

Наталья Холт

# КОРОЛЕВЫ АНИМАЦИИ DISNEY

Кто и как придумывал всем известных принцесс:  
от Белоснежки до Мулан



 **БОМБОРА**  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

**Наталья Холт**  
**Королевы анимации Disney.**  
**Кто и как придумывал**  
**всем известных принцесс:**  
**от Белоснежки до Мулан**  
Серия «Библиотека Disney: книги  
по созданию мультфильмов от  
классиков мировой анимации»

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66491184](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66491184)*

*Королевы анимации: кто и как придумывал всем известных принцесс  
от Белоснежки до Мулан / Наталья Холт ; [перевод с английского О.*

*Милениной].: Эксмо; Москва; 2022*

*ISBN 978-5-04-159416-9*

### **Аннотация**

На 86-й церемонии вручения премии «Оскар» сценаристка Дженифер Ли шла по красной дорожке со своей сестрой Эми. Это был момент триумфа всех женщин, много лет трудившихся в анимации, но остававшихся в тени своих коллег-мужчин. Это был год, когда впервые режиссерка студии Disney получила приз

Американской киноакадемии и впервые созданный ею фильм заработал больше 2 млрд долларов в мировом прокате. «Холодное сердце» показало, какими могут быть истории о современных принцессах. Но трансформации в мультипликации начались ещё задолго до этого.

Эта книга проведет вас по закулисы величайшей анимационной студии и покажет, как на самом деле создавались великие шедевры Disney: «Золушка», «Спящая Красавица», «Мулан», «Король лев», «Бэмби» и другие. От Золушки до Эльзы из «Холодного сердца» стоит кропотливая работа женщин, чьи имена под час не попадали даже в титры.

Эта книга – дань уважения и попытка заполнить пробел в истории сценаристок и художниц, придумавших современный мир анимации.

*В формате PDF A4 сохранен издательский макет.*

# Содержание

Предисловие	9
Хронология событий	15
Глава 1	27
Глава 2	54
Глава 3	77
Глава 4	111
Конец ознакомительного фрагмента.	156

# Наталия Холт

## Королевы анимации: кто и как придумывал всем известных принцесс от Белоснежки до Мулан

*Ларкинц, Элеанор и Филиппе.  
Живите долго и счастливо.*

The Queens of Animation: The Untold Story of the Women  
Who Transformed the World of Disney and Made Cinematic  
History

Nathalia Holt

Copyright (c) 2019 by Nathalia Holt

This edition published by arrangement with DeFiore and  
Company Literary Management, Inc. through Andrew Nurnberg  
Literary Agency.

«Наталия Холт мастерски показывает, что в основе  
привычных мультипликационных фигур из яркие цветов  
и изогнутых линий лежат женский ум, настоящие сила  
и страсть. Чудесная книга».

*Мэри Гэбриэл, автор книги «Женщины девятой улицы».*

© О. Миленина, перевод на русский язык, 2021

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2022

КОМАНДА ПРОЕКТА

**ПЕРЕВОДЧИК – ОЛЬГА МИЛЕНИНА**

«“Королевы анимации” – потрясающая и увлекательная история о непростой борьбе удивительных женщин-мультипликаторов в мире мужчин. Кропотливо собранный материал в подробностях рассказывает о невероятно важной эпохе киностудии Disney. Из книги вы узнаете, как создавались легендарные киношедевры и что осталось за кадром».

**СТАНИСЛАВ ДЕДИНСКИЙ, историк кино, продюсер издательских проектов киностудии «Союзмультфильм», научный редактор русского издания**

«Долгие годы вся слава после выхода на экраны диснеевских мультфильмов, сегодня ставших непрекращаемой классикой, как правило, доставалась их продюсеру, в крайнем случае – режиссеру. Художники и художницы обычно оставались в их тени, а для имен сотрудниц легендарного отдела чернил и красок – фазовщиц, контуровщиц и заливщиц – вообще никогда не находилось места в титрах. Исследовательница Наталия Холт в своей книге “Королевы анимации” восстанавливает справедливость и возвращает истории анимации имена женщин, чьи таланты послужили залогом создания шедевров рисованной анимации».

## **ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР – ЯНА МИХАЙЛОВА**

«А вы когда-нибудь задумывались о том, как, при каких обстоятельствах, и кем создавались любимые мультипликационные персонажи нашего детства? Ведь вы наверняка смотрели хотя бы один диснеевский мультик. Наталия Холт раскроет секреты, о которых, уверена, вы не знали раньше! Эта книга будет интересна читателям всех возрастов и увлечет вас с первой страницы!»

## **КОРРЕКТОР – ЛЮБОВЬ БОЧАРОВА**

«“ДИСНЕЕВСКИЕ МУЛЬТИКИ ПОКАЗЫВАЮТ!” – мама кричит из зала, и через 10 секунд я уже сижу перед телевизором. Для семилетней меня эти слова – настоящий знак качества, я знаю, что меня вот-вот захватит интересная история, а на экране будут сменяться такие яркие картинки, каких больше не увидеть нигде. В 30 вместо телика у меня компьютер, но разве это важно, когда на экране снова любимые персонажи? Я много работаю и много сомневаюсь в себе, иногда борюсь, а иногда почти уже опускаю руки... Но думала ли я, что те, благодаря кому появились мои любимые истории, тоже испытывали подобное? Что женщинам Disney могло быть сложно? Что, кроме всего прочего, им приходилось отстаивать даже само право работать и реализовывать идеи? А образы все равно рождались и были прекрасными, становясь отражением тех, кто их создал. Эта книга помога-

ет поверить, что все получится. Ведь если смогли они, то как теперь мы можем сдаться?»»

# Предисловие

Если тебе шесть, ты – Золушка и собираешься на бал, – понадобятся балетная пачка и тиара. А младшей сестре – атласные перчатки до локтя, и неважно, что перья на них уже совсем обтрепались. Вы хватаетесь за руки, правда, они так и норовят выскользнуть из-за тонкой розовой ткани, и кружитесь по комнате в танце. И пусть за музыкой вы не успеваете, зато наслаждаетесь детством, ведь ради этого такие моменты и созданы. Ну, по крайней мере, у нас дома именно так все и происходило, пока я работала над этой книгой.

В классическом мультипликационном фильме Уолта Диснея 1950 года есть сцена, где поднимается длинный голубой занавес, принц видит Золушку, и они начинают вальсировать под звездами. Этот танец невероятно увлек моих девочек, а песню, которая звучит на его фоне, они знают не хуже всем известных колыбельных, да и сам фильм стал практически неотъемлемой частью их детства.

Такая страсть к «Золушке» не совсем то, что я от них ожидала, и, честно говоря, я к этому не была готова. Мне даже в голову не могло прийти, что фильм, вышедший за полвека до их рождения, подарит девчонкам столько радости. Может, это потому, что сама я никогда не была фанатом мультфильмов студии «Дисней». До того как взялась за эту книгу, я настороженно относилась к впечатлительным дис-

неевским принцессам в пышных платьях, подозревая, что какие-то неведомые женоненавистнические силы подбросили их в мою жизнь, заставив дочерей помешаться на парнях.

В моем детстве принцесс практически не было. Когда я была маленькой, мы с папой частенько прогуливались до театра «Талия» на 95-й улице, от нашего дома на Манхэттене (мы тогда жили на пересечении 86-й улицы и Бродвея) до него было рукой подать. Каждый шаг этого небольшого путешествия доставлял мне огромное удовольствие. Ноги сами несли меня, я не шла, а словно парила над тротуаром, чего не скажешь о папе. Он играл на тромбоне в джаз-бэнде и частенько работал допоздна, а потому вечно плелся сонный, спотыкаясь на каждом шагу, и мне приходилось его практически тащить и постоянно поторапливать: «Папочка, ну пошли быстрее!» Вход в театр укрывался в тени рядом стоящих зданий, а у дверей на табличке маленькими буквами было выбито: «Талия». Я тогда ничего не знала о греческих музах, и лишь спустя много лет учитель объяснил мне, чем же так привлекает легкомысленная Талия, богиня комедии. Так уж вышло, что в моем имени есть ее частичка, так вот, похоже, и театр стал частью моей жизни.

Под массивными арками в стиле модерн чувствовалось, как темный прохладный воздух обволакивает тебя, словно кокон. Оказываясь в этом старинном здании, мы никогда не брали места на первых рядах, а старались садиться сзади. Папа говорил, что из-за необычного углубленного пола

и проектировки здания в виде параболы обзор сзади был лучше. Когда в зале гас свет и проектор принимался жизне-нерадостно тарыхтеть, меня начинало просто распирать от восторга. Летом в театре «Талия» часами напролет крутили мультфильмы Уолтера Ланца, Аба Айверкса, Текса Эйвери, Чака Джонса, классику Фриза Фрилинга, аниматора студии Warner Bros., Микки Мауса и «Глупые симфонии», и даже черно-белое немое кино про кота Феликса 1920-х годов.

Все эти мультфильмы увидели свет задолго до моего и даже папиного рождения. Однако их возраст никогда не имел значения, над юмором этих шедевров время было не властно. Я обожала Багза Банни, Даффи Дака, Порки Пига, но особенно папу, который временами дремал рядышком, его грудь медленно и ритмично вздымалась, пока Хитрый Койот гримасничал на экране. Может, в детстве я и не сходила с ума по принцессам, не подпевала Ариэль, Белль и Покахонтас, но мультфильмы значили для меня очень много.

Мы с папой всегда оставались на финальные титры. Ему не хотелось торопиться, и потом, для него это было дело чести – дань уважения художникам, которые создавали эти фильмы. Титры были короткие, и я смотрела, как имена бегут по экрану. Очень скоро стало понятно: обожаемые мной мультфильмы создавали одни мужчины. Я, конечно, пыталась отыскать женские имена, но их попросту не было.

Много лет спустя во время работы над очередной книгой одна из моих собеседниц делилась воспоминаниями о своей

работе в 1930-х и 1940-х годах. Рабочая атмосфера была потрясающей. Мультипликаторов в те времена мало волновали деньги и слава. Они стремились создавать что-то прекрасное, чего мир никогда прежде не видел. Место, о котором шла речь, – студия Уолта Диснея. И вот тогда я и обратила внимание, что в ее рассказах фигурирует много женщин.

Конечно, в исторических хрониках не игнорируется их вклад в работу студии Уолта Диснея, только там ссылаются на работниц отдела чернил и красок<sup>1</sup>. Эти девушки с помощью чернил переносили эскизы художников-аниматоров на целлулоидные листы, а потом раскрашивали их в разные цвета, впоследствии именно эти листы располагались перед объективами камер. Для подобного занятия требовалось непревзойденное художественное мастерство, а ведь это далеко не все, чем занимались девушки на известной студии. До одного из интервью в 2013 году я и подумать не могла, что женщины приложили руку к созданию стольких классических диснеевских фильмов, которые я обожала, и что об их влиянии повсеместно забыли.

Тогда мне захотелось узнать больше, и я обратилась к одной из бесчисленных биографий Уолта Диснея. С завидным рвением я шерстила страницы в поисках уже известных мне

---

<sup>1</sup> Отдел чернил и красок (англ. «Ink and Paint department») – анимационный цех студии Уолта Диснея, состоявший из контуровщиков (художников, которые переносят рисунки с мультипликационной бумаги на целлулоид) и заливщиков (художников, которые выполняют заливку и раскраску целлулоидных заготовок кадра после того, как был выполнен контур изображений).

имен: Бьянка, Грейс, Сильвия, Ретта и Мэри. Но они все никак не попадались мне на глаза. Тогда я переключилась на вторую книгу, в которой мельком упоминались два имени из моего списка, но ни слова не говорилось об их работе. И, что еще хуже, отношение к ним было снисходительным. Прославленная легенда студии Диснея, много лет проработавшая художником-постановщиком фильмов, в книге фигурирует просто как «его супруга Мэри». И ни намек на ее невероятный вклад в работу студии. Я продолжала искать упоминания об этих художницах, но в многочисленных официальных исторических документах о становлении Уолта Диснея вклад женщин, с которыми он работал, по-прежнему оставался непризнанным. Меня ужасно удручал этот факт, и потому я решила разыскать этих женщин, чтобы из первых уст услышать истории их жизни, которые многие биографы решили проигнорировать.

К 2015-му я всерьез начала опасаться, что слишком поздно организовала свои поиски. Разыскав несколько художников, которые в деталях могли мне поведать о своей жизни на студии, выяснила, что большинство женщин из моего списка уже скончались. Неужели и все рассказы об их опыте и заслугах почил вместе с ними? Я уже собиралась убрать свои блокноты и записи, как вдруг задумалась: а кто хранит воспоминания после того, как нас уже не стало? И внезапно поняла: если мне нужна информация об этих женщинах, стоит искать тех, кого они любили. Их друзей и родных

оказалось найти проще, чем я думала, хотя временами, конечно, это доставляло немало хлопот. Но практически все, с кем я общалась, щедро поделились со мной дорогими сердцу воспоминаниями, и по телефону, и лично, дав возможность просмотреть дневники, письма и фотографии. Все истории, которые мне удалось задокументировать, – лишь малая часть биографий всех женщин, когда-то работавших на «Уолт Дисней Студио», и, раз эти воспоминания сохранились, я смогла воссоздать все рассказы достаточно подробно. И вот наконец история обрела свои черты, став еще более чарующей и надрывной, чем я ожидала.

И теперь, когда дочери танцуют под песню «Ах, это ты, моя любовь», я могу рассказать им, как этот милый припев и яркие кадры появились на свет и сколько художниц трудились над этой волшебной сценой, несмотря на то что их имена так и не вошли в финальные титры. Мастерство художников классических фильмов радует нас не одно десятилетие и продолжит передаваться из поколения в поколение, но истории о женщинах, которые тоже приложили к этому руку, и об их непростой борьбе увидят свет только сейчас.

# Хронология событий

**1935** Бьянку Маджолли принимают на работу

**1936** Грейс Хантингтон принимают на работу

**1937** «Белоснежка и семь гномов»

**1938** Сильвию Моберли-Холланд принимают на работу

Эрнестин (Ретту) Скотт принимают на работу

**1940** «Пиноккио» «Фантазия» Мэри Блэр принимают на работу

**1941** «Дамбо»

**1942** «Бэмби» «Привет, друзья!»

**1944** «Три кабальеро»

**1950** «Золушка»

**1951** «Алиса в Стране чудес»

**1953** «Питер Пэн»

**1955** «Леди и Бродяга»

**1959** «Спящая красавица»

**1961** «101 далматинец»

**1977** «Приключения Винни Пуха»

**1989** «Русалочка»

**1991** «Красавица и Чудовище»

**1994** «Король Лев»

**1995** «Покахонтас»

**1998** «Мулан»

**2013** «Холодное сердце»





Грейс Хантингтон



Бьянка Маджолі



Ретта Скотт



Мэри Блэр



Сильвия Холланд

# Глава 1

## Когда мы были молоды<sup>2</sup>



Г Л А В А 1

КОГДА  
МЫ БЫЛИ  
МОЛОДЫ<sup>1</sup>

---

<sup>2</sup> Песня из фильма «Большой вальс», 1938 год. Оригинальное название – «One Day When We Were Young».

Выйдя вперед, бледная от волнения Бьянка Маджоли отчетливо слышала, как бьется ее сердце. Девушка потеряла потные ладони, сделала глубокий вдох и уже было открыла рот, чтобы начать говорить, но так и не произнесла ни звука. Во рту все пересохло, а душа ушла в пятки. За окном было 25 января 1937 года, и Бьянке очень хотелось куда-нибудь уйти. Вот уже два года она работала на студии Уолта Диснея и все еще до ужаса боялась собраний сценарного отдела, где сотрудники излагали свои идеи перед всей рабочей группой. И паниковала она вовсе не из-за отсутствия таланта. Персонажи и яркие сюжеты Бьянки были просто созданы для большого экрана. И даже не ее застенчивость была всему виной. При необходимости ее мягкий тон сменялся громким уверенным голосом человека, влюбленного в свое дело. Проблема заключалась в том, что она родилась женщиной в мире, где было место лишь для мужчин.

При любой возможности Бьянка старалась пропускать встречи, придумывая всевозможные оправдания, начиная от самых обычных жалоб на недомогание, заканчивая невообразимыми рассказами об автомобильных авариях, описывая в подробностях битое стекло, рассыпанное по всему шоссе и запах жженой резины. Хотя в ее отговорках не было никакой нужды: посещать собрания нужно было только тем, кто собирался излагать идеи. Когда подошел ее черед делиться замыслами с группой, она подошла к проблеме так, словно

ей предстояло плавать в холодном Тихом океане: лучше сразу с этим покончить, стремглав броситься в воду, позволив телу онеметь в этой ледяной воде.

Однако в тот январский день в комнате было холоднее, чем в Арктике. Все знали, что «Белоснежка» – любимое детище Уолта, и всякий бедолага, посмеявшийся предложить изменения в любую из сцен, даже самые необходимые, рисковал навлечь на себя гнев всех собравшихся. Стоя в тишине, Бьянка слышала веселый смех за окном, и на мгновение ей захотелось оказаться среди девушек, беззаботно загорающих на траве. «Я могла бы сейчас быть среди них. Все, что нужно сделать, – просто уйти».

