

Рецензия на книгу Георгия Бородина «Государство и анимация» (1926–1962)¹

Лилия Михайловна Немченко

АНО ВО «Гуманитарный университет»; Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия, Lilit99@list.ru

Review of G. Borodin's *The State and Animation* (1926–1962)

Liliya M. Nemchenko

Liberal Arts University – University for Humanities, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia, Lilit99@list.ru

Название книги Георгия Бородина ассоциируется с другим названием ленинского труда, известным всем, кто изучал предмет «История КПСС», – «Государство и революция». И это не произвольное поверхностное сравнение, речь идет о тактике и стратегии аппарата управления, цель которых – строительство новой культуры, где государство будет соответствовать ленинскому определению аппарата насилия господствующего класса. Даже обложка книги (вызвала сначала горечь и недоумение), а потом – принятие и даже объяснение. Эта синяя обложка с белым названием соответствует стилю оформления книг, продававшихся в магазине «Политическая книга». Обложка обещает не разглядывание картинок с любимыми анимационными героями, а скрупулезный, объективистски поданный анализ, в котором – факты и ничего личного.

Эту книгу ждали долго те, кто на протяжении 20 лет слушали лекции Георгия по различным аспектам взаимодействия советской мультипликации и государства – о трансляции и конструировании идеологии в мультипликационных фильмах, о политическом дискурсе советской мультипликации. И все это теперь собрано в объемный серьезный труд, объект нашего рецензирования.

Автор показывает, как в новой, советской культуре мультипликационное искусство займет роль важнейшего массового искусства не сразу, в отличие от кино вообще; как долго художники, режиссеры-аниматоры будут отстаивать свое место и право быть полноценным искусством. Этот сложный, драматически окрашенный процесс управления государством людьми, творящими мир в движущихся рисованных картинках (или кукольных), и есть главный мотив книги.

Любопытно, что при чтении возникает панорама Большого Времени со сменой ценностных доминант в воспитании, представлений о границах допустимого в искусстве, типов самосознания художников, хотя автор и не делает специального акцента на историко-культурном контексте.

Современному читателю, наверное, покажется странным, что в ранней советской мультипликации налагался запрет на сказочное и фантастическое, ибо ребенок Страны Советов должен формироваться на базе материалистического мировоззрения. Так, запрещается фильм «Два сна» (1926), а сказка Чуковского «Крокодил Крокодилович» превращается в мультфильм «Сенька-африканец», но уже без Вани

¹ Бородин Г. Н. Государство и анимация (1926–1962). – Москва : Союзмультфильм, 2022. – 424 с. – ISBN 978-5-6046791-1-1.

Васильчикова (режиссеры Иван Иванов-Вано, Юрий Меркулов, Даниил Черкес, 1927), а с 1928 года начнется борьба с «чуковщиной». Странным покажется и то, что практически до 60-х гг. мультипликация, как и детское кино, находилась на периферии кинопроцесса, художников заставляли маневрировать между взрослым и детским, причем критериев отнесения к детскому практически не было.

В книге показано, как менялись тематические требования к фильмам, как запрещалась волшебная сказка и приветствовалась политизация классики. Поскольку анимация понималась, в первую очередь, как искусство смешного, пародийного, гротескного, то в начале 30-х гг. она быстро нашла свою нишу в рамках становящегося нового жанра – агитпропфильма. Поощрялись политшаржи и рисованные карикатуры на международную тематику, фельетоны на «внутреннесоветскую» тематику. Затем – установка на поиск современника и его отражение в фильмах. Надо отметить, что все суждения критиков, постановления комиссий строились на ленинской теории отражения, т. е. искусство понималось чисто гносеологически. Отсюда и утверждение, что веселое, поэтическое, волшебное в рисованном фильме становится искусством только тогда, когда оно отражает действительность.

Приведенные в книге архивные материалы (собственно говоря, вся работа основана на них) показывают, в какой растерянности находились институты управления искусством: природу условности мультипликации никто не понимал, правила менялись почти каждые 2 года, не случайно Бородин выделяет очень короткие периоды – 1926–1928, 1929–1932, 1933–1935, 1936–1938, 1939–1941, в которых каждые последующие установки отрицали предыдущие: то «Симфонию мира» (Сюмкин и Тарасова), «Сказку про белого бычка» (Сутеев и Атаманов) зубодробительно критикуют, то поддерживают. На судьбы фильмов влияли политические рокировки в сфере руководства кинематографией. Так, после расстрела в 1938 году руководителя советской кинематографии Шумяцкого все фильмы, которые он одобрял, становятся объектами критики – «Шумное плавание» Владимира Сутеева, «Красная шапочка» сестер Брумберг. Георгий Бородин описывает историю советской мультипликации с помощью метафоры «маятника». В 1939 году часы начинают работать равномерно, так как утверждается первый тематический план студии «Союзмультфильм». Не очень понятно, почему совсем упускается период Великой Отечественной войны, но с 1946 года автор вновь подробно исследует взаимоотношения государства и анимации.

Читая книгу, можно убедиться в том, что изменения в области анимации вписывались в контекст истории страны. К примеру, параллельно индустриализации, использующей опыт зарубежных индустриальных стран, в первую очередь США, в СССР делается ставка на диснеевско-флейшеровскую эстетику. А когда в стране в 1948 году начинается кампания по борьбе с космополитизмом, для мультипликаторов это становится борьбой с «диснеевщиной». Эхом прозвучало в ответ на постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» и собрание на «Союзмультфильме», где целью творчества была провозглашена героизация персонажей, а как следствие – отказ от изображения в фильмах бытовых сторон жизни.

