

Н.Ю. Спутницкая

ОСОБЕННОСТИ
МАСШТАБИРОВАНИЯ ПРОТАГОНИСТА
В ФИЛЬМЕ А. ПТУШКО «НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР»
И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ
В СОВЕТСКОМ ДЕТСКОМ КИНО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-х гг.

Статья посвящена анализу способов конструирования идентичности героем фильма Александра Птушко «Новый Гулливер» и особенностей взаимодействия человека и куклы, как представителей пограничных миров, в советском кино 1930-х гг. Проблема рассматривается в историческом и теоретическом ракурсе, выводы статьи могут изменить существующее представление о функции кукольного персонажа в игровом кино. Автором использованы ранее не публиковавшиеся архивные материалы, к анализу центрального образа фильма Птушко впервые в отечественном киноведении привлечены эпитекстовые элементы и обозначены контекстуальные связи фильма «Новый Гулливер» с мировым кинопроцессом.

Ключевые слова: Птушко, кукла в кино, спецэффект в кино, идентичность, анимация.

1. Опыты экранного масштабирования
человека в США и России в 1930-е гг.

Развитие технологий комбинированной съемки в 1920–1930-х гг. в ведущих кинематографиях мира шло параллельно. Очевидно, что опыты масштабирования экранных изображений человека в СССР осуществлялись под впечатлением от практики зарубежных кинематографистов, это, в частности, прослеживается в деятельности Александра Птушко. Анализ публикаций режиссера 1930–1940 гг. показывает, что режиссер был знаком с модифицированной историей «Красавицы и чудовища» Мэриона Купера и Эрнста Шодсака, поставленной в США в 1933 году. «Кинг-Конг» был эталонным в своей области кинотекстом, аккумулировал интерес к эксперименту с мас-

штабированием, и его можно считать скрытым источником истории о Пете-Гулливере. В американском фильме люди сначала оказывались во владениях дикой обезьяны, а затем чудовище намеренно перевозится представителями шоу-бизнеса в город. В советском фильме о большом человеке (представителе «новой формации») среди кукол (буржуазный мир) «защитным механизмом» служил мотив сна: пионер засыпал и оказывался в кукольной стране.

Герой «Нового Гулливера» (1935) – проводник коммунистической идеологии в запретную зону. Но, прежде всего, сюжет представляет собой игру с идентичностью; прагматика снижающей подвиг игры преобладает. Мир лилипутов органичен и замкнут, Петя Константинов (акт. Владимир Константинов) привносит в него диссонанс. В следующем полнометражном фильме Птушко основным приемом рождения экранного образа станет имитация человеком куклы, и тяга к «опредмечиванию» человека и антропоморфизации животного персонажа или реквизита с этих пор будет определяющим приемом для всего творчества режиссера.

В главе о транспарантной съемке в книге «Трюковые и комбинированные съемки» Птушко обращается к «Кинг-Конгу», предварительно описав историю возникновения и развития метода масштабирования человека в мировом кино и настаивает, что советский метод транспарантной съемки разрабатывался вне зависимости от американского¹. При этом режиссер иллюстрирует тип съемки кадром битвы Кинг-Конга с птеродактилем, снабжая его ремаркой о блестящем использовании метода (эта сцена снималась покадровой съемкой, то есть была полностью анимационной). В Европе в 1920-х гг. применялся способ получения двойного изображения при помощи светофильтров и различной окраски снимаемых им объектов на цветном фоне, экспериментаторы в теории разрабатывали методы впечатывания, но технически не могли воплотить их в жизнь, пока в 1927 году американцы Даннинг и Рой Померой не запатентовали похожие способы, которые вскоре были объединены и получили название транспарации.

В «Новом Гулливере» (1935) методом транспаранта выстроена сцена, когда Петя (актер играл в бассейне, имитирующем море на фоне рисованного задника, и был снят слегка ускоренной съемкой) призывает на помощь флотилию: на дальнем плане кадра работал пионер, на переднем – куклы, изображающие королевское войско. Побег снимался покадровой съемкой в транспарантном павильоне на сине-зеленом фоне с макетом берега моря. «Без освоения этого метода съемки не было бы и фильма», – заключает Птушко и уверяет со ссылками на западную прессу, что в области техники американский «Кинг-Конг» остался позади².