Сотрудникам Уолта Диснея просто предложить концепцию или написать сценарий было недостаточно. Приходилось представлять свои идеи перед коллегами. Насколько Бьянка ненавидела выступать сама, настолько обожала наблюдать, как другие сценаристы в красках разыгрывают свой материал. Дик Ланди блестяще имитировал голос Дональда Дака, изображая, как идет по улице, поскальзывается и падает прямо перед своим стулом, при этом его тело извивалось, как у актеров трио «Три балбеса». А потом он хихикал фальцетом Минни Маус: «О, Дональд, тебе понравилась поездка? Хи-хи-хи». Дальше неизменно следовал взрыв хохота, и сама Бьянка всегда смеялась до слез. Иногда они даже продумывали костюмы: как-то раз мужчины, нанеся помаду и румяна, исполнили тщательно отработанный канкан, изо

всех сил закидывая костлявые колени и горланя песни. Бывало, в комнате царила радостная атмосфера дурачества, и в такие моменты Бьянка гордилась тем, что она одна из них.

Однако временами встречи оборачивались настоящим кошмаром. Мужчины ругались, кидались в выступающего скомканной бумагой, если считали, что идея недостойна развития. В такие моменты Бьянка чувствовала агрессию коллег, а бедолаге на сцене становилось жарко, как на раскаленной сковороде, хотя все, чем он провинился, – просто поделился результатами своей работы. Частенько казалось, что худшая реакция, способная пошатнуть уверенность даже самых талантливых сценаристов, предназначалась именно ей. В такие моменты Бьянке хотелось чем-нибудь отвлечь коллег от своих недостатков. Вот бы она была красоткой или умела бы петь, танцевать или изображать задорный писк Микки Мауса. Временами ей больше всего хотелось стать мужчиной, хотя бы на те несколько часов, которые предстояло провести на собрании.

И вот сейчас, стоя перед коллегами, Бьянка снова думала об этом, твердо намереваясь сохранять спокойствие, несмотря на дрожь по всему телу. Сделав глубокий вдох, она отбросила свое природное волнение и выкатила эскизы раскадровок – пробковую доску, на которой была приколата целая серия рисунков, развернула ее к группе. На набросках были изображены танцующие животные и цветы. Тут же послышались возражения, и вскоре Бьянка уже пыталась перекри-

чать собравшихся, чтобы донести свои идеи, но ее мягкий голосок никак не мог заглушить громогласных коллег. В разгар этой перепалки Уолт Дисней молча подошел к стенду и резко сорвал наброски с доски так, что кнопки разлетелись во все стороны. Не проронив ни слова, он порвал рисунки пополам. И пока обрывки разлетались по полу, в комнате воцарилась мертвая тишина, и лишь одинокий улыбающийся цветок виднелся под клочками бумаг.

Внезапно все самые худшие опасения Бьянки стали явью. И, словно Белоснежка, пробиравшаяся через дремучий лес, спасаясь от охотника, Бьянка убежала из зала. Она слышала своих преследователей, топот становился громче, мужчины продолжали над ней насмехаться. Никогда она еще так не радовалась отдельному кабинету. Забежав внутрь, Бьянка заперла дверь, закрыла лицо руками и, перестав сдерживаться, разрыдалась от стыда. Отдышавшись, она услышала крики с другой стороны двери и настойчивый стук коллег. Вдруг послышался голос одного из мужчин, «Большого Роя» Уильямса, смутьяна, известного своей вспыльчивостью: «Так не пойдет!» Стук становился агрессивнее. Бьянка забилась в угол, сердце бешено колотилось, и она испуганно хватала ртом воздух. Девушка чувствовала себя беспомощной. Мало того что ее работы отверг сам Уолт, которого она уважала и считала защитником. Она понимала, что коллегам хотелось ее унижить. А слезы Бьянки лишь вызывали у них еще больше злобы.

Дверная деревянная коробка начала гнуться, фанера, прибитая гвоздями, не могла выдержать давление такого количества мужчин. С громким треском древесина раскололась, и толпа мужчин ввалилась в убежище Бьянки, предварительно выломав дверь. Она зарылась лицом в ладони, закрыла уши, чтобы не слышать их вопли, но все без толку. Ей предстояло принять все это по-мужски. «Вот почему нельзя иметь дело с женщинами, – прокомментировал эту ситуацию Уолт, – они совершенно не воспринимают критику».



Бьянка впервые встретила Уолтера Элиаса Диснея, когда была еще нескладной семнадцатилетней девушкой. Они оба учились в школе МакКинли в Чикаго, в Иллинойсе. Увидев Уолта в военной униформе Красного Креста, а он в те времена работал водителем скорой помощи, Бьянка робко подошла к нему и протянула выпускной альбом. Уолту было шестнадцать, но он притворялся семнадцатилетним, чтобы вступить в ряды армии. Он даже в анкете указал ненастоящую дату рождения. Диснею отчаянно хотелось походить на своих старших братьев. В увольнительную они приезжа-

ли в потрясающей военно-морской униформе, а бескозырки обычно небрежно сдвигали набок. (Но вместо этого последние дни Первой мировой войны Уолт колесил по Европе за рулем скорой помощи, периодически рисуя всякие каракули на брезенте кузова.) В тот день в школе он нацарапал Бьянке мультяшные рисунки в альбоме, улыбнулся и ушел. Тогда это знакомство мало что значило, всего лишь мимолетная встреча, но воспоминания о ней впоследствии повлияют на будущее обоих.

Бьянка Маджоли родилась в Риме 13 сентября 1900-го, а в 1914 году эмигрировала с семьей в Чикаго. Школьная учительница Бьянки по французскому называла ее Бланш на американский манер. Впрочем, сама она с этим именем так и не свыклась. И через двадцать лет именно Уолт твердо настоял на том, чтобы она от него отказалась.

Бьянка изучала композицию, анатомию и живопись в Чикагской академии изящных искусств, а затем переехала в Нью-Йорк, чтобы продолжить рисовать и изучать скульптуру. Составляя модные каталоги, она объездила всю Европу. Девушка успела пожить в Риме, в Париже, но гламурный мир моды оказался делом неприбыльным, и в 1929 году, разочарованная и немного одинокая, она вернулась в Нью-Йорк, устроилась на должность главного художника и дизайнера каталогов в фирме J. C. Penney.

Тем летом Бьянка мучилась от невыносимой жары. Девушка каталась на трамваях, изрезавших весь Манхэттен на

прямоугольники, словно торт на кусочки. С короткой стрижкой и в свободных платьях-трапециях, Бьянка была воплощением настоящей модницы и прекрасно вписалась в компанию новых друзей с работы в универмаге. Однако, как и все, она даже предположить не могла, что было уготовано стране.

29 октября 1929 года Бьянка, как обычно, работала, делая эскизы платьев с заниженной талией для брошюры Penney, как вдруг услышала женский крик: «Фондовый рынок рухнул! Люди вышли на улицы!» Бьянка бросилась к окну, чтобы оценить ситуацию на Шестой авеню и 52-й улице, но не заметила ничего необычного, лишь пешеходы и машины. «Да не здесь! – сказала коллега. – Мужчины заполонили Уолл-стрит, они пытаются вернуть свои деньги». Осмотревшись по сторонам, она поняла, что на рабочем месте остались лишь девушки. Последнюю неделю все только и делали, что обсуждали неизбежный крах фондовой биржи. Даже Бьянку нервировала эта напряженная атмосфера, хотя у нее и акций-то не было, и она даже подумать не могла, что ее семью в Чикаго затронут события, происходящие в городе за тысячу километров. За пару дней до этого кто-то из коллег пытался ее успокоить, заверив, что все наверняка образуется, а банки давали оптимистичный прогноз относительно подъема рынка. Но даже ее поверхностных знаний в области финансов хватило, чтобы понять, что с того самого дня, который впоследствии станут называть «Черный вторник»,

мир никогда не станет прежним.

В разгар самого страшного финансового кризиса, который видел этот мир, лишь немногим предпринимателям удалось собрать себя по кусочкам и снова встать на ноги. Одним из них в 1929 году стал Уолт Дисней. За год до этого придуманный им персонаж Микки Маус с ошеломительным успехом дебютировал в восьмиминутном мультфильме «Пароходик Вилли», который стал первым анимационным короткометражным фильмом, где изображение синхронизировано со звуком. У кого-то другого попытка приукрасить приключения нарисованной мыши музыкой и звуковыми эффектами вышла бы нереалистичной, корявой и несмешной, но Уолт интуитивно понял, как лучше всего объединить саундтрек с сюжетом. Микки и Минни издавали звуки, вращая хвост козы, дергая пороссячи хвостики, барабанил по коровьим зубам. Синхронизированный звук оживил кадры, показав зрителям то, чего прежде они никогда не видели.

Этот мультфильм – ожившая мечта Томаса Эдисона. В конце 1800-х изобретатель задумал объединить звук своего фонографа с двигающимся изображением, снятым на камеру, но никак не мог найти нужную технологию. И вот на склоне лет он наконец-то увидел, как его мечта стала возможной благодаря изобретению звукового кино. Хотя результат его впечатлил меньше, чем ожидалось. «Не уверен, что в Штатах эти ожившие картинки будут иметь успех, – говорил Эдисон в интервью газете Film Daily в 1927 году, – американцам

нужна немая драма». Несмотря на то что немое кино все еще преобладало в прокате, киноиндустрия уже стояла на пороге глобальных перемен.

Началось все с микрофона. До появления этого устройства в конце XIX века дальность звуковых волн зависела только от того, насколько сильно человек мог кричать, а инструмент – звучать. Энергия этих звуковых волн быстро рассеивалась. Используя возможности магнитного поля, микрофон превращал энергию звука в кое-что помощнее: в электрический ток. Теперь эта энергия не исчезала, ее можно было записывать и хранить вечно. В 1920-х годах благодаря инновационной технологии эту энергию стали записывать на пленку. Электрический ток, созданный микрофоном, сначала рос благодаря усилителю, а затем проходил через оптический модулятор. Этот модулятор состоял из тонкой металлической пластины, установленной между лампой камеры и пленкой. Электричество заставляло модулятор вибрировать в соответствии с темпом и громкостью исходного звука, отражая свет через отверстие, таким образом превращая звук в свет. Свет отпечатывался на узком краешке пленки, навсегда запечатлевая нечто мимолетное. Когда Уолт Дисней наградил Микки Мауса высоким фальцетом, говоря в микрофон RCA77 в нью-йоркской звукозаписывающей студии, звук превращался в волнистые линии на пленке.

И если у Уолта не возникло трудностей с тем, чтобы наложить голос на изображение своего хулиганистого мышон-

ка, то оркестр на 16 инструментов, который специально наняли для фильма «Пароходик Вилли», никак не поспевал за темпом анимации. Чтобы как-то помочь Уолту, звукоинженеры придумали синхронизирующую дорожку, так называемый клик-трек, специальное устройство, чтобы звук и звуковые эффекты синхронизировались с видеорядом. Прямо на пленке с краю были проделаны отверстия, и в итоге получался прыгающий мячик. Он прыгал в ритме анимации и служил дирижеру своего рода метрономом, что позволяло синхронизировать оркестр с действием на экране. Конечно, нелегко было сделать больше тысячи отверстий, но именно благодаря перфорации музыка и анимация шли в ногу. Эта техника получила название «Микки Маусинг».

Уолт потратил все сбережения на оплату подобных звуковых технологий в «Пароходике Вилли», разработанных компанией «Пауэрс Синефон». Чтобы собрать 4986,69 доллара, Уолту пришлось заложить и студию, и дом, а потом еще и продать свою машину, Moon Roadster 1926 года. Но этот риск себя оправдал. К 1929 году выручка составляла пятьсот долларов в неделю, и была учреждена компания «Уолт Дисней Продакшнз».

Успех Микки Мауса во многом кроется в умении не терять оптимизм в тяжелые времена. 10 марта 1935 года в журнале «Нью-Йорк Таймс» вышла статья «Микки Маус стал экономистом». Ее автор Л. Роббинс писал: «Встречайте Микки, Бизнесмена с большой буквы, суперпродавца ми-

рового масштаба. Он не дает народу сидеть без работы и спасает корпорации от банкротства. Где бы он ни появился, здесь или за рубежом, лучи процветания пробиваются сквозь мрачные тучи».

Однажды февральским вечером 1934 года Бьянка шла по 7-й авеню, зимнее солнце освещало улицу так ярко, что многоэтажки Манхэттена стали такими же темными, как и их тени. И несмотря на то что последние пять лет она чувствовала себя невероятно везучей, особенно учитывая, как мало людей в нынешние времена могли похвастаться стабильным доходом, ее совершенно не радовали ни жизнь, ни карьера. Тем вечером Бьянка планировала встретиться с друзьями, но внезапно ей захотелось побыть одной. Она нырнула в ближайший кинотеатр, решив посмотреть хронику.

Когда репортаж закончился, народ в зале оживился, а на экране начались мультики. Бьянка не придавала значения тому, что происходило на экране, пока не услышала взрыв хохота. Она поймала себя на мысли, что давно уже не слышала, чтобы зрители так самозабвенно смеялись, – явно не новости вызвали такое веселье. А потом на экране мелькнуло знакомое имя: «Уолт Дисней Comic». Конечно же, она слышала о его успехах, но там, в темном зале, ее переполняло восхищение, когда она видела то, что он создал. Бьянке страшно захотелось подарить миру своего анимированного персонажа, и она начала представлять, каково это – увидеть плоды своего творчества на большом экране, вызывая непод-

дельный восторг у миллионов зрителей. Придя домой, она принялась рисовать комикс о девушке Стелле, которая находится в постоянном поиске работы. Из-за проклятой Великой депрессии (эта тема преследовала людей и в жизни, и в фантазиях) Стелле вечно что-то мешало. Бьянка писала диалоги в облачках, в основном подшучивая над своим персонажем. Однако описанные с юмором трудности Стеллы явно перекликались с желанием самой Бьянки найти свое место в мире, где все пошло наперекосяк.

1 апреля 1934 года Бьянка отправила Уолту Диснею письмо с просьбой о встрече в Нью-Йорке, а заодно рассказала о комиксе и дописала в шутку: «Я метр с кепкой и не кусаюсь». И хотя девушка не была уверена, что он ее вспомнит, и не совсем понимала, какого именно наставничества она от него ждет, Бьянка места себе не находила и все время прикидывала, как скоро может прийти ответ. Через 10 дней письмо дошло до Голливуда, еще три дня Уолту понадобилось, чтобы написать ответ. И оно того стоило. Ведь впереди ее ждали большие перемены.

«...Очень жаль, что вы не кусаетесь, но все же буду рад, если вы как-нибудь найдете время заглянуть ко мне. Правда, я в Нью-Йорке, путь не близкий, почему бы вам не послать мне по почте комиксы, о которых идет речь, а я бы с радостью снабдил вас актуальной информацией относительно рынка комиксов...»

Так завязалась переписка, и Бьянка была тронута его доб-

рожелательностью и благородством, даже когда попытки Уолта помочь не увенчались успехом. В новогоднюю ночь 1935 года Бьянка зареклась уйти из Ренну. Ей снова хотелось быть художницей, заново отыскать в себе молодую оптимистичную студентку, которой она когда-то была. Чтобы снова зажечь творческий потенциал, Бьянка запланировала путешествие по Китаю, Корее и Японии, откладывая все свои сбережения в предвкушении свободы. Правда, в феврале пришлось отменить запланированное путешествие и отправиться в Лос-Анджелес. Она встретила Уолта в одном из его любимых мест – в ресторанчике Tam O'Shanter недалеко от Голливуда. Домик в тюдоровском стиле, со скатной крышей, металлическими люстрами, каменными каминами больше походил на декорации, нежели на ресторан.

В этом атмосферном месте Уолт с энтузиазмом принялся рассказывать Бьянке историю Белоснежки, в красках описав Злую королеву, верных гномов и прекрасного Принца. Сама сказка была девушке знакома, по крайней мере, по полузабытым детским воспоминаниям, но вот подача Уолта была свежей. Диснею в принципе нравилось рассказывать историю Белоснежки, и он повторял ее всякий раз, когда находилась новый слушатель. Вскоре речь зашла и о том, ради чего Бьянка летела через всю страну: о художественной карьере.

Девушка робко положила на стол свое портфолио. Внутри аккуратно были сложены ее наброски и сюжетные идеи. В

предвкушении встречи она переключалась на бесчисленное количество раз. Зря волновалась – раскрыв огромную папку, Уолт был поражен талантом художницы. Ее изящные линии формировали на бумаге нежные цветы – такого в его студии еще никто не делал. А Бьянка никогда не училась на мультипликатора, да и не особенно хотела работать аниматором, но ее сюжетные линии были просто удивительными. И хотя все его художники-раскадровщики были мужчинами, Уолт безоговорочно поверил в ее талант и предложил шестимесячную стажировку в сценарном отделе.

Сперва Бьянка сомневалась. Она была не готова к таким резким переменам, хотя именно этого так отчаянно хотела: работа мечты, а не просто ради денег, да и вдобавок результат ее творчества отразится улыбками на лицах зрителей. Потому она сказала, что подумает. Наутро наступил День святого Валентина, и она решила больше не ждать, дав Уолту ответ. В шуточной форме Бьянка написала ему письмо: «Вы как раз такой, как я себе и представляла, а самое прекрасное, что вы совсем не изменились, ну разве что теперь пугающе вскидываете бровь, хотя, по правде сказать, это даже забавно». Девушка приняла предложение и сказала, что готова начать как можно скорее.

