

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	07
РАЗГОВОРЫ МЕЖДУ ДЕЛОМ	15
О семье и юности.....	17
О Дрезденской галерее.....	31
О Музее нового западного искусства.....	39
О Пушкинском музее	43
О самых ярких выставках.....	53
«Портрет Моны Лизы».....	65
Реэкспозиция Пушкинского музея в 1974 году.....	81
«Москва–Париж»	85
О втором призвании. «Скрипка Энгра».....	91
Рассказывает Владимир Наумов.....	92
Рассказывает Вадим Абдрашитов.....	98
Рассказывает Владимир Васильев	101
О любимых людях.....	105
Святослав Рихтер.....	107
Марк Шагал	119
Александр Тышлер	143
Лидия Делекторская	163
Илья Зильберштейн.....	179
РАЗГОВОРЫ С ДРУЗЬЯМИ.....	201
С Тонино Гуэрра.....	203
С Борисом Мессерером	213
Рассказывает Борис Мессерер.....	225
С Борисом Мессерером и Франко Дзеффирелли.....	229
С Юрием Норштейном.....	239
Рассказывает Юрий Норштейн.....	257
С Владимиром Васильевым.....	267
С Юрием Ростом.....	279
САМОЕ ЛИЧНОЕ	297
Жить рядом с искусством.....	299
Последняя глава	307
Благодарности	324

РАЗГОВОРЫ
С ДРУЗЬЯМИ

С Юрием Норштейном



Я

в детстве хоронила муху. Я очень хорошо помню, как под папиным письменным столом мы с приятельницей моей Амалией положили муху на носилки и плакали, сидя под этим столом... Сколько мне было лет? Пять?

Ей тоже примерно столько же, она была немножко старше меня, и вот мы хоронили муху. Сейчас говорить об этом смешно, но и трогательно.

Эта история вспоминается мне, когда я смотрю удивительные мультфильмы Юрия Норштейна. И вот мне выпала возможность поговорить с этим необыкновенным мастером – художником, режиссером, аниматором. Юрий Борисович не нуждается в представлении, потому что его работы знают и дети, и взрослые, а мы встретились, чтобы поговорить и о работе, и об искусстве, то есть о жизни, в конечном счете.

Юрий Норштейн не только делает мультфильмы, но и рассказывает, и пишет об этом. Он говорит о своих учителях, среди которых называет Микеланджело, ван Гога, Рембрандта, и художников-авангардистов, как русских, так и западных – это все герои нашего музея.

Они присутствуют и в постоянных экспозициях, и на выставках. Среди своих учителей – русских мастеров – Юрий Борисович упоминает Андрея Рублева, Илью Репина, Кузьму Петрова-Водкина и Владимира Татлина, но также говорит, что, может, еще более весомыми учителями для него стали дети, внуки и, как он сам объясняет, «вообще дети». А вообще дети – это предмет деятельности нашего музея. У нас есть кружки, лектории, изостудия. Одним словом, среда, из которой возникают и произрастают зрители нашего музея.

И еще одно очень важное обстоятельство – обращаясь к искусству, мы стараемся говорить о духовном пространстве, которое создает для нас искусство. А искусство Юрия Норштейна полностью посвящено духовному пространству, внутренней жизни человека, его чувствам, переживаниям, соотношению добра и зла.

Юрий Борисович, вы в себе соединяете много разных специальностей и профессий, вы и столяр, и актер, художник по металлу, все вместе. Если я не ошибаюсь, все идет от вашего батюшки, который занимался столярными станками, так же, как и от работы вашей мамы в дошкольных детских учреждениях. Это скрестилось в генах или где-то еще, и в конце концов стало вашей основой. Я думаю, что мы, зрители, проникаем в ваше ощущение мира и в сам ваш мир в «Сказке сказок», потому что этот фильм, как я понимаю, посвящен Марьиной Роще и вашему детству, и все образы, которые в нем возникают, как, например, этот бык огромный, Минотавр, или Волчок, пришли оттуда.

Юрий Норштейн: У нас в семье никто не рисовал и, в самом строгом смысле, художественной среды не было. Но, как мне кажется, была среда более важная. Это отношения внутри семьи, ощущение правдивости жизни, ощущение справедливости поступков, что, конечно, очень существенно.