Однако в 1930-х советская кинематография выражала особый пиетет перед американской рисованной мультипликацией. Освоение жанровой системы особого вида кино проходило под лозунгом «Даешь советского Микки Мауса». В репертуаре историй о Микки источниками служили как классические литературные произведения, так и тексты массовой культуры. Например, в октябре 1933 года, по следам «Кинг-Конга» вышла серия «Зоомагазин», в котором Микки устроился по объявлению на работу в зоомагазин, где обычная горилла вырвалась из клетки. А в 1934 году на экраны выходит парафраз путешествия человека в страну лилипутов. В «Микки Гулливер» (1934) главный герой читает непоседливым племянникам книжку и включается в детскую игру. В волшебной стране его карманные часы превращаются в коня, ручка-перо – в стрелковое орудие. Микки-Гулливер щекочет лилипутов, напыщенных, но безобидных. Заканчивается короткая серия гэгов схваткой с паукообразным чудовищем – таких же, как Микки, размеров. Но чудовище оказывается подушкой. Таким образом, Микки выполняет в истории функции наставника и трикстера одновременно. В советском фильме тоже используется только общая канва романа Свифта. Вместо корабельного врача в Лилипутии оказывается пионер, заснувший под мерное чтение вожатым книги о приключениях Гулливера. Мальчик наблюдает классовую борьбу и помогает рабочим в подготовке гражданской войны.

На первом Международном советском фестивале, состоявшемся в 1935 году, третий приз получает Уолт Дисней, «Новому Гулливеру» достаются два диплома (один – студии «Мосфильм», второй – художнице по куклам Саре Мокиль). Надо заметить, что Птушко вплоть до 1940-х гг. оставался страстным поклонником Диснея, в частности и в период активной борьбы с формализмом в советском кино: «...образ Микки-Мауса, американского молодого человека, легкомысленного, веселого. Этот образ является сложившимся художественным образом, и Дисней работает над тем, чтобы очистить его от всяких наростов. Этот образ жизнен и интересен даже сегодня»³.

2. Гулливер в Стране Советов

«Путешествия Гулливера» Дж. Свифта уже на этапе зарождения кино становится популярным сюжетом для экранизации. В 1902 году, прибегая к оптическому совмещению, Жорж Мельес поставил и сам играл роль Гулливера. Кинематографистов

интересует не столько сюжет, сколько образ главного героя и соответственно способы масштабирования человека. Поэтому главным образом в центре их внимания оказываются фэнтезийные пространства (утопия модифицируется в сказку). Лилипутия и Страна Великанов более открытые для экспериментов с комбинированными съемками и оптических совмещений. И прежде всего, упрощение сюжета связано с экранной травестией центрального образа доктора Лемюэля Гулливера.

Полный перевод «Гулливера» (всех четырех частей книги) в России появился достаточно поздно – одновременно с экспериментом Мельеса, только в 1902 году. В советское время книгу издавали как в полном (пер. Адриана Франковского), так и в сокращенном виде, поэтому среди читателей обрело популярность мнение о «Путешествиях Гулливера» как о детской книге. Следует упомянуть о первом авторе «Нового Гулливера» Сигизмунде Кржижановском, написавшем сценарий в 1933 году. Но утопия как фантастический жанр утрачивала популярность в советской литературе на исходе 1920-х гг.

«Новый Гулливер», ставя в центр повествования пионера, кажется, окончательно вписал роман в ареал советской детской культуры. Однако изначально преследовал иные цели: выход фильма сопровождала серия статей о Свифте как о политическом деятеле Ирландии⁴. В преддверии съемок в прессе появляется критика сложившегося в западном мире образа Гулливера, заявляется потребность в реадaptации. Как утверждал Самуил Маршак, роман Свифта стал сказкой.