В их переписке явно прослеживаются взаимоуважение и дружеское общение, и ни намек на романтические чувства. В 1925 году Уолт женился на Лириан Баундс, сотруднице отдела чернил и красок. В переписках Бьянка поздравила его с

новоиспеченной супругой и пошутила над тем, что сама она еще старая дева в свои тридцать пять. Ей самой было не до брака, девушке хотелось свободы творчества. И Уолт счел это преимуществом.

До работы на студии Уолта Диснея у Бьянки за плечами не было опыта работы в сфере развлечений, а лишь базовое понимание внутренней кухни Голливуда. Ее поразило, что в отделе чернил и красок полно женщин, не меньше сотни корпели на рабочих местах. И большинству сотрудниц не было и двадцати пяти лет. После того как аниматоры делали эскизы сцены, а каждая секунда фильма требовала 20–30 рисунков, девушки из отдела чернил и красок копировали их тушью на прозрачные целлулоидные заготовки кадра<sup>3</sup>. Как только чернила высыхали, они переворачивали каждый лист и раскрашивали изображения, используя всевозможные оттенки. В рабочие часы девушки были сосредоточены на работе, но во время перерывов частенько растягивались на траве в тени деревьев между корпусами. Они казались Бьянке такими молодыми и беззаботными. В сценарном отделе, где работала Бьянка, царила совершенно иная атмосфера. Казалось, что коллеги только и занимались тем, что выискивали ее слабые места.

Их отдел занимал ветхое здание в форме буквы Г на Ги-

---

<sup>3</sup> Целлулоидная заготовка кадра (англ. «cel») – прозрачный лист целлулоида, на лицевой стороне которого рисуется контур персонажей, а по внутренней производится заливка красками.

перрион-авеню в Голливуде, и в помещениях было жутко тесно. Перед тем как Бьянке выделили отдельный офис в качестве бонуса к повышению, она была стиснута между Джозефом Роем Уильямсом по прозвищу Большой Рой и Уолтером Келли. Эти две легендарные личности никогда не отказывали себе в удовольствии подразнить новую коллегу, перекидывая футбольный мяч у нее перед носом, пока она пыталась сосредоточиться над набросками. И хотя обязанности у всех были приблизительно одинаковые, Бьянке платили гораздо меньше коллег. Начинала она с восемнадцати долларов в неделю, хотя мужчинам платили около восьмидесяти. А некоторым и того больше. Арту Бэббиту, молодому аниматору, который пришел работать к Диснею в 1932 году, с щедрого плеча начальника перепало двести восемьдесят восемь долларов.

Было время, когда Бэббит устраивал сеансы рисования в своей холостяцкой берлоге, нанимая девушек, чтобы те позировали для обнаженной натуры аниматорам. Узнав об этом, Уолт настоял на том, чтобы подобная факультативная деятельность проходила в стенах студии, после чего это стало бессменной традицией: занятия по рисунку с натуры. Бьянке очень нравились эти часы. Ей вспоминались дни в Чикагской художественной школе. Рисуя прекрасные формы нагих натурщиц, она снова вспоминала, что весь этот бизнес строился на движении карандаша по бумаге.

Бьянка пришла в коллектив в самый удачный момент в

истории студии. В феврале 1936 года после бесконечных отсрочек аниматоры приступили к работе над первым полнометражным анимационным фильмом «Белоснежка». Эта картина ворвалась в их жизнь одним февральским рабочим днем 1934 года. Как-то в конце рабочего дня Уолт попросил своих самых доверенных сотрудников опаздывать и, дав им денег, отправил перекусить, попросив не задерживаться. В полвосьмого вся команда аниматоров и художников была на месте. Вернувшись, они обнаружили, что в звуковом павильоне было темно, горел лишь один прожектор. Никто не знал, что их ждет, поэтому люди немного волновались, рассаживаясь и обсуждая, чего ждать от начальника на этот раз. Уолт поднялся на сцену и не просто рассказал им сюжет «Белоснежки», а даже разыграл некоторые сцены. Высоким детским голосом он изображал принцессу и танцевал на сцене, а потом пытался передать низкий глубокий смех злой мачехи. Когда он закончил, публика сидела, словно замороженная. Они явно увидели свое будущее: сказку о молодой принцессе.

То выступление Уолта стало легендой на киностудии. Еще десятки лет художники, ставшие свидетелями этого потрясающего зрелища, будут всем рассказывать, как их заморозила сказка о Белоснежке. На тот момент Бьянка еще не была частью коллектива, однако и ее привел в восторг рассказ Уолта в ресторанчике Там О'Shanter, и как только она попала на студию, то с усердным рвением присоединилась к коллегам.

Присутствие Бьянки,  
словно ливень после  
жаркого душного летнего  
дня, дарит атмосферу  
чистоты и свежести.



Однако ежедневная работа над фильмом оказалась куда менее романтической, чем виделось вначале. Собрания сценарного отдела были долгими и напряженными, каждая деталь сценария тщательно проверялась и обсуждалась. На коротенькую сцену, в которой лягушки запрыгивали в пару ботинок и преследовали Простачка, потратили три недели и провели пять длинных собраний, и в конце концов ее все равно вырезали. Некоторые встречи, в которых Бьянка принимала участие, были долгими и исключительно значимыми, как, например, с обсуждением идеи Уолта о том, что лес оживал и доводил Белоснежку до исступляющего ужаса. Ветви превращались в руки, хватающие принцессу, пока та бежала через лес, ветер трепал ее, заставляя думать, что весь мир восстал против нее. А иногда сценаристы обсуждали минутные детали, например, оттачивая четкость движений Простачка при падении с лестницы.

Во время работы над «Белоснежкой» Бьянка узнала о совершенно новой технике – раскадровке. У ее истоков стоял Тед Сирс, глава сценарного отдела. Бьянке очень нравился Тед, который занимал свою должность с 1931 года. Он был одним из лучших хохмачей и сатириков, придумывал прекрасные шутки и делал юмористические наброски, хотя одним рисованием на жизнь он бы не заработал. Бьянка уважала Теда, хотя и побаивалась. Он мог жестко раскритиковать или начать громко глумиться в присутствии остальных.

Чтобы решить, во что будет одета принцесса, понадобилось провести двадцать пять собраний. И на одной из таких встреч во время обсуждений наряда Белоснежки Тед по обыкновению кричал что есть мочи. Эти мероприятия проходились по вечерам, около семи, комната была битком забита сценаристами и аниматорами, все вскакивали с мест, наперебой предлагая идеи, а Уолт молча сидел в сторонке. Художник Мирон «Грим» Нетвик прикрепил несколько набросков принцессы на пробковую доску. На них Белоснежка, у которой были невероятно длинные черные ресницы и пухлые красные губки, придерживала подол платья, из-под которого виднелась стройная ножка. Еще в самом начале работы Уолт объяснил, что Белоснежка ему виделась невинным ребенком, а потому рисунок сексуальной изысканной дамы вызвал разгоряченные споры. Сотрудники спорили о провокационных позах до тех пор, пока Нетвик не снял наброски. В итоге ее решили одеть в простое крестьянское платье с заплатками на подоле и обычные коричневые сабо. Неброская одежда и скромные манеры сделали образ Белоснежки целостным.

На студии Уолта Диснея, как и на другой мультипликационной студии того времени, сценаристы разрабатывали сюжетные линии и рисовали предварительные наброски, работая бок о бок с аниматорами. Многие сценаристы, в том числе и Бьянка, считали, что художественное образование необходимо для разработки персонажей и сцен. Когда работа на-

чала набирать обороты, у сценаристов и художников получалась уйма набросков, ведь они старались зафиксировать все свои идеи, как удачные, так и не очень. Огромное количество бумаги приводило Теда в замешательство, было невозможно отследить и оценить весь поток, когда повсюду было огромное количество набросков. В 1933 году, во время работы над мультфильмом «Три поросенка», Тед с трудом различал героев и улавливал развитие сюжетной линии. Один из сценаристов, Уэбб Смит, взял горсть булавок и принялся крепить на стене по порядку сцены и реплики. И когда он закончил, художники смогли проследить развитие всего мультфильма. Так было гораздо проще менять сцены местами, можно было убрать все лишнее или что-то добавить. При работе над «Белоснежкой» раскадровки оказались просто незаменимы, так как приходилось работать с тысячей рисунков.

Бьянка с огромным удовольствием работала с раскадровками и тратила много времени, перетасовывая сцены. Во время этого процесса в сценарном отделе атмосфера была напряженной, но все же товарищеской, как принято у людей, которые проводят много времени вместе. Присутствие Бьянки, словно ливень после жаркого душного летнего дня, дарило атмосферу чистоты и свежести. Обычно на собраниях царил атмосфера забавных приколов и фарса, а работы Бьянки казались свежими и новыми, она использовала сюжетные ходы, отражавшие сложность человеческих взаимоотношений, не забывая при этом про чувственность и веселье.

Одним из ее первых проектов стала короткометражка, выпущенная в марте 1936 года, – «Слоненок Элмер». По сюжету маленького слоненка дразнили и высмеивали другие детеныши, пока однажды именно его нос всех не спас, а сам он не стал героем. Пока Бьянка придумывала сюжет и рисовала первые черновые наброски жизнерадостного Элмера, она раздумывала о том, насколько ей непросто вписаться в мужской коллектив студии. Ей очень хотелось хеппи-энда, прямо как у Элмера, только вместо хобота у Бьянки был талант.



Пока Бьянка всеми силами старалась вписаться в мужской мир анимации, студия делала все возможное, чтобы отбить охоту у других девушек составить ей компанию. Стандартные письма с отказом от студии Уолта Диснея, приходившие всем соискательницам, четко давали это понять: «Женщины не выполняют никакой творческой работы во время производства мультфильмов, так как это задание отводится исключительно мужчинам». Далее в письме было перечислено все, чем могли заниматься девушки в отделе чернил и красок, хотя и тут стояло напоминание о том, чтобы они сильно

не питали надежд даже относительно этой небольшой роли. «Не рекомендуется приезжать в Голливуд... Слишком мало девушек действительно получают такие возможности».

К счастью, одно из таких писем не дошло по адресу: 419, бульвар Лорейн в Лос-Анджелесе. Именно там стоял белый величественный особняк в колониальном стиле, вдоль подъездной дорожки которого росли изогнутые дубы. И пусть снаружи дом указывал на достаток, внутри все говорило о пошатнувшемся материальном благосостоянии семейства. И пусть когда-то Хантингтоны были неимоверно богаты, как и большинство американцев, они потеряли свои сбережения во время обвала биржи в 1929 году и еле сводили концы с концами. У мистера и миссис Харвуд Хантингтон было трое детей: Чарльз, Гарриет и Грейс. В 1936 году Грейс исполнилось двадцать три, но она продолжала витать в облаках. Ей безумно нравились самолеты и не терпелось самой испытать волнение от управления аэропланом. А еще ей очень хотелось найти работу, на которой Грейс могла бы заниматься любимым делом: рисовать и писать, ну, и неплохо, чтобы зарплата позволяла накопить на собственный самолет или хотя бы оплатить уроки пилотирования. Родители же просто хотели выдать ее замуж.

Как они и просили, Грейс целыми днями вела светскую жизнь, а ночами писала. Девушка ходила в театр «Виста», смотрела мультфильмы и кино, выбирая не самые поздние сеансы, а потом по пути домой заходила куда-нибудь вы-

пить кофе. С завидным рвением, свойственным молодежи, она засиживалась до 7 утра, исписывая блокноты рассказами. Грейс поставила цель получить работу на студии Уолта Диснея, находившейся в десяти километрах от ее дома.

И хотя девушка прекрасно понимала, что рассказы выглядели не совсем законченными, больше править было нечего, и пришла пора кому-то их показать. Благодаря друзьям ее работы попали в руки Теда Сирса, человека, перед которым благоговела Бьянка. Когда выяснилось, что Грейс приглашают на собеседование, девушка почувствовала себя легкой и невесомой, как Венди, когда пролетала над Лондоном в одной из ее любимых книг Д. Барри «Питер Пэн и Венди». Грейс наивно полагала, что сразу поймет, сбылась ли ее мечта работать на «Дисней», даже не подозревая, что собиралась устроиться в отдел, скорее напоминавший тайное общество, нежели бизнес. И хотя Сирс мог с уверенностью рекомендовать Грейс, сценарный отдел был драгоценным сокровищем Уолта, и попасть туда можно было лишь по его личному приглашению.

Через неделю Дисней встретился с Грейс на собеседовании, которое продлилось полтора часа, хотя самой девушке показалось, что время промчалось с бешеной скоростью. Они довольно долго обсуждали ее рассказы, рассмотрели разные идеи. Но потом, к ужасу девушки, Уолт сказал: «Знаете, мне не нравится нанимать девушек в сценарный отдел. Во-первых, нужны годы, чтобы обучить отличного сценари-

ста. А если сценарист оказывается сценаристкой, то десять к одному, что она выскочит замуж и уйдет со студии, которая прилично потратилась на ее обучение, а взамен так ничего и не получила».

Грейс лишь кивала, вспоминая всех замужних женщин, с которыми была знакома. Мать, подружки, соседки – все домохозяйки. Ни одна не построила карьеру. И как только эта мысль пришла ей в голову, возмущенная от негодования, она твердо вознамерилась получить эту работу, первую, куда попыталась устроиться. И, как только что подметил Уолт, возможно, это был ее единственный шанс вообще выйти на работу.

Заметив на лице Грейс знакомые признаки отчаяния, Дисней смягчился и продолжил, объяснив, что раз девушка может писать, то сможет работать из дома и после свадьбы, чтобы не растрачивать идеи впустую. И Уолт слов на ветер не бросал, он говорил всерьез – через несколько лет ему подвернется шанс доказать всю серьезность этого предложения.

Но на пути Грейс оставалось еще одно препятствие. Несмотря на то что она будет уже второй женщиной в этом эксклюзивном клубе, это никак не изменит шовинистской атмосферы в отделе. «Девушке трудно вписаться в коллектив, – предостерегал ее Уолт, – мужчины будут обижать тебя. Они много матерятся. Так они выпускают пар. А расслабляться надо, чтобы придумывать отличные остроуты, и ты ничего не поделаешь с таким подходом. Если тебя легко шоки-

ровать или обидеть – плохи твои дела».

Рассказывая все это, Уолт украдкой наблюдал за Грейс, ожидая, что у нее полезут на лоб глаза. Это была проверка, попытка определить стойкость на потенциальном рабочем месте, где творческое веселье сменялось несносными криками. Уолт не учел одного: его слова были музыкой для ушей Грейс. Девушку раздражали все запреты и условности, предписанные ее полу, и всякий раз когда она слышала, что «это не подобает леди» или «женщине это не под силу», она жалела, что не родилась мужчиной. А тут сам Уолт Дисней дает ей шанс ворваться в мир мужчин, забыв обо всех культурных ограничениях женского пола. Эта работа станет отличным противоядием от ее чопорного воспитания.

Через неделю Грейс зашла в сценарный отдел и тут же прочувствовала устремленные на нее взгляды. Она в жизни никогда не приковывала к себе столько внимания и чувствовала себя инопланетянкой, пока мужчины рассматривали ее с любопытством и недоверием. Но девушка тут же подавила волнение. «Пусть смотрят», – подумала Грейс. Она твердо решила держаться за эту работу, и неважно, кто что скажет, сделает или как посмотрит. Улыбаясь с другого конца комнаты новой коллеге, Бьянка очень хотела предупредить девушку о том, что ее ждет впереди. К сожалению, по личному опыту она знала, что никак нельзя себя подготовить к ужасу первого собрания сценаристов студии Уолта Диснея.

## Глава 2

# «Трудись и напевай»<sup>4</sup>



Г Л А В А 2

# «ТРУДИСЬ И НАПЕВАЙ»

---

<sup>4</sup> Песня из м/ф «Белоснежка и семь гномов», 1937. Оригинальное название – «Whistle while you work».

Под столом сидела свинья. Грейс глазам не могла поверить, но розовое парнокопытное рылось своей грязной мордой в куче скомканной бумаги рядом с перевернутым мусорным ведром. Девушка огляделась, пытаясь найти хоть какое-то объяснение неожиданному оккупанту, но больше ничего странного в глаза не бросалось. Мужчины работали за столами, словно не замечая незваного гостя со скотного двора. Тогда Грейс воскликнула, стремясь привлечь внимание собравшихся: «Эй! Что тут происходит? У меня свинья под столом!»

Мужчины повернулись с абсолютно непроницаемыми лицами, и внезапно тихая комната содрогнулась от взрыва хохота. Все сценаристы и художники, заливаясь от смеха, захлопали как сумасшедшие, словно на спектакле со звездами первой величины. Грейс изумленно наблюдала за их реакцией, затем выдавила улыбку и нервно захихикала, пытаясь сделать вид, что совсем не прочь быть объектом постоянных подколов и розыгрышей. «Видимо, это и имел в виду Уолт, когда говорил, что нельзя быть слишком чувствительной», – думала девушка, вглядываясь в коричневые пороссячи глазки, а фальшивая улыбка так и не сходила с ее лица.

