

Юрий Норштейн

Снег на траве

Фрагменты из книги

Опубликованы в номерах журнала «Искусство кино»

<http://kinoart.ru/archive/2002/05/n5-article10>

Посвящается Александру Жуковскому



Кинооператор Александр Жуковский

Бабым летом 1976-го мы с кинооператором Александром Жуковским приехали в Марьину роцу, 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. Марьино роца 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 зверька, 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. У подножия 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 полынных 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 перегной. 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.

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

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.

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, покадрово 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». Я могу сказать об Александре Жуковском: он был великий кинооператор, из созвездия А.Княжинского, Г.Рерберга. Даже в фильм «Сказка сказок», снятый другим кинооператором — И. Скидан-Босиным, — простирается его влияние. В сущности, его энергия наполняла все слои изображения. Свет для него был не просто экспозиционный элемент. Свет — вещество, янтарная плазма, в которую запаяно действие. Он изнурял 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 «шкиперским» 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 послеинфаркта. 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 «обманиваем» 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 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, незащищенное 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, тоновой 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 кончик 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 втертая 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.

Но вернемся к разговору о персонаже и его чувственной стороне. 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 такое живопись в целом, как не ее постоянная трансформация под нашим внимательным взглядом...



Диего Веласкес «Инфанта Маргарита». Фрагмент

«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 отчеркнутых 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.

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 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 по-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!...»



Боччиони. «Всадник»

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. 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.



Ян Ван Гойен.

«Конькобежцы»

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 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 нашить грудь подруги. Кто-то упорно пытается преодолеть лестницу, и это ему плохо удается.



Ян Ван Гойен. «Берег в Схевенингене»

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 самого автора, точнее, от его глаза, но не от пальцев и тайновидения. Открывается трепет живописного слоя, единого движения кисти, пронзающего 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.

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 Веласкес и Эдуар Мане. Есть правда, есть точность взгляда ребенка, подмечающего детали: они не говорят ничего самому ребенку, но взрослый удивлен их правдивости. Боровиковский не ставил 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.



Франсиско Гойя. «Шабаш»

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. Спина преклоненного сына написана с огромной скоростью. Отчетливо сквозь лессировку проступает корпусность живописи, движение волосяных прядей кисти-метлы.



В. Боровиковский «Павел I»

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, жметя 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 маленькая 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 же 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 валТров (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 пробуждению смутных грез мы можем, только пытаясь это вынести на бумагу. Делая в большом, физически удобном размере рисунка, мы торопим ход развития этого самого зародыша.

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 персонаж. 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.

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, конечно, 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 когда 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.



**Икона «Тайная вечеря —
Преподания вина» Школа
Андрея Рубцова**

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 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 близкому (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 няня становятся важны, когда под нашу обессиленную 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 проникся 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 «Омовение ног»
Школа Андрея Рубцова**

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 «Богородица 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.



**Икона «Богоматерь
Владимирская»**

Сюда привносятся и твои чувства, которые ты испытываешь при взгляде на горящую свечку, на птичку, на пушок вербы. Все бытие мира 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 диалектичности, о спиралевидности строения иконы. Перед вами два «Ангела трубящих».



**Рисунок с иконы
«Богоматерь Владимирская»**

Обратите внимание на строение, на развертку ангела от положения ног.

В вытянутом пространстве пружина разворачивается, устремляясь вверх. Подобное 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 Богородице 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 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. Сгущение 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, 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.

— 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.

Продолжение следует

Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций в Токио (1994) и на Высших курсах сценаристов и режиссеров (1987-1988). Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9, 11. 1 Расположение чего-либо в виде греческой буквы ? (хи), постановка главных частей в перекрестии.

<http://kinoart.ru/archive/2002/08/n8-article17>

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 обобщить 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 «собираание 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 сшить 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 литературный 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 наострается 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 преподание 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 завершенного 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 «Штосс». «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 پوستи». 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 яблонево́м 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 выползает 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 постиранной, 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 I снимал меня, и все в студии дружно похихотали. 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 вещие 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 коленях 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 современем 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 фузы².