Судя по присутствующему в кадрах фильма Птушко книжному изданию (Пете дарят книгу за трудовой подвиг), источником для фильма служила книга «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера», изданная в Ленинграде в 1930 году⁵. Уже после выхода картины первые две части книги издавались также в детском пересказе⁶. Так что определенную культурологическую роль картина Птушко сыграла и для традиции адаптации.

На обложке книги Пети – иллюстрация 3-й части: летающий город Лапута. Очевидно влияние иллюстраций Гранвиля на изобразительную часть фильма о новом посетителе Лилипутии. «Новый Гулливер» был не типичным, но характерным выражением эпохи, и достаточно ясно отразил изменение типа наррации в советском кино середины 1930-х гг.

Это можно заметить при анализе плакатов к фильму. Решителен контраст крупного человека (Пети) по отношению к маленьким

человечкам на заднем плане. Но выразительные острохарактерные персонажи лилипутов и на афишах оказываются живее, объемнее крупного статичного (во весь лист) лица пионера. Именно человечки придавали динамичность плоскостной композиции плаката. Перефразировав известное высказывание Ю.М. Лотмана, можно со всей очевидностью констатировать: сопоставление мальчика с куклой в «Новом Гулливере» подчеркивает мертвенность человека, а мир артистичных лилипутов оказывается гораздо привлекательнее регламентированного образа жизни артековцев.

Своей задачей Птушко ставил «осмыслить события с классовой точки зрения». Фильм получил признание во всем мире и встретил острую критику в Италии. В газете Ватикана «Оссерваторе Романо» в статье «Кинематография и коммунизм», высоко оценив художественные достоинства «Нового Гулливера», рецензент обвинил фильм в пропаганде коммунизма и неверном отражении общественного строя⁷. Однако спустя десятилетия в «Новом Гулливере» очевидны иные коннотации, его идеологический посыл оказался нестабильным, и сегодня возникает новое семантическое поле ассоциаций, которые, скорее всего, не закладывались авторами.

3. Особенности масштабирования персонажей «Нового Гулливера»

*«Возможность сопоставления
с живым существом
увеличивает мертвенность куклы».*

Ю.М. Лотман⁸

Итак, пионер – носитель нормы, но его приключениям в стране Лилипутия предшествует эксцентрическая сцена захвата корабля пиратами. Злодеи испугались бури, и Пете, как будто готовому к сражению, на помощь приходит кукла: причудливая, скульптурно-резная Чудо-рыба за бортом пожирает наказанных пионером пиратов. После этого у Пети есть шанс стать героем, но... он оказывается в стране маленьких, но самодостаточных людей, с которыми ему не нужно бороться: машина действует за героя, функции живо-го переходят к анимированному предмету.

Переход в кукольный мир осуществляется через кадр письма сыскных агентов лилипутов *Ухо и Носъ*, написанного каллиграфическим почерком. С этого момента начинается центральная часть фильма, потребовавшая абсолютно новых приемов и способов

съемки, чтобы соединять движущегося актера, снимаемого с частотой 24 кадр/с, с покадровой анимацией.

Вся страна, король, правительство и полиция взволнованы. Для перевозки великана мобилизовано огромное количество транспорта, сам король просит «человека-гору» пойти ему в услужение. Но Лилипуты, прежде чем приветить странника, изучают содержимое его карманов, их интересует только атрибутика и фактура большого человека (пионерская атрибутика на время сна исчезает, Петя одет «под Лемюэля Гулливера», и более того, он скрывает, что он пионер⁹). Для гигантского гостя устраивают шикарный обед. Сразу обозначена мотивация – Гулливера не воспринимают как воплощение стихийного, его собираются использовать в качестве рабочей силы.

Гротеск преобладает в решении сцены в парламенте: она снята с общего плана, камера постепенно приближает зрителя к нелепому, смущенному и беспрестанно жестикулирующему государю. Вне сомнения, этот кукольный король положил начало череде юродивых коронованных особ в отечественном кино; в частности, ему наследует Э. Гарин в «Золушке» (1947). Правитель Лилипутии – неудавшийся актер. Во время его выступления в парламенте ломается пластинка с записью речи, а после склеивания пластинки исчезает центральная часть речи и озвучивается кредо диктаторского режима: «Живу, народ... опутав». Эпизод этот определяет драматургический ход всего фильма: в Лилипутии важно не видеть, не выглядеть, а правильно сказать и правильно услышать. В мире «Нового Гулливера» проблема идентичности напрямую связана с проблемой слуха.

