



Советская школа объемного кино 1930-х годов: от авангарда к мейнстриму

Н.Ю. Спутницкая

кандидат искусствоведения

УДК 778.5 + 791.43.03

АННОТАЦИЯ

Оценки отечественной анимации 1930-х долгое время носили снисходительный оттенок; историки кино, режиссеры, художники маркировали этот период эпохой безвременья, формализма и подражания диснеевской эстетике. Однако рассматриваемые фильмы сыграли значительную роль в развитии мирового кинопроцесса, в частности оказали влияние на формирование чешской, польской, украинской кукольной анимации послевоенных лет. К сожалению, некоторые работы Объединения объемных фильмов «Мосфильма» под руководством А.Л. Птушко утрачены, и в данный момент не удастся точно установить, сколько именно картин было выпущено. В статье анализируются экспериментальные анимационные фильмы второй половины 1930-х годов, сохранившиеся на киноплёнках, а также в виде монтажных листов (РГАЛИ, «Мосфильм», «Госфильмофонд»).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кукольная анимация, экранизация, трикстер, соцреализм

«Наследники» Старевича

К началу 1930-х годов объемная анимация в России уже активно развивалась в сегменте агитфильмов. Увидели свет и фильмы по мотивам спектаклей С. Образцова: в 1931 году «Дьяк и баба» и «Минуточка» (производство Московской кинофабрики «Союзкино»), затем «Хабанера» и «Глядя на луч пурпурного заката». Нельзя сказать, что жанр кукольного романса — ноу-хау в советском театре — получил свое развитие на экране, но он определенно оказал на отечественное кукольное кино влияние: и на эстетику, и на репертуар. Практика Образцова задала жанровый диапазон, основы системы воспитания кукольников. Как не вспомнить эстрадный концерт Лилипутии и искрометный номер «Лилипуточка» в «Новом Гулливере» Птушко, отсылающий к пародийной «Минуточке» А. Вертинского в исполнении игрушечных обезьянок Образцова. А в «Золотом ключике» (1939)

сотрудничество двух мастеров — новатора театрального искусства и кинематографиста-экспериментатора — продолжится.

В 1936 году все творческие группы, занимавшиеся графической анимацией, объединились в одну студию «Союзмультфильм», а для работы над кукольными фильмами организовали специальное объединение на «Мосфильме». Работа с объемными объектами выдвигала специфические требования — главенствовала не изобразительная, а техническая составляющая: постановщику нужно было проявить не только знание законов живописи и графики, но быть конструктором-изобретателем, владеть основами операторского мастерства и обладать навыками актерской игры для разработки достоверного рисунка роли куклы. Творческий костяк мастерской составили члены съемочной группы фильма «Новый Гулливер» (1935). Но для Птушко принципиальное значение имело создание школы. Исключительный успех его первой сказки как на советских, так и на зарубежных экранах позволил добиться от Комитета по делам кинематографии средств и на оборудование двух специальных ателье на киностудии «Мосфильм», и на подготовку кадров, прежде всего художников-кукловодов, скульпторов-оформителей, изготавливающих типаж и разрабатывающих мимику кукольных персонажей. Подготовка молодых специалистов велась в течение 10 месяцев по специальной программе на курсах, организованных при студии. Все обучающиеся получали стипендию, и из тридцати человек были допущены к работе в студии двадцать пять квалифицированных специалистов объемной мультипликации. Изготовление кукол для съемки фильмов, разработка необходимой машинерии приобретали черты «поточных» форм производства. Вокруг мастерской образовалось постоянное ядро сценаристов, которое составили А. Толстой, Е. Шварц, С. Маршак, О. Бергольц, В. Шкловский, Д. Симуков.

