

СОБЕСЕДНИК

Первый из помещенных ниже материалов составлен из фрагментов бесед разного времени с замечательным мастером, изобретателем, режиссером и художником-мультипликатором Анатолием Алексеевичем Петровым, недавно ушедшим из жизни. Первую запись серии интервью с А.А.Петровым в Музее кино провела тогдашняя его сотрудница Генриетта Николаевна Гамалея в августе 1996 года. Стенограмма этих бесед осталась неопубликованной. В 2007 году, накануне 70-летия А.А.Петрова, в НИИ киноискусства автор этих строк взял еще одно интервью у режиссера, дополняющее записи 1996 года. В обеих беседах принимала участие жена и соавтор Петрова—режиссер и художник Галина Сергеевна Барина. Большая часть бесед осталась за рамками этой публикации. Так, не вошли в нее воспоминания режиссера о детстве, о художественной школе, о приходе на «Союзмультфильм» и учебе на курсах мультипликаторов. О студийных мастерах—в первую очередь, Б.П.Дёжкине и И.П.Иванове-Вано. О создании «Веселой карусели» и о многом другом. Полная публикация этих бесед—а, по сути, монологов мастера—впереди.

В том, что мы сейчас предлагаем читателям,—разговор о режиссерской работе самого Петрова, об организации производства на «Союзмультфильме», об уникальной технологии, разработанной Анатолием Алексеевичем, и о творческих задачах, которые он хотел разрешить, внедряя технику «фотографики» (ко-

тору, вероятно, точнее было бы назвать «графической живописью»). Однако все же значительная часть интервью посвящена осмыслению профессии мультипликатора, ее места в искусстве рисованного фильма, соотношению с иными специальностями мультипликации, а также книжной и станковой графикой. До сих пор, несмотря на масштаб личности А.А.Петрова, его опыт (и технологический, и творческий) не стал предметом активного интереса исследователей, — за исключением Анатолия Алексеевича Волкова, посвятившего мастеру немало публикаций в периодике. В конце 2010 года вышел из печати подготовленный ВГИКом двухтомный учебник Анатолия Петрова с его авторскими иллюстрациями «Классическая анимация. Нарисованное движение». Однако этот труд самим автором задумывался как методическое пособие, почти не включающее примеров из личного режиссерского опыта, рассказов о его технологических новациях, о рождении легендарных фильмов: «И мама меня простит», «Полигон», «Геракл у Адмета», киножурнала «Веселая карусель», — того, о чем как раз пойдет речь в публикуемом интервью.

Второй материал — это беседы с Владимиром Ивановичем Вышегородцевым, записанные мною в сентябре 2008 года. Сегодня Вышегородцев — один из самых востребованных аниматоров России, представитель советской школы мультипликатора. В 1975 году он окончил курсы художников-мультипликаторов при киностудии «Мультелефильм», работал на «Мультелефильме», «Союзмультфильме» и продолжает трудиться на современных российских анимационных студиях, а также в Америке и Европе. Беседы с Вышегородцевым затрагивают большей частью практические стороны профессии мультипликатора, те изменения, которые произошли в этой области творчества за последние двадцать лет, специфику работы на российских, европейских и американских студиях. А также «болезни» современной анимации и проблемы, связанные с педагогической деятельностью.

Георгий Бородин

Анатолий ПЕТРОВ:

«...В СТОРОНУ РИСОВАННОГО “РЕАЛИЗМА”»

Генриетта Гамалея: Расскажите о Вашем понимании профессии мультипликатора.

Анатолий Петров: Главная проблема, по поводу которой я бы хотел высказаться, довольно серьезная. В мультипликации как виде искусства есть два антагонистических элемента: изображение и движение. Они и проникают друг в друга, и являются антагонистами. И художники-станковисты со своей психологией невольно конкурируют с художниками-мультипликаторами, которые художники-то «по необходимости», а, в общем-то, они ак-

теры. Их кредо—психология, актерское мастерство. Этой проблемы как бы не видят. И смысл той «перестройки», которая произошла в 1960-е годы, в том, что ведущую (до того) роль мультипликатора принизили, а возвысили роль художника. Конечно, это было закономерно, новая «концепция» обогатила изобразительные решения мультипликации, дала новые средства, внесла стилистическое разнообразие... А та, предыдущая «концепция», как раз отводила художникам подчиненное место, и многие из них уходили из мультипликации...

Что еще важно? Для изобразительного искусства есть выставочные залы, где висят картины. Росписи, фрески, скульптура, мозаики... Этому 40 веков—считая с египтян. А искусство мультипликации зародилось вместе с кинематографом, может быть, даже чуть раньше, когда появились праксиоскопы—некая экспериментальная лаборатория, в которой, собственно говоря, «родился» первый киноаппарат. Так что мультипликация—молодое искусство движения, слишком велика разница: 4000 лет—и 100 лет, а тогда, когда мы пришли, в 1956 году, и вовсе лет 50... Представляете, какой авторитет стоит за каждым художником-станковистом, графиком! Авторитет многовекового искусства. Он говорит: «Я—художник», и это значит, что он представитель мощного, древнего вида искусства, с наработанной системой мышления, системой оценок и критериев, со школой искусствоведения, с изученной историей... Критиками и искусствоведами написаны многотомные издания, есть высказывания самих художников... А что у искусства движения? Ничего. И когда критик берется оценивать фильм, у него нет терминов, которыми он мог бы оценить движение. Он говорит: «Вот работал великолепный режиссер!» Или: «Там—талантливый художник!» А что может про мультипликатора сказать? Ничего. Отмахивается: «Как я могу об этом мультипликаторе что-то написать, если у вас одну роль исполняют несколько мультипликаторов!» Поэтому в киноведении о мультипликации ничего не было создано.

И еще одна проблема: художников можно посмотреть в Третьяковке, в Эрмитаже, я могу в Лувр поехать, в Музей современного искусства... Иллюстрации есть в книгах, на стену можно повесить репродукцию или копию, в церковь можно прийти, чтобы посмотреть Рублева, можно наслаждаться чем угодно, когда захочется... Но в мультфильме—весь интерес, все чудо в том, что происходит с картинкой, про которую мы знаем, что она плоская... Если всмотреться в картинку, мы видим пространство, даже если это пространство—нарисованное, но если мы чуть поворачиваем иллюстрацию, мы видим, что это—страница, что гравюра или рисунок становятся плоскими, они—часть этой страницы. А в мультипликации—мало того, что персонаж «живет», что он шевелится, он еще умеет ходить, он может пойти вглубь этой иллюстрации, этого плоского пространства, которое нарисовано, например, Доре. У Гюстава Доре очень пространственные декорации, «фоны». Представьте его «объемного» персонажика. Где вы увидите в иллюстрации, что сначала виден нос, лицо, а потом герой повернулся—и вы тут же видите затылок? А мультипликационный персонаж повернется к вам спиной, пойдет в глубину, и тем самым «пробьет» это пространство. Там, в глубине, нарисован домик, он плоский. А персонаж в этот домик войдет,

выглянет оттуда, из окошка, обживет это пространство. Я уже не говорю о том, что он будет разговаривать, переживать, чувствовать, мыслить. Благодаря чему? Искусству движения. И зритель судил и судит совершенно правильно: что в мультипликации интересно, какое чудо она принесла? Она принесла именно искусство движения!

