ЭДГАР ПО: 210 лет

Нина МОРОЗ

«ЧЕТЫРЕХМЕРНОЕ ИСКУССТВО»: ОБ ОДНОЙ АНИМАЦИОННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ ЭДГАРА ПО

Аннотация: Публикация посвящена анимационной экранизации новеллы Э. По «Сердце-обличитель» (“The Tell-Tale Heart”), созданной в 1953 году американской компанией “United Productions of America” (“UPA”). Фильм рассматривается в контексте эстетических воззрений художников студии – интереса к баухаусу, экспериментам кубизма и сюрреализма в живописи. На этом фоне рождается «новый примитив» “UPA” (“limited animation”) – тесно связанный с авангардной эстетикой эксперимент, направленный на поиск новой образности и новой ритмической структуры фильма. Экранизируя новеллу По, режиссер Тед Пармли и художник Пол Джулиан снимают прежде всего фильм о безумце – обладателе расколотого сознания и искаженного взгляда; такой персонаж как нельзя лучше соответствовал «кубистскому» методу и идее симультанного «видения в движении» (Л. Мохой-Надь), актуальной для “UPA”. При этом создатели экранизации, очевидно, учитывают и ожидания массовой аудитории, вводя параллели с криминальными драмами. Пармли и Джулиан стремятся продемонстрировать многомерность и подвижность психической реальности. Главные визуальные образы фильма символически связаны с проблемами власти, контроля, времени, распада. Коллажный принцип, о котором писал один из ведущих художников “UPA” Джон Хабли, реализуется в экранизации двумя способами. Во-первых, это ступени эмоционального состояния рассказчика По – чрезвычайно сложные, многослойные наложения образов. Во-вторых, это цепочки сходных элементов, которые выявляет взгляд одержимого наблюдателя и которые последовательно соединяются в монтаже. Финал визуализирует итог преступления, его обратный эффект: тело жертвы невозможно спрятать или устранить, оно многократно повторяется в своих отражениях. Власть наблюдателя, причиняющая зло, не преодолевается, но нарастает.

Ключевые слова: Э. По, «Сердце-обличитель», анимация, экранизация, визуальность, эксперимент, примитив.

© 2020 Нина Анатольевна Мороз (кандидат филол. наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова) nina.a.moroz@gmail.com

EDGAR POE: 210th Birth Anniversary

Nina MOROZ

“THE FOUR-DIMENSIONAL ART”: ON ONE ANIMATED ADAPTATION OF EDGAR ALLAN POE

Abstract: The paper focuses on the animated adaptation of Edgar Poe’s short story “The Tell-Tale Heart” created by “United Productions of America” in 1953. The film is analyzed in the broad context of the studio’s aesthetical principles, its artist’s special affinity to the Bauhaus style and their interest towards Cubist and Surrealist experiments. “UPA”’s specific visual primitivism, or “limited animation”, is an experimental technique, closely related to the aesthetics of avant-garde, a quest for the new imagery and new rhythmic structure of a film. Making *The Tell-Tale Heart*, its director Ted Parmelee and background artist Paul Julian created primarily a film about a madman, a split personality with distorted vision; this character perfectly matched the Cubist method and the idea of simultaneous “vision in motion” (L. Moholy-Nagy), actual for the artists of “UPA”. However, at the same time the studio was ready to meet the expectation of the mass audience, introducing the parallels with crime drama films. Parmelee and Julian strive to demonstrate multidimensionality and variability of psychic phenomena. The main visual images of the film are symbolically linked to the problems of power, control, time, and decay. The principles of collage, described by John Hubley, one of “UPA”’s leading artists, are employed in different techniques. First, the fusion of multiple emotions of Poe’s narrator is represented by sophisticated multi-layered images. Second, the eye of the obsessed narrator creates the chains of similar elements, which are successively combined through montage. The ending of the film visualizes the result of the crime, its reverse effect. It is impossible neither to hide nor to destroy the victim’s body, as it over and over returns in its reflections. The evil observer’s control is not overcome, but increases.

Keywords: Edgar Poe, “The Tell-Tale Heart”, animation, adaptation, visuality, experiment, primitive.

