

И. Багратиони-Мухранели

## О том, как был поставлен Кролик Роджер

В прошлом году фильм Роберта Земекиса «Кто подставил Кролика Роджера?» был назван фильмом номер один в шестнадцати странах. К сентябрю 1989 года его посмотрели зрители пятидесяти стран, что принесло создателям фильма доход — 154 миллиона долларов в США и 186 миллионов за границей. На аукционе Сотбис почитатели уплатили 1,7 миллиона долларов за целлюлозные «фазы» — авторские рисунки к фильму, а на Венецианском фестивале «Кролика Роджера» устроили пятиминутную овацию, причем зал аплодировал стоя.

Увидев как-то кадр из «Кролика Роджера» во французском журнале — во Франции, Италии, Англии успех фильма максимален, — я была основательно обескуражена. Изобразительный ряд фильма показался банальным до оскомины.

Коммерческое кино не стремится изобретать новый язык, мастерски рассказывая старое, используя чужую поэтику, широко применяя пародию. В фильме Земекиса «Роман с камнем» героиня сочиняла для заработка дешевое чтение, в авторская ирония по поводу низкопробности этой литературы поднимала зрителей в собственных глазах. Такая литературная или визуальная пародия — беспроигрышная лотерея зрительского успеха. Это рамка внутри фильма, которая всегда льстит публике. Пародия — как бы гарантия вкуса. Осмеиваются утрированные блонд и элементы чужого смеюторно плохого текста. Тогда как наш с вами...

Казалось бы, что можно сделать с давно растрепанной во всех странах и национальных школах тотальной анимацией «под Диснея»? Но как только великая синхронность после первых кадров начина-

ет переходить в досаду — зритель обнаруживает, что над ним посмеялись. Сцена, которую мы только что было настроились считать стилем картины и воспринимать всерьез, — на самом деле розыгрыш. Это всего лишь неудачная репетиция на киностудии. А ходячие штампы — рисованные персонажи à la Дисней — актеры по профессии, отсюда их искусственность, сделанность. А режиссер уже сам готов перестать заниматься учебнической стилизацией, разрушить иллюзию и смеяться над всеми, демонстрируя мощную фантазию и изобретательность.

Авторы «не подставили» своего Кролика. Они поставили пародию на весь американский киномысел. Не на отдельный жанр, как Мел Брукс в фильмах «Молодой Франклинштейн», «Горючие сиды», «История мира». И даже не на одну какую-нибудь разновидность кино, например, научное, — как Вуди Аллен в фильме «Зелит». А на все и сразу — на весь фиксис рисованного и игрового американского кино.

Это надо пояснить. У Земекиса в «Кролике Роджера» два мира, две системы: волшебный мир, город Тун-таун (от английского «артур» — «карикатура»), как бы Голливуд, разыгранный в Диснейленде — мир анимационного кино. И мир «простых людей» и поступков (опять-таки снятых в кино) — сыщик Эдди и его шерман подрута Долорес, которых играют Боб Хоскинс и Джоанн Кассиди. Это мир игрового американского кино — комедия, детектив, мелодрама, вестерн, фильма ужасов, полицейского фильма, фантазия, которые пародируются так же безудержно и простоудно.

В построении и развитии сюжета Земекис опирается на каноны игрового кинематографа. В «Кролике Роджера» не замаскированы, а выжимки, конитэссенция крупных блоков смысла, сцепляющихся друг за друга в дающих плавный, незаметный переход от одного жанра к другому. Земекис абсолютно свободен в соединении несоединимого. Например, фэризм и погоня, загад и саспенс. Напряженное ожидание: полицейские сту-

чат в дверь, чтобы забрать Роджера, подозреваемого в убийстве человека. Но тот в силу артистической природы неаппат шутит: свепляет наручники себя и Эдди. Чтобы спрятать Кролика и отвести подозрения, Эдди толкает рисованное существо в раковину и делает вид, что одной рукой стирает носки; вторая — в наручниках — под водой, вместе с Роджером. Вопрос жизни и смерти. Когда полицейские уходят, Роджер выпаривает и, ошарашив удлинкив резиновую конечность, элегантно сбрасывает наручник, ожидая аплодисментов. Эдди, задохнувшись от переломного напряжения, готов его стукнуть. Все естественно — и все вверх дном.

В фильме «Уолт Дисней — человек-легенда» показана «сухая технология» «Кролика Роджера». Например, в вышеописанной сцене из различных выталкивается инсталлический штырь с шариком на конце, который разбрызгивает настоящую воду. Этот запечатленный на пленке штырь с шариком — полуфабрикат своего рода, натурная заготовка, которая затем, после обрисовки в каждом кадре киноплёнки, превращается в анимационную фигурку Кролика и впечатывается с помощью компьютера в исходный материал.

