

Юрий НОРШТЕЙН

«ГРОЗНЫЙ» КАК АНИМАЦИЯ

Памяти Саши Трошина

История этой лекции началась, когда мы с Клейманом—по-моему, это был 93-й год—были в Японии. Там была конференция по Эйзенштейну, и меня с Наумом туда пригласили. Я впервые там стал говорить об Эйзенштейне и мультипликации. Тогда же там выступал—я его впервые увидел—Канэто Синдо, знаменитый режиссер, его «Голый остров» в Москве получил когда-то «Гран-при». Он просто пропел такой гимн Сергею Михайловичу! Он сказал: «Если меня спросят, почему «Броненосец “Потемкин”»—лучший фильм, я скажу: “Потому что—лучший фильм”».

Надо сказать, когда-то я довольно серьезно читал сочинения Эйзенштейна, шеститомник, который вышел в шестидесятые годы. Я, может быть, один из немногих, кто это не просто прочитал, а проштудировал. Для меня это чтение было совершенно уникальное. И, поскольку мне не надо было сдавать экзамен, а я читал для собственного удовольствия, то я шеститомник прочитал. И меня очень многое тогда заинтересовало в теоретических рассуждениях Эйзенштейна. Мне даже показалось, что они излишне громоздки... Он, например, разбирает сцену «Приход солдата с фронта» и делает такие далекие выходы в искусство, что мне казалось: почему? зачем? Он там говорит о Пауле Клее, имя которого я тогда знал, но довольно мало видел его живописи,—естественно, в репродукциях. Я удивлялся, почему он, говоря о рисунке мизансцены, вдруг приводит в пример какой-то там рисунок направления движения, который Пауль Клее создает в своих композициях. Пока сам не столкнулся по-настоящему с таким понятием, как кинокадр, с тем, что такое мизансцена, что такое передвижение внутри кинокадра. Причем, в мультипликации эта тема по-особому звучит. Поскольку, с одной стороны, мы свободны, не связаны с актером, а, с другой стороны, мы не свободны, потому что мы все время связаны с расчетом. А как внутри этого пространства расчета загнать то, что называется творчество? Где тогда чувство, где волнение, если всё расчет? Но если оказываешься в ситуации расчета и при этом чувственно воспринимаешь окружающий мир, тут же расчет попадает в чувственную среду. Вот эти взаимоотношения между расчетом и чувством с особой силой звучат в мультипликации. Чем больше я погружался в Эйзенштейна, тем больше понимал, что он во многом строил мизансцены, исходя буквально почти из мультипликационного принципа строения. То есть, если посмотреть его раскадровки к «Ивану Грозному», то из них можно составить действие. Условно говоря, мультипликационное действие, если исходить из нашего искусства. Не в смысле мультяшности, а в смысле логики строения, логики развития движения. В свое время мы с Наумом Клейманом, обсуждая эту тему, даже говорили о реконструкции третьей серии только через рисунки. Это, по-



моему, было бы замечательным явлением. Особенно, если еще это снабдить комментарием хорошим, а Клейман мог бы это сделать. Музыка Прокофьева есть... В сущности, построить такой, допустим, двадцати- или тридцатиминутный фильм вполне реально.

Чем более погружаешься в среду уже снятую—скажем, второй серии,—тем больше понимаешь, что здесь, внутри—соединение логики и чувства.

Как строит Эйзенштейн движение?.. Он может быть осуждаем со стороны режиссеров, которые занимаются совсем другим кинематографом. Ему многие пеняют, что он создал театрализованное действие. Да, конечно, театрализованное. А он и не скрывал. Об этом я говорю в лекции. И тут не надо спорить и ломиться в открытые ворота. Но дело в том, что он в этой театрализованности создал величайшую трагедию. И тут уже «кончается искусство, и дышат почва и судьба»...

И вот, когда погружаешься в стихию его действия, то понимаешь, видишь, до каких подробностей доходил Эйзенштейн в работе с актером. Как строил рисунок роли. Допустим, такой режиссер, как Отар Иоселиани, кажется, по-другому работает с натурой. Я не могу сказать «с актером», поскольку он актера практически почти не использует. Наверное, думал я, он задает своей «натуре» пространство, задает путь движения. И всё. Но, когда я смотрел раскадровки Отара Иоселиани, я видел строжайшую разработку мизансцен,—то есть принцип тот же...

