

ЖИЗНЬ И СКАЗКИ УОЛТА ДИСНЕЯ



Издательство • Искусство • Ленинградское отделение • 1968





WALT DISNEY

Э. М. АРНОЛЬДИ

**Жизнь
и сказки
Уолта
Диснея**

778 И
А 84

8-1-5
162-67

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 6 КАК ДИСНЕЙ СТАЛ ХУДОЖНИКОМ**
- 14 КАК ДИСНЕЙ СТАЛ ПРЕЗИДЕНТОМ**
- 24 КАК АЛИСА ВЫРУЧИЛА ДИСНЕЯ**
- 30 МИККИ МАУС РОЖДАЕТСЯ В МУКАХ**
- 36 ЛЕГЕНДЫ О ПЕРВЫХ ЗВУКОВЫХ ФИЛЬМАХ**
- 44 МАЛЕНЬКИЕ ХИТРОСТИ „БЕСХИТРОСТНЫХ СИМФОНИЙ“**
- 56 КАК У ДИСНЕЯ РОЖДАЛИСЬ НОВЫЕ ГЕРОИ**
- 76 КАК ДИСНЕЙ СДЕЛАЛ БЕЛОСНЕЖКУ**
- 100 ЧТО БЕЛОСНЕЖКА ПРИНЕСЛА ДИСНЕЮ**
- 112 ЧТО ПОКАЗАЛ ПИНОККИО**
- 120 НЕКОТОРЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА РОЖДЕНИЯ БЕМБИ**
- 134 РЕАЛЬНОСТЬ „ФАНТАЗИИ“**
- 154 ХВОСТОМ ВПЕРЕД В ШТОПОР**
- 160 ПРЕЖНИМИ ПУТЯМИ ПО НОВЫМ НАПРАВЛЕНИЯМ**
- 174 КАК ДИСНЕЙ ОТКРЫЛ СВОЮ СТРАНУ**
- 188 КУРС НЕ МЕНЯЕТСЯ**
- 196 ДИСНЕЙ И ДРУГИЕ**



Умолк грохот орудий на фронтах первой мировой войны, и американские солдаты возвращались из Европы домой. Среди них находился ничем не примечательный простой парень Уолтер Дисней, один из многих, завербованных на фронт прямо со школьной скамьи. По возрасту его не погнали сразу в окопы, а посадили для начала за руль санитарной автомашины. В мясорубку Дисней так и не успел попасть. И теперь, как и большинство других, он был озабочен своим будущим. Надо найти работу, определить жизненный путь... У него имелось некоторое преимущество перед многими другими. Его отец, Элиас Дисней, состоял пайщиком маленького предприятия по изготовлению фруктового желе в Чикаго. Там всегда нашлось бы для него какое-нибудь скромное, но надежное место. Но Уолт стремился на иные пути. С производством желе он уже успел познакомиться, и строить на нем жизнь не хотелось.

Жизнь в семье Диснеев, выходцев из ирландских переселенцев, всегда была борьбой за существование. Элиас достиг своего скудного благополучия, когда сыновья стали взрослыми и самостоятельно устраивали жизнь. Он был плотником, выбился в строители, потом обзавелся фермой, но не выдержал жестокой конкуренции на рынке. Ферма пошла с молотка. Все же кое-какие деньги Элиас сумел сберечь. Он вложил их в провинциальную газету «Стар» с двумя тысячами подписчиков, издававшуюся в Канзас-сити. Впоследствии он

нашел более выгодным и спокойным производство желе и перебрался в Чикаго.

Уолт, самый младший в семье, с детства был втянут в работу. В Канзас-сити приходилось подниматься в три часа утра, чтобы вместе со старшим почти на десять лет братом Роем разнести подписчикам газету и не опоздать в школу. Днем иногда еще перепадала какая-нибудь случайная работа, так что цену времени он хорошо узнал.

С переездом в Чикаго Уолт стал работать подручным на производстве желе, заколачивал ящики, мыл банки, размешивал яблочное пюре. Он был очень доволен, когда представился случай поступить на постоянную работу ночным сторожем.

Эта должность устраивала Уолта. Она давала ему возможность учиться рисованию. К рисованию его влекло с малых лет. На отцовской ферме он рисовал животных. Это ему больше всего нравилось и хорошо удавалось. Лет восьми он заработал первую в жизни никелевую монетку, нарисовав любимого жеребца деревенского врача. Уже тогда сказывалась его любовь и неиссякаемый интерес к животным. Ребенком он возился с бродячими собаками, птицами, разными зверюшками. А став взрослым и достигнув благополучия, он ни за что не соглашался уничтожить вредителей, когда белки, кроты и зайцы объедали в саду ягоды и фрукты.

— Они имеют на это право! — убежденно говорил он. — Мы можем купить все, что нам надо, а у них ведь нету денег!

Все же учиться пришлось совсем немного. В Канзас-сити, в Художественном институте, он успел получить самые элементарные знания и навыки рисования с гипсов. В Чикаго он усердно занимался в Академии изящных искусств, где обучали рисованию с натуры. Звучные названия «институт», «академия» были всего лишь красивыми вывесками обычных частных учебных заведений и вклада в историю искусства не вносили. Впрочем, для Диснея это не имело значения. Лишь бы овладеть умением рисовать и сделаться профессиональным художником! Этой главной цели подчинялось все. Использовать каждую минуту, войти на занятия в класс первым и выйти последним...

Ему удалось еще пройти курсы газетных карикатуристов под руководством известных рисовальщиков широкораспространенных чикагских газет «Трибюн» и «Рекорд». Это оказалось наиболее важным, так как именно здесь обнаружили его художественные наклонности. Четкий, броский, лаконичный и очень выразительный, смешной рисунок — вот самая привлекательная для него область художественного труда!

Всего лишь около года проучился Уолт. Затем он ушел на фронт. Впрочем, во Франции ему удалось сделать много интересных зарисовок, так что время там прошло не без пользы. И вернувшись, он решил отказаться от скромной, но надежной должности на производстве желе.

Элиас полагал, что в жизни надо обеспечить себя верным делом. Рисовать? Но это несерьезно, рискованно и вообще никакое не дело. Да, он хотел, чтобы его сыновья были образованны, культурны, могли сыграть на каком-нибудь музыкальном инструменте, порисовать для удовольствия или, может быть, даже для дела. Когда он работал строителем, ему очень недоставало умения рисовать. Он всегда был готов истратить из своих скромных средств несколько долларов, чтобы мальчишки чему-нибудь учились. Даже мелочь на кино он давал охотнее, когда ему говорили, что там показывают «нечто образовательное». Но всю жизнь рисовать картинки... Не солидно!

Уолт с достаточной трезвостью понимал, что на него не набросятся с предложениями работы. Ее придется настойчиво искать и довольствоваться хотя бы ничтожными возможностями. Он и не пытался начинать в Чикаго. Слишком большой город, конкуренция ему здесь явно не по силам. Более подходящим казался Канзас-сити. Там он имел шанс: газета «Стар». Она все еще воспринималась как «своя». Его там знали как сына одного из прежних владельцев. Работая по разноске газеты, он постоянно вертелся в художественном отделе, мечтая занять место за столиком рисовальщика... Как знать, может быть, теперь это и удастся? Он кое-чему научился, а много ли надо провинциальной газетке? К тому же в Канзас-сити остался жить его брат Рой, инвалид войны. Он работал конторщиком в банке.



У. Дисней на фронте (первая мировая война)

Дисней не представлял, какие перемены произошли за прошедший год в канзасской газете. Она превратилась в большую популярную газету со значительным тиражом. Пришли новые люди и сделали ее неузнаваемой.

Уолта не помнили, да и мало осталось прежних работников.

В художественном отделе его встретили вежливо, но холодно. Нет, к сожалению, никакой работы для него не найдется... Первая надежда попасть на художественную работу сразу рухнула!

В традиционной пропаганде американского образа жизни принято утверждать, что в США каждый может стать миллионером и президентом. Желаящим достигнуть этой завидной цели лучше всего начинать карьеру газетчиком, чистильщиком сапог, рассыльным. Эти бесхитростные профессии не требуют особой подготовки и открывают благоприятные возможности встречи с людьми, способными создать в жизни «золотой шанс», счастливый случай для поворота судьбы к завоеванию благополучия.

Уолт, наверно, был об этом осведомлен. Кстати сказать, его самого теперь демонстрируют в той же традиционной пропаганде как образец судьбы типичного

американца, «сэлфмедмена», человека, который «сам себя сделал».

Потерпев неудачу в художественном отделе, Дисней вспомнил объявление у входа о том, что в газету требуются рассыльные. Не долго раздумывая, он направился в контору. Надо попасть в число работников газеты, а там, может быть, представится счастливый случай проявить себя и пробиться в художественный отдел!

Конторский служащий, к которому он обратился, критически оглядел его с ног до головы и спросил:

— А что вы умеете делать?

Дисней понимал, что умение рисовать вряд ли ему поможет, и упомянул только о возвращении с фронта и шоферской работе.

Конторщик обрадовался возможности избавиться от назойливого посетителя:

— Идите в транспортный отдел, там, наверно, нужны работники!

Однако в транспортном отделе работники не требовались, и Дисней впервые услышал ответ, который в дальнейшем ему пришлось слышать слишком много раз: «Оставьте ваш адрес и не справляйтесь. Мы сами вас вызовем». Конечно, ожидания были напрасны, никто его не вызывал. . .

Вскоре на долю Диснея все же выпал «золотой шанс». Впрочем, был он вовсе не золотой и даже не позолоченный и к тому же крохотный. Но все же — шанс сделать первый шаг на жизненном пути художника. В небольшой мастерской, обслуживавшей художественным оформлением рекламную компанию, требовался вспомогательный работник. Уолт показал свои рисунки, и его сразу же приняли на работу в эту мастерскую с весьма скромным окладом — пятьдесят долларов в месяц.

Приближались рождественские праздники, Новый год, и работы привалило много. Дисней старался как мог. Попутно, на ходу, он осваивал незнакомые ему технические приемы выполнения и отработки рисунка для коммерческих целей. Рисунок должен был бросаться в глаза, привлекать внимание, отвечать рекламной цели. Это требовало особого умения и специфических средств. Первая работа способствовала овладению

целым рядом профессиональных навыков. Практика учит лучше всего!

Но вот миновала предпраздничная горячка, стало поспокойней, и Дисней собрался обстоятельно вникнуть во все детали специальности, к которой он приобрелся. Осуществить эти благие намерения ему не пришлось. Без длинных разъяснений, ему попросту сообщили, что в его услугах больше не нуждаются! Очевидно, его и приняли так охотно потому, что требовалось быстро и с минимальными расходами выполнить спешные заказы. «Золотого шанса» едва хватило на полтора месяца...

Вслед за Диснеем был уволен еще один молодой способный художник — Юб Айверкс, с которым он успел подружиться. Увольнение явилось для Юба тяжелым ударом. Нерешительный, бессловесный, он был плохо приспособлен к борьбе за существование, требовавшей сил, настойчивости, изворотливости. Дисней был художник по натуре и по призванию, но в какой-то мере у него уже намечались приметы бизнесмена. Его осеяли не только художественные, но и деловые идеи. Под лежащий камень, как известно, и вода не течет, особенно американская. Надо быть активным! Он успел присмотреться, как делается бизнес с рисованием для рекламы, и решил попытаться приспособиться к нему. Если дело пойдет, найдется что-нибудь и для Юба, настоящего младенца в джунглях американского образа жизни.

С этого дня Айверкс стал соратником и помощником Диснея на долгие годы.

Первую атаку Дисней повел на издателя рекламного листка «Ресторанные новости».

— Я и мой партнер можем выполнять для вас художественные работы, — любезно предложил издателю Уолт.

— Сожалею, но у меня для этого нет возможностей, — кисло ответил издатель.

Именно такого ответа ожидал Дисней.

— Дайте нам место для стола и объявите, что у вас открыт художественный отдел, — сказал он. — Вам не придется истратить на это ни одного цента.

Издатель быстро оценил возможность улучшить свое дело за чужой счет.

— Место у меня найдется и для двух столов. А заказчики объявлений, может быть, и не откажутся немножко приплатить за украшение их рекламы...

Уолт выпросил у родителей немного денег, необходимых для закупки материалов и первоначального обзаведения художественного отдела. Далее он провел широкую наступательную операцию на маленькие типографии, воздействуя заманчивыми предложениями услуг художественного отдела, тут же превратившегося в фирму «Дисней—Айверкс, коммерческие художники». Фирма с готовностью принимала любые заказы для торговых заведений, вплоть до выполнения картин масляными красками. Благодаря настойчивости Уолта, дела «коммерческих художников» успешно развивались, и за первый месяц они вдвоем заработали полтораста долларов, то есть больше, чем им платили в рекламной мастерской. Казалось, зложено начало для предприятия с хорошими перспективами. И все же предприимчивость Диснея отступала на задний план при появлении работы, способной увлечь его как художника.

Однажды Уолт увидел в газете объявление Компании кинорекламы Канзас-сити о приглашении на работу рисовальщика. Он попытался было предложить услуги своей фирмы по снабжению Компании рисунками для фильмов, но ему ответили, что требуется рисовальщик на постоянную работу и полный рабочий день. Посмотрев рисунки, принесенные Диснеем, представитель Компании предложил ему сорок долларов в неделю. Работа была очень привлекательна, а оплата хорошая. Уолт не устоял и согласился. В феврале 1920 года он покинул расцветавшую фирму, оставив ее Юбу Айверксу. Но тот недолго пользовался своей самостоятельностью. Проявив полную бездарность в бизнесе, он провалил все дело и растерял клиентуру. Вскоре он снова пришел к Диснею и попросил устроить его на работу. По рекомендации Уолта Юб был принят в Компанию кинорекламы, и приятели снова оказались рядом в общем деле. Началась новая страница жизни Диснея.

Уолт еще не пытался задумываться над своим дальнейшим путем. Ведь будущее само каждый день становится настоящим... Новая работа представлялась всего лишь интересней, нежели прежняя, вполне по-

нятным продолжением начатого. Не все ли равно, что рисовать «коммерческому художнику» — рекламу для газеты или для экрана?! Однако переход на другую работу оказался никак не ожидавшимся скачком в совершенно неведомый для него мир удивительных чудес!

В этом мире Диснею предстояло не просто рисовать, а создавать рисованные живые существа, обладающие своей судьбой, нравом и повадками. Эти ожившие на экране существа обретут в нем властелина, обязанного о них заботиться, неустанно придумывать для них сказки о забавных приключениях, а они в свою очередь будут определять его судьбу. Им он посвятит всю свою жизнь художника, преисполненную борьбы, поражений и побед. Он и не подозревал, что, переступив порог Компании кинорекламы Канзас-сити, он совершил переход через Рубикон своей жизни и должен был бы воскликнуть как Юлий Цезарь: жребий брошен!



КАК ДИСНЕЙ СТАЛ ПРЕЗИДЕНТОМ

Дисней вступил на первую ступеньку лестницы, уходящей в заоблачные выси его мечты. Он стал профессиональным художником, выполнял заказы и понемножку «делал доллары». Почувствовав себя более уверенно, он даже осмелился предъявить права на свой индивидуальный профиль художника. В Компании кинорекламы Канзас-сити имелся некий художественный руководитель, распределявший и направлявший работы рисовальщиков. Однажды он поручил Диснею снабдить физиономией рекламируемый фасон мужской шляпы.

— Я карикатурист, — скромно возразил Уолт.

— Не имеет значения, — отрезал руководитель. — Все мы выполняем то, что требует дело!

Дисней промолчал и изобразил под изящной шляпой личность с носом, похожим на электролампу, и идиотской усмешкой. Эту рожу первым обнаружил сам босс и разразился громовым хохотом:

— Приятно увидеть здесь для разнообразия нечто новенькое! Но от такого красавчика может стошнить...

Стараниями другого рисовальщика шляпа быстро обзавелась головой благообразного джентльмена, вызывающего не тошноту, а неодолимое желание приобрести модный головной убор. В дальнейшем профессиональные склонности Диснея стали приниматься во внимание.

Компания кинорекламы проявляла оперативность и готовность пускать в ход все, пригодное для нужд ком-

мерции. В таких делах все средства хороши. Однажды на улице, где помещалось киноателье, произошла автомобильная катастрофа. Легковая машина, потеряв управление, перевернулась кверху колесами. Водителя извлекли из кабины и отправили в больницу. Но прежде чем успели убрать исковерканную машину, оператор Компании быстро сообразил, как применить ее к делу. Он предложил Диснею залезть в кабину и заснял его беспомощно высунувшуюся ногу. Ближайшее колесо оператор предварительно раскрутил для большей динамичности и ощущения только что свершившейся катастрофы. Кадр с большой выгодой включили в рекламу страхования жизни. Такие приемы удавались, конечно, редко, но они показывали сноровку работников Компании в применении всяких обстоятельств к своим задачам. Главным же средством действия была мультипликация.

Уолту было девятнадцать лет — возраст, когда многое способно вызвать восхищение и удивление. Раскрывшиеся перед ним поразительные возможности кинематографа придали новые силы его увлечению рисованием. Здесь все было неизведанно. К глазу и руке художника добавлялся могущественный механический глаз киноаппарата, незадолго до этого воспетый у нас Дзигой Вертовым. Механический глаз обладал силой, недоступной художнику: он делал неподвижный рисунок живым. Застывшее мгновение как по волшебству начинало жить!

Каждый день открывал что-то новое, вчера еще неизвестное. Каждый день приносил новые приемы и средства. Каждый, даже самый малый шаг вперед увлекал и захватывал. Дисней и Айверкс самозабвенно погрузились в изучение открывшегося перед ними странного мира. Нельзя даже сказать, что Дисней устанавливал для себя азбучные истины рисованного фильма. Азбуки не существовало, она только складывалась...

В те годы беззвучное киноискусство еще не успело подняться до самых высоких своих вершин. Его «золотой фонд» составляли фильмы Д. У. Гриффита и первые шедевры Чарли Чаплина. «Броненосца «Потемкина» предстояло ждать целое пятилетие... На мировых экранах тон тогда задавали американцы. Они с успехом внедряли точные приемы монтажа, динамику действия

и выразительную лаконичность крупных планов. Голливудские традиции еще не успели превратиться в пошлый, надоедливый штамп.

Рисованный фильм появился давно, на заре кинематографа. Все же его широкое распространение только начиналось. Наметились начальные основы мультипликации, ставшие общепринятыми. О них говорилось в нескольких книжках, объяснявших кинотрюки. Они мало чему могли научить, но вызывали желание учиться, искать.

Все было очень примитивно. Зрителя забавлял самый факт движения рисунка. Так в первые дни кинематографа интересен был факт движения сам по себе. И оставалось несущественным, что и как двигалось. В первых рисованных фильмах спички могли складываться смешными зверюшками с неуклюжими движениями. Слабости техники делали движения судорожными, что тоже было смешно. Художественное качество мультипликационных фильмов отставало не только от среднего уровня произведений киноискусства, но даже средней газетной карикатуры.

Компания кинорекламы Канзас-сити не ставила перед собой каких-нибудь новаторских задач. Делать как все и не хуже других — великая мудрость ремесленничества. Вырезанные из бумаги фигурки-буквы, шевеля ручками и ножками, носились по экрану, прежде чем выстроиться в должном порядке, образуя слова. Считалось, что этого вполне достаточно для привлечения внимания к рекламе. Если же одна из фигурок стала не на свое место и, спохватившись, перебежала, протискиваясь между другими, то можно было не сомневаться в восторженной реакции зрителя.

Дисней тоже вырезал из бумаги фигурки и пробовал по-разному работать с ними, добиваясь новых эффектов. Но его это не устраивало. Он был уверен, что можно работать иначе, лучше и интересней, а главное, содержательней. Не только техника, но и само содержание рекламного рисунка было ничтожно. Ему хотелось обогатить приемы съемки движущегося рисунка. Он додумался рисовать на листах целлулоида и накладывать одну картинку на другую, намного облегчив этим работу. Однако новые приемы не являлись сами, их приходилось искать в упорной работе. Надо было

экспериментировать. Но босс не хотел об этом и слушать.

— У нас все делается правильно! — неизменно возражал он.

На случай неожиданной перегрузки в заказах у Компании был в запасе съемочный аппарат, успевший устареть уже в те первобытные времена. Громоздкий, похожий на сундук, он словно ждал, когда о нем вспомнят и снова поставят на работу. Этому «старикуну» предстояли большие дела. На него обратил внимание Дисней и стал понемножку в свободное время упражняться на нем для проверки своих выдумок. После долгих уговоров босс разрешил ему забрать аппарат домой во временное пользование.

Это был знаменательный день в жизни Диснея. Старый «сундук» явился первым кирпичом в фундаменте творческой и производственной самостоятельности. Аппарату было найдено пристанище в гараже, где можно было ночью работать. Для Уолта началась двойная жизнь: днем в кинорекламе и ночью — за самодельной мультипликационной установкой. Каждая не мешала, а, наоборот, помогала другой. И обе препятствовали только отдыху, краткому, торопливому.

Кропотливые опыты захватывали остротой исканий и изобретательности. Освещение, установка аппарата, съемка, разработка и подготовка рисунков, их последовательная смена — все требовало величайшей точности, правильности. Надо было прежде всего овладеть техническими приемами, после чего можно было приниматься за осуществление своих привлекательных замыслов.

Вскоре наступил день или, точнее сказать, ночь, когда Дисней смог приняться за постановку самостоятельного фильма. Он назвал его «Смехограмма». Ему хотелось внести свежие идеи, юмор в скучные штампы коммерческой информации.

В быстрой смене кратких картинок «Смехограммы» чередовались занятые рекламы и деловые предложения. Давались, например, советы воспользоваться выгодными банковскими операциями, быть бережливым и благоразумным в ведении своего хозяйства. Внезапно в подобные назидания добропорядочному предпринимателю вклинивалась сценка с горожанами, у которых

стучат зубы при проезде по плохо отремонтированной мостовой одной из улиц Канзас-сити. . .

«Смехограмма» содержала много забавных кадров, свидетельствовавших о веселом юморе и большой изобретательности Диснея. В рекламных советах, предостерегая от напрасной затраты усилий, он выводил человечка, бегущего до изнеможения в колесе, подобно белке. Уверение «вы находитесь на верном пути и не ждите, чтобы вас наталкивали на необходимые решения» иллюстрировалось коровой на железнодорожном полотне, которую подталкивает паровоз.

В «Смехограмме» видны черты эксцентричного юмора с неожиданными сопоставлениями, быстрыми переключениями хода мыслей и смешными нарушениями привычной логики. Таковы особенности английского и американского юмора, ставшие классическими в произведениях Эдгара По и Марка Твена. На эксцентрики и алогизмы опирались эстрада и цирк, карикатура и шаржи.

В кино юмор исходил из тех же источников. Это подтверждается всей деятельностью основоположника американского комического жанра Мака Сеннета. Из его школы вышел Чарли Чаплин, обогативший кино великолепными традициями мастерства английской эстрады. Когда Дисней появился в кино, американский комический фильм завоевал успех и признание на мировом экране. Вполне понятно, что Дисней пошел теми же путями.

Изготовив ролик своего первого фильма, Дисней отнес его управляющему группой кинотеатров. Тот нашел «Смехограмму» интересной и спросил, сколько она стоит. Уолт, увлеченный творческим порывом, совсем забыл о бизнесе и растерянно назвал стоимость произведенных затрат. Эту сумму он хорошо помнил, так как выложил ее из своего весьма в то время скромного заработка.

«Смехограмма» получила одобрение зрителя, привлекла общее внимание. Управляющий стал заказывать Диснею для своих театров по мере надобности специальные короткометражки, преимущественно рекламного содержания.

Но случались и совершенно неожиданные поручения. Так, однажды управляющий попросил Уолта при-

думать что-нибудь для воздействия на зрителей, имевших неприятную привычку читать вслух надписи тогда еще немного фильма. Дисней изготовил несколько сюжетов с постоянным персонажем, профессором Тоткто, изобретателем специальных приспособлений против громкочитающих зрителей.

Как только в зале раздавались громкие голоса, демонстрация фильма прерывалась, и на экране появлялся хитроумный Тоткто, подкрадывался к усиленно шевелящему губами человечку, хватал его за ворот и сбрасывал в особый трубопровод, через который тот вылетал на улицу. В другом варианте профессор уда-ром колотушки по голове заставлял замолкнуть надоедливо бормочущий рот.

Обычно хозяевам не нравится, когда их работники отвлекаются занятиями на стороне. А босс Диснея был явно доволен его успехами, должно быть, полагая, что они служат рекламой Компании. Он похвалялся достижениями своего служащего и даже прибавил ему жалованья. Его благоволение зашло так далеко, что он однажды предложил Диснею использовать связи Компании для сбыта «Смехограммы».

Дело начинало разрастаться. Гараж стал тесным, непригодным для работы. Дисней не только рекламировал бережливость и благоразумие, но и сам следовал заповедям добродетельного бизнеса. Вскоре у него накопились сбережения, достаточные для приобретения съемочного аппарата и аренды помещения, более приспособленного для работы. А работы все прибавлялось и прибавлялось.

На ролики «Смехограммы» поступали все новые заказы. Управиться с ними по ночам и своими силами не представлялось возможным. Напав на выгодный источник, Уолт не только не хотел отказываться от его использования, а, наоборот, принимал все меры для расширения дела. Проявляя должную предприимчивость, он не упускал открывавшиеся деловые перспективы. А как выполнить все заказы? И тут его осенила выгодная идея.

В газете появилось объявление, приглашавшее молодых рисовальщиков работать над мультипликационными фильмами. Не так давно Дисней сам ухватился бы за такое многообещающее предложение. Наверно,

найдутся и другие! Массового отклика объявление не вызвало, но два-три молодых человека к нему заглянули.

Дисней обратился к ним как изворотливый предприниматель. Он заявил прямо, что не в состоянии платить им за работу, но научить ей может. Если же их труды будут приносить доход, они получают свою долю. Должно быть, у пришедших ничего лучшего не предвиделось, и они согласились. Это был тот «классический» деловой риск, когда предприниматель не теряет ничего, а работник трудится бесплатно...

Теперь работа закипела. При участии юных добровольцев началось изготовление коротеньких несложных сюжетцев, вроде Красной Шапочки и Кота в сапогах. Завертелась машина разраставшегося производства. Дисней настойчиво искал сбыт своим фильмам, добивался новых заказов. Производство повседневно требовало денег, а сбыт требовал новых фильмов. Возмещать расходы, не имея резервов, становилось все труднее. Дисней решается на отважный шаг.

Под «верное обеспечение» запаса готовой продукции семи фильмов по полчасти каждый Уолт собирает десяток-другой «пайщиков» и на их деньги организует фирму — «Смехограмм Корпорейшн» с капиталом в пятнадцать тысяч долларов и становится ее президентом. Не зря ведь говорится, что каждый американец может стать президентом...

Ясно, что положение главы фирмы несовместимо с заурядной службой, и Дисней спешит уволиться из

Клоун Коко Макса Флейшера



Компании кинорекламы. У него уже появляется представитель в Нью-Йорке — коммерсант, занятый продвижением фильмов в восточных штатах. Освободившись от службы, Уолт остался под тройной нагрузкой: изготовления фильмов, их продвижения и финансирования. Казалось бы, десяток короткометражек не ахти какой товарный фонд для «Корпорейшн». Но когда президенту всего лишь двадцать один год и он единолично, без чьей-либо помощи должен вести все дела, находясь при этом в полной зависимости от прожженных дельцов джунглей кинематографического бизнеса, руководство фирмой оказывается не такой уж простой задачей...

Погоду на кинорынке делают полнометражные художественные фильмы. Они выходят на мировые экраны и приносят миллионные прибыли. Крошечные мультипликации рядом с ними всего лишь песчинки. Впрочем, на эти песчинки пайщики «Смехограмм Корпорейшн» получили сто на сто, по доллару на каждый внесенный ими доллар. Но всех-то долларов было совсем мало и весь оборот — грошовый. Поэтому при первых финансовых затруднениях пайщики поспешно бежали, как крысы с тонущего корабля. Президент, как капитан, остался в одиночестве...

Настали черные дни. Дисней был объявлен банкротом, «Корпорейшн» похоронили. Уолту посчастливилось получить сдельную работу по съемке местных сюжетов для киножурналов голливудских концернов. Платили по доллару за фут принятого материала. К сожалению, в



Канзас-сити редко происходили выдающиеся события, и заданий поступало немного. Когда же представлялась возможность поработать, Дисней разбирал мультипликационную установку, извлекал аппарат и отправлялся на съемку. А вернувшись, снова налаживал свой производственный агрегат. Он все еще не терял надежду найти какой-нибудь выход из катастрофы, в которую попал.

Он думал, что все потерянное можно вернуть, изготовив особенно интересный фильм, успех которого не вызывает сомнений.

В то время в США наиболее прославленным художником мультипликации был Макс Флейшер. Он придумал оригинальный и впечатляющий прием сочетания мультипликации с реальной обстановкой. Встреча автора со своим персонажем всегда очень эффектно необычностью обстоятельств. В те годы появились «Шесть персонажей ищут автора» Л. Пиранделло и «Вздор» и «Хлеба и зрелищ» В. Э. Вудворта, тогда весьма популярного в США. Впрочем, к старинным и даже древним источникам этого приема можно причислить итальянские сказки о деревянной кукле Буратино, а также легенду Овидия о скульпторе Пигмалионе и ожившей статуе прекрасной Галатеи...

Флейшер сделал подобное событие сюжетом своих многочисленных фильмов о клоуне Коко. Художник на экране, на глазах у зрителя, рисовал мультипликационного человечка Коко. Едва он успевал провести последний штрих, как Коко, не дожидаясь заклинаний и вмешательства фей и богов, оживал. Он спрыгивал с листа, на котором был нарисован, бегал по комнате, перескакивал с одной вещи на другую, безобразничал и насмеялся над своим автором. В лаконичных надписях немного фильма передавался их шуточный диалог. В финале Коко за дурное поведение топили в чернильнице, где он зародился.

Дисней не стал подражать сюжетному строению фильмов Флейшера, а только использовал прием соединения мультипликации с натурой. К тому же для него это отнюдь не было поразительным открытием. В своей «Смехограмме» он уже показывал на экране с помощью комбинированной съемки свою рисующую руку. В противоположность Флейшеру, Дисней решил ввести

не рисованный персонаж в реальную обстановку, а, наоборот, живого героя в мультипликационный мир.

В выборе главного действующего лица Дисней остановился на шестилетней девочке, позировавшей для продукции Компании кинорекламы. Она стала героиней маленького фильма «Алиса в рисованной стране», при сходстве названий не являвшегося экранизацией прославленных детских книг английского писателя Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье».

Однако все старания Диснея оказались бесплодными. Опутанный долговыми обязательствами, соглашениями с кредиторами по банкротству, он был лишен права самостоятельных действий. К тому же никто не был потрясен новым произведением, на которое Уолт возлагал такие большие надежды. Ему снисходительно разрешили оставить лично себе экземпляр созданного им фильма, как не представляющий материальной ценности.

Положение становилось невыносимым. Уолт впал в нужду, обносился, даже голодал. Знакомый зубной врач предложил Диснею изготовить маленький рекламный ролик по уходу за зубами.

— Очень рад! — ответил Уолт. — Но выкупите, пожалуйста, из ремонта мои ботинки, иначе мне не в чем выйти из дому!

Набрав кое-как небольшую сумму, Дисней решил покинуть Канзас-сити и перебраться в Голливуд.

КАК АЛИСА ВЫРУЧИЛА ДИСНЕЯ



Летом 1923 года Дисней прибыл в Голливуд, уже ставший центром мировой кинематографии. Сюда устремлялись взоры и мечты огромной массы американской молодежи. Головокружительная слава звезд экрана, баснословные гонорары, ослепительный свет «юпитеров», захлебывающиеся восторги рекламы, преклонение толпы... Безвестные вчера конторщики и продавщицы, подобно ракете фейерверка, сегодня взлетают к усыпанному сияющими звездами небу. Вот где можно достигнуть успеха, богатства, «выковать» свое счастье!

Так думал не один Уолт, а многие, такие же безработные и неимущие, шагавшие рядом с ним по голливудским улицам в надежде на золотой шанс. Единицы из них пробьются, на зависть тысячам, оставшимся обездоленными. А ведь каждому хочется думать, что он не хуже других и имеет права на все блага, так щедро обещанные американским образом жизни!

Дисней был не хуже, а даже лучше других. Он был оператором хроники крупных концернов и имел доступ на студии. Первые дни он ходил с утра до вечера по павильонам и съемочным площадкам, внимательно изучая работу по созданию фильмов. Здесь он должен «сделать» свою судьбу! Ведь он не какой-нибудь конторщик или продавец. Он художник, оператор, у него есть опыт работы в кино. Но как ее «сделать», когда его никто не знает и знать не хочет, когда в кармане сорок долларов, а в чемодане одна-единственная сорочка!

Расхаживая по студиям, Дисней размышлял и принимал важные решения. Из них первостепенным было решение отказаться от работы по мультипликации. Он пришел к выводу, что совершенно очевидно опоздал. Мультипликационным фильмом надо было заняться лет на пять раньше. Тогда еще можно было сделать что-то новое, невиданное. А сегодня все уже придумано и достигнуто... Хорошо бы стать режиссером! Но как? Хотя он и художник, и оператор, здесь он всего лишь безвестный пришелец из далекого Канзас-сити. Никто из заправил не станет с ним и разговаривать! Да и о чем говорить? Даже смешно просить постановку. Многие, давно работающие на студиях, не могут этого добиться. Вероятно, каждый американец может стать президентом, но режиссером — вряд ли!

В Голливуде господствует непреложный закон — к делу допускается только тот, кто может делать доллары. Все равно чем — талантом, сообразительностью или бедрами... Уолт тоже мог делать доллары, но только рисованными фильмами. Тут у него есть способности. Вот и получается, что от мультипликации никуда не уйдешь...

Убедившись в бесплодности своих прогулок по студиям, Дисней принимается за работу. «Если работы нет, — говорил он, — надо делать что-нибудь!» Он берет напрокат потрепанный съемочный аппарат и устанавливает его в гараже. Опять начинается ночная работа... Уолт придумывает шуточные картинки, развивая замыслы «Смехограммы». Такие картинки могут понравиться владельцу каких-нибудь эстрадных или кинотеатров, и тогда можно снова раздувать дело.

Не оставляет он и надежду сбыть сделанный еще в Канзас-сити ролик «Алисы в рисованной стране». Неизвестно почему, но бедная Алиса ни у кого не вызывала интереса. Куда он ее ни пошлет, она, словно бумеранг, не задерживаясь, возвращается обратно. Все же Уолт не унывал и снова отправлял ее путешествовать по прокатчикам.

И вдруг случилось невероятное чудо. Один делец из Нью-Йорка предложил за злосчастную Алису полторы тысячи долларов да еще заказал дюжину подобных фильмов. В США короткометражные мультипликационные фильмы продавались только партиями, как

сосиски. Один, отдельно взятый фильм не являлся товаром. Сделки заключались только на «цепочку», связанную персонажем, темой и т. п. Предложенная к выпуску серия с Алисой представляла собой большое дело, и таких денег Уолту еще никогда не платили. . . Он почувствовал, что ему выпал поистине золотой шанс, открывающий перспективу на дальнейшую работу.

Однако изготовить дюжину фильмов, связанных с натурными съемками, пользуясь потрепанным аппаратом, на технической базе гаража, было совершенно безнадежным предприятием. Необходима минимально пристойная техника и условия, обеспечивающие должное качество фильмов. На все это нужны деньги. . . Уолт утратил кредитоспособность: ведь он был банкротом! К счастью, поблизости от Голливуда, в госпитале для ветеранов войны, находился его брат Рой, всегда старавшийся ему помочь. Уолту удалось убедить Роя войти участником в дело на дюжину фильмов с Алисой. Ведь это был бизнес, по обороту больший, чем вся «Смехограмм Корпорейшн»! Рой согласился и достал необходимые деньги.

Уолт, стосковавшись по настоящей работе, с рвением принялся за «Алису». «Когда дела плохи, я действую решительней, — признавался он. — А когда все идет гладко, как сливочный крем, я всегда в страхе, что дело может провалиться. Поэтому удар по зубам оказывает весьма благотворное действие!»

В пустой комнатухе на задворках конторы по торговле недвижимым имуществом Дисней оборудовал крохотную студию, подыскал девочку подходящей внешности на роль Алисы и кучу уличных ребятишек для всех остальных ролей. К участию в съемках был еще привлечен большой пес.

Постановочная группа состояла из одного Уолта. Содержание фильма, отнюдь не усложненного сюжетными хитросплетениями, он сочинял сам. Алиса чаще всего рассказывала ребятам какие-то невероятные истории, якобы приключившиеся с нею. Эти события показывались в мультипликации, в которую входила сама Алиса в натуре. Или она видела удивительные сны, излагавшиеся в форме рисованного фильма.

Всю режиссерскую работу выполнял также Дисней. Прорепетировав очередную сценку, он начинал съемку,

У. Дисней снимает один из первых фильмов



на ходу командуя всем своим актерским ансамблем. А после окончания натуральных съемок удалялся на свою студию. Там он, в тиши и одиночестве, готовил рисунки и производил съемку мультипликаций. Закончив постановочную работу, приступал к монтажу фильма. Такая нагрузка требовала непосильного напряжения.

Рой, при слабом здоровье, мог выполнять только административно-финансовые обязанности. Уолт попробовал приспособить его к операторской работе, но, подсчитав стоимость испорченной пленки и потерянного дорогого времени, пришел к выводу, что дешевле будет нанять на почасовую оплату профессионального оператора. Хотя расходы и возрастали, но хорошее качество съемки полностью их оправдывало.

В те дни фильмы с Алисой решали всю дальнейшую судьбу Диснея. В случае успеха можно было укрепить материальное положение и с большей уверенностью продолжать работу по выпуску рисованных фильмов. В постановке фильмов с Алисой постепенно складывались черты и особенности творчества Диснея, составившие его художественную индивидуальность, его своеобразный стиль.

И все же работа в одиночестве становилась фактически невозможной. В трудную минуту Уолт обратился

к своему давнишнему приятелю Юбу Айверксу, так и застрявшему на кинорекламе в Канзас-сити. Юб с готовностью откликнулся на приглашение, рискуя расстаться со своей небольшой, но верной работой. Он не прогадал, став помощником и единомышленником Диснея. Юб всегда был способен не только понять и поддержать Уолта, но и загореться его замыслом, обогатить и воплотить его идеи.

Однако трудоемкой технической работы было слишком много. Для одночастевого мультипликационного фильма требуется подготовить пятнадцать тысяч рисунков-кадров. Даже за вычетом натуральных съемок остается более чем достаточно. Требовались рисовальщики-исполнители.

Дисней подобрал себе двух начинающих художников. Он обучал их работе, вместе с тем добиваясь, чтобы они усвоили его художественную манеру. Уолт делал исходный эскиз, ключевые изображения, а рисовальщики повторяли их во всех деталях движения фигур, соответственно полученным указаниям. Постепенно задания им расширялись вплоть до самостоятельной подготовки целой сценки. Но и тогда Дисней требовал беспрекословного соблюдения характерных особенностей изготовленного им рисунка.

