не сказ, а притчу, и тут-то вы-



Семен ФРЕЙЛИХ

Школа изящных искусств

Кинематограф подарил возможность двигаться на экране не только живым актерам, но и нарисованным персонажам. Ожившие картинки превратились в анимационное кино. С одной стороны — это забава детей и взрослых, с другой — игра ума, поиск новых форм, новых путей искусства. Все зависит от того, кто берет в руки кинокамеру и встает к монтажному столу — художник или ремесленник. Мультфильм может оказаться двухжестким подражанием нашей реальности, существующей лишь на плоскости экрана, или окном в другую реальность, попыткой изменить саму природу вещей. Тогда мультипликация оказывается в авангарде и кинематографа, и изобразительного искусства.



зад он был уже в потустороннем мире, один глаз у него горит дьявольским, бешеным огнем, а второй — потухший... «Глаза булгаковского Воланда» — восклицает Норштейн. — И вот мы глаза этого котенка перерисовали для глаз Волчка. Там, где Волчок стоит в дверях дома. Где качает колыбельку и наклонил голову набок... В других местах глаза у него «игривые», то есть являются одной из частей общего действия. А в этих скрепляющих они нужны как смотрящие с той стороны экрана, поверх всякой игры. Мы оставили их в наиболее острых болевых точках, где нужно напряжение горящего взора, где мы не нуждаемся в игровой логике, где сложные поля кинокадра устремляются к ним, где они проявляют инстинкт кинокадра, не поддающийся рациональному разъятию.

Подчеркнем три момента в этом высказывании, которое может стать ключом к определению эстетического пространства, занятого в кино картинами Норштейна.

ПЕРВОЕ: проблема прототипа. Когда мы говорим об уничтожении в мультипликации физической реальности, не следует это понимать прямолинейно. В отношении материала действительности приходится избегать двух крайностей, чтобы таким образом проскакивать между своеобразными Сциллой и Харибдой.

С одной стороны, всегда существует опасность копизма, крайним выражением которого был метод «экспресс»: озвучивает актер, допустим Б. Чирков, роль, а мы не только слышим его, но и видим, поскольку прототип, пусть слышим, копируется, в результате на экране тело есть, души нет. С другой стороны, можно

сисим и к самой мультипликации, а между тем именно ее приемами можно так убедительно показать вот эти перемены природы в персонаж и персонажа в природу, этот опыт может обогатить другие виды экранного искусства, оперирующие уже не рисунком (или куклой), а актером (игровое кино), фактом (документальное кино), идеей (научное кино).

ВТОРОЕ: проблема героя. Кризис игрового кино произошел вследствие разделения героя на положительного и отрицательного. При таком подходе оказалось, что отрицательное — смешно, положительное — серьезно.

Положительных героев играли красивые актеры, отрицательных — актеры с изыянками в фигуре или лице (если их нет, они достигаются с помощью грима). Герой не мог иметь слабостей и пороков. Преодоление этого предвзвуда в игровом кино произошло болезненно: красивые актеры уходили в тиражи, все чаще стали играть «некрасивые». Беру это слово в кавычки, поскольку речь идет о таких, например, актерах, как И. Чурикова, Р. Быков, М. Булгаков, которых начальствующие блюстители эстетических канонов запрещали снимать в главных ролях. А между тем, когда искусство перестало прибегать к прямому выражению пафоса, именно эти актеры оказались фотогеничными.

Мультипликация, оперирующая не живым актером, а рисунком или куклой, не менее трудно преодолевала сложившийся из эстетических предвзвудок барьер, пока же он не был преодолен, невосребованным оставался и талант «игровика» Параджанова, и талант мультипликатора Норштейна, они работали и раньше, но заговорили о первом только после картины «Тени забытых предков», о втором — после картины «Лиса и заяц». Это не значит, что они пришли из плохого кино в хорошее, они пришли из классического кино в момент, когда оно

го импрессионистического, свежего ощущения зимы! Или же слово «бе-режно». Слово такой протяженности, что просто видишь, как гусь ставит лапку и как потом скользит... И шлепается почти как ребенок! И многогранность перехода до совершенно другого ритма. А дальше общий план».

В этом комментарии ключ к пониманию картин самого Норштейна, да и вообще мультипликации как искусства.

Преодолевая материю, мультипликация силу тяжести заменяет радостью движения.

Свою статью-трактат Норштейн называет именно так — движение.

Движение доставляет нам радость и в том случае, когда самому режиссеру работать над образом было радостно (Волчок), и в том, когда испытывал дискомфорт от процесса оживления в него (Акакий Акакиевич). Впрочем, дискомфорт — это даже не то слово. Буквально несчастье за несчастьем сыпалось на режиссера во время работы над «Шинелью». Послушаем его: «Мультипликация — слово, понимаете, какое-то противное. Что не требуется в мультипликации! Ну скажем, не нужно «войну и мир» делать. А «Мастера и Маргариту» можно. Другое дело, что за это страшно браться — с дьяволом шутишь плохо. Уж если с «Шинелью» мне досталось так... На «Шинели» умер отец оператора Жуковского, умер отец моей жены, у моей мамы инсульт был — просто шла подеряда, и я все думал, что же я допустил такого по отношению к Гоголю, я с ним не в вульгарных отношениях, а в очень почитательных... Я говорю совершенно серьезно. Это начинает становиться твоей второй натурой, это начинает бить. Я иногда на себе чувствую — вот сейчас я уже открылся от этого — я начинаю в себе чувствовать жизнь Акакия Акакиевича. Я начинаю ходить по улице, держа руки, как он... Я сторонился... Это чувство очень страшное. Я говорю сейчас совершенно без шуток, тут нет никакого шаманства. Я смотрел и думал: «Это я, это про меня».