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 целлулоидом 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, внутрь 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 киноплёнки, 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 линий нескончаемое количество точек движется хаотично, но и направленно. В итоге мы получаем вибрирующую тональность. Я смотрю сейчас на тональность сверхкрупно. В кадре плёнка 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 дергается. Без судорог.

— И вам 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 пользу, 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 оттягивает складку. Достаточно было стеклографом — слабенько — или той же шкуркой слабенько по целлулоиду сделать нечто похожее на складку, и фаза приобретала 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 подбородка 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.

— 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 святы, 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 прищура.

— 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, крашенных с обратной стороны. Несколько 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 сдвижки 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 кверху, 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 за диффузионом, 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 всажен». 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 поясицу, он страстью к переписыванию перемогал болезни. 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, сидище, то здесь, по этой кромке, просто брал целлулоид и пришкурировал 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 персонаж 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, замещаясь постепенно более общим смыслом. Для замывания швов, сопряжений между элементами мы пользуемся диффузиями. Всю площадь съемочного поля покрывает «зернистый» целлулоид, разрыхляющий изображение. Этот зернистый экран отпечатан на широкой фотопленке (размером 70×100). 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 видишь, 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

щекотать. 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 фантасмагорическим. То есть в мультипликации совершенно 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 — тьфу, тьфу, тьфу, 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 писать, потеряли еще — хорошо! — и вот уже пишут, пишут, пишут... Вот в чем дело-то!

Продолжение следует

Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций, прочитанных на учебных занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве в 1987-1988 годах. Начало см.: 1999, № 10-11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5.

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.

4 «Соус» — черный густой толстый грифель, похожий на палочку пастели.

<http://kinoart.ru/archive/2003/08/n8-article17>

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.

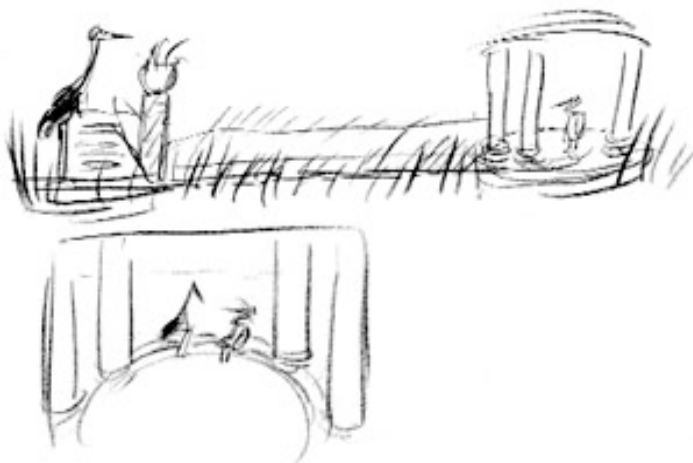
Журавль. Я беру тебя за себя!

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 съемочных 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 несовпадением. Поэтому я решил для себя: мы запишем клавир. Но клавир 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.

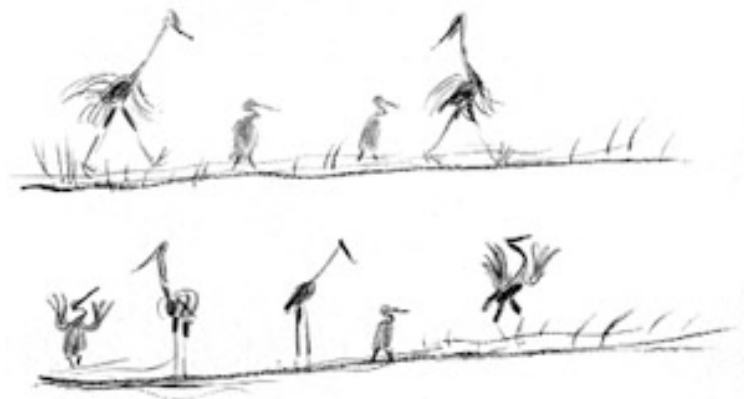
— Вы не давали композитору заданий по времени?

