

ЛИНИЯ ГОРИЗОНТА

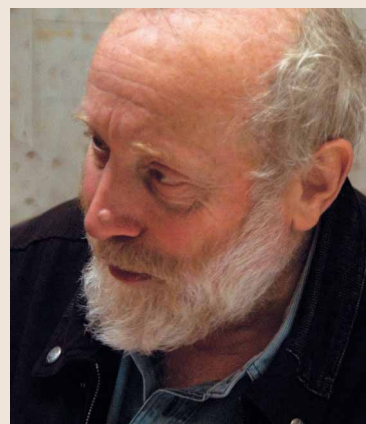
О простых вещах

Попытка интервью с аниматором
Юрием Норштейном

...В человеке жива ещё потребность видеть небо — хоть кусочек — молчащего, вольного и — твоего, личного, которое всегда готово быть увиденным тобой, что бы ты ни делал тут внизу, в какой бы яме ни находился, в какой бы упряжке ни бежал. Есть явления и предметы, которые не вовлечены ни в какие проекты. Несмотря ни на что, снег всё ещё снег — на что бы он ни падал. И это очень нужно нам. Когда едешь в поезде, если смотреть только в окно, на бегущие мимо объекты, и не видеть ничего неподвижного — голова закружится. Что-то всегда должно оставаться на месте.

Мультипликация Юрия Норштейна для многих подобна такому небу — или дождю за шиворот, который он так любит. Нам не дано говорить с дождём, снегом, небом... Наверное, поэтому очень хотелось поговорить с создателем *Сказки сказок*¹, спросить его: как ему живётся в этом мире?

Мы встретились с Юрием Борисовичем перед презентацией его книги «Снег на траве». Цитаты из этого увесистого двухтомника да из книги «Сказка сказок» обогатили это небольшое интервью.



Юрий Норштейн

Известный советский и российский художник-мультипликатор. Большую часть работ создал, работая на студии «Союзмультфильм».

Родился 15 сентября 1941 года в деревне Андреевка Пензенской области, в эвакуации.

Вырос в Москве, в Марьиной роще. Окончив двухгодичные курсы мультипликаторов, в 1961 году устроился

на киностудию «Союзмультфильм». В качестве художника-мультипликатора работал

с режиссёром Иваном Ивановым-Вано. Специального высшего образования не имеет,

поэтому долгие годы ему не доверяли самостоятельно делать мультфильмы.

В 1968 году Норштейн дебютировал мультфильмом

«25, первый день» — совместной работой с Аркадием Тюриним, — в котором были использованы работы советских художников 20-х годов.

В анимации Норштейн использует уникальную технику многоярусной перекладки изображения, что придаёт мультфильмам эффект трёхмерного изображения, и наотрез отказывается

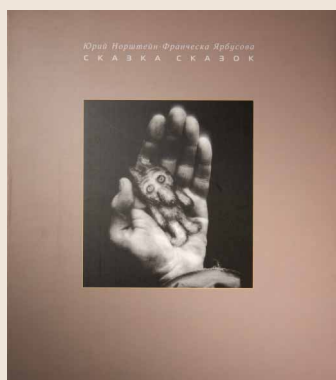
пользоваться анимационной компьютерной графикой. В течение многих лет он работает вместе со своей женой, художником-постановщиком Франческой Ярбусовой.

¹ Мультфильм Ю. Норштейна (1979), признанный «лучшим анимационным фильмом всех времён и народов» по результатам международного опроса, проведённого Академией киноискусства совместно с АСИФА-Голливуд, Лос-Анджелес (США), 1984 год.

Опыт — двоякая штукавина, он может ввергнуть тебя в механистичность отношения к работе. Ты, подходя к чему-то новому, уже знаешь, что можешь многое, и что-то новое тоже может быть преодолено. На самом же деле всё преодолевается заново, и я как будто начинаю заново работать.



Норштейн Ю. Снег на траве:
В 2 кн. М.: Красная площадь, 2008.



Норштейн Ю., Ярбусова Ф.
Сказка сказок.
М.: Красная площадь, 2006.