В маленьком коллективе крохотной студии на задворках вырабатывалось специфичное своеобразие диснеевского фильма. И в дальнейшем едва ли не все мастера мультипликации, даже при значительных художественных различиях, были во многом обязаны изобретательности и экспериментаторству Диснея, создавшего целую школу искусства рисованного фильма. Студия на задворках оказалась также первоосновой четких принципов организации всего творческого процесса, разработанных в дальнейшем Диснеем. Практика производства складывалась в неразрывной связи с искусством. С каждым новым фильмом из серии «Алисы» увеличивался опыт, совершенствовалась выразительность. Усиливалась требовательность к себе, к своим замыслам.

И вот, когда все как будто налаживалось и пошло гладко, «как сливочный крем», среди ясного неба загремел гром. Нью-йоркский предприниматель, законтрактовавший серию, вдруг задумал, после выпуска

шести фильмов отказаться от своих обязательств. Он жаловался на плохие дела, на разочарование в «Алисе». Она не принесла успеха, которого он ожидал.

Дисней приуныл. Но, видимо, очередной «удар в зубы» снова оказался благотворным. Уолт твердо решил делать седьмой фильм и сделал его замечательно. Он сам затруднялся объяснить, почему получилась такая разница между шестым и седьмым выступлением Алисы. Он уверял, что не задавался никакими новыми целями. Может быть, нависшая угроза в самом деле подхлестнула его. Во всяком случае, этот фильм стал поворотным. Он привлек внимание зрителя, и коммерсант, вместо расторжения договора, подписал новый, еще на дюжину приключений Алисы.

Однако материальное положение студии Диснея оставалось шатким. Работать приходилось без резервов. Поступление с одной короткометражки составляло весь оборотный капитал для подготовки следующей. При таких условиях малейшая задержка или нехватка ставила под удар выпуск следующего фильма, а с ним и всю дальнейшую деятельность.

Рой навсегда остался финансовым и хозяйственным руководителем предприятия. Уолт был всецело поглощен художественной и производственной работой. Но иногда художественные и финансовые интересы сталкивались. То Рой, из соображений бережливости и боязни рисковать, пытался сдерживать творческие влечения Уолта, то просто неоткуда было достать сумму, срочно потребовавшуюся для выполнения задуманных планов.

В таких случаях Уолт решительно вмешивался в денежные дела и действовал по своему усмотрению. Он, не смущаясь, мог обратиться к малознакомым людям с просьбой одолжить необходимые ему деньги, не считаясь с возможными последствиями и осложнениями. А Рою приходилось улаживать возникшие затруднения. Все же благодаря Алисе хозяйство братьев помаленьку разрасталось. Вскоре они сделались собственниками небольшого дома, хотя еще не имели приличных костюмов.



МИККИ МАУС РОЖДАЕТСЯ В МУКАХ



Три года Дисней регулярно выводил свою Алису на экраны, и она уже начинала приедаться зрителю. Нью-йоркский коммерсант, все время продвигавший фильмы Диснея, предложил положить конец приключениям бойкотной девчонки в рисованной стране и придумать что-нибудь новенькое.

В мультипликации США тогда пользовался огромным успехом кот Феликс художника Пата Салливена. Хитрый, но незадачливый кот отличался индивидуальностью характера, что делало его удивительно живым и реальным, несмотря на эксцентричный облик. Это была не схематически нарисованная фигурка, а живое существо со своим нравом.

И вместе с тем это был не какой-нибудь заурядный, а прямо-таки необычайный кот. Он мог все! Ему ничего не стоило, например, в случае необходимости, оторвать свой хвост и орудовать им как рукояткой. А по минувании надобности как ни в чем не бывало прицепить его обратно...

Кот Феликс победоносно вышел на мировой экран и вызвал бесчисленные подражания. Он наталкивал Диснея на решение стоявшей перед ним задачи. Феликс мог служить примером не только успеха у зрителя. Он указывал путь, наиболее подходящий творческим наклонностям Уолта. Любовь и интерес к животным, исключительная наблюдательность, умение воспроизвести подмеченное в комичной и при этом островыразительной и своеобразной форме, — вот, поистине, са-

мая плодотворная и выигрышная область применения его таланта художника! Не подражать другим, а идти дальше своим путем, используя уже найденное направление...

После долгих размышлений Дисней остановил свой выбор на кролике. Он снабдил его длинными ушами и ногами, хвостиком наподобие гладкой шишечки. На «крестинах» присутствовал нью-йоркский коммерсант, принявший обязательство заботиться о его успехе. Он стал крестным отцом кролика. В шапку были брошены листочки с различными именами, подходящими для такого звереныша. Коммерсант вытащил для него имя Освальд. Рождение персонажа походило на радостное торжество в дружной семье...

Все было хорошо, пока дело не подошло к наживе. Кролик сразу понравился зрителям, и доходы от фильмов резко подскочили. Делец решил, что загребать деньги он может и без Уолта. Все коммерческие нити были в его руках. Надо было захватить и производство. Коммерсант быстро нащупал уязвимые места студии. Дисней работал не щадя ни сил, ни времени и полагал, что так же должны работать его художники. Он не задумывался над тем, что работает на себя, в то время как художники работают на него... Поэтому коммерсанту удалось переманить нескольких сотрудников студии, выполнявших исходные, ключевые изображения Освальда.

Условия совместной деятельности, оговоренные прожженным дельцом, давали ему лазейки для юридического обоснования своих намерений. В итоге, от Диснея отделилось самостоятельное предприятие по изготовлению фильмов с Освальдом. Против этого нельзя было возразить. В США всем предоставляется неограниченное право «свободного предпринимательства».

Дисней потерял подготовленного и проверенного персонажа, а в придачу и налаженный сбыт своей продукции. Действовать приходилось без промедлений. Возвращаясь из Нью-Йорка после потери Освальда, Уолт в поезде имел достаточно времени для размышлений. После опыта с кроликом было ясно, что новый персонаж будет зверек, а фильмы — полностью рисованные, без натуральных сцен.



Кот Феликс П. Салливена

С легкой руки Салливена по экранам носились коты и кошки, подражавшие Феликсу. Может быть, в противовес им выпустить мышь?! К мышам Уолт всегда питал симпатию. Одиночество трудных ночей в гараже Канзас-сити с ним делили только мыши. Они шуршали бумажками, грызли пустые ящики, служившие подставкой для мультипликационной установки.

Он подкармливал их, а с одной прямо-таки подружился.

Так постепенно начинал вырисовываться будущий герой его фильмов. Сперва он назвал его Мортимер, но это имя никому не нравилось, да и внешность у него



Мышка Мортимер У. Диснея

получалась неинтересная. Тогда на смену появился Микки.

Полное понимание и самое горячее участие в создании Микки Мауса Дисней встретил у Юба Айверкса, увлеченно и активно способствовавшего рождению нового героя.

Зверюшки Дисней в обыденной обстановке



Микки отнюдь не был красавцем. Уши лопухами, нос шишечкой (совсем как хвостик Освальда), черные диски глаз, щуплое туловище и тоненькие ножки в больших башмаках. Микки Маус первый с наибольшей полнотой выразил художественную манеру Диснея. На мышь он был вовсе не похож. Он являл собой смешное, эксцентрическое преобразование облика мыши. Так цирковой

клоун-эксцентрик противостоит естественно размалеванной физиономией, приклеенным невозможной формы носом старается быть не похожим на обыденного человека.

Персонажи Диснея, заимствованные из животного мира, никак не похожи на свои прообразы. Иногда даже трудно догадаться, кого они представляют. И вместе с тем в них содержатся поразительные по наблюдательности черты необычайно характерного поведения, манеры двигаться, реагировать на окружающее. Дисней очень метко назвал это «правдоподобием невероятного».

Придумывая смешных и странных животных в человеческой обстановке и одежде, он исходит из тщательных и тонких наблюдений за реальностью. В этом основа основ его художественных принципов, и на этих принципах построена вся система организации творческого процесса на его студии. Отсюда удивительная жизненность и правдивость невероятных персонажей фильмов Диснея.

Повседневная обстановка быта людей составляет не просто декоративность, а служит свидетельством реальности человекоподобной жизни персонажей. Они не являются сказочными животными, у которых внешность служит только маской, прикрывающей людские страсти. Дисней, подобно доктору Моро из романа Г. Уэллса, препарировал свои персонажи так, что они, сохранив внешность и повадки животных, зажили, как люди. События, мотивы и интересы их экранного быта соответствуют бытию заурядного «среднего» человека, передают его слабости, пороки и страстишки в карикатурном виде, тем самым подвергая их безжалостному осмеянию.

Натуральность всего происходящего в фильме подчеркивается исключительной точностью изображения. Все видно, как в действительности. Все мельчайшие детали места действия, внешности персонажа, мимики, жеста, всякого импульса движения тщательно разработаны и обусловлены. До Диснея никто не обращал внимания на второстепенные подробности, как будто не имеющие существенного значения. А между тем каждый малейший пустяк усиливает ощущение правдоподобия видимого на экране.

В каждом кадре бесхитростной короткометражки у Диснея учитывается, откуда падает свет, куда направлена тень. Происходит невозможное, невероятное, но происходит в строго реальной обстановке. Точность представления всего, от общего замысла, главного действия, до последней крупницы, неизменно отличает сделанное Диснеем. Такова одна из существенных особенностей его творчества, привлекая к нему общее внимание и завоевавшая огромный успех во всем мире. Дисней не изобрел мультипликационный фильм, но сделал его достоянием большого искусства, плодом подлинного и блестящего мастерства.



ЛЕГЕНДЫ О ПЕРВЫХ ЗВУКОВЫХ ФИЛЬМАХ



Когда Дисней повез в Нью-Йорк первый фильм Микки Мауса, произошло событие, потрясшее весь кинематографический мир. На экранах появился «Певец джаза» с участием эстрадного певца Ола Джолсона. Свершилось неслыханное чудо: «великий немой» обрел голос, заговорил, запел! В те дни никто не догадывался, к чему приведет этот технический фокус. Большинство кинематографистов приняли его за недолговечную сенсацию, которая быстро утратит интерес. Самым талантливым режиссерам звук показался совсем нежелательным. Он только мешал им, подрывал блестящие средства выразительности немого фильма.

Эйзенштейн, Пудовкин, Александров выступили с целой декларацией, ограничивающей применение звука в кино. Чаплин продолжал работать над немым фильмом «Огни большого города», допустив в него только музыкальное сопровождение собственной композиции. Для ремесленников, изготавливавших коммерческую кинопродукцию, не существовало трудностей и сомнений. Они попросту, ни над чем не задумываясь, переносили на экран оперетты и мюзик-холльные ревю, интересуясь только большими сборами и шумом сенсации.

Не составлял проблемы звук для мультипликационных фильмов. Когда звуковое кино все больше и больше входило в обиход, стали озвучивать и мультипликации. Для них подбиралась какая-нибудь «музычка», подходящая к изображению, то есть по преимуществу живая, четкая, ритмичная, в требуемом темпе. В общем, изо-

бражение на экране шло своим чередом, а музыка — сама по себе. Важнее всего было «вогнать» музыку в продолжительность демонстрации фильма, а все остальное казалось никому не нужным мудрствованием.

Выпустив три фильма Микки Мауса, Дисней понял, что звуковое кино имеет неоспоримые преимущества перед немым и этим необходимо воспользоваться. Четвертый фильм Микки Мауса он решил сделать звуковым. Он не предавался мудрствованиям и не очень беспокоился, как технически произвести озвучание, не имея специального оборудования. Музыкальные проблемы его также не смущали. Ведь не боги же горшки обжигают! Очевидно, это как-нибудь да делается. . .

На студии работал молодой парень, по фамилии Джексон, игравший на губной гармонике.

— Вы смыслите что-нибудь в музыке? — спросил его Уолт.

— Немножко, — ответил тот.

— Вот и прекрасно! Я тоже кое-что понимаю и думаю, мы сумеем подобрать музыку для фильма.

— Окей! — с готовностью согласился Джексон.

В былые времена легенды складывались веками. В нашу эпоху этот процесс протекает скоростными методами благодаря поразительным завоеваниям науки и техники. Кинематография существует всего лишь семьдесят лет, но легенд вокруг нее накопилось больше, чем о подвигах всех героев древности. Неспроста первый летописец американского кино Терри Рэмси назвал свою фундаментальную двухтомную эпопею «Миллион и одна ночь», давая понять, что масштабы Шахразады явно устарели и не в силах отвечать современным запросам.

Набираются сказания и о Диснее, хотя он родился в 1901 году, когда кинематограф насчитывал уже шесть прожитых лет. Один из мифов, по-видимому, исходящий от самого Диснея, повествует об отсутствии у него музыкальных способностей.

Элиас Дисней играл на скрипке и хотел научить этому искусству Уолта. Он находил у него музыкальную одаренность и принялся разучивать с ним гаммы. Занятия не имели успеха и после некоторых столкновений и препирательств заглохли. Музыкальная подготовка Уолта, таким образом, не вышла за пределы гамм.

«Я очень люблю музыку, но у меня никудышный слух. Я не в состоянии даже правильно насвистывать мотив», — говорил он.

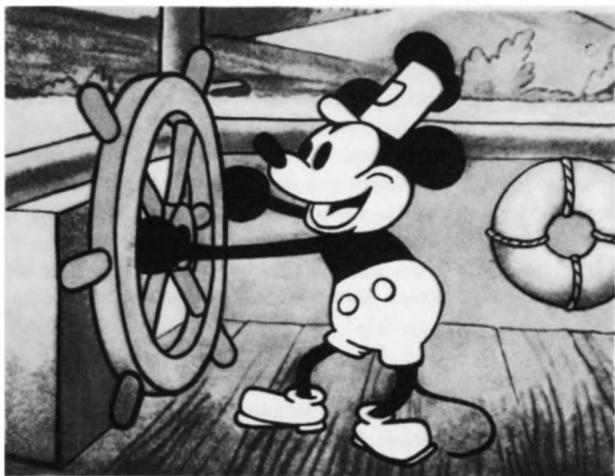
И вот, при отсутствии музыкальности и плохом слухе, Дисней решил приняться за озвучание своих фильмов. Кроме Джексона, знавшего музыку «немножко», в работу включился еще Юб Айверкс, музыкальные способности которого остаются невыясненными. Можно только догадываться, что они не были особо выдающимися. Вообще вся история создания Диснеем своего первого звукового фильма выдержана в духе кинематографических легенд. Но поскольку она исходит из осведомленных источников и поддерживается ее участниками, ознакомление с нею представляет несомненный интерес как документ эпохи.

Необходимо отметить, что Уолт не подошел к своей задаче с установленными готовыми трафаретами. Он хотел решить ее по-своему, впервые применив звук в рисованном фильме не как обезличенный музыкальный фон, а как выразительное средство, неразрывно связанное с изображением. Музыка включалась в действие так, что без нее фильм терял значительную долю своего смысла. Звучание с точностью относилось к определенному кадру и только к нему. Звучало само изображение, а не посторонний к содержанию оркестр.

Первый звуковой фильм Диснея «Пароходик Вилли» был поставлен в 1928 году. Все, к чему притрагивался Микки Маус, издавало особые звуки. Он извлекал их из толстой свиньи, то стискивая ее, как аккордеон, то пинками вызывая жалобное звучание банджо. На пароходике звучало все, все предметы и, само собой, гудок.

Состав музыкальных инструментов для озвучания был весьма разнообразен. Обязанности «первой скрипки» были возложены на Джексона с губной гармоникой, возглавившей весь оркестр. Уолт и Юб играли на коровьих колокольцах, оловянных мисках, стиральных досках, свистках, окарине и всякой всячине, из которой можно было извлекать звуковые эффекты. Несколько восклицаний Микки передавал Уолт писклявым голосом.

Дисней полагал, что озвучание представляет собой арифметическую задачу, которая решается ритмом в



Микки Маус в фильме «Пароходик Вилли»

точном отсчете. Ведущая роль принадлежала метроному. На экране в секунду пробегают двадцать четыре кадра. Приняв двухдольный метр при темпе два такта (и следовательно, два удара в секунду), Уолт делал пометку на каждом двенадцатом кадре, добиваясь таким образом точного ритмического совпадения звучания с изображением.

Исходя из этих принципов, Дисней составил некое подобие партитуры к фильму, с отметками и записями всех звучаний и звуковых эффектов. Старательно было сделано все, кроме самого главного — перенесения на пленку всего подготовленного замысла, что, по существу, и составляет озвучание. Забрав все свои материалы и экземпляр фильма, Уолт отправился в Нью-Йорк.

В кинопроизводстве тех дней царил полнейшая неразбериха, вызванная появлением звукового фильма. Все хотели заполучить звуковое оборудование. Но, вследствие столкновения интересов монополистических объединений, борьбы за овладение патентами, стараний каждого захватить побольше благ и исключительных прав, оснащение студий новой аппаратурой оказалось крайне затрудненным. Две-три фирмы, добившиеся

преимущественного права использования звукового кино, не могли сговориться между собой, так как ни одна из них не соглашалась на уступки и каждая полагала, что ее система — самая лучшая! Остальные были вынуждены ждать проявления милости крупных хищников, захваченных дележом добычи.

Дисней, с его маленьким фильмом и большими пожеланиями, швыряло, как щепку, в бушующем океане гигантского бизнеса. Прежде всего он направился в «Радиокорпорейшн», владевшую большинством патентов и располагавшую наибольшей силой. Разговор там был короткий.

— Деньги есть? Платите три с половиной тысячи, оставьте ваш фильм, и мы сделаем все как полагается!

Уолт пытался объяснить, что ему требуется не обычное озвучание какой попало музыкой, а применение особых эффектов. Но его не стали и слушать, заявив, что в «Радиокорпорейшн» лучше знают, что и как надо делать. Между тем затребованная сумма была для него неприемлемой. На такие деньги он вполне мог изготовить два фильма... Неудача постигла его и в других предприятиях.

Наконец Диснею посчастливилось добаться до какого-то «независимого» дельца, сумевшего обзавестись оборудованием для звукозаписи. Обзавелся он им, конечно, независимо от законов и патентных прав и теперь подыскивал податливую и не очень щепетильную клиентуру. Поэтому Дисней он встретил с распростертыми объятиями и сразу согласился со всеми его пожеланиями. Делец пригласил «самого известного» дирижера, руководителя «самого лучшего» оркестра, некоего Карло Эдварди. При виде партитуры с губной гармоникой дирижер от всей души развеселился. Уолт стал объяснять свои принципы озвучания, суть примененных эффектов и значение совпадения пометок на кадрах с музыкальным счетом и ударениями. Эдварди насмешливо улыбался.

— Вы можете не объяснять мне, как озвучивать фильм, — заявил он, — я повседневно этим делом занимаюсь!

«Удивительно, почему все знают лучше меня, чего я хочу!» — подумал Уолт. Заметив его нерешительность, делец уверенно сказал:

— Вам не о чем беспокоиться. Эдварди все выполнит наилучшим образом. Предоставьте ему действовать! К тому же, в случае неудачи, я возмещу расходы.

На следующее утро было назначено озвучание. Эдварди привел в крошечную студию звукозаписи тридцать оркестрантов и четверых шумовиков. Каждому надо было платить семь долларов в час. Это не считая самого Эдварди и звукотехника!.. Уолт мысленно прикидывал, во что ему обойдется озвучание и откуда Рой достанет эти деньги. Началась репетиция. Он тоскливо поглядывал на часы, как смотрит на счетчик такси пассажир, опасаящийся, что придется выйти на середине дороги.

Дисней заметил, как один из оркестрантов, укрывшись за пюпитр, жадно пил прямо из горлышка бутылки и заедал, торопливо набивая полный рот. «Надеюсь, меня не сочтут скаредным, но все же любопытно знать, сколько придется заплатить за эту выпивку из расчета семь долларов в час», — усмехнувшись подумал он.

А оркестр тем временем повторял «Янки дудль» и «Индюк в соломе» — неприхотливые популярные мотивчики. Дело явно не ладилось, музыка либо опережала кадры, либо отставала от них. А то еще оказывался пропущенным тот или иной звуковой эффект.

— Ну, не беда, — бормотал Эдварди, — мы его уложим в следующий раз! Уолт вздыхал и думал: «Придется продать легковую машину!» В требуемых местах он пищал за Микки и визжал за попугая: «Человек за бортом!» От смущения он кашлянул в микрофон, и все посмотрели на него с негодованием, словно он один был повинен во всех неудачах...

По истечении трех часов трудовой день оркестра благополучно закончился. Запись обошлась в тысячу двести долларов и никуда не годилась, так как была несинхронной...

— Да, пожалуй, вы были правы, — бодро признался Эдварди. — Ну, не беда: завтра мы попробуем записывать по вашему способу!

— Вы сказали, — обратился Дисней к дельцу, — что в случае неудачи оплачиваете расходы.

— Не оплачиваю, а возмещу! — поправил делец. — Можете не беспокоиться, я принимаю на себя стоимость испорченной пленки!

— А оркестр? — спросил пораженный Уолт.

— Что вы, что вы,— замахал на него руками делец,— я сказал, что возмещу стоимость испорченного материала, а вовсе не оплачиваю расходы.

Вся-то пленка стоила несколько долларов, и разговаривать было не о чем... Деньги пропали, и надо было пресечь дальнейшие бесполезные траты. Дисней решительно потребовал сокращения оркестра на половину и точного следования его записям, соблюдения отметок в кадрах.

На следующий день озвучание под строгим наблюдением Уолта было быстро и правильно выполнено, со всеми эффектами, музыкой, шумами. Это было большим достижением, но еще только половиной дела. Не меньшие трудности представляло продвижение фильма на экраны. Прокат звуковых фильмов шел какими-то своими путями, и не так просто было на них выбраться.

Вполне понятно, заправляли всем крупные концерны. Некоторые из них соглашались купить фильм Диснея, но... вместе с ним самим. Они предлагали поступить к ним, обещая хорошее жалованье. Уолт понимал, что это означало. Его поставят к конвейеру и будут подстегивать, чтобы выколотить за жалованье как можно больше фильмов и прибыли. Это Уолта не устраивало. Прибыли он хотел получать сам. А фильмы ставить так, как считает необходимым.

Понятно, крупным концернам было неинтересно вести дела с мелким независимым производителем, выпускающим единичные фильмы и не желающим к тому же считаться с требованиями огромного коммерческого проката. Вот и сейчас Дисней старался вовлечь мощный концерн в сделку на один отдельный, да еще короткометражный фильм... В широчайшем обороте такая пылинка, даже при самых больших достоинствах, не могла заслужить внимания!

Поскольку мультипликации покупались «сосисками», Дисней решил быстро подготовить серию, представляющую «товарную единицу». Податься было некуда, поневоле пришлось воспользоваться помощью своих новых знакомых, «независимого» дельца и дирижера Эдварди. С ними он на скорую руку озвучил три ранее выпущенных немых фильма с Микки Маусом и снова пустился торговать вразнос. Один экземпляр «Пароходика Вил-

ли» удалось пристроить в большой нью-йоркский кино-театр. Но хотя зритель хорошо принял фильм, дело не сдвигалось с места.

Наконец на выручку пришел все тот же «независимый» делец. Он заверил Уолта, что испытывает к нему самое дружеское расположение, что всецело понимает и поддерживает стремление сохранить самостоятельность. Ведь он сам принадлежит к «независимым»... В данный момент его главная задача состоит в расширении эксплуатации своего звукового оборудования. Поэтому он по-дружески предлагает передать ему озвучание и реализацию по «независимому» прокату фильмов Дисней на процентных началах.

Так как ничего другого не предвиделось, Уолт согласился и вернулся в Голливуд. Финансовое положение, подорванное потерей кролика Освальда, еще не выровнялось. Выбраться из затруднений можно было только усиленной работой по выпуску фильмов. Он начал новую серию и назвал ее «Бесхитростные симфонии». Название подчеркивало важную роль, возложенную на музыку. Изображение и звучание сливалось в органическом единстве. На место озвученного рисованного фильма Дисней поставил специфически музыкальный фильм. «Бесхитростные симфонии» открыли новый этап в творчестве Дисней и завоевали ему еще невиданный успех во всем мире.





Маленький мышонок Микки выходил на безбрежные просторы мирового экрана. Он приобретал все большую и большую известность, становился вровень с прославленными звездами голливудского небосклона. На конкурсах любимцев зрителей его имя занимало одно из первых мест среди живых артистов. По незыблемым правилам американского кинопроизводства каждый достигнутый успех полагается использовать до предела, выжимая из него все, до последней монетки.

Дисней тогда нуждался в деньгах, но, по-видимому, не хотел начинать с того, чем следует кончать. Ведь повторять достигнутое поневоле приходится тогда, когда достигать уже нечего... Уолт был полон творческих сил, бесчисленных замыслов, планов. Хотелось искать новые средства, открывать еще неизведанные пути, выдвигать новые персонажи, сюжеты, приемы. Он жаждал обогащения своего дарования, уверенный, что дарование, в свою очередь, обогатит его. Золотой поток не ослеплял его, как многих других, не становился единственной конечной целью.

Не обращая внимания на усиленные требования прокатчиков, Дисней выпускает первый фильм из задуманной им серии «Бесхитростных симфоний» без участия Микки и его обычного окружения. Серия открылась «Пляской скелетов» (1929), одним из самых своеобразных фильмов, выделяющимся из всей массы его произведений. Это первый музыкальный фильм, в самом строгом смысле слова, воплощающий в зрительных об-

разгах известную симфоническую поэму К. Сен-Санса «Пляска смерти». Совершенно непостижимо, как эту задачу мог разрешить художник, лишенный музыкальной подготовки.

Фильм открывается пейзажем, нарисованным скупыми, лаконичными штрихами, подобно средневековой гравюре на дереве. Старинная церковь с колокольной, за нею — кладбище. Звучат вступительные такты музыки Сен-Санса, двенадцать полночных ударов колокола.

И вдруг музыка становится зримой, настолько точно и выразительно совпадает она с изображением на экране. Буквально каждой ноте соответствует отчетливый элемент движения в кадре. Одна за другой сдвигаются надгробные плиты, и из могил вылезают скелеты. Начинается какая-то фантазмагория, дикое, бушующее веселье. Скелеты отплясывают безудержно, яростно, выявляя беспредельную изощренность движений и танцевальных фигур.

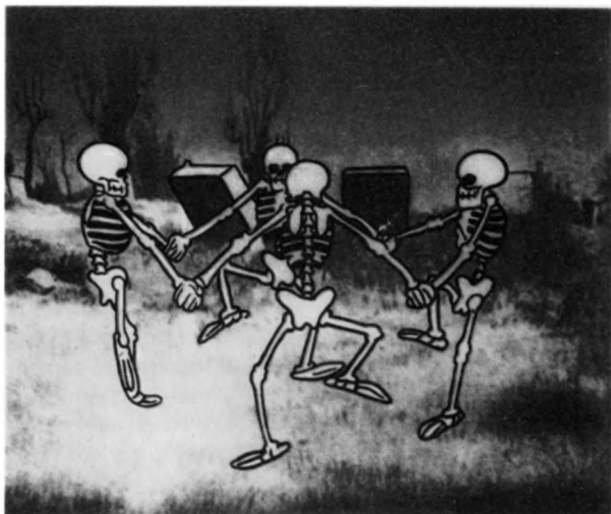
Тут все идет в ход для общего развлечения, и скелеты перебрасываются своими черепами, как волейбольными мячами.

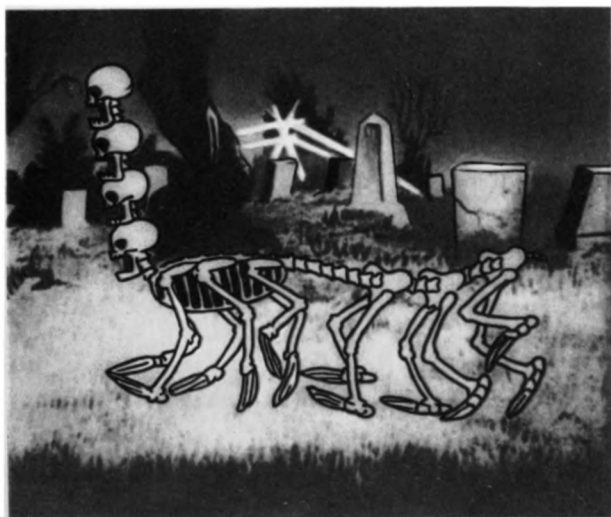
Согнется колено, выхлещет ступня,
Осклабится челюсть в гримасе —
Скелет со скелетом столкнется, звеня,
И снова колышется в плясе. . .

как повествовал Гете в «Пляске мертвецов», послужившей программой для Сен-Санса.

Далее музыка Сен-Санса вытесняется отрывками из популярных произведений Э. Грига и других композиторов-классиков, ловко накрошенными и перемешанными, переходящими одно в другое. Буйное веселье достигает кульминации, когда один скелет снимает с таза грудную клетку другого и его же бедренными костями бравурно играет на ребрах, словно на ксилофоне.

Но вот в фильме снова слышится музыка Сен-Санса. На ограду взлетает петух и громким кукареканьем возвещает приближение рассвета. Скелеты в панике устремляются в свои гробы, на ходу подбирая рассыпанные кости, путая могилы и сталкиваясь у них. Звучат последние такты «Пляски смерти», печальные и жалобные. И под обрывистую заключительную ноту в одной





из могил рывком исчезает впопыхах зажатая надгробной плитой чья-то ступня...

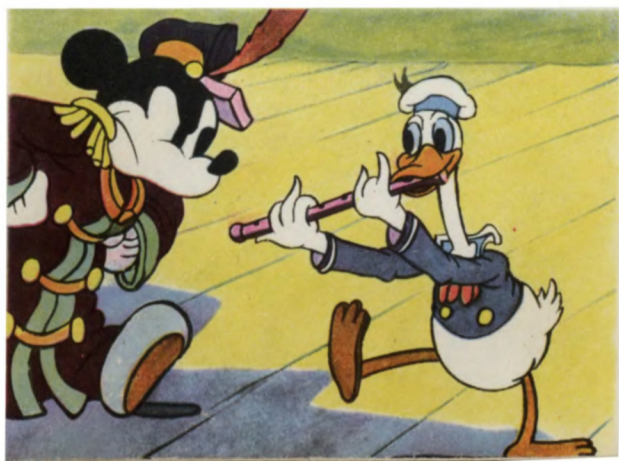
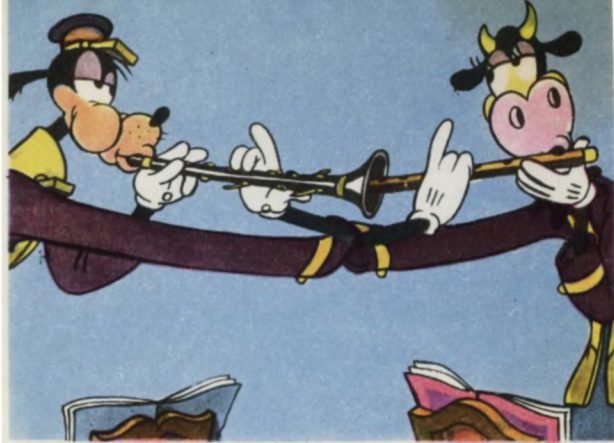
Передать словесно особенности и своеобразие «Пляски скелетов» совершенно невысказуемо. Движение рисунка необходимо видеть. А когда это движение еще неразрывно связано со звучанием музыки, то надо его и слышать. Описание тут мало поможет. Однако в произведении искусства имеется еще и другая сторона, помимо видимых и слышимых образов. В нем незримо присутствует своим отношением к происходящему сам автор, и наша задача — обнаружить его.

Музыка Сен-Санса, конечно, творчески выражает авторское понимание заложенного в ней содержания. Но, как почти всякое музыкальное произведение, оно допускает различное истолкование. Сен-Санс подошел к традиционному средневековому сюжету с легкой усмешкой скептика, французского музыканта второй половины XIX века, склонного к некоторой изощренности. И вместе с тем поэма волнует и тревожит контрастами зловещего и шуточного.

Дисней подошел к «Пляске смерти» с исключительной трезвостью взглядов. Говорят, американцы очень набожны и Библия у них в каждом доме лежит на видном месте. Может быть, и в самом деле лежит, но вряд ли сегодня читается...

Средневековые кладбищенские происшествия представляются Диснею смешными небылицами, и он, как здравомыслящий современный человек, от всей души хохочет над ними. Он чужд страха перед «потусторонним» и старыми церковными предрассудками. Приподнятая романтика вызывает у него преимущественно ироническое, насмешливое отношение. Подтверждение этому можно найти и в некоторых других фильмах.

На Первом Московском Международном кинофестивале 1935 года фильмы Диснея «Странные пингвины», «Микки-дирижер» и «Три поросенка» получили высокую оценку и были награждены третьей премией. Они оказались в ряду с такими выдающимися произведениями киноискусства, как «Чапаев» С. и Г. Васильевых, «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Крестьяне» Ф. Эрлмера и «Последний миллиардер» Р. Клера, получившими первую и вторую премии. В постановлении жюри было отмечено, что фильмы Диснея являются



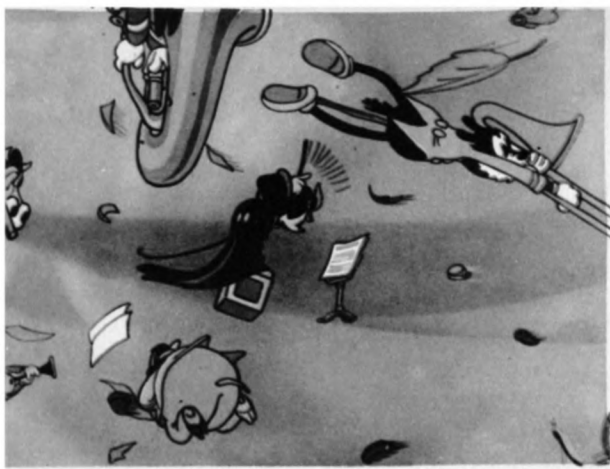
«высоким образцом мастерства (высокое живописное качество цвета, графическая культура и исключительная музыкальность)».

После этого на наших экранах прошла программа фильмов Диснея, в том числе «Концерт оркестра» (у нас «Микки-дирижер»), также посвященный передаче классического музыкального произведения — увертюры Дж. Россини к опере «Вильгельм Телль». Здесь уместно вспомнить о нем для лучшего уяснения музыкальных взглядов Диснея. Два упомянутых здесь фильма, связанные с известными произведениями классической музыки, при значительной общности имеют и существенные различия.

Музыкальное содержание «Пляски смерти» Сен-Санса получило зримое выражение в кладбищенских развлечениях скелетов, о которых рассказано у Гете. В «Микки-дирижере» зрителю передается не содержание музыки, а только ее исполнение оркестрантами — диснеевскими персонажами. Их внешность, эмоции, вызываемые музыкой, очень смешны. Но вместе с тем каждое их движение, жест, мимика совершенно органически слиты со звучанием музыки.

«Дисней — поразительный мастер и непревзойденный гений в создании звукозрительных эквивалентов музыке через самостоятельное движение линий и графической интерпретации внутреннего хода музыки. . . Никто другой не достигал того, чтобы движение контуров рисунка шло в соответствии с мелодией. . . Он удивителен в этом отношении, когда имеет дело с системой комически утрированного движения людских характеров, замаскированных обликами смешных животных. . . интонационный жест в музыке он чувствует, как никто, и этот жест он умеет вплести в контуры своих фигурок. Это у Диснея гениально». Таково мнение С. М. Эйзенштейна, высказанное им в статье «Неравнодушная природа» и лекциях о музыке и цвете в «Иване Грозном», опубликованных в третьем томе Избранных сочинений (стр. 425, 595 и 609).

Увертюру к «Вильгельму Теллю» Дисней заметно сократил и кроме того произвольно переставил ее части. Он начинает фрагментом последнего раздела, переходит затем к Пасторали и заканчивает Бурей. У Россини после бури наступает светлое, лирическое



успокоение, а в фильме — как раз наоборот. Нельзя предполагать, что Диснею понадобилась буря как динамичная концовка, потому что заканчивается увертюра достаточно динамично. Можно заметить, что весь смысл музыки фильма имеет мало общего со смыслом оперы.

Концерт симфонического оркестра, которым дирижирует Микки, проходит на открытой летней музыкальной эстраде. Оркестранты проявляют большую эмоциональность и усердие. Их исполнительство насыщено глубоким чувствованием музыки. Но все их усилия вызывают комический эффект.

Пес и корова, томно взирая друг на друга, проникновенно кивая в такт головами, старательно выводят на флейтах виртуозную мелодию Пасторали. Они настолько увлечены, что их пальцы перебегают на инструмент партнера. Одна кисть от избытка вдохновения отрывается от руки, но она не в силах остановиться и продолжает наигрывать самостоятельно... Такими комическими трюками заполнен весь фильм.

Замечателен переход к Буре. Она начинается одновременно в музыке и на месте действия. Внезапно темнеет от надвинувшейся грозовой тучи. Становится душно. Тревожные ноты смехотворно передаются отрывистым, хриплым дыханием оркестранта — собаки, от жары и натуги обессиленно высунувшей язык.

И все же при всех стараниях и переживаниях исполнение увертюры в оркестре никак не ладится! Микки все время вынужден стучать своей палочкой по пюпитру, чтобы выправить сбивающихся оркестрантов. Кстати, надо заметить, что Микки на протяжении всего фильма не просто размахивает в такт палочкой, а профессионально дирижирует именно увертюрой к «Вильгельму Теллю»...

Виновником неполадок является утенок Дональд. Как раз в это время он появляется в фильмах Диснея и быстро выдвигается на амплу первого ранга. Наряду с Микки Маусом он стал излюбленным персонажем большинства короткометражек.

Дональд, видимо, очень любит музыку, и ему тоже хочется принять участие в концерте. Он забирается за ограду оркестровой площадки, достает дудку и с явным удовольствием начинает наигрывать. Но не увертюру Россини, а популярную национальную американскую песенку в ритме польки — «Янки дудль», происхождение которой относится к годам войны за независимость. И самое поразительное, что оркестранты, всецело поглощенные «Вильгельмом Теллем», моментально сбиваются на «Янки дудль»...

Микки в негодовании вырывает у Дональда дудку и демонстративно ломает ее. Но тот достает из кармана другую и как ни в чем ни бывало продолжает музицировать. Микки снова отбирает дудку. Тогда Дональд достает все новые и новые дудки из рукава, из-за ворота, отовсюду. Концерт проходит в непрерывных столкновениях музыки Россини с «Янки дудль», и только наступившая буря прерывает эту дуэль.

Музыка Бури отличается необычайной реальностью звучаний, и Дисней сумел найти для нее тождественные по выразительности зримые образы. Налетает первый шквал. Слушатели в испуге спасаются бегством, и скамейки концертной площадки во всю прыть удирают за ними, выгибая сиденья, как спины мчащихся вскачь животных. Оркестранты продолжают играть, и Микки энергично дирижирует.

Внезапно новый порыв бури срывает весь оркестр с места и поднимает в воздух. В вихре бури летят, кружась, музыканты, инструменты, пюпитры, ноты. Но все продолжают играть, а Микки с бурным темпера-



ментом дирижирует, вращаясь на лету вокруг своего оркестра.