Грейс отчаянно пыталась вписаться в коллектив студии, расположенной по адресу: 2719, Гиперион-авеню, в районе Силвер-Лэйк в восточной части Голливуда. Снаружи детище Уолта Диснея выглядело мило и радушно. Несколько зданий,

отделанных белой штукатуркой и с красными черепичными крышами были обнесены кирпичным забором. На вывеске главного корпуса было написано: «“Уолт Дисней Студио”, мультфильмы про Микки Мауса и “Глупые симфонии”». А сверху красовался легендарный мышонок. Несмотря на славу Микки Мауса, «мышинная студия» сбивала с толку местных жителей, и они пару раз из благих побуждений подбрасывали туда бездомных кошек. Внезапно появившимся котяткам в новом доме жилось комфортнее, чем Грейс. Целыми днями малыши дремали на траве, а сотрудники с радостью за ними ухаживали, даже Уолт иногда был не прочь с ними повозиться.

Кошачье семейство было не единственным признаком того, что студия разрасталась. В 1936 году компания разместила объявление в журнале «Популярная механика», в котором жирным шрифтом было написано: «СТУДИИ УОЛТА ДИСНЕЯ ТРЕБУЮТСЯ ХУДОЖНИКИ», а сам текст объявления гласил: «Уолт Дисней, создатель Микки Мауса и «Глупых симфоний», предоставляет уникальную возможность квалифицированным художникам-мужчинам. Пишите, чтобы получить дополнительную информацию, не забывайте указывать возраст и профессию».

Подобные объявления стали частой практикой за последние годы, а влиятельное издание способствовало притоку в коллектив юношей, которые приступили к своим обязанностям практически в одно время с Грейс. Строить карье-

ру в сфере анимации – тяжелый и упорный труд. На первый взгляд, атмосфера казалась доброжелательной и веселой, но конкуренция была беспощадной. Художников нанимали очень часто, в основном на должность ассистентов, и, набившись, как селедки в бочке, они трудились в одной из построек, которую между собой называли «флигель». Новички понимали, что большинство проработает здесь не больше пары месяцев, и если ты хочешь остаться, нужно проявить себя, чем быстрее, тем лучше. При трудоустройстве сотрудникам объясняли, что придется создавать очень много рисунков, поэтому художественное мастерство при создании персонажей было крайне необходимо. Аниматор имел все шансы задержаться на студии, если у него получалось вдохнуть жизнь в рисунки. Из-за постоянного давления атмосфера во флигеле была напряженной, агрессивными и раздражительными становились даже те, у кого миновал испытательный срок. Розыгрыши и приколы стали отдушиной, способной ослабить напряжение, и молодежь была беспощадна. Долгие рабочие часы бок о бок очень быстро сблизили коллектив, несмотря на все издевки на собраниях. Периодически Уолт проводил небольшие встречи с узким кругом сценаристов, а на большие собрания приходили сотрудники и сценарного, и анимационного отделов.

Первое собрание Грейс оказалось мучительной пыткой, подтвердив опасения Бьянки. На входе в звуковой павильон, где регулярно проводились встречи, дорогу Грейс преградил

охранник.

«Извините, мадам, здесь собрание для сценаристов. Вход ограничен».

«Так я тут работаю сценаристкой и должна быть на этом собрании», – в недоумении попыталась объяснить Грейс.

«Девушкам на собрание нельзя. Только мужчинам», – отрезал охранник и отвернулся.

«Нет-нет, вы ошибаетесь. Я – новая сотрудница и обязана там быть, – Грейс указала на дверь. – И потом, есть же еще одна девушка в сценарном отделе!»

«Нет, все девушки работают только в отделе чернил и красок, – кивнул охранник в сторону постройки на пустынной, поросшей сорняками территории. – Здесь девушек нет, так что, боюсь, не смогу вас пропустить».

Грейс начинала выходить из себя, но старалась говорить спокойно. «Значит, так, я все равно туда пойду. Собрание вот-вот начнется, и я должна там присутствовать». После этих слов она решительно зашагала мимо охранника, который, опешив от подобной наглости, даже не осмелился ее остановить.

Щеки девушки пылали после такой стычки. Миновав двойные двери, Грейс пошла прямо по коридору. Даже несмотря на задержку на входе, она не опоздала, но в зале уже собралось около пятидесяти человек. Пока она пыталась найти себе местечко, мужчины в попытке привлечь ее внимание свистели и что-то выкрикивали, со стороны

казалось, будто фигуристая красотка шла мимо толпы безмозглых школьников. Свист, конечно, смущал Грейс, отчего неуверенность в себе лишь росла, а невидимый барьер отеснял похлеще, чем охранник на входе. Игнорируя их ужимки и открытые рты, она заметила местечко в центре пустого ряда и поспешила его занять. Напряжение росло по мере того, как комнату наполняли аниматоры и сценаристы. Грейс ждала, когда появится еще одна девушка, чтобы доказать охраннику, как он ошибался. Но Бьянка так и не появилась, а все места заняли мужчины, семьдесят пять человек набились в зал так, что свободны остались лишь два места, по обеим сторонам от Грейс.

Пока Грейс боролась со смущением от внезапной изоляции, Бьянка упивалась одиночеством. Она не упускала ни единой возможности пропустить собрание, но ее посещаемость хромала не столько из-за гордости или страха, сколько потому, что девушка предпочитала проводить время за пределами студии.

Иногда она сбегала в самые необычные места. Как-то раз ее спас долгожданный звонок: один малыш должен был вот-вот появиться на свет. Уолт заранее договорился с персоналом зоопарка Сан-Диего, чтобы они позвонили Бьянке, когда у беременной оленихи начнутся схватки, этот процесс обычно занимает больше двенадцати часов, и вот – время пришло. Девушка бросила все дела и отправилась на юг. Через два с половиной часа она уже была в зоопарке и наблю-

дала за лежащей на траве белохвостой оленихой, из утробы которой показались два маленьких копытца. Не теряя времени, Бьянка достала альбом с карандашами и принялась рисовать, начав с изгибов длинной шеи матери. Как только детеныш появился на свет, она чуть расслабила руку. Завороженная Бьянка наблюдала, как олениха встала и принялась вылизывать влажную пятнистую шкурку малыша, сам же детеныш тихонечко дрожал, свернувшись на траве.

Уже через 10 минут олененок изучал свои ноги, пытаясь встать, но, немного пошатываясь, падал. Бьянку рассмешило упорство зверя. Она и не думала найти что-то забавное в этом процессе, хотя так все и вышло, нежность рождения малыша сменилась забавным зрелищем первых шагов. Именно трогательность этой ситуации и вызывала улыбку. Бьянка рисовала трясущиеся ножки новорожденного снова и снова, пытаясь запечатлеть первую встречу матери с малышом в бесконечных набросках. Она нутром чувствовала, что именно эта сцена станет центральной в их новом проекте, и надо было убедиться, что все детали зафиксированы.

Сотрудники работали над «Белоснежкой» и не знали, ждет ли их первый полнометражный фильм оглушительный успех или мало кто в зрительном зале вообще досидит до конца. Уолт тем временем уже смотрел в будущее, а Бьянка была на передовой этой авантюры. Студия решила адаптировать роман Феликса Зальтена «Бэмби: лесная сказка» – появившись в 1923 году, он публиковался серией глав в вен-

ской газете. И пока Дисней пытался заполучить права на фильм, которые уже принадлежали одной кинокомпании, Бьянка начала изучать потенциальные возможности сюжета. Описания леса были невероятными, ничего подобного де-вушка прежде не встречала. Читая книгу, она чувствовала необычайное умиротворение ровно до тех пор, пока не появились люди.



Иногда Грейс казалось, что ходить на собрания сценари-

стов в доспехах было бы куда проще, именно это она и отразила в одном из своих набросков. (Из личного архива Беркли Брандта)

Людская способность уничтожать все самое прекрасное и ценное в 1936 году выросла в своих масштабах. Пока Бьянка вдохновлялась шедевром Зальтена, в нацистской Германии остальные экземпляры этого романа сжигали на кострищах. Книгу запретили не только из-за еврейского происхождения писателя, но и из-за метафорического изображения антисемитизма. В одной из сцен олени размышляют о мирном сосуществовании с людьми, задаваясь вопросом: «Они когда-нибудь перестанут нас преследовать?»

Многие читатели восприняли книгу как аллегорию о еврейском опыте угнетения в Европе. Тема притеснения периодически всплывает на протяжении всего романа, даже бабочки у Зальтена живут общинами, напоминающими еврейские диаспоры. Бэмби описывает крылатых существ: «Чужаки на земле, они без усталости ищут пристанища, но все лучшие стебли заняты земными цветами; им ничего не остается, как продолжать свой тщетный поиск...»<sup>5</sup>

Из-за призыва к миру, звучащего в книге, проект стал невероятно дорог Бьянке. Она пришла на студию в поисках смысла жизни, а короткометражки, которые в основном выпускались на студии, не сильно этому способствовали. Вре-

---

<sup>5</sup> Пер. с нем. Ю. Нагибина, 1957.

менами казалось, что ей нечего добавить к глупым приколам, пошлым стереотипам и банальным шуткам. Сценарные идеи для короткометражек, над которыми она корпела часами, частенько оставались без внимания. Однако, несмотря на мучительно несчастные трудовые будни и чувство неполноценности, карьера на студии пошла в гору. «Слоненок Элмер» из цикла «Глупых симфоний» был невероятно популярен в кинотеатрах. Уолт показал Бьянке отчет Кея Кеймена, коммерческого директора, где говорилось, что персонаж «зашел на ура» и «будет отлично, если выйдет еще один мультик с Элмером».

Слоненок, который пытался вписаться в общество, был изгоем, но нашел в себе силы принять свои физические недостатки и невероятно полюбился зрителям. «Слоненок Элмер» отличался от остальных фильмов цикла «Глупых симфоний». Бьянка добавила в историю душевное страдание и страстное стремление, то, чего раньше никогда не делали на студии Уолта Диснея. Хотя эксцентричная комедия все же присутствовала, фарса стало явно меньше, и сценарный отдел вынес урок: грусть преобразует комедию, эмоции делают ее многогранной, смешков становится меньше, зато юмор – душевнее. Но, несмотря на всю важность этого посыла, никто не знал, появятся ли еще короткометражки, подобные тем, что создала Бьянка.



После первых непростых месяцев на новой должности изоляция Грейс немного ослабла. У нее появились приятели, уверенность потихоньку росла, девушка стала ценным участником сценарных собраний и по текущим короткометражкам, и по более энергозатратному проекту: «Белоснежке».

Возможно, успехи Грейс и Бьянки навели Уолта на мысль нанять еще нескольких девушек. Летом 1936 года он привел в сценарный отдел Дороти Энн Бланк. Сразу стало ясно, что она не рядовая сотрудница: девушка не умела рисовать, не могла визуализировать идеи в набросках. Свои недостатки в навыках изобразительного искусства она компенсировала искусной прозой. Дороти работала репортером в журналах «Студенческий юмор» и Redbook, а потом устроилась к Хэлу Хорну. Он издавал детский «Журнал Микки Мауса», который не пользовался успехом у читателей, и в 1936 году Уолт и его брат Рой, пожалев мужчину, освободили его от процентных отчислений.

Офис Хорна на 5-й авеню в Нью-Йорке напоминал рай барахольщика. Несколько комнат были битком заставлены коробками, набитыми под завязку «картотекой приколов».

Шесть миллионов анекдотов и шуток, написанных на карточках размером 5 на 10, которые иногда Хорн давал в аренду комикам или художникам комиксов. Картотека отражала комедийное содержимое его черепной коробки, хотя юмор был довольно посредственный. Среди устаревших, скучных ванлайнов<sup>6</sup> встречались шутки под категориями «Глупые дамы» и «Лень». Возможно, чтобы компенсировать Хорну его предпринимательский провал и потерю личного состояния в пятьдесят тысяч долларов, Уолт решил выкупить картотеку за солидную сумму: двадцать тысяч долларов. Дисней не впервые платил за смех. В отделе сценаристов он регулярно выплачивал по пять долларов за шутку, надеясь улучшить качество юмора, который сотрудники выдавали за оклад.

Купленную коллекцию отправили из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, но прибыла она не одна. Компанию картотеке составила Дороти Энн Бланк, которая впоследствии принесла киностудии больше пользы, чем все вместе взятые шутки, хотя Уолт пока еще этого не знал. Дороти и библиотекарь Лилиан Грейнджер перебрали и рассортировали все карточки, внесли их в реестр и разместили в выдвижные ящички в помещении, которое позже прозвали «комнатой миллиона шуток».

Юмор Хорна был топорным и вычурным, поэтому в сценарном отделе практически сразу забыли про его наследство, оставив пылиться в картотеке, но вот Дороти так просто про-

---

<sup>6</sup> Шутка одной строкой.

игнорировать не получилось. Девушки перестали быть чем-то необычным в отделе сценаристов, и Дороти держалась с другими сотрудниками отдела на равных. От нее исходила спокойная уверенность человека, знающего себе цену, и она сразу без колебаний подключилась к работе над «Белоснежкой». К концу 1936 года Дороти оказала значительное влияние на некоторые сцены мультфильма, переписав аннотации в своем особом лаконичном стиле. Изменяя отдельные отрывки, она постепенно придавала очертания всему сценарию.

Дороти сразу поняла, что Уолт одержим каждой деталью «Белоснежки». На собраниях он дотошно разбирал каждую сцену. Однако мультипликатор скрывал от сотрудников реальное положение дел, из-за которого существование всей студии оказалось под угрозой: деньги закончились. Уолт и Рой потратили уже миллион долларов, немыслимую сумму для фильма по тем временам, но этого оказалось недостаточно. В народе предстоящий фильм окрестили «Безумством Диснея», все вокруг были уверены, что высокобюджетный полнометражный мультфильм обречен на провал. Сам Уолт надеялся, что художественный мультипликационный фильм решит все финансовые проблемы киностудии. Именно поэтому они с братом тайно встречались со своим банкиром, отчаянно пытаясь доказать, что они – достойное вложение средств.

Не подозревая о проблемах своего работодателя, Дороти

принялась вырезать из сценария все лишнее, оставляя лишь необходимые сцены. По указанию Уолта девушка редактировала сценарий так, чтобы не осталось ни единого лишнего слова. А еще она напечатала карточки с интертитрами, позже их отсняли на пленку и включили в некоторые сцены. Ближе к концу фильма, когда происходила смена времен года и гномы ждали пробуждения Белоснежки, Дороти написала: «Она была прекрасной даже на смертном одре, но гномы не нашли в себе силы похоронить ее». А в кадре со снегопадом появлялся текст: «Они смастерили ей гроб из стекла и золота и круглосуточно несли вахту у ее изголовья». Пара строк позволяла перенести зрителей вперед во времени. А Уолт переписал последние интертитры, немного отредактировав слова Дороти, чтобы звучало еще лаконичнее: «Принц, который повсюду искал ее, услышал про деву, спящую в стеклянном гробу».

Дороти не умела рисовать, из-за чего выделялась на общем фоне сценаристов. Пока большинство художников создавали наброски, работая с карандашами и бумагой, Бланк в основном проводила время за печатной машинкой. Громкий звук возврата каретки было сложно расслышать среди постоянного шума и нескончаемой болтовни. Многие художники не умели печатать, Грейс, например, могла лишь нажимать на клавиши двумя пальцами. Печатная машинка давала Дороти преимущество в пространстве. Большинству художников была недоступна такая роскошь, как отдельный офис,

поэтому приходилось ютиться и задевать локтями друг друга, рисуя мышинные уши или платья принцесс. Дороти со своей машинкой заняла лучшее место – в углу, и с этой выгодной позиции ей открывался вид на всю комнату. Пока она обдумывала идеи, можно было наблюдать за лицами коллег.

Как-то Дороти заметила, что один из сценаристов частенько на нее поглядывает. Джо Грант работал у Уолта Диснея уже три года. Изначально он устраивался на должность карикатуриста, но дошел до сценарного отдела, и не столько из-за красноречия, сколько из-за таланта, благодаря которому появлялись интересные сюжетные линии и изящные диалоги. Стало очевидно, что образ Дороти не давал Джо покоя. Усевшись где-нибудь повыше, мужчина какое-то время наблюдал за ней, а потом продолжал рисовать.

Большинство новичков смутились бы от его пристального взгляда и не захотели бы стать потенциальной мишенью розыгрышей, нарушив рабочий ритм отдела, но Дороти была не из пугливых. «Что вы там делаете?» – спросила она прямо, заметив на себе его взгляд.

«Черпаю вдохновение», – с улыбкой ответил Джо, однако Дороти не оттаяла.

«А зачем вы меня рисуете?» – не отступалась девушка.

«Использую ваше лицо для одного из персонажей “Белоснежки”».

«Для кого это?»

«Для Злой королевы», – сказал Джо.

Дороти прыснула – такого ответа она не ожидала, потом и Джо засмеялся. В конце девушка сказала: «Ну хоть не для старой ведьмы!»

Благодаря Джо не только фразы Дороти вошли в фильм, ее изогнутые брови, миндалевидные глаза, длинный прямой нос художник подарил красивой, но тщеславной Злой королеве.

Аниматоры частенько устанавливали зеркала рядом с рабочими столами, чтобы зафиксировать выражения своих лиц и сделать изображения более реалистичными. Они фотографировали свои наброски, затем пленку помещали в аппарат Moviola<sup>7</sup>, на котором режиссеры монтажа просматривали совмещенные кадры, чтобы убедиться, что они реалистичны. Тем временем в сценарном отделе раз за разом проходились по сюжету «Белоснежки», безжалостно вырезая все лишнее, чтобы сделать его лаконичным и четким. Композиторы в свою очередь пытались органично вписать музыкальное сопровождение. Но что бы они ни делали, их творчеству не хватало объема, глубины, масштаба.

