

Живі ляльки Леоніда Зарубіна

Анастасія Канівець



Кадр з фільму «Ванька Жуков». Режисер Леонід Зарубін. «Київнаукфільм», 1981.



Кадр з фільму «Колосок». Режисер Леонід Зарубін. «Київнаукфільм», 1982.



Кадр з фільму «Подарунок». Режисер Леонід Зарубін. «Київнаукфільм», 1968.

Лялькова анімація поширена менше, ніж мальована. Чому? Про це варто спитати самих аніматорів. Кожна з технік має свої переваги й складнощі. Лялькова мультиплікація, здавалося б, простіша. Створив фігурку – і немає потреби перемальовувати кожну фазу її руху й міміки. З іншого боку, мальована анімація гнучкіша, вона практично не знає обмежень, окрім фантазії й вміння художника. Лялькова ж до певної міри «прив'язана» до предметного світу – до матеріалу, з якого зроблена, до обмежених можливостей ляльки відображати рух і, особливо, міміку живої істоти. Також потрібно мати відчуття фактури, матеріалу, який повинен відповідати суті персонажа, у певній мірі – навіть передавати ідею твору. Все це вимагає особливого роду чутливості і таланту.

Так чи інакше, в українському кіно небагато майстрів лялькової анімації. Серед них – Леонід Зарубін (1.09.1926–9.12.2003). На відміну від більшості колег, що мали художню чи архітектурну освіту (і, відповідно, зверталися переважно до технік мальованої анімації чи перекладок), Леонід Семенович був пов'язаний з театром. Театром ляльок. Після закінчення Дніпропетровського державного театрального училища (1949) і КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого (1957) він стає головним режисером республіканського Київського театру ляльок. А в 1965 році потрапляє до Творчого об'єднання художньої мультиплікації «Київнаукфільму» і незабаром опановує мистецтво «оживлення» ляльки на екрані.

«Гра в ляльки»

Перший період творчості майстра – так звані «мультики для дітей» (період, щоправда, умовний, бо такі роботи створюватиме все своє творче життя). Це прості за сю-

жетом, переважно повчальні історії про дружбу, вірність, взаємопідтримку, про те, як винагороджується доброта і караються різні великі й малі вади. Діють тут більш-менш традиційні персонажі: дітлахи і звірята. Хижаки, ясна річ, полюють, зазнаючи ганебної поразки, а мирні мешканці лісу святкують перемогу. Чи не найяскравіший приклад – «Подарунок» (1968), фактично побудований на двох лініях – взаємної щедрості й турботи Зайця, Козенятки й Поросятки, та жадібності й агресивності Вовка. У холодну голодну зиму троє друзів передаровують одне одному знайдену капустину, а паралельно на них полює Вовк (якого, слід додати, теж по-своєму шкода). У «Поросяткі, що вміло грати в шашки» (1972) врівноважене, зосереджене Поросятко в окулярах (влучна деталь в анімації зайвою не буде) здобуває у гри перемогу над жадібним, самовпевненим Вовком. Причому перемога інтелектуальна тут стає субститутом перемоги моральної. Фактично, те саме – слабка, але моральна і розумна «здобич» проти сильного, але нерозумного хижака – присутнє і в «Івасику Телесику» (1968), ранній роботі майстра.

Та трапляється конфлікт не зовнішній, а внутрішній. У «Козлику і віслючку» (1974) жадібний Віслючок змушує свого друга, доброго Козенятка, віддати йому солодощі, потім – теплий одяг. Козенятко замерзає і захворює. Віслючок розкаюється і, слід гадати, виправляється. А в «Козлику і його горі» (1976) подолати внутрішню драму допомагають друзі. В Козенятки луснула повітряна кулька, і він набирає повен міх горя та йде мандрувати з ним. Усі зустрічні забирають частину лиха собі. Зрештою, Віслючок (так, тут самі персонажі, у виконанні тих самих ляльок-«акторів») дарує другові дві кульки. До речі, з ними пов'язана трагікомічна історія, що демонструє умови ро-

боти тодішніх аніматорів. Луснула у стрічці кулька червоного кольору, а на заміну їй з'явилися... жовта й блакитна. Це розцінили як політичний натяк...¹