Иногда музыканты и инструменты летят отдельно, но в требуемый момент их орбиты пересекаются, так что исполнитель как раз успевает ударить в барабан или извлечь на ходу ноту из инструмента. Микки ухитряется еще перелистывать проносящиеся мимо него ноты. У толстозадой свинки одежды раздуваются, как воздушный шар, разрываются, и в них проваливается большая труба.

Весь ход бури с величайшей точностью передает музыку во всех мельчайших деталях. Но вот буря утихает, оркестр плавно приземляется, заканчивая на этом последние такты увертюры. Падает огромная труба и накрывает Дональда. Отзвучали последние аккорды музыки Россини, как вдруг из-под тубы высвобождается дудка и завершает концерт заключительными нотами «Янки дудль».

С удивительной музыкальностью и мастерством Дисней зрительно воспроизвел увертюру к «Вильгельму Теллю». Его рисунок необычайно выразителен, безукоризненно точен, четок. «Микки-дирижер» привел в восторг великого Тосканини, прославленного дирижера современности. Говорят, он смотрел фильм много раз.

Вместе с тем следует отметить, что в «Микки-дирижере» Дисней сталкивает возвышенную романтику

с обыденной песенкой. Примечательно, что побеждает обыденность. Не случайно же при первых звуках нехитрой песенки оркестранты сбиваются на нее с увертюры. И в финале «последнее слово» остается за дудкой Дональда. . . В подобном столкновении, надо думать, скрываются взгляды Диснея на приподнятую романтичность, на ее понимание сегодняшним рядовым слушателем. В таком случае осмысляются и комичные «переживания» музыки оркестрантами.

Не всем понравились первые музыкальные фильмы Диснея. Это стало очевидным сразу после того, как прокатчики посмотрели «Пляску скелетов». Нью-йоркский «независимый» делец телеграфировал: «Скелеты не пошли точка давайте больше мышей». Владельцы кинотеатров говорили: «Смешно, но жутко!»

Снова Дисней был вынужден пробиваться со своим фильмом. После настойчивых усилий ему удалось заинтересовать большой кинотеатр в Лос-Анжелосе. Успех и похвальные отзывы печати помогли продвинуть фильм в Нью-Йорке. Скелеты затанцевали в самом большом и фешенебельном кинотеатре «Рокси». Каждую неделю здесь сменялись большие художественные боевики, а скелеты все продолжали и продолжали свою пляску. Еще никогда короткометражный мультипликационный фильм не удерживался так долго на экране!

Успех первой «Бесхитростной симфонии», однако, не прошел без огорчений. «Независимый» делец, неустанно заверявший Уолта в дружеском расположении, попался с жульническими комбинациями. Дружеские чувства у него снижались по мере того, как повышались доходы от диснеевских фильмов. Делец посылал чеки, не указывая, сколько поступило от проката каждого фильма. Расчеты запутывались, что позволило ему присвоить значительные суммы. Уолт порвал с ним все дела и договорился с концерном «Юнайтед Артистс» о реализации своих фильмов. Теперь речь шла не об отдельной короткометражке, а о продукции, вышедшей на мировой экран. Для Диснея реализация фильмов была вопросом первостепенной важности. Годы были тяжелые, кризисные. Надо было выжить и уцелеть в водовороте всеобщей экономической катастрофы.

Так независимый Дисней должен был связаться с системой кинематографических монополий. Как на грех,

«независимые» один за другим оказывались мошенниками! Крупные объединения по крайней мере не занимались мелкими кражами. Могучие хищники хватали десятки миллионов при дележе на мировом рынке добычи, вырванной у ослабевших и разорившихся конкурентов и партнеров. А всего лишь на десятилетие раньше «Юнайтед Артистс» сами кичились своей независимостью. Как всем известно, фирма была создана режиссером Д. У. Гриффитом, артистами Чарли Чаплином, Мери Пикфорд и Дугласом Фербенксом именно для того, чтобы освободиться от давления финансистов и коммерсантов на киноискусство. Однако немного погодя Мери Пикфорд должна была признаться В. И. Немировичу-Данченко: «Мы прежде всего банкиры, а затем уже актеры!»





Однажды Дисней посмотрел новый цветной американский фильм. Он был поражен качеством красок. Вероятней всего, это была завоевавшая в свое время огромный успех «Кукарача» режиссера Л. Керригена, выпущенная фирмой Текниколор. В тридцатых годах она прошла и на наших экранах. Текниколор впервые ввел трехцветную печать, и, по сравнению с прежней двухцветной, это было большим достижением. Окраска отличалась разнообразием и мягкостью тонов и оттенков. Особенно зрители оценили использование цвета, когда увидели, как густо покраснело лицо одного из героев, отдававшего кукарачи — забористого мексиканского перца.

После просмотра фильма Дисней осенило, что это как раз то, чего ему не доставало! Как выиграла бы его мультипликация, сделавшись цветными! Он начал очередную постановку, называвшуюся «Цветы и деревья», для которой цвет был бы как нельзя более кстати. Очень жаль, что половина фильма была уже отснята. . . Но Уолт так загорелся новой возможностью, что решил начать сначала всю работу в цвете, пренебрегая сделанными затратами.

От такого решения Рой пришел в ужас. Он упрашивал брата образумиться и не пускаться в рискованное предприятие. И без того расходы по постановкам все время возрастали. Денег, полученных за очередной выпущенный фильм, едва хватало для покрытия расходов на следующий. Постановка цветного фильма обо-

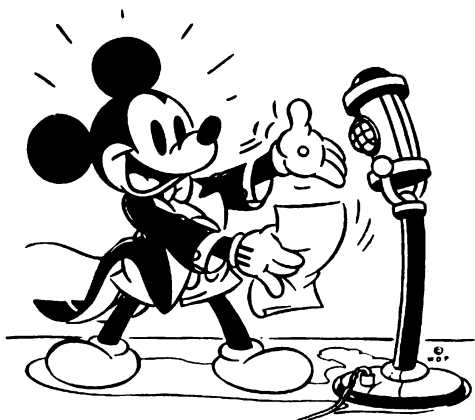
дилась на целую треть дороже обычного. А ведь зрители не станут платить больше за его просмотр...

Возражения Роя были вполне обоснованны, но Уолт не хотел их и слушать. Он уже представлял свой новый фильм цветным, и никакие финансовые соображения не могли его заставить отказаться от охватившего его увлечения. «Цветы и деревья» прямо-таки требовали красок! Деревья плавно затанцуют, шевеля зелеными ветвями под веселую музыку, ярко расцвеченные птицы будут петь среди листвы, цветы, в переливах красок, поднимутся, полные изящества и ослепительной красоты... Его фильмы, украшенные цветом, откроют замечательные горизонты для мультипликации. Такие фильмы не могут не понравиться зрителю! Конечно, платить дороже он не станет, но, наверно, охотнее пойдет на них... Надо полагать, цветные фильмы смогут дольше продержаться на экранах и окупят расходы.

Фирма Текниколор монопольно владела правом применения трехцветной пленки. Студия, пожелавшая поставить цветной фильм, должна была приобрести у фирмы пленку, оплатить патентную лицензию и все расходы по лабораторной обработке заснятого материала. Дисней подписал с Текниколор соглашение о предоставлении ему на два года преимущественных прав по постановке цветных мультипликаций. Этим он обезопасил себя от конкуренции. А для расширения масштабов производства цветных фильмов пришлось связаться на многие годы с крупным концерном РКО.

Когда Уолт просмотрел пробные отпечатки первых кадров своего фильма, он пришел в восторг. Отрывок, демонстрировавшийся около минуты, он показывал всем, гордясь новым достижением. И в самом деле, цвет буквально преобразил рисунки Диснея. Фильм еще не был закончен, а на него уже поступали заказы. «Цветы и деревья», выпущенные в 1932 году, прошли с небывалым успехом и были награждены национальной академической премией, первым «Оскаром» за рисованный фильм.

Невзирая на то, что прокатчики и театровладельцы все время требовали «больше мышей», Дисней сам решал, что ему надо делать. Да и вообще он никогда не принимал мнения дельцов за выражение вкуса и интереса зрителей. Около года бедняжка Микки, несмотря



Микки Маус ведет концерт

на завоеванную славу, никак не мог получить роль. Он должен был довольствоваться появлением во вступительных надписях для представления зрителям очередного фильма Диснея. Уолт выводил все новые и новые персонажи, руководствуясь своими замыслами и влечениями.

Известны различные способы рождения героев. Если Афина Паллада родилась из головы Зевса, то Микки Маус, можно с уверенностью сказать, — из головы Диснея. А вот утенок Дональд совершенно неожиданно появился из голоса бродячего актера. Произошло это так.

Как-то, слушая радио, Уолт заинтересовался выступлением звукоподражателя, занятно передававшего голоса птиц. Особенно смешно и выразительно прозвучала у него голосом утенка распространенная детская песенка «У Мери был ягненок». Дисней тут же запросил по телефону об этом актере и вызвал его к себе.

— Как нам использовать голос утенка? — спрашивал Уолт своих сотрудников. Никто не смог на это вразумительно ответить. Решение пришло при работе над фильмом «Маленькая мудрая курочка». Курочка искала, кто помог бы ей посадить зернышко. В партнеры она получила необщительного утенка. Набрасывая его внешний

облик, Дисней раздумывал: «Ежели он утенок, значит, он любит воду. Кто же больше всех связан с водой? Конечно, моряк. В таком случае, нарядим его матросом».

В первый раз новый герой выступал безымянно. Затем его привлекли к участию в любительском благотворительном концерте в пользу сирот, который вел Микки. Утенок должен был выступить с художественным чтением, и Микки представил его публике. Он плохо читал, но, страдая от своей неспособности, держался заносчиво. Его освистали. И так как он не хотел уйти со сцены, из зала стали пускать воздушные шарики с привязанными кирпичами. Когда они пролетали над утенком, зрители балкона стреляли в шарики из рогаток и кирпичи падали неудачливому артисту на голову. Это привело утенка в бешеную ярость, и он стал пронзительно кричать, как испорченная пароходная сирена.

Отсюда начал развиваться его вспыльчивый, раздражительный характер, безудержная злоба на других за свои собственные неудачи, промахи и беды. Он сделался постоянным партнером Микки, его противоположностью по нраву и поведению. Вскоре он возвысился до уровня многообещающей новой «звезды» экрана, исполнителя главных ролей.

Между прочим, популярности утенка Дональда способствовало еще не совсем обычное обстоятельство. Зрители обнаружили в нем большое сходство с одним из видных деятелей правительства Франклина Делано Рузвельта — министром внутренних дел Гарольдом Айксом, заслужившим прозвище Старого грубияна. Любители поострить даже высказывали неуверенность, подражает ли Дональд Айксу, или, наоборот, Айкс — Дональду.

Совершенно исключительный успех выпал на долю трех поросят, появившихся на экранах в 1933 году. Фильм с их участием так и назывался — «Три поросенка». Его содержание широко известно не только по фильму, но и по бесчисленным детским книжкам с картинками из кадров, спектаклям и даже балетам.

Три братца, подобно героям многих сказок, отличаются один от другого как умом, так и поведением. Словом, старший умный был детина, средний сын — и так, и сяк, а младший вовсе был дурак... В старинных



сказках лучшим оказывался младший, что уже не соответствует запросам современности. Да и впрямь, если практичные американцы будут еще восхвалять дураков, то и вовсе житья не станет. . . Теперь побеждать должен самый предприимчивый и сообразительный, что и доказывается в фильме. Несложная мудрость фильма укладывается в формулу: кто лучше вооружился, тот лучше защитился. Мудрость хоть и не сложная, но достаточно актуальная. . .

Характер каждого поросенка обрисован очень точно и ясно. Большой злой волк похож не то на разбойника, не то на черта. Он с легкостью сдувает соломенный домик беззаботного младшего поросенка, и тот едва успевает спастись бегством к среднему братцу. Но и сооружение среднего поросенка из жердей и ветвей не в состоянии защитить от нападения волка. Правда, тому пришлось изрядно понатужиться. Он даже весь побагровел и затрясся от напряжения, так что с него до самых пяток сползли штаны. Зато предусмотрительный и старательный старший братец в своем каменном домике смог не только устоять против настоящей осады, но даже обратил волка в такое бегство, что у того задние ноги обгоняли передние. . .

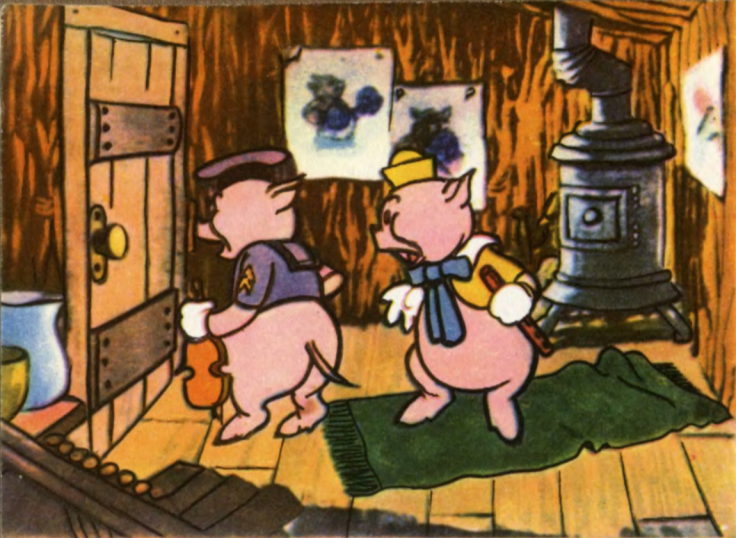
Успеху фильма в значительной мере способствовала песенка «Кто испугался большого злого волка?» У нас

в переводе текста получилось: «Нам не страшен серый волк». Живой, легкий, сразу запоминающийся ритмически четкий мотив был на устах зрителей уже при выходе из кинотеатра после первого же просмотра. Песенка с молниеносной быстротой облетела всю страну. А вскоре она стала известна едва ли не во всем мире.

Но не один лишь приятный мотив привлек внимание и полюбился зрителям. Миллионы американцев ощущали в те годы штормовое дыхание жесточайшего кризиса, потрясшего самые мощные капиталистические державы. И сколько домов, не только соломенных, но даже и каменных, рассыпалось в прах под его неотвратимым дыханием!.. Ходили слухи, что сам президент Рузвельт, утверждая свой «новый курс» преодоления кризиса, обратился однажды к потерявшим веру в спасение с вопросом: кто испугался большого злого волка?!

Песенка, да и вся музыка фильма была создана коллективно работниками студии Диснея. Каждый, от самого Уолта и его художников и до обслуживающего персонала, старался внести в это творчество свою долю участия. Первую запись текста куплетов произвел Тед Вирс, долгие годы проработавший на студии. Мотив придумал студийный музыкант Фрэнк Черчилл, впервые попробовавший выступить на поприще композитора. Ободренный успехом, он сочинил потом музыку к целому ряду фильмов Диснея. Никак не получалась заключительная строка песенки, ни в тексте, ни в мелодии.

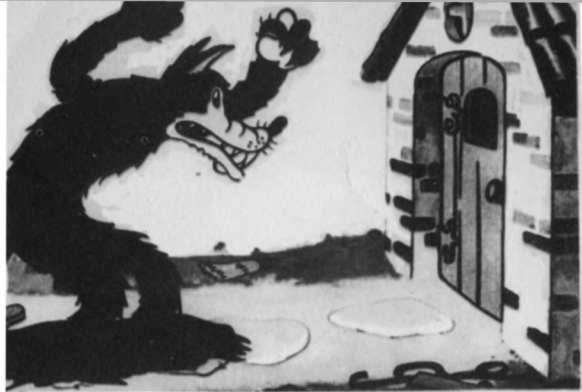


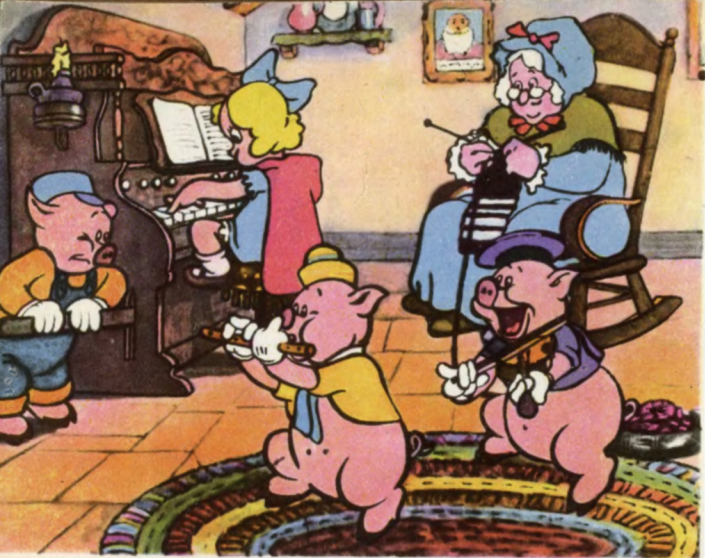


Пинто Колвег, занимавшийся звуковыми эффектами, одаривший своим голосом пса Гуфи, играл на окарине и маленькой дудке. Он экспромтом сыграл последние такты, завершившие песенку, но слов к ним так никто и не подобрал.

Исключительная популярность фильма и его песенки вызвала невероятный спрос на все, относящееся к пороссятам. Когда Эптон Синклер в романе «Джунгли» описывал безудержную эксплуатацию на чикагских скотобойнях, он заметил, что там ничего не остается без применения, кроме одного лишь пороссячьего визга. С легкой руки Диснея пороссячий визг пошел в ход и стал хорошо «делать доллары». Музыканты, сидя в зале кинотеатра, прямо по звучанию с экрана записывали на скорую руку музыку и затем исполняли ее с эстрады, а то и издавали ноты. Куплетисты хватали их и включали в свой репертуар. Предприимчивые дельцы спешили выбросить на прилавки массы игрушечных свинок различных видов и размеров. Пороссячий ажиотаж ширился со стихийной силой.

Прокатчики, требовавшие «больше мышей», скептически встретили пороссят. Они сомневались в возможном успехе, обвиняли Диснея в уменьшении числа персонажей: на весь фильм всего лишь три свинки и один волк! Прежде он выводил много участников... Но как только выяснился успех новых персонажей, они набросились с требованием «больше пороссят».

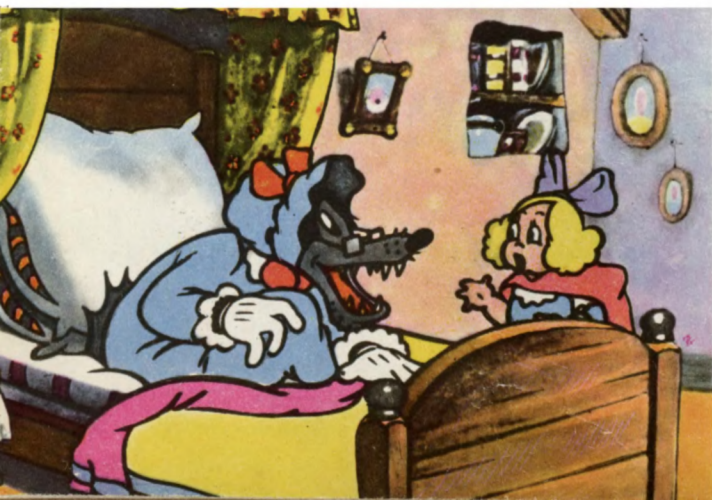




«Красная Шапочка»

Дисней выпустил еще три фильма с поросятами, а затем решительно отверг все бесчисленные и настойчивые запросы и заказы. Он твердо заявил, что не намерен нагромождать поросят на поросят. С артистической карьерой трех братцев было покончено. В дальнейшем им удавалось появляться на экранах только статистами в массовках.

Все же об одном из этих фильмов — «Большой злой волк» — следует вспомнить. Волк предстал в нем эта-



ким фашистским агрессором, пускающим на всякие ухищрения, чтобы завладеть свинками. Старший поросенок развернул энергичную противоволчью оборону. Каждый из братцев был оснащен сигнальным рожком волчьей тревоги. Но глупые поросята развлекались ложными тревогами, издеваясь над старшим братцем.

А умный старший поросенок соорудил особый волкоусмирительный агрегат и с его помощью выстрелил схваченным жадным агрессором прямо в небо. И волк, пролетая через облака, оставляет на них, в назидание

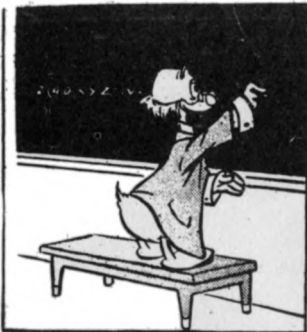
«Большой злой волк»



всем, грязный отпечаток в виде своего силуэта. Фильм вышел в разгар милитаристического ажиотажа Гитлера и Муссолини. Его содержание было не лишено кое-каких очевидных политических намеков...

Братья Дисней неодобрительно поглядывали, как жадные дельцы бросались на дележ поросычьего визга. Ведь визг вместе с прочей требухой был отходом их производства и на законном основании должен приносить доходы производителям основного продукта. К тому же и раньше бывали случаи утилизации такого рода отходов. Почему же давать наживаться другим?!

Впервые Уолт выяснил возможность получения доходов от своих рисунков помимо кино еще в дни



Газетные
комиксы
Диснея





Гуфи — человек-оркестр

зарождения популярности Микки Мауса. В один из приездов в Нью-Йорк для продвижения фильмов он заметил молодого человека, вертевшегося около него и, по-видимому, не решавшегося заговорить. Наконец он смущенно попросил разрешения напечатать изображение Микки на каких-то блокнотах для школьников. Разговаривая, он достал три бумажки по сто долларов. Как всегда, Уолту в данный момент позарез нужны были деньги. Поэтому, не вдаваясь в подробности сделки, он благосклонно дал свое согласие и быстро сунул в карман столь неожиданно появившиеся доллары.

Потом изображения Микки получали все большее и большее распространение. Появлялись бесчисленные игрушки, жетоны, булавки и прочие украшения, книжки, картинки, рекламы, этикетки для самых разнообразных товаров. Брошку с изображением Микки можно купить в аптекарской лавчонке за десять центов, а платиновую — в ювелирном магазине за двести долларов. Часовая фирма поместила Микки на циферблате, обратив его руки в стрелки, и продала миллион таких часов.

Теперь Дисней пришли к решению положить конец разнообразию в этих делах и обеспечить себе достойное и надежное участие в открывшемся новом бизнесе. Нашелся дальновидный коммерсант, предложивший за-

брать в свои руки все производство и реализацию продукции, выполненной по рисункам Диснея. Он придал делу широкий размах и превратил его в солидное предприятие, дававшее весьма значительные прибыли.

Другая крупная фирма — Кинг Фичерс Синдикат стала монополистом воспроизведения и распространения диснеевских рисунков по газетам, книгам и журналам.

И сегодня, развернув какую-нибудь американскую, европейскую, а то и азиатскую либо австралийскую газету, журнал, можно часто увидеть рисунки за подписью Диснея, рядом с меткой Синдиката, предупреждающего, что его права защищены во всем мире!

Наряду с изготовлением фильмов выросло новое производство, эксплуатирующее интерес зрителя к ним. Оно привлекает и возбуждает этот интерес. Побочная продукция рекламирует основную и в придачу ко всему «делает доллары». Можно сказать, что Дисней с одного посева собирает два урожая.

А тем временем уровень рождаемости новых героев продолжал повышаться. Появились странные пингины, за бестолковым псом Гуфи последовал Плуту, осторожный, опасливый и все же попадающий из одной

Бестолковый Гуфи



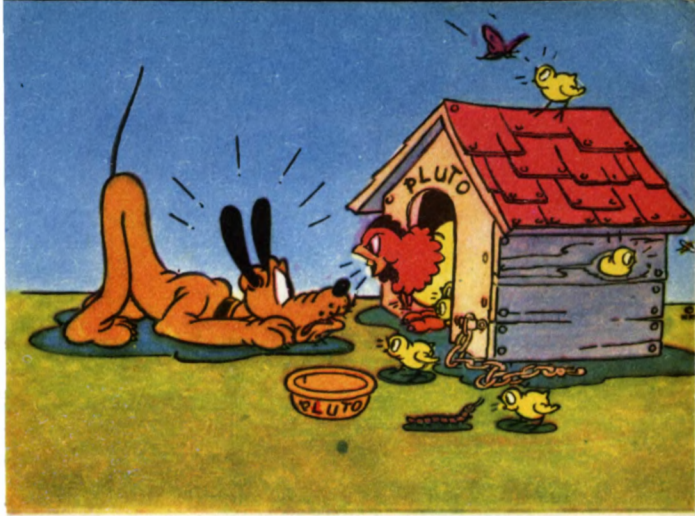


Гуфи и лягушка Вилбур

неприятности в другую. То он нечаянно проглотил магнит, и к нему летят и прицепляются все металлические предметы. То в его конуре курица высидела цыплят, причинивших ему целый ряд затруднений и забот...

В нескольких фильмах вдруг появилась необычная пара соперничающих персонажей — Черепаха и Заяц. Один раз они состязались в беге на длинную дистанцию. На старте Заяц снисходительно предупредил Черепаху: «Будьте осторожны и не простудитесь на ветру,





«Папаша Плуто»

который поднимется, когда я начну бег!» Бедняжку действительно так закружило в забушевавшем вихре, что она сперва побежала в обратном направлении... Самовлюбленный, хвастливый Заяц не переставая издевается над своей соперницей по состязанию. Он демонстративно ложится отдыхать, отвлекается во все стороны, лакомится, ухаживает за хорошенькими зайчихами. Он так зарвался в своем пренебрежении к Черепахе, что та, изнемогая, обливаясь потом и задыхаясь, но ни на

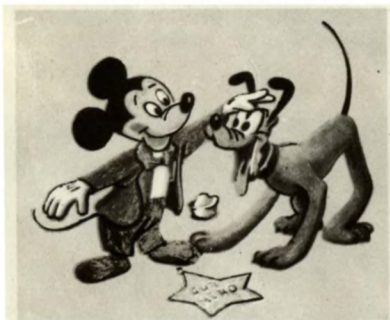




Морские приключения
Плуту



Корабельный кот



Плуту — герой



Корова Кларабелла



Черпаха и заяц



мгновение не останавливаясь и упорно продвигаясь к цели, приходит к финишу первой.

В другой раз они состязались в боксе, но и тут Заяц был наказан за попытку нечестным приемом расправиться с Черепахой. Зрители узнавали в чванливом Зайце одного прославленного чемпиона, известного своими недостойными выходками. Хороший прием, оказанный зрителями этой паре персонажей, по обыкновению, не помешал Диснею внезапно оборвать их приключения и перейти к целому ряду других.

Фантазия художника кажется неисчерпаемой. С безудержной щедростью он придумывает все новых героев, раскрывая в каждом особый характер, нрав, повадки, и ведет их по бесчисленным, невероятным приключениям. Блеск изобретательности у него неизменно сочетается с исключительным мастерством и выразительностью рисунка. А остроумные комические трюки, тщательно продуманные и разработанные, неизменно вызывают у зрителя веселый смех.

Дисней быстро оттесняет всех и выдвигается на первое место в мировом искусстве мультипликации, завоевывает самую широкую известность. Высокую оценку получают не только художественные достоинства фильмов. Их непосредственность, простодушие, беззлобность юмора доставляют, может быть и наивное, но радостное удовольствие взрослым и детям, людям разных наций и общественного положения, разных взглядов и убеждений, что придает фильмам Диснея широкую демократичность. В 1935 году Лига Наций расценивает его произведения как символ международной доброй воли и награждает его особой медалью.

Насколько можно заметить, слава и признание не вскружили голову Диснею. Он неизменно проявляет безразличие к торжественным голливудским премьерам, официальным просмотрам, к помпезным великосветским сборищам, не выносит чванства и хвастовства, на которое столь падки корифеи экрана. Его убеждали, что очень важно посещать приемы знаменитостей. А он отвечал, что гораздо важнее лечь пораньше спать и с утра хорошо начать работу.

Дисней были приглашены в Париж на торжество вручения медали. Братьев предупредили, что явиться надо в визитке и брюках в полоску. Уолт возмутился:

— Я надеваю то, что мне нравится. У меня прекрасный спортивный костюм! Чем он плох?

Но условия великосветского этикета оказались неодолимыми, и братьям пришлось обзавестись требуемыми костюмами.

— Костюмы мужчин были похожи на мешки, — рассказывал потом Уолт. — Мы были расфранчены, как пара шутовских миллионеров!

После торжественного награждения братья отправились на прогулку по Парижу. На рекламе одного кинотеатра они заметили большое изображение Микки и любопытно смотрели, как он себя ведет на парижском экране. Они ожидали увидеть, по обыкновению, Микки в качестве довеска к какому-нибудь большому художественному фильму. Каково же было их удивление, когда после короткометражки с Микки им показали еще одну, за ней — еще и еще! Один за другим они просмотрели шесть своих фильмов. Зрители от начала до конца сеанса принимали все с совершенно очевидным удовольствием. Это было поразительным открытием. Уолт подумал: «Если все это так охотно смотрят, почему бы не сделать полнометражный рисованный фильм?» Эта мысль стала занимать его все сильнее и сильнее...



КАК ДИСНЕЙ СДЕЛАЛ БЕЛОСНЕЖКУ



Тяжелую задачу поставил себе Дисней. Разница между работой над короткометражкой и полнометражным фильмом значительна, как между постройкой избушки и многоэтажного дома. Строительный материал и техника иные. Кто бегает на короткие дистанции, может не выдержать длинную: не хватит дыхания! Уолт понимал, что должен поставить новый мировой рекорд, но надеялся, что дыхания хватит. Полнометражный фильм отличается не столько количественно, сколько качественно. Ведь из десятка коротких рассказов не получается роман...

Прежде всего надо было выбрать сюжет. Хоть в Париже и смотрели шесть короткометражек подряд, это вовсе не означало, что Микки Маус может поднять сюжет полнометражного фильма. Естественно, напрашивался сказочный сюжет с атрибутами, выигрышными для мультипликации. После долгих обдумываний Уолт остановился на всем известной сказке Перро «Белоснежка и семь гномов». Она привлекала яркими контрастами добра и зла, прекрасного и безобразного, возвышенного и смешного. Белоснежка и гномы вызывают у всех симпатию, а происходящее действие можно очень интересно показать в рисованном фильме.

Не меньшие трудности представляла финансовая сторона дела. Стоимость постановки полнометражного фильма никак не получается из арифметического сложения шести-семи короткометражек. Прошло всего лишь полтора десятилетия со времени выпуска фильмов

с Алисой, за которые Дисней получал по полторы тысячи долларов. Теперь он расценивал свои звуковые цветные короткометражки в пятьдесят тысяч!

Рой, прикидывая ожидаемые расходы по «Белоснежке», содрогаясь от ужаса, подвел итог в полмиллиона. Но, в конечном счете, итог подвел Роя. Как это обычно случается, действительность превзошла самые смелые предположения. «Белоснежка» обошлась в миллион семьсот тысяч. Это было почти вдвое больше стоимости всей годовой продукции всей студии. За такую сумму можно было поставить полнометражный фильм с живыми актерами, массовками, экспедицией и выстроенными декорациями.

Дисней не мог собрать все силы и средства и сосредоточить их на одной «Белоснежке». Их было бы недостаточно. Он был вынужден одновременно ставить должное количество короткометражек для оборота и поступления доходов. Ведь деньги, вложенные в «Белоснежку», оказывались замороженными на длительный срок. Постановка-то затянулась на два года! Единственный выход был в получении больших банковских кредитов. В банке, финансировавшем Диснея, должны были заметить неимоверный рост расходов при низком уровне доходов. Финансисты захотели узнать, на что они дают деньги.

Оказалось, что независимый Дисней зависит от интересов банковских воротил. . . Нет, конечно, он был абсолютно свободен в своих намерениях, но также свободен был и банк: он мог дать или не дать деньги. Все сводилось к чрезвычайно простому вопросу, кто без чего может обойтись: Дисней без денег или банк без Белоснежки? Уолт был очень недоволен. У него не было ни малейшего желания отчитываться в своей работе перед кем бы то ни было. А тут еще надо было показывать далеко не законченный фильм людям, не причастным к кино.

Но Дисней, безусловно, заблуждался. Банк, финансировавший постановку и прокат фильмов, был в полной мере причастен к кино. Брат президента банка занимал особую должность по делам кинематографии. Он не любил решать дела сидя в кресле своего кабинета. Он считал, что должен хорошо знать как людей, получающих деньги, так и дела, на которые они расходуются.

Попытка уклониться от внимания и забот такого важного деятеля была бы, по меньшей мере, невежливой! И Уолт не захотел показаться плохо воспитанным. . .

Представители банка были приглашены на просмотр материала «Белоснежки». Уолт старался, как мог, объяснить, что происходит на экране, как задумано и что должно получиться. Концы с концами не сходились, он нервничал, вице-президент банка что-то неопределенно мычал. Братья впадали в уныние. После просмотра финансисты, не сказав ни слова о фильме, ушли. Один лишь вице-президент, прощаясь, благодушно похлопал Уолта по плечу и заметил: «Эта штучка принесет вам полную шапку денег!» Вопрос о кредитах, таким образом, оказался решенным. . .

Дисней достиг такого творческого уровня, когда большая форма стала для него действительно необходимой. Но и финансово-экономическая сторона несомненно оказала на него существенное воздействие. Возня с Микки Маусом и мелочная торговля «сосисками» безнадежно ограничивали его студию снабжением больших программных фильмов привесками, подобно киножурналам хроники. Только полнометражные фильмы могли быть полноценными, и Диснею, достигшему признания и известности, наверно, хотелось быть не хуже других и приобщиться к большому бизнесу. Рой был обеспокоен риском огромных затрат, а Уолт убеждал, что огромные затраты принесут и большие доходы, а это выгодней маленьких доходов с короткометражек.

И все же все финансовые дела, каких бы усилий они ни стоили и какие бы блага ни сулили, оставались второстепенными. Самым главным, сложным и трудным был вопрос художественный. Еще до того как начать работу по постановке, Дисней задумался над непредвиденным обстоятельством. Кадр мультипликационного фильма на экране представляет собой плоский рисунок, как и на бумаге. Правда, персонажи Диснея двигались по этой плоскости очень натурально, хорошо пользуясь условной перспективой. Это было одним из очень существенных достоинств. Надо отметить, что в то время у других американских художников далеко не всегда получалась такая иллюзия. А в европейской мультипликации сплошь и рядом фигуры ползали как мухи по плоской стене.

— В забавном зрелище на десять минут такой рисунок может быть допустим,— говорил Уолт.— А как зрители будут воспринимать его в продолжение полутора часов?

Старая техника, принятая у него на студии, была способна отвечать запросам Микки Мауса, но для Белоснежки требовалось нечто более совершенное. И прежде всего необходимо было добиться большего ощущения глубинности.

Композиция кадра с тщательно продуманной расстановкой деталей на переднем и заднем плане, конечно, может несколько усилить иллюзию трехмерности. Но этого было все-таки недостаточно.

Дисней тут же сконструировал тщательно продуманную многоплановую съемочную камеру. При съемке она свободно передвигалась с помощью особого механизма. Специальные приемы съемки с движения и смены рисунков создавали у зрителя ощущение, что он сам въезжает в рисунок, проникает вглубь. Впоследствии такая камера стала общепринятой.

Для проверки полученного эффекта Дисней поставил в экспериментальном порядке маленький фильм «Старая мельница». Это был поэтический музыкальный этюд. В начале показывался лирический пейзаж. Не спеша проходили коровы. На старой мельнице со всеми удобствами расположились многочисленные и разнообразные обитатели: птицы, летучие и пешие мыши, пауки и им подобные. А в заводе с упоением квакают





лягушки. Их концерт — великолепно исполненный эстрадный номер. Но вот сгущаются тучи. Налетает гроза с бурей и ливнем. Рушится спокойное благополучие жителей старой мельницы. Штормовой ветер срывает ставни, распаивает окна, врывается через все щели. Дождь пробивается сквозь ветхую кровлю. Разбушевавшаяся стихия несет разрушение и гибель... А наутро снова появляется солнце, возвращается тишина и спокойствие. Не спеша проходят коровы. Жизнь идет дальше своим чередом...

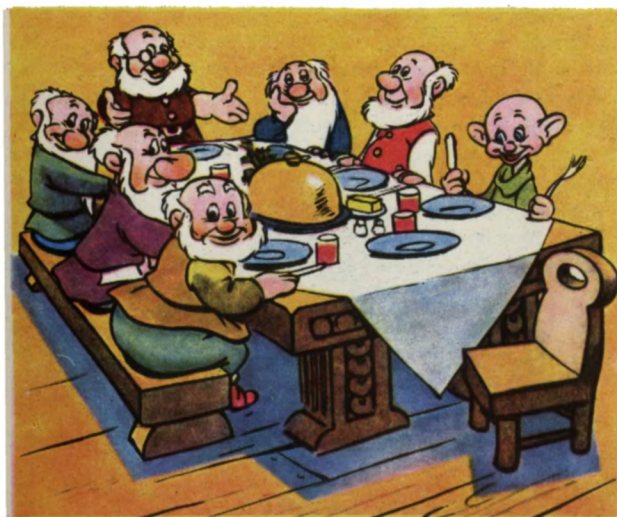
Ощущение глубинности рисунка было достигнуто. Но, помимо этого, был еще достигнут хороший успех у зрителя. И совсем неожиданным для Диснея было награждение его технического эксперимента очередным «Оскаром» американской Киноакадемии.

В «Белоснежке» Дисней хотел добиться наиболее возможного впечатления жизненности. На этот раз он отказался от своих обычных персонажей, вроде Микки, Дональда или Плуто. Бесчисленные зверюшки в «Белоснежке» забавны, выразительны, но при этом в достаточной мере натуральны. Карикатурны были только гномы. Лицами они напоминали мужичков-дурачков из иллюстраций к старинным немецким сказкам. Уолт подобрал каждому гному ясно выраженный индивидуальный характер и подходящее имя.

Самым главным среди них был Док — доктор, серьезный и уверенный в себе. Допи — вялый, отличался слабохарактерностью, неспособностью к решительным поступкам. Под стать ему был Бэшфул — робкий, застенчивый. Гремпи — брюзга, всегда и всем недовольный ворчун, не желавший ни с кем соглашаться. Его противоположностью был Хеппи — счастливый, все принимающий с удовольствием. Слипи отличался способностью всюду засыпать, а Снизи громоподобно чихал, так что все вокруг содрогалось и рассыпалось. Это было хорошее сборище заядлых холостяков со всеми полагающимися им мужскими недостатками и изъянами.

Общим любимцем зрителей сделался Допи. Самый старательный и скромный, он даже не научился говорить. Хеппи объяснял это тем, что он просто никогда не пробовал разговаривать. Его бессловесность выделяла его среди всех и подчеркивала его скромный характер. Однако главная причина его немоты крылась не в свойстве его характера, а в том, что Диснею не удалось найти для него подходящий голос.