— 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.

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» начинается подстраиваемый 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.



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.

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

целлулоиде, сложил их вместе и двигал веером. И получился эффект шумящего камыша. Равно как и дождь. Чтобы сделать его, я воспользовался гравюрами Хокусая, 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

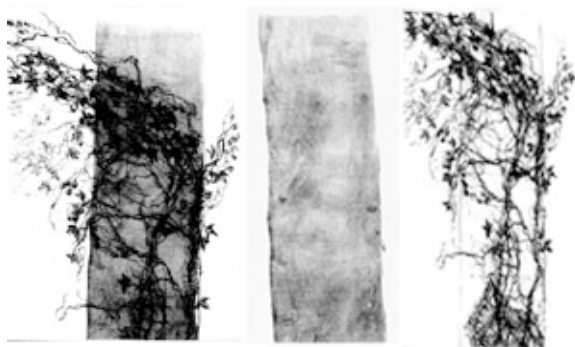
музыка — графика

графика — персонаж

ритм — графика

графика — технология.

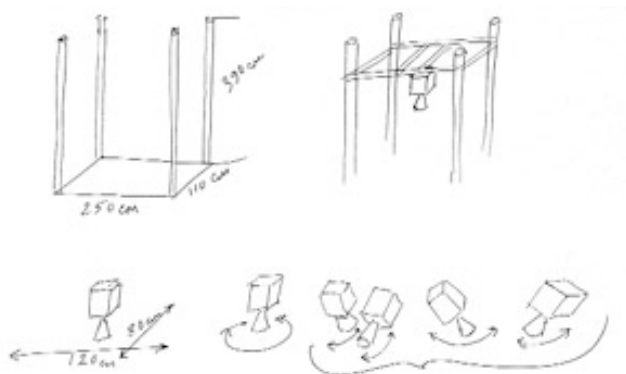
Собираюсь говорить о музыке, а начинаю описывать декорации. Но если говорю о декорации, то безусловно и о технологии. Фильм — это сплошь придаточные предложения. Перед вами собранная декорация. Если отделить графику на целлулоиде от подложки на бумаге, то без целлулоидной накладки, без графики верхнего 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 розыгрышу сцены. Чувственный розыгрыш должен ориентироваться на технологию, которая, в свою очередь, открывает знание — каким путем формируется сцена?

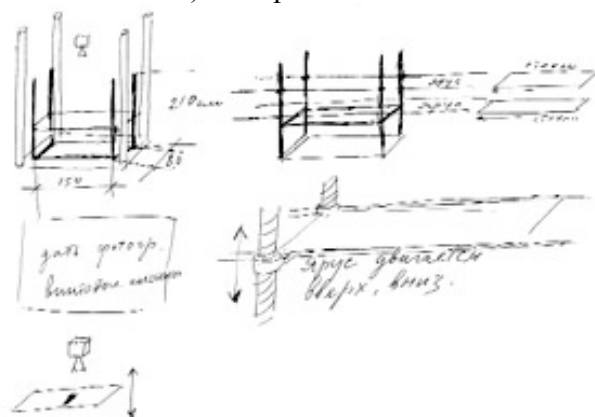


Конкретная технология влияет на конкретный эпизод и даже больше — на выбор фильма. Для кинокадрика размером 18×24 мм необходимо привести в движение гигантский фабричный механизм. Технология съемки — место братания алгебры и гармонии. Эмоция кинокадра должна пройти через железо съемочного станка, через 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 движется 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.