«Я вообще не люблю все эти дела... Эзоповский язык, новоэзоповский... хотя люблю поэта Эзопа. Я совсем о другом делаю фильмы. Я делаю фильмы о человеческом переживании, и ничего другого, поверьте, я туда не вкладываю. И если мне кто-то как-то говорил, слушай, старик, а Ёжик в тумане² — это Россия во мгле? — это смешно. Вообще, смешно серьёзно заниматься искусством и пытаться какими-то тонкими флюидами что-то эдакое сообщить, мол, ребята, я там такое сказал, щас вся страна сдохнет! Так не должно быть. Мне кажется, самое лучшее — это говорить о человеческом чувстве, сочувствии, о человеческом переживании, о радости, о слезах, о том, что на улице дождь или светит солнце и что есть трагедии, драмы, что человек окружён этим и он должен знать, что это существует и не пытаться комфортно закрыться от этого, человек должен быть открыт жизни. Мне кажется, это самое важное. И если искусство это не открывает, то зачем вообще заниматься искусством?»
(Из выступления на презентации двухтомника «Снег на траве» в Центральном доме художника, декабрь, 2008.)

Юрий Борисович нам сразу отказал, по телефону: «Мне кажется, я не ваш случай. Ну какой из меня проект, я всю жизнь пытаюсь пробить головной стеной...» — такое было начало, очень мягкий, тактичный, но окончательный отказ. «Как, говорите, вас зовут? Вы знаете, Женя, я так устал. Эта книга физически выела из меня целый кусок. И мне сейчас хочется одного — остаться одному, вспомнить, кто я, и заняться наконец своим непосредственным делом — снимать кино». Он так замечательно говорил, что я слушал и думал: ещё бы полчаса такого разговора — и интервью готово...

Через пару месяцев наш разговор все же состоялся.

Формулировать свой опыт вслух (читать лекции, писать книги, давать интервью...) — для вас потребность или обязанность?

Я не рассматриваю свои интервью или лекции как суммирование опыта или формулирование его. Я вообще не очень хорошо отношусь к самому слову «опыт»... Опыт — двоякая штукавина, опыт может тебя ввергнуть в механистичность твоего отношения к работе, в её механическое восприятие.

И в этом смысле он играет с тобой злую шутку: ты, подходя к чему-то новому, уже знаешь, что ты можешь это, это и это, и что-то новое может быть тоже преодолено, поскольку у тебя уже есть опыт. На самом деле ничего подобного. Всё преодолевается заново, и я как будто начинаю заново работать. Опыт может иметь технический характер, и то не всегда: часто то, что добыто, ниспровергается какими-то новыми задачами или новыми случайностями.

² Герой самого известного мультфильма Юрия Норштейна, снятого в 1975 году по мотивам сказки Сергея Козлова.



Юрий Норштейн у себя в мастерской.
Фото Максима Граника.

Мне кажется, в любом художественном произведении должно быть место чему-то очень простому, настолько, что человек, который научился говорить, брать ложку, есть суп, знает, что суп горячий или холодный, он должен... он может это воспринимать. Я называю это простодушием.



Грустный Зайчик. Кинокадр из фильма *Лиса и заяц*. 1999.

От этого, наверное, мне тяжело работать, но я по-другому не могу. Я никогда не придерживаюсь строгой схемы в работе, хотя на самом деле любая схема обеспечивает более спокойную и благополучную жизнь: ты не так нервничаешь, ты уже знаешь, что это идёт за этим, знаешь последовательность, ты из опыта знаешь, что кадры хорошо соединяются по движениям, по противоположным точкам, крупный с крупным планом, это соединяется по таким-то законам, это по таким-то... Вот эта пресловутая американская восьмёрка, их приёмами пользуются все. Первый, кто это открыл, был гений. Дальше это пошло в тираж, и теперь вы ни одного фильма без ссылок на эту восьмёрку не увидите. Но могу сказать точно, что эти

принципы, например, я не видел в фильмах Отара Иоселиани. Потому что он по-другому строит диалог, само движение речи, это всё у него связано с пластическим моментом и т. д. Всё остальное — цитаты, и чаще всего, опыт — это цитаты.