Але повернімось до мистецтва. Щедрість, готовність поділитися з ближнім – один із наскрізних мотивів у Леоніда Зарубіна, очевидно, з виховних міркувань. Наприклад, у стрічці «Нікудишко» пустотлива Білочка, бавлячись із ножицями, обстригає промені в сонця. Настає зима. Тоді дивне створіння із соломи й гілочок на ім'я Нікудишко, що його висміювала Білочка, віддає світилу свої соломинки. І має шану, дяку і нову солому (ще й шапочку з білчиного хутра) від вдячних мешканців лісу. Хоча... в щедрості теж варто знати міру, особливо, якщо роздаєш чуже. Герой «Бегемота й сонця» (1972) ловить світило, і його по шматочку розбирають інші звірі. Очікувано, западає темрява, і всім доводиться об'єднати зусилля, аби заново скласти сонце і відправити його на небо. Як бачимо, неодноразово в центрі опиняється сонце. Слід гадати, знову ж таки з дидактичних міркувань: хіба можна наочніше показати, як вчинок – поганий чи хороший – зачіпає всіх? Зринає мотив сонячного світла ще в одній стрічці – «Сонценятко, Андрійко і темрява» (1980). Маленький герой боїться темряви і перед заходом сонця просить залишити йому промінчик. Той лишається, прийнявши подобу хлопчика, і, освітлюючи темні місця, показує Андрійкові, що в темряві насправді не ховається нічого небезпечного. Таким чином сонце у фільмах Леоніда Зарубіна лишається важливою змістовою компонентою – носієм і символом світла й тепла, причому у вимірі не лише фізичному, а й моральному і ціннісному.

Драматичні твори в «дитячому» мистецтві

З кінця 1970-х Зарубін звертається до більш драматичних, «дорослих» тем. Однією з найкращих у режисера стала «Казка про чудесного лікаря» (1979). Джерелом її послужила польська народна казка. Смерть бере добросердечного юнака собі в науку і вивчає його на великого лікаря. Єдина умова – не перешкоджати Смерті, зцілюючи відзначених нею. Лікар тричі порушує заборону: рятує батька-годівника великої багатодітної родини, власну матір і героя, що боронить країну від нападників. Та коли, пробачивши колишнього учня, Смерть пропонує продовжити його життя за рахунок чужого, цілитель відмовляється і помирає. Естетику «старовинності», «легендарності» автор поклав в основу художньої концепції стрічки. Ляльки мають «готичні» видовжені пропорції, гострі риси обличчя й аскетичну блідість. Дія перемежована серіями малюнків, що стилістикою покликаються на гравюру на дереві: глядачеві ніби показують ілюстрації зі старовинної книги-життєпису диво-лікаря.

Випробував свою техніку митець і на літературній класиці, звернувшись до Чехова. На тлі його попередніх робіт несподівано гостро, навіть трагічно прозвучав «Ванька

Жуков» (1981) – екранізація оповідання «Ванька». Відданий у ремісницьку «науку» сільський хлопчина пише дідові листа, в якому змальовує своє безрадісне життя і просить забрати його назад. На жаль, як здогадується глядач, його мрії залишаться мріями, бо лист, адресований «На село дідусеві Костянтину Макаричу», навряд чи втрапить куди потрібно. Оригінальне оповідання коротке, проте автори екранізації відмовилися від низки моментів. Чи то через ідеологічні причини, чи для скорочення метражу не згадали про те, що хлопчикові рідні служили в панів (дід – нічним сторожем, мати ж за життя була покоївкою; одна з панночок і навчила її сина грамоті). Звісно, не згадано й про те, що дід п'є. Але в цілому дух і стиль оповідання передано майстерно. Ваньку «зіграла» лялька, не схожа на інших анімаційних дітлахів Зарубіна, тут можна говорити про естетику реалізму в анімації. Він має свою «біографію», що легко зчитується: бідний одяг, відповідна постава, бліде худе личко з запаленими очима... Обличчя це правдиво індивідуалізоване: воно не «гарненьке» (що характерне для позитивних мультиплікаційних дітей), з грубуватими рисами, товстими губами – але тим більше співчуття викликає. Велику роль відіграє і закадровий голос Ваньки у виконанні Клари Рум'янової (класика озвучування) – по-дитячому зворушливий і по-дорослому драматичний. Дія відбувається вночі, тож зображення затемнене (що передає і внутрішній стан героя). Джерело світла – свічка (до речі, справжня), що дозволило обіграти контраст світла й тіні. На контрасті вибудовано й сцени реальності та спогадів і мрій хлопчика про рідне село й дідуся. Вони створені в техніці перекладки, з соковитим лубково-живописним рисунком, наповненим світлом і святково-трайливим настроєм. Окрема зображальна манера і в картинах Москви, що про її дива пише старому онук. Вона виконана в техніці лялькової анімації, як основна частина, але світла, як сцени спогадів.