Но, к сожалению, само искусство, художники, в нем работавшие, не могли себя защитить. И зритель не мог его поддержать. Он мог только пойти на этот фильм или нет. Но мультипликация была в таких условиях, когда, если зрителю не нравился десятиминутный фильм, он даже не успевал с него уйти. Только разочарованно думал: «Какого черта я это смотрю? Скорее бы следующий фильм начался или “киношка” наконец-то пошла про Фантомаса...» Я недавно пересматривал бюллетени АСИФА и читал интервью Яна Леницы и Боба Годфри. Один—поляк, другой—англичанин. Для нашего авангарда шестидесятых годов Ян Леница был «флагманом», на который многие ориентировались. «Ты видел “Меся Голова”?»—спрашивал Сережа Алимов.—«Обязательно посмотри!» Дело доходило до розыгрышей. Утром я посмотрел какую-то картину, возвращаюсь на работу, Андрей Хржановский спрашивает: «Толя, ну, были на просмотре?»—«Был».—«И что интересного?» И я пошутил: «Картина так себе, а перед этим показали “Носорогов” Яна Леницы!»—«Да?!» Дело в том, что «Носорогов» нигде не показывали. Краем уха я слышал, что в Москве, где-то в посольстве, кажется, английском, по чьей-нибудь просьбе могли дать на просмотр этот фильм. «И как?»—«Ионеско в чистом виде!» Хржановский пошел вечером на этот сеанс. Утром приходит—я жду реакции на мой розыгрыш. А Андрей: «Толя, какая замечательная картина “Носороги”! Как там сделано то, как это...» Я удивился: «Андрей! Действительно показывали “Носорогов”?!»—«Да. А почему вы спрашиваете?»—«Так у нас-то на просмотре не было!»—«Да?! Так это вы меня разыгрывали?!» Посмотреть «Носорогов» и «делать так же»—было общим желанием. Леница делает картину—и на всех фестивалях собирает первые призы, на следующий год выставляет еще одну—и то же самое... И лет через десять после того, как он начал играть ведущую роль в мультипликации, он—изначально художник-станковист, плакатист, автор реклам, внесший «новую струю» в мультипликацию,—в своем интервью говорит: «Конечно, я был авангардистом. Но ведь наши авангардные картины зритель не смотрит. Мы не смогли заполучить зрителя, и я теперь пытаюсь искать путь к нему». Он был уже на полпути, но полного пути пройти не мог, потому что полный путь—это путь возврата. Возврата, в общем-то, к Диснею. Потому что многие мультипликаторы не искали этого развития—только вносили новые стили, формы, чисто изобразительного характера. Но никто не работал над разнообразием стилистики движения. Искусство движения у нас просто стремились уничтожить. Конечно, руководства типа: «Госкино требует уничтожить искусство движения!» не было. Но противодействие этому чувствовалось. На студии были настолько острые ситуации, что доходило до драки—один мультипликатор, очень воинственный, философ читал, подрался с художником, человеком темпераментным, вроде Дёжкина...

Галина Баринова: Мультипликатор Сафронов.

А.П.: Не подсказывай, я как раз хотел не обозначать фамилии. Ну, ладно, второй—Урманче. Они подрались в туалете, и Урманче разбил головой Сафронова унитаз. Но это были драки на почве разногласий в понимании роли художника-станковиста и роли художника-мультипликатора.

Если рассказывать о себе, происходило так. Галя была моим напарником, у нас совпадали интересы, мы переживали одно и то же довольно сходно, совещаясь, обсуждая что-то между собой, как бы играли на одном фортепиано в четыре руки. И мы оказались в Полиграфическом институте в момент начала «перестройки» в изобразительном искусстве, да и во всех искусствах—после разоблачения «культы личности» и «открытия занавеса» не только для западного искусства, но и для наших деятелей культуры. Тогда Андрей Дмитриевич Гончаров, который был «вторым» по авторитету среди художников-графиков («первым» был Фаворский), заведовал кафедрой художественного оформления печатной продукции. И он поставил перед педагогами, которые преподавали все, связанное с изобразительным искусством в книге, задачу: воспитать новое поколение и редакторов, и художников, у которых будет новое понимание задач оформления книги. И весь контингент педагогов работал на эту задачу. Для них авангард в искусстве был как бы главным направлением. И мы как раз попали вот в эту «струю». Все, что мы слышали от педагогов, и то, что мы сами рисовали, что рисовали другие студенты,—все это было «под флагом» нового искусства, его понимания. Институт нас воспитывал в этом направлении. И мы оттуда вышли, «начиненные» этим мировоззрением и довольно профессиональным пониманием, по полиграфической терминологии, «композиции издания». То есть пониманием стилистического единства текста (будь это «Война и мир», «Декамерон», Пушкин, «Мифы древней Греции», Маяковский, Шолохов, Горький, «Как закалялась сталь» или что-то еще) и его оформления. Все должно быть едино. Дух текста и дух иллюстраций. Скажем, если вы берете Библию с иллюстрациями Доре—это классическое оформление, его композиции передают дух текста. Мы были этим «заряжены». Для меня это стало принципом—то, что приходит нового в изобразительном искусстве, должно обязательно (в моем представлении) быть стилистически единым с искусством движения. Причем должно быть не просто «новое» движение, оно должно быть стилистически очень разнообразным. Если взяли Пикассо—то должно быть найдено движение, органичное искусству Пикассо, если взяли сюрреализм (Сальвадора Дали, например), то должно быть сюрреалистическое движение, если «новое» изображение—должна быть и «новая» пластика. Как раз тогда мы вместе с Галей придумали идею «Веселой карусели», и в сюжете «Рассеянный Джованни» я решал именно такую задачу.

Г.Г.: *А на студию в основном попадали художники из ВГИКа?*

А.П.: Преимущественно—да. Но не всегда. В этот период, который мы так любовно называем «нашей перестройкой»—где-то с 1959-го, с 1960-го года,—неоднократно приглашали художников «со стороны». Но они не знали нашего производства. Помню, как Борис Степанцев на фильм «Окно» пригласил Левенталь. Левенталь был очень заметным художником в Большом театре и потом даже стал (не знаю, может быть, и сейчас является) главным художником театра...

Г.Г.: *Он был главным, а сейчас ушел в связи с уходом Григоровича.*

Г.Бар.: Но Марина Соколова, его жена, работала на нашей студии. Она же заканчивала ВГИК, как раз у Иванова-Вано училась и работала на его картинах—была художником на «Сече при Керженце», «Левше». . . Там несколько художников было: Тюрин, Курицын и Марина Соколова. Иванов-Вано на «Левшу» взял всех своих студентов (кстати, он делал этот фильм по дипломной работе Аркадия Тюрина). Потом уже Марина делала и «Времена года». И она тоже работала художником в Большом театре вместе со своим мужем, и в театре имени Станиславского. У нее красивые были эскизы, продавались за рубеж, в Америку. . .

А.П.: Левенталь тогда сделал эскизы к «Окну», а уже по этим эскизам работал Савченко. Савченко—художник, который со Степанцевым сотрудничал постоянно.

Много можно говорить о роли станкового изображения и кинематографического движения, монтажа и т.д. Надо было бы это осмыслить. Может быть, интуитивно наши режиссеры и художники все это осознают, я просто этого не слышал от наших критиков и искусствоведов, которые мало про нас говорят, они даже не берутся за эту тему. В лучшем случае скажут: «Это—талантливый художник». И все.