Помимо творческого опыта и технического багажа, важен ещё опыт жизненный, повседневный. В ваших фильмах очень много такого, что не объясняется прямо, а заранее известно вам и должно быть известно зрителю... Взрослый зритель знает реалии войны,

эти треугольные письма с фронта³... А вот, к примеру, какой-нибудь ханты-мансийский школьник...

Чтобы сделанное тобой попало в чью-то зрительскую душу, у зрителя должно быть... не назовем это опытом, но в нём должна скопиться жизнь, в нём должны скопиться переживания. Человек с нуля не может смотреть вообще ничего. Должны быть какие-то предусловия. Как ничто не может возникнуть из ничего у самого автора — в итоге их переживания должны соединиться.

Какой-нибудь школьник может уже не знать про письма-треугольники. Но здесь на место опыта или знания приходит образ. Допустим, в Сказке сказок эти треугольники летят, как птицы. Летящие птицы — уж этот-то опыт знаком, школьник видел летящих птиц, если он вообще не видел ни то, ни это, что он делает в этой жизни? Это такая абсолютная пустота, следствием которой будет кошмар, когда он встретится с чем-то иным. Акакий Акакиевич⁴ не имел опыта выхода в мир, и, как только он вышел в мир, он сразу был прихлопнут.

Пусть ханты-мансийский школьник не знает, что письма с фронта складывались треугольниками, но, когда летят эти письма и разворачиваются, он это уже воспринимает, я даю ему новый опыт, я даю ему подсказку... В этом смысле, как мне кажется, в любом художественном произведении должно быть место чему-то очень простому, простому настолько, что человек, который научился говорить, брать ложку, есть суп, знает, что суп горячий или холодный, он должен... он может это воспринимать. Я называю это

³ Речь идёт об эпизоде из мультфильма Ю. Норштейна *Сказка сказок*.

⁴ Герой повести Н. Гоголя «Шинель», по мотивам которой Ю. Норштейн снимает мультфильм с 1981 года по настоящее время.

Чем больше простодушия в художественном произведении, первичного, тем лучше для зрителя и самого творца, тем больше слоёв он на это может нанизать уже сложной философии, до которой доберутся не все, и в этом нет драмы.



Акакий Акакиевич в толпе. Эскиз к фильму *Шинель*. Франческа Ярубсова. 1995.

простодушием. Чем больше простодушия в художественном произведении, первичного, тем лучше для зрителя и самого творца, тем больше слоёв он на это может нанизать уже сложной философии, до которой доберутся не все, и в этом нет драмы. В конце концов, мыслящих людей не так много. И художественное произведение будет восприниматься совершенно

разным в зависимости от того, кто будет сидеть в зале. И может так случиться, что фильм, сделанный тобой, вдруг окажется никому не нужным.

Понимаете, сегодняшнее время особенно омерзительно тем, что мы уже, по-моему, врезались в пространство, в котором зрителя отучили думать. Отучили переживать. Он вообще не хочет переживать по своей фи-

лософии, ему это не нужно. Он обрёл некий комфорт, некую удобную ячейку, и не допускает туда никакого переживания. Но ведь это до поры до времени, пока ему врач, покашляв, не скажет: «Знаешь, дорогой, а у тебя саркома, а у тебя рак позвоночника, а ты через два года вообще сляжешь». И вот только тогда человек начинает думать, понимать, кто он такой в этом мире. Он начинает искать смысл. И искусство, по-моему, для того и существует, чтобы содержать и передавать заложенные автором смыслы. Художник и зрители, не видя друг друга,



Волчок в дверях старого дома.
Эскиз. Франческа Ярбусова.
1979, 1992–1993.

историю, путешествуем внутри этого пространства, и это вливает в нас колоссальные силы. Мы вдруг понимаем, что 300 лет назад был человек, который чувствовал, понимал и переживал так же, как переживаем мы сейчас.