Вполне понятно, больше всего хлопот доставила сама Белоснежка. Дисней не имел опыта работы с положительным человеческим персонажем. Практически самую



большую трудность составляли два требования, предъявлявшиеся к главной героине условиями постановки. С одной стороны, по замыслу Диснея, она должна была отличаться полной реальностью. А с другой, ее лицо необходимо было представить очень четкими и лаконичными чертами. Категорически необходимо потому, что работать над ее изображением должны были последовательно многие десятки художников. Впрочем, так протекала работа и над всеми другими персонажами. Но существенное отличие заключалось в том, что выражение эмоций в мимике Белоснежки было более тонким и сложным, нежели у гномов и других.

К моменту постановки «Белоснежки» на студии Диснея было занято несколько сот художников со строгим разграничением обязанностей. Все они неукоснительно работали в едином стиле, выработанном Диснеем. Уолт сам давал изобразительное решение главных персонажей. Он устанавливал их внешний вид, отличительные индивидуальные особенности.

По его указаниям старшие художники выполняли ключевые рисунки, представлявшие персонаж в основных положениях. Например, как он будет выглядеть в различные моменты действия, в радости, испуге, злости, как будет реагировать на окружающее.

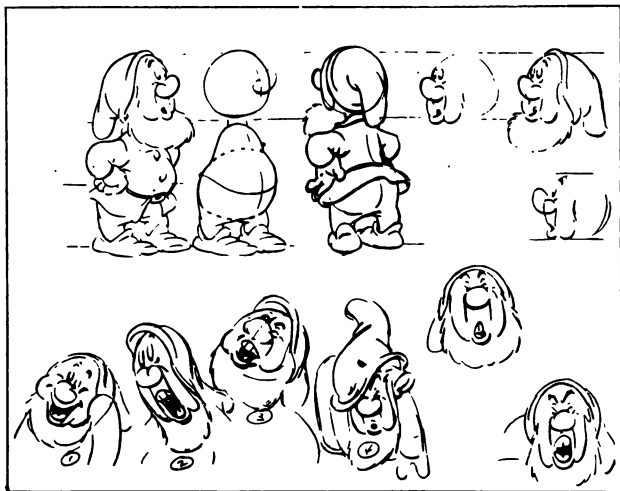
Затем работа переходила к художникам мультипликаторам-«оживителям». У них начиналось кино. В их руках персонаж неподвижных ключевых рисунков приобретал динамичность, оживал. Художник-оживитель продумывает и решает, как будет двигаться персонаж. Это один из наиболее ответственных этапов постановки. Он рисует три фазы движения, определяющие весь его характер. Дальше работа передается младшим художникам, фазовщикам, заполняющим все промежуточные фазы движения. Ассистенты дорисовывают последние детали. И, наконец, технические рисовальщики выполняют едва ли не механическую работу изображения однообразных элементов, вроде сгибания и разгибания ног в ходьбе и тому подобное.

Каждый персонаж проходит через многие руки, и в его облик могут проникнуть недопустимые изменения или даже искажения. Причастность большого коллектива художников к созданию рисованного фильма вносит неизбежные трудности в дело. Вполне понятно, они не

возникали бы, если бы Дисней сам выполнял все рисунки, от начала до конца. Когда-то он так и делал. Теперь это стало физически невыполнимо. Для «Белоснежки» было изготовлено около миллиона рисунков, а в фильм из них вошло двести пятьдесят тысяч. Такой поистине титанический труд был под силу только большому коллективу, при этом тесно сплоченному совместным творчеством, безупречно организованному. Во вступительных надписях к «Белоснежке» перечислены шестьдесят два имени участников постановки. Таким списком Дисней воздавал должное коллективности творчества.

Все эти трудности коллективного творчества сказывались постоянно, но с особой силой они ощущались в работе над изображением самой Белоснежки. Дисней мог бы без труда нарисовать вымышленную милостивую девичью головку с приятным выражением, но его это не удовлетворяло. Он долго и старательно подыскивал живую исполнительницу, способную служить прообразом его героини. Ему требовалась живая Белоснежка со своей походкой, движениями, мимикой, жестами и свойственными ей выражениями чувств и переживаний.

Рабочие эскизы движений и мимики гномов



Словом, ему требовалось реальное поведение человека в предлагаемых обстоятельствах сюжета фильма.

После многочисленных просмотров Уолт остановил свой выбор на Мерджерии Белчер, хрупкой, удивительно грациозной семнадцатилетней девушке, дочери владельца танцевальной школы. Позже она стала танцовщицей и с большим успехом выступала в кино и по телевидению.

Художники-оживители требовали для своей работы «мимикс», мимическую демонстрацию в натуре. Белчер репетировала эпизоды фильма, выявляла реакции на различные обстоятельства, разрабатывала соответствующие этюды. А художники спешили накопить побольше точных и обстоятельных наблюдений и зарисовок. Таков был метод, введенный Диснеем на своей студии.

Этот метод придавал рисованным действующим лицам такую убедительную жизненность, что часто его героев, по исполненным ими ролям, можно вполне сопоставлять с настоящими артистами. Впрочем, многие прославленные голливудские «звезды», поглощенные одной лишь демонстрацией своих разрекламированных прелестей, могли бы поучиться у персонажей Диснея естественности и правдивости поведения...

Немало беспокойств причинил и голос Белоснежки. Дисней искал его с не меньшей требовательностью, чем облик своей героини. Он хотел получить голос в чистом виде, изолированно от внешности. Лицо, его выражение при разговоре и пении могло повлиять на восприятие и оценку голоса. Он решил слушать не видя.

Прослушивание проходило в помещении звукозаписи, а Уолт усаживался в одиночестве у репродуктора в своей конторке. Девушки, являвшиеся на студию по объявлению, не знали, зачем их приглашали и кто их слушает. Им говорили о подготовке проверочной записи через микрофон. Работник студии, проводивший отборочные пробы, спрашивал по телефону: «Ну как?» И изо дня в день получал ответ: «Не подходит».

Однажды Уолт услышал из репродуктора чудесное сопрано. На последовавший по телефону вопрос он ответил: «Голос хорош, но... староват!» Это был голос четырнадцатилетней Дины Дурбин, в скором времени прославившейся на весь мир своим колоратурным сопрано и обаятельным исполнением ролей молодень-



ких героинь лирических комедий. Ряд фильмов с ее участием прошел и на наших экранах — «Сто мужчин и одна девушка», «Сестра его дворецкого», «Брак поневоле», «Первый бал».

Но настал день, когда, прослушав очередную пробу, Дисней на обычный вопрос ответил: «Превосходно!» Долгожданный голос заливался соловьиными трелями, звенел серебристым смехом и располагал приятными интонациями речи. Он принадлежал Адриенне Казилотти, происходившей из семьи оперных артистов. Ее внешность никак не подходила к образу Белоснежки.

Белоснежка в фильме получилась очень привлекательной, живой, естественной, как-то по-детски непринужденной и добросердечной. Графически она была выполнена безукоризненно. И все же, при всех похвалах, какие она по справедливости вполне заслуживала, образ ее не обладал по-настоящему яркой и сочной индивидуальностью. И совсем бледным получился молодой герой, сказочный принц. Конечно, приходится считаться с тем, что центральные роли тут лишены красочных характеров и впечатляющих действий. Прекрасному принцу вовсе нечего делать, он только блистает своей безукоризненной внешностью в первом и последнем эпизодах фильма.

Зато на стороне гномов все достоинства. Они победоносно затмили главных героев и с блеском выдвинулись на первое место. Надо полагать, возвышенные

положительные герои не совсем в духе Диснея. Видимо, не зря он еще в первые дни своей карьеры художника отказался нарисовать «положительного» джентльмена под модной шляпой, отговорившись тем, что он карикатурист.

Его подлинная стихия — смешные, эксцентрично шаржированные персонажи с заметными и всем понятными недостатками и слабостями. Их он раскрывает с исключительной выразительностью и неистощимой изобретательностью. Самое важное здесь, что смешные стороны персонажей исходят из жизненных черт, правдиво подмеченных. Ведь гномы, по существу, обиденные, совершенно реальные люди, и, надо полагать, благодаря этому они и оказались у Диснея главными и в конечном счете положительными героями. А конфетно-красивые и приподнято-благородные герои выпадают из основного тона всего фильма, который уверенно задают гномы.

Вызывает некоторые возражения и отрицательная героиня, королева — злая колдунья. Зло у нее какое-то отвлеченное, далекое от реальных мотивов. Ее злодеяния мелодраматичны, эпизод колдовства, превращения



Королева —
злая колдунья

злой красавицы в страшную ведьму, приготовление отравленного яблока для Белоснежки развернут с устрашающими черепами, воронами, громами и молниями. Все это выполнено очень эффектно, но на полном серьезе, без всякого оттенка юмора. В этом отношении кладбищенские страсти в «Пляске скелетов» гораздо более оригинальны и неизмеримо интересней. Несомненный уклон в слащавость положительных героев и в мелодраматичные ужасы отрицательных снижает общие достоинства фильма.

Больше всего восхищения в фильмах Диснея вызывают неисчислимы мелкие детали. Они насыщают каждый фильм остроумной изобретательностью, красочными находками. Сам Дисней большой мастер на эффектные выдумки, но, конечно, его фильмы составляют результат работы всего коллектива, в котором все участвует в поисках и придумывании выигранных подробностей. И когда этим повседневно занимается несколько сот художников, вполне понятно, что зритель неизменно поражается обилию находок и удивительной выразительности каждого кадра.

В «Белоснежке» их не счесть. Белоснежка, спасаясь от убийцы — слуги королевы, натерпевшись всяких страхов, наконец падает в изнеможении и засыпает. Ее обнаруживают зверюшки — птички, белки, козочки, зайчата, собирающиеся вокруг нее целой толпой. Все они заинтересованы неожиданно обнаруженной спящей девушкой, но к любопытству у них еще примешивается неуверенность, испуг. Им хочется узнать, кто лежит перед ними, и все в этой массовке реагируют на происходящее индивидуально, соответственно своему характеру. В такой забавной толпе каждый имеет свое лицо, повадки.

Вся толпа зверюшек ведет Белоснежку к избушке гномов. Там господствует холостяцкая форма хозяйства. На столе возвышаются башни грязной посуды, повсюду валяется заношенное белье, тряпки, все покрыто пылью, затянута паутиной.

Начинается уборка, чистка, стирка. Конечно, все делается необычными и забавными способами, под веселую, ритмичную музыку. Оленю навесили на рога, как на вешалку, белье и одежду гномов для транспортировки к месту стирки. На хвост ему надели перчатку, и она



выглядит рукой в приветственном жесте. Для очистки посуда быстро вылизывается. Белки ловко подметают и вытирают пыль своими пушистыми хвостами, а затем вытряхивают их в окно, как пыльные тряпки.

После уборки и приготовления ужина Белоснежка укладывается спать поперек ряда кроватей гномов, а зверюшки устраиваются на ночлег в самых неожиданных, а потому очень смешных местах — посуде, утвари, коробках и тому подобном.

Среди зверюшек выделяется своим усердием Черепаха. Как и в соревновании с Зайцем, она старается изо всех сил и стойко доводит все до успешного конца, но с ужасающей медлительностью. Впрочем, и успешность из-за этого иногда оказывается запоздалой. Когда все





в домике гномов собираются спать, Черепаха отправляется вслед за Белоснежкой наверх по лестнице в спальню на втором этаже. Все уже успели устроиться и спят, а она продолжает карабкаться, настойчиво, с огромными усилиями одолевая одну ступеньку за другой. Но когда она с торжеством взобралась на последнюю ступеньку, ее сшибают, и она кубарем скатывается вниз.

Тем временем появляются гномы. Они замечают свет в окнах и в испуге решают, что к ним кто-то забрался. Дальше разыгрывается целый комический спектакль. Дрожа от страха, они осторожно взбираются по лестнице в спальню. Шествие открывает Допи, не потому, что он самый храбрый, а потому, что перетрусившие гномы вытолкнули его вперед, и он по своей безвольности послушно прошел первым. Увидев лежащую на постелях фигуру, он в ужасе бросается назад, сбивая с ног идущих за ним.



Немного оправившись от беспорядочного отступления, гномы готовят новый поход на спрятавшегося в спальне неведомого врага. Но в самый решительный момент Снизи собирается чихнуть. Все кучей наваливаются на него, объединенными усилиями зажимая и затыкая ему нос. Однако все их старания безуспешны, и Снизи чихает, подобно налетевшему урагану. Посуда падает с полок, распахиваются двери и окна. Подхваченные ужасающим вихрем, гномы выбрасываются из дома. За ними в безумной панике уносятся все зверюшки. . .



Утром происходит комическая сцена умывания гномов, также разворачивающаяся в целое представление. Оно завершается нападением всех гномов на Брюзгу, отказывающегося мыться. Общими усилиями его окунают в корыто, моют и отскребывают. Вытираются все своими бородами, как мохнатым полотенцем.

На следующий вечер гномы устраивают самодеятельный концерт. Тут, кроме фисгармонии, на которой со свирепой миной играет Брюзга, все идет в ход, вплоть до предметов домашнего обихода. Совсем как на озвучании Диснеем своего первого фильма...





Допи виртуозно играет на ударных инструментах, Белоснежка поет сперва соло, а затем пение подхватывают все. В заключение программы все пускаются в пляс. Так как гномы ростом вдвое меньше Белоснежки, то для приглашения ее на танец один гном забирается другому на плечи.

Безудержному веселью кладет конец бой часов: пора спать! Белоснежка уходит вверх в спальню, а гномы остаются внизу. Каждый хочет занять местечко поудобней и старается вытолкнуть другого. Дело доходит до потасовки. Единственную подушку раздирают в клочья, злосчастному Допи достается из нее только одно перышко, которое он аккуратно укладывает себе под голову. Гномы засыпают, и их оглушительный храп складывается в звучную мелодию...

Действующих лиц «Белоснежки» Дисней поселил в красочной стране. Но при всей сказочности эта страна совершенно реальна. В ней не текут молочные реки меж кисельных берегов, не летают ковры-самолеты, не расстилаются скатерти-самобранки. С не вызывающей сомнений ясностью показана принадлежность гномов к рабочему сословию этой сказочной страны. На работу и с работы они бодро шагают под веселую песню. Друж-

но, ритмично орудуют они кирками в шахте, добывая сверкающие драгоценные камни. Труд доставляет им радость и удовлетворение, они восторженно и бескорыстно любят делом своих рук.

Живут они в деревенском домике, как обыкновенные мужички в старых англо-саксонских сказках. Их обстановка, добротная, уютная самодельная мебель, утварь, предметы убранства и украшения достаточно хорошо известны по картинкам старинных детских книжек. Изобразительное решение соответствует традициям иллюстрации детской книги и совпадает с представлениями народного творчества.

Однако нельзя сказать, что фильм твердо выдержан в одинаковом стиле. Замок злой королевы, его помещения, да и облик его обитателей в значительной мере напоминают английскую книжную графику второй половины XIX века. В ней заметна склонность к некоторой холодности, строгости линий и стилизации форм сказочной старины. Эти стилевые различия имеют очевидный



смысл. Они разграничивают две сферы действия, мира добра, простых людей, милых зверюшек и мира зла, царствующего в замке королевы-колдуньи.

В таком же роде выдержаны виды местности, по которой проходит колдунья, сопровождаемая грифами-стервятниками, разбушевавшиеся стихии и всяческая «нечисть».

Кстати сказать и все-то колдовство сводится к превращению красавицы в мерзкую ведьму (а это, к сожалению, не такое уж чудо) и к элементарным опытам, демонстрирующим могущество химии. . .

Привлекает внимание и цветовая гамма фильма. Ко времени постановки «Белоснежки» система Текниколор добилась достаточно хорошего качества воспроизведения цвета. Однако режиссеры и художники тех лет старались оглушить зрителя кричащей яркостью красок, произвести сильное впечатление завоеваниями техники. В фильмах преобладали резкие тона и острые контрасты цветовых сочетаний.

Особенно этим отличались бесчисленные музыкальные фильмы, ошарашивавшие декоративными и сценическими эффектами, блеском богато разукрашенных костюмов, пестрой зрелищностью.

«Белоснежка» выгодно отличалась от примитивной голливудской развлекательной продукции. За шесть лет работы над цветными фильмами Дисней накопил большой опыт. И, надо воздать ему должное, даже в своих короткометражках он проявлял достаточное чувство меры. В «Белоснежке» цвет применен с тактичной сдержанностью и пристойным вкусом. Многие кадры мяг-



костью красок напоминают пастели в теплых, слегка приглушенных тонах. К ним можно отнести большинство вечерних эпизодов в домике гномов. Но и светлые натурные кадры не впадают в резкие контрасты. Бесспорные живописные достоинства «Белоснежки» позволили ей занять видное место в ряду лучших цветных фильмов своего времени.

Дисней сумел придать краскам определенную значимость, но еще большая роль отведена у него музыке. Он развернул широкий замысел музыкальной кинокартины с отчетливыми характеристиками главных действующих лиц, получивших свои индивидуальные мотивы. Дисней стремился к несомненному единству изображения и музыкального звучания. И сущность тут не в той исключительной слитности зримого и слышимого, которой вообще отличаются его фильмы. Между прочим, примеры такой слитности мы встречаем в звуковых и озвученных немых фильмах Чаплина. В «Белоснежке» такая слитность возведена в тщательно продуманный и подготовленный принцип.

Дисней постарался связать целый ряд действующих лиц с конкретными, в достаточной мере простыми мелодиями. В большинстве они представляют собой песенки, привлекательные для широкой массы зрителей. Белоснежке и принцу были присвоены два мотива: мелодичный, с отчетливым ритмом вальс «Настанет день, мой принц придет» и лирическая баллада. В эпизодах с участием главных героев эти мотивы возникали и повторялись в различной инструментовке и звучании голоса. В фильме множество и других песенок.



В их числе следует, например, отметить песню Белоснежки у колодца Желаний. Она поет, а из колодца доносится эхо, как бы отвечающее ей. В итоге создается впечатление диалога с голосом из колодца, предвещающим исполнение ее желаний. Музыкально это раздвоение голоса прекрасно исполнено и безукоризненно воспроизведено в звукозаписи. Другой дуэт Белоснежка исполняет с птичками. Переливы пения птиц перекликаются с колоратурой Белоснежки и создают мелодичные пассажи. И кажется, что Белоснежка ведет разговор на птичьем языке. Большим успехом пользовалась песенка «Насвистывай работая». Белоснежка пела ее во время уборки в домике гномов. Текст и четкий ритм этой песенки в точности совпадают с движениями Белоснежки и ее многочисленных маленьких помощников.

Совсем иначе, мрачно и зловеще, звучит музыка, сопутствующая злой королеве. Нарастанием и усилением основной темы подчеркивается подъем драматичности действия. С огромной силой это выразилось в эпизоде преследования колдуньи гномами. Динамичная погоня и внезапно разразившаяся буря с грозой сочетаются со стремительным нагнетанием мотива королевы. Заслуживают также внимания контрастные музыкальные перебивки в решающих сюжетных переходах. Когда птичкам удается отнять у колдуньи отравленное яблоко, мрачная тема королевы сразу переходит в оживленную тему помощи птичек Белоснежке.

Наибольшее внимание в фильме привлекает музыка, относящаяся к гномам. Она занимает такое же значительное место, как и сами гномы. Песенка «Хей-хо, хей-хо, шагаем мы легко» запомнилась зрителям лучше всего и получила быстрое распространение. Ее можно было услышать в американской армии в годы второй мировой войны. Гномы распевают ее, отправляясь на работу и возвращаясь домой. «Хей-хо» — их ведущая музыкальная тема. Она много раз повторяется, варьируясь в инструментовке, сопутствуя гномам и даже предваряя их появление. Две другие песенки связаны с шутками и забавами гномов: «Блюдль-уддль» исполняется в эпизоде умывания, а «Дурашливая песенка» является главным номером на их концерте самодеятельности.

Гномы, помимо этого, обладают еще и музыкальными индивидуальными характеристиками. У Дока мотив, исполняемый отрывисто — стаккато, передает его заикающуюся речь. Сумрачная мелодия выражает постоянное недовольство Гремпи. Лейтмотивом Допи служит своеобразная эксцентрически звучащая мелодия, соответствующая его бестолковой беспомощности. В какой-то мере она оказывается способной восполнить его бессловесность.



Имеют свою музыкальную характеристику и некоторые второстепенные персонажи. В частности, Черепаху сопровождает мелодия в тягуче-медлительном темпе, совпадающем с темпом ее движений. При падении Черепахи с лестницы эта мелодия постепенно убыстряется и звонкими акцентами как бы пересчитывает все ступеньки.

Музыку «Белоснежки» написал Фрэнк Черчилл, развернувший на «Трех поросятах» свое композиторское дарование. Текст песенок сочинил Лерри Мори, молодой сотрудник Диснея. Он не был профессиональным поэтом и работал в литературном отделе студии.

Дисней задумал обширную музыкальную структуру фильма и обстоятельно разработал четкую организацию ее воплощения. Обычно музыка пишется по фильму, законченному постановкой. Композитор, просматривая отснятый и подобранный в черновом монтаже материал, создает музыку, соответствующую изображению, содержанию, идейному замыслу так, чтобы она «укладывалась» в определенный метраж эпизодов, сцен, всего произведения в целом. Конечно, при записи музыки на пленку, производится корректировка и «подгонка».

Совсем не так была организована работа над музыкой «Белоснежки». Основной костяк музыкальной композиции был создан после изготовления установочных и ключевых рисунков, задолго до начала съемок. Композитор в своем творчестве руководствовался образами, воплощенными в рисунках, по которым получал представление о кадрах готовящегося фильма. Затем к работе приступали художники-оживители. Тут, против обыкновения, не музыка подгонялась к изображению, а, наоборот, художники рисовали, исходя из подготовленной музыки.

С этой целью была составлена специальная диаграмма, отмечавшая отсчет музыкальных тактов, темпы, акцентировки и все детали, по которым должно было проходить движение на экране. Можно сказать, что съемка производилась под музыку и буквально как по нотам! Благодаря такой организации хода постановочных работ Дисней удалось добиться слияния изображения и звучания, превосходившего его прежние достижения. Критика отметила, что Дисней разрешил такие проблемы музыки в кино, над которыми многие постановщики музыкальных фильмов еще и не задумывались...

Свое суждение о «Белоснежке» высказали и проркатчики. Первоначально они скептически расценивали намерение Диснея выступить с полнометражным фильмом.

Разве зрители станут платить за рисованный фильм, как за постановку с живыми звездами? Уолт не считался с мнениями и требованиями людей, претендовавших на владение секретом запросов зрителей. Он полагал, что и без подсказки сумеет привлечь внима-

ние к своим фильмам. Опыт неизменно подтверждал его правоту. Так получилось и на этот раз. После первого же просмотра «Белоснежки» (1938) прокатчики сразу изменили свое мнение.

Дельцы высказывали еще сомнение, к какому жанру следует отнести фильм. Поскольку в «Белоснежке» имеется юная красавица и прекрасный принц, говорили они, это не волшебная сказка, а скорее «романс». Уолт в ответ на эти рассуждения саркастически усмехался:

— Я потратил на этот фильм почти два миллиона долларов. Неужто это вам не волшебная сказка?!





Белоснежка принесла Диснею ни много, ни мало восемь миллионов долларов. Целое состояние! Уолт, постоянно нуждавшийся в деньгах, сразу стал миллионером... Полученное богатство не было случайным, неожиданным. Нет, Дисней всегда настойчиво к нему стремился. Так или иначе он достиг бы его. Может быть, на это потребовались бы годы. Белоснежка принесла их сразу.

В Голливуде артист или режиссер — миллионеры не вызывают особого удивления. Их, конечно, не так уж много, считанные единицы. Но рекламно-пропагандистская шумиха вокруг них так раздута, что начинает казаться, будто все прославленные деятели кино — миллионеры. Смотрите на них, — вопят газеты и журналы, — перед вами живые экспонаты витрины американского образа жизни! Заходите в наш чудо-магазин, в нем каждый может достать по своему росту и размеру богатство, успех, счастье!

Жизнь и творчество преуспевающего художника текут по великолепно уготованному руслу, старательно выложенному изразцовыми плитками, наподобие роскошного бассейна. Отсюда очень трудно вырваться на широкие просторы даже сильному потоку. Тут бурное течение укрощается, становится более ровным, спокойным...

Впрочем, надо сказать, и миллионеры разные бывают... Всем известно, что Чарли Чаплин только благодаря приобретенным миллионам мог осуществить свои художественные замыслы, поставить фильмы так,

как считал необходимым. Иначе ему пришлось бы склонить голову перед хозяевами Голливуда, не стесняющимися командовать мастерами искусства, завоевавшими мировое признание.

При всех баснословных гонорах работники киноискусства находятся в наихудших условиях творческого труда. Они в прямом смысле пролетарии, не владеющие орудиями своего труда, в то время как живописцы, писатели, певцы находятся на положении своего рода кустарей-одиночек. Кинематографисты не могут найти себе применения вне студий — производственных предприятий, оснащенных сложной и дорогостоящей современной техникой.

Поэтому большинство творческих работников кино, не смогших вырваться к вершинам богатства, должны либо вступать в борьбу с сильными мира сего, либо пойти у них на поводу.

Диснею удалось добиться богатства, и он поставил его на защиту своих художественных интересов.

— Меня не увлекает обладание деньгами, — сказал он. — Я мог бы при желании иметь их намного больше. Но было бы неправильным думать, что я не уделяю внимания деньгам. Я забочусь об их получении, как рабочем инструменте. Они нужны мне не дивидендами в банке, а для работы.

Нельзя сказать, что Дисней боролся за какие-то возвышенные идеалы. Но совершенно очевидно, ему не хотелось зависеть от кого бы то ни было. Можно как угодно расценивать его искусство, однако он достаточно часто ставил его выше стремления «делать доллары». Не раз, рискуя выгодой, добивался он осуществления своих замыслов и не отступал от своих намерений ради наживы.

В США всегда имелось много разных королей — стали, нефти, угля, бокса, смеха, джаза, зрелищ, грима и даже чечетки. Белоснежка короновала Диснея королем мульти (но не мульти-королем!), что означало признание его недостижимого превосходства. Возникли даже сомнения, существовал ли вообще рисованный фильм до Диснея, но он сам категорически их отверг. Он напомнил, что первые мультипликации появились в США еще в 1907 году и назывались тогда американским способом съемки.

Белоснежка увенчала Уолта королевской короной не чарами волшебства, а благодаря пройденному им трудному и достаточно долгому пути художника. Два десятилетия отделяли «Белоснежку» от того дня, когда Дисней переступил порог Компании кинорекламы Канзас-сити. За эти годы он выявил свой талант и создал собственный стиль и индивидуальную манеру рисунка. И, пожалуй, самым существенным отличием Диснея была его явно выраженная принадлежность к киноискусству.

Большинство мастеров мультипликации создавали свои рисунки как произведения графики. Кино для них было всего лишь техническим средством, с помощью которого изображение может двигаться. Когда-то, в дни своего зарождения, кинематограф именно этим отличался от обыкновенной фотографии, за что и был прозван «живой».

Дисней, несколько не умаляя значения графики, первым посмотрел на свои рисунки взглядом кинематографиста. Его персонажи — не движущиеся картинки, а действующие лица фильма. Они для него артисты, участники съемки. Он обдуманно использует смену различных планов, от общего до крупного, широко применяет движение аппарата, панорамы, наезды, удаления. Все это специфические выразительные средства, свойственные киноискусству, и Дисней пользуется ими как режиссер художественного фильма.

Условия подлинной киносъемки выдержаны у него с исключительной последовательностью. Только у Диснея можно вдруг увидеть, как кто-то из участников съемки с любопытством заглядывает с края кадра в объектив, стараясь попасть в поле зрения аппарата, выделиться среди других на массовке.

Нарисованные персонажи для него живые существа, со своими собственными влечениями и побуждениями. Это намного усиливает их реалистичность, их правдоподобие и жизненность. Индивидуальность персонажа раскрывается только в движении. Неподвижный рисунок кадра дает о нем только самое общее представление. Он может быть забавным, смешным, противным, страшным, добродушным, не похожим ни на человека, ни на животное. И только когда он начинает осмысленно двигаться, обнаруживается его сущность, смысл, характер.

В динамике выясняются его особенности, черты сходства с определенным животным и очеловеченные склонности. Без преувеличения можно сказать, что Дисней превратил искусство рисунка в искусство поистине кинематографическое!

Одной из характерных особенностей киноискусства, порожденного современной эпохой, является его массовость и коллективность. В наш век техницизма и индустриализации оно отвечает масштабам запросов человечества и создается творчеством коллективов на промышленных предприятиях. Художник, писатель, музыкант единолично творят свое искусство. В кино это невозможно.

Даже такой единственный в своем роде мастер, как Чаплин — драматург, режиссер, исполнитель главной роли и композитор своих фильмов, — не работает в одиночку. Его коллектив сохранялся почти без изменений на протяжении долгих лет. На его студии постоянно работали одни и те же люди, операторы, художники и даже рядовые технические сотрудники. И, по всей вероятности, каждый из них вносил в его фильмы какую-то, хотя бы и крошечную, долю участия, а порой и черты своей индивидуальности. Известно, что Чаплин внимательно прислушивался к мнению своих работников. Он охотно принимал предложения во время съемок и даже поощрял проявление инициативы, от кого бы она ни исходила.

Для Диснея взаимодействие его художественной индивидуальности с творческим коллективом имело первостепенное значение. Такая конкретная форма искусства, как рисованный фильм, не допускала разнобоя, неотвратимо требовала единства стиля. Этот стиль, художественную манеру создавал сам Дисней. А работавшие с ним художники обязаны были ему следовать.

Но в данном случае требовалось не беспрекословное подчинение, а определенного рода творческое содружество, взаимопонимание, близость образа мысли. Коллектив должен был действовать сплоченно, и каждый принимал активное участие в общем деле. Вспомним хотя бы, как сочинялась музыка к «Трем пороссятам» или как рождались новые персонажи.

По всей очевидности, Дисней обладает сильной творческой волей и является властным руководителем и

организатором. Он уделяет большое внимание подбору кадров и организации постановочного процесса. Работа его студии отличается такой же четкостью, точностью и рассчитанностью, как и рисунки в его фильмах. Лучше всего это подтверждается примером «Белоснежки».

Дисней всегда предъявлял к своим художникам высокие профессиональные требования. Однако найти их и подобрать в достаточном количестве было очень трудно. В 1935 году, когда выпуск фильмов на студии Дисней быстро возрастал, он объявил конкурс по набору художников. Желающих у него работать явилось шесть тысяч. Казалось, из такого большого числа можно выбрать полный комплект работников студии. На деле же большинство из них отпало уже при первом просмотре образцов рисунков. Все же после этого осталось полторы тысячи. С каждым из них провели обстоятельные проверочные собеседования. В результате удалось отобрать тридцать. А справиться с работой на студии смогли только десять...

Дисней проявлял очевидные педагогические склонности. Постигнув в гараже Канзас-сити первые премудрости мультипликации, он уже брался обучать других. Освоение звукового кино предъявляло совсем новые, очень сложные требования к работе над рисованным фильмом. И так как готовых художников требуемой квалификации не было, пришлось их воспитывать. Дисней решает приступить к занятиям со своими художниками. Так было заложено начало своей собственной школе. Переход к постановке цветных фильмов заставляет расширить и укрепить учебные занятия, сделать их систематическими, с ориентировкой на несколько лет вперед.

Дисней критически заметил, что главным источником работы над фильмом был «мешок трюков», который каждый раз снова и снова перетряхивался. Настала пора навести порядок во всем художественном хозяйстве, приняться за его усовершенствование. Если подойти с должной строгостью, то разного рода эффекты, применявшиеся в каждом фильме, были довольно примитивны. Нет уж, если показывать грозовую тучу или радугу, то как следует, чтобы все выглядело как настоящее, а не как выдуманная картинка.

Дисней отбирает несколько человек и возлагает на них разработку и подготовку всех эффектов. Так на студии возникает новый отдел. Там, с помощью рапид-съемки на замедленной демонстрации изучали, как разбивается стекло, как в бурлящей воде образуются пузыри, как падают капли на поверхность жидкости, как протекает просачивание струи дыма через вентилятор. Все это служило накоплению опыта и придаче убедительности рисункам.

В улучшении нуждались и декорации, задний фон места действия. Даже все движения, отличавшиеся у Диснея необычайной тщательностью выполнения, теперь не удовлетворяли его. Ему хотелось достигнуть еще большей точности, а главное — естественности.

Работа на студии до сих пор проходила в спешке. И каждый день на это имелись свои особые и неустрашимые причины. То надо вовремя выполнить заказ, то не хватает денег, то еще что-нибудь... В конечном счете, все сводится к деньгам! Уолту это совсем не нравилось. Да, доведение каждого кадра до желаемого блеска вызывает неоправданные расходы времени. А время — это деньги. Фильм становится дороже, а доходы не прибавляются. Нет, ради безупречного качества, такого, какого он добивается, стоит затратить лишние деньги! Прошли те времена, когда он вынужден был гнать каждые две недели по фильму. Теперь он может позволить себе роскошь все продумать и уделить внимание отделке всех деталей.

И Уолт принимается за перестройку всей работы художников-оживителей. Их работа — решающая! Но вдруг он встречает сопротивление. Те, кто уже проработали у него несколько лет, выдвигают шаблонное возражение, которое Уолт слышал еще от босса Компании кинорекламы Канзас-сити: мы делаем все наилучшим образом, не хуже других! Это его никак не устраивает. Для него задача не в том, чтобы делать не хуже, а в том, чтобы делать лучше всех.

Дисней вводит обязательное обучение для художников-оживителей. Наступил момент серьезного подхода к их работе. Для учебных занятий привлекаются преподаватели Института искусств Лос-Анжелоса. Они усаживаются вместе с Уолтом в крохотной просмотровой кабине, где проходила первая проверка работы,

выполненной каждым художником. Эту кабину прозвали потогонной камерой, потому что в ней не было вентиляции. Но еще одно обстоятельство оправдывало это название: Уолт вгонял всех в испарину, независимо от вентиляции. Здесь, без скидок и оправданий, всесторонне оценивались все детали представленного рисунка.

Художники-оживители исходили в своей работе из аналитического дробления движения на составные элементы. Каждый рисунок представлял однократный момент происходящего движения. Его надо было уловить. Для этого в классе живой природы художники рисовали натурщика, застывшего в каком-то мгновении прерванного движения, например, ходьбы.

Когда зарисовка была окончена, натурщик продолжал прерванное движение, делал следующий шаг и снова застывал.

Дисней пришел к убеждению, что такая система никуда не годится. Она приводит к искаженной передаче движений. Уолт заставляет натурщика непрерывно двигаться, например, ходить по кругу, а художникам предлагает внимательно наблюдать. Только после того, как натурщик удался, они приступали к зарисовкам виденного. Упор переносился с изолированного момента на непрекращающееся движение.

Таким путем Дисней добивался правдоподобной зарисовки мгновений естественного движения, а не искусственного представления о его надуманной раздробленности. Он ломал укоренившееся в мультипликации понимание движения как простой суммы неподвижных положений. Конечно, каждый отдельный снимок-кадр фильма неподвижен. Но Уолт как раз и утверждал, что самое важное — выполнить рисунок не как самостоятельное изображение, а как составную часть происходящего движения.

Многие работники мультипликации считали, что качество передачи движения зависит прежде всего от количества рисунков, которыми оно изображается. Действительно, если движение передать большим числом отдельных рисунков, то создается впечатление большей плавности. Но качество движения сказывается не только в плавности, а в правильно переданной реальности.

Своеобразие персонажей Диснея в том, что они сочетают человеческие влечения и черты характера с манерами поведения и движения животных. Обе стороны подмечены и переданы с поразительной меткостью и выразительностью. Это недостижимо без длительного и тщательного изучения движений животных в различных обстоятельствах. Дисней привлек к преподаванию одного из лучших специалистов по анатомии животных. Как всегда, он хотел сделать занятия живыми и наглядными.

На студии устраивается маленький зверинец, и художники для своей работы внимательно наблюдают за поведением живых экспонатов. Однако и это оказывается недостаточным. Животные в клетках дают мало материала для интересных наблюдений. Да и двигаются они в клетках совсем не так, как на свободе. И Уолт выносит главный раздел работы класса рисования на лоно природы. Это нововведение имело решающие и далеко идущие последствия.

Художники, вооруженные легкими портативными узкоплоскочными киносъёмочными аппаратами с телеобъективами, отправлялись в самую гущу лесов и на просторы прерий. Не торопясь, с величайшим терпением вели они длительные и обстоятельные наблюдения за поведением зверей, птиц и даже насекомых. Исключительный по богатству и разнообразию материал, интереснейшие, порой совершенно уникальные наблюдения, собранные операторами-художниками, изучались затем на занятиях по рисованию. Вместо застывших в пластичных позах натурщиков они рисовали удивительные картины подлинной жизни природы в ее самом непосредственном, непо тревоженном виде.

Художники впитывали полученные впечатления, увиденное врезалось в память, и, кроме того, они изучали на экране то, что видели их товарищи. А впоследствии сделанные зарисовки воплощались в рисунках, выполненных своеобразной выразительной манерой Диснея. Такими они появлялись на экранах, повергая в изумление своей меткостью, жизненностью и экспрессией.

Дисней широко развернул обучение своих художников, стараясь достигнуть наибольшей естественности и убедительности изображения. Свое «правдоподобие невероятного» он ставил на реалистическую почву. Он

тогда и не думал, что эти наблюдения неожиданным образом окажутся началом нового жанра в его деятельности — фильмами о жизни природы. Но до этого должно было пройти полтора десятилетия.

Его собственные наблюдения за животными, восхитившие еще к годам детства, а также материалы, накопленные его художниками для учебных целей, так или иначе получали применение в фильмах и обогащали опыт. Все же очень многое, представлявшее самостоятельный интерес, отлагалось бесцельными залежами. Это была новая разновидность «пороссячьего визга», остававшегося без применения на производстве...

Было жаль, что никто не увидит зарисовок смертельной схватки двух скорпионов. В первое мгновение она могла показаться игрой, но вслед за тем соперники сцепляются в беспощадной вражде, и один из них, очевидно, останется на месте боя, пронзенный ядовитым жалом...

А какой динамикой полны зарисовки погони койота за зайцем! Косой напрягает все силы, стараясь удрать от преследования. Еще мгновение, и он погибнет! Заяц слабее своего врага, но он выносливей. И койот, в полном изнеможении, вынужден отказаться от удирающего со всех ног вкусного обеда...

Ничего не поделаешь, на лоне природы, так же как и в джунглях бизнеса, вся жизнь проходит в борьбе за существование: одному надо спастись от голодной смерти, а другой спасается, чтобы не быть съеденным. Как одному, так и другому для достижения своих целей требуется большая ловкость, изворотливость и находчивость.

Но встречаются и картины семейных забот или проявления самоотверженности. Зарисовка заготовок птицами строительных материалов и сооружение семейного гнездышка с соблюдением очевидного разделения труда может показаться даже назидательной... Еще более многозначительны сценки из жизни канадских гусей. Только что двое гусаков в единоборстве сводили свои счеты, но стоило появиться общему опасному врагу — лисице, как самый сильный из них бесстрашно встает на защиту своих родичей...