Мария Бендерская (Виноградова) — режиссер и кукловод Юрия Желябужского, Вячеслав Левандовский — новатор и пионер украинской анимации, апологет работы в кино плоской марионетки, Георгий Елизаров — режиссер военно-технических фильмов студии «Союзтехфильм» также присоединились в 1936 году к группе Птушко. Художники Валентин Кадочников и Фридрих (Федор) Красный, скульптор Ольга Таежная, работавшие на «Новом Гулливере», — люди разных творческих манер и индивидуальностей организовались в замечательный коллектив. В группе Птушко работал и художник Рышард Потоцкий, который в 1946 году организовал вместе с патриархом польской анимации Зеноном Василевским студию кукольных фильмов в Лодзи.

«Азбука кукольных эмоций» и культурные доминанты соцреализма

Технология «сменных масок», с блеском использованная в «Новом Гулливере», позволила Птушко заложить своего рода алфавит для достоверного показа эмоций кукол. Установив нужное количество фаз для выражения страха, горя, радости — диапазон эмоций варьировался и подбирался под каждого персонажа в отдельности, скульптор-мультипликатор заготавливал из воска отдельные скульпы выражений и вылепливал промежуточные фазы. А для съемки групповых сцен режиссер придумал особый метод, который назвал «негативным»: механическая отливка фаз из одной формы применена в сцене с музыкантами, у которых раздуваются щеки. Кроме экономии времени, этот способ съемки позволял добиться плавной мимики.

Но уже в выступлении на дискуссии «За правдивое реалистическое искусство», состоявшейся 3 марта 1936 года, Птушко сожалеет о некоторых своих методах, в частности о переводе метафор пластическими средствами: «Мы свою техническую наготу пытались прикрыть фиговым листочком формализма, <...> стали широко использовать прием “деформации” и “превращений”», и говорит о необходимости изучения опыта Диснея. «На азбуку потрачено 10 лет», — завершил выступление режиссер¹. Действительно, силами энтузиастов кукольной кинематографии к середине 1930-х была создана база для формирования самостоятельной «языковой компетенции», анимации предстояло определить специфику «орфографии», «пунктуации», заложить языковые нормы. По мысли Птушко, такую возможность давала именно работа в объемной анимации — пограничной между натурной (игровой) и виртуальной (графической) кинематографиями.

Описывая контекст, в котором рождалась советская школа объемного кино, следует вспомнить, что на нее (пусть и косвенно) влияла и немецкая кукольная анимация. Это и полнометражный «Рейнеке-лис» (1930) В. Старевича, и германский Петрушка Каспер, «Что видят дети во сне» (1935), и работы Фердинанда и Германа Диль, в которых использовалась технология, аналогичная методу «сменных масок». Однако отметив красоту интерьеров и ландшафтов, изысканную скульптурность, изящество кукол братьев Диль, следует обратить внимание на их статичность, неспешность движений, преобладание портретных кадров, крупных планов. Так, если куклы Птушко угловаты и эксцентричны, то прекрасно-возвышенные герои фильмов «Бременские музыканты» (1935), «Спящая красавица» (1936), «Семь

¹ РГАЛИ. Ф. 962
КПДИ оп. 5.
Ед. хр. 46. Л. 24.

воронов» (1937) транслируют национальное превосходство, становятся носителями культурных доминант германского этносоциума. В сюжетах, которые, как и фильмы советской школы, обращены к национальному фольклору, сделан акцент на теме кровной связи, теме долга, жертвенности во имя спасения носителей королевской крови, тогда как в анекдотических историях, выбранных группой Птушко, стержневым стал сюжет борьбы за социальную справедливость, мотивы изгнания, угнетения.

К сличению двух кинематографических практик подталкивает и первая полнометражная работа Объединения — вольная экранизация «Бременских музыкантов» — *«Веселые музыканты»*. В российском фольклоре существует аналог сказки братьев Гримм «Зимовье зверей» — о том, как домашняя скотина отстояла свой кров от нападения стаи волков. Но Птушко и сценарист С. Болотин полны сатирического запала, их манит противопоставление человеческого и животного (звериные типажи особенно удались в фильме); носителями негативных черт должны быть люди («Нам все равно / Мы пьем вино», — поют разбойники); а угнетенными, отвергнутыми социумом, но сплоченными в дружный коллектив — звери.