В середине 1930-х годов большая часть анимации создавалась от руки: персонажа рисовали на листах целлулоида, а затем их по одному размещали на рисунке с раскрашенным задним фоном. Анимационная камера снимала получившееся комбинированное изображение сверху, по кадру за раз.

---

<sup>7</sup> Фильмомонтажный аппарат, который использовался, чтобы видеть готовый результат в процессе работы.

С каждым последующим целлулоидом задний фон немного сдвигался назад, чтобы при просмотре у зрителей возникала иллюзия движения вперед. Но, в отличие от ходьбы, для говорящих персонажей задний фон смещали немного иначе. Обычно задний план рисовали на длинном рулоне бумаге, который сдвигали под изображением персонажей. Однако при подобных съемках не было ни перспективы, ни детализации. А при сильном укрупнении кадра изображения деформировались, из-за чего сцена получалась менее реалистичной. Естественно, это стало проблемой.

Решение подсмотрели в театре: нужно было адаптировать декорации так, чтобы персонажи перемещались не поверх их, а сквозь. Декорации и реквизит размещались в разных местах на сцене, сверху и снизу от актеров, аниматорам тоже нужно было создать глубину между элементами на заднем фоне. В начале 1937 года это стало возможным благодаря новому изобретению в искусстве анимации: многоярусному мультстанку<sup>8</sup>. Камера располагалась на трехметровой высоте и снимала изображения, лежащие горизонтально на массивной стеклянной раме, которую держали металлические опоры.

Вместо фотографирования плоского двухмерного изображения многоплановая камера разделяла элементы сцены на

---

<sup>8</sup> Сложная анимационная камера, разработанная студией Дисней, позволяла разделять каждый кадр на 14 слоев. Съемка сквозь них создавала впечатление глубины и объемности.

задний план, средний и передний. Каждый план рисовали на длинной стеклянной панели и помещали на раму, которая двигала их из стороны в сторону независимо друг от друга. На самом верху этой конструкции располагалась кинокамера «Виктор», рассчитанная на шестнадцатимиллиметровую пленку. Некоторые части стеклянных поверхностей были вручную расписаны маслом, а неподвижное стекло, самое нижнее, всегда окрашивалось в цвета неба. Верхние панели, ближайшие к камере, оставляли прозрачными, чтобы можно было аккуратно положить целлулоидные пластины с изображением персонажей. Снимая сверху, камера придавала сцене глубину и реализм, преобразуя плоские панели раскрашенного стекла и целлулоида в трехмерный мир.

Билл Гэрیتی и команда инженеров постоянно испытывали пределы этой новой технологии в кинолаборатории, изменяя движения камеры и тайминг. Однако это инновационное оборудование было далеко не первым в своем роде.

Немецкая кинематографистка Шарлотта «Лотта» Райнигер прославилась своей разработкой первой многоплановой камеры для анимационного фильма «Приключения принца Ахмеда» 1926 года. Картина отснята в технике силуэтной анимации. Чтобы создать своих персонажей, Шарлотта мастерски вырезала из черного картона силуэты в форме людей, цветов, животных и фей. Она размещала фигуры, вплоть до самых мелких деталей, на вертикальных стеклянных панелях, которые висели перед камерой. В результате

получалось невероятно изысканное изображение, сказочные фильмы манили зрителей в таинственные леса, звали в полет сквозь облака на волшебных лошадях и утягивали в пучину лугового пруда.

В Калифорнии задумку Райнигер сочли весьма оригинальной. Перед тем как Уолт начал испытывать многоплановую камеру, его конкурент Аб Айверкс, с которым, к слову, они когда-то дружили, сконструировал свою собственную. Дисней и Айверкс встретились в Канзасе, в штате Миссури, в 1919 году. Аб создавал короткометражки про Микки Мауса и «Глупые симфонии», и именно ему многие персонажи обязаны своими образами. В 1930 году он ушел от Уолта и основал собственную студию, а к 1933 году сконструировал многоплановую камеру из ходовой части старого «Шевроле». Его устройство было горизонтальным, в отличие от вертикального механизма Райнигер, но принцип работы был схож. Несмотря на мастерское придание глубины своим анимационным короткометражкам, Айверкс не смог повторить успех Микки Мауса, и в 1936 году студию пришлось закрыть.

Уолт посчитал, что многоплановая камера добавит реализма «Белоснежке». Но сначала нужно было опробовать эту технологию в деле. Испытывать оборудование решили на короткометражке «Старая мельница». В мультфильме 1937 года не было четкого сюжета и центральных персонажей, зато в процессе создания можно было опробовать многие новшества, которые Уолт планировал впоследствии использо-

вать в «Белоснежке». Помимо тестового испытания многоплановой камеры, команда поиграла с водяными и световыми эффектами, нагнетанием тревожной атмосферы, а художники переключились на реалистичные изображения животных и яркие тона. Результат получился потрясающим. Фильм был удостоен двух наград киноакадемии «Оскар» за лучший короткометражный анимационный фильм и за технические эффекты. Компания оформила патент на многоплановые технологии и приступила к «Белоснежке» с новой шустрой машиной.

К зиме 1937 года давление на студию Уолта Диснея росло, и ненадежное финансовое положение угрожало каждому сотруднику. Бюджет «Белоснежки» сильно вышел за рамки. Фильм обошелся студии в 1 480 000 долларов, в переводе на современные деньги это 25 000 000 долларов, и ее будущее зависело от того, выдержит ли зритель полтора часа.

К декабрю весь штат, и Бьянка в том числе, страшно нервничал перед предстоящей премьерой. Светский вечер грядущего кинопоказа был в новинку сотрудникам: короткометражкам не уделялось и половины подобного внимания, поэтому все ужасно переживали насчет того, как публика примет фильм.

Во вторник 21 декабря их жизнь кардинально изменилась. Художники и сценаристы в кабинетах и в коридорах возбужденно обсуждали предстоящий вечер. Несколько сотен сотрудников заблаговременно купили билеты, решив посе-

тить мероприятие. А вот из ста пятидесяти работников отдела чернил и красок всего несколько девушек получили возможность попасть на премьеру. И это несмотря на долгий кропотливый труд, благодаря которому появился этот легендарный исторический фильм; среди прочих заслуг стоит упомянуть, что они создали палитру в полторы тысячи оттенков. Они даже себе не делали макияж так аккуратно и тщательно, как рисовали румяна и красили губы принцессам.

Но не все женщины киностудии пропустили премьерный показ. Помимо Лилиан, жены Уолта, а в прошлом еще и сотрудницы отдела чернил и красок, среди приглашенных была Хейзел Сьюэлл, ее сестра. На тот момент она занимала должность начальника отдела. У Хейзел глаз был наметан, она тщательно выбирала палитру оттенков для «Белоснежки» и одновременно была главным художником фильма. Грейс тоже повезло заполучить желанный билетик, и она, как и все, нервничала в предвкушении вечера.

Вечером счастливицы начали стекаться к кинотеатру Carthay Circle, белые стены здания блестели в свете дуговых ламп, привезенных специально для этого знаменательного события. Сверху на колокольне голубым цветом светилась неоновая вывеска. Вокруг яблоку негде было упасть, тридцать тысяч человек заполнили улицы. Гости и не надеялись протиснуться в зал, рассчитанный всего на 150 мест, поэтому расселись на многоярусных трибунах вдоль красной дорожки, сформировав некое подобие каньона. Их радости не

было предела, ведь они уже стали частью этого масштабного мероприятия. Предпродажа билетов затмила все остальные мероприятия, проводившиеся в Carthay Circle, даже те, кому не хватило билетов, предпочли толпиться на улице, а не сидеть дома.

Сами улицы однозначно стоило увидеть воочию. Уолт превратил целый квартал Лос-Анджелеса в фантастический мир. Он создал точную копию деревушки гномов: маленькие домики, бурлящая водяная мельница и тропинки, усеянные цветами.

Вскоре в театр начали съезжаться кинозвезды. Марлен Дитрих и Дуглас Фэрбэнкс улыбались, махали толпе и позировали фотографам в огнях ярких вспышек. Девятилетнюю Ширли Темпл по ковровой дорожке вела под руки пара гномов, еще пятеро шагали сзади, причем девочка была одного роста с актерами. Неуклюжий Дональд Дак махал в объективы камер, а Микки Маус и Минни Маус приводили толпу в восторг объятиями и поцелуями, милуясь заостренными носиками.

Сценаристы и художники с нетерпением ждали начала фильма, где каждую из миллиона нарисованных сцен они знали наизусть. Наконец, мультфильм начался, и сразу после названия на экране появился текст – персональная благодарность от начальника: «Я искренне признателен своей команде, именно благодаря их преданности и творческим стремлениям этот процесс стал возможен». Ниже стояла подпись

Уолта Диснея. Это стало своего рода компенсацией за последующие титры.

Персонального упоминания удостоились лишь шестьдесят семь сотрудников, хотя над фильмом работало несколько сотен человек. Отсутствие благодарностей на экране на несколько лет станет болезненной темой у персонала, и вскоре многие начнут требовать публичного признания своих заслуг. Из всех женщин, трудившихся над «Белоснежкой», упомянули лишь Хейзел Сьюэлл и Дороти Бланк. Хейзел была отмечена как художник-постановщик, а Дороти стала единственной девушкой из сценарного отдела, чья фамилия появилась на экране.

Однако негодование утихло по мере просмотра фильма, особенно во время финальной сцены, где Принц и Белоснежка идут по склону холма, а сквозь туман виднеются очертания замка в лучах золотого багряного заката. Грейс огляделась, желая посмотреть реакцию публики. Даже в сумраке темного кинозала, где лица освещал единственный проектор, она заметила блики на влажных щеках публики. Она никогда не видела и даже не слышала, чтобы кто-нибудь плакал над мультфильмом, но здесь целый зал утирал слезы, прежде чем наградить создателей овациями.

# Глава 3

## «В час, когда зайдет звезда»<sup>9</sup>



Г Л А В А 3

# «В ЧАС, КОГДА ЗАЙДЕТ ЗВЕЗДА»

---

<sup>9</sup> Песня из м/ф «Пиноккио», 1940 год. Оригинальное название – «When you wish upon a star».

Когда Бьянке становилось невыносимо на студии, а такое случалось частенько, девушка сбегала в городскую библиотеку Лос-Анджелеса, белой вороной затесавшуюся среди универмагов, отелей и банков, которыми была забита вся 5-я авеню. Городской пейзаж наглядно отражал, как быстро разросся город за последние тридцать лет. Благодаря умеренному, солнечному климату этот регион в любое время года идеально подходил для съемок, и кинематографисты начали стекаться в южную Калифорнию в начале 1900-х. В это же время в акватории Лос-Анджелеса начали вырастать металлические леса буровых вышек.

Первый ажиотаж случился в 1893 году, когда геологи обнаружили нефть там, где сейчас стоит стадион «Доджерс». К 1923 году в регионе добывали четверть мировых объемов нефти. С развитием новой промышленности город стал разрастаться в бешеном темпе. За десять лет, с 1920-х по 1930-е, количество населения удвоилось, дойдя до отметки в миллион, а Лос-Анджелес стал пятым по величине городом в Соединенных Штатах. Такой быстрый рост сказался и на архитектурном облике, повсюду наспех возводились офисные здания в стиле ар-деко и дома в испанском колониальном стиле, с пологими крышами из красной черепицы.

Тем утром Бьянка проходила мимо нескончаемых строек в центре. Вокруг многочисленные пешеходы торопились на трамвайчики. В транспортную систему Лос-Анджелеса вхо-

дила рельсовая дорога и тихоокеанская электрическая дорога, с желтыми и красными вагонами соответственно. Эта транспортная система стала самой крупной в стране, опередив даже нью-йоркскую, и по утрам улицы были забиты цветными вагонами. Бьянка спешила в библиотеку, оазис в растущем мегаполисе. Пройдя по дорожке, обрамленной туями, мимо трех зеркальных прудов, она дошла до белых каменных ступеней главного входа.

Библиотеку сложно было спутать с другими зданиями. Ее строительство в 1926 году ознаменовало период египетского безумия в Соединенных Штатах. Всего за четыре года до этого археологическая экспедиция в Египте откопала гробницу Тутанхамона в Долине царей на западном берегу Нила. Находка мумии молодого фараона и древних сокровищ стала самым настоящим триумфом двадцатого века.

Вскоре запад захватила «Тут-мания», помешательство, оказавшее влияние на искусство, моду, киноиндустрию, стиль ювелирных украшений и даже архитектуру. Вот и центральная библиотека Лос-Анджелеса была спроектирована по мотивам древних египетских храмов, а сверху возвышалась яркая золотая пирамида, украшенная мозаикой, которую лучше всего было видно с воздуха. Над западным входом на каменном фасаде была выбита надпись на латинском: «Et quasi cursores vitae lampada tradunt», что означало: «И словно бегуны, они передают факел жизни». Смысл этой фразы прекрасно отражала вершина позолоченной пирами-

ды, на которой рука держала зажженный факел, направленный в небеса.

Бьянка миновала надпись и зашла в библиотеку, которая уже успела стать ее собственным храмом. Здесь было все то, чего так не хватало на студии: тишина, уважительное отношение и много женщин. Прежде чем направиться к стеллажам, девушка погладила черных мраморных сфинксов, стоящих у лестницы. На первый взгляд могло показаться, что она просто отлынивает от работы, но у Бьянки была причина находиться здесь. Уолт только что объявил, что следующим фильмом станет не «Бэмби», а «Пиноккио».

И хотя Диснею еще несколько месяцев назад удалось заполучить права на «Бэмби», его разочаровали первые наброски художников. Их олень напоминал «мешок с картошкой», животному не хватало объема и форм. Уолт хотел уйти от мультяшного образа и передать свой природоохранный посыл в более реалистичном стиле. Стало понятно, что проекту потребуется еще время.

Бьянка погрузилась в процесс адаптации «Пиноккио». Она садилась между стеллажами или устраивалась за столиком в отделе детской литературы и писала сценарий. Конечно, киностудия на Гиперион-авеню могла похвастаться собственной библиотекой, но полки в основном были забиты работами иллюстраторов, многие тома Уолт лично отбирал и привозил в Штаты со своего отдыха в Европе. Учитывая, что команда делала акцент на европейских сказках,

неудивительно, что художники черпали вдохновение в работах Ричарда Дойла, Гаспара Дюге, Пола Рансона, Жана Гранвиля и др. Художники раскладывали книги в богатых переплетах на рабочих столах и пытались симитировать наброски и рисунки, найденные внутри. Однако среди сотен этих ценных книг было очень мало художественной литературы, поэтому когда Бьянке нужны были источники для сюжетных идей, ей было в радость сбежать из студии и отправиться в центр города.

Пролистывая книги, она так и не наткнулась ни на что более ценное, чем то, что уже было на руках: личный экземпляр Уолта «*Le Avventure di Pinocchio: La Storia di un Burattino*»<sup>10</sup> Карло Коллоди. Сначала эта сказка выходила серийей глав в итальянском еженедельнике, а полностью читатели смогли увидеть это произведение в 1883 году. При переводе книга получила название «Приключения Пиноккио» и имела невероятный успех.

Бьянка много раз перечитывала историю о несчастном мастере по дереву и его озорной марионетке и знала текст до мельчайших подробностей. Уолт обдумывал идею уже целый год, и, хотя у него было несколько переведенных на английский язык экземпляров, ему захотелось, чтобы девушка посмотрела свежим взглядом на эту задумку. Дисней посчитал, что из всех сотрудников сценарного отдела лишь Бьянка может прочитать книгу в оригинале и оценить ее потенциал для

---

<sup>10</sup> «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» (пер. с итал.).

возможной экранизации. В библиотеке никто не мешал работать, поэтому девушка сразу же с головой погрузилась в текст. Карандаш без устали строчил по бумаге, пока она переводила диалоги с родного языка.

Однако чем больше Бьянка углублялась в текст, тем больше у нее возникало сомнений по поводу адаптации. Пиноккио не располагал к себе читателей. Он по своей природе был жесток, частенько эгоистичен, пинал мастера Джепетто, пока тот стругал ему ноги. В оригинальной версии, которая выходила частями, Кот и Лиса повесили Пиноккио за проделки и непослушание, закончив детскую сказку красочной сценой смерти марионетки: «Дыхание становилось реже, говорить он больше не мог. Пиноккио закрыл глаза, открыл рот, вытянул ноги, дернулся пару раз и бесчувственно повис».

После того как вышла последняя глава рассказа, Карло Лоренцини, писавший под псевдонимом Карло Коллоди, решил больше не возвращаться к истории марионетки, но его издатель Гвидо Бьяджи был против. Серия оказалась невероятно популярной, и Бьяджи буквально умолял писателя о продолжении. Он предложил воскресить дерзкую марионетку и поставить Пиноккио на путь исправления, на который потребуются еще двадцать глав, а кончится все тем, что фея с бирюзовыми волосами превратит раскаявшегося деревянного проказника в настоящего мальчика. Через полгода просьб, причем не только издателя, но и читателей, Лоренцини согласился продолжить серию, на этот раз закончив ее фразой:

«Как я рад, что стал послушным маленьким мальчиком!»