Большая часть моей мультипликации, то есть все фундаментальные эскизы, – работа моей жены Франчески Ярбусовой. А если говорить об источниках, то знаете, когда очень тяжело, когда фильм не двигается, я всегда вспоминаю одно – коридор, солнце стоит прямо перед входом, за ним слышны крики твоих



Юрий Норштейн на вернисаже выставки «От Рафаэля до Гойи. Шедевры из коллекции Музея изобразительных искусств Будапешта». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2010

друзей, и ты выходишь в это пространство, и оно золотым светом охватывает тебя со всех сторон. Казалось, протяни руку — и она утонет в сияющем воздухе. Собственно, это и есть кинематограф — все сразу. И в моем фильме «Сказка сказок» Волчок выходит в этот мир. Так получился кусочек моей биографии. Если говорить об истоках, то где они? Я не буду говорить о книгах: чтение, рассмотрение живописи, слушание музыки — это все само собой разумеющееся, но очень важная часть — первые впечатления, которые ты получил в жизни. Они являются для тебя самыми ведущими. Они самые важные координаты. Так что я всегда говорю: «Это моя Марьина Роща, мой мир, мое государство, моя держава, мой двор, мои соседи». И только так.

Что для меня Волчок? Я уверен, что в нашем темном коридоре, который всегда характерен для коммуналок, жил Волчок-Домовой, и я твердо знаю, что если физически не ощущать, что все это абсолютная реальность, то не надо заниматься вообще никаким искусством. Предположим, это метафора, но это

реальность. Если метафора не реальна, то она никому не нужна. Я все время думаю, что если дома нет, дом снесли, и на этом месте стоит огромная 16-этажная махина, то куда делся Волчок? В лучшем случае, он ушел в мой фильм. Буду так считать.

Наверное, эти переживания многих охватывают, когда людей энергично выселяют из старых домов Москвы. Может быть, есть необходимость старые дома сносить, но ведь нельзя снять со счетов и эти переживания, и этих домовых, и все точки прикосновения к реалиям, которые исчезают вместе с домом. Конечно, дома становятся ветхими, но вместе с ними сносятся другое, более важное. Вот у нас во дворе росло дерево, оно в себя вбирало все. Это Древо мира. Для меня оно еще и Древо детства. Когда меняется отношение к дереву, к траве, к лесу, к дождю, к яблоку в лесу, когда это становится предметом утилитарного потребления, и ты идешь по лесу или по парку и видишь, что все забито грязью, пакетами, бутылками, ты понимаешь, что кончилась какая-то часть жизни, человек стал потребителем, и это сделало либо воспитание, либо отсутствие ощущения живого в другом существе. Собственно, в этом, наверное, и есть цель искусства — показать, что есть жизнь в «другом».

Ирина Антонова: Меня поражает, как вам удается обнаружить между читателем и зрителем — это же безумно трудно, наверное, — как удается раскрывать эту «анатомию» творчества. Вы сами замечательно сказали — «истончить» себя до предела. И это видно в самой методике, в той манере, как слепливаются материи, как переплетаются нити, как одно превращается в другое. Чудо совершается на наших глазах. Я смотрела ваш фильм «Шинель», и там лицо, жизнь лица Акакия Акакиевича, все эти складочки, морщинки, выражение глаз, его рот, рука, поворот шеи перетекают, как будто живые. Как Акакий Акакиевич готовит себя к тому, чтобы взять ручку, обмакнуть ее и начать писать! Это же целая поэма! Как это превращается? Это умение рассказать не словами, а искусством о тайне творчества и проникнуть в этот процесс. Мне кажется, что зритель не отдает себе отчета, но его этот процесс увлекает и в конечном счете становится его достоянием.