© 2020 Nina A. Moroz (PhD, Assistant Professor, Lomonosov Moscow State University)
nina.a.moroz@gmail.com

Анимационный фильм «Сердце-обличитель» (*The Tell-Tale Heart*, 1953)¹ компании “United Productions of America” – одна из лучших экранизаций Эдгара По, отражающая установки послевоенного авангардного искусства в США и в то же время представляющая интерес для массовой аудитории. Для подробного анализа фильма нам понадобится прояснить исторический и эстетический контекст его создания.

Студия “United Productions of America” (“UPA”) начала формироваться в первой половине 1940-х годов. По итогам забастовки на киностудии Уолта Диснея в 1941 году ряд молодых амбициозных художников вынуждены были искать работу. В 1943 году Стив Бозастоу, Зак Шварц и Дэвид Хилберман объединились для работы над совместным проектом, который дал начало студии “Industrial Film and Poster Service”, в 1945 году переименованной в “United Productions of America”.

Работа у Диснея не устраивала молодых художников не только по финансово-карьерным соображениям, но и по идейным и эстетическим причинам. В марте 1942 г. Фил Истмен, Юджин Флэри и Джон Хабли (в будущем – один из главных художников “UPA”) опубликовали в журнале *The Animator* свой манифест: «Публика ждет нового и оригинального гораздо больше от мультфильма, чем от других видов кино... Между тем наши картины тяготеют к прошлому...»². Интересно, что новое искусство начинается для художников “UPA” с «утилитарной» анимации – просветительских и политических рекламных фильмов³. Дело было не только в возможности заработка; впоследствии студия прославится своей способностью выходить за рамки любых смет. Одна из главных идей, обсуждавшихся в “UPA”, –

¹ Из значимых экранизаций Э. По нужно назвать короткометражные фильмы Яна Шванкмайера 1980-х годов, выполненные в сложной смешанной технике («Падение дома Ашеров», 1980; «Маятник, колодец и надежда», 1983), и рисованную экранизацию «Маски красной смерти», сделанную на студии «Загребфильм» (1969).

² Молтин Л. О мышах и магии: история американского рисованного фильма / Пер. с англ. Ф. Хитрука. М.: Издательство Дединского, 2018. С. 395.

³ Первые фильмы новой студии сделаны по заказу Союза автомобильных рабочих: «Дьявольское влечение к выборам» (*Heel-Bent for Election*, 1944) – в поддержку Франклина Д. Рузвельта на президентских выборах 1944 года, и «Братство людей» (*The Brotherhood of Man*, 1946) – фильм на основе брошюры, провозглашающей равные интеллектуальные способности разных рас. За ними последовали фильмы по заказу армии и военно-морских сил и др.

коммуникационная ценность анимации. В статье 1946 г. «Анимация учится новому языку» (“Animation Learns a New Language”) Джон Хабли и Зак Шварц обсуждают использование анимации не в развлекательных, но в просветительских целях: анимация ценна тем, что способна через «подвижный графический символ» «прямо представить общую идею»⁴. Принципы “URA” оказываются удивительно созвучны общим установкам послевоенного искусства. Так, Роберт Джентер противопоставляет высокому модернизму, стремившемуся сохранить автономию произведения искусства, уберечь его от посягательств массовой культуры, модернизм послевоенный, «поздний», принципиально открытый и выдвигающий на первый план коммуникативные задачи искусства, стремящийся непосредственно воздействовать на мировоззрение аудитории⁵.

Хабли и его коллегам были близки установки Баухауса, популярные в среде американских дизайнеров 1940-х годов: как известно, под давлением национал-социалистов многие представители школы были вынуждены эмигрировать в США, в том числе Вальтер Гропиус и Ласло Мохой-Надь, который руководил «Новым Баухаусом» в Чикаго. Многие статьи «теоретиков» “URA” написаны под непосредственным влиянием Ласло Мохой-Надя и Дьердя Кепеша. Книга Кепеша «Язык видения» (*The Language of Vision*), вышедшая в 1944 году, предлагала новый подход к созданию динамических образов, не отказываясь от идеи функциональности. «Видение в движении» (*Vision in Motion*, опубл. в 1947 г.) Мохой-Надя провозглашало творчество «частью гигантской опосредованной учебной программы перестройки через видение в движении режима восприятия и чувствования, и подготовки к новым качествам жизни»⁶. «Искусство является сферой эмоционального общения, вдохновленного как подсознательным, так и сознательным существованием»⁷ – задачи дизайна в этом случае всеобъемлющи. Мохой-Надь пишет: «Лучшее, что мы можем сделать, это стать открытыми для современного искусства и его формулиро-

⁴ Hubley, J., Schwartz, Z. “Animation Learns a New Language.” *Hollywood Quarterly* I:4 (July 1946): 362.