С годами нашелся сбыт и этому товару. Бесчисленные наблюдения обогащали работы над фильмами о

жизни природы. Кроме того, отдельные зарисовки оформились в картинки чудес природы и пошли в ход по газетам и журналам разных стран и континентов. Их можно и сегодня встретить в самых разнообразных изданиях. Они украшены подписью Дисней и непременной пометкой Кинг Фичерс Синдиката, непреклонно охраняющего свои права в мировом масштабе.

В общей решительной перестройке производства подошла очередь улучшения и сюжетно-трюковой работы. «Мешок трюков» отжил свое время и потребовал замены четко организованной изобретательностью. В этом деле все могли вносить свою долю участия и за хорошую выдумку получить от одного до двадцати долларов. Но постановка фильма не могла рассчитывать на одно лишь проявление инициативы. Дисней выделил специальную группу наиболее изобретательных художников для разработки содержания фильмов, отдельных сценок, деталей и комических трюков. Собственно говоря, это был сценарный отдел студии, приноровленный к задачам производства рисованных фильмов.

Уолт сам принимал деятельное участие в работах группы, давал установки, придумывал исходные сюжетные положения. Как-то раз он обратил внимание на желательность разработки трюков, основанных на характере персонажей, их повадках. Вот пес Плуту суется всюду, все разнохивает, но не замечает, что делается вокруг. Было бы смешно, если б он, скажем, не заметив, наткнулся на липкую бумагу для мух...

Один из художников сразу же принялся развивать сделанное предположение. Он развесил по стене целую серию набросков эпизода приключений Плуту. Развеска художниками по стене эскизов предлагаемых ими кадров стала потом общепринятой. Их товарищи тут же, карандашами разных цветов, вносили свои поправки. На вывешенных рисунках было показано, как Плуту попал носом в липкую бумагу, как старался лапой оторвать лист от носа. Так как это ему не удавалось, он наступал на лист другой лапой и она тоже прилипала. В конце концов несчастный пес прилипал к листу, как муха.

Так складывалась традиционная трюковая ситуация недостижимости цели: чем больше усилий прилагал персонаж, тем хуже становилось его положение.

Вся работа студии подверглась основательной перетряске. От решающих общих принципов до разработки деталей отдельного трюка все было пересмотрено, продумано и обновлено. Творчество и техника производства спаялись в единое целое, направленное на выпуск рисованных фильмов безупречного качества. Уолт устремлялся к новым замыслам, к расширению своей работы.

«Белоснежка» вынесла Диснея на вершину творческого пути. Отсюда можно было внимательно оглянуться на сделанное и бросить пытливый взгляд вперед. Туманные дали манили неясностью очертаний, но сомнений в правильности избранного пути уже не могло быть. «Белоснежка» вывела на новые рубежи, где подводятся итоги прошедшему и принимаются решения на будущее...

А полученные миллионы позволяли осуществить заветные мечты. И даже самую заветную: построить студию по своему усмотрению, вкусу, так, чтобы все предусматривало наилучшие условия для работы. На студии Диснея работало восемьсот человек. В новом здании их число можно довести до полутора тысяч. В 1933 году, когда Уолт начал обучение художников, у него занималось двадцать человек. Теперь их стало больше сотни. Пройдет еще одно десятилетие, и подавляющее большинство художников американского рисованного фильма составят те, кто обучались в школе Диснея. Многие из них ушли, превратившись из учеников в яростных конкурентов...

Сооружение и оборудование новой студии обошлось в три миллиона. Это огромная сумма. До «Белоснежки», мечтая о новой студии, Уолт не смел и думать о таких затратах. Но масштабы у него быстро менялись. Что для него составляют теперь три миллиона? Совсем недавно это была стоимость полусотни короткометражек, требовавших трех лет работы. А теперь это продукция одного года. На новой студии продолжительность работы над полнометражным фильмом уменьшалась вдвое. Он мог каждый год выпускать по такому фильму и получать три миллиона дохода. Один фильм окупает стоимость студии!

Достигнув такого благосостояния, братья проявили заботу о родителях и переселили их к себе. Понятно,

Уолту захотелось похвалиться своими успехами, и он повел отца по новой студии. Старый Элиас, как знающий строитель, изучал все внимательнейшим образом и похваливал отлично выполненную работу. Закончив осмотр и окинув все хозяйским взглядом, он сказал:

— Очень хорошее здание! А теперь объясни мне, на что оно может годиться?

От такого неожиданного вопроса Уолт совсем опешил.

— Как, на что? Это — студия, здесь я буду работать!

— Я это понимаю! Я спрашиваю, годится ли это здание на что-нибудь д е л ь н о е?

Старый Элиас оставался при убеждении, что двое из его сыновей не сумели выйти в люди. Сомнительное дело, которым они заняты, безусловно, в конце концов лопнет, и на старости лет у них не будет надежного куска хлеба.

Уолт понял и оценил отцовское беспокойство и заботу.

— На такое здание всегда найдется покупатель, — заверил он. — Здесь можно разместить больницу с палатами, процедурными кабинетами и комнатами для приема больных!

Старик немного успокоился. А Уолт не раз вспоминал этот разговор, когда во время второй мировой войны на его студии разместились воинская часть...

ЧТО ПОКАЗАЛ ПИНОККИО



«Белоснежка» открыла новую страницу в жизни и творчестве Диснея. Большие постановки начали новый этап в искусстве рисованного фильма. Однако никто не смог позволить себе огромные затраты сил, средств, времени, и много лет Дисней оставался в этой области монополистом. Он уверенно продолжал ставить полнометражные фильмы, пользовавшиеся неизменно успехом.

Когда Дисней заканчивал строительство новой студии, у него в работе было одновременно четыре полнометражных фильма. «Пиноккио» был готов к выпуску, за ним «Дамбо». Съёмки «Бемби» закончились, и началась постановка «Фантазии». «Пиноккио» вышел на экран в 1940 году, «Дамбо» — в 1941-м, а «Фантазия» и «Бемби» в 1942-м. Каждый из этих фильмов отличался своеобразием.

«Пиноккио» поставлен по сказке итальянского писателя Карло Лорензини, известного под псевдонимом К. Коллоди. А. Н. Толстой пересказал сказку Лорензини в «Приключениях Буратино» и благодаря этому ее сюжет стал хорошо нам знаком. В «Пиноккио» рассказ ведет бедный, но преисполненный чувства собственного достоинства Сверчок. С этого начинается фильм. Как и в «Белоснежке», сперва на экране появляется книга. Сверчок произносит около нее вступительную речь к событиям, участником которых он являлся.

Однажды, спасаясь от холода и дождя, темным вечером Сверчок забрался в домик замечательного ма-

стера на все руки, Карло. Его жилище — настоящий музей. Здесь каждая вещь — чудо мастерства, и этими чудесами заполнены все столы, полочки, шкафики, стены.

Чудеса мастерства проявляет и Дисней, показывая достопримечательности домика Карло. Главные среди них — лучшие друзья хозяина дома кот Фигаро и золотая рыбка Клео. Техническим совершенством и изобретательностью «Пиноккио» превосходит «Белоснежку», и первая половина фильма, составляющая введение в сказку, неоспоримо превосходна. Но ничего принципиально нового здесь нет.

Золотая рыбка Клео живет в шарообразном аквариуме. Через его стенки она видит все в искажении, как через вогнутую линзу. И сама она видна в таком же искажении. На этом построен ряд забавных кадров ее знакомства с Пиноккио. Личико Клео, с огромными томными глазами, густо подведенными ресницами, с чувственным ртом, представляет пародию на идеал красоты голливудских звезд, типа «вамп» и «секс-бомбы».

Кот Фигаро поражает гибкостью и плавностью движений, точностью подмеченных повадок кошачьей породы. В его характере переплелись эгоистичность с благовоспитанностью, послушание со своенравностью. Фигаро очень натурален, почти лишен эксцентричности диснеевских персонажей.

Блестящая выразительность отличает самого Пиноккио. Карло берет в руки только что сделанную марионетку на ниточках. Это всего лишь горстка выточенных и разрисованных деревяшек. Стоит только выпустить нити, и все сваливается в беспорядочную кучку, с ногами поверх головы. Личико его безжизненно, неподвижно. Карло тянет ниточки, и Пиноккио начинает шагать дергающейся походкой. Он играет с Фигаро, отважно наступает на него, но движения его безвольны и расхлябаны. То он вдруг беспричинно кланяется, то его ножки смешно выворачиваются в стороны. А застывшее личико выглядит глуповато, неосмысленно.

Наконец все укладываются спать. Клео забирается в кроватку с альковом в глубине аквариума. Фигаро, жмурясь от удовольствия, залезает под пуховое одеяло рядом с Карло. Сверчок с комфортом устраивается в спичечной коробке и натягивает крышку, словно одеяло, к самому носу.

Карло вдруг замечает в окошке сияние яркой звездочки. Ее свет сулит исполнение желаний.

Карло обращается к доброй фее звездочки с просьбой превратить деревянного Пиноккио в живого мальчика, который мог бы служить ему радостью и утешением в старости.

Внезапно, когда все уже заснуло, совершается сказочное волшебство. Его свидетелем становится Сверчок. Яркий луч звездочки проникает в комнату и заливают ее ослепительным светом. В лучистом сиянии возникает прекрасная добрая фея. Она, наверно, родственница Белоснежки, так как очень на нее похожа. А может быть, таков идеал красоты положительной героини Диснея?

Впрочем, вернее всего, Уолт использовал оставшиеся «мимиксы» Мерджерии Белчер...

Все спят, и фея обращается к единственно бодрствующему Сверчку. Она явилась, чтобы выполнить мольбу Карло. Пиноккио станет живым мальчиком. Но произойдет это не сразу. На первых порах он будет только живой деревянной куклой. Временное исполнение обязанностей его совести фея возлагает на Сверчка. А когда Пиноккио пройдет через все испытания и докажет свою способность к хорошим, честным поступкам, он превратится в настоящего мальчика. В этом заключается назидательный смысл сказки, принятый Диснеем и для фильма: до тех пор пока ребенок не проявит хороших, подлинно человеческих достоинств, он остается всего лишь живой куклой.

Фея притрагивается волшебной палочкой к Пиноккио, и он оживает. На глазах у зрителей происходит поистине сказочное чудо: безжизненная деревяшка стала живым существом. Пиноккио не только задвигался, но сразу преобразился, стал другим. Дисней как-то очень убедительно вникает в ощущения ожившей деревяшки и умело раскрывает их.

Пиноккио ничего не понимает и сам удивляется своей способности двигаться. Это выражается на его лице, озаряющемся проблеском осмысленности. Он путается в собственных ногах и все-таки шагает, хотя движения его неумелы и беспомощны. От этого движения среди открывшегося перед ним неведомого мира ему становится весело, он с увлечением задирает





ноги, попадает в стоящие на столе баночки, задевает что-то руками, с громким шумом падает, стуча своим деревянным телом.

Карло в испуге просыпается, за ним — Фигаро. Что случилось? Что за шум? Они вскакивают с постели и с опаской озираются. Карло обходит комнату, заглядывая во все уголки, не забрался ли сюда какой-нибудь непрошенный гость. Фигаро настороженно крадется под его ногами. Снова слышится приглушенный шум. Карло впадает в панику. И вдруг обнаруживается, что шум

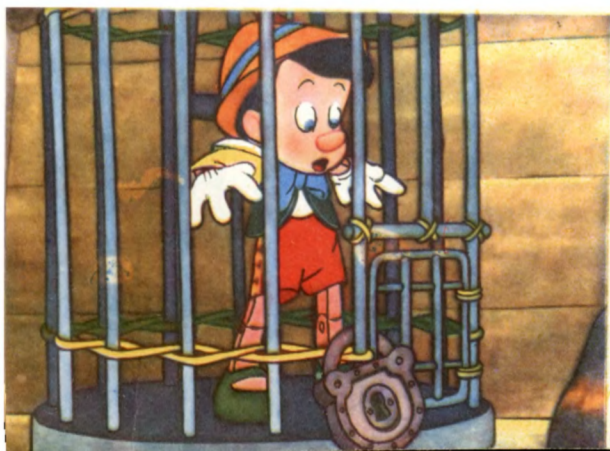




исходит от запутавшегося в своих руках и ногах Пиноккио.

— Пиноккио ожил! — в восторге кричит Карло, и страх переходит в бурное ликование, в котором принимают участие все игрушки и вещицки. Этим заканчивается введение в сказку, преисполненное юмора и прелестной зрелищности. Вся эта часть выдержана в мягких, теплых тонах картин старинной живописи.

Вторая, бо́льшая часть фильма отведена приключениям и испытаниям Пиноккио. Она заметно отличается





как по тону, так и по характеру от первой. Домик Карло замкнут тесным игрушечным мирком. За его стенами простирается огромный мир невероятных событий и странных, а порой и страшных обитателей.

С выходом в этот мир Пиноккио попадает в водоворот приключений. Медлительный темп жизни в домике сменяется стремительной, нарастающей динамикой. Встреча с коварным злодеем Лисом и его подручным, Котом, отличающимися внешностью и повадками персонажей диснеевских короткометражек, а затем с карикатурно жутким Стромболи, хозяином цирка, повергают Пиноккио из одной беды в другую.

Цирк, заключение в клетку, бегство, погони, путешествие на таинственный «остров удовольствий», где получают возмездие испорченные, непослушные и ленивые мальчишки, странствия по дну морскому, приключения в чреве китовом и спасение из него сменяются по традициям многосерийных приключенческих филь-

мов, завершающихся благополучной концовкой после спасения от всех смертельных опасностей. В чрезмерном обилии быстро мелькающих происшествий тонет блеск мастерства и изобретательности постановщика.

«Пиноккио» не принес Диснею новых победных лавров. Не дал он и головокружительных доходов. Вместе с тем «Пиноккио» засвидетельствовал, что полнометражный рисованный фильм для Диснея отнюдь не случайное, единичное явление. Он прочно занял ведущее место в работах студии, и Уолт неустанно заботился о его совершенствовании.

Вскоре после «Пиноккио» появился «Дамбо» (1941), фильм о маленьком цирковом слоненке с огромными ушами. Комичный, неуклюжий, он служит мишенью для постоянных насмешек, чем приводит в отчаяние свою величественную мамашу — цирковую примадонну. Но за неказистой внешностью слоненка скрывалось удивительное дарование. Огромные уши были подобны крыльям, и слоненок, размахивая ими, мог совершать чудесные полеты. Он становится знаменитым, занимает главное место в цирковой программе.

Особым отличием «Дамбо» было участие большого числа людей, естественно и непринужденно входивших в мир диснеевских зверюшек. Конечно, очень эффектно показывались цирковые номера. Особым блеском выделялось выступление приятелей слоненка, стаи жуликоватых ворон, представлявших традиционный вокальный джаз. Слоненок и вороны заняли заметное место в галерее излюбленных персонажей Диснея.

Постановка сказочных сюжетов отнюдь не исчерпывала художественных интересов Диснея. Его влечения весьма разнообразны, о чем свидетельствуют полнометражные фильмы, составившие вершину его творчества. «Пиноккио» и «Бемби» имеют несомненные черты сходства и вместе с тем они довольно различны. А «Фантазия» неожиданно представила собой нечто совсем иное.

НЕКОТОРЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА РОЖДЕНИЯ БЕМБИ



Он появился на свет в тесном укрытии лесной глуши. Шатаясь стоял он на своих слабых ножках, смотрел мутными, невидящими глазами, бессильно опустив голову... Так начинается повесть «Бемби» австрийского писателя Феликса Зальтена. Так появляется на экране новорожденный олененок в фильме Диснея.

«Эта добрая книга воспитывает сердце», — сказал Юрий Нагибин в предисловии к русскому переводу повести. Зальтен, автор многих романов, пьес, рассказов, посвятил десяток книг жизни животных. Из них «Бемби» снискал широкую известность.

На добрых чувствах человека к природе, миру животных выросло целое ответвление художественной литературы. Здесь имеются в виду не те аллегорические сочинения, в которых обликом животных прозрачно прикрываются образы людей, а попытки проникнуть в ощущения и переживания животного.

Сила и власть человека над природой настолько велики, что он не может ограничиться одним лишь примитивным потреблением ее богатств. Человек возвысился до понимания своих обязательств перед природой. Природа нуждается в его защите и заботах, она не только источник материальных благ, но и источник прекрасного, мудрого, радостного в жизни. Человек, сумевший постигнуть разумное понимание природы, уже не может равнодушно смотреть на хищное уничтожение ее богатств.

Много прекрасных, глубоко волнующих страниц написано талантливыми мастерами образного исследования психики животных. В частности, в США, где покорение девственной природы белыми завершилось в совсем еще недавние времена, намного позже, чем в Европе, литература о животных особенно широка и разнообразна. Имена Э. Сетон-Томпсона, У. Лонга, Ч. Робертса хорошо нам известны. Мы знаем и любим «Белый клык», «Зов предков» и другие прекрасные произведения Джека Лондона, героями которых являются животные. Знаем мы и Джемса Кервуда с его «Бродягами Севера», «Казаном», «Сыном Казана».

Писатели, посвятившие свое творчество жизни животных, вызывают к ним у читателей горячую симпатию. При этом, пытаясь проникнуть во внутренний мир своих героев, они вольно или невольно очеловечивают их. Животным приписывается способность рассуждать, испытывать сложные и возвышенные чувства, даже беседовать. У одних авторов очеловечивание сдерживается рамками правдоподобия, а у других изливается безудержным фантазированием.

Само собой разумеется, основным драматическим конфликтом в таких произведениях служит столкновение животного с человеком, «царем природы». Если и возможны единичные случаи победы животного над человеком, то лишь в порядке исключения, а никак не правила. Отсюда следует обреченность героя в борьбе с человеком за свою жизнь. Тем самым животное вышшеается над человеком, оно добрее и справедливей: животное как бы очеловечивается, а человек звереет.

В таком «распределении ролей» содержится часто доля истины. Писатели, изучавшие жизнь на лоне природы, чаще всего сталкивались с жадными и жестокими промысловыми охотниками, беспощадно истреблявшими население лесов и степей. Среди них могли попадаться люди хуже зверей. Но ведь не в этом суть взаимодействия природы и человека, даже если дрянные люди не являются редкостной диковиной. . .

Увлеченно наблюдая за миром животных, Дисней не мог оставить без внимания то, что было сделано в близкой его интересам литературе. Ему было чему учиться у Сетон-Томпсона, писателя-ученого, натуралиста и великолепного рисовальщика. Легко набросанные

на полях книг Сетон-Томпсона беглые зарисовки отличаются прекрасной выразительностью. При кажущейся простоте, они полны тонкой наблюдательности и выполнены с подлинным мастерством. А живой и очень непосредственный тон изложения его рассказов производит яркое и сильное впечатление. Да и другие писатели могли способствовать расширению кругозора художника.

Правда, поначалу Дисней создавал фильмы, далекие от упомянутых здесь произведений литературы. Но именно на них вырабатывались его художественные взгляды. Как художника-карикатуриста его больше всего привлекала эксцентрически комичная внешность персонажей. Все усиливающийся интерес к природе и животным обогащал его рисунки тщательными наблюдениями. Таким путем он пришел к своему принципу правдоподобия невероятного, опирающегося на реалистичное понимание искусства. Реальность — первоисточник творчества Диснея и влечение к ней постепенно укрепляется, что можно было с ясностью обнаружить в работе над «Белоснежкой». В еще большей степени заметен отход от эксцентрики в «Бемби».

Персонажи Диснея очеловечены, но совсем не так, как их литературные собратья. В них комичным образом сплелись признаки, свойственные людям и животным. Странные зверушки, одетые и живущие по-человечески, могут по своему характеру оставаться животными. И наоборот, в животном облике обнаруживаются типически человеческие черты.



Рисунки Э. Сетон-Томпсона



Персонажи диснеевских комических короткометражек не обладают твердо установленными разграничениями животного и человеческого. Эти свойства могут то усиливаться, то ослабляться. Плуто живет на дворе в собачьей конуре, среди других домашних животных. Он не разговаривает, а объясняется лаем. Микки Маус разговаривает, в нем не осталось никаких мышиных повадок. Но ни тому, ни другому ничто человеческое не чуждо...

В короткометражках Диснея не могло быть конфликта между животным и человеком по той простой причине, что люди в них отсутствовали. Человек появляется в том мире, где обитают его персонажи, на более позднем этапе творчества. Но появляется он не над ними, а рядом с ними, на равных правах, самым обыденным образом. Так в сказках живут вместе обыкновенные люди, русалки, феи, лешие. А персонажи Диснея не обладают никакими сказочными, волшебными силами. Просто все, как в детских играх, происходит не по-всамделишному, а понарошку...

Совсем иным предстает на экране мир, в котором живет Бемби. Он находится в настоящем лесу, с полагающимися ему флорой и фауной. Его население чрезвычайно разнообразно — от могучих оленей до мелких букашек. И все они без исключения очеловечены.

В повести Зальтена нашлось много близкого Диснею, в частности формы очеловечивания персонажей. В их образе жизни содержатся явные сатирические намеки на быт людей. Животные ходят друг к другу в гости, ведут светские разговоры об удобствах обстановки своего жилья (норы, логова), о трудности воспитания детей в наше время, о хороших манерах, а дамы, как полагается, занимаются праздной болтовней и сплетнями. Белочка, сообщая поразительные новости, клятвенно прижимает лапки к груди, а Бемби показывает, что он хорошо воспитан и не вмешивается в разговоры взрослых. Все это напоминает высмеивание



человеческих недостатков и слабостей в короткометражках Диснея.

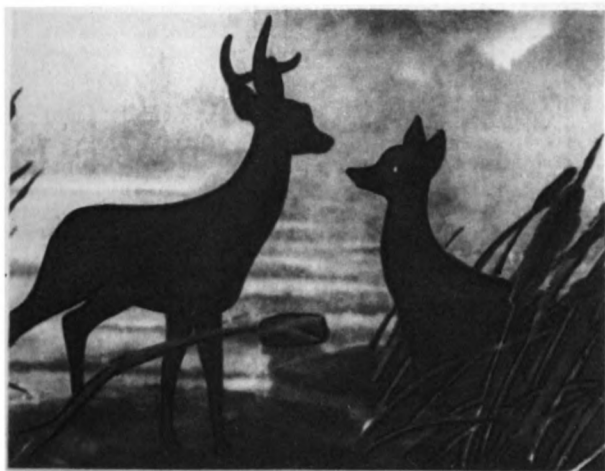
Очень остро развернул Зальтен конфликт между животными и человеком. Жизнь в лесу представлена в радужных тонах. Там все прекрасно, хотя он и не скрывает, что одно живое существо для пропитания пожирает другое. Родственники горестно оплакивают несчастного, угодившего в пасть хищнику. Однако все воспринимается как должное и неизбежное при жизни в лесу. Лиса охотится за своей добычей, и многие становятся ее жертвами. Но когда ее затравливают собаки, симпатии всех на стороне лисы, а собаки вызывают у всех яростную ненависть.

Самое большое и ужасное зло олицетворено в человеке. Он всемогущ, непобедим, он уподобляется безжалостно жестокому божееству. Через всю повесть проходит ненависть к нему. Он вызывает только страх и отчаяние. Зато в финале ему воздается по заслугам, и это воспринимается как символ торжества добра над злом. Человек, причинивший всем столько страданий, лежит поверженный на землю. На его шее зияет глубокая рана, похожая на разинутый рот. Кровь из нее еще стекает на подтаявший снег.

Старый вожак оленей приводит сюда Бемби и произносит над мертвецом патетическую речь о том, что человек вовсе не всемогущ, и призывает к борьбе с

ним, к единению всех против него. Такая речь старого вожака вполне может служить основанием для привлечения к ответственности за подстрекательство к бунту. Закончив, он спрашивает, каково мнение Бемби по затронутому вопросу. И тот отвечает, что, очевидно, имеется еще вышестоящая инстанция, которой подчинены все живые твари, включая и человека. Таков конечный вывод...

Дисней принял конфликт между животным и человеком, но уклонился от столь крайних взглядов и религиозного итога. Человек остался у него носителем зла. Он противостоит всему светлому, радостному в жизни леса. Он убивает мать Бемби, преследует его





самого и других. Но тон конфликта смягчен, снижен, не доминирует, как у Зальтена. И совершенно переработан финал. Он выполнен в традициях приключенческого фильма с динамичной концовкой.

За Бемби и его подругой гонятся собаки охотника, и они теряют друг друга. От огня, оставленного в лесу человеком, начинается пожар. Поднимается безумная паника. Бушует пламя, животные мчатся, объятые ужасом. Бемби спасает старый вожак оленей. Он выводит его в безопасное место. Здесь Бемби снова встречает свою подругу. Заключительные кадры утверждают торжество жизни и светлой радости.

Помимо перемен в ходе изложения, Дисней наполнил фильм бесчисленными деталями, как всегда отличающимися блеском изобретательности и мастерства.



Целая галерея лесных обитателей, мимоходом упомянутых в повести, предстает на экране со своими индивидуальными особенностями. И в их характере раскрываются смешные, типично человеческие черты.

При внешности, близкой к натуральной, все зверюшки становятся необычайно живыми и человеческими. Благодаря этому они интересны и понятны зрителю, вызывают искреннюю симпатию, воспринимаются с теплотой, как живые, а не рисованные действующие лица. И когда на экране гаснет свет, жаль расставаться с этими милыми, полюбившимися зрителю героями.

Приятелем новорожденного Бемби становится Зайчонок-барабанщик, прозванный так за привычку выбивать задней ногой дробь, как на барабане. Зайчонок прыгает, резвится, с аппетитом ест корешки и цветы, как ему положено природой. Но он, конечно, типичный пай-мальчик из добропорядочной мещанской семьи. По требованию своей мамы он послушно повторяет наизусть прописные истины, изреченные мудрым папашей. И всем понятно, что эти истины ему не по вкусу.

Зайчонок сопровождает Бемби, еще с трудом владеющего ножками, в первых прогулках и знакомит с окружающим миром. С восторженным удивлением взирает олененок на впервые увиденные чудеса неизвестного ему мира. Дисней раскрывает это пробуждающееся к жизни сознание во всей непосредственности и простоте. Так Пинокию удивлялся тому, что он жив, двигается и видит непонятные ему вещи. Это не повторение уже сделанного, не накопление шаблонов, а новые, свежие находки для привлекающей внимание художника проблемы начинающейся жизни. В этом сказывается его большая любовь к природе, детям,



животным. Крошечные ребята и зверята так трогательно похожи в своих первых шагах и первом лепете!..

Зайчонок знакомит Бемби с цветами. Увидев бабочку, Бемби принимает ее за полетевший цветок. Цветочком он называет и полосатую вонючку с пышным, как кустик, хвостом. Зайчонок заливается веселым смехом: это вовсе не цветок! Но вонючка ничего не имеет против такой ошибки. Застенчиво кокетничая, она выражает свое удовольствие. Ведь еще никто и никогда не думал, что она — цветок!



Очень выразителен старый сыч. Это — брюзгливый старикашка, любящий подремать, ворчащий на всех, кто может его потревожить. Он важничает, требует к себе внимания и уважения, но в общем-то это довольно добродушное существо. По тому, как он ерошит свои перышки, переступает с ноги на ногу, представляешь себе какого-то старичка из провинциальной глуши, мудреца в местном масштабе, кутающегося в плед, топчущегося в теплых носках...

Сыч рассказывает Бемби о всеобщей весенней любовной суматохе, «щебетании». Его рассказ — вставной эстрадный номер, исполненный с экспрессивной мими-



кой и жестикуляцией. Он артистически обыгрывает все, о чем говорит: как «он» при встрече с «нею» внезапно теряет спокойствие, как нарастает волнение и кружится голова. При этом голова сыча вертится колесом.

Вслед за тем Бемби убеждается в правоте сыча. Повсюду он обнаруживает признаки «щебетания». Зайчиха кокетничает с зайчишкой, и даже рядом с пышным хвостом вонючки колышется еще такой же хвост...

Бемби встречает свою подружку, Фелайн, и тоже начинает с нею скакать и носиться. Фелайн — настоящая девочка-подросток, задорная шаловливая хохотушка. Ее шалости и забавы полны детского кокетства, но за ним уже чувствуется зарождающаяся женственность... Жизнь на лоне природы прекрасна, полна мудрой гармоничности. Население леса держится дружно, жизне-радостно, всюду царит идиллическая патриархальность.

Картины природы и музыка в фильме служат красочным, то лирическим, то веселым, а иногда и драматическим фоном. Весенние пейзажи пробуждающейся жизни светлы и радостны. Лето разворачивает картины щедрого изобилия природы, а осень несет ощущения



лирической грусти. На землю падает пожелтевший лист, и рядом ложится другой, как верный друг, спутник прожитой жизни. А над ними трепещут на ветру обнаженные ветви. . . Зима укрывает уснувшую землю пышным снежным одеялом. Жизненный круг завершился. . .

«Бемби», полный мягкого юмора, вместе с тем способен волновать зрителя, заставить задуматься о жизни, о добрых и злых силах, о справедливости, о том, что уничтожает прекрасное в природе. К фильму, в еще большей степени чем к повести Зальтена, можно отнести слова Ю. Нагибина о воспитании сердца.

С. М. Эйзенштейн высоко ценил достижения Диснея, в особенности соответствие музыки изображению, о чем здесь упоминалось. Но, причисляя Диснея к своим друзьям, он беспощадно критиковал его за пейзажную и цветовую немзыкальность. Уже в «Бесхитростных симфониях» его беспокоил полный стилистический разрыв между поразительным совершенством движения рисунка подвижных фигур и по-детски беспомощно подмалеванным фоном. Такой разрыв был еще терпим в ироничности, комизме и пародийной парадоксальности Микки Мауса, но в лиричной установке полнометражных фильмов никак не допустим. По мнению Эйзенштейна, цвет в «Белоснежке» страшно слащав, а в «Бемби» живопись неправильная. Сам Бемби, как таковой, по рисунку сделан идеально. Но по мелодической





линии он не на тех инструментах сыгран. Мелодия правильная, но взят не тот тембр. Фон в фильме представляет собой грубую натуралистическую мазню, выписан со всей тщательностью лубка дурного тона...

Эйзенштейн не только обвинял Диснея в поразительной слепоте в отношении пейзажной музыкальности, цветовой и тональной. Он излагает свою точку зрения на средства достижения соответствия цвета звучанию, на игру цветными вещами. Прежде всего, он считал, что штриховой рисунок с резко окаймленными контурами подлежит замене мягкими цветными пятнами с размытыми краями. Примером подобного изобразительного решения является культура китайского пейзажа. Следовало придерживаться именно мягкой размытости форм обстановки и фона, способных переходить друг в друга и вторить смене настроений, творя

в своем течении подлинно пластическую музыку. Достигнуть этого можно лишь определенной «дематериализацией» элементов пейзажа. Тогда создалась бы «цветовая мелодия» и соответствие между цветом и музыкой стало бы не только эмоциональным, но и мелодическим. А у Диснея синхронности цвета и музыки не получается.

Требования, предъявленные Эйзенштейном к применению цвета в кино и особенно в мультипликации, вполне основательны и очень ценны. Сергей Михайлович, высокоодаренный художник, постоянно искал новаторские решения проблем живописи в фильме и требовал их от других художников. Но Диснею такие задачи не под силу. Он ведь никогда не был пейзажистом и не углублялся в существо картин природы, составлявших у него всего лишь эмоционально намеченный фон. Отсутствие систематического образования и ограниченность художественной культуры он восполнял творческим опытом, опираясь на прирожденную одаренность.

Пейзаж и обстановка в «Белоснежке», «Пиноккио», «Бемби» восходят к традициям книжной графики детской литературы, по преимуществу английской и немецкой. Там господствовали цветные репродукции рисунков с отчетливыми контурами, ставшие основой метода Диснея. В короткометражках фон служил всего лишь установлению места действия. Поэтому он вполне мог быть по-детски беспомощно подмалеванным.

Эйзенштейн предъявлял Диснею два кардинальных требования. Во-первых, отказаться от разработанной в течение полутора десятилетий манеры выполнения рисунка и перейти на стиль китайской графики с мягкостью очертаний, то есть отказаться от всего достигнутого и начинать сызнова... Если Эйзенштейн и обнаружил намеки на иную манеру рисунка в некоторых предварительных эскизах к «Бемби», то вряд ли это можно расценивать как признак перелома в творчестве...

Второе кардинальное требование сводилось к решению задачи, еще никем не решенной: добиться изменения цвета и его оттенков соответственно развитию мелодии. Подобную задачу ставили себе абстракционисты в своих беспредметных музыкальных мультипликациях. Но такого рода эксперименты никак не совме-

стимы ни с установками Диснея на натуральность, ни с задачами сюжетного фильма. В силу этого неприемлемы для Диснея и «дематериализация» элементов пейзажа и отвлечение цвета от предмета, например свободный «отход» красного кружочка с яблока и показ его «переселения» на светофор и тому подобное.

Известно, что некоторые своеобразно восприимчивые люди при слушании музыки как бы «видят» мелодию в смене красок. Такой способностью отличался композитор А. Н. Скрябин, пытавшийся исполнение симфонической поэмы «Прометей» связать с цветовым сопровождением. Советский инженер К. Л. Леонтьев создал аппаратуру, позволяющую соединить музыку с игрой окрашенных лучей света на экране, подчиненной цветозвуковым закономерностям: переход от синего цвета в самых высоких нотах через зеленый, желтый к красному в басах. У нас выпускается радиола с маленьким экранчиком, на котором демонстрируются переливы цвета, связанные с звучанием музыки. Способностью «видеть» музыку, надо полагать, отличался и Эйзенштейн.

По имеющимся сведениям о работе над постановкой «Фантазии», Дисней, по-видимому, тоже иногда связывал музыку с цветом. Мы дальше увидим его представление крещендо ярко-оранжевым цветом (а Стоковский «видел» его пурпурным!). В «Фантазии» имеется много кадров синхронного изменения звука и цвета. Жаль, что Эйзенштейн, по его признанию, не занимался в этом смысле «Фантазией». Именно там он увидел бы попытки решения цветомузыкальных задач, за которые он ратовал. Но делалось это только в отвлеченной форме субъективного зрительного истолкования слышимой музыки.

Дисней не мог решить проблемы цвета и музыки так, как этого хотел Эйзенштейн. Но ведь эти проблемы никто так и не решил, и, как говорил Сергей Михайлович, почти что все цветовые фильмы, сделанные по сей день, являются «цветовыми катастрофами»...

Дисней использовал цвет не хуже, а чаще всего, лучше других. А в мультипликации, по техническому уровню, многообразию цветов и оттенков, он долгие годы оставался недостижимым образцом.



РЕАЛЬНОСТЬ „ФАНТАЗИИ“



«Фантазия» явилась опытом постановки полнометражного музыкального мультипликационного фильма. Под музыкальным фильмом обычно подразумевается произведение киноискусства, в котором содержится много музыки, пения, танцев, типа ревью, кинооперы или оперетты. «Фантазия» — музыкальный фильм совсем иного порядка. Он состоит из больших фрагментов симфонической музыки, сопровождаемой движущимися рисунками. В какой-то мере фильм развивает принципы «Пляски скелетов» и «Микки-дирижера». Вспомним, что в «Пляске скелетов» содержание музыки иронически воплощалось в зрительные образы, а в «Микки-дирижера» показывалась комичная патетика музыкантов оркестра. «Фантазия» широко и обстоятельно излагает в рисунке и красках восприятие музыки самим Диснеем.

— Это моя собственная, произвольная реакция на музыку, впечатления, которые она у меня вызывает,— сказал он. — Может быть, это искусство? Не знаю! . .

В изобразительном искусстве делались попытки перевода слышимого в зримое. Иногда они выделялись необычайностью вымысла, всегда были спорны и чаще всего тяготели к мистицизму или абстракционизму. Дело в том, что музыкальные образы существенно отличаются от образов других искусств. Они не обладают конкретной определенностью слова или изображения в рисунке, красках, объемных формах.

В Пятой симфонии и у Чайковского и у Бетховена разработаны одни и те же темы столкновения человека

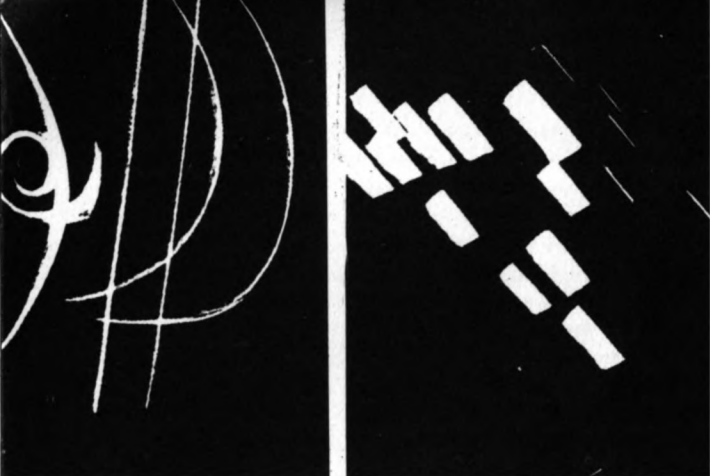
с судьбою. Однако их музыка глубоко различна. К тому же в них нет очевидного изложения событий жизни, как в литературных произведениях на аналогичную тему. Музыкальные образы более отвлеченные, обобщенные. Они допускают расхождения в понимании, даже в пределах программы, взятой композитором, и могут производить различное впечатление на слушателей. Всякая попытка уточнения и конкретизации музыкальных образов в зримых или словесных формах неизбежно оказывается в той или иной мере субъективной, зависящей от индивидуальных склонностей.

Литовский композитор и художник начала XX века М. К. Чурлёнис создал ряд музыкальных произведений, связанных с картинами природы (симфонические поэмы «Море», «Лес»), а в живописи воплощал музыкальные образы и формы («Морская соната» и др.). Его красочные фантастические пейзажи должны были наглядно показать музыкальные замыслы и представления. Такие изображения всегда очень условны и относительны, хотя бы уже по одному тому, что чувства и идеи, выражаемые музыкой, не всеми воспринимаются одинаково.

Австрийский музыкальный критик и эстетик середины XIX века Э. Ганслик решительно отрицал всякую способность музыки выражать чувства и мысли. По его утверждению, музыка представляет собой движущиеся звуковые формы, нечто вроде беспорядочно вертящихся в калейдоскопе разноцветных стекляшек.

Теории Ганслика и сегодня вдохновляют на различные формалистические и абстракционистские выверты и выкрутасы. Разбросанные в «живописном беспорядке» красочные пятна называются «музыкой» картины. Поэтому абстракционисты так охотно именуют свои бессмысленные нагромождения красок с помощью музыкальной терминологии.

Развитие киноискусства придало новые силы «беспредметникам» живописи и музыки. Осуществилась их заветная мечта: мультипликационный фильм мог привести в движение разноцветные стекляшки, о которых говорил Ганслик. Они могли двигаться по любым направлениям, в желаемом ритме и темпе. Родилась беззвучная зримая музыка в самом «чистом», «абсолютном» виде!