ЮН: Вы говорите о вашем восприятии Акакия Акакиевича, его ощущений, движений пальцами и все прочее, а я могу сказать, что мы с оператором³⁴ и, конечно, с Франческой смотрели огромное количество материала об этой культуре и об этой эпохе. Но дело не только в этом. Дело в том, что есть много касательных вещей, о которых Гоголь говорит в своей «Шинели». Это мировая живопись, это детали, на которые искусствовед не обратит внимания, и, может быть, для него живопись будет совсем иного плана, а меня она привлечет своей бытовой точностью, бытовыми детальками, и из этого начинает складываться ощущение некоего целого. Вот персонаж, Акакий Акакиевич, как он держит перо, как он пальцами водит, как хлюпает носом, как ему зябко от холода — это подсмотрено в разных вещах, на разных людях: в автобусе, на улице, когда мороз. Я наблюдал, как идут пожилые люди, как в магазине кто-то считает деньги, оглядывая немислимую стоимость того или иного продукта, и сравнивает с тем, что позволяет ему карман. По тому, как человек считает деньги, мы можем понять его биографию, сколько он зарабатывает и прочее. Я это видел у одной старухи, которая смотрела на то, что хочется купить, а пенсии на это у нее не хватает. Для меня весь космос жизни в этих людях, в этих невероятных подробностях. Это абсолютно бесконечное состояние.

До того, как началась работа над фильмом, я и не предполагал, что будет такая подробность в деталях. А ведь человек, которому немного в жизни дано, который немногим владеет, он этим немногим владеет бесконечно подробно и очень цельно.

Это одна сторона. А другая сторона, казалось бы, напрямую не имеет отношения к фильму. Когда я проникся искусством авангарда, я подумал: «Боже мой, да ведь это застывший кинематограф!». Что такое авангард? Это время, присоединенное к пластическому развитию. И тогда предметы сдвигаются, на твоих глазах персонаж вдруг поворачивается вокруг своей оси, воздух становится материальным, вещественным. Глядя на живопись авангарда, я всегда вспоминаю Гоголя, который фантастически описывал жизнь словами и уже в свое время

34. Кинооператор Александр Борисович Жуковский, с ним сняты «Цапля и Журавль», «Ёжик в тумане» и 20 минут «Шинели».

обозначил авангард (следует добавить: увидел бы живопись – в ужасе бежал бы от нее). Простой пример: знаменитая «Тройка», которую все читали и перечитывали. Но читают, не вчитываясь. Как-то я Баталову продекламировал отрывок, и он с удивлением: «Откуда это?» – «Из знаменитой, навязшей у нас в зубах со школы поэмы, из «Мертвых душ». – «Гремит и становится ветром разорванный в куски воздух» – это именно то, что мы видим в XX веке, когда художник «овеществил» пространство.

ИА: Для меня поразительно, что при том, на молекулярном уровне, внимании к деталям, к движению, у вас есть две тайны: перерастание предмета, вещи в какое-то духовное понятие, и второе – это микродозирование всех этих вещей, и, таким образом, выход на обобщение. Вы выходите на какой-то космический уровень. Вот это, мне кажется, очень трудно. Вы знаете, у кого я это увидела? У Вермеера, который так пишет свою молочницу, от этого молекулярного уровня отходит на такой невероятный план, что его молочница становится космическим персонажем. Она всего лишь молоко наливает, но как это молоко льется – и есть тайна. Поскольку любое творчество иррационально, оно необъяснимо до конца, и я знаю, что, если мы начнем его объяснять, разбираться, как это сделано, это будет не творчество, но так хочется все постигнуть!

Поразительно, что вы смогли заразить этой фантастической любовью к деталям Франческу. Как она овладела этим секретом?

ЮН: Очень интересно, кто кого заражает. Дело в том, что Франческа поразительно знает природу. Помню мои первые впечатления о ней: она делала пейзаж, задник для фильма, и прорисовала весь лес: и все, что с краю растет, и что в чаще видно. Я спрашиваю: «Франческа, ты что, все это знаешь?» Она посмотрела на меня с удивлением: «Конечно». Я этого ничего не знаю, это она меня научила. Кроме того, она поразительно владеет тонкостью фактуры не как формального момента, она владеет драматургией фактуры, что гораздо важнее. Я всегда говорю: драматургия фактуры сложнее дается как вообще абстрактная драматургия, нежели просто возможность нарисовать реальный предмет.

ИА: Как у ван Гога, Маньяско, – их мазок тоже целая поэма. У Тинторетто невероятные, длинные движения кистью. Эль Греко...