⁵ Genter, R. *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2010: 5–13.

⁶ Мохой-Надь Л. Видение в движении. Часть вторая / Пер. А. Умняшова. [б.м.]: Издательские решения, 2019. С. 40.

⁷ Мохой-Надь Л. Видение в движении. Часть первая / Пер. А. Умняшова. [б.м.]: Издательские решения, 2019. С. 48–49.

вок, которые... основаны главным образом на непосредственном чувственном воздействии. В результате появится понимание новой образности и ее новой ритмической структуры; очищение и укрепление перцептивных и умозрительных способностей»⁸.

На поиск новой образности и новой ритмической структуры ориентированы фильмы “UPA” 1940–1950-х годов, как просветительские или рекламные, так и чисто художественные. В первую очередь художники студии стремятся уйти от сугубой развлекательности. Более поздняя статья Хабли, развивающая все те же идеи, называется «Не только поросята и зайчики» (“Beyond Pigs and Bunnies”, 1975); расстаться с образами животных было одной из первых задач новой студии. Меняется и сам визуальный стиль. Еще в статье 1942 года Истмен, Флэри и Хабли писали: «Развитие и рост анимации зависят от многих факторов. Один из главных ее элементов – графика, но именно ей уделяют меньше всего внимания. Это при том, что жизнь фильму дает рисунок»⁹. Достоинство анимации виделось в сочетании возможностей кино и живописи, пластических искусств. Художники “UPA”, в отличие от многих своих коллег со студии Диснея, имели не ремесленную выучку, а профессиональное художественное образование¹⁰ и выраженные эстетические пристрастия, по преимуществу авангардные – помимо интереса к баухаусу: Пикассо, Матисс, Дали, Де Кирико, Дюфи и др. Художники и режиссеры “UPA” отказываются от «жизнеподобия» диснеевского стиля, в первую очередь – от иллюзии объема и прорисовки всех фаз движения. Так рождается «новый примитив» “UPA” (“limited animation”¹¹): плоские фоны, двумерные, зачастую контурные фигуры, скупая передача движения, яркие цветовые пятна или глубокий контраст тени и света – все это тесно связано с авангардной эстетикой. Стиль “UPA” в целом развивается в русле интересов послевоенного американского дизайна, переосмысления пространства. Показательный пример: в 1953 году американский дизайнер Чарльз Имз ввел просмотр и обсуждение фильмов “UPA”

⁸ Там же. С. 44.

⁹ Молтин Л. О мышах и магии. С. 395.

¹⁰ Джон Хабли закончил Art Center College of Design в Пасадене, Пол Джулиан – Chouinard Art Institute в Лос-Анджелесе.

¹¹ См. Bashara, D. *Cartoon Vision: “UPA” Animation and Postwar Aesthetics*. Oakland, CA: University of California Press, 2019: 5–6, 59; Furniss, M. *A New History of Animation*. London: Thames and Hudson, 2016: 210–213.

в программу своего экспериментального курса для дизайнеров в Беркли «Архитектура 1 и 2».

При этом студия никогда не снимала чистые анимационные абстракции или, например, не предпринимала попыток реализовать проекты полиэкранных инсталляций и световых фресок Мохой-Надя. Как отмечает Дэн Башара, «визуальный стиль “UPA”... распространяет новый визуальный язык Хабли и Шварца по многим направлениям, вынося на широкую аудиторию попытки студии изменить восприятие», демонстрируя тем самым «единение импульсов высокого искусства и тенденций массового производства»¹². Действительно, аудитория “UPA” в основном оставалась массовой, а сюжеты фильмов – за редким исключением – простыми: таковы серия фильмов о близоруком мистере Магу (с 1949 г.), прославивший “UPA” «Джералд МакБоинг-Боинг» (1950), «Рути-Тут-Тут» (1951), «Мадлен» (1952) и другие.