Г.Г.: *А у вас художники переходят в режиссуру?*

А.П.: Как правило, переходят мультипликаторы. Раз уж зашла об этом речь—немножечко теории. Я не люблю теорию, может быть, это не мое призвание, но приведу пример «теории в жизни». В фильме «Жил-был Козявин» художником был Николай Попов. Он вместе с нами, параллельно, окончил Полиграфический, очное отделение. Мы с ним были знакомы, видели его графику, когда он заканчивал институт. Было два знаменитых диплома в Полиграфическом, о которых много говорили, их даже показывали нам перед тем, как мы начали работать над своими—дипломы Вити Пивоварова и Коли Попова. Весь педагогический состав во главе с Гончаровым подавал их как некие эталоны нового мышления. И вот Коля пришел на «Союзмультфильм» и делал «Козявина» как художник. И потом, когда я стал делать свою первую картину, «Учитель пения» в «Калейдоскопе 68», я тоже Колю пригласил в качестве художника. Он сделал один эскиз, а я параллельно сделал раскадровку. Я в начале работы видел, что он начал делать, и представлял, что получится, поскольку тоже работал на «Козявине» и хорошо знал его как графика, видел и в журналах его работы. И вот он принес свой эскиз, а я принес раскадровку. Он посмотрел на нее и сказал: «Ой, как же вы умеете и так повернуть, и сяк, и так скомпоновать, и иначе?» Там же все движется, поворачивается то в одном ракурсе, то в другом. Мне проблема была ясна—это оговаривалось раньше, мы с ним много обсуждали,—и я понял, в чем дело. Он сделал эскиз и в этом эскизе как художник-станковист все высказал, что думает на эту тему. И моя инициатива—повернуть так или иначе—была ему чужда. Я это понял и говорю: «Но ведь рисунок придется двигать. Даже если мы не будем изменять ракурс, то все равно персонажам придется перемещаться, и твоя композиция так или иначе разрушится». Он не сдается: «А разве нельзя сделать так: бегемот стоит, а учитель пения сидит за роялем и играет и поет, не вставая?»—«Но

ведь ему придется нажимать на клавиши, значит, он будет двигать рукой, потом он должен обернуться к бегемоту, а бегемот должен разинуть пасть, и твоя картинка разрушится». — «А разве не может учитель пения не поворачиваться к бегемоту? Ну, только вот на клавиши нажимать, чуть-чуть приподнимая палец...» — «Но в конце-то бегемот проглатывает учителя, чтобы его голосом запеть. Все равно же он его проглотит, и отсюда, из центра композиции, учитель исчезнет!» — «А нельзя ли сделать так: чтобы он его проглотил — и фильм кончился?»

Вот так он боролся за свою картинку. Я, естественно, не мог следовать его желанию, я делал фильм так, как видел. Я хоть и начинающий, но режиссер (и мультипликатор, и прием новый там придумал) — и я делал фильм. Не картинку. А когда он был закончен, и была премьера, мы пришли в Дом кино, и в ожидании просмотра я случайно подслушал, как Коля какому-то своему приятелю говорил: «Да, конечно, я доволен, но только там режиссер подпортил...» То есть я «подпортил» то, что он сделал на эскизе. Вот пример взаимного непонимания, когда каждый смотрит со своих позиций. Кстати, это — болезнь всего кинематографа. Я, помню, читал переводную статью какого-то итальянского сценариста того времени, когда работали Антониони, Пазолини, Висконти. Статья начиналась с фразы: «Для меня самая одиозная фигура — это режиссер». То есть опытный итальянский сценарист находился в постоянном конфликте с тем, кто воплощал его замысел. Это действительно совершенно «новое», так сказать, мышление. Новое, иное. Об этом можно много говорить — почему пошла эта «новая волна», «перестройка», какие проблемы она перед нами поставила. Но, в конце концов, выходишь на то, что кинематограф — это не то же самое, что станковые работы. Мышление художника-станковиста, когда он делает живописное полотно, или какую-то графику станковую, строится на том, что он там целиком — автор. Хотя и иллюстратор может чувствовать себя станковистом — я помню, как Олег Кудряшов выставлял свои станковые работы, которые были одновременно и иллюстрациями к «Уленшпигелю». Но вообще у иллюстратора в книге свое место. Предположим, он иллюстрирует или оформляет роман Льва Толстого «Война и мир». Я помню иллюстрации художника — его фамилия была, кажется, Климашин, — очень подробная разработка, очень реалистичная, очень приближенная к Толстому. Но уберем текст Толстого и посмотрим только на его иллюстрации. Сложится ли у нас впечатление о романе «Война и мир»? Никогда! И больше того — оно будет очень далеким от философского смысла романа. Возьмем обратный пример: уберем иллюстрации. Уберем даже обложку, переплет, шрифт на обложке... Возьмем просто тетрадки, где рукой Толстого написан этот роман, и прочитаем его. Роман полностью сохранится и создаст в нашем воображении то же впечатление — невероятное, незабываемое. Следовательно, у художника книги, как бы много он ни нарисовал, роль пассивная. И он, подсознательно понимая эту роль, думает: Толстой все за меня сделает, а мне надо только себя показать. Нечто свое, нечто, что может быть, а может и не быть. Когда же режиссер берется делать фильм, предположим, «Войну и мир», то он, снимая фильм, должен создать нечто, адекватное роману. Ведь может так случиться, что кто-то не читал его... Я, например, сознаюсь, не читал «Невинного», по которому снимал Висконти...

Г.Г.: Висконти все по литературным источникам делал, у него все—по романам.

А.П.: И мы не читали этой литературы, но, смотря его фильмы, мы как бы «прочитали» сами романы. То есть режиссер, создавая фильм-экранизацию, берет на себя обязательство создать свою версию, к примеру, того же романа «Война и мир». И всю его философичность, все его образы он должен сделать сам—с помощью актеров, художников, композитора, оператора. Так что художник-станковист и режиссер—совершенно разные фигуры. Поэтому, когда художники становились режиссерами, то не все были готовы к тому, что у них будет движение, будет раскадровка. Только вгиковцы или люди, уже поработавшие на студии, справлялись с этой задачей. Но все равно, когда я работаю мультипликатором у бывшего художника-постановщика, а ныне—режиссера, я часто чувствую, что он режиссер ограниченный. И он взял Петрова (тоже режиссера), потому что хочет, чтобы Петров за него решил какие-то режиссерские проблемы. Я помню, как Бордзиловский, который вызывает у меня уважение как человек—красивый, образованный (я, в общем, любил с ним работать—он не требовал, как Дёжкин, полного подчинения его творческому началу, и я был более свободен),—когда я уже не хотел у него работать, потому что меня могли в результате не запустить как режиссера, ходил между сценарным отделом и главным редактором и громогласно обещал «дойти до ЦК комсомола», чтобы ему на картину дали Петрова как мультипликатора.

Г.Г.: А как происходила эта «перестройка» шестидесятых годов на студии?

А.П.: Был приглашен Юткевич, чтобы возглавить процесс. Он тогда сделал на нашей студии картину «Баня» по Маяковскому, и одновременно под его руководством организовали курсы повышения квалификации для режиссеров, и мы с Галей попали на них и прослушали его курс лекций о режиссуре. Потом там читали лекции Вайсфельд, Юренев и многие другие корифеи советского кино. Потом густо пошли просмотры шедевров мирового кинематографа, Авенариус прочитал нам лекцию о Чаплине, и мы посмотрели много картин Чаплина. Потом всех комиков—Бастера Китона, Гарольда Ллойда. Потом смотрели Мельеса (брatья Люмьеры—это просто зарождение кинематографа, а Мельес был очень близок по своему мышлению к мультипликации), Бунюэля («Андалузский пес»), Кокто («Кровь поэта», «Орфей», «Завещание Орфея»). Потом пошла «волна»: Феллини, Пазолини, Висконти, Антониони. Шел такой интеллектуальный «навал»! Благодаря тому, что мы были молодыми, мы все это воспринимали с жадностью. Плюс выставки, начиная с «фестивальной», в Парке Горького, такой авангардистской выставки—до выставок Пикассо, сюрреалистов, гиперреалистов, что-то немцы привозили... И от этого «навала» никакого пресыщения не наступало. Помню, когда мы с моим любимым Угарушкой работали в контакте с Митяевым, то он, одоблив нашу идею, сказал: «Идите, работайте и не жалейте своих мозгов, они этого не любят!»