Борьба с «классовым врагом» лежит в основе сюжетов с детьми-актерами. Например, в фильме М. Бендерской *«Три медведя»* по сценарию В. Шкловского: медвежонок примеряет роль пионера-героя: встает на защиту Маши, организует побег девочки и отчаянно выступает против родителей-ретроградов. (В начале фильма Маша засыпает рядом с плюшевым медвежонком и наблюдает за своими игрушками, а в финале обещает больше никогда не обижать своего Мишку.) Справедливости ради следует отметить, что, несмотря на агитационный пафос, большую часть фильмов Объединения отличают любопытная драматургическая конструкция (в том же немецком «Когда дети спят» сюжет сводится к тому, как девочка наблюдает жизнь своих игрушек и борьбу песика со львом) и остроумные детали с неожиданными изобразительными характеристиками. Так, финал «Трех медведей» построен по законам остросюжетного кино: когда Маше удастся сбежать от диких зверей, в лесу ее поджидает самолет-утка, пилотируемый зайчиком, чтобы увезти девочку в поднебесье, прочь из леса, из страшного сна. Мотив борьбы игрушек за социальное равенство оригинально разворачивается в остроумной, полной аллюзий последней полнометражной картине Объединения *«В кукольной стране»* В. Левандовского — безусловно, предвосхитившей появление чешского «Бунта игрушек» (1947) Гемины Тырловой.

Фильм *«Лягушата-летчики»* (1938) в режиссуре М. Величко по сценарию Т. Сикорской не сохранился, но составить впечатление о сюжете, героях и основной идее картины можно по монтажному листу². В сказке обыгрывается важная для 1930-х тема воздухоплавания. Мораль фильма: чтобы соорудить удачный парашют, недостаточно энтузиазма и куража, необходимы знания и кропотливое следование инструкциям. Внутри жанра басни авторы пытались находить что-то новое, выйти за рамки прямолинейной дидактики. И чаще всего им это удавалось. Ландшафты фильмов предельно лаконичны, персонажный диапазон — ограничен, и это позволяло группе не только уложиться в рамки отпущенного бюджета, но и сосредоточиться на драматургии и пластике персонажей, их облике (некоторые куклы достойны восхищения), ритмическом рисунке, продиктованном музыкальными темами (композиторами выступали Л. Шварц, С. Тартаковский, Е. Жарковский, Ю. Милютин). Куклы, исполняющие роль лисы, волка и собаки, — почти идентичны, корона фигурировала чуть ли не в каждом фильме, но при этом каждый раз они являли самостоятельный типаж. Так в фильмах *«Волк и журавль»* (1936) М. Бендерской, *«Лиса и виноград»* (1938) В. Левандовского текст практически отсутствует, а основным выразительным средством является пластическая разработка животных персонажей. Вода у Бендерской блистает, переливается, прозрачна так, что зритель наблюдает запоминающееся «одиночное плавание» лягушки. Выразительно, с юмором поставлены «танцы» хищников. А в фильме *«Лиса и журавль»* («Про журавля и лису, или Случай в лесу», 1937) Бендерская предлагает уже новые типы. Поскольку внимание сосредоточено на организации быта персонажей, на экране возникают остроумные детали, призванные отразить «мещанский дух» основных действующих лиц: дерево-зонтик, посудка, костюмы. Неунывающий зайчишка-спортсмен, не имеющий крова, противостоит обывательскому образу жизни героев классической басни. Когда с виду утонченная, нарядная лиса, завидев зайца, мгновенно забывает о правилах приличия и кидается на зверька, Журавль-щеголь отправляется на помощь русачку, но в итоге поддается обаянию дамы и принимает ее приглашение в гости, где оба демонстрируют всю нелепость церемоний и лицемерие «представителей буржуазии».

По-настоящему новаторской оказалась *«Сказка о рыбаке и рыбке»* (1937) — первый отечественный анимационный полнометражный фильм, снятый по методу трехцветки П. Мершина. Вступительный эпизод с ожившей сюжетной композицией опре-

³ Несколько экспонатов хранятся в музее театра кукол им. С. Образцова. — Прим. авт.