Фильм *Сказка сказок* дорог мне, потому что он связан с Марьиной рощей. Потому что я прожил в Марьиной роще 25 лет. Потому что оттуда уехал. Потому что нашего дома нет. А есть огромный шестнадцатизэтажный дом. И мост — тот, который в финале фильма, — теперь уже не тот мост. А я помню тот — замощённый булыжником... <...>

Это всё постепенно собирается тогда, когда оглянешься и когда навсегда уходит тот мир, где ты жил. Двухэтажный старый дом... Двор... Ты вдруг начинаешь понимать, что на этом-то пространстве и прошла основная твоя жизнь.

Сказка сказок. С. 12.

Есть ли у вас сегодня любимые территории? Улица, континент, комната...

Знаете, когда я приехал в Одессу, я понял, что это моя территория, моя страна. Это мой мир, одесский, я его узнал. Наверное, потому узнал, что много перечитано одесских писателей, а это целое созвездие, Паустовский и Олеша, Катаев и Ильф и Петров, это всё — Одесса. Я приехал в этот город как к себе домой. Поэтому я ходил по улицам, по брусчатке, как по своей территории, это моя география.

Есть территория личная... которая обработана твоим духом и духом

соединяются невидимыми линиями через этот объект, который называется «искусство». И таким образом они становятся близкими друг другу. Вот так я смотрю на этот вопрос.

106

Как вы думаете, зрителям даёт что-нибудь знание о личности автора? Важно ли, чтобы зритель знал, смотря полотна Рембрандта...

...кем был Рембрандт. Обязательно — если он хочет глубже проникнуть в совершенное Рембрандтом. Узнав о его жизни, он поймёт, откуда всё рас-

тёт, какие мотивы толкали Рембрандта, чтобы написать того же «Блудного сына». Эта тема связана не только с библейским сюжетом, но и с собственной историей Рембрандта, у которого в это время умирал сын. Он написал предсмертный портрет Титуса. На портрете видно, какое горячее дыхание у него, полуоткрыт рот, впалые щёки... Это было соединение двух начал, его личных переживаний и переживаний, которые он испытал от чтения Ветхого Завета. В результате появилось великое произведение, которым мы не просто любимемся, мы входим в эту

Для меня ценно то пространство, где я — с совершенной очевидностью — вижу личность. И мне кажется, что непритязательное пространство хранит на себе гораздо более сильный отпечаток личности, чем насыщенное внешними эффектами, внешней броскостью...



**Юра Норштейн в 5 лет.
Фото Иосифа Норштейна.
1946.**



Эскиз неснятого эпизода по фильму Сказка сказок: «...когда улица моего детства с двухэтажными маленькими домами загорается с краю и дома, как горящая гирлянда, поднимаются вверх и уходят в небо, а на чёрную обугленную землю опускается белая скатерть». Франческа Ярбусова. 2005.

твоих близких... духом моей жены... когда я чувствую, что всё пространство одушевлено пальцами, мыслью, глазами, что здесь проходили ноги моих близких, это обтрогано руками близких мне людей и моих друзей... Оно моё. Оно на самом деле очень непритязательное... Франческа⁵ делала эскизы, сидя на раскладушке, не было места, где раскинуться — но это место, как выяснилось, было

наиболее продуктивным. И когда появились какие-то другие возможности, не бог весть какие, но другие, я как-то сказал: Франя, ты же когда-то сидела на раскладушке и делала эскизики, акварелькой мазала... Теперь у тебя есть более живое пространство, что-то я не вижу активной работы. Видимо, говорю, надо сузить твоё пространство, и тогда твой дух воспарит.

Приходя в павильон, я часто смотрел на то, как разбросаны или разложены приборы, экспонометр, ручка, перо, журнал, отдельные листочки у кинооператора Александра Жуковского⁶. К сожалению, его уже девять лет как нет, но я помню это пространство, оно было одухотворено и живо, вот сейчас он придёт, и это пространство опять начнёт двигаться и назавтра останется в другом порядке, но оно всё равно будет отпечатком его личности. Для меня ценно то пространство, где я — с совершенной очевидностью — вижу личность. И мне кажется, что

⁵ Франческа Ярбусова, жена режиссёра и художник большей части его мультфильмов.