Художественная задача, которая объединяла очень разных режиссеров и аниматоров студии, – продемонстрировать многомерность и подвижность психической реальности. Джон Хабли видел идеальную анимацию как «четырёхмерное искусство создания образов»: «художник-аниматор должен... создать коллаж и, в кубистском смысле, показать одновременно множество граней»¹³. Художник должен учитывать и т.н. «невизуальные аспекты характера» (nonvisual aspects): «эмоциональные состояния, структуру эго, рациональные и бессознательные импульсы»¹⁴, телесность, рефлекс и др., показывая их в постоянном движении. Только в этом случае анимация сможет «достичь масштабов Свифта, Кэрролла или Кафки»¹⁵. Действительно, эти установки перекликаются с размышлениями Мохой-Надя о видении в движении:

Видение в движении – это синхронное схватывание. Синхронное схватывание есть творческое исполнение — видеть, чувствовать и мыслить во взаимосвязи, а не в переживании разрозненных явлений. Это мгновенное объединение и превращение отдельных элементов

¹² Bashara, D. *Cartoon Vision*: 60.

¹³ Hubley, J. “Beyond Pigs and Bunnies: The New Animator's Art.” *The American Scholar* 44:2 (Spring 1975): 218.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.: 219.

в единое целое. Это действительно как для физического видения, так и для абстрактного¹⁶.

Возможно, с этой установкой связан повышенный интерес режиссеров “UPA” к проблеме зрительного (в большей степени) и слухового восприятия. Это и физиология, и, условно говоря, фантазийная реальность, сотворяемая слуховыми и зрительными образами. Сюжеты многих фильмов “UPA” строятся вокруг некоторой нехватки или ограничения. Самый простой случай – мистер Магу, который постоянно попадает впросак, потому что почти слеп. Джералд МакБоинг-Боинг – мальчик, который не способен к артикулированной речи, и издает причудливые звуки. В этом же ряду – фильмы «Новое платье императора» (*The Emperor's New Clothes*, 1953; по сказке Андерсена) – о невидимой ткани тщеславия, «Невидимые усы Рауля Дюфи» (*The Invisible Moustache of Raoul Dufy*, 1955) – о способности видеть и мыслить эстетически или «Единорог в саду» (*The Unicorn in the Garden*, 1953; по притче Джеймса Тербера) – о свободе фантазии. Анимационная экранизация новеллы Эдгара По «Сердце-обличитель» прежде всего – история больного зрения.

Короткометражный анимационный фильм «Сердце-обличитель» (*The Tell-Tale Heart*, 7'40") был выпущен в 1953 году, в короткую эпоху расцвета студии “UPA”. Продюсером выступил Стивен Бозастоу, один из основателей “UPA”. Именно ему пришла идея экранизировать Эдгара По – правда, сначала он предполагал снимать «Ворона». Режиссер Тед Пармли и художник Пол Джулиан, которые в том же году вместе работали над детским фильмом «о зрении» – «Новое платье императора», остановили выбор на другом хрестоматийном произведении По. В этой творческой паре особенно интересен Джулиан, изначально – художник по фонам, который выполнил большую часть работы над фильмом. Джулиан – ценитель живописи сюрреалистов. До прихода на студию “UPA” он работал в концерне “Warner Brothers” и в 1949 г. участвовал в создании римейка фильма «Порки в Стране дураков» (*Porky in Wackyland*, 1938), выпущенного под названием «Деньги за До-до» (*Dough for the Do-Do*): приключения поросенка Порки разворачивались на фоне пейзажей, вдохновленных «Постоянством памяти» и другими

¹⁶ Мохой-Надь Л. Видение в движении. Часть первая. С. 16.

полотнами Дали. Бозастоу считал «Сердце-обличитель» «шедевром Пола Джулиана»¹⁷.

В фильме «Сердце-обличитель» звучит закадровый голос рассказчика, но текст новеллы был значительно сокращен. Более того, Фред Грейбл и Билл Скотт позволили себе ввести «по-этизмы» собственного сочинения: “in the hour of the slowest clock”, “I could feel the Earth turn” и др.