За два роки з'являється «Людина в футлярі». Ця добротна, атмосферна анімаційна робота цікава не лише як художній твір. Високий статус російської літературної класики дозволив в епоху «застою» створити екранну історію про те, як вільнолюбний, незалежний українець завдає поразки втіленню мундирно-чиновницького імперського духу. Звісно, говорити про твір як про свідомий політичний акт, мабуть, було б перебільшенням. Проте, враховуючи історію з «націоналістичними» кульками в «Козеняті і його горі», вчинок, безперечно, був сміливим (тим більше, що автори дещо по-своєму переставили акценти). До того ж, насиченість особистого простору вчителя Коваленка і його сестри вишиванками, рушниками, українськими піснями прив'язано не до «провінційності» і «хуторянства», а, навпаки, до прогресивності, лібералізму і вільнодумства. Саме протиставлення «закритого» темною шинелею й окулярами Белікова, його темної квартири – та світлого вбрання і світлого ж, ошатного простору помешкання Коваленків, відповідно, стає візуальною домінантою твору. Фінал же двозначний: Беліков похований, але: «скільки ще таких людей у футлярі зосталось, скільки їх ще буде!».

¹ Івола Л. Українська радянська анімація 1960–1980-х років у тоталітарному режимі // <http://conferences.neasmo.org.ua/uk/art/751>

Ще сумніший настрої у стрічці «Старий чоботар» (1987) за оповіданням Сатенік Мкртчян «Найстаріший чоботар». Хлопчик намагається допомогти старому бідному чоботареві, вмовивши друзів принести йому взуття на ремонт. Утім, старий майстер уже не може якісно працювати. Побачивши «відремontоване» взуття на смітнику, він зачинає майстерню назавжди. А хлопчик починає розуміти відповідь на питання, що ж таке «хліб насущний»: «це зовсім не щоденний хліб, а щось зовсім інше...». Справа, отже, не лише в засобах для існування (хоча й вони важливі), а й у можливості самореалізації, творення, що без нього життя втрачає сенс.

Такі настрої відповідали часу. Межа 1970–80-х позначена світоглядною кризою, в цей період відбувається, за визначенням Лілії Іволги, «інтелектуалізація анімації», що передбачала, зокрема, звернення до інших епох, змішування різних художніх стилів, розробку серйозних тем, у тому числі на матеріалі літературної класики. Навіть казки починають звучати «по-дорослому»². Скажімо, в доробку Леоніда Зарубіна з'явилася казка-притча. У «Людині й леві» (1986) за мотивами африканських казок подорожній визволяє лева з пересохлого колодязя; той же, зголоднілий, збирається з'їсти верблюда свого рятівника. Обурений несправедливістю чоловік шукає арбітра, і лише мудра змія допомагає людині, заманивши хижака назад у пастку. В роботі панують жовті, «піщані» тони; витягнуті, худі фігури людини й тварин передають відчуття виснажливого голодного життя в пустелі під палочим сонцем.

В цей період змінюється і стилістика фільмів Зарубіна. На зміну «звірним» сюжетам з відкритим простором, світлом, легкими кольорами, плавними округлими лініями приходять колорит більш стриманий, або ж із відповідним символічним звучанням: так, у «Двох справедливих курчат» (1984) і «Дерев'яних чоловічках» (1990) панують «осінні» золотаві й коричневі тони, що задають історії відповідний настрої. Звісно, це лише загальна тенденція, що не охоплювала всіх робіт майстра. Так, світлим простором, декоративністю відзначається «Колосок» за українською народною казкою. Напрочуд барвистий «Розгартіяш» (1988) – спроба звернення Зарубіна до естетики абсурду, що її полюбляли українські аніматори. У старенької ламається зозуля в годиннику, і майстер приходить його полагодити. На майже умовних білих площинах стін і підлоги персонажі та нечисленні яскраві предмети обстановки взаємодіють між собою в найнесподіваніших комбінаціях.