Многие современники картины отметили неудачный альтернативный тембр речи пионера. Особенно пение легкораспознаваемого меццо-сопрано сообщило образу пионера черты опереточных персонажей. Образ получился «оперно-женственным». Формируя музыкальный облик фильма, композитор Л. Шварц отдал предпочтение симфонической музыке. Особенно тяготеет к традиции первая часть фильма – до появления пионера в загадочной стране. А в Лилипутии музыка акустически становится «меньше», а также по стилю и инструментальному исполнению пьес.

Диалоги построены на незатейливой игре слов. «Нет уж, дудки», – возмущается Петя, и перед ним оказывается лилипутский оркестр. В комедийно-сатирическом ключе решено выступление: «покорение» Гулливера королем перед подданными под мотив «Чижика-пыжика». Самостоятельная жизнь усиков на лице короля, припухший нос-картофелина, рот-бантик с рядом внушитель-

ных зубов – все играло на создание инфантильного образа. «Одни солдаты. Народа я не вижу», – возмущен Гулливер. «Солдаты для украшения природы», – парирует канцлер. «Солдаты – для устрашения народа», – интерпретирует глуховатый правитель.

Великолепно детализирована кукольная миниатюра: велосипеды, телефонные аппараты, музыкальные инструменты, пенсне, и даже киноаппарат (в кукольной массовке появляется кинооператор). Богато угощение, демонстрируемый гостю конвейер еды: осетрина, пирожки и другие яства. Шествие войск одинаково забавно для короля и мальчика; это снимает обличительный пафос и прямые ассоциации с ситуацией в СССР. Танки имеют форму старинных единорогов, до этого сотня тракторов-тягачей ввозила Петю в столицу на огромной платформе. Одежда королевских лилипутов и кукол, представляющих правящий класс, стилизована под пышные костюмы XVII столетия из тонкого шелка.

А в живописном, высеченном в скале местечке трудятся люди «из иного теста», они обладают скульптурными поджарыми телами атлетов и схематично прорисованными чертами лица. Но ярка, пронзительна речь рабочих, в отличие от выступлений парламентариев. Правда, в статике фигуры менее привлекательны, серы, однотипны и сливаются с фоном, и все персонажи подполья ассоциируются с безликой, пластичной массой. Рабочие готовы выступить против Человека-горы, если он решит сражаться на стороне власть имущих. Однако скоро в их руках оказывается тетрадь по родному языку Пети, испещренная лозунгами. Тем временем буржуазия пытается использовать пионера в качестве аттракциона и заработать на нем. Кульминацией картины становится «Концерт в честь высокого гостя». Перед зрителем предстает вполне самодостаточный мир, в котором существуют свои каноны и представления о масштабах. Так одним из аттракционов в Лилипутии Птушко становятся мини-путы, оживленные методом объемных перекладок, которые разыгрывают отдельный триконовый сюжет.

В процессе съемки авторы провели множество расчетов масштабных и пространственных соотношений между куклами и актером, необходимо было подбирать одинаковый по характеру, но совершенно иной по интенсивности световой рисунок. Новизна и необычность зрительных масштабов потребовала таких же пропорциональных масштабов от всей звуковой палитры фильма (звукооператор А. Коробов, звукооформитель Я. Харон): музыка, голоса, шумы. Комариный писк труб лилипутов диссонирует с трубами артековцев. При озвучании Коробовым был применен

новый метод изменения тембрового качества голоса: примерно на 3–3,5 тона была повышена звуковая фактура. В результате возникает ощущение, что грампластинку, на которой записан звук, пустили со значительно увеличенным числом оборотов.