Все это становилось нашей жизнью, нашими взглядами, нашим мировоззрением. Помню, когда все вдруг прекратилось. Мне поручили работу с творческой молодежью. Я за это дело взялся горячо, старался сделать все,

что нужно. Попробовал возродить и этот «интеллектуальный навал». И ничего не получилось. Сильнейшее сопротивление. Помните, как героя Луи де Фюнеса в «Фантомасе» сочли сумасшедшим и посадили в камеру? Вот и я, как Луи де Фюнес, лупил кулаками и ногами в какие-то ватные мягкие подушки...

Г.Г.: *С чем связан выбор реалистического изображения в ваших поздних работах?*

А.П.: Я хочу добавить к вышесказанному, что в тот момент невольно все мысли крутились вокруг политики, потому что хотелось свободы, а ее не было. Но как только где-то началась перестройка, и заговорили о том, что теперь—свобода, то, естественно, захотелось говорить о том, ради чего ты, собственно, все это делаешь. И тогда я обратился к тому, что мне нравится. Я уже говорил в прежних интервью, что я из праха создаю человека, потом вдыхаю в него душу, и это—мои любимые моменты. Скажем, Адмет. Адмет—маленький человек в огромном мире. И вот я вижу, уже на экране: он пошел, он от меня удаляется, и, глядя ему вслед, я знаю, что он думает, чувствует. Он знает, что должен умереть, но надеется избежать смерти. И я понимаю, какое у него напряжение эмоций, мыслей, как трепетно он относится к жизни. Я его «нагрузил» этими идеями, мыслями, чувствами, и он пошел, живой человек...

Это—первое. Второе—мир вокруг него. Не знаю, может быть, таким было воспитание... Несмотря на то, что то время заслужило упреки за культ личности, его проявления, последствия и ужасы, но одновременно—не знаю, в силу чего,—мы получили какой-то романтический «запал». Может быть, такая литература подворачивалась, может, влияло то, что мы любили... Скажем, Африка. Для меня это был мир, увиденный через «Гарзана». Или пираты, которые плавали на кораблях и не были разбойниками и жуткими аморальными типами, которых надо только повесить... они в наших глазах были романтиками, героями. И я тоже бредил морем. И только в двадцать—двадцать один год я впервые оказался на море, впервые оказался в горах. И, естественно, я ждал этого, «как ждет любовник молодой минуты верного свиданья»... Когда я увидел горы, я пришел в невероятный восторг, я все это воспринимал, «подогретый» тем романтическим воспитанием. И сейчас еще, оказавшись где-то в горах или на берегу моря, штормит ли оно или спокойно, я испытываю восхищение. Или лунная ночь... Много раз, и в детстве, и позже я был зачарован пейзажами, освещенными луной. Представьте себе такое красивейшее место... Приходишь невольно к выводу, что их не так-то уж много на Земле, невероятно красивых мест, таких, как Карадаг, Коктебель, Библейская долина и Новый Свет, и, по-своему, Ялта. Все это просто жемчужины... И вот, представьте себе, в Новом Свете мы с Галей идем по мысу, приблизительно такому же, на который выходил Полифем, чтобы поиграть на флейте и привлечь Галатею. Мы идем по этому мысу и видим картину: бухты, отделенные от моря невероятно красивыми скалами, плюс к этому солнце, которое идет к закату—еще не красное, вечернее, а золотое,—и скалы, которые сияют, освещенные этим золотым светом. Они горят на солнце, как золото. Море вдруг становится темным, бухты—синими, темно-зелеными, темно-фиолетовыми, и все это так темно

и густо, и скалы еще сильнее от этого горят. А вдаль мы видим панораму Крыма: Аю-Даг и даже Ай-Петри—все видно. И мы идем и не чувствуем под собой ног, и говорим: «Ах, как красиво! Прекрасно! А сюда посмотри! А сюда! Боже мой, какая красота!»

Хочу процитировать Гоголя, которого я обожаю за его произведения, построенные на фольклоре, и за его восприятие. Прочту то, что мне созвучно: «И через несколько минут все уже уснуло на селе. Один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба. Так же прекрасна была земля в дивном серебряном блеске, но уже никто не упивался ими. Все погрузилось в сон». У меня ощущение, что ему просто не хватает слов, чтобы сказать, как это было прекрасно. И смотрите, какая досада: все погрузилось в сон, все спят, а красота-то осталась! Уже никто ею не любовался, а она была, эта красота, такая невероятная. И я думаю: вот, создал Бог прекрасную землю, этот прекрасный мир, создал—и сам чувствовал, как это красиво. Но Бог-то один, а ему хотелось, чтобы кто-то был потрясен этим, кто-то любовался, кто-то оценил! И тогда он создал человека: пусть тот посмотрит и увидит, как все это прекрасно. И я чувствовал себя этим человеком, любуясь горами в лучах солнца, и думал: Боже мой, как прекрасно! И мне хотелось все это передать. Естественно, я мог это сделать только в суперреалистическом стиле изображения. Ну как еще? Я не мог этого исказить неким экспрессионизмом или абстракционизмом—я бы не передал тогда этого. Но если бы кто-то в этот момент тронул бы меня за плечо и спросил: «Послушай, а собственно, зачем это все?»—я бы не мог ему объяснить, почему я в восторге, почему хочу это передать. Но я стремился к этому, и мне для этого нужна была свобода, и я счастлив был бы ею воспользоваться, если бы не подошел возраст, если бы не сложилась такая ситуация—нет возможности работать.

Жаль, но что делать? Я по этому поводу люблю рассказывать одну «притчу». Делал я «Геракла у Адмета», и там фоны, пейзажи—удались. Но пленка не позволяла их воспроизвести. Больше того: те, кто работал, не помогали, а иногда даже сопротивлялись. Ну, и так далее. И вот вызывают меня в Госкино. Тогда главным редактором был Богомолов, но, думаю, любой из редакторов мог бы такое сказать... Он смотрит наши фоны (которые просто предел того, что можно сделать вокруг этого сюжета) и говорит: «Знаете что, товарищ Петров? Я вам скажу: бросьте вы этот муравьиный труд! И вообще, вы должны понять, что без вашей картины советский кинематограф обойдется...» Я думаю, действительно, почему бы и не обойтись? Конечно, обошелся бы. Но прошло время. Разговор тот был где-то в 1984 году, сейчас 1996-й, и мы уже имеем налицо определенный результат, и я уже несколько лет повторяю (про себя, конечно): «Товарищ Богомолов! Как видите, наш зритель обошелся без советского кинематографа! Завезли в Россию огромное количество телевизоров и видеоманитофонов лучших японских и американских фирм, завезли огромное количество кассет с американскими и прочими зарубежными фильмами, и зритель наш смотрит их, и забыл про советский кинематограф... И в мультипликации—смотрит Диснея, и ничего мы с этим поделать не можем. Смотрит—и обходится без советского кинематографа».