⁶ Александр Жуковский (1933–1999). Кинооператор, работавший с Ю. Норштейном над фильмами *Цапля и журавль*, *Ёжик в тумане* и *Шинель*.



непритязательное пространство хранит на себе гораздо более сильный отпечаток личности, чем насыщенное внешними эффектами, внешней броскостью... Мне рассказывали про одного человека — когда он приезжал в какой-нибудь город, он останавливался в гостинице и на столе ставил стакан, раскладывал курительную трубку, карандаши, бумаги, ручки — и ничего не делал. Он, так сказать, пыль в глаза пускал горничным, что здесь живёт художник, творец.

...Наверное, всех режиссёров надо учить делать помосты, строгать доски, вбивать гвоз-

ди. В этот момент человек думает, и это очень хорошо. Для меня физическая работа — просто спасение. Невозможно сидеть над листом бумаги, с ума сойдёшь. А во время строгания досок, заноз, физической нагрузки и боли подкорка работает очень сильно, движение сознания, как во сне, когда в секунду ты видишь огромное действие, страницы мелькают

Ёжик входит в туман.
Иллюстрация к книге
«Ёжик в тумане».
Франческа Ярбусова. 1999.

с молниеносной скоростью
и быстро прочитываются.
Сказка сказок. С. 202.

А как вы работаете? К примеру, Калиновский⁷ запирался, опускал тяжёлые шторы и лежал некоторое время, «погружаясь» в тему...

⁷ Геннадий Калиновский (1929–2006). Книжный график, автор иллюстраций к книгам Свифта, Кэрролла, Булгакова, Ковалея и др.

Никакая сила не заставит течь мёд быстрее.
Из контрабаса не извлечь беглости скрипки.
Первые штрихи кадра прокладывают путь
к кадру-инструменту. Нам бы самим распознать,
какой это инструмент, чтобы вложенный ритм
соответствовал внутренней конструкции нами же
созданного, небывалого ещё в мире инструмента.

Кто-то, напротив, любил разозлить себя, пойти на базар и поругаться с кем-нибудь; кому-то было необходимо несколько источников звука, приехав на дачу, он включал радио, приёмник, а когда этого показалось мало, съездил в город и купил телевизор... Какова ваша рабочая атмосфера?

Мне нужны раздражители, чтобы начать работать. Иногда этим раздражителем является предел, дальше которого нельзя быть ленивым. По природе я человек ленивый, заставить себя работать мне чрезвычайно трудно. При этом я трудоголик, но заставить себя начать, сесть, втягиваться в работу над новым фильмом... каждый раз я смотрю на это с ужасом: боже мой, неужели опять? Пока не наступает момент появления какой-то критической массы — чего-то, что я пока не могу осознать: каких-то набросочков, почеркушек, которые начинают сползаться друг с другом в моих глазах, и вдруг появляется первое живое... вещество, которое меня должно захватить. Вообще, по-настоящему работа не начинается, пока меня не захватит это всё с колоссальной силой. Я часто раздражаюсь, я ору, я орал на детей, на жену, при том, что она-то тут совсем ни при чём... в конце концов, она ведь рисует окончательно то, что появляется в фильме. Пока что-то не прояснится, пока в голове не вспыхнет какая-то лампочка, пока вдруг я после всех скандалов не остановлюсь и не скажу: Франя, знаешь, а это ведь надо делать-то ведь вот как... и чего-то рисую. Вот пока я не приду к этому состоянию, я нахожусь в ситуации... катастрофы.

Впрочем, это вовсе не означает, что, пройдя какую-то часть работы и обретя воодушевление, я не попаду в ситуацию новой катастрофы. Вот эти периодические катастрофы, они у меня на фильме всё время. Меня очень приводил в чувство, в гармонию

Александр Борисович Жуковский, тот самый кинооператор. Вот с ним мне было покойно и хорошо. Мне почему-то казалось, что вот он есть — и всё должно получиться. Хотя всё равно в гораздо большей степени успех от меня зависел больше, чем от него, но его личность, его обаяние, его спокойствие... Его способность оценивать то, что делается, вселяла в меня громадные силы. И тогда я сам становился спокойнее и, наконец знал что мне в конце концов надо делать.

