



Идеологическая конъюнктура и художественная эстетика фильмов фэнтези России и США 1950-х годов

Н.Ю. Спутницкая

кандидат искусствоведения

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

При использовании архивного материала и инструментария компаративистики в статье рассматриваются вопросы репрезентации в фильмах фэнтези сказочно-мифологической картины мира на примере реализации в кинематографе 1950-х годов сюжетов о морских странствиях, особенностях образа героя-путешественника — Садко в кинематографе СССР и Синдбада в США. Представлен анализ героя, нарратива, контаминации восточных и античных мотивов, технологических, эстетических и идеологических составляющих в фильмах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

спецэффект,
треюковая съемка,
кинофэнтези,
Садко,
Синдбад

Развитие зрелищного кинематографа России и США 1950-х годов обусловлено рядом процессов, имевших решающее значение как для технологического развития отрасли, так и становления идеологии обеих стран. В кино приходят революционные технологии: широкоэкранное, широкоформатное кино; активно совершенствуются звуковые системы и способы создания оптических эффектов. Вместе с тем, первое послевоенное десятилетие ознаменовано началом эскалации военно-производственной базы. Вполне естественно, что в условиях противостояния двух сверхдержав практически любой киножанр и киноискусство в целом неизбежно выступали средствами пропаганды. Фильм-сказка, основанный на фольклорном материале, представлялся власти эффективным инструментом. Специфическая гонка высокобюджетных кино постановок между Россией и США получила зримое воплощение в фильмах А. Птушко и Н. Юрана. Несмотря на существенные различия в кинопроизводственных базах и культурных контекстах стран, эти работы не могли не иметь общих точек в области изобразительного решения, но что более важно — в поиске стратегического компромисса между замыслом художника и официальным дискурсом.



Кадр из фильма
«Садко» (1952)

¹ РГАЛИ. Ф. 2453.
Оп.3. Ед. хр. 976, 979.

Садко: противостояние

В начале 1950-х годов А. Птушко удается добиться на «Мосфильме» постановки фильма по мотивам народного эпоса. Образ свободного художника, представленный в студийной заявке в 1950 году, методично редуцировался до борца за социальную справедливость, изрекающего речи о любви к родине, тщетности поисков счастья в иных краях. Сначала замысел был

представлен в форме многостраничного либретто «Садко, гость новгородский», затем купец трансформировался в путешественника (он приходит в Новгород Великий с берегов «матушки Волги-реки»), но по настоянию Худсовета герой стал новгородским гусяром.

Судя по режиссерским разработкам «Садко»¹, для Птушко существенную роль играла возможность апробации в фильме различных вариантов рирпроекционной съемки. Именно эксперимент в области визуальных эффектов помогал выстроить драматургию фильма. Вместе с оператором Ф. Проворовым, с которым режиссер работал над «Каменным цветком» (1946), в новой картине Птушко искал нюансы в работе с цветом. Путешествие по удивительным странам обеспечивало основу сюжетной конструкции: Черное царство, Желтое царство, Северное море. В «Садко» советские кинематографисты впервые попытались воссоздать величественность восточного базара и впервые полубнаженные красавицы на экране исполняли индийский танец (балетная версия в постановке артиста Большого театра С. Кореня, выдающегося мастера характерного танца).

Эффектным и новаторским с постановочной точки зрения мог стать эпизод следования кораблей во льдах Северного моря, озаряемых северным сиянием, при создании которого режиссер планировал применить многократную экспозицию в павильоне. Разнообразными оттенками в этом случае должны были быть окрашены и корабли, и айсберги, с которыми по замыслу постановщика дружина встречалась после посещения варягов. Снежный ураган планировалось снять с помощью макета на натуре, а обледенелую палубу корабля Садко, проплывающего между айсбергами, — на макете с рифоном.

Однако сложное постановочное решение не устроило руководство. И 8 июля 1950 года министру кинематографии И. Большакову

был представлен очередной вариант режиссерского сценария, переписанного с учетом ранее высказанных министерством указаний. В нем были сокращены картины купеческих пиров и разгула, «искажающие подлинный исторический образ этого вольного русского города», диалоги очищены от архаичных слов и оборотов. Садко принимал теперь решения самостоятельно, а не по подсказке своих спутников. Полностью были исключены приключения героя и его дружины в Черном царстве, изъяты эпизоды с птицей, поющей о счастье, и главное — «более четко определен философский смысл счастья в представлении господствующих классов чужеземных стран». Путешествие в Китай замещено посещением Японии, поскольку, согласно требованиям министерства, «показ конфликта русских путешественников с китайцами и самого Китая в неприглядном виде,



Кадр из фильма
«Садко» (1952)

² РГАЛИ. Ф. 2453.
Оп.3. Ед. хр. 979.
Л. 2, об.