Г.Г.: *Страшно ли Вам ждать реакции зрителей на Ваши картины?*

А.П.: Когда я сделал первую картину, «Учитель пения», я не знал, что будет просмотр у нас, в Большом зале. Но шел на студию. Мне навстречу попался Владимир Дмитриевич Дегтярев, он, наоборот, уходил со студии домой. Мы остановились, поздоровались, и он говорит: «Там на студии какой-то просмотр намечается...» И я, еще даже не подозревая, что будет как раз показ моего фильма (он был в составе «Калейдоскопа 68»), тем не менее, заторопился, чтобы попасть на этот просмотр. Просмотр уже начался. Я остановился в дверях. Как раз «Калейдоскоп 68» смотрели, закончился первый сюжет, Атаманова, пошел мой. И впоследствии, и прежде, когда показывали мультфильмы в зале, я всегда чувствовал кожей настроение аудитории. И пока шел мой сюжет, мне казалось, что в зале стоит мрачная тишина... Всего три минуты, и за эти три минуты я вспотел так, как будто только что вылез из бассейна. Никогда такого не испытывал. Начался следующий сюжет, я убежал в ту комнату, где работал. После просмотра я вышел из комнаты и стал спускаться по лестнице. Навстречу мне шли те, кто был в просмотрном зале. Я всех знаю, со всеми всегда здоровался, идет одна группа, я говорю: «Здравствуйте!», вторая группа: «Здравствуйте!», третья группа: «Здравствуйте!» И то ли мне кажется, то ли на самом деле—никто со мной не здоровается! Ужасный момент. Когда смотрели мой второй сюжет, «Рассеянный Джованни», я уже ждал этого просмотра и сидел в зале. Пошел сюжет, и вдруг раздается громкий голос тогдашнего председателя фабкома (была такая Клавдия Ивановна Шапиро): «Да это просто вырезать—и все!» Она, собственно говоря, начальник цеха заливки... Я думаю: что же она берется оценивать нашу работу?

Позже на пленуме Союза кинематографистов «доживавший» тогда уже последние дни Романов делал обширный доклад, анализируя кинематограф последних лет. Полтора часа говорил об игровом кино, более коротко—о документальном и о научно-популярном и, наконец, две фразы сказал о мультипликации. До этого говорил туманно, уклончиво: «Тем не менее, имели место тенденции...» И по тому, какие тенденции, мы понимали, что речь идет об «Андрее Рублеве» Тарковского. Или: «Тем не менее, имели место попытки...» И было понятно, что имелся в виду «Скверный анекдот» Алова и Наумова. Но Романов не называл фильмы напрямую, а очень деликатно, туманно намекал неизвестно на что. И только когда речь зашла о мультипликации, стал конкретней. Это были всего две фразы. Одна: «Советская мультипликация пошла навстречу зрителю, потому что сейчас открыты специальные кинотеатры: “Баррикады” и один зал в кинотеатре “Россия”». Вторая фраза: «Но имели место попытки использовать трибуну детского кинематографа для пропаганды абстрактного искусства—я имею в виду сюжеты “Мозаика” [это сюжет Гали Бариновой—А.П.] и “Рассеянный Джованни”—первый номер “Веселой карусели”». Вот такое прямое указание на виновников—вот они, злодеи, вот они, враги советского кинематографа!.. Прямо передо мной сидел Михал Михалыч Вальков, который громко, на весь зал, взвизгнул каким-то неестественным таким «Ха!» и сполз под кресло. А я—я почувствовал себя героем. Потому что в то время получить такую критику означало, что я делаю то, что нужно! Доклад окончил-

ся, объявили перерыв, и я вышел в фойе таким гордым... Позже на все была уже иная реакция: и на провалы, и на реакцию зрителя.

Г.Г.: *Какую мультипликацию Вы оцениваете выше: нашу или зарубежную?*

А.П.: К моему сожалению, мы больны вторичностью. Во всем—и в искусстве в том числе. Это—наша болезнь. Но надеюсь, что, может быть, мы как-нибудь излечимся от нее. Сам я всегда, даже в детстве, когда был нормальным зрителем, сравнивал наши фильмы с каким-то образом попавшими на экраны зарубежными и убеждался в том, что американские фильмы лучше, убедительнее. Очевидно, проявлялось их умение использовать психологию зрителя, знание этой психологии. А мы отличались тем, что неправильно понимали зрителя.

Нашу анимацию я не любил, потому что низко ее оценивал. И я все время пытался понять: кто же виноват? Когда мне посоветовали: «Или ты будешь нормально работать, как все,—или не будешь вообще»,—то я подумал, что, очевидно, Госкино запрещает слишком многое. Потом, сидя в сценарном в роли члена худсовета (я был молодой член худсовета и меня как бы «натаскивали», давали возможность понаблюдать процесс), я видел, как сценаристы приносят сценарии, которые трудно воплотить на экране. Я был уже опытным мультипликатором и понимал: ну, нечего там двигать, нечего там играть вот этому нарисованному актеру. Но сценаристу редакторы говорили о другом. Подсказывали, что переделать, чтобы сценарий прошел... На тех же худсоветах я видел: написали сценарий, режиссер сделал раскадровку, неинтересную раскадровку, все не то. Я пытался что-то советовать, но председатель худсовета говорил: «Не пойму, что ты хочешь: ты “против” или “за”?» Ему главное было—оценить сценарий или раскадровку—плохие они или отличные. А я хотел подсказать, как что-то улучшить... И я решил—это режиссеры виноваты в том, что фильмы такие. А потом убедился, что художники виноваты тоже... Пришел Левенталь, сделал эскизы, а потом взяли нашего художника, и он все переделал... Значит, и художники виноваты! А потом у меня самого пошли неприятности с мультипликаторами... Даже в «Мореплавании Солнышкина», когда я пытался использовать студийных мультипликаторов... К примеру, сделал мультипликатор слой, танец какой-нибудь. Я говорю: «Ну, почему ты не делаешь, как я тебя просил: это и это...»—«Начальник производства требует от меня, чтоб работал быстрее».—«Вот что. Ты сделал, считай, что полработы. Даю тебе еще один срок и деньги, по моим замечаниям сделай дубль. На основе твоей “болванки” сделай мне новую сцену—так, как нужно». Он получал сцену—большую, срок повторный, тоже, в общем, большой, деньги. Проходит время, приносит мне второй вариант. Я листаю, вижу: то же самое, спрашиваю: «Что ж ты тут переделал-то?»—«Ну как же, все заново нарисовал!»—«А где у тебя тот, первый вариант?»—«А я взял его и в корзину выкинул». И нарисовал все то же самое. Он ничего другого сделать не мог, хотя как мультипликатор работал хлестко, выразительно, но стандартно, неконструктивно. Вот—традиции той «диснеевщины», которая равнялась халтуре. Все—по принципу: «А зачем вы стараетесь делать лучше?» И мультипликатор-то был очень хороший, говорил: «Мы—за тебя. Хотя мы

не с тобой, но мы—за тебя». И я понял, что даже мультипликаторы виноваты в том, что у нас такие фильмы. Я уже не говорю про ФК [цех фазовки и контуровки], с которым поладить было невозможно... Это был глас вопиющего в пустыне, если ты говорил, что нам надо совершенствовать наш производственный механизм, тогда «Союзмультфильм» имеет смысл. Или гори он огнем неугасимым, этот «Союзмультфильм»...