Останні роботи Леоніда Зарубіна дещо світліші за настроєм і насиченіші за колоритом. «Щасливий принц» (1990), попри весь трагізм, говорить про життєствердний бік самопожертви. «Чому зникла шапка-невидимка» (1991) – нове звернення до теми невдалого творення добра. Маленький герой, за допомогу чаклунці одержавши шапку-невидимку, повинен використовувати її тільки для допомоги, проте

всі його спроби приносять ближнім лише неприємності. А «Гредичіно» (1993) за мотивами італійської казки – вже весела, майже авантюрна історія про те, як винахідливий бідак намагається отримати в жадібного короля заслужену винагороду. Можна сказати, що ця казка про виживання і «нечесного роботодавця» також у певному сенсі передавала дух часу...

... і трохи роздумів про техніку

Ми вже згадували, що непростим завданням у ляльковій анімації є підбір матеріалу, фактура якого має підкреслювати характер персонажа. Наприклад, у казках Леоніда Зарубіна мирні тваринки виконані переважно з гладеньких матеріалів; а хижак на кшталт Вовка частіше зроблені з фактурного, жорсткого, що передає їхню люту вдачу («Подарунок»; «Як їжачок шубку міняв» (1970)). Важлива у створенні образу роль деталі. Наприклад, у «Колоску» (1982) тасьма на вушках Крутя й Вертя підкреслює їхню грайливу, несерйозну вдачу і водночас додає легкої граційності, чарівності, що робить ледачих мишенят менш однозначними. Доповнює образи персонажів і предметний світ. Скромний побут Козеняти, світле чистеньке помешкання говорять про його натуру не менше, ніж темна, з грубими меблями хижа Вовка. Лялькова анімація, даючи можливість показати тривимірні моделі осель, посилює і реалістичність їхнього сприйняття. І навпаки: особливо випукло персонажі-ляльки виглядають на тлі відверто намальованого простору. Так фактури об'єктів обіграно в «Мишеняті, що хотіло бути схожим на людину» (1973). Тут умовний зображений простір двору поєднується з ляльками і зменшеними копіями реальних предметів (віника, відра). Щоправда, тут цей прийом не зовсім чітко вмотивований (можливо, автор хотів підкреслити «притчевість» історії, в якій мишеня уподібнюють до людини лише за гуманну – «людську» – справу?). Зображенню дещо бракує органічності, воно «розсипається» на різні зображальні площини й об'єми – хоча як експеримент по-своєму цікаве.

У цьому, мабуть, основна «інтрига» лялькової анімації. Малюнок автономний – це гра ліній і кольорів. Лялька ж зберігає «доторк» до реального світу, вона «чуттєвіша»: глядач, впізнаючи матеріали, з яких її зроблено, ніби відчуває їхню фактуру, форму, м'якість чи жорсткість, шорстку чи гладеньку поверхню – словом, через таке собі «ментальне тактильне відчуття» сприймає і персонажа, і весь його світ. Спрямувати це відчуття правильно, через «мову матеріалу» передати не лише фізичну, а й емоційну і навіть концептуальну інформацію – те непросте завдання, що з ним так блискуче вміла впоратися команда Леоніда Зарубіна: лялькарі А. Радченко, В. Яковенко, В. Гахун, ляльководи Ж. Таран, Е. Лісицька, А. Тріфонов та ін. Усі разом, ці постійні співтворці (з незначними варіаціями), за допомогою художників (передусім М. Сапожнікова), операторів, композиторів та інших кінематографістів творили той дивовижний світ, в якому ляльки рухалися, говорили, і навіть відчували й думали. А разом з ними і сьогодні відчуває й думає також глядач.

² Іволга Л. Українська радянська анімація 1960–1980-х років у тоталітарному режимі // <http://conferences.neasmo.org.ua/uk/art/751>