деляет стилиевой диапазон и задает изобразительную доминанту комбинацией анимированного рисованного моря и объемных объектов экстерьера, изысканных кукол³. Изобразительная стилистика выстроена в соответствии с традицией палехской живописи (на картине работали художники-палешане П. Баженов и М. Сперанский), открывая перспективы художественного синтеза двух искусств, тяготеющих к прикладному характеру образности. Локальный цвет, линейный контур, плоскостность естественным образом переходят на территорию особых пластических законов, а потом также органично возвращаются в проекционно-условное двухмерное пространство. Дом рыбака похож на раковину (тем самым задан объем), но расположен по центру, композиции в основном симметричные, поэтому возможность плоскости сохраняется. В сцене бури объем возникает благодаря выведению на первый план рисованного дождя. Диалоги сведены к минимуму, драматургические проблемы, которые обычно вызывают кумулятивные сказочные конструкции в кино, с блеском преодолены благодаря юмористическим деталям, например, танцу-шестью по двору курочек (композитор Л. Шварц). Моральный облик старухи рисуется через ее отношение к животным, таким образом, звери здесь, как и в других работах школы, символически представляют угнетенный класс. Конечно, в полной мере оценить эту работу Птушко, как и другие цветные картины Объединения объемных фильмов, правильно прочитать ее, стало возможно только в 2010-х, когда она была восстановлена Н. Майоровым и В. Котовским по сохранившимся цветным негативам.

Остроумен и очарователен «**Чудесный светофор**» («Сова-светофор», 1938) Г. Елизарова — пятый (и последний) цветной мультфильм, сделанный группой Птушко. Однажды сове случайно попадает в глаз красная краска. Тогда на лесном совете медведь-милиционер обязует ее служить лесным светофором. Озорная белочка-художница разукрашивает глазки совы, и лесные жители с радостью приветствуют новую генерацию «крылатых светофоров» — отныне на лесных перекрестках царит порядок. Цвет здесь определяет драматургию, строит конфликт. И сколько выдумки в организации персонажей внутри кадра: сороконожка-трамвайчик для зайчиков, пробег лисы по лесу. «Поразило количество кукол, присмотрелся: у каждой не только оригинальный характер, но и неповторимый колорит — ни единого повторяющегося сочетания цветов», — делится Николай Майоров, режиссер реставрации «Чудесного светофора»⁴.

⁴ Майоров Н. Заветы Лукича / Беседа вел А. Коленский // URL: <http://moi-goda.ru/sudbi-liudskie/zaveti-lukicha> (дата обращения: 01.06.2016).

Лесные жители транслируют не только креативность и возможность карьерного и личностного роста в условиях социалистического устройства, но и своего рода «позитивное мышление» рабоче-крестьянского класса. Например, Зайчишка из *«Маленький-удаленный»* (1937) В. Кадочникова мечтает стать футболистом и в составе сборной зайцев выступить против команды козлов, находчивость и трудолюбие позволяют ему стать спортсменом и разоблачить заговор противника. Фабула фильма примитивна, но остроумны детали, с выдумкой задействованы фольклорные формулы, удачно в инфантильный сюжет вписаны маршевые ритмы, мажорные интонации: «Ты не плачь от неудачи / И не бойся ничего. / Кто за дело взялся смело, / Тот добьется своего».

Более лиричен в исполнении сходный по дидактической задаче (борьба с «вредителем») остросюжетно-маскарадный *«Серебряный дождь»* (1937) В. Левандовского. Огромная заячья семья готовится к празднованию Нового года, и, несмотря на происк волка, праздник состоится, ведь находчивый зайчишка сообразил нацепить на себя карнавальную маску льва и вернул награбленное. Изысканны и панорамы, аранжированные серенадой по настроению музыкой Ю. Милютина и звоном «льдинок», и танец-поединок зайчонка с хищником, заменяющий диалог. Грамотно поставленный свет (отлично проработана игра теней на белом полотне снега), мягкая и в то же время сочная тональная гамма зимних пейзажей превращают кадры сказки в искрящиеся серебром картинки. Нарочито декоративный месяц в ночных сценах, красочность ярмарочных сцен — работают на теплую семейную атмосферу в этом черно-белом фильме. А антиклерикальное *«Завещание»* («Завещание