Планировалось выпустить фильм в 3D формате: 1953 год – пик увлечения стереоскопией (1953 год – 23 голливудских фильма, 1954 – 13, 1955 – 1, 1956 – 0)¹⁸. Но идея так и не была реализована, что, возможно, пошло картине на пользу, не позволив ей стать в первую очередь технической диковиной. Однако реакция публики на фильм во время предварительных показов на студии “Columbia Pictures”, которая выпускала фильмы “UPA” в прокат, была неожиданной¹⁹. Зрители смеялись: анимация продолжала восприниматься прежде всего как развлекательное кино. Кроме прочего, старик – обладатель пугающего глаза, нарисованный Джулианом, напоминал очертаниями фигуры и формой головы (если не самой своей полуслепотой) близорукого мистера Магу, героя комических фильмов студии (эта связь получит развитие: в фильме «Как Магу летал» 1954 года мистер Магу созерцает афишу вымышленного фильма “The Tattle-Tale Heart”). И совсем другая неожиданная параллель: голос за кадром «Сердца-обличителя» принадлежал Джеймсу Мэйсону – исполнителю отрицательных ролей в британском, а позже – и американском кино; в 1952 году Мэйсон сыграл роль шпиона в фильме «Пять пальцев», в 1953 – Брута в фильме «Юлий Цезарь». Выразительный голос Мэйсона – «стальной бархат» – однозначно опознавался кинозрителем начала 1950-х годов как голос обаятельного злодея, чаще всего убийцы. Чтобы избежать недоразумений, в окончательной версии фильм «Сердце-обличитель» был дополнен двумя экранами «объяснительных» субтитров в начале. Авторы ссылаются на авторитет По: “The film that you are about to see is based on a story told a hundred years ago by America’s greatest master

¹⁷ Bosustow, S. “Interview by T. Bosustow.” (18 June 1977); Bosustow, S. “Interview by Barrier.” (30 Nov. 1973) цит. по: Abraham, A. *When Magoo Flew: The Rise and Fall of Animation Studio “UPA”*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2012: 105.

¹⁸ Sklar, R. *Film: An International History of the Medium*. London: Thames and Hudson, 1993: 346.

¹⁹ См. подробнее: Abraham, A. *When Magoo Flew*: 107–108.

of drama and suspense...” И сразу предлагают интерпретацию: “This story is told through the eyes of a madman... Who, like all of us, believed that he was sane”.

Джулиан и его коллеги снимают прежде всего фильм о безумце – обладателе расколотого сознания и искаженного взгляда; такой персонаж как нельзя лучше соответствовал «кубистскому» методу и идее симультанного «видения в движении». В новелле Эдгара По безумие порождает обостренная чувствительность (как и во многих других сюжетах По), прежде всего к звукам. В фильме телесность затушевана, безумие – это одержимость подобием – в первую очередь визуальных образов – и их повторяемость.

В новелле По проблематизируется власть зрения: жертва – мнимый соглядатай, обладатель «дурного глаза»; убийца – соглядатай подлинный, прикованный к своей жертве. Применяя термины М. Фуко к описанию «акта видения и смотрения» в кинофильме, Томас Эльзессер и Мальте Хагенер замечают:

Паноптический взгляд надзора... не столько связан с глазом, сколько обозначает континуум между внутренним глазом и внешним мониторингом, предполагая пристальный взгляд кого-то, кто смотрит, но также и пристальный взгляд, возникающий из пустого пространства, построенный одновременно по модели власти, отправляемой через зрение, и власти, транслируемой сознанием человека в «самонадзоре»²⁰.

Тем страшнее слепой «соглядатай»: «Слепой глаз подобен зеркалу... он никуда не направлен, не имеет взгляда как некой интенциональности. Он смотрит, как зеркало, повсюду и никуда»²¹. Переводя сюжет По на язык анимации, Джулиан и Пармли углубляют эту проблему: «самонадзор» и власть собственного безумия преодолеть невозможно; зрячий глаз убийцы фиксирует длинный ряд образов, повторяющих своими очертаниями незрячий глаз жертвы. В этом смысле убийца подобен вертовскому «Человеку с киноаппаратом»; правда, узнавание здесь болезненно и навязчиво, и в нем есть эстетический соблазн. Ненависть к глазу предстает логичной: уничтожить

²⁰ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 214.

²¹ Ямпольский М. Демон и Лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 238.

глаз – значит разорвать цепь подобий. Трагедия убийцы в том, что он вычислил источник зла почти верно, но устранил лишь чужой мертвый глаз, сохранив собственное зрение живым и бесконечно фиксирующим сходные образы.