Когда я искал материал для фантастической картины, я нашел такой сюжет: в далеком будущем (или в какой-то фантастической стране) человеческий ум направлен на то, чтобы заставить человека работать. Для этого вещи, которыми он пользуется, имеют свойство быстро саморазрушаться. Кошелек становится дырявым, часы взрываются, одежда рассыпается... А главный персонаж—человек, который подпольно сделал нормальный прочный табурет. Он чувствует себя преступником, потому что если его обнаружат и поймают, его будут судить и посадят в тюрьму. Весь сюжет—это протест против такого будущего. А как раз тогда Брежнев делал доклад на очередном съезде, и была объявлена новая «пятилетка качества». И я подумал: ну, все! Сделаю этот научно-фантастический фильм! Причем там могло быть много комических моментов, он мог быть очень смешным. И вот мы сидим в буфете за одним столиком с директором студии, Вальковым, который был и председателем худсовета, и определял многое в творческой жизни, а не только в хозяйственной. Я говорю: «Михал Михалыч! Я нашел сценарий на тему “Пятилетка качества”!» Он, человек не без юмора, тут же резко, энергично встал, хлопнул двумя руками по столу и сказал: «Все! Я пошел утверждать вашу тему!» Но потом, улыбнувшись, снова сел—ему нужно было еще компот допить. А я, подумав, что раз сказал «А», надо сказать «Б», изложил содержание этого рассказа. И увидел, как лицо Михал Михалыча постепенно тускнеет, тускнеет, вытягивается; наконец, он тихо говорит: «Не-ет, это не то, что нам нужно...» Я, в свою очередь, удивляюсь. А он, наклоняясь ко мне, доверительно шепчет: «Дело в том, что, может быть, именно так и надо делать!» То есть делать вещи, которые будут разрушаться...

Позже мне подвернулась поездка за рубеж. Но надо было пройти через «экзамен», который устраивали нам райкомы. Требовалось подготовиться. Естественно, главная тема, по которой спрашивали, это—съезды, надо было читать доклады, сделанные на съездах, просматривать газеты... И, читая передовицы, я увидел заголовок: «На съезде: пятилетка качества». Потом следующая передовица в «Правде»: «Качество—это качество работы!» Следующий номер «Правды»: «Качество работы—это количество!» И так далее... Речь снова пошла о количестве, а там, где количество, качества не бывает...

Мне нравятся диснеевские фильмы довоенного периода. Пусть эти слова будут некоторой крамолрой, я ведь сам всегда пытался призывать к тому, что свою историю надо сохранять, надо уважать наших корифеев. Я очень уважаю Ивана Петровича Иванова-Вано. Не может быть иначе: он учредил АСИФА, он преподаватель и профессор ВГИКа, он писал книги о мультипликации—на это же требуются время и силы. Он должен был налаживать отношения с Халасом, с Полем Гримо, с нашими студийными корифеями, которые потом его пытались «убрать» (я был против этого категорически).

Но, что касается мультипликаторов, хочу привести два примера. Первый—фильм «Двенадцать месяцев» Иванова-Вано. Урок. Учитель королевы читает ей мораль: королева должна быть доброй, и так далее. Он расхаживает, делает жесты рукой так и так, потом разворачивается, идет обратно и снова делает рукой так и так. Честно говоря, это скучно. И другой урок—в «Пиноккио» Диснея. Великолепный образ, великолепная актерская игра! Сверчок получил задание от феи учить Пиноккио. Объяснив Пиноккио, что такое совесть, Сверчок, наклонившись к нему, спрашивает: «Ну что, понял?» Видно, что Пиноккио хочет сказать: «Да», но неожиданно он говорит: «Не-а!» Все живо, и жест—сдержанный, но точный абсолютно. Тогда Сверчок садится, берет зонтик и с его помощью пытается что-то объяснить Пиноккио, понимает, что это бесполезно, и говорит: «Ладно! Давай так. Научись свистеть, и когда у тебя будет трудная ситуация—ты свистнешь!» У Пиноккио свист не получается, но Сверчок ему свистит: «Давай, учись!» И урок свиста переходит в танец. Сверчок катается по струнам скрипки, делает пробежку на мысочках, струна лопается, дает ему синхронно щелчок под зад, он летит на верхнюю полку, и танец продолжается... Прекрасно придуманный, прекрасно сделанный! Ну, кто еще когда-нибудь сделает такой великолепный мультипликат? Просто совершенство мультипликационного искусства!

Г.Г.: *Каким Вы хотели бы видеть развитие нашей мультипликации?*

А.П.: Мультипликация—это очень маленький контингент творческих работников, которые ею занимаются. Я хотел бы, чтобы она развивалась «вширь», чтобы все могли что-то сделать, высказать себя. Чтобы диапазон был несравненно более широким, вообще без границ. Нужен и интеллектуальный кинематограф, и развлекательный, и эмоциональный, и сериалы, которые у нас проклинаяют—дескать, не надо этого, это надо запретить... Неправильно. Есть разные вещи. В принципе, комикс или сериал—нужен. Зритель их любит. Другой вопрос—как их сделать. У меня были идеи «нагружать» эту форму какими-то актуальными проблемами... А, собственно, почему мы против, если нравится зрителю? Почему не использовать этот феномен популярности для того, чтобы через сериал ставить важные вопросы, решать их? Я желаю нашей мультипликации, чтобы наши фильмы собирали все призы на всех международных фестивалях, чтобы наши сериалы заполнили экраны всего мира (*смеется*). Такой вот я патриот. Хочется, чтобы Америка нам не диктовала и не показывала, какие мы убогие. Наоборот, чтобы она с нас брала пример. Мне было приятно, когда я вдруг обнаруживал, что какие-то мои фильмы «сработали», и где-то в Америке или в Японии использовали мои идеи.

И еще: мне хотелось бы сделать фильм, который вмещался бы в жизнь. Меня всегда радует, когда на экране снова появляется фильм «Лев и 9 гиен». Режиссер его—Гаял Баринава, и я невероятно счастлив, что она взяла меня художником-постановщиком и мультипликатором. Своей рукой я нарисовал на целлулоиде очень много сцен в этом фильме и поэтому за него болею. Он был сделан в самом начале перестройки. И так быстро шло развитие событий, что казалось, этот фильм—однодневка, что он быстро потеряет актуальность. Все проблемы уже решены в 1991 году, «наши» победили,

и фильм уже не нужен. Но через несколько лет его показывают снова, мы смотрим: Боже мой, он стал еще актуальней! Проблемы-то не устраняются, они только нагнетаются, и мы уже чувствуем себя этими гиенами, которые последнюю корову отдали и продолжают жить на помойке... И все превратилось в помойку, вместо того чтобы началась счастливая жизнь. И когда сейчас показывают «Льва...», мы думаем: какой пророческий фильм сделали! Конечно, такие вещи приносят удовлетворение от работы...

Г.Бар: Толя тогда был без работы, в простое, после «Геракла...» его не запускали, потому что знали, как он долго делает картины. А я начала делать «Льва...» и говорю: «Слушай, иди ко мне художником, ты хороший график...»

А.П.: «Хватит тебе бездельничать!»—сказала.