«Завещание» (1937,
реж. А. Птушко,
И. Склют)



пса-скотинки», 1937) Птушко и Склюта, поставленное по мотивам новеллы П. Браччолини, можно без оговорок считать гимном выдумщикам. Гротескные пес-виртуоз и лукавый аббат на редкость симпатичны благодаря тому, что основные события фильма приходятся на живописание их взаимоотношений. Особенно



«Лиса и волк» (1936,
реж. С. Мокиль)

выразительны эпизоды «за кулисами», где действуют пес, хозяин и горничная. Виртуозен танец собаки, организованный по классическим драматургическим законам: игра в угоду хозяину, начинаясь грациозным скольжением, завершается трагически. Именно в «домашних» эпизодах авторы создают (исключительно пластическими средствами) истинно теплую атмосферу, окрашенную юмором и сдобренную самоиронией персонажей. Выпив вина, аббат смущается перед псом, мимические нюансы выдают в нем хоть и циничного, но по-своему трогательного персонажа. Отлично разработаны эпизодические женские роли: и румяная блондинка, и надменная горничная исполнены яркими характерными куклами-актрисами. Среди фильмов-басен особенно трогательны картины С. Мокиль: «Лиса и волк» (1936), «Репка» (1937), «Волк и семеро козлят» (1939) и «Танцы кукол» (1940). Работы преданной соратницы Птушко, отличаясь тщанием сделанных кукол, утверждают семейные (не читай: коллективистские) ценности.

Каждый режиссер группы обладал своим почерком, и хотя все работы Объединения объемных фильмов формально вписывались в стандарты «соцреалистического тренда», энтузиасты кукольного кино создавали, прежде всего, свой мир — мир, лишь косвенно отражающий реальную ситуацию. Конечно, их работы оперируют основными мифологемами эпохи: мотив самолетов, мотив труда и обороны; утверждают приоритет коллектива, имеет место, говоря словами М. Туровской, «придание статуса реальности символическим понятиям»⁵. Но, кроме того, в них легко обнаружить приметы скрытой пародии на жанры «советского мейнстрима»: колхозный мюзикл, фильмы о «вредителях», мелодрамы и комедии. Не случайно в коллективе возникла идея постановки фильма о покорении Крайнего Севера: героев сценария «На полюс, на полюс!»⁶ (авторы Е. Жарковский, В. Винников, А. Птушко) — медведей, сбежавших из зоопарка, судьба сводит с героями-папанинцами, и животные возвращаются к людям в Москву⁷.

⁵ Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино, 1990, № 1.

⁶ Архив Госфильмофонда. Оп. 4. Дело № 756.

⁷ Фильм планировали поставить к возвращению экспедиции И. Папанина в Москву. — Прим. авт.

Крах идей

В Объединении объемных фильмов «Мосфильма» начала формироваться школа, теоретическая база, выделился ряд самобытных авторов, специалистов по разработке конструкций кукол — шарнирных, жестких, полужестких. Для того, чтобы пластический рисунок персонажа был достоверным, Птушко предварительно снимал на пленку актеров, а затем куклы повторяли их движения. Так, от экспериментов в объемной анимации режиссер приходил к идее виртуального актера, которая частично реализовалась в области оптических совмещений, когда актеры имитировали кукол. Но приближение выразительных возможностей кукольного фильма к игровому кино



«Золотой ключик»
(1939, реж. А. Птушко)

(ракурс, построение мизансцен, выбор операторских точек, приближение игры куклы к игре актера) родило споры о необходимости существования объемной мультипликации. Мало кто категорически отрицал заманчивость открытых коллективом Птушко возможностей, но коллектив оказался «не у дел». Отсутствие тематического плана, редактора сценариев — об этом свидетельствует циркуляры — лишь формальные причины закрытия объединения. Две последние работы студии — «Золотой ключик» и «В кукольной стране» были мероприятиями затратными (хоть и снимались в черно-белом варианте) и столкнулись с проблемой «доставки сообщения адресату».