Бьянка обожала эту сказку. Стремление марионетки к полноценной жизни казалось отчаянным и удивительным. И хотя сказка явно обладала потенциальными возможностями, сюжета все равно чего-то не хватало. В последних частях Пиноккио хочет превратиться в настоящего мальчика, вот только его мотивация неясна. В первых шестнадцати главах читатель понимает, что Пиноккио под силу все, что делают мальчишки. Он может есть, бегать, петь и безобразничать, как и любой другой ребенок. Делая пометки для Уолта, Бьянка поняла: если не рисовать шарниры и веревки, то зрители ни за что не отличат Пиноккио от других детей на экране.

«Раз он и так может делать все это, откуда такое желание стать настоящим мальчиком?» – размышляла Бьянка. Необходимо было придумать причину, по которой марионетка так страстно желала человеческую жизнь, мотив, чтобы озорной персонаж стал вызывать сочувствие и у истории появился важный посыл. Она даже набросала список возможных причин. Допустим, из-за любви его одолевало бы желание вырасти и поцеловать девушку своей мечты. Или он отчаянно стремился стать мужчиной, а не застрять в теле ребенка. В своем тихом убежище Бьянка перебирала самые разные причины, по которым кому-то захотелось бы стать живым человеком.



В 1930-х годах в киноиндустрии появились необычные устройства. Новые камеры и проекторы могли синхронизировать скорость затвора, что сделало возможным систему рип-проекции, позволявшей помещать на задний план сцен с участием актеров самый разный фон. Например, пара могла сидеть в машине, а сзади создавалась иллюзия движения автомобиля, хотя на самом деле он стоял на месте. Впервые на студиях появлялись целые отделы спецэффектов, где создавали миниатюрные модели кораблей, чтобы снимать сцены морских пиратских сражений прямо в звуковых павильонах. Двери теперь распахивались словно по волшебству (а на самом деле с помощью специальных проволок), на волшебных полах из ниоткуда появлялись следы на снегу.

И хотя компания Metro-Goldwyn-Mayer последней переориентировалась на звуковое кино, к 1930 году именно она стала лидером по использованию спецэффектов. В 1938 году Арнольд Гиллеспи, художник по спецэффектам на студии MGM, работал над предстоящим фильмом «Волшебник страны Оз». Он выбросил неправдоподобный студийный резиновый торнадо, который больше походил на ярко-оранже-

вый дорожный конус, чем на разрушительную стихию, и обратился к ветроуказателям, развевающимся мешкам конусообразной формы. Такие обычно указывают направление и приблизительную скорость ветра в аэропортах. Сам Гиллеспы никогда в жизни не видел торнадо и даже в Канзасе никогда не был, однако именно ветроуказатели показали ему идеальным решением. Они двигались, словно живые. Загоревшись этой идеей, он нашел десятиметровые муслиновые мешки конусообразной формы, вокруг под нужным углом расставил фены и начал гонять пыль по павильону. Торнадо в его исполнении поразит зрителей в 1939 году. Увидев его на больших экранах, киноманы по всей стране будут в восхищении спрашивать друг друга: «Как им это удалось?»

Уолт задавался тем же вопросом. И пока все киностудии ратовали за реалистичные спецэффекты, Дисней решил принести реализм и в мир мультипликации. Чтобы не отстать в этой гонке, для работы над «Пиноккио» он нанял специалиста по спецэффектам Роберта Марча. Уолт вознамерился добавить в фильм новые техники, воплотить в жизнь масштабные художественные достижения, которые бы выделили его мультипликационный фильм из всей анимации, а сцены сделать реалистичными, как тот торнадо из длинного пыльного мешка.



Каждый отдел киностудии горел желанием использовать новейшие технологии. В женском отделе чернил и красок занялись разработкой «цветовых переходов». Мэри Луиза Вайзер освоила новую технику при помощи собственного изобретения – «эскизного карандаша». Обычные карандаши лишь слабо царапали блестящую плотную поверхность целлулоидных пленок. Карандаш Вайзер имел восковую основу, и девушки могли растушевывать границы цвета, чтобы смягчить линии, придать эффект глубины и создавать тени, например с его помощью можно было растушевать на щеках персонажа естественный румянец. Вайзер получила патент на эскизный карандаш в 1939 году, и впоследствии ему найдут применение далеко за пределами студии. Его будут использовать в военной обороне и центрах контроля за полетами в 1950-х годах, чтобы отмечать местонахождение самолетов, оружия и топлива на стеклах.

В это же время девушки из отдела чернил и красок экспериментировали с другими техниками, промачивая целлулоидные пленки спонжами, а потом аккуратно штрихуя поверхность тушевыми карандашами, придавая лицам персо-

нажей юношеские округлости. При раскрашивании Пиноккио в краску добавляли пару капель глазури, чтобы придать деревянной кукле реалистичный вид полированной сосны. Девушки стремились добавить в палитру новые, не виданные ранее оттенки, а чтобы передать текстуру меха кота Фигаро, художницы рисовали сухими жесткими кистями прямо на листах целлулоида.

И несмотря на скромные официальные признания заслуг, в отделе чернил и красок определенно царило чувство товарищества. Девушкам студии хотелось внести более заметный личный вклад, особенно Бьянке, которой не давали забыть о неудачных попытках в сценарном отделе.



Бьянке отчаянно хотелось сделать историю Пиноккио более глубокой, но характер марионетки, несмотря на все усилия, оставался непослушным и, что еще хуже, неприятным. Сценаристов больше беспокоили шутки, которые передавали образ нагловатой личности, отражавшей оригинальную историю Коллоди, но не совпадали с видением Бьянки. Другие персонажи, которые могли бы уравновесить неприятные

качества характера Пиноккио, например сверчок Джимини, еще не были разработаны.

Бьянку тяготили и другие ограничения. Окрыленная успехом «Слоненка Элмера», она начала писать сценарии к следующим фильмам про этого персонажа. Ее вдохновили и популярность короткометражки про слоненка, и рецензия кинопрокатчика Уолта, который подметил, что продажи слоненка окажутся очень выгодными.

В отличие от других руководителей киностудий, Уолт практически сразу начал продавать товары с символикой своих персонажей. Началось все в 1929 году, когда ему предложили триста долларов за возможность напечатать Микки Мауса на детских блокнотах. Уолт согласился, и даже не потому, что поверил в успех этой затеи, а просто потому, что отчаянно нуждался в деньгах. Однако, к его большому удивлению, продажа продукции с символикой оказалась невероятно прибыльной. К середине 1930-х годов часовая компания Ingersoll-Waterbury продала более двух с половиной миллионов часов с изображением Микки Мауса на циферблате. Так же хорошо продавались маленькие игрушки и куклы, принося киностудии неплохой доход. А вот Элмер так и не получил дальнейшего развития.

Несмотря на явный потенциал, ни один из сценариев Бьянки так и не одобрили. Особенно она гордилась «Робким Элмером», в котором разбавила историю о милом персонаже веселыми моментами, например когда Элмер спотыкал-

ся хоботом о мартышку, что наверняка бы понравилось всем коллегам. Но и это не сработало – Уолту было совершенно неинтересно. В начале 1938 года Бьянке казалось, что все, к чему она прикасается, обречено на провал, все идеи забракует еще до того, как она сможет доказать их ценность.

Однако в июне выяснилось, что в одном он с Бьянкой полностью солидарен – сценарий «Пиноккио» требовал доработки. Главному герою Дисней тоже не симпатизировал, персонаж никак не развивался по ходу повествования, и это портило весь рассказ. Сценарий, построенный на приколах и шутках, выглядел сыро, и Уолт поставил на нем крест. Ко всеобщему изумлению сотрудников, Дисней забраковал все наработки и выбросил готовый материал по «Пиноккио». Его абсолютно не волновало, что команда трудилась над проектом уже без малого полгода, что уже отсняли почти метр пленки и потратили тысячи долларов. Предстояло все начинать с нуля.

Сценарный отдел переживал кризис. После «Белоснежки» многие бравировали тем, как хорошо они понимают природу полнометражной анимации, однако сейчас эта дутая самоуверенность испарилась. На фоне всеобщего уныния и мучительного ощущения, что они гонятся за недостижимым идеалом, Бьянка обнаружила, что вернулась к прошлогодним записям. У нее с лица не сходила улыбка, что в отделе нынче было редкостью.

Уолт не позволял вынужденной перезагрузке подорвать

оптимизм в отношении будущих начинаний. Всего через два месяца после того, как он выбросил весь материал по «Пинноккио», Дисней уже был готов к следующему большому проекту. Деньги перестали быть проблемой. Через полгода после выхода «Белоснежки» студия не только погасила все свои долги, но и получила прибыль в размере четырех миллионов долларов. Совместно с братом Роем Уолт внес аванс в десять тысяч долларов за участок в двадцать гектаров в Бербанке, где было решено построить новую студию. «Уолт Дисней Студио», на которой трудилось примерно шестьсот сотрудников, выросла из своего скромного пристанища на Гиперион-авеню.

На данный момент в их распоряжении было два здания, где работали аниматоры, звуковой павильон, пристройка, где находился отдел чернил и красок, и новое здание, построенное в том же году. Однако места все равно не хватало. Художники ютились за рабочими столами, задевая друг друга локтями, из-за чего на макушке Микки Мауса то и дело появлялись усы, а в сценарном отделе шум стал невыносимо громким. С наращиванием объемов производства на Гиперион-авеню заметно прибавилось сотрудников.



Август 1938 года запомнился не только заманчивой перспективой переезда в новые просторные помещения и офисы, но и четвертой девушкой в сценарном отделе – Сильвией Моберли-Холланд. Очарованная «Белоснежкой», еще там, в темном кинозале, она поставила себе цель заполучить работу у Уолта Диснея. Этот фильм изменил ее жизнь. Когда в зале зажегся свет, Сильвия повернулась к сидящей рядом матери и заявила: «Я просто обязана туда попасть». Девушка довольно быстро получила место контуровщицы в отделе чернил и красок у Уолтера Ланца на киностудии Universal. Эту должность она считала отправной точкой на пути к самому заветному желанию: получить работу у Уолта Диснея.

Летом 1938 года по Голливуду поползли слухи, что после «Пиноккио» Дисней подумывает выпустить музыкальный фильм. Это еще больше подстегивало Сильвию, поскольку музыка была неотъемлемой частью ее детства. Это увлечение она разделяла с отцом, он служил викарием в маленькой английской деревушке Амфилд, где росла девочка. Воодушевившись идеей интеграции музыки в творчество, Сильвия написала на студию и добилась собеседования с самим Уол-

том.

Ее случай был нетипичным. Большинство девушек, которые устраивались на работу, были молоды и свободны. Сначала их брали на испытательный срок, и в итоге лишь малая часть кандидаток попадала в штат отдела чернил и красок. В объявлениях, которые размещала киностудия в 1930-х годах, говорилось: «Студии Уолта Диснея требуются девушки-художницы! Стабильная интересная работа для девушек от восемнадцати до тридцати; базовые навыки рисования обязательны. Опыт работы в мультипликации не требуется. Мы вас обучим и предоставим стипендию на время обучения. Обращаться на «Уолт Дисней Студио», в художественный отдел, с собой иметь портфолио работ». Сильвия не соответствовала этим требованиям: тридцать восемь лет, вдова с двумя маленькими детьми, однако она отчаянно хотела заполучить эту работу.



В детстве Сильвии подарили корпусную камеру Kodak с объективом, на которую она восторженно снимала садовые розы, скалистые утесы, дикий вереск родной сельской мест-

ности. Сильвия проявляла фотографии в школьном туалете, за что нередко получала втык от учителей, которым не раз приходилось прочищать раковины от мокрой бумаги.

В подростковом возрасте Сильвию отправили в Глостерскую школу домоводства, престижное заведение для девочек, где их обучали основным женским обязанностям: готовке и педагогике. Там она проучилась два года, а потом поступила в Лондонскую архитектурную школу. Таким образом, она перевелась из учебного заведения исключительно для девочек в школу, где их не было вовсе. Окончив ее, Сильвия стала первой девушкой, поступившей в Королевский институт британских архитекторов.

В самом начале карьеры Сильвии улыбнулась удача. Одним из ее первых проектов стала разработка дизайна британского павильона на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности, которая проводилась в Париже в 1925 году. У нее были высшее образование, значимая работа и любимый мужчина, однокурсник Фрэнк Холланд. Они поженились и переехали за шесть тысяч километров, обосновавшись на западе Канады в городе Виктория, где открыли свою архитектурную фирму. Сильвия быстро произвела впечатление в новой стране, став первой женщиной, зачисленной в Архитектурный университет Британской Колумбии.

В 1926 году у пары родилась малышка Теодора, которую близкие ласково звали Тео. Сильвия работала из дома, скло-

нившись над чертежной доской, она делала наброски просторных светлых помещений и параллельно укачивала малышку, спящую в колыбели. В канадском доме царила радость и энергия была ключом. Фрэнк и Сильвия были молоды и влюблены, их объединяла страсть к элегантному стилю английского художественного движения «Искусства и ремесла», в котором они проектировали дома. С волнительной радостью супруги предвкушали пополнение в семействе.

Беременность и рождение ребенка часто наводят девушку на размышления о собственном воспитании, так случилось и с Сильвией. Будучи на седьмом месяце беременности вторым ребенком, девушка отчаянно захотела увидеть своих родителей, оставшихся в Англии, особенно маму, которая еще ни разу не видела внука. Путешествие оказалось дорогим удовольствием, поэтому Сильвия взяла с собой лишь годовалую Тео, а Фрэнк остался дома.

Девушка бежала от суровой канадской зимы, температура в тот год опускалась до минус десяти градусов, что было гораздо холоднее обычного. Заметенные снегом улицы не удержали Фрэнка от рождественских походов по магазинам, последние дни он пребывал в приподнятом настроении, предвкушая скорое возвращение супруги. Но внезапно он заболел и слег с лихорадкой. По мере того как боль и давление в ушах усиливались, состояние становилось невыносимым. Осмотр врача подтвердил догадки самого больного: ушная инфекция. Правда, доктор не мог предложить Фрэнку ника-

кого лечения. Бактерии достигли внутреннего уха, инфицировав сосцевидный отросток височной кости прямо за ухом. Но, в отличие от большинства твердых костей человеческого тела, сосцевидный отросток – пористый, словно губка, и содержит ячейки, заполненные воздухом. Бактерия проникает в эти ячейки, что приводит к инфекции, которая впоследствии может достичь мозга. В 1920 году еще не существовало лекарств или хирургических манипуляций, которые могли бы остановить процесс смертельной инфекции.

За три месяца до этого, в сентябре 1928 года, шотландский микробиолог Александр Флеминг, вернувшись из отпуска, обнаружил на чашках Петри в своей захлавленной лондонской лаборатории плесень *Penicillium notatum*. У этой плесени выявилась необъяснимая особенность убивать несколько штаммов бактерии, вызывающих человеческие инфекции. И хотя Флеминга заинтриговала счастливая случайность, пройдет шестнадцать лет, прежде чем ученые найдут способ массового производства антибиотика под названием пенициллин. Слишком поздно, чтобы помочь Фрэнку. Спустя несколько недель бактерия достигла мозга, и Фрэнк скончался.

В Канаду Сильвия вернулась уже вдовой. Ей было двадцать восемь. Вскоре после возвращения она родила мальчика, которого назвали Борис. Девушка была безутешна, но от нее зависела жизнь грудничка и малышки, поэтому она заново пыталась обрести смысл жизни. Она всегда считала

себя стойкой и независимой, потому нашла в себе силы, чтобы поднимать детей и управлять фирмой, правда, теперь уже в одиночку. Однако ей не хватило времени. В 1929 году грянул мировой экономический кризис. И в разгар Великой депрессии большинство людей потеряли свои дома, так и не найдя нового крова. Так Сильвия лишилась стабильной работы архитектора.



Один из набросков Сильвии Холланд, в котором отражена смерть любимого и печаль тех, кого он покинул. (Из личного архива Тео Халладей)

Шли годы, но Сильвии не становилось легче. Заказов было мало, и ей едва хватало денег на оплату счетов. В отчаянии Сильвия переехала на семейную ферму Холландов за город, где платила аренду своему свекру. И когда уже казалось, что хуже быть не может, заболел Борис. Ребенок хватался за уши и плакал от боли. Глядя на него, Сильвия страшно боялась, что его постигнет участь отца. Она молила врачей что-то предпринять, но они ничего не могли предложить. Ушные инфекции были главной причиной детской смертности в 1930-х, а до антибиотиков еще было лет десять. Сопереживая отчаявшейся матери, один врач посоветовал единственное возможное решение: «Увезите ребенка в пустынный климат, – и добавил, – или потеряете и его». Уже на следующий день Сильвия с детьми мчалась на поезде на юг, навстречу лечебному солнцу Лос-Анджелеса.