И вот, когда погружаешься в эту стихию эйзенштейновских жестов, то понимаешь, как готовый, «экранный» рисунок подчиняется предварительной рисуночной разработке. Такие разработки обычно делает режиссер-мультипликатор. И когда смотришь, как развивается действие уже в кино, внутри этого кинематографического пространства, то поражаешься соединению математики и чувства. С особой очевидностью это просматривается во второй серии, когда разыгрывается шутовство с Владимиром Старикиным: когда сажают его на трон, облачают его в царские одежды... Я это много раз смотрел и видел, как строится актерское действие. Но не просто само актерское действие: Эйзенштейн заранее, только еще разрабатывая актерское действие, уже смотрит, в какие звуковые условия попадает жест. Для Эйзенштейна это абсолютное соединение, оно не может быть разорвано.

Если убрать звук и смотреть только на действие, то будет иное эмоциональное ощущение и другое психологическое наполнение. А здесь звук продолжает жест, подхватывается словом, которое продолжается музыкальным звучанием. То есть—одно продолжает другое, продолжает другое, продолжает другое—волнами накатываются слои музыки, слова, жеста. В сущности, это классическое построение фуги. И меня это всегда поражало. Собственно, с этой точки зрения я и разобрал вторую серию, ее отдельные куски, и именно об этом говорил с японскими студентами.

DVD-диск, который «Киноведческие записки» выпускают в качестве приложения к юбилейному номеру, посвященному памяти Саши Трошина,—это, по сути, третья лекция об «Иване Грозном». Первая была в Москве, в Музее кино—крайне неудачная. В Японии я прочитал две лекции о «Грозном»: в 1998 году и в 2002-м. Последняя была самая основательная,

и ее японцы записывали с тем, чтобы потом выпустить диск. К сожалению, ее основательно урезали. Выпал разбор эпизода встречи Ивана с Федором Колычёвым.

Диск идет часа два, а лекция—с переводом—длилась восемь часов, целый день с небольшими перерывами на обед и на некоторый отдых. Японские студенты, конечно, одуревали от количества обрушившейся на них информации. Им нелегко было следить за развитием действия. Но я старался им восприятие облегчить: возвращал их к началу эпизода, показывал почти покадрово на экране, чтобы они внимательно посмотрели на рисунок действия. Собственно, этот рисунок действия—самое важное. И еще—соединение действия со звуком, паузы...

Вот, собственно, то, о чем я говорил. И в моих рисунках это все отмечилось. Я зарисовывал для себя и персонажей, и развитие действия, и то, как жест связан с музыкой... Их, наверное, штук сто, этих рисунков.

Допустим, я разбираю общую образную сторону эпизода, когда Малюта разговаривает с Иваном: Эйзенштейн явно делал из Ивана птицу, грифа—голова у него абсолютно, как у этой птицы, и питается гриф падалью. Или: как построена мизансцена возвращения Ивана из Александровой слободы в кремлевские палаты,—совершенно невероятна образность стоящих бояр. Абсолютно анимационные персонажи с шапками в руках. Довольно подробно я разбираю сцену приема послов маленьким Иваном, когда бояре решают, кому платить дань, и за спиной отрока Ивана идет второе действие. Замечательный кусок-жест, когда передают грамоту, и руки посла хищно хватают ее... Это просто удивительно, как Эйзенштейн вместе с Москвиным по свету построили все действие. Кстати, световая жизнь в кадре—еще один дополнительный внутрикадровый персонаж.

Я сначала все это записывал для себя—на каких секундах что происходит—вот так: «В соборе. Качается музыка. Заливает собор». То есть фиксировал свое ощущение того, что и как происходит. Потом это все пригодилось не только на практике, но и в семинарах.

Подготовила **Софья Трошина**

Редакция «Киноведческих записок» сердечно благодарит японских коллег, любезно позволивших познакомить наших читателей с лекцией Юрия Борисовича, и персонально—госпожу Хироко Кодзима, господина Кадзую Ямаду, нашего коллегу, руководителя Киноклуба им. Эйзенштейна, и господина Рё Саитани, режиссера-мультипликатора, создателя и директора первого в Токио анимационного киноцентра «Лапута Асагая», где проводится ежегодный анимационный фестиваль. А также киноконцерт «Мосфильм» за разрешение использовать фрагменты фильма «Иван Грозный».