³ Там же. Л. 12.

даже в сказочно фантастическом плане, на наш взгляд, является нецелесообразным. Иная же трактовка “Желтого царства”, под которым подразумевался Китай, по замыслу фильма и развитию действия невозможна². Позже вместе с тщательно разработанной для Японии макетной съемкой в целях экономии средств из режиссерского сценария был почти полностью изъят и эпизод с северным сиянием.

Другим испытанием для съемочной группы стала резкая критика Т. Лукашевич, назначенной на фильм режиссером по работе с актерами. Прежде всего, претензии были связаны с недостаточно реалистичными образами главных героев: Садко, по мнению Лукашевич, был излишне хитер и фамильярен, особенно, выстраивая свои взаимоотношения с женщинами. Но особое внимание второй режиссер просила уделить сценам в чужеземных странах, где недостойное поведение Садко приобретало «политическое звучание». Например, весь эпизод с варягами «выглядит неоправданной агрессией и остается невыгодное впечатление о поведении русских». Особенно непolitкорректными показались ей сцены в Индии, которую Лукашевич восприняла исключительно как страну с точным адресом, занимающую определенное географическое положение на карте: «Герои набивают казной мешки, ведут себя как мародеры. Снова герой играет на низменном чувстве»³.

В финальной версии образ Садко получался декларативным, и даже обаяние исполнителя не спасало его от схематизма.

Сергей Столяров в ключевых сценах, то есть в эпизодах действия, снят преимущественно общими или поясными планами. Отсутствие психологизма, тем не менее, обеспечило образу своеобразную монументальность, оказалось оправданным, придав некоторую завершенность герою-функции в соответствии с канонами экранного эпоса 1950-х годов. Однако фильм «Садко» определил темы и стиль дальнейших работ Птушко. На экране развернулись живые исторические картины жизни древнерусского торгового города. Новгород предстает, как и протагонист, в стилизованных «одеждах», где преобладают белый и красный цвет. Садко же читается, прежде всего, как романтический герой: алые паруса, распахнутые над его ладьей и развевающиеся между синевой неба и голубой гладью озер и морей, становятся символом надежды.

Цветовая палитра фильма играет ключевую роль в его художественной структуре. Семантика цвета в «Садко» раскрывается через три женских образа: красная девица Любава, «голубых кровей» морская невеста, жгучая красавица Феникс. Женщины излучают спокойствие и величавость, выражают определенную стихийную силу: задушевную, трепетную земную красоту — Любава; таинственную, словно заснувшую — Ильмень-озеро; жгучую, яркую, дурманящую — Феникс. Мужские персонажи в фильме получились маловыразительными. Однако на фоне размытых образов бравых дружинников, спутников героя, выделяется Ивашка — миссионер, готовый пожертвовать собственной жизнью: на встрече с варягами мальчик заслонит грудью Садко.

Фильм «Садко» открывается панорамой Волги и песней. Кинематографический облик торгового города формируется через тревеллинг героя, который шествует мимо кузнецов, рынка, где идут бои с медведем. Эпизод оркестрован торжественной музыкой Н.А. Римского-Корсакова. Чужеземные края предстают то как на старинных планах, то через символы: египетские пирамиды, сфинксы, мимо которых проплывает корабль дружины. Однако финальную сцену в Новгороде, когда Садко отпускает птицу Феникс, снятую на рирпроекцию при солнечном ярком освещении у воды, Птушко предложил изъять, так как пробные сцены, оказались темными и мрачными. И поскольку ни машинерию, ни манекен для имитации отлета птицы вовремя не подготовили, просьба режиссера была удовлетворена.