Из-за переезда девушка была вынуждена оставить свое архитектурное бюро, однако впереди ее ждало еще одно болезненное расставание. После того как Борис выздоровел, ей пришлось отдать детей в интернат, клятвенно пообещав, что она как можно скорее найдет работу и семья снова воссоединится. И вот однажды летним днем 1938 года с решимостью, которая и не снилась другим кандидатам, Сильвия Холланд вошла в офис Уолта Диснея и достала свои наброски. От посторонних глаз укрылся тяготивший ее неподъемный груз прошлых лет: горечь утрат, финансовые и эмоци-

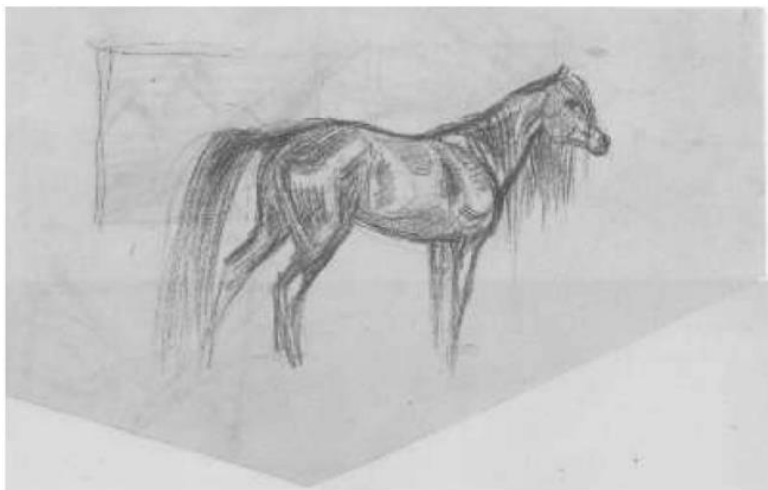
ональные потери после кончины супруга, болезнь сына, отчаяние из-за оставленных детей. Мало кто смог бы выстоять после тех ударов судьбы, что выпали на ее долю. Казалось, на карту поставлено все, что ей было дорого. К счастью, Уолт практически сразу разглядел в девушке настоящий талант и тут же принял ее в штат сценаристов.

И хотя Сильвии, как и другим девушкам, платили меньше, чем мужчинам, все равно выходило больше, чем на ее последней работе, где Сильвия получала двенадцать долларов в неделю. «Уолт Дисней Студио» славилась тем, что предлагала зарплаты выше, чем большинство голливудских конкурентов. Правда, даже этого дохода оказалось недостаточно, чтобы вернуть детей домой. Сильвии отчаянно хотелось снова познать радость семейных будней, поэтому она выкладывалась без остатка.

Как-то, работая над очередным сценарием, девушка услышала крик Диснея: «Кто-нибудь здесь знает, как нарисовать коня?» Ни секунды не мешкая, Сильвия вскочила с места и крикнула: «Я!»

По правде говоря, не было такой просьбы Диснея, которую она бы не попыталась выполнить. Быстро шагая по коридору рядом с боссом, девушка рисовала на клочке бумаги. Закончив через пару минут, она протянула Уолту рисунок лошади. Благодаря этому спонтанному наброску она получила возможность, которой не удостаивалась еще ни одна девушка на киностудии. А начнется все на собрании сцена-

ристов.



Набросок лошади, сделанный Сильвией на клочке бумаги. Дата неизвестна. (Из личного архива Тео Халладей.)

Посещение собраний сценарного отдела напоминало вязкую весеннюю грязь – как только вляпался, отделаться практически невозможно. Грейс Хантингтон провела весь 1938 год на бесконечных встречах. Ежедневно с понедельника по субботу с утра пораньше группа принималась разбирать каждую деталь сценария и раскадровок. Грейс работала над новой короткометражкой о Микки Маусе, и ей с трудом верилось, что потраченные на нее бесконечные часы в итоге

выльются всего в восемь минут семейного развлечения.

Несмотря на целую неделю, потраченную на коротенький мультфильм про Микки Мауса, команда сценаристов не сильно продвинулась. Пока они не закончат сценарий, а Уолт не одобрит их раскадровки, аниматоры не смогут приступить к работе, и весь проект застыл в подвешенном состоянии. В полдесятого утра сценаристы собрались в зале, готовые снова вести споры о Микки Маусе. Она уже вдоль и поперек изучила каждый квадратный метр этого зала, также как и семерых мужчин, с которыми находилась в одном помещении.

Когда собравшиеся притихли, Питер Пейдж<sup>11</sup>, чья фамилия идеально подходила к должности сценариста, начал разбор раскадровок, описывая развитие сюжета и разыгрывая диалоги. Тоненьким голоском он пищал, изображая, как Микки Маус встречает Клавдия, короля пчел, а потом и сам магическим образом сжимался до размеров насекомого. На мгновение в комнате воцарилась тишина, словно затишье перед бурей, а потом коллеги принялись в пух и прах разносить весь сюжет, цепляясь к каждой детали.

Грейс высказалась сразу: «Весь рассказ построен на идее, которая изначально неверна, потому что в рассказе фигурирует король, а ведь всем известно, что у пчел – королева. Это, конечно, не так существенно, но ведь в реальности все по-другому. Главная в улье матка, а трутни лишь бездельничают

---

<sup>11</sup> С англ. пер. «Страница».

и живут в свое удовольствие. — Окинув взглядом собравшихся, Грейс с усмешкой продолжила: — Мне кажется, королева пчел лучше бы вписалась в сюжет, в конце она бы попала в беду, именно ее бы похитили осы. И если бы Микки Маусу пришлось спасти королеву, это оказалось бы более удачным сюжетным ходом. Он бы мог спасти целый улей, сразившись с их армией».

На что Питер тут же возразил: «Тут уже ты не права, ведь королева никогда не покидает свой улей».

Грейс покачала головой: «Ей и не придется».

Они продолжали спорить еще несколько часов. Грейс предложила новый способ изображения пчел, что позволило бы доработать сюжетную линию. Девушка прикрепила на доску свои рисунки, на которых слегка очеловечила насекомых, теперь у них из тел торчали черные ножки. В неописуемом удивлении коллеги уточнили: «Никакой одежды?»

«Никакой», — категорично отрезала Грейс.

Когда собрание закончилось, девушка поняла, что они снова чертовски мало продвинулись. Конечно, ее несказанно радовало, что работа над короткометражкой продолжится, особенно ей нравилось рисовать и прописывать кульминационные батальные сцены, но вот все остальное ужасно удручало. Грейс, как и Бьянку, все больше разочаровывало то, что ее идеи постоянно игнорировали. А ведь кроткой ее не назовешь: она бойко выступала на собраниях и не менее увлеченно, чем любой из мужчин, прикалывала свои рисун-

ки на доску. Но все равно ей с большим трудом удавалось продвигать свои идеи, чтобы они приносили хоть какой-то результат.

Недостатка во внимании Грейс тоже не испытывала. На рабочем месте с ней постоянно кокетничали, и девушка поняла, что коллег интересовали скорее не ее идеи, а возможные свидания. Замечая лишь женскую красоту и молодость, они постоянно отмахивались от ее сценариев. Грейс частенько жаловалась Бьянке, а потом изливала свои чувства на бумаге, рисуя толстого и заносчивого Микки Мауса. Иногда он похотливо смотрел на нарисованную Грейс, угрожающе расставив руки для объятий, и с ехидной улыбкой на лице заявлял: «Я тя люблю!», чем приводил девушку в ужас. Желание Грейс смыться отчетливо отражал другой набросок, на том месте, где еще недавно она стояла, осталось лишь облако пыли и подпись: «Вжух!»

В свободное от карикатур на Микки Мауса время Грейс нравилось рисовать самолеты, которые продолжали оставаться ее страстью. Придуманные ею аэропланы парили над облаками, в кабине на месте пилота неизменно сидела она сама, улыбаясь, а на хвостовом киле красовались ее инициалы. Девушка все еще мечтала стать лицензированным пилотом. По крайней мере, на бумаге она могла выбиться за пределы земной студии и взмыть в воздух.

Пока Бьянка и Грейс в очередной раз убеждались, что их карьера развивается слишком медленно, сама киносту-

дия открывала новые горизонты. В погоне за современными спецэффектами в анимации Уолт основал новый отдел аэрографии, целью которого стало производство реалистичных визуальных эффектов, особенно на заднем фоне. Распылитель использует струю сжатого воздуха, который, словно насос, вытягивает краску из резервуара и выпускает ее облачком крошечных капель, создавая цветную дымку. Эта техника была разработана в 1800-х, и впервые ее использовали американские импрессионисты, которым мягкий распылитель идеально подошел для изображения рассеянного блеска естественного света. Вскоре технику подхватили иллюстраторы, мастера фресковой живописи и фотографы-ретушеры, которые использовали аккуратное нанесение краски, чтобы отретушировать или восстановить старые фотографии.

Во главу отдела Уолт Дисней поставил Барбару Вирт Болдуин, которая сформировала команду, набрав в отдел двадцать пять мужчин и женщин. Недовольные мужчины, конечно, ворчали, что ими руководит женщина. Они всячески противились любому проявлению женственности, но особенно их возмутила настоятельная просьба Барбары надевать специальные сеточки на голову, чтобы ни единый волосок, ни частичка перхоти не упали на целлулоидные пленки. Барбара лишь посмеивалась над их жалобами и, решительно пресекая все недовольство, сразу возвращалась к работе, явно демонстрируя внутреннее спокойствие и самоуверенность. Она начала работать с огромным многоярусным

мультстанком, который располагался в отдельном прохладном помещении. Уверенно держа в руках распылитель, она аккуратно нажимала на триггер и раскрашивала облака прямо на стекле. Первое время, работая пульверизатором, она ужасно волновалась: девушка прекрасно понимала, что малейшее касание пальцев может безвозвратно все испортить.



Иллюстрация Грейс Хантингтон, отражающая будни художницы на студии. (Из личного архива Беркли Брандта)

Барбара и ее команда тесно сотрудничали с художниками по спецэффектам, создавая целый ряд визуальных эффектов для «Пиноккио», которые еще никогда прежде не применяли, расширяя тем самым возможности многоплановой камеры. Аэрограф позволял добавить в фильм едва уловимые штрихи, например туманную дымку или яркость лунного света. Команда художников во главе с Барбарой исказила края аквариума у золотой рыбки Клео, затенив их аэрографом и разместив специальные стекла поверх объектива. Они взяли настоящую гирлянду, обернули ее черной тканью, а затем, опять же используя аэрограф, нанесли сверху серую краску так, что в итоге получилась звездная пыль, мерцающая в лучах яркого солнца. Им даже удалось показать брызги бушующих соленых океанских волн, мерцание свечи в темноте и придать Голубой фее небесное сияние.

Изящное художественное мастерство спецэффектов сильно контрастировало с мрачностью сказки, о которой шла речь в фильме. В оригинальном тексте Коллоди Пиноккио откусывает лапу котенку Фигаро, а потом и вовсе убивает сверчка Джимини. И хотя в сценарном отделе вырезали большинство жутких моментов, диалоги и персонажи по-прежнему навевали мрачную атмосферу. Невеселое настроение передавалось и на пленке: семьдесят шесть минут из

восьмидесяти восьми действие происходило или в темноте, или в подводной пучине.

Мрачный концепт-арт «Пиноккио» отражали и устрашающие заголовки, которые сотрудники студии каждое утро обнаруживали в газетах. Бьянка с ужасом наблюдала за тем, как в 1938 году Бенито Муссолини, диктатор ее родной Италии, утвердил ряд расистских законов, согласно которым все итальянские евреи и другие национальные меньшинства лишались гражданства. Безусловно, это было мрачное предзнаменование.

Многие сотрудники, у которых оставались родные в Европе, с волнением следили за происходящим, Сильвия тоже внимательно слушала последние новости из Англии. После того как премьер-министр Невилл Чемберлен подписал Мюнхенское соглашение в 1938 году, он объявил, что «британский премьер-министр вернулся из Германии с миром. Я гарантирую мир нашему поколению. Идите домой и спите спокойно». Однако вместо отдыха пятнадцать тысяч протестующих вышли на Трафальгарскую площадь. Тем, кто выступал против Чемберлена, стало понятно, что вместо обещанного мира впереди народ ждали тревожные времена. Поэтому неудивительно, что среди такого беспокойного развития событий художники киностудии сохранили в «Пиноккио» столько мрачных моментов оригинального текста Коллоди.

Доброжелательность милой деревянной марионетки силь-

но контрастировала с общим мрачным настроением. Благодаря кардинальным правкам сценарного отдела и увеличенной роли Сверчка Джимины фильм стал больше напоминать оригинальную концепцию Бьянки, сказку, которая стремилась показать, что значит быть человеком.

Персонаж, получившийся у Бьянки, которого она яростно отстаивала на собраниях, разительно отличался от оригинальной деревянной куклы. В ее версии Пиноккио пришел в этот мир не со злобным сердцем, а, как и большинство из нас, незадачливым горемыкой, и именно поэтому совершал плохие поступки. Он столкнулся с худшим из того, что бывает в нашем мире: с ворами, которые воспользовались его доверчивостью, с человеком, который держал его в плену и угрожал убить, и даже с торговцами детьми. Сделав Пиноккио больше похожим на нас существом, которому не чужды недостатки, но который изо всех сил старается выжить в этом мире, Бьянка смогла развить темы Коллоди о смысле жизни. И неважно, из дерева твой конечности или из плоти, не тело делает нас людьми, а то, как мы обращаемся с окружающими.

Бьянка получит крайне мало признания за свой вклад в этот фильм. Впрочем, как и многие другие. Официальные титры с благодарностями, как и в «Белоснежке», вызвали гнев и возмущение. Лишь немногие художники и сценаристы, работавшие над «Пиноккио», увидели свои фамилии на большом экране. И несмотря на невероятные научно-техни-

ческие достижения Барбары Вирт Болдуин и Мэри Вайзер, ни их имена, ни какие-либо другие женские фамилии так и не были упомянуты. Отсутствие признания женских заслуг отразилось и в скудном количестве женских персонажей в фильме, из которых говорящей вообще оказалась одна – Голубая фея.

Утром 7 февраля 1940 года, придя на работу, Бьянка обнаружила мужчин, столпившихся над экземпляром местной газеты *Hollywood Citizen News*. Девушку это не сильно удивило. В тот день в прокат выходил «Пиноккио», и все с волнением ждали рецензий.

Бьянка устраивалась за рабочим столом, как вдруг один из мужчин окликнул ее: «Бьянка, тут и про тебя есть». Сбитая с толку, девушка неторопливо подошла к собравшимся и взяла газету, совершенно не подозревая о том, что было на тех страницах.

«Сегодня никого не удивляет тот факт, что девушка выполняет работу наравне с мужчинами. Однако сенсацией стало то, что художница ворвалась в исключительно мужскую цитадель «Уолт Дисней Студио». Это произошло еще пять лет назад. До этого девушки на студии могли получить лишь должность секретаря или отправиться раскрашивать целлулоидные пленки. Девушка, вызвавшая всеобщее восхищение, – молодая художница, когда-то ходившая в одну школу с Уолтом в Чикаго».

Бьянку развеселил этот отрывок, и, прежде чем вернуть

газету коллегам, она язвительно написала на полях: «Кто же та девушка?» Ведь журналист не посчитал нужным упомянуть ее имя.

# Глава 4

## Вальс цветов



Г Л А В А 4

ВАЛЬС  
ЦВЕТОВ

«Это не обычный мультфильм. Мы не станем ограничиваться привычными рамками жанра. Пришло время покорить весь мир. У нас сто пять минут экранного времени, и мы создадим нечто прекрасное под волшебную музыку. Получится что-то причудливое и веселое, и никаких избитых приемов: будем экспериментировать, мне хочется много чего попробовать. Наша цель не просто развеселить зрителей. Мы, конечно, обожаем смешить публику, но, думаю, на этот раз сможем пойти дальше». Уолт прервал свое выступление на одном из собраний в 1938 году, оглядел присутствующих и продолжил: «Этот проект гораздо масштабнее, многограннее, словно картина. Сразу извинюсь, если чересчур завожусь, когда речь заходит об этом фильме, потому что у нас тут постоянная ругань, все так и норовят надрать друг другу задницы или пропихнуть свои идеи».

Слова начальника вновь пробудили художественную натуру Сильвии. Творческие радости юности, потонувшие под гнетом взрослой ответственности, лишь сейчас стали пробиваться на поверхность. Когда Уолт описывал свои грандиозные замыслы относительно нового фильма с рабочим названием «Мультфильм-концерт», Сильвии казалось, что он детально воспроизводит ее самые потаенные желания.

Диснея не интересовала перспектива лишить детвору пары монет в обмен на непродолжительный смех. Ему нужно было, используя весь свой потенциал, провести зрителей по

неизведанному пути. Бьянку, как и Сильвию, очаровала речь Уолта. Именно ради того, о чем он говорил, девушка и пришла работать на студию. Ей хотелось реализовывать значимые проекты, а не тратить время на приколы и хохмы.

«Мультфильм-концерт» шел вне очереди. «Бэмби» снова отложили. Для отдела анимации оживить на экране целый лес зверей оказалось непосильной задачей, которая потребовала длительной подготовки.

Во многом успех Микки Мауса predetermined новаторский подход к звуковому кино, поэтому неудивительно, что Уолту пришла мысль объединить музыку и анимацию. За несколько месяцев до выхода «Белоснежки» Уолт приобрел права на «Ученика чародея», музыкальную пьесу, написанную французским композитором Полем Дюка в 1897 году. Изначально Дисней планировал использовать ее в короткометражке про Микки Мауса, двадцатидвухминутном анимационном фильме, в котором мышонок должен был носить шляпу чародея.