«Венгерский танец Брамса» Оскара Фишингера

В начале двадцатых годов выступают основоположники «абстрактного» фильма — Виккинг Эггелинг, Фернан Леже, Вальтер Руттман. Они изготовляли невиданные, неслышимые «вертикально-диагональные симфонии», «фуги», «мотивы» и тому подобное, состоявшие из ритмичного движения в определенном темпе геометрических («чистых», то есть «свободных» от всякого смысла) форм и линий. Некоторые из них кропотливо раскрашивались от руки в каждом кадре фильма для «обогащения» этих произведений цветом.

Ясно, что такие «абсолютные симфонии» были абсолютно никому не нужны. На экраны кинотеатров они проникнуть не могли. Их превозносили только «изысканные знатоки», снобы модернизма. Но это не обескуражило окончательно абстракционистов. Притихнув на некоторое время, лет через десять, с появлением звукового кино, они снова воспрянули. Перед ними открылась возможность соединять «зримую» музыку со слышимой, подбирать к движению «чистых» форм подходящую по их понятиям музыку. С музыкальными абстракциями выступает Оскар Фишингер, а немного погодя Лен Лай обогащает их красками, пользуясь достижениями цветного кино.

Таким образом, Дисней пришел со своей «Фантазией» не на пустое, а изрядно истоптанное место. Но, как бы он ни относился к упражнениям предшественников, его реалистичному по своей природе творче-

ству были, несомненно, чужды убогие абстракционистские увлечения. И хотя он называл изображения своих впечатлений отвлеченными, они в основном связываются у него с реальностью. Единичные отступления имеют очевидный орнаментальный характер. Большая же часть фильма представляет собой не искания абстрактных форм зрительного воплощения звучаний, а их непосредственное образное раскрытие.

Дисней работал над «Фантазией» совместно с выдающимся дирижером Леопольдом Стоковским. Они начинали разработку кадров фильма сидя рядом, вслушиваясь в музыку, обмениваясь мнениями, то соглашаясь, то вступая в спор, совместно подыскивая удовлетворительное решение.

— Обратите внимание на этот пассаж, — говорил Уолт, — я совершенно явственно вижу ритмичное движение скрипичных смычков...

— С этим можно согласиться, — поддерживал его Стоковский.

Затем музыка вздымалась в стремительном крещендо.

— Это крещендо, — замечает Уолт, — подобно выходу из тьмы туннеля на просторы ослепительно яркого оранжевого света!

— Пожалуй, это подходит, — отвечал Стоковский, — но мне кажется, что свет должен быть не оранжевый, а пурпурный!

Так вырисовывались первые наброски кадров «Фантазии». Уже по ним можно догадаться, что, при всей субъективности впечатлений, музыка не воспринимается Диснеем как движение «чистых», «абсолютных» форм. Его восприятие в принципе исходило из ассоциаций реальности, связывалось с материально существующим миром. Движение кончиков смычков выглядело на экране довольно абстрактно, однако они были деталью, взятой из реального оркестра, исполнявшего слышимую в данную минуту музыку.

Стокоский принимал самое деятельное участие в постановке «Фантазии» и даже снимался в ней как дирижер. Он не ограничивался обменом музыкальными впечатлениями, а просматривал рисунки кадров фильма, вносил свои коррективы в изображения. Теперь трудно судить, кто на чем настоял и что изменил. Ясно, что

Уолт был хозяином положения. Но и сбросить со счетов Стоковского нельзя, и какая-то часть ответственности наверняка лежит на нем.

Впрочем, у Стоковского имелись свои особые интересы в работе над «Фантазией». Он искал пути поэтичного воплощения серьезной, классической музыки в зримые образы. Такие образы могли бы содействовать проникновению в глубину музыкальных произведений, подобно тому, как картинки помогают лучше понять текст книги. Привлекали его также богатые технические силы кино в записи и воспроизведении звука.

Стоковский впоследствии говорил об этом и приводил очень интересные примеры чисто музыкальных эффектов, достигнутых в «Фантазии». В «Грозе» Пасторальной симфонии Бетховена встречаются краткие, но выразительные, полные волнения и тревоги звучания фагота, кларнета, гобоя. Но в концертном зале их не удастся услышать, так как весь оркестр в этот момент играет фортиссимо. Стоковский пришел в восторг, когда в «Фантазии», при помощи техники записи, удалось эти три инструмента сделать хорошо слышимыми. Но самым удивительным при этом было, что бурный натиск всего остального оркестра совсем не ослаблялся.

Без особого труда была разрешена еще одна, недосягаемая в оркестре, исполнительская задача. В финале «Ночи на Льской горе» Мусоргского звучит могучий аккорд всех медных духовых инструментов, усиленный литаврами, большим барабаном и там-тамом. А в это время струнные и деревянные духовые инструменты выполняют пассаж, начинающийся очень высокими и заканчивающийся самыми низкими нотами. Они должны звучать как надвигающаяся и нарастающая лавина.

В концертном исполнении этого не удастся достигнуть из-за того, что высокие тона этих инструментов обладают большей силой, чем нижние. Как бы музыканты ни старались, звуки ослабляются. В «Фантазии» впервые удалось осуществить замысел композитора и плавной регулировкой силы звука при записи струнных и деревянных духовых инструментов получить нарастание звучания этого пассажа! Опыт работы над «Фантазией» привел Стоковского к уверенности, что звуковое кино в силах покончить с понятием «неосуществимого» для замысла композитора. . .

«Фантазия» состоит из фрагментов музыкальных произведений, не связанных между собой ни звучаниями, ни изображениями. Фильм открывается краткими вступительными фразами диктора о токкате и фуге И.-С. Баха. На экране появляются неясные радужные тени оркестрантов, снятых в натуре, с помощью специальных оптических приспособлений. Они расслаживаются и не спеша настраивают инструменты. На дирижерский пульт поднимается силуэт Стоковского. Световые пятна выделяют его голову и особенно руки. Движения кистей рук прославленного дирижера служат очень наглядному зрительному выражению музыки.

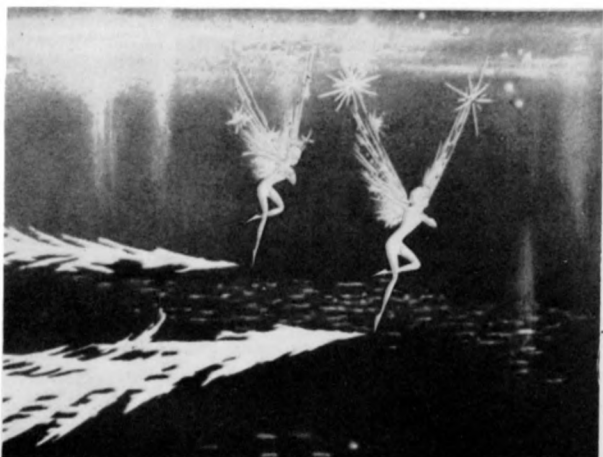
На экране сменяются расплывчатые очертания арфы, трубы, скрипки. Солирует скрипач, контрабасист. Стоковский, дирижуя, плавно поднимается все выше, выше. Он словно парит в облаках... Облака ритмично пронизывают яркие стрелы. Это кончики смычков. Среди световых бликов и пятен трепещут линии, прямые и волнистые нити струн. Они извиваются в такт музыке, полыхают, подобно сверкающему северному сиянию. С неба сыплется поток ярких звезд и шаров.

Экран пререзает узкий луч, за ним другой, много лучей. Они следуют музыке, ударения вызывают световые вспышки. Стоковский дирижует на фоне круга, вписанного в небо. Его фигура, приближаясь, увеличивается во весь экран. Звучат заключительные такты фуги.

Движение цветного изображения, то плавное, то быстрое, изменение красок и оттенков и вместе с ними самого рисунка, неразрывно связанных с течением звучаний, — никак не поддается словесному описанию. Передача словами кадров «Фантазии» неизбежно будет неполной, условной и достаточно субъективной.

И, пожалуй, наиболее сложной такая попытка окажется при ознакомлении с фрагментом, посвященным музыке Баха. Здесь изображение наиболее отвлеченное, так как оно передает не предметное содержание музыки (как это было, например, в «Пляске скелетов»), а вызываемые ею ассоциативные представления.

Совсем не так излагаются фрагменты из балета «Щелкунчик» Чайковского. Его кадры состоят из танцующих и порхающих фигур. Танец феи Драже исполняется легкими женскими фигурками, с прозрачными,



как у стрекозы, крылышками. Грибы разных размеров и форм пляшут Китайский танец. Они вертятся и располагаются орнаментальными узорами. В Восточном танце участвуют рыбки с хвостами-шлейфами. Глазки и губки у них подрисованы, как у красавицы Клео в аквариуме из «Пиноккио». В Вальсе цветов лепестки падают на воду и плывут, вращаясь, словно пачки балерины. В заключение, в Русском танце фигурки на льду оставляют сложные, переплетающиеся линии следа коньков, а падающие снежинки увеличиваются до огромных кристаллических узоров.

В рисунках все танцует в ритме и темпе слышимой музыки, причем национальный колорит танцев не противоречит характеру музыки. Поэтому, при всей произвольности выбора фигур, они движутся в соответствии с замыслом композитора. Это делает их более конкретными, нежели лучистые тени в токкате Баха.

Другой балетный фрагмент, из оперы Понкиелли «Джоконда», передан также танцами, но в комическом плане. Главным исполнителем была «королева страусов», наряженная балериной. С изощренной виртуозностью и смешной манерностью «любимицы публики» она демонстрировала высоты балетного искусства. За нею появлялись также в балетном наряде бегемотиха и слониха. Завершали представление аллигаторы в роман-

тических черных плащах. Тут Дисней чувствовал себя в родной стихии. Со свойственной ему изобретательностью он высмеял самодовольных танцовщиц.

Только один из фрагментов «Фантазии» оформлен в виде сюжета на музыкальную программу. В основу симфонического скерцо Поля Дюка «Ученик чародея» положено одноименное стихотворение Гете. Дисней под музыку Дюка развернул на сюжет Гете коротенький фильм о приключениях Микки Мауса. Несомненно, это самый удачный фрагмент и наиболее типичный для Диснея.

Микки работает у Чародея, этакого величественного и грозного средневекового мага-алхимика. В надежде научиться чародейству, он, как полагается старательному ученику, выполняет самую тяжелую, грязную работу. Из туманной тьмы подземелья Микки с большим усилием тащит два ведра и выливает воду в огромный чан. Но вот Чародей снимает свой волшебный колпак и уходит. Микки спешит натянуть себе на голову колпак, одаряющий силами волшебства. Совсем, как у Гете:

Старый знахарь отлучился!
Радуюсь его уходу,
Испытать я власть решился
Над послушною природой.
Я у чародея
Перенял слова
И давно владею
Тайной колдовства. . .

Микки делает руками заклинающие движения над своей шваброй. Та сразу озаряется ослепительным светом и вся трепещет. У нее из палки вырастают две ручки. Она подхватывает ведра, шевеля мочалой, как ножками, убегает, набирает воду и, вернувшись, выливает в чан. Микки с важным видом разваливается в огромном кресле Чародея и укладывает ноги на стол. Продолжая делать все те же заклинающие движения, он засыпает. Внезапно его будит вода, залившая все помещение. Она уже достигла сиденья кресла. Стремительные потоки несутся по коридору, низвергаются водопадом по лестнице в подвал. А от заклинаний Микки швабр с ведрами уже тысячи. . . Они тащут воду и льют ее в двери, окна, всюду. Их уже целые полки, они идут сомкнутым строем, колоннами, и все несут и

Балет
«Танец часов»





несут ведра. Микки схватил ведро, зачерпнул с полу и выплеснул в окно. Но навстречу ему хлынул целый водопад. Он уже плывет, захлебывается. К счастью, вблизи него проплывает огромная книга Магии, смытая со стола стремительным течением. Микки забирается на нее. И хотя ее несет и кружит в водовороте, он, цепляясь за нее, пытается вместе с тем перелистывать страницы, отыскивая забытое слово запрета:

Я забыл слова заклятья
Для возврата прежней стати!
И смеется подлый веник,
Скатываясь со ступенек...

Внезапно в дверях появляется огромная, страшная, черная фигура Чародея. Вода расступается перед ним и уносится. Твердым шагом идет он вперед. На площадке стоит испуганный Микки. Униженно и заискивающе протягивает он грозному повелителю волшебный колпак. Чародей надевает его и смотрит на своего злосчастного ученика уничтожающим взглядом. Микки, дрожа от ужаса, протягивает ему швабру, понимая, что его работа и учение безвозвратно кончились. Чародей вырывает из его рук швабру и энергичным жестом выметает Микки, так что тот вихрем улетает, исчезая на другом конце коридора...





У дирижерского пульта стоит Стоковский. Микки Маус подходит к нему, приветственно кланяется, благодарит. Стоковский пожимает ему руку.

Фрагменты из «Весны священной» Стравинского, «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, «Аве Мария» Шуберта и Пасторальной симфонии Бетховена оформлены в виде цветных графических иллюстраций к музыке. Рисунки не складываются в какие-либо последовательно развивающиеся сюжеты по музыкальной программе, как в «Ученике чародея». Но вместе с тем они не сводятся к отвлеченным фигурам и узорам, как к музыке Баха и Чайковского. Это реалистичные рисунки, вызванные впечатлениями самого Диснея от симфонической музыки.

«Весну священную» у Диснея (в отличие от балетного сюжета) сопровождают картины первозданной природы, лаотическое нагромождение скал и валунов, бушующие океаны, тучи со сверкающими молниями. Зарождаются первые признаки жизни, водоросли, амёбы, инфузории. А дальше появляются первобытные чудовища, гигантские земноводные, ящеры, ползающие и летающие. Они вступают в яростные схватки, и в финале их скелеты и черепа усеивают пустынные просторы.

«Ночь на Лысой горе» иллюстрирована плясками ведьм, скелетов и прочей «нечисти» среди адского пламени. В общих чертах это совпадает с замыслом Мусоргского.

Совсем не так подошел Дисней к иллюстрации Пасторальной симфонии Бетховена. Как известно, Бетховен посвятил Шестую симфонию яркому и поэтическому раскрытию радостных картин природы и вызванным ими чувствам. Симфония полна созерцания красот природы, пения птиц, журчания ручья, напевов и плясок крестьян, отзвуков разбушевавшейся грозной стихии. Обо всем этом упоминал сам Бетховен в своих высказываниях, да и названия частей симфонии с достаточной ясностью говорят о ее содержании.

Дисней отнес картины природы к античной древности и показал их в несколько стилизованных чертах. Порой они напоминают произведения Арнольда Беклина, швейцарского художника-символиста, деятельно способствовавшего зарождению стиля модерн. Дисней вывел на экран мифические существа, кентавров, единорогов, фавнов, нимф и других.

Главными действующими лицами оказались кентавры. Они резвятся на лоне античной природы, занимают видное место в картинах игр и общего веселья, словом, предаются радостям бытия. В их быт внесены комичные черты нашей современности. Кокетливые кентаврихи украшают себя модными прическами, шляпами, шарфами, на копыта наводят маникюр. А выступают они с изяществом цирковых лошадей. Целый эпизод отведен комичным сценам любви юной пары кентавров, своими манерами напоминающих американских провинциальных парня и девицу. И хотя эпизод лиричен, лирика Бетховена не очень-то к нему подходит. . .

Бурю в симфонии начинает Гефест, кующий огненные стрелы молний. Кадры грозы надо признать более приемлемыми для выражения смысла музыки. Но таких кадров, к сожалению, немного. Типичный диснеевский юмор, разбросанный кое-где по картинам быта кентавров, носит случайный характер самостоятельных вставок. Они никак не связаны ни с музыкой, ни с логикой иллюстраций к ней.

Картины античности следуют параллельно музыке, совпадают с нею в ритме и темпе, но не выражают и не затрагивают ее по существу содержания. Поэтому иллюстрируется, при этом крайне поверхностно, только внешняя, формальная сторона симфонии. Например, маникюр и модные прически производят очень смешное

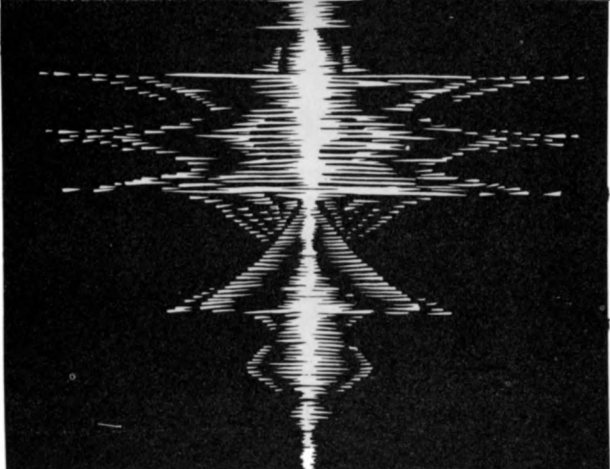
впечатление. Но ведь такое же смешное впечатление они произвели бы с любой другой музыкой и даже вовсе без нее! А вот собака с высунутым языком, задыхающаяся перед бурей, в увертюре Россини смешна только в сочетании с музыкой и именно этой...

Резкое расхождение содержания рисунков с программой композитора нарушило привычные ассоциации при слушании симфонии. Вряд ли еще у кого-нибудь, кроме Диснея, Пасторальная симфония вызывала мысли о кентаврах! Английский теоретик кино Э. Линдгрэн, известный нам по книге «Искусство кино», просмотрев «Фантазию», испугался, что ему никогда не удастся отделаться от диснеевских образов при слушании симфонии. Они назойливо привязались к мелодиям Бетховена и портили ему все удовольствие...

Грандиозная по замыслу «Фантазия» распадается на отдельные фрагменты разнородных музыкальных произведений. Правда, в этом еще нет ничего предосудительного. «Фантазия» является своего рода кинематографическим концертом, а в концертной программе вполне допустимо объединение Баха, Чайковского, Пониелли, Дюка, Мусоргского, Стравинского, Шуберта, Бетховена. Но распадается она и в стилевом отношении и в принципах подхода к воплощению в рисунках музыкальных образов. «Фантазия» эклектична, в ней нет единства художественного мышления.

«Весна священная»





В кадрах к музыке Баха показан преимущественно оркестр: музыканты, их инструменты, смычки. Это можно принять как вступление к концерту. Сюда следовало бы присоединить появляющийся несколько позже отрывок разговора диктора об оркестре и инструментах. Демонстрируемая здесь музыка представлена видом фонограммы фильма. Как известно, звуковые колебания, преобразованные в световые, впечатываются на киноплёнку сбоку от заснятых кадров. Фонограмма выглядит при проектировании на экран как своеобразный движущийся узор. Его движения передают тончайшие нюансы звучания музыкального произведения, слышимого тут же из репродукторов. Вот где поистине музыка становится зримой! Не надуманное верчение разноцветных стекляшек или «абсолютных» форм, а действительное воспроизведение физических колебаний, из которых состоят музыкальные звучания.

Итак, все отвлеченные изображения опираются в «Фантазии» на реальность, так или иначе связанную с музыкой. Рисунки в таком фильме, как «Фантазия», могут принадлежать к различным жанрам, отличаться лиричностью, комизмом, патетикой, но подход к передаче звучаний зрительными образами должен быть единый, свойственный Диснею. Пусть это будет субъективно, спорно, даже неубедительно, но принципиально!

Поскольку Дисней заявляет, что он не музыкант, да еще к тому же не способен правильно насвистывать простой мотив, стоит ли к нему придирааться?! Но в та-

ком случае позволительно будет спросить с него по всей строгости, как с художника, выяснить, насколько у него соблюдается стилевое единство изображения. Он выработал свой цельный, оригинальный и предельно выразительный, мастерски отработанный стиль индивидуальности рисунка. В «Фантазии» в этой манере выдержан «Ученик чародея», танцы страуса и несколько сценок Пасторальной симфонии. А в остальном нетрудно подметить разнობой и эклектизм.

В фильме видно тяготение к разнородным и даже несовместимым стилевым направлениям. В Пасторальной симфонии вдруг появляется кадр, сильно напоминающий Беклина. И тут же по соседству композиция дешевенькой поздравительной открытки с амурчиками и сердечком... А незадолго перед этим проходила «Аве Мария» в строгих чертах старинной гравюры... Конечно, характер музыкального произведения требует и соответствующего характера изображения. Однако это соответствие выражается в пределах своей собственной манеры.

Критики — художники, музыканты, кинематографисты — подвергли «Фантазию» яростным нападкам. Больше всего возражений вызывало толкование музыкальных образов. Немало ударов было нанесено по рисункам. В частности, упоминался и стиль открыток.



Дисней отвечал с чувством собственного достоинства и уверенности в своей правоте: «Я никогда не ставил себе задачей доставлять удовольствие критикам. Я работаю для зрителей. Если открытки способны производить впечатление на народ — я за открытки! И если я ошибаюсь, то вместе с миллионами людей своей страны». Разумеется, очень похвально работать на миллионы зрителей. Но открытки все-таки бывают хорошие и плохие!

Зрители хорошо приняли «Фантазию», но, конечно, далеко не так, как «Белоснежку» или даже «Пиноккио». Но и сегодня, спустя четверть столетия после выпуска, фильм иногда, то тут, то там, вдруг снова появляется на экране. Конечно, это не показатель бурного успеха, а свидетельство неутраченной способности вызывать интерес к такому необычному музыкальному зрелищу. Поскольку финансовый вопрос никогда не теряет актуальность, возмещение истраченных на «Фантазию» двух миллионов имело для Диснея безусловное значение.

Наступали тяжелые времена. Из-за войны «дела пошли в штопор, хвостом вперед», как заметил Уолт, уподобляя положение немьслимой авиационной катастрофе. Грандиозный замысел «Фантазии» показался несвоевременным. Замысел был грандиозен не одним





«Петя и волк»

лишь музыкальным размахом, но и предположенными масштабами его осуществления.

Военная обстановка не позволила Диснею выполнить задуманный рывок в развитии кинематографии. Иначе он опередил бы всех на полтора десятилетия. По его намерениям, «Фантазия» должна была стать широкоэкранном стереофоническим фильмом. То, что он задумал, осуществили только в пятидесятых годах и — без его участия...

Дисней при постановке «Фантазии» разработал проекционную аппаратуру для экрана двойной ширины и систему передачи звука в ряд репродукторов, установленных по зрительному залу. Такое техническое оборудование было применено в одном театре Нью-Йорка, Бостона, Сан-Франциско и Лос-Анжелоса. На этом новаторство закончилось, и по всем экранам фильм прошел в обычном виде.

Установка особого оборудования требовала затрат, не обещавших увеличения прибыли. Поэтому объединения театровладельцев решительно отклоняли предложения Диснея. А через полтора десятилетия все ухватились за широкоэкранные стереофонические установки как за последний шанс на спасение кинематографии от гибели. Такая перемена взглядов объяснялась очень просто: телевидение больно ударило по кинотеатрам, и им потребовались новшества для приманки зрителей...

Но и на стандартных экранах «Фантазия» встретила немало затруднений. Ее демонстрация продолжалась более двух часов, и прокатчики с театровладельцами потребовали сокращения фильма. Дисней ответил решительным отказом. — Я этого делать не стану! — заявил он. — «Фантазия» — законченное полнометражное произведение. Это не «вестерн» и не «мальчик встретил девочку», из которых без ущерба можно выбрасывать кому сколько вздумается.

«Это были лихорадочные дни, — вспоминал он впоследствии. — Банкиры сидели у нас на шее и не давали дышать. Они нервничали, что война уменьшит их доходы!» Уолту и Рою пришлось отражать сплоченный натиск финансистов, театровладельцев и прокатчиков. Тактическая обстановка складывалась не в пользу «Фантазии», и приходилось к ней приноравливаться.

Невзирая на трудности и неприятности, Дисней остался доволен «Фантазией». В дальнейшем он еще не раз брался за постановку рисованных музыкальных фильмов, хотя и не такого размаха и без стараний совершить переворот в кинематографии.

С. М. Эйзенштейн в лекциях о музыке и цвете в «Иване Грозном» рассказывал: «У Диснея есть баркарола из «Сказок Гофмана». Там изображен павлин





«Петя и волк»

около озера. Озеро, павлин, хвост. И все его движения повторяются. Сложный ход музыки замечательно уловлен в перекатывающемся хвосте, который вертится и отражается внизу, в воде. На такие вещи у Диснея неисчерпаемая изобретательность».

К такого же рода произведениям уже после окончания второй мировой войны можно отнести мультипликацию «Петя и волк» на музыку Сергея Прокофьева. Он вошел в киносборник «Играйте мою музыку», выпущенный в 1946 году.

Во время поездки в США Прокофьев встретился с Диснеем. Композитор сыграл ему еще неопубликованную пьеску «Петя и волк» и подарил ноты.

— Эту музыку я сочинил с надеждой, что она когда-нибудь вызовет у вас желание поставить по ней фильм, — сказал Прокофьев.

Дисней не смог сразу приступить к работе над фильмом. Когда же для этого наступил подходящий момент, Прокофьев уже уехал и в США больше не приезжал. Дисней обратился к С. Кусевицкому, включившему «Петю и волка» в программу своих концертов, и при его участии поставил фильм.



ХВОСТОМ ВПЕРЕД. В ШТОПОР



Европа была охвачена пожарищем второй мировой войны. Работать становилось все трудней. Как говорил Уолт, дела пошли хвостом вперед в штопор. Да и не одна лишь военная обстановка приносила трудности. Бедному плохо, а богачу — хлопот полон рот... Миллионы, принесенные «Белоснежкой», позволили твердо стать на ноги. Братья выпустили на четыре миллиона акций. Это были «безголосые» акции: они не давали права голоса акционеров, то есть права участвовать в руководстве делами. Этим Дисней обеспечивал свою независимость. Он оставался полноправным хозяином, он решал, что делать.

Братья, не щадя сил, отстаивали свой клочок под голливудским небом. Уолт не раз выражал соболезнование Рою в его горькой доле. Каждодневно объясняться с банкирами и денежными тузами, отбивать нападения биржевиков, готовых задушить за горсть долларов, по совести сказать, — незавидная участь!

Впрочем, и «безголосые» акции тоже заставляли чутко внимать им. Многочисленные мелкие владельцы акций не хотели ждать гарантированного дохода в виде процентов на вложенный капитал. Капитал их был грошовый, и мелкие и мельчайшие хищники старались быстрее и побольше урвать в биржевой «игре на повышение».

Суть в том, что увеличение спроса на акции ведет к их удорожанию. Все хотят купить повышающиеся в цене акции. Но повышение ограничено объемом дея-

тельности предприятий и не может долго продолжаться. Как только рост цен приостановился держатели спешат от них избавиться и положить в карман разницу. И так как теперь все продают и никто не хочет покупать, цена сразу падает. Снижение каждой акции на доллар причиняло Диснейм ущерб в полтораста тысяч...

Существует «классический» прием достижения равенства между рабочим и предпринимателем. Рабочего делают обладателем акций на мелкую сумму и говорят, что он стал капиталистом, потому что получает доход, как и владельцы-работодатели. «У нас с вами общая цель, — говорил хозяин рабочим в побасенке Карела Чапека. — Все мы, и вы и я, работаем для процветания моего предприятия!»

Дисней быстро усвоил такую экономическую политику. Работникам студии премиальное вознаграждение стали выплачивать «безголосыми» акциями. Но работники не проявили восторга от такой возможности стать «совладельцами». Не беспокоясь о финансовой базе предприятия, они преспокойно продавали полученные акции, не заинтересовавшись даже «игрой на повышение». Дисней были удивлены и обижены равнодушием работников к «общему делу».

Дальше пошли новые трудности. Среди работников оказался профсоюзный активист. Он выяснил, что никто из художников не состоит в профессиональном союзе. Если они не вступают в союз, объяснял Дисней, значит, не хотят. Не принуждать же их!

Однако среди художников началось брожение. Нашлось много недовольных. Художники, вносившие творческий вклад в создание фильмов, требовали признания авторских прав, а Уолт считал автором только самого себя. На студии вспыхнула забастовка. Были выставлены пикеты. Забастовщики высказывали через громкоговорители довольно нелестное мнение о своем хозяине. А художники вместо Микки Маусов рисовали плакаты, оповещавшие, что на студии процветает потогонная система...

Дисней считал себя «добрым хозяином». У него были несколько патриархальные взгляды на отношения между рабочим и хозяином. Такую патриархальность он видел в детстве в деревне. Эти взгляды восходили

к воспетому в старых сентиментальных романах времени, когда полагалось от рабочего по способностям — хозяину по потребностям. Тут выяснилось коренное расхождение взглядов Диснея и интересов его работников.

Огромная популярность Диснея как художника, прославленного по всему миру, еще в большей степени ухудшала положение. Ведь разгоревшийся конфликт так остро противостоял широкой демократичности и гуманности его искусства... Забастовка выходила за рамки частного случая в промышленности, обиденного события.

На помощь пришел дядя Сэм — правительство США. Госдепартамент известил Диснея, что ему поручена «миссия доброй воли» в Южную Америку. Правительство обещало уладить конфликт на студии и финансировать постановку фильма во время поездки.

Так все затруднения были устранены, и Уолт спешно собрался в дорогу. Его сопровождали десятка два сотрудников — художников, музыкантов, операторов и сценаристов. Содержание фильма должно было решить на месте то, что окажется наиболее интересным. Диснею был предоставлен самолет, и он со своей группой полтора месяца летал куда вздумается для съемок подходящего материала.

В чем заключалась «миссия», Уолт так и не понял. Можно догадываться, что, помимо наглядной демонстрации в странах Южной Америки известного американского художника, «миссия» должна была помочь погасить страсти, разгоревшиеся на студии Диснея. И в том и в другом заключался достаточный дипломатический и политический смысл, оправдывавший старания дяди Сэма...

За время отсутствия Уолта дядя Сэм посодействовал благополучному разрешению конфликта. Требования забастовщиков были безоговорочно удовлетворены. Все же группа ведущих художников отказалась от работы на студии, что явилось существенной потерей для производства рисованных фильмов. По возвращении, войдя в курс дел, Уолт строго спросил, все ли на студии состоят в профсоюзе. И узнав, что садовники не являются членами союза, настойчиво посоветовал им побыстрее оформиться. В заключение он шутиливо при-

грозил всем: смотрите, чтоб впредь это больше не повторялось!

Из заснятого в Южной Америке материала Дисней смонтировал полнометражный фильм документального характера — «Saludos, Amigos!» — «Привет, друзья!» Он сумел удачно сочетать натурные съемки с мультипликацией, и фильм был хорошо принят зрителями в Южной Америке, но еще больший успех выпал на его долю в США. Доходы по фильму в четыре раза превысили произведенные затраты, так что все остались довольны: сам Дисней, банки и даже дядя Сэм, так как по его гарантии не потребовалось ни единого гроша. . .

Война в Европе, внесшая смятение в дела, причинила еще новые трудности после вступления в войну США. Занятие студии Диснея воинской частью, безусловно, не относилось к военным операциям, но ущерб ему был нанесен преизрядный! Вот когда новое здание получило «дельное» применение. . . Но бизнес всегда найдет способы предъявить свои права, а кино и в войне может оказаться полезным! И на студии все же продолжалась работа.

Создававшаяся обстановка способствовала сближению с военными сферами. Вскоре морское ведомство заказало Диснею пропагандистский фильм. А дальше последовали один за другим пропагандистские фильмы различного вида и направленности. В «Воспитании для смерти» Гитлер извращал всем известные детские сказки, приспособлявая их к нуждам нацистской агитации. В другом фильме Дональд распевал задорную песенку, хлестко издеваясь над фюрером. Песенка приобрела огромную популярность и была переведена на многие языки. Она стала оружием в борьбе с фашизмом, исполнялась в германском тылу и борцами Сопротивления.

В «Победном марше», пропагандировавшем сбор пожертвований на нужды войны, Микки, Дональд, Гуфи, поросята преследуют большого злого фашистского волка и его японского подручного. После упорной погони они схватывают врагов, привязывают к шесту и, под сенью победоносно развевающегося американского флага, тащат на расправу.

Больше всего было выпущено инструктивных и учебных военных фильмов, особенно для флота и авиации.

Фактически студия Диснея стала военным бизнесом. Работы по заказу не приносили ни больших доходов, ни художественных радостей. Они освобождали от забот о завтрашнем дне и тем самым расслабляли творческие силы.

Из множества работ, выполненных в годы второй мировой войны, выделился большой фильм «Победа воздушными силами» (1943). Майор Северский написал книгу под тем же заглавием, попавшую в число «бестселлеров». Большой успех у читателей был вызван отнюдь не увлекательным содержанием, а пропагандой идеей победоносного могущества военной техники. Эти идеи не новы. Они выражали давнишние мечты империализма о войне машин, при которой нет надобности давать оружие в руки народных масс. В условиях еще невиданной техники разрушения и уничтожения эти идеи привлекали широкое внимание.

Произвели они должное впечатление и на Диснея, уверовавшего в новую стратегию воздушных сил. Он решил на свой страх и риск поставить фильм по книге Северского, без субсидий военного ведомства. «Победа воздушными силами» зрелищно получилась очень эффектной и впечатляющей. Фильм был доставлен в Квебек на конференцию союзников с участием Уинстона Черчилля и привлек внимание военного руководства. В США он оказал большое воздействие на общественное мнение.

Американцы не испытали кошмара массированных ударов авиации и могли принять все, показанное Диснеем, за непреложную истину. В Европе все практически знали, что авиационные операции далеко не война одних лишь машин, а требуют участия огромной массы высококвалифицированных специалистов и приносят колоссальные потери. Война, даже при новейшей технике, оставалась войной людей, миллионных народных масс. В Европе фильм не демонстрировался.

Помимо работы над фильмами, художники студии Диснея нашли для себя во время войны еще одно занятие: они украшали боевую технику эмблемами. На танках, самолетах, броневиках они рисовали «на счастье» Микки Маусов, Дональдов, гномов и других излюбленных персонажей Диснея. Таких эмблем было нарисовано много тысяч.

Об эмблемах был, между прочим, сделан рисованный фильм — «Талисман армии». Действие происходило в особом лагере, где диснеевские персонажи-эмблемы ведут привольную жизнь. Каждый получает там самые лакомые для себя блюда. Плуту очень хочется пристроиться туда, но злой Козел его выгоняет. Козел набрасывается на несчастного перетрусившего Плуто с такой яростью, что с разгона сам врывается в склад взрывчатки и вылетает оттуда с другого конца, как из пушки. Он уносится в небо и прилепляется эмблемой к самолету. А Плуту удается занять его место в лагере.

Рой всячески старался помочь обслуживанию армии. Но невзначай он прикинул, что выполнение эмблем обошлось студии в сто тысяч долларов... С представителями армии у Диснеев был самый тесный контакт. Просьб, а то и предложений и даже требований сделать еще что-то для армии на студию поступало достаточно много, и иногда приходилось оспаривать их целесообразность.

Годы войны проходили в непрерывной суматохе, спешке выполнения срочных и ответственных заданий. О художественном творчестве нечего было и думать. Война настолько разладила работу студии, что после ее окончания нахлынули непредвиденные сомнения и неуверенность в том, что следует делать дальше. Дисней полагал, что вся американская кинематография пришла в расстройство от нездоровых излишков. На военной конъюнктуре кинопромышленность стала беззаботно процветать. Военная тематика принималась без разбора, художественные достоинства не имели существенного значения. Все преуспевали, не задумываясь о завтрашнем дне. А в кинотеатры шли не потому, что они были доступны или привлекательны, а потому, что больше некуда было идти. Кинопроизводство разжирело и обленилось, утратило способность быстро примениться к неизбежным послевоенным трудностям...



**ПРЕЖНИМИ
ПУТЯМИ
ПО НОВЫМ
НАПРАВЛЕНИЯМ**

Окончилась вторая мировая война. За четверть столетия между двумя мировыми войнами прошло становление искусства Диснея. По окончании первой мировой войны он должен был решать, что ему предпринимать. Теперь перед ним возник примерно такой же вопрос. Продолжать с той точки, на которой он остановился в начале войны, не представлялось возможным. Война многое изменила, а в день ее окончания еще не началось мирное время. Не сразу рассеялся дым пожара над руинами Европы...

Когда-то для Диснея самым верным делом были короткометражки. Теперь их постановка обходилась так дорого, что без вывоза за границу они себя не оправдывали. А полнометражные требовали огромных сумм, долгосрочных кредитов и целого года работы. Дисней пытался найти середину между этими крайностями.

Он попробовал сложить несколько коротких сюжетов в длинный фильм. Таким способом был построен снятый в Южной Америке «Привет, друзья!». Уолт приготовил несколько сборных программ: «Играйте мою музыку», «Вилли, оперный кит», «Забавы и причуды без конца». Но такие слоеные пирожки не пошли нахват, а лишь едва возмещали затраты. Требовался какой-то решительный шаг, способный сдвинуть с места забуксовавшее производство.

В 1947 году Дисней выступил с красочным, зрелищно эффектным фильмом «Песнь Юга». Музыка, тан-

цы, живописная природа и декорации, старинный быт, пышные наряды чередовались с кадрами мультипликаций. Натурные съемки с участием известных артистов стали главными в фильме. На долю мультипликации осталось около одной трети.

Действие разворачивалось на плантации старого Юга США. Из среды героев фильма на первый план выдвинулись мальчишка — внук владелицы плантации, его приятель, крохотный негритенок, и старый негр, дядя Римус, кладезь народной премудрости, вымышленный персонаж литературного фольклора. Он рассказывает излюбленные негритянские сказки про братца Кролика и братца Лиса. Содержание сказок слагает рисованную часть фильма, выполненную в диснеевской манере со всяческими зверюшками и финтифлюшками. Малыши отважно карабкаются по жизненным тропкам, и сказки старого дяди Римуса служат им, то с большим, то с меньшим успехом, ориентиром в возникающих перед ними неведомых житейских проблемах.

Остальные персонажи действовали в пределах сюжета, обычно принятого в американском кино. В старых опереточных традициях были выдержаны комические негритянские персонажи, что вызвало нарекания прогрессивной критики. Но, с другой стороны, рецензенты должны были по достоинству оценить здравую непосредственность образов детей, резко противостоявших малолетним психопатам и маньякам, господствовавшим в послевоенном американском кино.

На долю «Песни Юга» выпал большой успех. Зрителям нравились радостно-праздничные тона и нарядность фильма. Все это слегка отдавало старомодностью, но было неизмеримо приятней модных патологических извращений и жестокостей. Успех фильма был настолько значителен, что через десять лет он был повторно выпущен на экраны. Факт примечательный, и при этом редкостный. . .

«Это сделал Дисней!» — возвещала реклама. «Это подлинный Дисней!» — подтверждали рецензенты. Бесспорно, «Песнь Юга» достаточно типична для Диснея, его рука, можно сказать, ощущалась во всем. Вместе с тем обращают на себя внимание справочные данные по фильму. В них перечислены авторы сценария, два постановщика, один по натурным съемкам, другой — по

мультипликации, художники, операторы. Дисней среди них не упомянут. Его имя стоит только рядом с фирмой, концерном РКО, выпустившим фильм на экран.