Тем не менее, во время работы над «Садко» Птушко в очередной раз доказал, что не следует пренебрегать трюковой съемкой — когда оператор создает эффект с помощью манипуляций съемочной камеры, не прибегая к комбинациям. К «простым методам» режиссер относил ряд кадров, снятых стоп-камерой,

когда, например, требовалось показать недюжинную силу Вышаты. Ускоренную и замедленную съемку постановщик использовал при работе с макетами. В частности, модель парохода, позаимствованная из Политехнического музея, запускалась и снималась в бассейне, а затем комбинировалась с макетом челнока с парусом. В итоге на экране оказывался в бушующем море корабль с паром, так как макет снимали ускоренной съемкой.

Экзотические локации привлекли к фильму Птушко Р. Кормана, который в 1960-х годах перемонтирует два фильма Птушко («Садко» и «Сампо») для проката в США, переименовав «Садко» в «Новые приключения Синдбада».

Синдбад vs. Садко

Началом конфронтации двух кинематографий в жанре кино-сказки можно считать победу советского фильма-сказки «Каменный цветок» на Каннском фестивале в 1946 году, в номинации «За лучшую цветную картину». Нельзя забывать и о влиянии «технологических» аспектов на поэтику киносказки: кинематограф

1950-х активно осваивал цвет («Техниколор» в США, «Агфа» и «Свема» в России), и именно восточная тематика оправдывала буйство красок, эксперименты с цветом.

География путешествий американского Синдбада прихотлива, тогда как цель весь-



Кадр из фильма
«Седьмое путешествие
Синдбада» (1957)

ма конкретна: встреча с артефактами европейской культуры. В 1947 году («Синдбад-мореход», “Sinbad, the Sailor”) он отправляется на поиски клада Александра Македонского, в «Седьмом путешествии Синдбада» (“The Seventh Voyage Of Sinbad”, 1957) сражается с циклопами, а в картине «Синдбад и глаз тигра» (“Sinbad And The Eye Of The Tiger”, 1977, режиссер Сэм Уонамейкер) отправляется в Гиперборею на поиски древней пирамиды. Отсутствие западной цивилизации в советской сказочной картине мира (викинги в «Садко» — дикари) симптоматично.

Интерес представляют «английские корни» американского фэнтези. «Багдадский вор» А. Корды — главный паратекст для рассматриваемых фильмов жанра сказочного приключения. Работы британского режиссера были эстетическим ориентиром

и для кинематографистов СССР: неслучайно глава Госкино И. Большаков обратился к заместителю наркома иностранных дел СССР А. Вышинскому с предложением отметить 50-летие кинорежиссера Александра Корды «в знак внимания к крупному художнику, подарившему нам три фильма»⁴.

Для компаративного анализа двух кинообразов, Садко и Синдбада, остановимся на картине близкой работе Птушко и по эстетическим параметрам и хронологически. «Седьмое путешествие Синдбада» (*The Seventh Voyage Of Sinbad*, 1957) — первый фильм из трилогии о Синдбаде, созданный творческим союзом продюсера Ч.Х. Шнеера, режиссера Н. Юрана и мастера специальных эффектов Р. Харрихаузена, пользовался успехом в советском прокате.

Сюжет фильма не совпадает с литературным источником. Драматургическую модель выстраивают трюки в области оптического совмещения, прежде всего, авторов волнует встреча героя с огромным чудовищем, циклопом. Использование технологии совмещения кукол с актерами, получившей на студии “Columbia Pictures” название Dynamation⁵ позволило ввести в сюжет рогатого дракона, гигантскую птицу Рух и воина-скелета. При разработке облика чудовищ авторы использовали гравюры Г. Доре. Важно отметить, что американская версия восточной сказки опирается на европейскую традицию не только на сюжетном и атрибутивном уровне, но и при проведении кастинга актеров: европеизированные лица героя и его возлюбленной — характерная особенность кинофильмов о восточном мореплавателе 1950–1970-х годов.

Оппозиция *свое-чужое* реализуется через противопоставление *большое-крохотное*. Эта традиция идет от «Кинг-Конга», который являлся паратекстом для первого полнометражного фильма Птушко «Новый Гулливер» (1935)⁶. В фильмах США протагонист, как правило, уступает в размерах грубой, воплощающей стихию силе. В «Седьмом путешествии Синдбада», коварный маг Сакура превращает принцессу в дюймовочку. Со времен «Кинг-Конга» мотив красавицы и великана обретает статус архетипного (можно вспомнить в этом контексте работу соавтора «Кинг-Конга» (1933) Эрнеста Б. Шодсака «Доктор Циклопус» (1940), в которой антагонист уменьшал группу исследователей до размеров игровых кукол).