ЮН: Вы называете моих любимых художников. Вот я говорил о касательных искусствах. Я хочу процитировать отрывок из Лермонтова, из его неоконченной поэмы «Штос». Я всегда ее читаю с надеждой: «А вдруг она продлится? Вдруг я не остановлюсь, как на краю обрыва?» Но, к сожалению, его повесть оборвана. Этот отрывок я для себя откопал в абсолютно неподражаемой лермонтовской прозе, и все время повторяю его и себе, и Франческе. Смотрите, как он описывает утро Петербурга:

Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет.

Вы понимаете? – лица прохожих «зелены», «серо-лиловый цвет». Это же абсолютно Шагал по живописи. По тротуару «лишь изредка хлопали калоши чиновника». Это картина. У Гоголя этого нет, у Гоголя другие подробности.

Я сижу в студии, мы снимаем, как Акакий Акакиевич идет по тротуару. Я над его калошами бьюсь уже который день. Мало их просто нарисовать, надо знать, как они были устроены. Где-то я прочитал совершенно случайно, что калоши шились из кожи. Значит, нужно представить себе, как они мокли, ведь Петербург – это же сплошная слякоть, значит надо изобразить, как они хлопали, как они слетали с ноги. То есть калоши – это целая отдельная история.

У нас на студии был Юз Алешковский, который увидел калоши Акакия Акакиевича и спросил меня: «Слушай, а ты тоже интересуешься калошами, что это за деталь такая?». Я говорю: «В детстве мы все носили калоши, правда они были другие». То есть постоянно идут отражения: здесь произведение искусства – проза Гоголя, проза Лермонтова, живое – то, что я помнил и видел,

а вот люди, которые ходят по улицам, и я их вижу сейчас. Эта перекличка идет постоянно.

Но даже и фильмы, не соотносящиеся впрямую с классической литературой, они наполнены воспоминаниями, пересечениями и собственной жизни, и литературы прочитанной, увиденной. Вот «Лиса и заяц» — наш первый фильм вместе с Франческой. Если я скажу, что этот фильм делался сложно, на меня мои коллеги как-то искоса посмотрят. Подумают — хочу вызвать сочувствие. На самом деле все иначе. Почему все время надо быть внутри произведения искусства? Подлинные вещи вселяют в тебя ощущение ясной внутренней конструкции. Оговорюсь — не очень ясной, она с трудом различима, но эта внутренняя сила намагничивает силовое поле, а оно держит художественное произведение. Если этого нет в процессе съемки, то все дробится на какие-то формальные вещи, или же ты переходишь к чему-то ненатуральному и бессмысленному. Пока мы с Франческой не придумали, что «Лиса и заяц» должна делаться по прялкам, и не придумали способ этих прялочных рисунков, которые и сами уже представляют собой некий кинематограф, пока мы в это не вошли, для нас фильм не двинулся. У меня была масса эскизов, которые я потом выкинул к чертовой матери. Как только проявился этот принцип, Франческа все эскизы нарисовала в три дня. Я не шучу. Темп ее работы был бешеный. Но тут опять момент — если ты плохо представляешь себе пространство, то начинается работа по изготовлению каких-то мелких штучек, которые совершенно бессмысленны и в конце концов выбрасываются из фильма. То же самое «Цапля и журавль». Пока не придумалось пространство, — старая разрушенная усадьба, — ничего не двигалось. Нарисовать цаплю или журавля несложно. Даже можно найти какой-то графический ход к фильму. Но внутренний ход, пока ты не наткнешься на некое драматургическое объединяющее пространство, будет невозможен. Франческа говорит, что самым легким для нее фильмом была «Цапля и журавль».

ИА: Ее рисунки удивительно красивы. Вы говорите, что Франческа очень сильно, остро чувствует реальность, подроб-

ности, и вместе с тем у нее никогда не уходит чувство красоты рисунка. Как там нарисована Цапля! Удивительно тонкая графическая линия. Весь мультфильм сделан с каким-то артистизмом, я бы так сказала. Это самого высокого ранга артистизм. В каждой линии, в каждом движении все необычайно изящно – старое слово, но оно приемлемо здесь. Изящество становится метафорой внутреннего, душевного состояния. Мне кажется, что Франческа работает как мастер XVIII века. Ее вещи полны поэзии и красоты. Я вижу тончайшие лессировки в ее работах. Отсюда появляется атмосфера воздуха и света! Меня совершенно поразили «Цапля и Журавль», но и знаменитый «Ежик».