Фильм втягивает зрителя в этот соблазн – и эстетический, и этический. Джулиан и Пармли усиливают и без того господствующую в кино первичную идентификацию (термин Кристиана Метца): это бессознательная идентификация со «взглядом» камеры, дающая иллюзию визуального господства, за которым на деле стоит «подчинение» камере. Примечательно, что сам убийца появляется на экране лишь как тень в начале фильма. При этом зритель совмещает две позиции: он одновременно является еще одним «соглядатаем» и воспринимает историю через призму взгляда безумного убийцы, глубоко входя в его пространство.

При всей сложности визуального ряда нельзя не признать, что звукоряд устроен проще. Музыка Бориса Кременлиева подсвечивает саспенс, фиксирует кульминационные моменты. Закадровый текст зачастую выполняет пояснительную функцию. Однако звук встраивается в большую коллажную структуру фильма (в кульминационных эпизодах – особенно удачно), придавая ей дополнительное измерение. Оксана Булгакова пишет о переходе от немногого кино к звуковому: «Субъективное восприятие кодировалось в немом кино визуально... С появлением звука исчезают такие принятые маркировки внутреннего зрения как двойная экспозиция и наложение»²². Джулиан и Пармли сохраняют эти маркировки, более того – делают на них ставку.

Впрочем, вольно или невольно, введением закадрового рассказчика авторы подчеркнули сходство фильма с кино-нуаром (основания для этого сопоставления есть и в сюжете, и в визуальном стиле): «Западные фильмы, использующие закадровый бестелесный голос в 40-х годах, прочно связывают его с личностями нестабильными... Этот прием применялся часто в связи с условностями драматургии фильмов нуар, герои которых восстанавливали совершенное преступление в ретроспекциях... Обнажение психологии в закадровом монологе было связано с нарративными уловками, делающими действие непрозрачным и запутанным»²³. Возможно, использование голоса

²² Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 288.

²³ Там же. С. 289.

Джеймса Мэйсона усилило этот эффект. Кстати, голоса полицейских в «Сердце-обличителе» стереотипно кинематографические.

Сюжет разворачивается в замкнутом готическом пространстве, темном и загроможденном, при этом способном раздвигаться и вывiesь (лестницы), и вширь. Повторяющийся элемент – параллельные прямые (паркет, жалюзи, ступени, балясины лестницы и др.), задающие разные плоскости. Стиль Пола Джулиана отсылает и к экспрессионистскому кинематографу 1920-х годов, и, как рисованное кино, к экспериментам сюрреалистов в живописи – отчасти Дали, но в большей степени де Кирико и Юджина Бермана, в 1950-е годы оформлявшего оперные постановки в Метрополитен-опера как сложные барочные пространства. Джулиан не полностью отказывается от трехмерности, но зачастую прибегает к обратной перспективе, остроугольным ракурсам. Визуальный ряд составлен из сменяющих друг друга почти статичных планов, движущиеся фигуры появляются редко. Частые приемы – «наезд камеры» и пристальное «разглядывание» отдельных объектов или какой-то структуры интерьера, которая подавляет наблюдателя, оказывается больше кадра и, разворачиваясь, соединяет, в кубистской манере, разные углы зрения.

Коллажный принцип, о котором писал Джон Хабли (или «синхронное схватывание»), реализуется двумя способами. Во-первых, это сгущения эмоционального состояния рассказчика – сложные,

многослойные наложения образов, – они могут быть соотнесены и с коллажами авангардной живописи, и с двойной экспозицией в фотографии или монтажом-наложением образов в кинематографе.

Накладывающиеся друг на друга образы символически связаны с проблемами власти, распада, времени: фигура старика – лестницы, уводящие вверх – ветхий остов часов с костью Дали (точно такие же часы Джулиан за четыре года до этого нарисовал для мультфильма о поросенке и птице До-до) и др. При этом сами часы, столь значимый образ разладившегося механизма в новелле По²⁴, оказываются лишь одним звеном в цепи визуальных подобий.

Во-вторых, это цепочки сходных элементов, которые выявляет взгляд одержимого наблюдателя и последовательно соединяет монтаж: белый глаз старика – луна – белый кувшин – циферблат часов – зеркало. Каждый из образов этого ряда подвергается разрушительной трансформации одного типа – либо воображаемой, либо вполне материальной. Ряд открывает образ глаза, из центра которого исходит сосудистая сетка / паутина, разрастающаяся и заполняющая собой все пространство, противоположная по своей структуре парал-

²⁴ См. об этом подробнее: *Уракова А.П.* Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 179–186.