Конечно, и прежде во вступительных надписях указывалось «Уолт Дисней продакшн». Это означало, что он не режиссер, не художник, а нечто большее: он «сделал» фильм. Постановщиков не было. Теперь они появились и с очевидностью свидетельствовали о том, что фильм ставил кто-то другой. Можно не сомневаться, что все, до мелочей, продумал Уолт и делалось все по его указаниям и под его руководством. Но практически он уже не участвовал в работе над созданием фильма. Эту работу выполняли другие.

По этому поводу сам Дисней высказывался так.

— Однажды я был озадачен вопросом маленького мальчика: «Это вы рисуете Микки Мауса?» Я должен был признаться, что не рисую. «Значит, вы придумываете все шутки и забавы?» И это я не делаю! Мальчик посмотрел на меня недоуменно: «Так что же вы делаете, мистер Дисней?» Я представляю себя подобием пчелки, которая перелетает с места на место, собирая пыльцу. Я хожу по студии и направляю работу каждого. Полагаю, что это и есть дело, которое я делаю!

Рассказывая об этом случае, Дисней добавил: — Я не считаю себя бизнесменом, но никогда не воображал, что составляю особую ценность как художник. . .

За годы войны произошли решительные изменения в творческой судьбе Диснея. Высшую точку — большие постановки от «Белоснежки» до «Бемби» он уже не смог превзойти. Все дальнейшее, в лучшем случае, повторяло достигнутое и, самое большее, показывало только рост технического совершенства. Крупный художник превращается в строгого, дотошного продюсера, требовательного хозяина, решающего все дела.

В этом единоначалии имеется своя оборотная сторона. Дисней решает, а его режиссеры и художники работают. Тем самым они приобретают большую активность в создании фильма, и Уолт вынужден уступить им заметную долю своего первенства. Распоряжаясь всем в целом, он неизбежно уменьшает свою долю участия в каждом фильме в отдельности. И чем больше у него ставится фильмов, тем меньше ему удастся реально вложить в каждое произведение. Он



«Песнь Юга»

все в меньшей степени оказывается творцом художественных произведений, а в большей — дельцом, предпринимателем.

«Песнь Юга» укрепила положение Диснея, но решила вопроса, что делать дальше. Сочетание натурального и рисованного фильма не открывало новых путей. Уолт был знаком с такой комбинацией еще в дни работы над «Алисой». А ему хотелось не только наладить ход производства, но и найти для себя что-то новое, привлекательное, требующее напряженного внимания и сосредоточенных сил.

Уолта давно занимала мысль о выпуске фильмов, посвященных изучению природы. Делать что-то поучительное, образовательное... Ведь у него накопился большой опыт наблюдений и съемок животных. К тому же постановка военных учебных фильмов ознакомила его с приемами обучения средствами кино. Правда, подобное начинание не сулило материальной выгоды и не решало вопроса, что же делать студии. Зато оно решало, что делать ему самому.

Дисней горячо принимается за дело. Он готовит экспедицию на Аляску и приглашает на студию ученых и педагогов для обсуждения вопросов постановки просветительных фильмов. Результат получился совершенно непредвиденный. Позаседав с учеными мужами, Уолт объявил, что отныне строжайшим образом запрещается на студии произносить слова «просветительный» и «образовательный». Оказалось, что ученые

с первой же минуты перессорились с Диснеем и между собой. То, что предлагал один, немедленно вызывало яростные нападки всех остальных. Договориться о чем-нибудь было абсолютно невозможно. Единственно, что Уолту удалось, это выпроводить с почетом высокообразованных гостей за ворота.

Экспедицию на Аляску пришлось отменить. Но так как несколько операторов были уже снаряжены, они получили задание присмотреть на Аляске и прибрежных островах, нет ли там чего-нибудь интересного. Операторы осмотрелись и привезли кое-какой материал. Диснею понравились кадры жизни тюленей, и он смонтировал из них короткометражный фильм «Тюлений остров» (1949).

Так началась большая серия, получившая название «Подлинно жизненные приключения». Новое начинание пришлось по душе Диснею, оно доставило ему много удовольствия. Зато много огорчений доставили ему прокатчики. Они не хотели даже разговаривать о выпуске на экран бессюжетных фильмов. Кто пойдет смотреть фильм, в котором нет прославленных звезд, любовных сцен и острых происшествий? Пришлось припомнить давнопрошедшие времена и заняться продвижением своей новой затеи.

Знакомый владелец кинотеатра близ Голливуда согласился показать у себя «Тюлений остров». Зрители дали пять тысяч хороших отзывов о фильме. С большими усилиями удалось его протолкнуть в несколько кинотеатров. Фильм продержался на Бродвее четыре месяца, и Киноакадемия наградила его особой премией. Брешь для «Подлинно жизненных приключений» была пробита.

Новое увлечение Диснея не было случайной находкой. Оно подготавливалось издавна, и его первоисточник надо искать в классе рисования живой природы. Художники-операторы, выезжавшие на просторы лесов и лугов, делали первые шаги к подлинно жизненным приключениям. Решающую роль, конечно, сыграло тяготение Уолта к подлинной жизни, любовь к природе и животным.

Дисней загорается созданием нового направления своей работы. Он придумывает различные области исследований, рассылает операторов, дает им настав-

ления, что искать и как снимать. Он все время твердит:

— Снимайте, снимайте как можно больше, без опаски снять лишнее! Помните, что в нашем деле самое дешевое — киноплёнка!

Кое-кто из операторов выжидал подходящих условий для съемки, не решался снимать при недостаточной освещенности и тому подобное. Оператора, посланного на съемку бобров, Уолт напутствовал:

— Пока вы можете рассмотреть бобров в глазок аппарата — снимайте!

Прислав часть отснятого материала, оператор писал: «Я снимал, как Уолт мне велел, и не виноват, если ничего не получилось!» Ему удалось застигнуть бобра, когда тот заготовил для нужд своего строительства целый ствол и был поглощен его транспортировкой в прорубь. Но ствол никак не пролезал в нее. Оператор терпеливо снимал все попытки бобра расширить прорубь и управиться с неподатливым стволом. Убедившись в бесплодности усилий, бобр принялся разгрызать ствол на куски и просовывать их один за другим под лед. Наступали короткие зимние сумерки. Бобра они, видимо, не смущали, а оператор тоскливо думал о горячем кофе и явно пропавшем интересном материале, но продолжал снимать. После лабораторной обработки выяснилось, что в последних кадрах бобр едва виден. Все же Уолт включил весь эпизод со стволом в фильм «Долина бобров». Растворяющийся в сумерках бобр каждый раз вызывал в зале кинотеатра возгласы сочувствия и одобрения.

Не считаясь с трудностями продвижения на экран «Подлинно жизненных приключений», Дисней продолжал настойчиво работать над ними. Он хотел, чтобы зрители заинтересовались и полюбили эти подсмотренные в живой жизни природы бесхитростные картинки. Работа была кропотливая, требовала от операторов беспредельного терпения, надолго затягивала постановку. На короткометражку сплошь и рядом уходил год, а то и больше...

Уолт добивался не только получения выигрышных, эффектных снимков, но старался, где это оказывалось возможным, обработать их в собственном ему духе. Например, в фильме «Водяные птицы» ему удалось

так подогнать под музыку снятый на натуре материал, что одна из водоплавающих птиц отплясывала Вторую венгерскую рапсодию Ф. Листа.

Добившись успеха в новом жанре, Дисней отважился приступить к выпуску полнометражного фильма «Подлинно жизненных приключений». Впрочем, получилось это без заранее обдуманного намерения. Для очередной постановки он наметил материал флоры и фауны зоны пустыни. На съемки было послано несколько групп операторов.

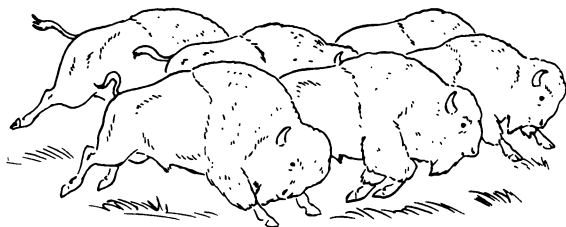
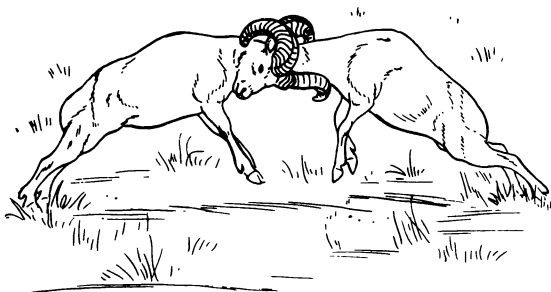
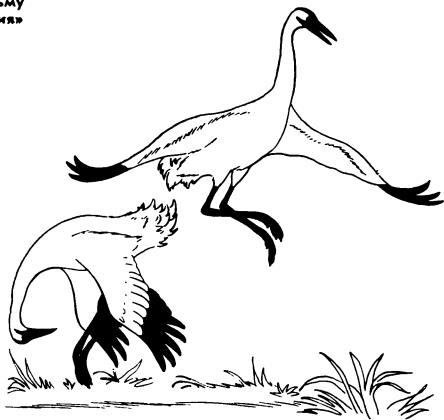
Посмотрев привезенный ими материал, Уолт тотчас же отправил операторов обратно для продолжения съемок. Материал был настолько интересен, что «Живая пустыня» (1953) сделалась полнометражной. На нее было истрачено полмиллиона, и дохода она принесла, как большой сюжетный фильм...

Поразительно, как Дисней всегда доводит свои замыслы до полного торжества! За что бы он ни принимался, прокатчики, финансисты и прочие дельцы, стоящие на страже своих долларов, стеной вставали против него. Впрочем, дельцы неспособны понять то, что не предусмотрено их бизнесом. Они мыслят по установленному шаблону. Дисней, конечно, тоже делец, но он художник, а потому понимает намного больше. Он доказывает, что зрители одобряют его замыслы не восторженными криками, а звонкой монетой, уплаченной в кассу кинотеатра. Поистине, он, подобно царю древней Фригии Мидасу, превращал в золото все, к чему прикасался. Завидная способность для бизнесмена! При этом, вопреки древним легендам, ослиные уши выростали не у него, а у тех, кто ему не верил...

За «Живой пустыней» последовали также полнометражные «Исчезающая прерия» (1954), «Африканский лев» (1955), «Тайны жизни» (1956) и другие.

Среди «Подлинно жизненных приключений» особо выделились «Тайны жизни». Обычно каждый фильм посвящался одной, ограниченной теме или местности. На этот раз Дисней попытался охватить более широкий круг явлений. Можно сказать, в фильме шла речь о динамике жизни, о стихийных и целеустремленных силах природы. Съемку производили полтора десятка операторов, выезжавшие в разные местности.

Зарисовки по фильму
«Исчезающая прерия»



Самый большой эпизод «Тайн жизни» заняли пчелы и муравьи, проявлявшие необычайную целенаправленность своих движений. Очень детально была показана их жизнь, строительство жилья, заготовка пищи, выращивание потомства. Казалось, в улье и муравейнике все делается обдуманно, расчетливо.

Тут же можно было видеть, как растения, цветы совершают целесообразные движения, добываясь оплодотворения или стараясь зацепиться ростками, усиками для того, чтобы вытянуться, удержаться на свету. Такая же активная борьба шла в глубинах моря за жизнь. И наряду с этим действовали титанические, слепые силы вулканов, от которых содрогалась и трескивалась земная поверхность.

Серия «Подлинно жизненных приключений» приближалась к научно-популярному кино. Недоставало логичной обоснованности для раскрытия научных выводов. Дисней утверждал, что умышленно уклоняется от образовательных целей. Вполне возможно, что ему не хотелось ввязываться в спорные научные вопросы. Для него всегда оставалась существенной задачей представить занимательное зрелище. Не случайно в заглавии подчеркивался приключенческий уклон.

Но и в такой демонстрации материала содержался просветительный смысл. Подобные фильмы несом-



Нападение сокола
из фильма
«Исчезающая прерия»

ненно расширяли кругозор, а занимательность усиливала их воздействие. Отбор фактов убеждал в причинной обоснованности явлений природы, заставлял не только смотреть, но и задумываться над увиденным. Странные, необыкновенные явления наводили Диснея на мысль о существующих в природе закономерностях.

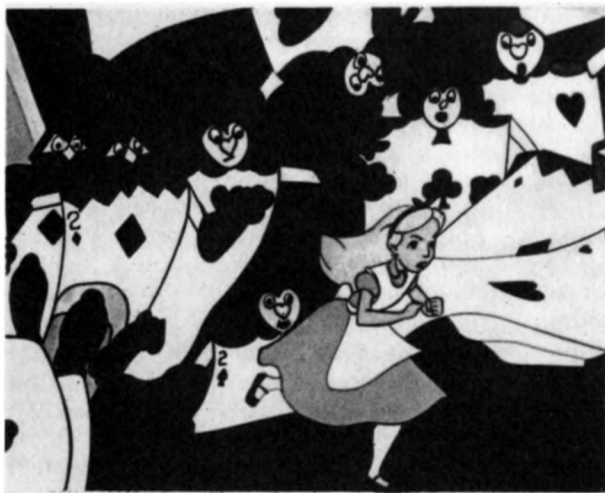
Но это еще не все. Поскольку операторы все равно разъезжают, а самое дешевое в деле — киноплёнка, почему бы им заодно не поснимать места, куда они попадают? В итоге, без особых усилий появляется на свет еще одна серия — «Народы и страны», пейзажно-географического характера. Она не требует особых затрат, а все-таки кое-что добавляет в доходы. Так появляются «Эскимосы Аляски», «Самоа», «Люди против Арктики» и ряд других.

Все же такого рода «вторичное сырье» может образоваться при больших оборотах основного производства. Тут одним подлинно жизненным не обойтись! И Дисней принимается за выпуск обычных художественных фильмов с живыми артистами. В такой разновидности продукции тоже заключалась некоторая доля новизны. Ведь Уолта давно привлекали фильмы для «большого экрана»...

Несколько неожиданным толчком послужили чисто деловые обстоятельства. Уже не раз у него экономика двигала искусство... С Диснеем была связана одна английская студия. После войны, вследствие финансовых трудностей, она бездействовала. Уолту предложили «разморозить» ее и организовать производство рисованных фильмов. Но такая перспектива никак его не прельщала. Ему достаточно хватало беспокойства у себя дома.

По-видимому, к этому времени интерес Диснея к мультипликации вообще заметно снизился. Нет, он вовсе не намеревался отречься от нее. Но рисованный фильм у него отодвинулся на второй план. И это можно понять. Ничего нового для себя он здесь найти не мог. В своем художественном стиле, разработанном в течение десятилетий, он сделал все, что мог. Не придумывать же теперь какой-то новый стиль! Да это и не придумывается, а складывается по своим художественным понятиям, образу мысли...

Так Дисней пришел к решению ставить чисто сюжетный фильм. Для начала он остановился на экранизации прославленного «Острова сокровищ» Р. Л. Стивенсона. В Англию он взял только несколько человек в помощь себе при налаживании работ. Весь постановочный коллектив с артистами он укомплектовал на месте. И дальше, в течение четырех лет, на английской студии ставилось по фильму в год. Они вышли под маркой производства Диснея. С тех пор обычные игровые



фильмы прочно вошли в состав его продукции и постепенно выдвинулись на первое место.

Пока «Подлинно жизненные приключения» и актерские художественные фильмы завоевывали права гражданства на студии, полнометражные рисованные фильмы продолжали еще числиться главной опорой Диснея. В 1950 году в делах царило оживление. «Тюлений остров» уже выбрался на экраны, «Остров сокровищ» начат постановкой, а на голливудской студии шли работы над «Золушкой» — первым после войны рисованным полнометражным фильмом. От него ожидали больших доходов, и они действительно поступили. Воодушевленный успехом «Золушки», Дисней при-

нялся в следующем году еще за один полнометражный рисованный фильм — «Алиса в стране чудес». Экранизация классического произведения детской литературы сулила привлекательные возможности для Диснея. Фантастические действующие лица, очеловеченные зверюшки, невероятные происшествия в стране чудес, куда попадает реальная и обыденная Алиса, открывали широкий простор для выдумки и эффектных находок. Но в романе Льюиса Кэрролла под причудливым вымы-



слов скрывалось немало острых сатирических выпадов против высших кругов английского общества второй половины XIX века. Сама королева Виктория подверглась осмеянию под видом Червонной дамы. Сатирическая подоплека осложняла сказочную фантастику, подрывала эмоциональную направленность. В романе не содержались привычные сказочные категории добра и зла, смешного и трогательного. Дисней не нашел средств выражения подтекста романа, и фильм оказался намного бледнее литературного подлинника.

— По-моему, юмор должен вызывать не только смех, но и слезы, — говорил Дисней. — Они чередовались в «Белоснежке», в «Золушке». Алиса остается



холодной, и я не понимаю, надо ли за нее радоваться или сочувствовать ей в переживаемых приключениях. Они не затрагивают сердце, и это плохо... Должно быть, я не умею смеяться отвлеченно!

Неудачу Алисы возместил следующий рисованный фильм, поставленный в 1953 году, «Питер Пан», по классическому приключенческому роману Джемса Барри. Знаменитый капитан Хук со своими пиратами, сражения с индейцами, удивительный Крокодил и прочие атрибуты захватывающего сюжета действовали без промаха.



Все эти фильмы доказывали, что художественный уровень рисованного фильма Диснея по-прежнему высок. Именно по-прежнему. Но никак не по-новому. И даже в сравнении с прежним, можно было сказать, «нисколько не хуже».

Наиболее значимым в послевоенные годы оказался первый широкоэкранный полнометражный рисованный фильм «Леди и Бродяга», появившийся в 1955 году. Леди — холеная болонка, а Бродяга — бездомный пес. Он озлоблен, но по достоинству ценит свою независимость. В их встрече сталкиваются два различных мира, два противоположных взгляда на жизнь. Но, конечно, Бродяга влюбляется в Леди. Сюжет разворачивается по установленным канонам. После ряда приключений изящная болонка попадает на живодерню бездомных собак. Ей грозит неминуемая гибель. Разумеется, в последнюю минуту ее спасает Бродяга, и все приходит к счастливой развязке.

«Леди и Бродяга» выполнена с замечательным мастерством. Нет сомнения, что со времен «Белоснежки» далеко шагнула кинотехника вообще, и на студии Диснея в частности. Но не это заслуживает внимания и не то, что рисованный фильм впервые достиг широкоэкрannого формата. Подкупают те нотки человечности в сопоставлении жизненных контрастов, которые слышатся у Диснея сквозь затасканные сюжетные схемы. Только благодаря им крайне условные персонажи приобретают черты волнующей жизненности, как в лучших произведениях прошлых лет.

По этим ноткам жизненности можно догадываться, что рисованный фильм Диснея еще не пришел к исчерпанию своих сил. Правда, разработанная им форма вряд ли может рассчитывать на новый подъем. Но повинна тут не форма, а узость содержания в рамках волшебных сказок и общепринятых сюжетных схем. Возможно, что новая, актуальная тематика оказалась бы способной вдохнуть свежие силы в эту форму. Тут и прежние по своим принципам образы могут зажечь иной жизнью, заново привлечь мысли и чувства миллионов зрителей к тому, что остро задает их сегодня. Решение подобных задач всецело зависит от творческой активности Диснея-художника. Между тем его творческая мысль явно застыла...





КАК ДИСНЕЙ ОТКРЫЛ СВОЮ СТРАНУ

Где найти страну такую, в которой уживаются рядом Микки Маус и капитан Хук со своими пиратами, лихой ковбой со своим скакуном и все президенты США? Эта страна составляет воображаемый мир Уолта Диснея. А как могло быть интересно посетить этот мир детям! Пожалуй, и родители не скучали бы там...

Такие мысли впервые появились у Уолта, когда он прогуливался со своими малолетними дочерьми. Кстати сказать, они были его первыми консультантами при рождении новых персонажей. Они заставляли его придумывать для них забавы и развлечения. А затем его отцовские выдумки шли в производство... Мысли о постройке сказочного мира все сильнее овладевали им. Он представлялся ему все с большими подробностями. И этот мир нужен был больше всего ему самому!

Он со вздохом думал, сколько сил и стараний приходится вкладывать в каждый фильм. Но вот фильм закончен и ушел от него. Теперь невозможно ничего в нем добавить, изменить, улучшить. Фильм ушел на экраны, стал независимым, недостижимым. Совсем как родная дочь, вышедшая замуж и уехавшая в далекие края... А построенный им сказочный мир навсегда останется с ним. Его можно постоянно увеличивать, расширять, добавлять все новые и новые выдумки. Из года в год он будет становиться все прекрасней и интересней...

Уолт стал делиться своими мечтами с родными, но никто не принимал их всерьез, настолько они были

фантастичны. Он распространялся о сооружении средневекового замка, в котором жила Белоснежка, о реке, русло которой придется прорыть, о холмах, насыпанных на ровном месте, о пиратском корабле с полной оснасткой.

Впрочем, еще во время подготовки к строительству студии Уолт поговаривал о необходимости оборудования площадки для развлечения публики. Тысячи людей хотели бы посетить студию Диснея, посмотреть, что и как там делается. Но так как рабочее помещение нельзя превращать в зрелище, то такое зрелище надо развернуть по соседству. Время тогда было горячее, со строительством приходилось спешить, чтобы не задерживать расширения выпуска фильмов. Намерения Уолта остались предположениями.

Настал день, когда Уолт понял, что уклониться от осуществления своей мечты ему не удастся. И он с восторгом покорился своей участи. Он заговорил поделовому с Роем. Брат посмотрел на него с нескрываемым испугом.

— Но это совершенно безумная фантазия! Она поглотит не меньше миллиона и ничего не даст. И это в такой момент, когда...

— Я знаю, для новых начинаний вообще не бывает подходящих моментов. По крайней мере, для меня!..

Финансисты, которых Уолт пытался заинтересовать новым предприятием, сочувственно вздыхали, говорили о тяжелых временах и советовали съездить куда-нибудь отдохнуть. А потом, глядя ему вслед, недвусмысленно стучали пальцем по лбу.

Препятствия только подхлестывали Диснея. Он решил строить свою страну, Диснейленд, на собственные средства. Да, у него были личные средства, и он любил иногда шутливо прихвастнуть, что у него самостоятельный счет в банке с вкладом в четыре тысячи долларов. «Конечно, яхт на это не купишь», — намекал он на увлечения голливудских миллионеров. Но и свою страну на это не построишь... Под залог своих страховых полисов Уолт получил ссуду в сто тысяч. С этим уже можно было начинать.

Слыханное ли дело: начинать сооружение страны, которая будет названа его именем и реально воплотит его выдумки! По прорытому руслу забурлит поток,



поднимутся холмы и стены замка,—все, как он себе представлял... Какой простор для фантазии художника — лишь бы хватило денег!..

Это произошло в 1955 году. Примерно в полусотне километров южнее Голливуда, в Анахайме, открылась «страна Диснея» — Диснейленд, парк аттракционов, нечто подобное нашему парку культуры и отдыха. С огромным воодушевлением занялся Уолт строительством страны своей мечты. Чудеса появлялись одно за другим, поражая размахом изобретательности.

Красочный уголок старого Далекого Запада времен его освоения переселенцами. Тут можно прокатиться в настоящем почтовом дилижансе с упряжью в шесть лошадей или проскакать на муле. Между поднявшимися на ровном месте холмами с шумом низвергается водопад. Из темного туннеля выезжает поезд, на котором можно совершить путешествие вокруг всей страны.

В таинственной пещере вековые сталактиты свешиваются навстречу поднимающимся с пола сталагмитам. О, это замечательная пещера! В ней заблудились Том Сойер и Бекки Татчер. Тут скрывался индеец Джо. Сомневающиеся могут рассмотреть надпись, сделан-

ную Томом, и пометки копотью свечного огарка. Попасть в эту пещеру нелегко. В нее надо добираться ползком, как Том и Бекки.

С высокого берега видны притаившиеся в кустарнике могучие хищники и слышно их жуткое рычание. А огромные слоны с удовольствием плещутся в бассейне и пускают хоботами целые фонтаны брызг. На островке воздвигнуто бревенчатое укрепление. В нем можно укрыться и отстреливаться, подобно героям Фенимора Купера. По широкому водному простору, шумя колесами, величественно плывет пароход, на котором работал лоцманом Марк Твен. С его палубы виден островок, где прятался Гек Финн с беглым негром Джимом.

Диснейленд выростал как по мановению волшебной палочки сказочного чародея. На деле чародем оказывался довольно добродушного вида пожилой джентльмен, а все чудеса возникали перед изумленными взорами посетителей при помощи поворота рукояток, включения рубильников, моторов, трансляции грозного рева диких зверей через репродуктор с записи на магнитофонной ленте. Сказочное чудо Диснейленда — это чудо современной техники.



Диснейленд быстро стал общеамериканской достопримечательностью, как Ниагарский водопад и Йеллоустонский парк. Ежегодно его посещают пять миллионов человек. Тщательно продуманные забавы для малышей были по достоинству оценены взрослыми. Их число в четыре раза превышает количество малолетних посетителей.

Сто тысяч долларов, лично вложенных Уолтом, вскоре разрослись в миллионы, добавленные фирмой Дисней-братья. Благосклонное внимание к Диснейленду проявил всемогущий гигант киноиндустрии Парамаунт Корпорейшн. Еще один замысел Диснея, казавшийся ничемной фантазией, превратился в предприятие крупного бизнеса. И произошло это потому, что в основу Дисней поставил не страсть к деньгам, а страсть художника с большим размахом фантазии и большим капиталом.

Диснейленд занял прочное место в мыслях и делах Уолта, стал его любимым детищем. На улучшение и расширение своей страны было не жаль затрачивать уйму времени и средств, не подсчитывая заранее, сколько прибыли принесет каждое новшество. Непредвиденным образом Диснейленд приобрел гораздо большее значение, чем можно было предполагать. Из парка аттракционов он превратился в эксперименталь-





Микки Маус и утенок Дональд на пиратском корабле
в Диснейленде

ную лабораторию творчества Диснея. Здесь проводилась подготовка, широкая проверка и пропаганда новых начинаний и художественных замыслов. Такая лаборатория оказалась насущно необходимой. И вот почему.

К середине пятидесятых годов американскому кино был нанесен тяжкий удар, пошатнувший его благополучие. Коварным врагом явилось телевидение. Все большая масса людей каждодневно усаживалась у себя дома с полным удобством в своих креслах перед светящимся экраном телевизора для того, чтобы, не сходя с места, увидеть события дня, эстрадные представления, фильмы и спектакли.

Посещаемость кинотеатров быстро падала, дельцы впадали в панику. «Кино гибнет!» — кричали они. Во имя спасения кинематографии поспешно заключались соглашения об ограничении демонстрации фильмов по телевидению. Усиленно внедрялись новинки кинотехники, широкоэкранные фильмы, панорамное кино, недоступное для передачи по телевидению.

Дисней не был напуган телевидением. Наоборот, оно ему понравилось, заинтересовало новыми возможностями. Все поспешно возводили баррикады, чтобы оградиться от опасного врага, а Дисней сам пошел в телевидение и был принят с распростертыми объятиями. Впоследствии деятели телевидения говорили, что приход Диснея окрылил всех новыми перспективами.

Уолт быстро нашел, о чем можно поговорить в духе взаимопонимания. Он с ходу заключил крупную сделку, сбыв свои старые, давно сошедшие с экрана и позабытые короткометражки. С новыми силами забегали и запрыгали по телевизорам Микки Маус со своими приятелями. Уже успело подрасти новое поколение, не знавшее фильмы двадцатилетней давности, и старые герои вызывали новый восторг. Дисней снова бойко торговал давно распроданным товаром...

Уолт разделял деятелей кино по их отношению к телевидению на три разновидности. Одни считали, что телевидение надо побороть, не стесняясь в средствах. Другие предлагали изолировать общего врага стеной пренебрежения и непризнания, надеясь таким путем привести его к гибели. А третьи призывали идти в телевидение, чтобы овладеть им и поставить на службу своим интересам. К последним он причислял и самого себя.

Первый дебют в телевидении Дисней сделал на рождественских праздниках в 1950 году. Он принял участие в грандиозном по масштабу ревью, развернутом в честь (и за счет) знаменитого живительного напитка кока-кола.



Механизм
поющей птицы



В одном из уголков сада
поющих птиц и цветов в Диснейленде

В разнохарактерный дивертисмент были включены рисованные короткометражки Диснея.

Вскоре он провел телевизионную экскурсию по своей студии. Давнишнее намерение теперь осуществилось, и посмотреть, что и как там делается, смогли благодаря телевидению не тысячи, а миллионы людей. Эта передача имела настолько большой успех, что была повторена и прицеплена к рекламе крупной фармацевтической фирмы.

Повысилась ли от этого продажа таблеток и мазей, остается невыясненным, но Уолт одним ударом уложил сразу трех зайцев. Во-первых, он укрепил свои позиции в телевидении. Во-вторых, он рекламировал свое производство. А в-третьих, показывая работу студии, он



Микки Маус и пес Гуфи у космической ракеты в Диснейленде

заблаговременно привлекал внимание широкого круга зрителей к фильму, который готовился к выпуску. Его появления в кинотеатрах уже с нетерпением поджидали. Всем хотелось посмотреть фильм, знакомый по завлекательному отрывку, увиденному по телевидению, когда он еще снимался на студии. Это была очень действенная реклама, за которую Дисней ничего не платил, а наоборот, телевидение платило ему. Вот это и называлось идти в телевидение и овладеть им. По этому пути за ним вскоре последовали другие предприниматели.

Когда Дисней занялся экранизацией всем известного романа Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водою», он повел телезрителей, сидевших дома, развалившись в креслах, прямо на дно океана, где производились съемки фильма. Это было сенсационное зрелище, признанное лучшей телепередачей за весь год. Уолт говорил, что вполне мог достигнуть такого же эффекта в бассейне на студии.

— Так делают все, и получается дешевле, — сказал Дисней. — Я не признаю такие приемы. Мне нужна подлинная картина подводного царства, а не ловкие трюки!

Увидев своими глазами, как снимался фильм, огромная масса телезрителей старалась не пропустить его появление в кинотеатрах. Нельзя не заметить, что за всей рекламной шумихой крылось неизменное тяготение Уолта к жизненности.

Телевидение подталкивало Диснея к расширению деятельности. В работах художников не все находило применение, а на телевидении могло пригодиться в разнообразных передачах, рекламных вставках. Но больше всего пошел в ход Диснейленд. Отсюда систематически начали проводиться разнообразные передачи.

Телезрители последовательно осматривали разделы страны Диснея: Далекий Запад, страны Приключений, Фантазии и Будущего и так далее. Вскоре передачи по

Фигура Минни, жены Микки Мауса, в Диснейленде



системе «Американ Бродкаст Компани» стали регулярно еженедельными с часовой программой. В них не только демонстрировался Диснейленд, но рассказывалось о предполагаемых нововведениях и планах. Широкие массы постоянно знакомились с тем, что там делается.

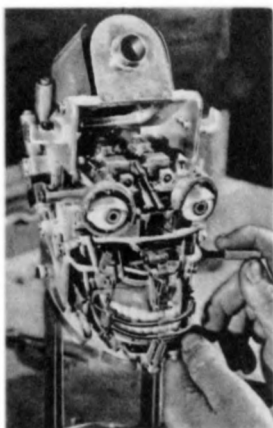
Телепередачи из Диснейленда служили не только целям информации и рекламы, но оказывались контактом с огромными массами. Узнав о предположениях Уолта, тысячи людей писали ему письма, делились своими мнениями, высказывали свои пожелания. Это были голоса тех, для кого он ставил фильмы, а не претендующих на всеведение дельцов.

Дисней стал в телепередачах знакомить с предполагаемыми к постановке фильмами, новыми персонажами, исполнителями главных ролей. Так он мог заранее проверить, как зрители примут его работу, внести своевременно поправки и улучшения.

Диснейленд привлекал внимание к историческому материалу. Воссоздание старого Далекого Запада и мест действия любимых литературных произведений направляло к мысли о постановке исторических фильмов. Он рассказал о своих планах телезрителям и показал свою «находку» — молодого исполнителя главной роли задуманного фильма Фесса Паркера.



Фигура президента Линкольна



Убедившись, что зрители одобряют его намерения, Уолт в 1955 году приступил к постановке фильма «Дэви Кроккет, король Дикого Запада», по роману Тома Хилла. Наперекор распространенным страхам, Дисней не побоялся ознакомить телезрителей со своим новым произведением и не просчитался. «Король Дикого Запада» прошел по кинотеатрам с исключительным успехом, а Дэви сразу сделался национальным героем.

Кроккет не был выдуманным персонажем, и в фильме показывались события, действительно происходившие более столетия тому назад. Успех Дэви ураганом пронесся по стране и перебрался через океан. Уолт получал ежедневно письма, целыми мешками. Зрители выражали вместе с восторгами негодование, как можно было допустить гибель такого героя! Но тут Дисней не мог ничем помочь: в фильме был показан исторически установленный факт...

Герой погиб, а сюжеты о нем рождались один за другим. Дисней быстро ставит все новые фильмы о приключениях Кроккета. Фесс Паркер взлетает новой звездой на голливудский небосклон и усиливает свою популярность выступлением в целом ряде постановок Диснея, посвященных Далекому Западу и гражданской войне 1861—1865 годов, — «Дэви Кроккет и речные пираты», «Великая паровозная охота», «По фургонам, на Запад» и других.

Дисней подошел к следующему этапу разработки исторической тематики. В 1956 году он взялся за выполнение обширной программы патриотического характера. Он решил всеми доступными ему средствами пропагандировать героическое прошлое своей страны. Прежде всего он сосредоточил свое внимание на самых первых ступенях истории США, на войне за независимость (1775—1783).

То был краеугольный камень в построении нового государства, провозгласившего основные принципы демократических свобод. Одной из великих, действительно освободительных и действительно революционных войн назвал В. И. Ленин войну американских колонистов за свою независимость.

Дисней приступает в 1956 году к постановке двухсерийного телевизионного фильма «1776». Это дата сражений американцев с английскими гарнизонами у Лексингтона и Конкорда, послуживших сигналом к началу военных действий. Стоимость постановки была установлена в два миллиона. Таких масштабов телевидение тогда еще не знало. Фильм был предназначен к трансляции из Диснейленда.

Коммунистическая «Дейли Уоркер» сообщала 22 октября 1956 года о новом начинании Диснея. «Развитие американской революции будет показано глазами юноши, некоего Джонни Тримейна. Его роль исполняет шестнадцатилетний Хэлл Сталмастер, «находка» Уолта. Джонни — вымышленный персонаж, но постановщики разъясняют, что много таких юношей участвовало в революции. Историческая точность показываемых событий должным образом проверена студией».

За первым опытом последовал ряд дальнейших постановок эпизодов истории США. В Диснейленде оборудована театральная площадка для тысячи зрителей. Сцена и экран служат здесь демонстрации событий прошлого и видных государственных деятелей. Перед зрителями проходят все президенты США. С обращением к народу выступает Авраам Линкольн, глава правительства, приведшего к победе демократического Севера над рабовладельческим Югом. Фигура президента Линкольна представляет собой сложный механизм, а в голове помещен целый электронный агрегат. Линкольн сидит в кресле, затем поднимается, делает

шаг вперед и обращается с речью к публике. Руками он делает жесты, а лицо передает пятнадцать видоизменений мимики.

Новинки современной техники представлены в Диснейленде в самых увлекательных формах, способных поразить воображение посетителей. Космическая ракета, из которой можно рассматривать удаляющуюся Землю и приближающуюся Луну, механические поющие птицы, однорельсовая железная дорога, русалки на дне морском и множество других чудес представляют не только занятное зрелище, но и плоды самого совершенного технического творчества. Созданная Диснеем страна станет грандиозным диковинным памятником художнику, изобретательная фантазия которого не знала преград...



КУРС НЕ МЕНЯЕТСЯ



Путь длиною в сорок лет протянулся со дня приезда в Голливуд обанкротившегося президента «Смехограмм Корпорейшн» до независимого владельца студии Буена Виста, Диснейленда, обладателя имущества на восемьдесят миллионов, магната телевидения, доктора изящных искусств, удостоенного высшей гражданской правительственной награды «Медали свободы» и трех десятков академических премий... Свежо предание, а верится с трудом!

К началу шестидесятых годов в США действовало около полутораста предприятий кинопроизводства. Всю силу власти по-прежнему держали в своих руках киты мировой киноиндустрии: Коламбия, Метро-Голдвин-Мейер, Парамаунт, XX век-Фокс, Юниверсал, Уорнер-братья. Вместе с Юнайтед Артистс, переключившимся в последние годы преимущественно на кинопрокат, они составляли Великолепную семерку американского кино. На этих семи монополистических китах держится звездный небосклон Голливуда. Теперь рядом с ними встал Дисней. Он не хочет войти в одно из монополистических объединений и отказывается уступить акции «с голосом», несмотря на непрерывный нажим финансистов.

Что же делает сегодня этот кит-единоличник? Да все то же, что и вчера: выпускает обычные полнометражные художественные, природоведческие, документальные и, кроме того, еще рисованные фильмы, маленькие, а иногда и большие для кино и телевидения. По-прежнему активно участвует в общественной жизни — орга-

низует, выступает, созывает, представляет и представляет. Но не в голливудском «высшем свете», а в клубах Микки Мауса, школьных, молодежных, преподавательских организациях и общественных учреждениях.

Дисней уделяет много внимания воспитанию и обучению детей. По телевидению регулярно передаются его фильмы «Клуб Микки Мауса». В них показываются игры и занятия членов клуба, одетых в шапочки с ушами Микки. Знаменитый профессор Тоткто со своим ассистентом и диснеевскими зверюшками помогает школьникам готовить уроки. Увлекательно объясняет он сухие строки учебника, физические явления, химические опыты, законы природы. Профессор уводит своих учеников в мир микробов и на просторы Вселенной, в недра атома и на дно океана... Скудное и трудное становится интересным и понятным. Своими фильмами, телепередачами, книгами Дисней каждый день предстает перед миллионами детей. Подобно персонажу одного из своих фильмов, Мери Поппинз, он несет малышам и школьникам поучительные и веселые развлечения, как старательная нянечка постоянно заботится об их времяпрепровождении.

Уолт был режиссером олимпийских церемоний и художником, оформлявшим в 1960 году зимнюю олимпиаду в Скво Вэлли, США. В беседе с советскими журналистами он сказал:

— Участие в оформлении олимпийских игр было для меня очень трудным, но я хотел внести свой вклад в дело сближения народов мира. Многие сейчас в своей повседневной жизни не замечают, что народы все больше стремятся к сближению. Ведь не случайно народная поговорка гласит: и незнакомец может быть хорошим человеком. Я всецело стою за культурный обмен!

Свою приверженность делу сближения народов Дисней, между прочим, подтвердил, подготовив к выпуску на американские экраны прекрасный французский фильм режиссера Кристиан-Жака «Если парни всего мира».

Продукция Диснея заметно отличается от изготавливаемой гигантами индустрии. Крупные предприятия, преодолеваемые острой конкуренцией, стараются изо всех

сил перещеголять друг друга сногшибательной сенсационностью, невиданными масштабами постановок, колоссальными декорациями, многими тысячами участников и многими миллионами затрат. Они изощряются в придумывании грандиозных зрелищ, жутких преступлений, извращенной сексуальности.