В итоге снимать надо было, как бог на душу положит. Предварительные расчёты не совпадали с результатом. <...> Сцена сделалась такой, какой «хотела быть» (слова Лорки). <...> Никакая сила не заставит течь мёд быстрее. Из контрабаса не извлечь беглости скрипки. Первые штрихи кадра прокладывают путь к кадру-инструменту. Нам бы самим распознать, какой это инструмент, чтобы вложенный ритм соответствовал внутренней конструкции нами же созданного, небывалого ещё в мире инструмента. *Сказка сказок. С. 43–44.*

В темноте коридора, когда никого нет, открываешь печную дверцу, и оттуда идёт жар, и пламя пляшет, а за тобой — темнота. И эта темнота надвигается, заливая весь дом. Чернота вокруг... А огонь — как крик петуха — сжигает страх черноты, испепеляет



**Филин над колодцем.
Коллаж к фильму *Ёжик в тумане*.
Франческа Ярбусова. 1992.**

духов, собирающихся за твоей спиной... <...>
А что такое — искусство? Ты будто греешься у огня, который сам разжёт. Было бы в нас желание заниматься искусством, если бы жизнь была свободнее?
Снег на траве. Т. 1. С. 122–123.

Мультфильмы Юрия Норштейна — помогают ли они ему самому, как помогают иному зрителю? Чувствуете ли вы мир своих мультфильмов?

Вы знаете, я стараюсь не пересматривать свои фильмы. Почему-то они у меня часто вызывают раздражение. Нет, они на меня не влияют никак. На меня влияет живопись. Которую я знаю и которую я всегда могу мысленно увидеть. Просто поставив картинку перед глазами. Мысленно пройти по ней взглядом, так, как я прошёл по ней, когда видел в музее.



Цапля и Журавль. Кинокадр из фильма. 1974.

На меня влияет музыка, на меня влияет хорошая песня. Фронтные песни военных лет — я считаю, что это было одно из великих пространств для возникновения шедевров. Ситуация войны, высшее напряжение, трагизм, и трагизм этот породил громадное количество великих песен.

На меня влияет чей-то дружелюбный взгляд в толпе. На меня влияет осенний дождь в лесу. Почему-то мне очень уютно, когда шуршит в лесу дождь, а ты идёшь за грибами, а тебе капли за шиворот... казалось бы, всё неудобное, и дождь заливают в резиновые сапоги, и в общем, ничего хорошего не жди, но для меня это... Для меня это очень важно. Мне просто важно, наверное, смотреть на эту кисею, на саму... терапию дождя. Он на меня действует, как... хороший голос, то, что он так шуршит, и на первом плане подрагивает лист под

каплями или с него стекает капля... Вот это на меня действует.

Художник работает в кино, подчиняясь некоему единому процессу: он как наборщик в типографии, вынужденный подчиниться словарю, который ему задан. Он не может создать свой словарь. И только тогда он оказывается подлинно свободным, когда подчиняется этому процессу. И ничего с этим

поделать нельзя. Когда художник понимает свою свободу как часть единого целого, как мы понимаем свою свободу, как часть мирового процесса, тогда получается абсолютное целое. То, что мы называем духовностью. Может быть, я не прав. Но я хочу подвести свои нервные провода к сознанию художника⁸, чтобы оно «загорелось на

ходу». Конечно, с моей стороны это сильная атака, давление на её психику, на её индивидуальность. Иногда Франческа начинает казаться, что это суживает существование творческого «эго». Но чем полнее будет её отказ от себя в угоду фильму, тем сильнее это «эго» проявится. *Сказка сказок. С. 102.*

Когда вы делаете фильм, вы ищете сознательно его интонацию? Михаил Алдашин⁹ в одном из интервью рассказывал, как, делая своё «Рождество», он балансиро-

вал между опасностями впасть в пафос и впасть в иронию...