ЮН: Свет – ее любимая материя. Работает она очень простыми акварелями. У нее часто спрашивают: «Франческа, что за краски вы используете?» «Краски? Обыкновенные – ученические. Титановые белила и ученический набор акварели». Она не берет какие-то дорогие акварели, в ученических наборах она находит большее разнообразие, там гораздо больше цветовой гармонии, которой не встретишь в дорогих материалах.

А предыстория «Ежика» такова: в 1974 году мне позвонил писатель Сергей Козлов, я не слышал этого имени, а он принес мне массу сказок в рукописи. Сказок, наверное, было штук сорок, и я из них выбрал «Ежика в тумане». Сказка на одну страничку. Но я наполнил ее большим количеством действия, сочинил новое действие. Я даже говорил: «У «Ежика» должен быть эпиграф: «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу». Мы с вами начали с разговора о детстве, и в связи с «Ежиком» я хочу рассказать, как, пока одна история, или, скорее, философия не нанизалась на мою память, не раскрутилась, пока не возник тот самый «магический кристалл» пушкинский, о котором он говорит в «Евгении Онегине», фильм для меня не проявился, не работался. Вспомнил, как зимой я, маленький мальчик, стою один на мостовой. Порошит сухой снег, а за булыжник зацепился скрюченный кленовый лист и держится, как живой. Дети, они ведь одушевляют предметы, они язычники. Для меня этот лист был абсолютно живым. Я слышал, как по нему стучал снег, и думал, что ему, наверное, сейчас очень холодно. Вот вы рассказывали, как хоронили

муху, что для вас это была драма, и сопровождалось все неким ритуалом. И слава богу! Дети должны переживать. Переживать за муху, за дерево, которое зимой мерзнет и его надо укрыть. С этого, как мне кажется, начинается нормальная душевная работа. Так что этот лист сразу для меня закрутил кино, и микросюжеты стали являться мне один за другим. В этой работе для меня, конечно, очень важно сотрудничество с оператором Александром Жуковским. Мы с ним были больше чем друзья. К сожалению, его уже нет, но и нет дня, чтобы я о нем не вспоминал. Знаете, бывает так в жизни, что встречаются два человека, которые до того жили каждый в своем пространстве, не подозревая, что они когда-то встретятся, и вдруг они пересекаются, а у них общий взгляд на жизнь, на мир. Пересекается живое. Уже после Сашиной смерти от его жены Ларисы услышал рассказ Саши о его временной работе на «Союзмультфильме» в 1967 году. Он окончил операторский курс по игровому кино и хотел этим заниматься. И Лариса со слов Саши говорила мне: «Знаешь, а он увидел тебя и мне потом сказал, что с этим человеком ему и предстоит работать». Хотя никаких вещей знаков не было. Со студии Саша ушел, делал документальное кино, попал в автокатастрофу и оказался на «Союзмультфильме» по воле обстоятельств своей травмы. На небесах ведь не только браки осуществляются... На студии кого ни спроси, все говорили: «Вы абсолютно выделялись из всех на студии». И хотя он работал и с другими режиссерами, но у нас была особая связь. Еще должен добавить к этому, что Жуковский был человеком невероятной культурной широты, он прекрасно знал живопись. Мы разговаривали о кадре на той же «Шинели», на «Ежике», и было очень легко понять друг друга. Я только говорил: «Вот из этой живописи. Вот такой тональности» — и все. Для работы очень важна перекличка голосов.

ИА: Это соединения глаза оператора и ваших замыслов. Вы интересно рассуждаете об этом в книгах, а в фильмах мы ваши мысли ощущаем по соотношению слова и изображения, но у вас мало текстов. Хотя читают Смоктуновский, Баталов — великие артисты. Не отодвигаете ли вы немножко слово?