Рисованный мир дает ощущение фактуры, качества материи, материала, бесконечные возможности пластической игры с ним. Это происходит на всех уровнях. Штрихи к портрету: микрофейверки — у певцов, жены Кролика, мульт-супер-секс-звезды, отскакивают электрические искры от роскошного бюста. Могут быть блестящие совсем другого рода — изысканной игры фактур в кадре. Сыщик Эдди — живой актер — рассматривает в кадре фотографию, на которых вместе сняты, отпечатаны и впечатаны актер и рисованная кула. Фактура может стать и основной сюжетной движимости. В финале судья Демор — сумасшедшая кула, прикидывающийся человеком (ее играет актер Кристофер Ллойд), — попадает под паровой каток. Персонаж не умирает, а переходит из одной условности в другую — из объемной кула, сыгранной актером, становится плоским изображением в технике перекачки. Раздавленный кинокадр бессмертный, как и подбегает к главе темных смд, актер и изобретателем: «перекачка» подбегает к баллону с кислородом и начинает дышать, надуваться, как воздушный шар, и из плоской снуда становится объемной — оживает в прямом и переносном смысле.

Но самое интересное, когда один мир адвинул, нахлывается на другой, когда появляется новая реальность, которая позволяет делать все и сразу. Самое трудное — показать обычные вещи, прежде чем они перейдут в невероятное, в «эзпзи нонсенс».

Например, в фильме дважды возникают сцены погоня. Сначала Эдди едет с Роджером на натуральном черном автомобиле начеда сороковых годов, потом, легко преодолев эстетический барьер, он вынужден пересечь в фантастическое рисованное такси из Тун-тауна и мчаться на многоэтапом, похожем на улитку животном. Оно перелетает через пробки, с легкостью дает задний ход, может двигаться боком.

Снимали эти сцены так. В обоих случаях актер Боб Хоскинс садился в маленькую машину с высоким сиденьем и фальшивым рулем. Под ним сидел настоящий шофер-каскадер, который вел машину, заставляя ее «скакать и летать» на самом деле. После чего машину на пленке «выдвигали», прорисовывали лапы и мордашку, долечивали каждый кадр. Самое трудное — средний план, совместить колеса (лапы) и лицо актера.

Все эти и многочисленные другие трюки зрительно неизвестны, скрыты от него. Но именно они создают ощущение чего-то фантастического, мнимидного, но вместе с тем подлинного, потому что сопротивление материала, фактура, ассомость, траектория движения, все то, что надо сделать, чтоб получился хороший мультипликация, все это — из физического мира, подлинно в основе и только потом трансформировано в рисунок и выделено новой подлинностью по законам анимационного кино.

Земекис соединяет игровое кино, персонажей Диснея, присосаванные пленки, идущие от идеи бескамерной анимации Нормана Мак-Ларена.

То есть в достижениях анимационного кино добавляет глубину кадра, объем, соотношение персонажа и фона, выработанные в натурном — документальном и игровом — кинематографе. Это дает ощущение безграничных возможностей, необходимых для сказки про кино. Земекис постоянно культивирует в кадре это ощущение для того, чтобы создать небывалую перспективу, без которой, наверное, и не может состояться пародия на весь американский кинематограф. Необычная эстетическая глубина кадра составляет основу поэтики «Кролика Роджера». Необычность, остринанность усмивается и построением сюжета. Земекис хорошо знает стереотипы современного восприятия и ставит их с ног на голову. Внутренние законы фильма основаны на игре с ожиданиями зрителя, которые высесены «в текст», во взаимоотношения персонажей.

Для них в «Кролике Роджера» какие-то миры и их законы все время сталкива-

ются. Часть этих законов не познана и неизвестна. Когда Эдди предлагает расстроенному Кролику утешиться и тот приваливает «скупым мужским» киножестом опрокидывает стаканчик виски, то с бедным Роджером — он ведь живой, а не искусственный! — происходит нечто чудовищное — чистый гэг. Он начинает выбрывать в результате химической реакции с алкоголем, обрывает бешую энергию, вышибает стенку и вылетает вон. И мы верим, что именно так пьют кинозвезды.



«Кто подставил Кролика Роджера». Эдди — Б. Хоскинс

Другие законы (иначе нонсенс не состоялся) известны, непреклонны, необратимы. В каком бы пространстве или состоянии ни находились анимационные герои, ими управляет очень своеобразная физика и биология. Например, физиологическая реакция на смех — они не могут ни смеяться, ни смеяться сами. Или физический закон роста. Младенец в колесе курит и посылает мать за сигаретками. Означается, это актер, который уже пятдесят лет плохо играет эту роль и, как Питер Пан или Оскар Мацетат из «Жестяного барабана» Шлендорфа, — не растет.

В «Кролике Роджера» и для людей, и для кукол истинная — высшая логика, логика искусства, высший закон — бессмертия искусства. Хотя само искусство немудреное — обладающий каким-то особым обаянием низкий гуманизм, который отличает сегодня в американском кино «школу» сверхпопулярного Спилберга (он кстати, один из продюсеров «Кролика»).