В фильме Юрана выстроена впечатляющая система пропорциональных отношений, когда каждый последующий персонаж или объект оказываются меньше по сравнению с предыдущим. Когда в кульминации путешествия принцесса помещена в ларь и ее должны подвергнуть химиотерапии, в кадре рядом с принцессой располагают руку Синдбада для того, чтобы зритель

⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 81. Л. 30.

⁵ Вариант совмещения двух движущихся изображений, одно из которых проецировалось на задник, с последующим сведением по методу «блуждающей маски».

⁶ См.: Спутни-кая Н.Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение», 2015. № 1. С. 73–83.

ощущал масштабы изображения; дно емкости имеет прямоугольную форму, что усиливает эстетическое воздействие широкоэкранный композиции. В советской кинематографии опыт Птушко в области оптических совмещений («Новый Гулливер», «Золотой ключик») позволял реализовать аналогичную задачу, однако постановщик шел на компромисс между идеологическими штампами и зрелищем. (В Восточном царстве в «Садко» оживала фигура белого коня на шахматной доске, но трюк этот играет роль украшения, сюжетно не мотивирован.)

Садко путешествует, хотя и в экзотические, но вполне реальные страны. Синдбад отправляется на Проклятый остров, где не действуют привычные силы из мира людей. Возвращаясь к системе «*большое-крошечное*», отметим, что в фильме пространства работают как замкнутые, так и слаженные системы. Например, море и корабль — места массовых драк и простых каскадерских сцен, не требующих сложных оптических эффектов. В эпизодах на острове и во дворце использован эффект «матрешки»: люди малы в отношении зданий (что естественно), но принцесса уменьшена до размера ладони ее возлюбленного. Гигантский след копыта — первый признак чудовищ, которых встречают мореплаватели на острове. Последовательность изображений — человек и след, человек и пещера в виде лика, человек и циклоп — позволяет нагнетать напряжение. В свою очередь, равновеликие объекты также могут сталкиваться, быть основой зрелища: в финале использован известный со времен «Кинг-Конга» эффектный эпизод борьбы гигантских монстров друг с другом. В то же время, бой с анимированным скелетом представлен на уровне высоты человеческой фигуры.

Синдбад со спутниками читается как цитата из приключений Ясона и аргонавтов или «Одиссеи», поэтому в фильме возникают мотивы и атрибуты античных мифов. (Например, циклоп бро-

Кадр из фильма
«Седьмое путешествие
Синдбада» (1957)



сает каменную глыбу в уплывающую шлюпку.) Следует обратить внимание на стихийность поступков представителей злых сил, возникающую из стремления к постановочно эффектным сценам. Так, танец превратившейся в кобру служанки чуть не

завершается ее смертью — она душит себя собственным хвостом. Социальный конфликт в «Седьмом путешествии Синдбада» приобретает сюжетообразующее начало: во время плавания команда заключенных из тюрьмы халифа Багдада поднимает бунт, ко-

торый Синдбад с соратниками успешно подавляет. При этом, в фильме использована модель «герой и даритель», дополненная сюжетом освобождения из неволи несовершеннолетнего (соотнесем это с функцией Ивашки в «Садко»): оказавшись на



Кадр из фильма «Седьмое путешествие Синдбада» (1957)

свободе, джинн превращается в светлого улыбчивого мальчика-юнгу и дарит сокровища циклопов мореходу и его молодой жене.

После «Седьмого путешествия Синдбада» дуэт Юран-Харрихаузен выпустил фильм «Приключения Гулливера» (*The 3 Worlds of Gulliver*, в российском прокате «Лилипуты и великаны»), позволивший усовершенствовать методы масштабирования персонажей для работы в следующих фильмах цикла о путешествиях Синдбада.

Таким образом, если Синдбад в фильмах жанра фэнтези США 1950-х годов встречается в путешествиях с гигантами, а кинокартины в целом представляют собирательный образ Востока, то советские герои Садко и Илья Муромец («Илья Муромец», 1956) противостоят представителям восточных азиатских культур. Встречу с монстром Птушко располагает в финале фильма «Илья Муромец», как это происходит в вышедшем спустя год «Седьмом путешествии Синдбада», но она не становится центральным эпизодом. Как и Змей Горыныч из фильма Птушко, дракон Харрихаузена извергал столпы пламени. Но если советский режиссер прибегал к механике (элементы макета чудовища заряжались специальным механизмом, испускающим огонь), то американец отснял на фоне черного неба поток пламени, наложив его на кадры с чудовищем.