Однако вслед экспериментальному по звуку варианту в мае 1935 года Птушко была подготовлена вторая, немая версия фильма. Специально для нее были досняты некоторые сцены, переписаны реплики и перемонтирован ряд эпизодов¹⁰. Таким образом, содержащаяся в фильме и его паратекстах двойственность подразумевает особенный механизм его интерпретации.

Итак, драматургия «Нового Гулливера» строится на взаимоотношениях не Пети и лилипутов, а на взаимодействии пограничных миров. Петя остается зрителем, высказывающим свое мнение, но он никак себя не проявляет, пока не включается в действие потусторонний мир Лилипутии: мир подполья. О борьбе с правящим классом лилипуты-пролетарии узнают благодаря тетрадке пионера, назревает восстание. Когда правительство пытается отравить Гулливера, рабочие спасают ему жизнь. Правительство призывает на помощь бронечасты, полицию, флот: грохот крошечных танков, марши миниатюрных войск, взрывы маленьких домиков впечатляют значительно больше, чем подвиг Пети, отводящего от города весь лилипутский флот, связанный веревочкой, одной рукой. Таким образом, наиболее выразительным становится мир буржуазной Лилипутии. Человек помещен в центр, но мир Лилипутии эксцентричен. Очень точно уловил эту расстановку режиссер-аниматор Бабиченко и изобразил ее на шарже: Лилипуты Птушко декларативны, артистичны, даже в пространстве карикатуры они образуют мир, опутывают самого автора – удивленного, растерянного режиссера.

4. Конструирование идентичности в советском детском кино 1930-х гг.

Обычно человек, соотнося себя с куклой, пытается осмыслить свое бытие. Так было и с Алисой Льюиса Кэрролла: чтобы понять существ, населяющих чудесную страну, она менялась в размерах. Пете чужда путаница с идентичностью, советский ребенок не порывает с буржуазным миром, «уменьшая» врагов пролетариата, но наблюдает за герметичным миром и позволяет пользоваться своей атрибутикой. Лилипуты только в финале «Нового Гулливера» воспринимают Петю как живого, когда он влияет на их жизнь.

Бенджамин Килборн в своем исследовании проблем стыда обращается к образам Свифта и отмечает, что лилипуты хотели лишить Гулливера зрения, чтобы он не заставлял их чувствовать себя невеликими. Но «Гулливер обнаружил, что жителей страны Бромдигнег тоже можно заставить чувствовать себя неуютно под его пристальным взглядом, хотя он был по сравнению с ним маленьким»¹¹. Как следует из представленного выше анализа центральных образов фильма, в «Новом Гулливере» героям важен слух, недаром такое внимание в структуре замысла уделено персонажам с увеличивающимися ушами. Неслучайно главное оружие Пети – горн: только будучи услышанным, он оживает для кукол. Лучшим средством для буржуазии Лилипутии было бы лишить повстанцев слуха, тогда не разгорелась бы в кукольном государстве гражданская война: ведь слова песни из тетради пионера воспринимались рабочими именно на слух.

Мертвенность человека подчеркивается и в паратекстовом пространстве «Нового Гулливера»: воздвижение огромной скульптуры посреди Москвы в целях рекламы фильма подчеркивала беспомощность гиганта среди живых людей. Следующим замыслом режиссера был полнометражный фильм о космическом путешествии на планету доисторических существ, но только в 1939 году выходит новый фильм-сказка Птушко, она посвящена приключениям маленького человечка в буржуазной стране. В объединении объемных фильмов, возглавляемом режиссером, которое к тому времени уже три года успешно работало по системе трехцветки Петра Мершина над короткометражными анимационными фильмами, появился черно-белый «Золотой ключик», щедро использовавший метод объемных совмещений: граница между куклой и человеком была едва определимой. «Золотой ключик» по сей день остается примером филигранной работы по оптическому совмещению в кадре большого человека и маленькой куклы. Кроме того, фильм достаточно ярко выразил смену координат и эстетических приоритетов отечественного кино второй половины 1930-х годов. Два герметичных мира снова пересекаются, но на этот раз ребенок оказывается куклой и пытается интегрироваться в мир взрослых – мир людей. Фильм был поставлен по сценарию Алексея Толстого только спустя четыре года после выхода книги «Золотой ключик, или Приключения Буратино», но на экране история о сорванце Буратино становится дидактичной, нормативной.