Взаимоотношения государства и анимации, как показывает Георгий Бородин, не всегда строились по принципу насильника и жертвы. Представители мультипликационного цеха сами требовали от государства внимания к себе, так как долгое время аниматоры ощущали себя второстепенными игроками на поле кинематографии. Это проявлялось и в финансировании, и в организационных вопросах. Можно говорить о своеобразном ресентименте, который переживали режиссеры и художники. Вот почему совершенно понятным для того времени и диким для молодых сегодняшних творцов оказываются добровольные обращения художников в марте 1947 года к Сталину с просьбой взять под контроль и опеку мультипликационный

цех. («Мы хотим быть в первом ряду творцов передового Советского искусства», с. 239²). В результате – жесткое планирование творческого процесса, цензура, постановления, противоречащие одно другому, но при этом и обретение трудовой книжки, дающей иллюзию стабильности (многие режиссеры-аниматоры занимались своим любимым делом в свободное время и без оплаты).

Любопытные выводы о противоречивом влиянии государства/власти делает автор, обращая внимание на то, что, с одной стороны, бесконечные тематические табу мешали творческой атмосфере и вообще работе, в книге приводятся горькие сетования Иванова-Вано 1938 года: «Мы уже сумели за это время трижды перестроиться и опять перестроиться. Потому что мы делали актуальные вещи, потом перешли на сказки, потом опять на актуальные, а потом опять на сказку. Я творческий человек, я не могу по 3–4 месяца не работать и ждать, пока мне ответят из Комитета» (с. 174). Однако, с другой стороны, запреты влияли на поиски новых средств выразительности. К примеру, если в мультипликации 20-х гг. допускалось условно-карикатурное изображение красноармейцев или рабочих, то в 30-х, когда ставились задачи героизации советских людей, условность не позволялась, тогда стали использовать статику, плакатные композиции для изображения героического. Тогда же, в 30-х, установилось негласное табу на изображение советских вождей в движении (только в статике). Это табу существовало до перестроечных лет. В книге приводятся факты, как пресекались попытки передать ленинский образ в движении в 1967 г. в фильме Юрия Норштейна и Аркадия Тюриня «25-е – первый день» и в фильме 1977 года «Мы рисуем Октябрь» Бориса Албынина. Автор замечает преемственность табу: в 30–60-х – запрет на изображение вождей в движении, сегодня – табу на оживление «иконописных композиций в анимационных лентах религиозной тематики, так что можно говорить о родстве двух “канонов” – советского и православного» (с. 195).

50-е годы отмечены новыми аспектами вмешательства/контроля государства. Если в 30-х, в основном, запреты касались жанровых ограничений, то в 50-х гг. усиливался контроль за тематикой, эстетикой и интонацией. Ирония и легкость уходили из фильмов, на смену приходили патетические героические интонации. И это была плата анимации за заботу государства. По тематике мультфильмов можно изучать историю дипломатических отношений СССР: к примеру, корейская сказка «Храбрый Пак» (1953) – ответ на завершение войны в Корее, а ответом на сближение в 1954-м СССР с Индией стал фильм «Золотая антилопа».

Автор показывает, как «оттепельные» мотивы появляются в фильмах середины и конца 50-х, в виде «борьбы за отрицательного героя» («Необыкновенный матч», «Приключения Мурзилки» и др.). Революционный дух «оттепели» вернул к жизни сатирические картины.

60-е гг., ожидаемо, станут временем качественных перемен, именно тогда легитимными оказываются и современная сказка, и притча, и сатира, и эксперименты с цветом. Надо заметить, что аниматоры в 1962 году вновь попали в поле очередной кампании борьбы с абстракционизмом, но Лев Атаманов отстаивает право художников на условность (по поводу критики фильма «Мир дому твоему»), и тогда отношения государство – анимация принимают диалогический характер, мультипликационное искусство начинает обладать правом голоса, а не только обязанностью исполнять решения партии.

В названии книги – две даты, 1926 и 1962. Для автора они важны, ибо определяют границы становления советской анимации. Бородин аргументированно предлагает начинать историю мультипликации не с «Сеньки-Африканца» (1927), а с

² Цит. по материалам РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 575. Л. 18–21

фильма «Два сна» 1926 года. Именно с этого фильма формировались отношения государства с анимацией, носившие не столько конструктивный, сколько репрессивный характер (критика, запреты и т. п.), а 1962 г. – начало новой эпохи в советской анимации, эпохи, в которой государство продолжало выполнять свои управленческие функции, но при этом анимационное искусство свободно заявляет о себе жанровым, тематическим, языковым, технико-технологическим разнообразием, представленными не только в дебюте Федора Хитрука «История одного преступления»³, но и в «Бане» Анатолия Карановича и Сергея Юткевича, и в «Мире дому твоему» Виктора Никитина и Игоря Николаева, и др.

Работа Георгия Бородина представляет интерес:

для историков кино, так как обосновывает новую периодизацию отечественной анимации, предлагает огромное количество архивных материалов, рассматривает эволюцию анимационных техник;

для культурологов, историков, эстетиков – демонстрирует стратегии и тактики идеологических влияний на искусство, конструирования новой культуры (с опорой на архивные документы);

для массового читателя – предлагает огромный эмпирический материал, в котором зритель/читатель, опираясь на большой иллюстрационный материал, узнает о любимых с детства фильмах и судьбах их создателей.

Информация об авторе

Лилия Михайловна Немченко, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин АНО ВО «Гуманитарный университет»; доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского Гуманитарного института Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).

Information about the author

Liliya M. Nemchenko, Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Liberal Arts University – University for Humanities; Associate Professor at the chair of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Institute for Humanities of Ural Federal University after the First Russian President B. N. Yeltsin (Yekaterinburg).

³ Многие исследователи этот фильм считают переломным в отечественной мультипликации.