Да, перестройка произошла—но люди остались теми же. В свое время передо мной встал вопрос: вступать ли мне в партию? Тот же Друян говорил: «Я тебе рекомендацию напишу, ты нужен!» И в какой-то момент я перестал сопротивляться—после того, как Витя Пивоваров показал мне книгу, изданную в Прибалтике. Мы удивились тому, как «авангардно» (пресловутое слово!) она была издана. У нас, в период застоя, это было бы невозможно. Витя сказал: «Все дело в том, что в Прибалтике интеллигентные люди вступили в партию, и благодаря этому там можно издать вот такую книгу». И эти мудрые, как мне показалось, слова заставили меня прекратить сопротивление. Но тут же произошли новые события: я делал очередную картину, у меня начались сложности, меня стали вызывать на партбюро, и я понял: не-ет, эти люди хотят чего-то другого. Чего—мне не очень понятно. И я тормознул, сдал назад и очень доволен, что не оказался в партии. Творческий человек должен быть объективным, должен быть вне политики, потому что политика предполагает борьбу между людьми. В ней человек руководствуется какой-то определенной программой и все остальное вокруг себя крушит. А я по природе—созидатель. Художник должен знать все, пережить все, но при этом оставаться внепартийным и даже, мне кажется, внерелигиозным, потому что принадлежность к одной из религий «зашоривает» его. Все-таки надо быть свободным, чтобы иметь возможность объективно, спокойно, толерантно осмысливать то, что происходит. Мне кажется, что роль искусства скорее такая.

Г.Бородин: *Расскажите подробнее об изобретении технологии «фотографики».*

А.П.: В детстве я рано, лет в 12–13, освоил всю технологию фотографии: чувствительность пленки, время проявки, температуру проявителя, диафрагму, экспозицию... У меня оказался аппарат «Фотокор» с кассетами, и я «изобрел» домашнюю детскую фотолабораторию, сделанную из старого комода, выпотрошенного и пустого. Потом, когда мы отдыхали в лесничестве, я и там изготовил нечто подобное, но из деревенского стола, и снимал и печатал при керосиновой лампе фотографии прямо на месте. На курсах мультипликаторов, где мы учились, операторское мастерство преподавал Друян. Он принес камеру, чтобы показать принцип «эклера» и покадровой съемки... И я буквально вцепился в эту технику: грейфер, контргрейфер, фиксирующая рамка, обтюратор... А потом мы освоили профессию

нальный черновой съемочный станок и, с Галей, снимали на нем наши черновые пробы. И одна из студенток наших курсов поинтересовалась мимоходом: «А зачем вы это снимаете?» Мы ответили: «Как же—чтобы освоить, чтобы лучше было!»—«Да не надо это делать...» Она ушла, а мы поняли, что не стоит делать хорошо—и так заплатят. Вот эта философия уже отработавших мультипликаторов многими была воспринята таким образом. А мы были слишком молодыми, наивными—нам это было непонятно. Хотелось мультипликацию двигать вперед, хотелось, чтобы искусство «поднималось», или, если лучше сделать нельзя, чтобы развивалось «вширь», чтобы осваивались новые техники, новый язык. И «частный случай» «Рассеянного Джованни» был совсем не случаен, это было желание освоить новую форму, и для этого нужны были и эти короткие сюжеты в «Веселой карусели». Но мне уже тогда говорили: «Или ты будешь работать нормально, как все, или—вообще не будешь заниматься режиссурой!»

А секрет технологии фотографии—это «пушистый котенок» Пашенко, только направленный «внутрь». Друян тогда достал из своего заглазника стеклышко, которое называлось «диффузион»—тот самый «секрет размытости», и этот «секрет» послужил мне в дальнейшем основой эксперимента над формой. В задумке было сделать реалистическую живопись, скажем, «гиперреализм». И я искал—как разложить краски для заливки, а потом диффузионно размывать и получать «лессировку» (вернее, то, что в живописи называется «лессировкой»). У классических художников—от старой Академии до Репина—все держалось на этой гладкой лессировке. Но вопрос был еще в цвете. В отличие от Репина, Сезанн, Ренуар—очень богатые в смысле цвета. Но моя-то находка предполагала и накладывание одного цвета на другой, и переходы в момент движения из одного цвета в другой—то, что в живописи было невозможно. Этот прием давал богатые возможности в перспективе. Но против него всячески боролись. Даже Друян старался делать контрастно, уже при лабораторной печати. Я говорил: «Нет, Михал Захарыч! Надо сделать мягко, чтобы получилась “лессировка”, когда она нужна!» А он контрастностью увеличивал границы между градациями цвета. Никак я не мог ему объяснить. Тогда я сам шел к цветоустановщикам, но они мне говорили: «А ты разговаривай с Друяном!» И все. Я уходил, а Друян заявлял им: «Делайте, как я говорю!» Я ему говорил: «Михал Захарыч! Вы уничтожаете замысел!»—«Но у тебя нарисовано так!»—«Да, но это же только одна экспозиция, а есть еще другая экспозиция, и результат будет, когда они наложатся друг на друга, и я без этого не могу ни вам сказать, ни сам увидеть, где у меня правильно, где неправильно!»—«Так у тебя же нарисовано так!»—«А это?»—«А это какая-то грязь, это муть, это нам не нужно!» Он снимал, конечно, но что-то там неладно было с диафрагмой, плюс—контрастность при проявке... Наша группа его называла «дедушка русского обтюлятора».

И сегодня, вспоминая это непонимание, я начинаю психовать... Никому не мог объяснить. Даже коллегам. Ко мне приходили, просили: «Расскажи, как ты это делаешь?» Я рассказывал, где что красить и как записать в экспозиционные листы. Потом смотрю готовую сцену... «Я же все не так говорил!»—«А я думаю, что так!»

Г.Б.: Я помню жалобы некоторых работников ФК: дескать, на «Полигоне» столько сил было затрачено, чтобы нарисовать во всех деталях отражение в роговице глаза, а потом Петров всю эту работу «гробил» своими оптическими вetchатками...

А.П.: Было и так: подходит время запуска в производство—за две недели или за неделю собирается так называемая техническая комиссия, которая оценивала сложность и допускала фильм в производство. Скажем, «Мореплавание Солнышкина»—куда проще? Комбинезон—это даже не рубашка, штаны, носочки и пионерский галстук. Комбинезон—одна краска, тело—другая краска, шапочка—та же самая первая краска. И сапоги на ногах. Комиссия смотрит и говорит: «Как сложно!» Тогда начальник производства пишет в протоколе: «Очень сложно»,—и требует упростить раскадровку. Я упрощаю. Там, где в кадре два человека—оставляю одного, там, где три—оставляю двух, и так далее. Упростил. Снова приходит ко мне начальник ФК и оценивает: сцена номер один—сложность такая-то, сцена номер два—такая-то... Я уже сделал новую раскадровку! А директор картины—человек, который все понимает, но, тем не менее, просчитывает и уже не на комиссии, а в производственном отделе—говорит: «Вы знаете, как он упростил? Экономически это—70%. Теперь смету надо урезать, а это студии очень невыгодно. Вот что, Толя, бери свою первую раскадровку, протоколы техкомиссии надо исправлять—это мы сделаем, ты иди в производство—там все верно!» А я это производство знал (Галя подтвердит)—в Полиграфическом институте был предмет «экономика», и мы, делая курсовые и дипломы, должны были сделать не только книгу, но и калькуляцию на нее. То есть посчитать, сколько стоит заплатить писателю, художнику, фабрике, складу, где будет храниться тираж, за перевоз с фабрики на склад, со склада—по магазинам... Это стоило очень много. Художнику оставались смешные деньги. Мы-то думали: кто создает книгу? Художники! Мы создаем! Нет... И потом делится эта сумма на тираж—и узнается, сколько должна стоить эта книга при таком тираже. После Полиграфического института мы пришли на студию грамотными экономистами. И когда кто-нибудь говорит: «А почему я должен оплачивать транспорт, когда я транспортом не пользовался?»—я отвечаю: «Но твою картину возили туда-сюда, даже просто отвезти первую копию в Госкино—тоже нужна машина...»