Такое опасение очень справедливо. Итогом излишнего пафоса в конце концов будет пошлость. Но и количество иронии должно быть дозировано. Иначе можно впасть в снобизм, и это будет отвратительно. В творчестве это очень узкое место, можно и туда, и сюда свалиться. Может быть, от этого спасает своё понимание, ощущение жизни, или чей-то доверчивый взгляд — к примеру, взгляд ребёнка. Чья-то доверчивость, что-то должно быть в этот момент для тебя абсолютным. И тогда у тебя появляется мера — оценки того, что ты видишь, и того, что ты делаешь сам. И тогда автоматически уходит пафос или ирония ради едкой иронии, ради красного словца.

Каким смыслом мы сами насытим свою жизнь, так и будем жить. И в зависимости от охоты к этому смыслу будет возрастать или, наоборот, снижаться наше духовное пространство. *Сказка сказок. С. 85.*

Твою жизнь никто за тебя испытать не может, кроме тебя самого. Нельзя испытывать удовольствие от прогулки, послав на улицу вместо себя своего слугу. И деньги тут ни при чём. Только ты сам можешь мускульно напрячься и испытать преодоление, тяжесть, боль в ногах, которую никто с тебя не снимет. Но как часто сегодня человек выбирает комфорт и удобства, которые в конце концов разделяют его с самой сутью жизни и сжирают так, что он вообще теряет слабые знания жизни и чувствование другого человека. *Снег на траве. Т. 2. С. 224.*

От чего вы устаёте, и что вам даёт отдых?

Устаю я... от тупого взгляда. Устаю, когда я сталкиваюсь с тупостью. С тупой непреодолимой силой. Это для меня самая большая усталость, я долго

⁸ Речь идёт о Франческе Ярбусовой.

⁹ Художник, аниматор студии «Пилот». Мультфильм «Рождество» снят М. Алдашиным в 1996 году.

Художник работает в кино, подчиняясь некоему единому процессу: он как наборщик в типографии, вынужденный подчиняться словарю, который ему задан. Он не может создать свой словарь. И только тогда он оказывается подлинно свободным, когда подчиняется этому процессу.



Фазы рук Акакия Акакиевича.
Франческа Ямбуова. 1982–2002.

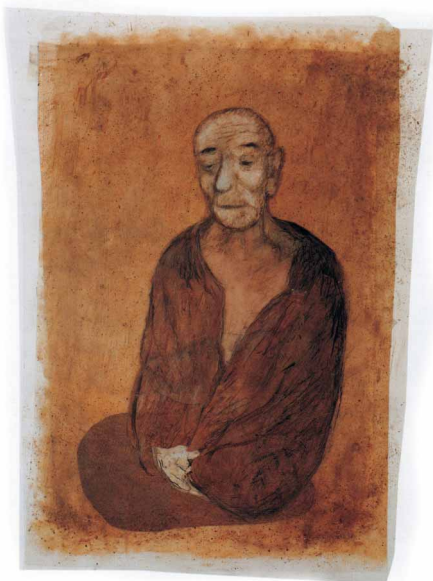
не могу прийти в себя. И эта тупая сила может явиться в любом образе. В виде чиновника, или человека на улице, или просто непреодолимой физической силы, которая на тебя наезжает, как танк. Или неспособности твоей кому-то что-то доказать... причём ты совершенно очевидно понимаешь, что перед тобой человек заполненный тупой силой, заполненный своим снобизмом, самомнением, явно преувеличенным, — и ты не способен этому противостоять. И это отбирает у тебя все силы. Вообще, неспособность противостоять — это катастрофическое состояние.

И тогда мне... нужно быстро прочитать несколько хороших строчек. Чтобы восстановить гармонию. Нужно быстро что-то увидеть, что-то очень важное, что объединяет в себе смыслы... чтобы я в себе мог сам себе самому повторить, что смысл-то в Этом. Прочитав несколько любимых строчек, я понимаю, что вот Это есть, вот Это всё равно важно, Это является организующим жизнь. А то, с чем ты столкнулся, это всё разрушительные системы. Поэтому нужно стараться не обращать на это внимание.