Почему рухнула идея развития объемной анимации на базе «Мосфильма»? Ведь выход «Золотого ключика» встретил одобрение прессы, даже едкая критика единодушно признавала, что он реабилитировал создателей «Нового Гулливера». «Золотой ключик» по сей день остается примером филигранной работы по оптическому совмещению в кадре человека и 30-сантиметровой куклы (для съемок было использовано 200 масок для шарнирной куклы, над «двойником» актрисы работали куклы-дублеры и пять кукольников). Фильм ярко выразил смену координат и эстетических приоритетов отечественного кино второй половины 1930-х годов. Два герметичных мира (условно — *великанов и лилипутов*) снова пересеклись, но на этот раз ребенок не

смотрит на мир свысока, не несет, как Петя-Гулливер, функции ментора, а оказывается куклой и пытается интегрироваться в мир взрослых, мир людей.

Государственное Управление по кинематографии отказало в демонстрации фильма на вечерних сеансах, на Нью-Йоркской выставке, хотя «Золотой ключик» был оценен экспертами ГУ на «хорошо» «по всем компонентам»⁸. Несмотря на широкий интерес общественности к оригинальным техническим и изобразительным средствам и на аргументы, что ограниченный прокат тормозит окупаемость картины, кукольное кино уходило в резервацию-эвакуацию. ■

⁸ РГАЛИ. Ф. 2450-2-ед. хр. 779. Л. 5.

ЛИТЕРАТУРА

1. Птушко А., Ренков Н. *Комбинированные и трюковые киносъемки*. — М.: Госкиноиздат, 1941. — 262 с.
2. Туровская М. *Кино тоталитарной эпохи [Выступление на круглом столе] // Искусство кино, 1990, № 1. — С. 16.*
3. Спутницкая Н.Ю. *Первые на Венере // Вестник ВГИК, 2015, № 1. — С. 38–46.*

REFERENCES

1. Ptushko A., Renkov N. *Kombinirovannye i tryukovye kinosemki [The combined and trick photography]* — М.: Goskinoizdat, 1941. — 262 p.
2. Turovskaya M. *Kino totalitarnoj ehpokhi [The cinema of a totalitarian era] // Iskusstvo kino, 1990, № 1. — P. 16.*
3. Sputnitskaya N. *Pervye na Venere [The first men on Venus: Space travels in Russian cinema of the 1930–1960-s] // Vestnik VGIK, 2015, № 1. — P. 38–46.*

Soviet Puppet Cinema of the 1930s: from Avant-Garde to Mainstream

Nina Yu. Sputnitskaya

PhD in Art

UDC 778.5.05

ABSTRACT: Evaluation of Russian animated cartoons of the 1930s wasn't positive for a long time; historians of cinema, directors, artists marked this period as the era of hard times, as «formalism» and «imitation Disney's esthetics». However the films considered in the article have played a significant role in development of world cinema. Particularly they have influenced upon moulding of the Czech, Polish and Ukrainian stop motion animation of the post-war years. Unfortunately, some works released in the Union of puppet animation at Mosfilm studios under the leadership of A.L. Ptushko have been lost, and nowadays it is impossible to establish precisely their actual released number. In the article the experimental animation films of the second half of the 1930s which have remained on film and also in the form of editorial scripts (RGALI, “Mosfilm”, “Gosfilmofond”) are being analyzed.

It should be noted/ that five films of the group shot with P. Mershin's method are restored (method of time-lapse reconstruction) by N. Mayorov and V. Kotovsky (on the remained color negatives) in the 2010s. So it is possible now to estimate innovation and originality of these films, and to define a role of school of the Soviet animation in development of the world stop motion. Special attention is drawn to the socio-cultural context accentuating peculiarities of reading the films, which formed their imagery and on specific reflection of a “defence discourse” in the Soviet animation of 1935–41s.

KEY WORDS: stop motion animation, screen version, trickster, Socialist Realism