лельным прямым, организующим пространство дома. Это не только знак распада, но и движение внутрь – становится зримой внутренняя, сосудистая поверхность глаза. Повторение этой метаморфозы – тень неправильной формы, закрывающая луну, буквально «выедающая» ее изнутри; позже – аналогичная тень появляется на циферблате часов, вскрывая их; кувшин разбивается вдребезги; зеркало трескается. Последующий образ буквально прорастает сквозь предыдущий.

Не случайно в закадровом тексте жук-точильщик, который присутствует в оригинале По²⁵, заменен на паука, ткущего паутину:

²⁵ У По: “the death-watches in the wall” – таким образом, в экранизации опущена и игра слов: death-watches – жуки-точильщики; watch – стража, бдение, часы. (Цит. по: Poe, E.A. “The Tell-Tale Heart.” *The Norton Anthology of American Literature: Shorter Seventh Edition*. New York; London: W.W. Norton & Company, 2008: 703).

“I could hear the spider spinning” – хотя сама паутина на экране не появляется, только вариации ее образа – в этом смысле видеоряд гораздо сложнее. Соседство образов травмированного глаза и луны, поглощаемой облаком, заставляет вспомнить знаменитый эпизод из «Андалузского пса» Дали и Бунюэля – учитывая интерес Джулиана к Дали, это важная параллель. Тем более, что речь в анимационном фильме тоже идет об «убийстве» глаза.

Как рассказ убийцы в новелле, фильм делится на две части (хотя хронометраж не сохраняет соотношение частей в рассказе – 2:1, в фильме вторая часть чуть длиннее): напряжение нарастает – воплощается в ускоряющемся биении «сердца-обличителя» – и разрешается убийством или признанием. Первая часть вводит цепь подобий, которую мы рассмотрели, – разрушающихся изнутри объектов. Примерно на исходе третьей минуты темнота полностью поглощает изображение. Внутри темного пространства едва различимы очертания, напоминающие сосудистую сетку или паутину – все та же структура распада. Именно здесь, с иссяканием визуальности, на первый план выходит звук: ритмичные, ускоряющиеся удары сердца. Интересно, что убийство снова переключает повествование в визуальный регистр, переходя едва ли не к абстракции: это закручивающийся ромбовидный узор одеяла, «чистая манифестация динамики»²⁶.

Во второй части, после смерти старика загроможденное тесное пространство разрушается: дом буквально утрачивает стены, что могло бы подразумевать освобождение. Однако оно иллюзорно: в первой же сцене после убийства, над трупом старика на фоне неба возвышается окно с распахнутыми ставнями, над которым – луна-соглядатай. Ирония усиливается благодаря звучащей в этот момент реплике рассказчика: “...The eye was dead. I was free”.

Загроможденность пространства сменяется его предельной доступностью: отныне все проходы открыты, дом как будто весь состоит из распахнутых дверей и арок. Двойники страшного глаза множатся. В дом приходят полицейские, не только глаза, но и пуговицы которых очертаниями повторяют глаза старика. В монтаже также неоднократно повторяется лик, составленный воображением наблюдателя из узора на обоях или веток дерева за окном (подобия сосудистой сетки / паутины), – образ власти, соглядатай, напомина-

²⁶ Ямпольский М. Изображение: курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 373.

ющий образы, порожденные «параноидально-критическим методом» в живописи Дали. Власть растворена в структурах воображаемого пространства. Сцена признания решена проще: в ней нет дематери-

ализующей темноты, зато впервые возникает не только визуальный, но и звуковой параллелизм, пусть простой: кульминацию готовят напоминающие о биении сердца тиканье часов и капли, падающие на пол из разбитой чашки (образ, которого нет у По: рассказчик-убийца лишь пытается заглушить пугающий его звук громким непринужденным разговором). Жесткий ритм снова сопрягается с утратой формы: содержимое чашки растекается гигантским бесформенным пятном, в то время как капли вызывают ровные круги на поверхности. В финале сцены пространство в последний раз раздвигается: становятся зримыми очертания тела старика, спрятанного под полом. В этот момент полицейские-соглядатаи предстают как обезглавленные темные фигуры, на теле которых выделяются светлые пуговицы-глаза. Финал визуализирует итог преступления, его обратный эффект: тело жертвы невозможно устранить, оно зримо и многократно повторяется в своих отражениях, власть наблюдателя не преодолевается, но нарастает.