Проблема контаминации мотивов связана с эволюцией оптических и вообще зрелищных систем кино, включая цвет и широкий экран. Под влиянием культурно-исторической экспансии США в жанре киносказки появляется мотив путешествия и захвата новых территорий. И если в советской сказке чужеземные края реальны, как и их культуры, в фильмах-фэнтези США осваиваются несуществующие регионы, то есть их герои живут

и действуют в мифологическом пространстве, где существуют сакральные силы. При этом Садко совмещает путешествие по реальным территориям с приключениями, характерными для фольклорного хронотопа (в подводном царстве).

Таким образом, представленное компаративное изучение художественных особенностей фильмов А. Птушко и Н. Юрана позволило выявить существенные связи жанра фильма-сказки в России и США с социокультурным контекстом и определить степень воздействия идеологической компоненты на киносказку. Выявленные художественные приемы и их влияние на драматургию, образы центральных героев позволяют говорить о том, что технологические задачи играли важную, но не ключевую роль в оформлении эстетической модели сказочного фильма-приключения в 1950-х годах. Формирование традиции кинематографической адаптации фольклорного материала было существенно деформировано идеологической компонентой, усиленной политическим противостоянием СССР и США. Достижения кинематографа Птушко в значительной мере носили ярко выраженный персоналистский характер. Именно благодаря последовательному противостоянию автора системе тотального государственного контроля получился сложно-постановочный, эстетически выразительный фильм-сказка. В то время как Юран, работая в условиях рыночной экономики, разрабатывал и снимал фильмы, опираясь, прежде всего, на конкретные запросы целевой аудитории, делая ставку на зрелищность и высокие показатели проката. При этом соответствие американских сказок государственной политике и идеологии уходило на второй план и обнаруживалось апостериори. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Птушко А., Ренков Н. Комбинированные и трюковые киносъемки. — М.: Госкиноиздат, 1941. — 262 с.
2. Спутницкая Н.Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. — № 1. — С. 73–83.
3. Bellin J.D. *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005. — 256 p.

REFERENCES

1. Ptushko A., Renkov N. *Kombinirovannye i tryukovye kinos'emki* [The combined and trick photography]. — M.: Goskinoizdat, 1941. — 262 p.
2. Sputnitskaya N.YU. *Osobennosti masshtabirovaniya protagonista v fil'me A. Ptushko "Novyy Gulliver" i problema identichnosti v sovetskom detskom kino vtoroy poloviny 1930-tykh gg.* [Features of scaling of the protagonist in the movie A. Ptushko "New Gulliver" and an identity problem in the Soviet children's cinema of the second half of the 1930th.] // *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie"*, 2015, № 1. — P. 73–83.
3. Bellin J.D. *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005. — 256 p.

Ideological Environment and Aesthetics in Fantastic Films of Russia and USA in 1950s

Nina Yu. Sputnitskaya

PhD (Arts)

UDC 778.5

ABSTRACT: Concentrating on representation of opposition of the two cinema superpowers in the province of screen fairy tale, the author considers visualization of geopolitical situation of Cold War and the third world in the 1950-60s, basing on the example of sea wanderings' story and a traveler-image as reproduced in fantastic movies: *Sadko* in the USSR and *Sinbade* in the USA.

In the context of Cold War A. Ptushko's *Sadko* (1951) is an example of a discourse about opposition to the other world. Putting forward archival stuff, the author traces the reasons for changes carried out in the shape of the film and the process itself. The second part of article is devoted to key motives and system of characters of the N. Yuran's *The seventh adventure of Sindbad* (1957). The author specifies aesthetic qualities of the films thanks to which they embed into the context of development of world cinema, and defines features of how in screen fairy-tales the geopolitical situation and "the third world" were represented.

The author also dwells on "technological" influence on fantastic motives. Both heroes travel to the East; filmmakers at that time were actively mastering color (Technicolor, Agfa), and Orient topicality justified rave of color and experiments in this field. The analysis of the protagonist, narration, contamination of Oriental and antique motives helps to reveal elements which are connected with cinema visual structure, to define the artistic tools providing films' success.

KEY WORDS: puppet animation in feature film, screen version, trickster, fantasy