«Мореплавание Солнышкина» я специально в классической форме делал и приглашал мультипликаторов с расчетом, чтобы с ними «законтакить» и потом как-то «повести» их на свою технологию, которая была рассчитана на классическую графику—то есть контур и заливка! Что может быть более классичным? Но нет: создавался миф, что это ужасно сложно. Я говорил: «Нормально! Даже при двух слоях—нормально!» Нет, они были против. А, может, в этом противодействии таился скрытый смысл, политическая, что ли, установка: разрушить «Союзмультифильм». В принципе, студия уже была далеко не рентабельной...

Г.Б.: Это происходило только на «...Солнышкине» или и на более сложных вещах?

А.П.: На всех моих картинах, в которых я искал «объемную» мультипликацию. Я просто работал над этим, пытаюсь совершенствовать руку и

глаз. Работал над «объемным» решением, ходил в ФК («Почему вы так делаете, а не иначе?») и ждал компьютера. Компьютеры тогда уже появлялись и у нас. Халас приезжал, привозил программы, показывал компьютеры, но не рассказывал, как это делается. Он хотел, чтобы мы это покупали. Компьютерные фильмы были еще очень несовершенными. Но мы надеялись, что компьютер нам поможет. Я, работая над совершенствованием этой формы, рассчитывал, что компьютер позволит мне его оседлать—как у Драгича в «Укротителе диких коней». Я себя чувствовал укротителем, покоряющим этот механизм, это «железо», как говорили программисты. Оседлал его и на Пегасе взлетел... Вот это была моя мечта. Но теперь я вижу—техника-то совершенствуется, а мультипликации почти нет. Программисты говорили: «Ну, вы там сами знаете, что с этим делать!» А мы не знали. И они ничего не могли подсказать. У меня есть диск вгиковских лучших работ по мультипликации, я их посмотрел: есть прекрасно сделанные сцены, но они сделаны классическим способом: на штифтах, на пергаментине, просто вместо съемки на пленку, о которой я рассказывал,—сканирование, а на компьютере—только раскраска. То есть убрали одну заливку, а ФК тоже делалось по-старому. Таким образом, опять компьютер не помог. Я пытался узнать, в чем дело, и мне показали: там, где мои экспозиции на пленке при наложении высветляли изображение, на компьютере—утемняли. Все наоборот. Ну, не годится моя форма с такой точки зрения. Но во ВГИКе правильно делают: они не теряют старые наработки, работу на штифтах и пергаментине, и съемку по кадрам пока не забывают.

Короче говоря, с мультипликацией на компьютере получилось так, что все наши решили: зачем эти штифты? Особенно организаторы, экономисты: зачем штифты, это все лишнее, и мультипликаторы требуют денег за эту работу, когда—вот вам компьютер! Вот вам программы! Это надо выкинуть, а ты садись за компьютер и работай! Молодые мультипликаторы—пока еще совсем не мультипликаторы—тоже подумали и скорей к компьютеру. А на штифтах работать не хотят, это сложно! Надо владеть искусством. Чтобы в фоновом написать живописную картину, скажем, море, нужно делать лессировку, а потом—тучи, а потом—«волны Айвазовского», а потом—скалы, а потом—корабль, терпящий крушение... Надо владеть масляными красками. Но они кинулись к компьютеру. И осваивают его, осваивают. Ловко ориентируются в клавишах, разбирают-собирают его. И пока дело в механике—все у них идет легко. А когда надо сыграть то, что переживает персонаж—начинаются проблемы, этого не сделаешь, не пройдя ту школу, которую прошли мы. И получается, сейчас мультипликация как лошадь, попавшая в болото: голову вытянули—хвост увяз, хвост вытянули—голова увязла...

Я показывал моим ученикам «Полигон». Мой любимый кусок—где военные сидят, смотрят друг на друга, и вдруг полковник бросается к выходу и убегает. Отличная сцена, просто мой шедевр... Бежит, на ходу скидывает китель, бежит дальше. Ребята смотрят, а я думаю: неужели им кажется, что, сев к компьютеру, они нажмут серию кнопок, и полковник побежит и скинет китель, а они будут только смотреть, как это легко получается? И я спрашиваю: «Как вы считаете, у вас так получится? Без штифтов, без

умения рисовать, без рисунка обнаженной модели—получится?»—«Конечно!»—«Как же?!»—«Но это же сделано по “эклеру”!..»

А сейчас ничего лучшего не придумали, как сделать «Шрека». Недавно по телевизору раскрывали его «секрет»—приглашается актер, снимается, и потом компьютер его внешность деформирует по определенному заданию... Чистая работа по «эклеру»! Но она же ограничена! Персонаж не может прыгнуть выше своей головы, он ведет себя так, как человек. А бегущий полковник может бежать-бежать, а потом перепрыгнуть Тихий океан, или что другое сделать. Показывают, как здорово снимают нового «Джеймса Бонда», как он прыгает с крыши, летит и попадает в окно. А потом показывают, как на тросах прыгает Бонд, и за ним на этих же тросах летит оператор и влетает вместе с камерой туда же. Правда, компьютер позволяет, например, сконструировать любой интерьер и может потом его поворачивать...

Что сегодня происходит с мультипликацией? Знаете, как в спорте: приготовились бежать на сто метров... В беге есть рекордное время, и надо его преодолеть. Все нацелились на это время, дали старт, рванули, и вдруг один другому делает подножку. Тому, кто собирался поставить рекорд. Тот, конечно, носом—по гаревой дорожке, и—никакого рекорда. Вот это и произошло с нами. А время потеряно. Хотя—еще не поздно.

Г.Бар.: Насчет натурального кино. Сейчас с помощью компьютера можно создавать невероятных персонажей. И если раньше мультипликация могла сделать то, что невозможно в природе, то теперь натурное кино может сделать то, что было возможно только в мультипликации.

А.П.: Это взаимное объединение... Было бы, разумеется, полезным, если все делать с умом, а не для того, чтобы столкнуться лбами, чтобы искры посыпались из глаз, чтобы кто-то получил сотрясение мозга... Не ради вражды, не ради конкуренции, а ради объединения усилий.

Г.Б.: *Когда Вы еще в 1970-е годы говорили о будущем взаимопроникновении кинематографа и анимации, Вы подразумевали, что в этом слиянии будет главенствовать Художник, а получилось, что—Машина.*

А.П.: Нет, не надо главенствовать. Надо взяться за руки, чтоб не пропасть поодиночке. Потому что и мультипликация пропадает, и компьютерная графика многое теряет. Опять каждый—врозь. А я тогда имел в виду связь и взаимопроникновение для понимания.

В заключение хочу еще раз подчеркнуть: надо искать путь к зрителю. Мои поиски «объемного» изображения все-таки были продиктованы не технологическим новаторством. Я видел, что западные режиссеры-«авангардисты» теряют свою аудиторию. Зритель не так уж охотно идет на «левое» кино, не всегда его понимает. А на диснеевские фильмы—идет. Если режиссер хочет быть услышанным, он сам должен искать путь к зрителю, учиться доходчивости. Именно в этих поисках я и направился в сторону рисованного «реализма», в котором можно выразить то, что невозможно передать средствами условного искусства. Это была моя дорога к зрителю.