«Сердце-обличитель» Теда Пармли и Пола Джулиана остается одним из лучших фильмов студии “UPA” за всю короткую, но насыщенную историю ее существования. Тем интереснее, что это экранизация. Насколько можно судить о выборе литературной основы по интервью авторов фильма, они действовали интуитивно. Казалось бы, выбор был хрестоматийным, а стратегия интерпретации – прямолинейной: не погружаясь в изучение поэтики и философии композиции По, Пармли и Джулиан сосредоточились на образе безумца, существующего в расколотом мире собственных страхов. Однако именно этот

образ как нельзя лучше соответствовал амбициозным эстетическим задачам студии. Рассуждая о целях новой анимации, Джон Хабли писал: «Мы должны раздвинуть одномерные графические границы нарисованного изображения до многоуровневого развертывания в пространстве и времени»²⁷. Именно этот эксперимент был осуществлен в фильме «Сердце-обличитель».

ЛИТЕРАТУРА

Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Молтин Л. О мышах и магии: история американского рисованного фильма / Пер. с англ. Ф. Хитрука. М.: Издательство Дединского, 2018.

Мохой-Надь Л. Видение в движении. Часть первая / Пер. А. Умняшова. [б.м.]: Издательские решения, 2019; Видение в движении. Часть вторая / Пер. А. Умняшова. [б.м.]: Издательские решения, 2019.

Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018.

Ямпольский М. Демон и Лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Ямпольский М. Изображение: курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

REFERENCES

Abraham, A. *When Magoo Flew: The Rise and Fall of Animation Studio "UPA"*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2012.

Bashara, D. *Cartoon Vision: "UPA" Animation and Postwar Aesthetics*. Oakland, CA: University of California Press, 2019.

Bulgakova, O. *Golos kak kul'turnyi fenomen [Voice as a Cultural Phenomenon]*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2015. (In Russ.)

El'zesser, T., Khagener, M. *Teoriia kino. Glaz, emotsii, telo [Film Theory. Eye, Emotions, Body]*. St. Petersburg: Seans Publ., 2018. (In Russ.)

Furniss, M. *A New History of Animation*. London: Thames and Hudson, 2016.

Genter, R. *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2010.

²⁷ Hubley, J. "Beyond Pigs and Bunnies: The New Animator's Art." 219.

Hubley, J. "Beyond Pigs and Bunnies: The New Animator's Art." *The American Scholar* 44:2 (Spring 1975): 213–223.

Hubley, J., Schwartz, Z. "Animation Learns a New Language." *Hollywood Quarterly* 1:4 (July 1946): 360–363.

Iampol'skii, M. *Demon i Labirint. (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [*The Demon and the Labyrinth. (Diagrams, Deformations and Mimesis)*]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1996. (In Russ.)

Iampol'skii, M. *Izobrazhenie: kurs leksii [Image: A Lecture Course]*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018. (In Russ.)

Moholy-Nagy, L. *Videnie v dvizhenii. Chast' pervaiia [Vision in Motion. Part I]*, transl. A. Umniashov. Izdatel'skie resheniia Publ., 2019, n.p. (In Russ.)

Moholy-Nagy, L. *Videnie v dvizhenii. Chast' vtoraia [Vision in Motion. Part II]* transl. A. Umniashov. Izdatel'skie resheniia Publ., 2019, n.p. (In Russ.)

Moltin, L. *O myshakh i magii: istoriia amerikanskogo risovannogo fil'ma [Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons]*, transl. F. Khitruk. Moscow: Izdatel'stvo Dedinskogo Publ., 2018. (In Russ.)

Poe, E.A. "The Tell-Tale Heart." *The Norton Anthology of American Literature: Shorter Seventh Edition*. New York; London: W.W. Norton & Company, 2008: 702–705.

Sklar, R. *Film: An International History of the Medium*. London: Thames and Hudson, 1993.

Urakova, A.P. *Poetika tela v rasskazakh Edgara Po [The Poetics of the Body in Edgar Poe's Short Fiction]*. Moscow: IMLI RAN Publ., 2009. (In Russ.)