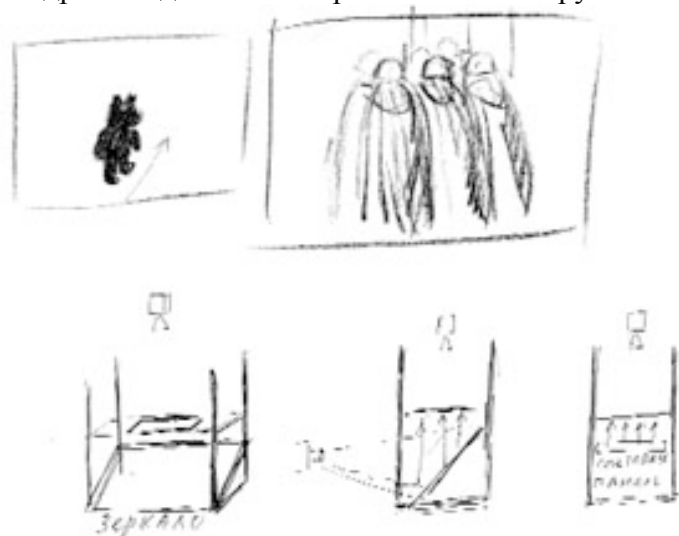
Камера практически может находиться в любой точке съемочного поля, что и является принципиальной разницей между нашим съемочным станком и всеми другими. Его преимущества в том, что мы соединяем общий свет со светом остронаправленным и эффектным. Если бы камера двигалась только по вертикали, без боковых перемещений, мы не смогли бы снять ни одной панорамы по кадру с эффектным освещением или рирпроекцией. Компьютерные техники скажут: «Съемка времен Навуходоносора». Пожалуй, что и так. Но эйнштейновская теория относительности не отменила 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 вышесъемочные 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 съемочного 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 90×150 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 варьируется по необходимости. Их ширина 80 см, длина от 120 до 150 см. Винтовые колонны нужны для покадрового движения вверх-вниз любого 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 120×120 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 120×80 см. На этот световой прямоугольник мы кладем рисунок облаков. По бокам станка для общего света расположены две световые панели размером 80×80 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 видным. 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.

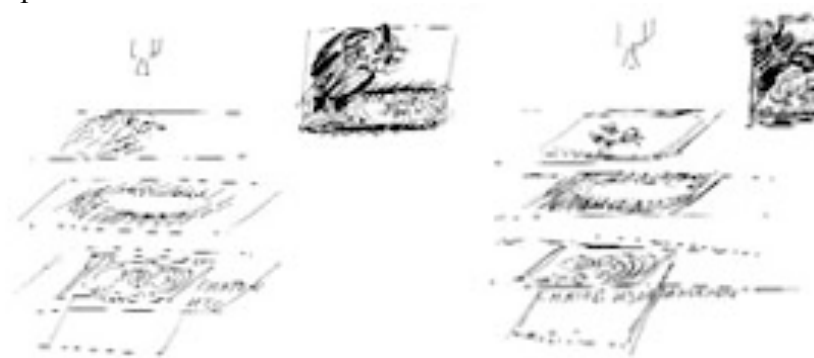


А для того чтобы у персонажей не было теней, мы ставили свет таким образом, чтобы тени уходили за пределы съемочного поля. Но так как мы пользовались светом снизу, то даже если от света сверху возникала тень, она нейтрализовалась нижним светом. Прозрачная декорация позволяла нам свободнее пользоваться светом сверху. Декорация, где Цапля и Журавль 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 покрупно. 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 покрупно, 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. Известно, 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 самодеятельным оркестром. Кто-то из детей должен был играть на скрипочке-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, поднимаются 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.

Окончание. Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5, 8; 2003, № 1, 2, 3, 7.

1 «Струна звенит в тумане» — это гоголевский образ из «Записок сумасшедшего». 2
Некоторый парафраз из «Облака в штанах» В. Маяковского: Улица корчится безъязыкая,
Ей нечем кричать и разговаривать!