И всё-таки бывает, что нужно вообще всё бросить и уехать, как на «скорой помощи»?

Бывает, но для меня лучше какой-то краткий отдых, с хорошими людьми, с хорошим человеком... лучше хороший разговор с кем-то за столом, за бутылкой водки. Хотя, казалось бы, отдыха тут мало, но... условия, которые извлекаешь для себя из этого

Твою жизнь никто за тебя испытать не может, кроме тебя самого. Нельзя испытывать удовольствие от прогулки, послав на улицу вместо себя своего слугу. И деньги тут ни при чём. Только ты сам можешь мускульно напрячься и испытать преодоление, тяжесть, боль в ногах, которую никто с тебя не снимет.



Портрет Басё. Коллаж. Юрий Норштейн, Франческа Ярбусова. 2004.

Справа: Тикусай под клёном. Коллаж к фильму по циклу стихов Басё «Зимний день». Франческа Ярбусова. 2003.

И в то же время — что нет границы между игрой и жизнью.

Снег на траве. Т. 1. С. 159.

Какие сны вам снятся? Они помогают вам?

Конечно, мне снятся сны, как и всем. Да, они помогают... Однажды у меня был сон, в критическое, абсолютно непреодолимое время, на фильме «Сказка сказок», когда я не знал, как его делать. Я бесился и буквально бился головой о скалу, я не знал, как всё это преодолеть. И мне приснился сон, который меня подтолкнул. Тогда бушевала гроза, и

под эту грозу я уснул. И приснилось мне, что я в грозу лечу над землёй, метрах в пятистах от неё... подо мной какие-то берёзки и внизу бегут люди, а у меня вот отсюда (показывает на живот) вырываются жгуты молний, и я в ужасе, что я сожгу этих людей, потому что молнии летят и касаются бегущих. И я думаю, почему же мне не жарко, из меня молнии, а меня не жжёт. Я рассказал этот сон Франческе, и она сказала: «Это из тебя гадость вышла». Через два дня я сочинил эпизод, который мне дал весь ход фильма.

Интервью:
Ольга и Евгений Нечаевы.

разговора, причем безо всякой практической выгоды, они для тебя на самом деле всё. Можно говорить внешне ни о чём, хотя на самом деле это «ни о чём» окажется в результате разговором об очень сложных и важных для тебя вещах.

Из чего, собственно, творчество составляется? Да из запаха опилок, из запаха расколотого полена зимой, когда оно такое пряное, ослепительное на морозе. Вот из этого... Вероятно, где-нибудь в средневековой Италии всё складывалось из молитв, из чтения Библии... Но это всегда было тайной и той самой сказкой, которая в человеке обретает свою жизнь, фантазией... Ты хорошо понимаешь, что это игра.

...Мы бродили по Ярмарке интеллектуальной книги в ЦДХ в поисках укромного места для разговора, и Норштейн ворчал на шум: «Почему-то сейчас принято любое действие сопровождать ужасным шумом — громкой музыкой, криками и т. д. Ни одно событие не проходит в тишине». После подумалось: а ведь сейчас боятся тишины. Боятся, что в тишине нас просто никто не заметит. И ещё — в тишине в голову могут прийти разные мысли. А хорошо ли это?

Ныне легко представима и даже популярна фигура творца-прагматика: в начале большого пути и отдельного шага он сочиняет Проект, а в финале ожидает получить Продукт. Он пишет бизнес-планы и рассылает релизы, и специальные издания измеряют масштаб Продукта нужным аршином и расставляют творцов по ранжиру, представляют публике Большие Проекты в сфере искусства... А параллельно живёт другое творческое пространство — не как противовес, а просто само по себе. Оно не поддаётся измерениям, не укладывается в отведённые сроки, не просчитывается на пять ходов вперёд — оно иначе устроено. Обитают в нём совсем другие художники, и совсем не о «проектах» с ними стоит говорить...