Михаил Ямпольский в главе «Необыкновенно уменьшающийся человек» книги «О близком (Очерки немиметического зрения)»

формулирует проблему масштабирования героя, которая интересует его в связи с американским фильмом Джека Арнольда, в двух плоскостях: «как размеры тела героя определяют нарративную структуру фильма и как размеры тела и наррация соотносятся со зрением»¹². И именно второй аспект представляется ученому особенно интересным, ибо рассматриваемый фильм позволяет говорить об особой функции зрения в кино: человек как будто существует вне собственного тела и вместе со взглядом вовне проецируется его сознание.

Петя-Гулливер и, в особенности, Буратино выходят за рамки классической кинематографической наррации. Петя переставал быть человеком, полноправным участником событий на время сна, его бездействие может быть оправдано – он наблюдает, Буратино же находится в тотальной зависимости от зрения реципиента. Использован иной, по сравнению с «Новым Гулливером», прием масштабирования героя (авторы прибегают к оптическим совмещениям) и меняется характер бытия героя-ребенка: уже неясно, где кукла (ребенок), где человек (мир имитации, мир взрослых). Герой не просто помещен в искусственную среду, он непрерывно меняет свое тело, находится в зависимости от режима чужого зрения. Актер-травести (Ольга Шаганова-Образцова) – двойник куклы, но ее идентичность формулируют автор и зритель. Протагонист все время находится в ситуации двойственности, вынужден скрывать «свою суть». При этом зритель не видит мир «его глазами». И в «Новом Гулливере», и в «Золотом ключике» героям не удастся преодолеть свою телесность и войти в мир трансцендентального, а в мир нормы они возвращаются только под руководством взрослого.

Таким образом, если миф Кинг-Конга (человечное чудовище) в американском кино формируется параллельно с мифом о Тарзане (озверевший человек), то в советском кино идея великого в размерах человека довольно быстро вытесняется историей о человеке мимикрирующем, нуждающемся в защите наставника. «Кинг-Конг», «Обезьянья лапа» (оба – 1933, США), «Новый Гулливер» (1935, СССР), «Утренняя звезда» (1936, СССР), «Руслан и Людмила» (1938, СССР), «Золотой ключик» (1939, СССР); «Волшебное зерно» (1940, СССР), «Доктор Циклопус» (США, 1940) – эти американские и советские фильмы, кроме опытов по масштабированию человека на экране и экранизации фантазийного мира, репрезентируют проблемы конструирования идентичности в сложных социально-политических и экономических условиях.

- ¹ *Птушко А., Ренков Н.* Комбинированные и трюковые киносьемки. М.: Госкиноиздат, 1941. С. 77.
- ² Там же. С. 101.
- ³ Научимся создавать образ // РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 355. Л. 96.
- ⁴ См.: [Ред.] Джонатан Свифт и его Гулливер // Ленинские искры. 1935. 18 апр.
- ⁵ *Свифт Дж.* Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера / Вступ. ст. Э.Л. Радлова; предисл. П.С. Когана; илл. Ж. Гранвиля. Л.: Academia, 1930. (2-е изд. 1936).
- ⁶ Роман Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» в пересказе Т. Габбе был включен в программу по литературе для 6 класса средней школы.
- ⁷ Пий XI, «Новый Гулливер» и советская кинематография // РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 255.
- ⁸ *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 377.
- ⁹ «Пионер, ой... Гулливер не пьет и не курит!» – реплика героя из фильма.
- ¹⁰ См.: [Ред.] Немой вариант «Нового Гулливера» // Вечерняя Москва. 1935. 8 мая.
- ¹¹ *Килборн Б.* Исчезающие люди: стыд и внешний облик: Пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2007. С. 46.
- ¹² *Ямпольский М.Б.* Необыкновенно уменьшающийся человек // Ямпольский М.Б. О близком: очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 46.