В фильме Земекиса все или зрители, или актеры. Только в отличие от Шекспира, 34

где мир — сцена, его мир — кинотеатр с разными фильмами, пропущенными через один проектор. В таком мире свои парадоксы и дилеммы. Как убить врага, если он, как фаят искусства, — бессмертен. Только одним способом — личным форм, что и происходит с Демором. И такая художественная «деморализация» — высшая справедливость. Выясняется, что именно Демор убил человека — брата сыщика Эдди, сбросив на него пиланно с пятидесяти этажа.

Вообще же в стране искусства, в Тун-тауне, живет все. Неживые предметы тут не существуют. Если предмет снялся в кино, то он живой. Буквально. Анимационная техника позволяет, чтобы все жило и двигалось само по себе, на то она и анимационная. Например, одинокий башмак, который становится ходячей метафорой, малоприступной реллику судьи Демора: «Все вы будете у меня под башмаком». И таких вещей-персонажей, вещей-статистов — сотни. Любовь и вера авторов в кино как форму бессмертия безграничны. Земекис одушевляет их с избыточностью Диснея: тучи белочек, зайчиков, птичек, равные переисчислениям, каталогам, описаниям у Толстого или Дюбуа. Целый мир имени улыбки Чепирского кота, который предстает удивленному взору сыщика Эдди.

Этот неудачный, слегка заторможенный в силу житейских неудач «простой» пареня, маску которого с непроницаемой серьезностью носит комик Боб Хоскинс, очень помогает зрителю сориентироваться в сверхреальной фильме. Потому что иногда авторы лукаво продолжают на какую-то долю секунды, задерживают кадр под взглядом Эдди, чтобы дать зрителю вспомнить, откуда что взялось. Что это за трамвай, идущий на бульвар Сансет, в каком он родстве с американским кино.

Лирические отступления в фильме много. Но все они незаметны, привязаны к фабуле, при разнообразии и безудержности фантазии — строги. Все они, как и все, что есть в фильме, были когда-то пропущены через кинопроектор и так пришли в «Кролика Роджера». Это золотые яблоки на яблоке, а не «на вербе груши», как говорил Гоголь о вымысле.

Тут, собственно, мы возвращаемся к исходному вопросу: каким должен быть контекст, чтобы все микроэлементы традиционного языка, из которого состоит картина, снова стали живыми. Или, если угодно, — в чем технология чуда: демонстрация волшебной силы искусства в применении к банальности? Ведь банальность — это затверждающая истина, требующая глубинного

бурения. Чтобы из этого высохшего колодца вновь брызнула живая вода.

Охота за банальностью, за отработанным гогом, стершимся приемом ведется в фильме с таким напряжением и так самобытно, что из области пародии она постепенно переходит на другой, качественно новый уровень. Авторское переодит здесь как бы в «коллективную собственность», становится всеобщим, из каждой детской, из «всезнающего» опыта. То есть так, как это случилось с образами Диснея, когда его классические киногерои перешли в разряд национального достояния — отсутствующего в американской культуре классического фольклора.

Американская культура — страна открытого фольклора. Прошлый век волновала тема: что выше — фольклор или искусство («Что наконец поймет надменный ум на высоте всех опытов и дум. Что? Точный смысл народной поговорки». — Е. Баратынский.) Сегодня проблема находится на горизонте: массовое искусство — высокое. А между тем фольклор есть предел в того, и другого. Это тот порт привычки, у которого обретен жизнь вечную и сериал, и шиф одинокого героя.

Мы не торопимся объявлять Земекиса — гением, а «Кролика Роджера» — Алисой американского кино. Хотя фильм многоослоен. Фольклор — язык метаописания, а в точках зрения литературной сказки в «Кролике Роджера» свободно перемешаны карроловские и андерсеновские черты. (Нонсенс, действие с неправильным концом из абсурдного стано-

вится счастливым, а утвара, добрые андерсеновские бытовые предметы одушевляются без прекоснодушия и елей.) Но одних традиций — мало. К авторской сказке — особый счет. У Г. К. Честертона в эссе «По обе стороны зеркала» есть ответ на интересующий нас вопрос: «Я подозреваю, что лучшее у Льюиса Кэрролла было написано не взрослым для детей, но ученым для ученых. Самые блестящие его находки отличаются не только математической точностью, но и зрелостью. На одной несравненной фразе «Видела я такие холмы, рядом с которыми этот — просто равнина» можно было бы построить с десяток лекций против ереси о простейшей Относительности».

Правда, можно усомниться в том, что маленькие девочки, для которых писал Кэрролл, мучились релятивистским скептицизмом. Но в том-то и состоит величайшее достижение Льюиса Кэрролла. Он не только учил детей стоять на голове, он учил стоять на голове и ученых. А это для головы хорошая проверка.

Была ли задача у авторов «Кролика Роджера» учить кого-нибудь стоять на голове? Не в первую голову. Но высший смысл у фильма все-таки есть. Это видно из заглавия. Слово «game» можно «подставить», «сфабриковать дело» и множество других значений, нужных для фабулы фильма, самым серьезным образом ооугрыивает значение, которое передается — «кадрировать» и означает альфу и омегу фильма Земекиса — «кинокадр».