за кадром остается тайна романа, скрытая в пиктограмме образа и недоступная для воплощения живым актером.

В мультипликации Норштейна жизнь человеческого духа материализуется в переменах выражения лица, это невозможно игнорировать, здесь сама внешность лица — материя текучая, он неуловимо меняется в мимике — так ведут себя люди, когда не подозревают, что за ними наблюдают, кажется, что Башмачкина снимают скрытой камерой. Сцена переписывания бумаг — звездный момент картины. Перо, обматываемое в чернильницу и приговаривающееся нанести первую букву, наклон головы набок, как знак изготавки всего тела к этому акту творчества, какой запас терпения и какое в то же время напряжение испытывает герой.

Я не видел за работой Норштейна, но думаю, что это он себя показал, иначе бы он не сказал: это я, это про меня. Единственное, что он в жизни знает, — размышляет художник о своем герое, его дело, его творческое призвание. Да, творческое! Если сравнивать с призыванием Микеланджело, расписывающего потолки Сикстинской капеллы, так для Акакия Акакиевича каллиграфия же самое. Он посвящает ей всю свою жизнь, все свои способности. Он делает свое дело вдохновенно, и в бужах ему, как пишет Гоголь, действительно видится «какой разнообразный и приятный мир».

Да полно, не дурачат ли нас, если доходит до того, что презренного жизнью Акакия Акакиевича Башмачкина сравнивают с Микеланджело, а его тщательно выведенные литеры с росписью Сикстинской капеллы. Нет, не дурачат, здесь раскрывается тайна великого произведения Гоголя, убежденного, что каждый человек от рождения гениален, надобны только условия, чтобы он развился так. У Норштейна и Ежик, и Волчок, и Башмачкин гениальны. Он верит в это и заставляет верить нас, скептиков, презревших саму мысль об идеальном герое. Сказка сохраняет идею, которую большое общество скомпрометировало.

того или иного искусства, это было свойством художественного мышления. «Двадцатый век» — пишет там же художник Петров-Водкин, — наступил непростой. Ведь из четырех цифр сорвались с места три: одна из девятик перескочила к единице и два нуля многообещающе расчистили дорогу идущему электромагнитному веку с летательными машинами, стальными рыбами и прекрасными, как чертовое наваждение, дреднотами.

Главным признаком новой эры намечилось движение, овладение пространством. Моя живопись боталась по-прежнему от края ступы... Томился я, терял самообладание, с отчаянием спрашивал себя: сдаться или нет, утерплю или не вытерплю зыбыв в символизме, в декадентстве, в ласкающую жуть неопределенностей...?

Надо было бежать, хотя бы временно наглотаться другой действительности! Конеч века в не меньшей мере оказался «ласкающей жутью неопределенностей». И если — словно под рукой мультипликатора — только три из четырех цифр сменялись в начале века (1899—1900), то теперь ожидается решительная, полная замена цифр, которая вот-вот обозначит скачок в другой век: 1999—2000. И уже не электромагнитный век поражает воображение летательными машинами, стальными рыбами и прекрасными, как чертовое наваждение, дреднотами, ужасы второй мировой войны, Бабий Яр, Хиросима, а затем Чернобыль как трагический знак краха тоталитаризма в последнем его обличье — казарменном коммунизме, — вот что так или иначе пронизывает сегодня искусство, вызывает в декадентство, снова искусство бьется апломом о края ступы...!

И опять возник вопрос: сдаться или нет?

В самом этом вопросе звучит намерение обновить искусство, сохраняя его гуманистические принципы. Авангард, предотвращая гибель искусства, сами формы распада превратил в формы искусства, в стиль. Конечно, не случайно интерес к искусству начала века обострился именно сегодня, когда мы оказались в анало-

жисается, что значит раздеть предмет. Раздеть — значит освободиться от занимательности как от экзотики, игра как доказательство идеи противопоставлена искусству мультипликации.

Норштейн не попадает на крючок игровой логики, мультипликация — искусство антиигровое и антидокументальное. Ее интересует предмет не в своем подобии, а в своей сущности. Мультипликация — это современная живопись, выходящая за пределы пространства и существующая одновременно во времени. В мультипликации как бы смоделирован процесс современного мышления, в котором важное место занимает бессознательное. Мультипликация сегодня — своеобразный полигон других видов кино, да и не только кино.

Здесь автор отсылает читателя к картине Андрея Хржановского с симптоматичным названием «Школа изящных искусств». Сам Норштейн оказывается не только в центре внимания знатоков мультипликации (его фильм «Сказка сказок» назван лучшим мультипликационным фильмом всех времен) — в филиале Третьяковки (у Крымского моста) устраивается ретроспектива его картин, и одновременно выставляются эскизы художника-постановщика Франчески Яриусовой и живописные работы разных лет самого режиссера, а если к этому добавить, что в процессе ретроспективы выступала драматург Людмила Петрушевская, соавтор режиссера по сценариям его картин, то увидим в этом пример того, как мультипликационное мышление оказывается школой искусства.

● Юрий Норштейн — от прототипа к герою.

● Ян Шванкмайер — перерождение предметов.