Ну, а на какой же фильм пойти в субботний вечер или в воскресенье обыкновенному добропорядочному американцу с женой и детьми? На шумно разрекламированный исторический сверхбоевик? Конечно, это интересно, хотя бы для выяснения, на что истрачены десятки миллионов. Цифры с длинным рядом нулей оказывают на большинство американцев прямо-таки гипнотизирующее действие. Но такие ошеломляющие зрелища появляются далеко не каждую неделю, и даже не каждый месяц. . .

Не сходить ли с чадами и домочадцами на восторженно расхваленный фильм «Поцелуй меня, глупышка?» Там молодой музыкант уступает свою жену на одну ночь миллионеру, в надежде, что тот откроет ему путь к славе и богатству. Сам же он внезапно и безумно влюбляется в обворожительную продажную женщину. . . Какой сочный пример американского образа жизни! Фильмов подобного рода каждодневно появляется предостаточно, но стоит ли на них водить детей? Остается еще сенсационный «Голдфингер», фантастический боевик, где перемешаны золото, кровь, разврат, атомная бомба, электроника убийц, неверная любовница, умирающая от того, что ее покрасили несмываемой золотой краской, и превозмогающий все агент английской секретной службы Джеймс Бонд, скрывающийся под номером 007. . .

Нет, лучше пойти с семьей на какой-нибудь из очередных фильмов Диснея. Они проходят без шумной рекламы, а собирают полные залы. На них не соскучишься и за свои деньги получишь щедро отпущенные захватывающие героические приключения, вперемежку с добродушным юмором, скромные, но эффектные зрелища, вызывающие волнение, слезы и смех.

Это вполне стерильная повседневная духовная пища, преподносимая миллионам американцев. Она немного пресновата, но зато не обжигает острыми пряностями и приправами, не вызывает изжоги, пригодна для зрите-

лей в возрасте от семи и до семидесяти лет. Дисней говорит, что выпускает фильмы, на которые дети могут не стесняться брать и родителей.

Фильмы Диснея проповедуют благопристойнейшие идеалы: почитание родителей, добросердечие к животным, любовь к родной стране, ее природе (и, заметим еще в скобках, — к американскому образу жизни). Массовая продукция Диснея заметно отличается от штампованной конвейерной продукции крупных предприятий, руководствующихся принципом: чем больше денег, тем меньше они пахнут! Низкопробная сенсация, безудержная сексуальность и беспредельная жестокость стали линией наименьшего сопротивления Большого Голливуда.

Дисней не прокладывает путей новейшим направлениям в киноискусстве. Но в нем нет однообразия, монотонности. Его продукция широка и охватывает как тематику прошлого, так и современность, романтические приключения и повседневную обыденность, драму и комедию, документы жизни и природы, мультипликацию.

Пожалуй, наиболее показательным для Диснея является фильм «Полианна» (1960), поставленный по одноименному роману Элеоноры Портер, несколько старомодной, но не лишенной одаренности писательницы. Роман был издан еще до первой мировой войны, имел совершенно невероятный успех и разошелся в миллионе экземпляров. Следует вспомнить, что в 1920 году он был экранизирован. Двадцатисемилетняя Мери Пикфорд, звезда мирового экрана, исполнила с исключительным мастерством роль маленькой, хрупкой десятилетней девочки. Полианна, «полианнический» после этого стали нарицательными понятиями, обозначением беспредельной детской непосредственности, добросердечности и трогательности в радостях и горестях.

Немой фильм Мери Пикфорд давно стал достоянием истории. И все же перед новой экранизацией стояла трудная задача создания обаятельного образа ребенка. Дисней пригласил на исполнение главной роли известную английскую артистку Хейли Миллс. Она не обманула надежд и прекрасно справилась с ролью и создала вполне «полианнический» образ подростка. В сюжете маленькая героиня сталкивается с окружающими ее черствыми людьми. После смерти отца она вынуждена



«Мальши в стране игрушек»

переехать в небольшой американский городок к своей богатой тетке. Ее встречают холодно, равнодушно, обижают, унижают. На дурное обращение Полианна отвечает неисчерпаемой добротой, лаской, нежностью. Так она покоряет всех и становится любимицей всего городка, завоевывает всеобщее обожание. Добросердечие побеждает злобу!

Нехитрая полианническая философия как раз по душе Диснею. Она ему нравится, и ею он привлекает зрителей. В этом секрет его успеха художника и предпринимателя. Его фильмы отвечают повседневным запросам огромной массы зрителей, ищущих приятного и поучительного развлечения для своей семьи. Это кино для семейного, домашнего употребления, рекомендованное школьным учителем и пастором, являющимся большими авторитетами в американской провинции. Миллионы людей не удовлетворяют фильмы с гангстерами, секс-бомбами и маниакальными убийцами. Не привлекают их и новаторские, «авангардистские» фильмы со сложной системой выразительных средств. В ответ на подобные запросы широких кругов зрителей работает с полной нагрузкой студия Диснея, его Диснейленд, его телевизионные передачи и вспомогательные предприятия, изготавливающие книжки, игрушки, узкоплёночные фильмы для показа в кругу семьи.

В самом беглом перечне фильмов последних лет можно легко подметить общую направленность продукции Диснея.

В «Ловушке родителям» сестрички-близнецы ловко и хитро придуманными способами заставляют помириться отца и мать, решивших разойтись. Это трогательно, смешно, нравоучительно.

В «Сто одном долматинце» целая собачья свора принимает героические усилия для спасения десятка щенков, обреченных злой судьбой на превращение в шубу. Забавно и поучительно детям.

В «Рассеянном профессоре» молодой ученый, благодаря удивительному изобретению, запросто совершает полеты на своей старенькой легковой автомашине и переживает при этом различные невероятные приключения.

«Малыши в стране игрушек» — миленькая музыкальная сказка.

«Лунный пилот» представляет собой достаточно острую сатирическую комедию, невзначай задевающую Федеральное бюро расследований и американскую программу проникновения в космос. Рядовой американец всегда с удовольствием воспринимает критические выпады в адрес правительственных кругов как свидетельство «свободы своих суждений». Дисней это знает, да и сам не прочь щегольнуть независимостью позиций. . .

«Легенда о Лобо» — экранизация известного рассказа Э. Сетон-Томпсона про умного сильного волка.

«Счастливого пути» — забавная комедия о путешествии американского семейства в Европу на пароходе «Соединенные Штаты».

«Три жизни Томазины» — веселый детский фильм о приключениях оранжевого кота, нескольких ребятшек, провинциального ветеринара и милой молодой женщины, которую принимают за волшебницу.



«Сто один долматинец»

«Мери Поппинз» — музыкальная комедия о чудесной молоденькой няне, появляющейся как добрая фея в семьях, где дети лишены внимания и брошены родителями, поглощенными своими делами и развлечениями. Благодаря стараниям Мери, ее беспредельным заботам и неисчислимым забавам, в которых деятельное участие принимают рисованные диснеевские зверюшки, появляющиеся рядом с живыми действующими лицами, дети становятся неузнаваемо хорошими. И более того, даже равнодушные родители поддаются под ее доброе влияние и, к своему немалому удивлению, обнаруживают радость в семейной жизни. Богатый отец семейства вынужден признать, что не в деньгах счастье. Эта сентенция в фильме, выпущенном миллионером Диснеем, прогрессивной критике Запада показалась парадоксальной. Должно быть, здесь имеет место своего рода «миллионерская самокритика»...

Оригинальность постановки, удачное и безукоризненно выполненное сочетание натуральных сцен с мультипликацией, хороший состав артистов, приятная, веселая музыка и танцы позволили «Мери Поппинз» выдвинуться в число десяти лучших американских фильмов за 1964 год. На Четвертом Московском Международном кинофестивале фильм демонстрировался вне конкурса и был хорошо принят зрителями.

Студия Диснея — одна из лучших в США. Она оборудована новейшей и наиболее совершенной аппаратурой. Здесь можно увидеть технику, которой нет на студиях самых крупных концернов. Некоторые установки усовершенствованы собственными силами, применительно к своим производственным задачам. Среди самого дорогого технического оборудования, обеспечивающего не только высокое качество продукции, но и лучшие условия работы, самым дешевым оказываются люди, осуществляющие замыслы своего хозяина.

Дисней слывет по всему Голливуду самым прижизненным предпринимателем. У него художники, режиссеры, сценаристы и артисты получают самую низкую оплату. При этом он может не колеблясь израсходовать пять миллионов на сооружение в Диснейленде городской площади старого Нью-Орлеана, хотя это не сулит особых прибылей. Причуды художника-миллионера уживаются со строгостью, расчетливостью и дальновидно-

стью крупного промышленника. Искусство уже не является для него основной профессией. Ему незачем рисовать самому, когда его замыслы могут по дешевой цене выполнить нанятые им художники. . .

Дисней с первых дней работы страдал от безденежья. Не только в муках творчества развивался его путь, но и в непрестанных мучениях финансовых затруднений. Машина изготовления фильмов нуждается прежде всего в источнике энергии — долларах. И на возврат затраченных ресурсов требовалось больше сил, нежели на решение художественных задач. Делать фильмы — это значит делать доллары. Таково требование американского образа жизни. Однако не пресловутый образ, на который полагается в экстазе молиться, а миллионы зрителей, полюбившие живое и жизнерадостное искусство Диснея, из своих грошей собрали ему богатство! Но условия создания художественных произведений направляют искусство к наживе.

Дисней, как художник, свободен и независим. Никто не требует, чтобы он что-то делал, а чего-то не делал. Но непреклонные объективные обстоятельства таковы, что он сам сделает то, чего от него молчаливо требуют. Ведь неспроста Уолт признавался, что не может ставить фильмы, которые не дают прибыли. Деньги — фильмы — деньги замыкаются в заклятый круг, из которого невозможно вырваться!

Ну, а чего же добились художники, не сделавшиеся предпринимателями и миллионерами? Пат Салливен и Макс Флейшер появились на арене рисованного фильма раньше Диснея. Историки кино зачислили их, и не без оснований, в число первооткрывателей американского искусства мультипликации. Флейшер после грандиозного успеха «Белоснежки» пытался конкурировать с Диснеем по заданию Парамаунта. Он поставил полнометражные рисованные фильмы «Путешествие Гулливера» (1940) и «Мистер Жук отправляется в Вашингтон» (1941), но успеха не имел. Доход от них был незначителен, и Флейшеру пришлось уйти из Парамаунта. Салливен и Флейшер сошли со сцены, и их фильмы помнят только историки. Так решается судьба художника: кто не умеет наживать, должен пропадать!



ДИСНЕЙ И ДРУГИЕ



Несколько лет тому назад в Париже вышла книга «Рисованный фильм после Уолта Диснея» Робера Бенайуна. Слово «после» в заглавии должно было навести на мысль, что рисованный фильм развивается без Диснея. По существу, это соответствовало истине. Хотя Дисней в то время энергично действовал в кинематографии, в частности в мультипликации, однако к исканиям новых путей он был непричастен. Вместе с тем заглавие книги говорит и о другом. «После Уолта Диснея» свидетельствует, что его фильмы составили решающий исторический этап в мировой мультипликации. Это не подлежит оспариванию.

Даже Бенайун, очевидный сторонник модернистского и абстракционистского искусства, все же признает достоинства ненавистного ему Диснея: «От его лихорадочной активности, от его лучезарного оптимизма мы храним воспоминания о беззаботной эпохе... Дисней заставил широкую публику полюбить мультипликацию, отождествляя появление своих рисованных персонажей на экране с радостью жизни. И за это он достоин самой большой славы».

Сейчас, когда нам виден весь пройденный Диснеем творческий путь, нет надобности снова перечислять достоинства и взвешивать его вклад в киноискусство. Несомненно, Дисней превзошел всех своим мастерством, выразительностью, изобретательностью, четкостью и кинематографичностью. В остальном мнения могут расходиться.

Достижения Диснея встряхнули всю мировую мультипликацию. После колоссального успеха его звуковых и цветных фильмов стало невозможно и стыдно показывать технически слабые и скудные выразительностью рисованные фильмы. И все стали стараться делать, «как Дисней».

В общих усилиях поднять уровень выразительности сказалось огромное положительное воздействие Диснея на искусство мультипликации. Если Дисней не художник, а всего лишь ловкий предприниматель, как утверждают некоторые критики, остается таинственным и необъяснимым, почему подражали ему во всем мире и старательно у него учились?!

Но диалектика развития такова, что хорошее может переходить в свою противоположность и стать плохим. Когда подражают все и повсюду, тут количество переходит в качество, и при этом — плохое качество. . .

Так получилось и с влиянием Диснея. В итоге равенства на него, в фильмах различных художников разных стран забегали диснеевские персонажи. Художники отступали от своей индивидуальности и национальных особенностей. Многообразии развития мировой мультипликации остановилось на достигнутом Диснеем, зашло в тупик шаблонности приемов. Подражание входило в норму.

Советский рисованный фильм додиснеевского этапа добился значительных успехов. Еще в годы немого кино наши сатирические мультипликации, например Ю. Меркулова, исходили из традиций советской революционной графики карикатуры и плаката. Такой же самобытностью отличались и наши первые звуковые рисованные фильмы: «Почта» М. Цехановского, «Царь Дурундай» И. Иванова-Вано, «Органчик» Н. Ходатаева, «Джябжа» М. Пашенко и целый ряд других.

В советском киноискусстве всегда критически воспринимались эффектные формы кинематографии капиталистических стран. Однако уровень техники и выразительности Диснея был так высок, что многие наши художники приняли их на свое вооружение.

Советское содержание, наши сюжеты и идеи нередко старались выразить инородными формами. Диснеевские персонажи сплошь и рядом подвергались принудительному осмыслению, но это не могло способствовать

их акклиматизации в советском кино. «Лиса строитель», «В Африке жарко», «Здесь не кусаются», «Заяц портной» и некоторые другие пытались приспособить диснеевских зверюшек к потребностям советского мультипликационного животноводства...

Один из основоположников и ведущих мастеров искусства нашей мультипликации И. Иванов-Вано говорил, что подражание Диснею дало некоторые положительные результаты в изучении техники движения, овладении процессом оживления и актерской игры персонажей, синхронности и нахождения смешных положений. Но всего этого, по его мнению, можно было достичь и другим путем: анализируя и изучая технику Диснея, не беря у него «на прокат» его форму, а внедряя его технику в свою, оригинальную форму, раскрывающую свое, советское, содержание.

Ошеломляющее воздействие оказал Дисней на всю западноевропейскую мультипликацию. Диснеевские персонажи уверенно забирались в рисованные фильмы большинства стран и поселялись в них на правах новых хозяев. Но там подобное явление было обычным, так как почти вся европейская кинематография находилась под постоянным и сильным влиянием Голливуда.

В США Дисней имел все основания для занятия господствующих позиций. Его стиль был органически связан с американской графикой детской иллюстрации и карикатуры. В мультипликации он продолжал художе-



Щенок Пиф (Франция)

ственные принципы своих предшественников. А его техническая и материальная сила подавляла всех. Художественная манера Диснея сделалась общеамериканской, обязательным стандартом. В данном случае стандарт сочетает хороший смысл — неукоснительное требование высокого качества — с дурным, сводящимся к обиходным шаблонам.

В массовом коммерческом кинопроизводстве такое положение остается в силе и сегодня. При этом господство стиля Диснея получило еще более широкое распространение, во многом подчинив себе газетную, журнальную и детскую книжную графику далеко за пределами США. Если прежде мультипликация исходила из традиций графики, то теперь графика часто следует за мультипликационной традицией Диснея. Сегодня можно заметить то более, то менее сильное влияние Диснея в рисунках многочисленных изданий Европы и даже других континентов.

Во Франции, Бельгии и некоторых других странах пользуется широкой популярностью щенок Пиф. Ему посвящены рисунки в газетах, журналах и книгах. Не требуется особой экспертизы для установления его близкого родства (возможно, и не освященного официальными узами брака) со всем известным диснеевским Плуто. Подобные родственники обнаруживаются и в рисунках некоторых итальянских художников.

Огромное распространение имеют многочисленные игрушки, изображающие известных персонажей Диснея. Они мирно сосуществуют иногда с нашими матрешками, мишками и колобками на полках советских магазинов. В этом нет ничего предосудительного, как и в любви наших детей к героям Андерсена, Перро или Марка Твена. Дисней неоспоримо занял определенное место в мировой изобразительной культуре, и проникновение к нам его персонажей не угрожает интервенцией. Можно надеяться, что влияние русской игрушки в США способствует поддержанию равновесия сил между Востоком и Западом в детских забавах...

Однако сквозь победный грохот барабанов все громче слышался призывный рог противников Диснея. Ширилась оппозиция господству его стиля в мультипликации. Достигнув в предвоенные годы вершины совершенства, Дисней в дальнейшем остановился и

утратил наступательные командные позиции. Его интерес к рисованному фильму понизился. А другие тем самым теряли к нему интерес. Так распалась великая мультипликационная империя Диснея!

К тому же в послевоенные годы замечаются существенные изменения в принципах работы на студии Диснея. Живые наблюдения над реальностью, на которых основывались его приемы, принесли замечательные результаты. Усиливая эту основу и заботясь об упрощении своей технологии, Дисней вводит изготовление рисунков непосредственно по исполнению ролей актерами. Казалось бы, сущность остается той же, а на деле терялось самое главное. Актеры не ограничиваются одними лишь «мимикс» и этюдами, а попросту разыгрывают свои роли перед аппаратом. А художники вместо живых наблюдений и зарисовок старательно переводят заснятый материал в рисунки.

Так были сделаны «Золушка», «Алиса в стране чудес», «Питер Пан». Наверно, такой способ ускоряет и облегчает процесс постановки фильма. Но тут возникают сомнения в целесообразности повторения рисунком того, что исполнено живыми актерами. Получается какая-то странная работа под копирку. А когда художник подменяет живое наблюдение копированием реальности, творчество превращается в механическую работу.

Самым значительным рисованным фильмом Диснея в послевоенные годы была «Спящая красавица» (1959), грандиозная постановка в жанре оперно-балетной сказки, с частичным использованием и модернизацией музыки П. И. Чайковского. Рецензенты с восторгом отмечали, что это снова «настоящий Дисней» и что только ему под силу создание подобного произведения. Этапная веха в истории кино! — возглашала пресса. В основу фильма легло исполнительское мастерство прославленных певцов и танцоров, а графическая манера основана на стиле средневековых книжных заставок и миниатюр. Постановка длилась шесть лет.

Можно поверить, что «Спящая красавица» превзошла в своем роде все на свете, но приходится усомниться, что она явилась вехой в истории рисованного фильма. Историческая веха обозначает завершение пройденного и открытие нового этапа. «Спящая красавица» не открыла новых путей даже самому Диснею, не говоря

уж о других. Речь может идти о еще большем совершенстве того, что было давно достигнуто.

Правда, Дисней говорил, что от «Белоснежки» до «Спящей красавицы» он со своими художниками прошел длительный путь развития мастерства. «Теперь мы в силах по-настоящему выразить индивидуальность и характер персонажа. Во времена «Белоснежки» мы еще не были к этому подготовлены». И все же вехой осталась «Белоснежка», а не «Спящая красавица»! Достигать было нечего, и поневоле приходилось повторять давно достигнутое...

Искусство не может остановиться, как и течение жизни. Рисованный фильм стремился вперед, но не могло быть универсального ответа для всех, куда ему направляться. На начальном этапе, когда на передний край выходили американские новаторы, объявлялось, что они вдохнули свежего воздуха, порыв которого унес запыленные паутины старой европейской фантазии.

Американцы заменили тогда стародавнюю фольклорную фантастику живой и острой изобретательностью газетной карикатуры, комических серий рисунков с постоянными типизированными персонажами. Мультипликация активизировалась, осовременилась. Потом выяснилось, что американский путь развития вел к Диснею и к стандартизации.

Теперь реакция против Диснея поднималась в европейской мультипликации. Начинался обратный ход. По мнению самых новейших новаторов, все зло стандартизованного рисованного фильма в том, что он исходит из газетной карикатуры и популярной иллюстрации, а не из норм и форм современного искусства, «отвечающего требованиям эпохи». А отвечать подобным «требованиям», по их мнению, способно, конечно, модернистское и абстракционистское искусство. «Только европейскому влиянию мы обязаны знаменитой пластической революцией, торжеством ломаной линии над округлостью Диснея, угловатого над сферическим, плоского над объемным, революцией, которая обновила всю сущность мультипликации. Миф диснеевской диктатуры рухнул...» — говорит Бенайун.

Газетная карикатура, вдохнувшая свежий воздух в мультипликацию, теперь сама превратилась в паутину, а свежий воздух ожидается из художественных течений

более чем полустолетней давности. Впрочем, для того чтобы прослыть «современным» и «отвечающим эпохе», вполне достаточно громогласно предать проклятию Диснея. Не удивительно, что единый фронт против Диснея поставил в одну шеренгу самые разнородные, а порой и противоположные устремления.

На передовые позиции этого фронта выдвинулась «Юнайтед Продакшн оф Америка» (ЮПА), производственная организация, возникшая в 1943 году. Она занималась весьма скромными делами — производством учебных и технических фильмов, в основном средствами мультипликации. Но собравшиеся под знамена ЮПА считали своим высоким долгом еще раз вдохнуть могучую струю свежего воздуха в искусство мультипликации и совершить в нем полный переворот. Практическое назначение учебных и технических фильмов должно было открыть новые горизонты.

ЮПА тесно связана с английскими борцами за обновление, непосредственно участвующими в ее принципиальных и производственных делах. Один из них, Джон Халас, активный деятель ЮПА, в соавторстве с известным английским теоретиком кино Р. Менвеллом написал книгу по технике мультипликации.

Это не только информационно-инструктивное пособие, предназначенное для кинолюбителей, а декларация нового курса, проводимого ЮПА. Восхваляя решающие достижения на путях создания обновленного стиля в линиях и красках мультипликации, автор книги приводит в качестве убедительного примера две фамилии: Халас и Бэтчелор. Первая, как нетрудно догадаться, принадлежит ему самому, вторая — его супруге.

Книга решительно направлена против развлекательной и детской мультипликации, «опороченных Диснеем». На смену ей должна предстать отвечающая эпохе мультипликация практического назначения для взрослых. Одной из первых ступеней к такому «светлому будущему» оказался сельскохозяйственный фильм «Животноводческая ферма», сумевший удовлетворить высокие требования нового курса.

Подобные утверждения нового курса, проводимого ЮПА, не поражают особой убедительностью. Но один из его принципов надо признать безусловно справедливым. Мультипликация должна прежде всего разра-

батывать материал, недоступный натурной съемке. Этот принцип Дисней нарушал, переводя в рисунки съемки живых актеров, способных выступить на экране и без помощи мультипликации.

Джон Халас развивает интенсивную производственную деятельность в Англии, не ограничивая себя строгими требованиями нового курса. Он и его единомышленники выпускают не только учебные, но и детские фильмы, и своеобразные сатирические мультипликации, адресуемые взрослым. Выдержанные в графической манере подчеркнутого шаржа современной западноевропейской карикатуры, они посвящены изображению смешных привычек и условностей сегодняшней сверхсложной цивилизации и отрицательных сторон неудержимого наступления технического прогресса. Один из фильмов производства «Халас — Бэтчелор» — «Автоматизация двухтысячного года» демонстрировался на наших экранах.

Английские сторонники нового курса настаивают на разработке творческой манеры, представляющей большую свободу художникам-мультипликаторам. Они добиваются замены жестких очертаний мультипликационного образа свободными, проведенными от руки линиями или открытыми мазками кисти.

Американское и западноевропейское движение во имя обновления искусства мультипликации уже накопило двадцатилетний опыт. В нем, пожалуй, наиболее наглядным является факт потери внимания зрительских масс. Не кто другой, а именно Дисней завоевал любовь масс и поднял свой рисованный фильм до широчайшего уровня одного из наиболее привлекательных зрелищ.

Для выводов из этих фактов вряд ли требуются глубокомысленные рассуждения. Короче говоря, перед новаторами стоит еще нелегкая задача привлечения симпатий зрителя! При таких обстоятельствах отказ от развлекательности вряд ли поможет делу.

Впрочем, этот отказ проводится в жизнь не так уж строго. ЮПА и их единомышленники выпустили немало комических короткометражек. В большинстве они выводят примитивно-схематические, условные фигуры персонажей. Вопреки всем заклетьям, они связаны все с той же газетной карикатурой, с которой, видимо, мультипликации никак не расстаться!

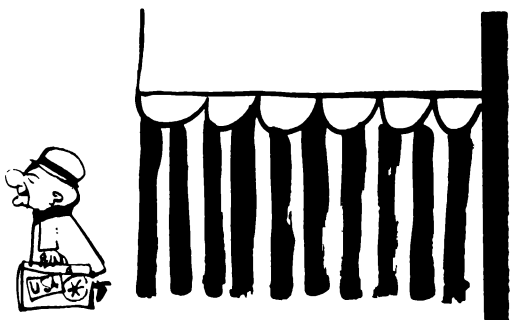
Под прикрытием комического жанра в состав ЮПА вошел несомненно одаренный художник Стефан Босустов. Когда-то работая у Диснея, он прошел его школу и возненавидел поточный метод рисованного фильма, в котором ему пришлось выполнять бессмысленно однообразные операции. Он до умопомрачения рисовал целыми днями промежуточные фазы округлого движения, не имеющие ни начала, ни конца. Как о недостижимом счастье мечтал он нарисовать квадратный или треугольный персонаж!

Можно посочувствовать жестоким страданиям молодого художника, но все же следует помнить, что как раз округлые формы и округлое движение наиболее типичны для реального мира. Вряд ли удастся их выбросить окончательно из мультипликации только потому, что так делал Дисней.

В специальных лабораториях химики изготовили Диснею тысячу двести формул для составления разнообразнейшей гаммы оттенков всех цветов. Босустов мечтал показать на экране две чистые краски, подобно голландскому мастеру беспредметного искусства Питеру Мондриану. Такая мечта, между прочим, была действительностью в давние времена двухцветного кино. Оно доставляло много огорчений кинематографистам и еще больше — зрителям.

Расставшись с Диснеем, Босустов в дальнейшем примкнул к ЮПА и в 1950 году поставил первый фильм со своим собственным героем, мистером Магу, причудливо стилизованным, одержимым странностями персонажем. Рисунки Босустова выполнены в духе гротеска, лаконично, без разработки деталей и обстановки места действия. Он использует две-три чистые краски, без смешанных тонов, применяет разнообразную технику — акварель, цветной карандаш, уголь и т. д. Сюжеты его фильмов динамичны и вместе с тем житейски просты.

Мистер Магу достиг успеха и помог ЮПА с помощью могущественной Коламбии проникнуть на массовый коммерческий экран. Сторонники нового курса расценили это как решительную победу и широкое признание. Победа, однако, влекла за собой некоторое поражение, сдачу позиций. Она оказалась первым шагом на пути коммерческой индустриализации, столь ненавистной новаторам. Успех означает большие деньги,



Мистер Магу — герой фильмов С. Босустова

а большие деньги означают бизнес. Такова накатанная колея, и с нее не свернешь, разве только заботливые (о себе!) попутчики сбросят в канаву, чтобы сделать дорогу попросторней...

В свое время Дисней, не без труда добившись первых успехов, не захотел повторяться и, вопреки нажиму прокатчиков, создавал все новые персонажи. Босустов, добравшись до самостоятельности и успеха, пошел по плотно утоптанному голливудским путям выжимания достигнутого. Как из рога изобилия, посыпались приключения мистера Магу: «Экспресс Магу», «Сумасбродство Магу», «Выход на сцену Магу», «Магу создает сенсацию», «Собачий бунт Магу», «Магу отправляется на Запад» и целый ряд других.

По прошествии десятилетия, в 1959 году, Босустов прочно обосновался в «Коламбия Корпорейшн» в качестве заслужившего общее признание продюсера (а не художника!) и выпускает свой первый полнометражный фильм все с тем же мистером Магу — «Арабские ночи Магу». Рекламы переполнены трафаретными восклицаниями: израсходовано два миллиона, работа продолжалась три года! Очевидно, Босустов вышел на путь, пройденный на четверть столетия раньше Диснеем...

Босустов стал одним из наиболее известных и оригинальных мастеров современного американского рисованного фильма, но до мировой славы он еще не дотянулся. Не придется ли для этого пуститься в промышленное предпринимательство?

Успех мистера Магу способствовал оживлению деятельности нового курса, однако ни нового направления, ни поворота в искусстве он не создал. Эстафету Диснея Босустов не понес дальше, и за ним не последовали открыватели новых путей...

Особое и не совсем обычное место занял в искусстве мультипликации канадский художник Норман Мак Ларен, завоевавший в послевоенные годы большую известность. Он пришел в рисованный фильм еще в тридцатых годах, когда Оскар Фишингер и Лен Лай создали свои первые музыкальные абстракции. С них начал и Мак Ларен. Они и сейчас продолжают занимать существенное место в его творчестве, весьма своеобразном и довольно противоречивом.

В его фильмах переплетаются беспредметность, странная фантастичность, мотивы и узоры народного творчества. В них появляются какие-то невероятные условные фигуры, схематически напоминающие человека, или такие же схематично набросанные звери, подобные первобытному орнаменту. Логически развивающийся сюжет у него отсутствует.

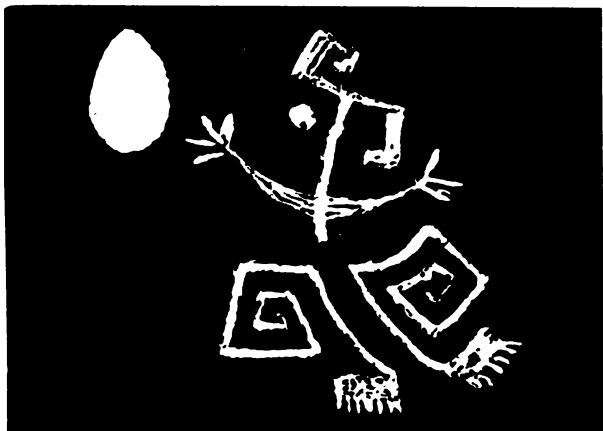
Вполне понятно, что Мак Ларен своими странными, ни на что не похожими картинками приводит в восторг самых ярких обновителей искусства мультипликации. Здесь, наконец, достигается столь желанная связь с новейшим западным изобразительным искусством. Мак Ларен противопоставляет Диснею, коммерческому фильму и вообще всем обычным понятиям и представлениям о произведениях киноискусства и их создании.

Творческий метод Мак Ларена отличается крайним индивидуализмом. Он полностью отрицает общепринятую технологию рисованного фильма. Более того, он не признает даже студию и съемку. Кадр за кадром рисует или, точнее, выцарапывает он собственноручно прямо на киноплёнке. Отказывается он и от музыкальных инструментов, и от техники озвучания. Фонограмма фильма также рисуется от руки на звуковой дорожке. При воспроизведении через проекционный аппарат возникают странные, не существующие в обычной музыке звучания и тембры. Таким способом устраняется весь техницизм, механизация и индустриализация.

Мак Ларен предстает единоличным творцом своего произведения, подобно живописцу или, скорее, рисо-

вальщику, вырезающему гравюру. Трудно оспаривать ценность авторского исполнения, особенно в кино, вносящем коллективность в творческий процесс. Однако самый факт единоличного творчества еще не может составить абсолютную художественную ценность. Важнее всего установить, что создал художник, после чего можно по достоинству оценить и как он создал.

В данном случае сразу понятно, что совершенно титанически кропотливым методом Мак Ларена физически невозможно осуществить сколько-нибудь значи-



Персонаж фильма Н. Мак Ларена

тельное по замыслу произведение. Основные и наиболее плодотворные средства образного выражения содержания, как хотя бы индивидуальные персонажи с понятной характеристикой в определенных действиях фильма, здесь безусловно исключаются. Как заметил один критик, фильмы Мак Ларена могут удивлять, но не способны волновать зрителя.

По самой своей природе метод Мак Ларена может получить только крайне узкое и ограниченное применение. В таком случае он никак не пригоден в качестве средства всеобщего обновления искусства мультипликации! Методом Мак Ларена можно изготовить короткие фильмы со схематично-условными персонажами и



Кадры
из фильмов
Н. Мак Ларена

каким-нибудь символическим смыслом. Но стоит ли это затраченных усилий?

Новаторства Босутова и Мак Ларена не открыли существа рисованного фильма после Диснея. Поборники обновления восторженно приветствуют в них признаки «авангардистского» модернистского искусства. Вершина их мечты — абстракционистский фильм. Только он в силах возвысить кино до уровня «требований эпохи»!..

Позвольте, да ведь эти новшества старше самого Диснея! Они появились вскоре после первой мировой войны, еще до того, как Уолт выступил со своей Алисой в рисованной стране... Пресловутый «фильм после Диснея» прекраснейшим образом оказывается фильмом до Диснея! С чем же и против кого он в таком случае боролся?!

Все это вполне понятно. Под флагом преодоления традиций Диснея в США и Западной Европе развертывается очередной этап борьбы с реалистическими принципами, носителем которых в известной мере оказался Дисней. Его искусство всегда опиралось на реальную основу, на старательное изучение природы. Новаторы и обновители презирают округлые формы и плавные движения не потому, что так делал Дисней, а потому, что так делается в реальной жизни. Они декларируют ненависть к коммерческому и индустриальному киноискусству, а сами при первой возможности пристраиваются в господствующие монополистические концерны.

Поразительно, что Дисней, со своим иронично-фантастичным и эксцентричным искусством, очутился в лагере, подвергшемся яростному нападению врагов реализма! Дисней не предавался теоретическим изысканиям. Свои принципиальные взгляды он высказал художественными произведениями. С достаточной прямотой он оценивал то, что делал сам и что делали другие.

— Многие полагают, что я должен равняться на искусство ради искусства,— говорил он.— Нет, я стараюсь в работе придерживаться естественности, без претензий. Если я даю волю фантазии, то не отрываюсь от чувства земного и человеческого.

Дисней прекрасно понимал, что в жизненности его фантазии и в его правдоподобии невероятного кроется сила воздействия на зрителя. И уж, во всяком случае,

его никак не привлекали модные крайности стилизации или нарочитого упрощения манеры рисунка.

— Нехитрое дело нарисовать персонаж, похожий на человека, как соевый боб,— заметил как-то Уолт.— И, может быть, именно потому, что это так легко, те, кто не способен на большее, объявляют такой прием сегодняшним направлением.

Дисней не отрицал, что фильмы, называемые «авангардистскими», могут иногда вызывать интерес. Но в большинстве случаев они, по его мнению, не оригинальны, а только подражают модной живописи.

— В силу этого «абстрактные» рисованные фильмы обманчивы,— утверждал он.— Их создают люди, не умеющие работать ни карандашом, ни кистью. Они просто ляпают красками или пытаются яркими узорами прикрыть убогое черчение...

Дисней не стремился в заоблачные высоты модного искусства и не пытался решать сложные жизненные проблемы... Его вполне устраивало, что выпущенные им фильмы годами держатся на экранах. Свой успех Дисней объяснял тем, что при работе над постановкой он и его сотрудники представляют себе не какого-нибудь обобщенного или отвлеченного зрителя, а прежде всего проверяют, нравится ли все им самим.

— Мои фильмы,— сказал Дисней,— предназначены людям, которые еще не разучились смеяться и плакать!

Вопрос, куда уходить от Диснея, не может иметь единого и универсального решения. Каждый подлинный художник должен на него ответить самостоятельно, в соответствии со своими идейными и творческими позициями. Речь идет не о борьбе художественных манер и приемов, а о борьбе взглядов на мир и на жизнь. Широкие массы зрителей установят, кто вышел на правильный путь. Непреложной остается истина, что фильмы выпускаются не для модничающих знатоков, а для народных масс.

Нам Дисней представляется талантливым художником, творчество которого составило важный этап в истории киноискусства. И если он из художника превратился в магната киноиндустрии и телевидения, то это не снижает значения его вклада в искусство рисованного фильма. За прокатившейся по всему миру волной, под-

нятой искусством Диснея и смывшей устаревшую технику и скудную выразительность, впоследствии поднялась встречная волна, которая несла творческий расцвет художественных индивидуальностей.

Мультипликационная империя Диснея распалась на многочисленные направления и разнородные стремления. Все идут своими путями, добиваясь возможных успехов, способствуя дальнейшему развитию рисованного фильма. На месте Диснея не появился художник, который указал бы общий для всех правильный путь. Имеется ли в нем надобность? Вряд ли. Ведь киноискусство очень далеко ушло от интересов времен появления Микки Мауса.

В мировом киноискусстве, а тем самым и в рисованном фильме, идет многообразное и противоречивое движение художественных направлений, выражающих различные идеи, образ мыслей, формы и стили. В неудержимый поток дружественных и противоборствующих сил, складывающих контуры мировой культуры, вошел своим творчеством и Уолт Дисней. И ценность фильма после Диснея не в надменном отказе от сделанного им, а в обогащении его мастерством и опытом. Творчество Диснея заканчивает этап на пути рисованного фильма, за которым открываются новые дороги многогранным талантам. . .

Нью-Йорк, 16 декабря (ТАСС). В возрасте 65 лет в Бербанке (штат Калифорния) 15 декабря 1966 года умер Уолтер Дисней, один из самых талантливых кинорежиссеров Голливуда, постановщик мультипликационных фильмов.

Печальное известие было совершенно неожиданным. Еще 5 декабря торжественно отмечалось его шестидесятипятилетие, а через десять дней его уже не стало. . . Мы не можем не сожалеть, что из жизни ушел еще полный сил, одаренный художник, который более сорока лет радовал и веселил своим искусством многие миллионы людей во всем мире — больших и маленьких. Хотелось, чтобы эта книга смогла рассказать читателю о хорошем и добром, сделанном за свою творческую жизнь Уолтером Элиасом Диснеем.



**Эдгар Михайлович
А Р Н О Л ь Д И**

ЖИЗНЬ И СКАЗКИ УОЛТА ДИСНЕЯ

**Редактор
Н. Р. Мервольф**

**Художник
М. Беломлинский**

**Художественный
редактор
Я. М. Окунь**

**Технический редактор
З. М. Колесова**

**Корректор
А. А. Гроссман**

**Сдано в наб. 19/1 1967 г.
Подп. к печ. 22/11 1968 г.
Формат 84 × 90¹/₃₂. Бу-
мага офсетная. Усл.
печ. л. 9,275. Уч.-изд.
л. 9,92. Тир. 120 000 экз.
М-18893. Изд. № 1403.
Заказ тип. № 653.
Издательство «Искус-
ство». Ленинград, Нев-
ский, 28. Набрана в
ордена Трудового Крас-
ного Знамени Ленин-
градской типографии
№ 3 имени Ивана Фе-
дорова Главполиграф-
прома Комитета по пе-
чати при Совете Мини-
стров СССР, Звениго-
родская, 11. Гравиров-
ка, печать и перепл.-
брош. работы на Ле-
нинградской ф-ке оф-
сетной печати № 1
Главполиграфпрома Ко-
митета по печати при
Совете Министров СССР
Кронверкская, 7.
Цена 1 р. 18 к.**

1 р. 18 к.