Этот проект занимал все мысли Уолта, пока однажды он не заметил известного режиссера Леопольда Стоковского, сидящего в одиночестве за столиком в Chasen's, куда Дисней частенько заглядывал полакомиться чили. «Не хотите составить мне компанию?» – предложил мультипликатор, и дирижер согласился. За обедом Уолт рассказал о своей задумке оживить Микки Мауса, используя классическую музыку. Стоковского настолько заинтересовал этот проект, что он

предложил бесплатно дирижировать оркестром на съемках мультфильма. Со временем, пока обговаривали детали, короткометражка превратилась в полнометражный анимационный фильм, а Уолт пообещал знаменитому дирижеру, что, если тот привлечет к работе Филадельфийский симфонический оркестр, Дисней задействует своих лучших сотрудников.

И сотрудниц. Уолт сразу попросил Бьянку набросать сценарий. Раз уж студия решила снимать полнометражный фильм, одной симфонии Стоковскому будет недостаточно. Уолту нужен был тот, кто во время прослушивания музыки мог бы представлять визуальный ряд, поэтому он отправил свою первую девушку-сценаристку раздобыть саундтрек.

Воодушевленная заманчивой перспективой и радуясь возможности сбежать из студии, Бьянка отправилась в музыкальный магазин, где попросила поставить записи произведений Баха, Бетховена, Чайковского и еще парочки ее любимых композиторов. Поначалу выбор был невелик, но когда девушка объяснила, что работает на «Уолт Дисней Студио», сотрудник разложил на стойке кипу пластинок, причем даже больше, чем она просила.

Весь день Бьянка провела в подсобном помещении магазина, слушая композиции. Оставшись одна, она закрыла глаза и начала прикидывать, как можно обыграть каждое из произведений, дав волю воображению. Пока она несла ворох пластинок Victor records к «Олдсмобилю», ей показалось,

что музыка пробудила что-то внутри нее. Бьянка поняла, что вышла из магазина совершенно другим человеком. Веселый настрой сопровождал девушку до самой студии, где она продолжила раз за разом прослушивать музыкальные произведения, особенно Чайковского.

Была у этого композитора одна особенная композиция, к которой Бьянка возвращалась снова и снова, – фрагмент балета «Щелкунчик» 1892 года. У нее не было записи представления целиком, лишь сюита, двадцатипятиминутный отрывок, но и он совершенно очаровал Бьянку.

Впервые за пределами России балет представили еще в 1934 году, но в Соединенных Штатах его так и не видели. Музыка из балета привела девушку в восторг, раньше он был ей неведом, и потому Бьянка смаковала «Танец феи Драже» и «Вальс цветов». Однако, когда она попыталась отыскать запись балета целиком, ее постигла неудача. Нужных виниловых пластинок в продаже не было – пришлось работать с тем, что есть. Бьянка отобрала необыкновенный музыкальный фрагмент и представила, что из этого может получиться. Прекрасно понимая, что мужчинам, работающим на студии, не понравится анимация, которую она задумала, девушка не смогла сдержать улыбку.

Услышав эту музыку, Уолт, как и Бьянка, был потрясен ее великолепием. Мультипликатор тут же поручил девушке разрабатывать сюиту из балета «Щелкунчик». Определившись с музыкой, Дисней начал подыскивать режиссеров. От-

кровенность Сильвии Холланд на собраниях, энтузиазм, с которым она бросалась рисовать лошадей или что там еще он пожелает, произвели впечатление на шефа. В результате Уолт доверил ей то, чего никогда прежде не удостоивались девушки на студии. Сильвия стала режиссером и автором сценария эпизода «Вальс цветов». На этой должности она отвечала за развитие персонажей, построение сюжета, за раскадровки и финальный сценарий. Женщине приходилось руководить целой командой раскадровщиков и тесно сотрудничать с главным режиссером всего фильма. Чтобы ничего не упустить, в качестве помощи ее ассистенткой назначили Этель Кулсар, повысив девушку из отдела чернил и красок.

У Этель и Сильвии было много общего: обе растили маленьких детей, обе без мужей. Сильные матери-одиночки с непростым жизненным опытом выделялись не только на студии, но и в обществе: в США всего восемь процентов матерей с детьми младше 10 лет были трудоустроены. Они стали находкой друг для друга. Эта дружба подарила им незабываемые моменты творчества бок о бок с человеком, который не понаслышке знает, через что в жизни иногда приходится пройти.

К команде «Щелкунчика» вскоре присоединилась еще одна девушка. Звали ее Мэри Гудрич, как и Грейс, она была летчик-любитель и состояла в клубе «Девяносто девять», международной организации женщин-пилотов. А еще Мэри обожала писать. В 1927 году двадцатилетняя девушка вошла

в редакцию издания Hartford Courant и попросила должность репортера. Редактора рассмешила нелепая идея нанять женщину, но как только Гудрич упомянула, что берет уроки пилотирования, его осенило. «Если вы станете первой женщиной в штате Коннектикут, получившей лицензию пилота, я вас найму». Мэри вызов приняла, а спустя несколько месяцев получила необходимые документы. Ее приняли на работу, хотя издатель не планировал долго держать девушку в штате. Однако интерес к авиации рос, и ей позволили вести ежедневную колонку. И вскоре молодая журналистка стала первым редактором отдела авиации целой газеты.

Работая в газете, Гудрич продолжала покорять небо. В двадцать шесть лет она стала первой женщиной, совершившей одиночный перелет на Кубу. Однако это достижение омрачило ужасающее открытие: ее восприятие дистанции исказилось. При очередном заходе на посадку она неправильно рассчитала расстояние: ей показалось, что самолет вот-вот коснется посадочной полосы, хотя на самом деле до земли еще оставалось метров пять. Девушка понимала, что не пройдет следующую медкомиссию для продления лицензии даже со специальными линзами, а без этой лицензии Courant перестанет платить авиационному редактору. Так в течение года она лишилась сразу двух любимых занятий: полетов и письма.

Тогда Мэри решила начать с чистого листа: в 1938 году она переехала в Калифорнию и устроилась на «Уолт Дис-

ней Студио», ей было тридцать восемь лет. Гудрич подключили к производству «Мультфильма-концерта», и она с головой включилась в процесс. При работе над планом сценария «Щелкунчика» Мэри очень пригодились журналистские навыки, чтобы разобраться с раскадровками и вырезать неудачные сцены. В самом начале своего творческого пути она записала в блокноте: «Нужно как-то наладить рабочий процесс. Придется запустить ручонки в «Щелкунчика» и вынуть оттуда самую суть». Разобрав балет вдоль и поперек, сценаристы пришли к общему решению относительно того, какой видеоряд соответствовал бы амбициям девушек-художниц. Их никто ни в чем не ограничивал, не было нужды отражать оригинальный сюжет балета и не требовалось вводить специальных персонажей. У них были двадцатитрехминутная сюита «Щелкунчик» и полная свобода действий.

В такой дружественной атмосфере Бьянка гораздо легче справлялась с невзгодами. За три года до этого она уже как-то выносила на рассмотрение анимационную короткометражку «Балет цветов». На рисунках резвились радостные цветы львиного зева, кружились чертополохи, но ее работы редко проходили путь от концепции до производства. Сейчас же появился шанс вдохнуть жизнь в грациозные цветы и создать новых персонажей.

Слушая сюиту из «Щелкунчика», Бьянка представляла танцующих фей. Повинуясь ее карандашу, их лучезарные

фигурки порхали с цветка на цветок, ткали паутинки, с которых стекали капельки утренней росы, отражающие звездное небо. Рисунки ей нравились, но она была уверена: мужчинам из сценарного отдела это не понравится – феи их пугали. Исключением стала лишь Голубая фея из «Пиноккио», но там была полноценная женщина.

Большинство мужчин киностудии отказывались рисовать фей. Несколько человек пытались, но их эскизы провоцировали такой поток насмешек и оскорблений, что они тоже сдались. У Бьянки глаза на лоб лезли от вида их кожи, а Сильвию разочаровывала узость мышления, которая заставила ее коллег отказаться от смелых художественных начинаний. Из-за упрямства мужчин феи «Мультфильма-концерта» отражают талант лишь девушек киностудии.

Однако не всех мужчин пугали эти раскадровки. Хореографом фильма выступил Джордж Баланчин – русский балетмейстер, соучредитель Нью-Йоркской школы американского балета, он тогда жил неподалеку от Голливуда и работал с балетной труппой. Увидев раскадровки Сильвии, мужчина пришел в восторг.

Однажды Баланчин прогуливался по студии с композитором Игорем Стравинским, чей балет «Весна священная» послужил вдохновением для хореографии движений персонажей «Мультфильма-концерта». Русский композитор не оценил то, как студия преобразовала его балет, рассказывая историю эволюции. Эпизод начинался в полной темноте, по-

том происходил большой взрыв Вселенной и образовывалась наша планета, мультипликаторы на десятилетия опередили появление подобных кинокадров. Сначала из океана вышли непонятные существа, потом возникли динозавры, исчезли, и, наконец, появился человек. Позже этот фрагмент вырезали, желая угодить религиозным креационистам, хотя большинство из них так и не приняли мультфильм, пропагандирующий теорию эволюции. Стравинскому тоже не понравилось, хотя отношение композитора основывалось исключительно на художественной интерпретации его творчества, а никак не на религиозных убеждениях. Правда мужчина оказался слишком хорошо воспитан, чтобы сказать все Уолту начистоту. Позже он назовет работу киностудии «непроходимой тупостью».

У Баланчина остались более положительные впечатления от экскурсии по студии. Он пришел в восторг от фей, чья грация и пластичность напоминали движения прима-балерин в пуантах под музыку из фрагмента «Танца феи Драже». Любуясь раскадровками Сильвии, Баланчин сразу узнал скрытое очарование «Щелкунчика» – его посыл детям. Рисунки моментально пробудили в нем воспоминания собственных балетных партий, которые он танцевал в молодости в Санкт-Петербурге. Дирижер сразу понял, что пытаются передать в своих рисунках Сильвия и ее команда. Благодаря их творчеству русский балет, который в Соединенных Штатах еще никто не видел, стал воплощением красоты и эйфории.

Этот детский восторг и вдохновение так и остались с Баланчиным. Спустя пятнадцать лет, одиннадцатого декабря 1954 года, он поставил «Щелкунчика» в Линкольн-центре на Манхэттене. Его хореография разительно отличалась от российских предшественников, ведь на главные роли он выбрал десятилетних детей, а не взрослых, приглушив тем самым романтические аспекты оригинального сюжета и добавив юношеского задора. Благодаря идеям Баланчина «Щелкунчик» каждый декабрь господствует в американских театрах, куда стекаются взрослые и дети, замороженные красотой балета. Стоит признать, что национальная одержимость «Щелкунчиком» никогда бы не охватила Америку без женщин киностудии «Уолт Дисней».

И если художникам, работающим на голливудской киностудии, хватало старого фонографа, то записи звуковой дорожки, которая проходила в Филадельфии, уделяли гораздо больше внимания. Простой саундтрек Уолта не устраивал. Рассматривая раскадровки для «Полета шмеля», Дисней подумал, что будет здорово, если зрители смогут почувствовать жужжание маленьких созданий вокруг. Он представил настолько реалистичный звук, что взрослые и дети в зале начнут интуитивно отмахиваться от насекомых. Идея так захватила его воображение, что он подумывал добавить еще и запах, сделав просмотр фильма столь захватывающим, что стирались бы грани между реальностью и фантазией.

Уолт и его команда инженеров даже придумали назва-

ние – «Фантасаунд». Многоканальная система с оптической звукозаписью позволяла преобразовать звук в свет, используя две камеры с 35-мм пленкой. Сигнал шел с тридцати трех микрофонов, установленных вокруг оркестра, плюс еще один создавал искусственное эхо. Но высокое качество звукозаписи – лишь полдела. Уолт был уверен: чтобы великолепное звучание оркестра оценили по достоинству, звуковую систему в кинотеатрах тоже нужно было усовершенствовать. Инженеры решили установить три динамика за экраном, повесить акустическую систему объемного звучания на стенах и в задней части зала. На других кинопоказах уже использовали систему многоканального звучания, однако эффект объемного звука использовался впервые. Когда «Фантазия» отправлялась на гастроли, необходимое оборудование отправляли в огромных коробках поездами по всей стране. Вне всякого сомнения, подобная звуковая система требовала серьезных финансовых вложений, но как по-другому заставить звук разноситься по всему залу?

Звукоинженеры, музыканты и дирижеры всю экспериментировали с записью, но каждая нота всецело зависела от сценарного отдела. Всякий раз, когда в комнате раздавалась мелодия, ее необходимо было привязать к анимации на экране. Достижения в сфере объемного звучания основывались на развитии сюжета самой истории. Сначала музыкальные композиции вдохновили художников-раскадровщиков, а созданные ими рисунки определили, как именно

ляжет выбранная музыка. После этого Филадельфийский оркестр записал финальную версию саундтрека, убедившись, что он идеально сочетается с каждым кадром анимации. Искусство задало направление технологиям, а технологии придали форму искусству, в результате чего получился непрерывный динамичный обмен инновациями.

Сильвия работала бок о бок с Билом Гэрити, изобретателем, чьи клик-трек и многоплановая камера поразили всю студию. Вместе они выверяли каждое вращение цветочных фей. Они с особой тщательностью определяли, как расположенные по периметру зала динамики будут раскрывать каждую ноту музыкальных инструментов, пока прямо над головой изумленных зрителей на экране осыпается волшебная пыльца.

А вот Грейс волшебная пыльца не могла помочь. Девушка как раз вернулась из Коннектикута с похорон дедушки, она была сильно подавлена, и не только из-за печального мероприятия, но и из-за постоянного внутреннего неудовлетворения, свойственного двадцатипятилетним. Девушка становилась старше, но ни на шаг не приближалась к мечте – карьере профессионального пилота.

Хотя кое-какие подвижки все же были. В 1939 году, в разгар работы над фильмом-концертом, ей удалось выкроить время на отпуск и получить лицензию пилота. Грейс улетела в Мэдисон, штат Висконсин, чтобы сдать экзамен своему старому другу, после переезда он стал инспектором гражд-

данской авиации. И даже несмотря на то, что ей предстояло в одиночку пролететь полстраны, чтобы туда попасть, Грейс решила, что сдавать экзамен знакомому будет эмоционально легче.

Добраться туда оказалось очень непросто. Тогда еще не существовало современной воздушной авиадиспетчерской службы, поэтому Грейс приходилось полагаться на радиопеленгатор. Эти низкочастотные передатчики осуществляли вещание посредством двух букв азбуки Морзе, точка-тире для «А» и тире-точка для «Н». Сигналы помогали пилотам понять, когда аэродром был совсем рядом, но никакой дополнительной информации эти приборы не предоставляли. Например, они не задавали направление движения, из-за чего многие пилоты сбивались с курса, и Грейс не стала исключением. Как-то после одного отчаянного стыка, приземлившись на аэродроме, она спросила: «Где я?» С удивлением девушка обнаружила, что оказалась в Пенсильвании, а не в Висконсине. В конце концов Грейс все же сдала экзамен и получила коммерческую лицензию. Однако несмотря на этот маленький бумажный сертификат, которым она невероятно гордилась, надежды на то, что перед ней откроются новые возможности, было мало.

И хотя у Грейс была коммерческая лицензия пилота, никто не предлагал ей работу, а летные школы не принимали ее на дополнительное обучение. За советом девушка отправилась к Бьянке. Рассказав ей о своих страхах и сомнениях,

ях, в ответ она услышала мягкое, но сумбурное: «Дорогуша, важно заниматься только тем, что делает тебя по-настоящему счастливой».

Прижавшись носом к оргстеклу кабины самолета Pan American на обратном пути из Коннектикута, Грейс рассуждала о том, что же делает ее счастливой. Внизу в полутора тысячах километров, словно сказочная страна, в мерцающих огоньках раскинулся Лос-Анджелес, город мечты, граничащий с темными водами Тихого океана. Она представила, как в одиночку летит вслед за солнцем, нажимая на рычаг двигателя и пронзая пространство, уносясь так высоко, что впереди уже виднелись звезды.

Был 1938 год, и пока даже самые мощные ракеты современности не могли вырваться из атмосферы Земли, но Грейс была уверена, что однажды самолеты не просто покинут планету, а унесут людей в космос. «Как же повезет тем счастливицам», – думала девушка, а заодно размышляла о том, как будет проходить отбор пилотов для управления этими чудо-машинами. Естественно, у каждого претендента должен быть безупречный опыт полетов. Гораздо разумнее отбирать тех, кто уже проявил себя, побив не один рекорд высоты. Так в облаках над Лос-Анджелесом у нее созрел план: «Я же могу стать одной из тех, кто установит подобный рекорд». Даже после того, как самолет коснулся посадочной полосы, в мыслях Грейс так и осталась в воздухе.

Тем временем в сценарном отделе художники рисовали

обнаженных девушек. Они работали за столами, в вестибюлях, на лужайках, где ветер трепал края бумаги. Многие из персонажей фильма-концерта должны были быть обнаженными, например феи из «Щелкунчика» или кентавры для «Пасторали» на музыку Бетховена. Художникам нужно было отточить навыки рисования человеческого тела, хотя в голливудских фильмах нагота была запрещена цензурой.

Секс и пошлость в фильмах в начале 1930-х годов вызывали негодование. Особенно зрителей огорчали распутницы на экране, например обнаженная Клодетт Кольбер, лежащая в ванне в фильме «Клеопатра» (1934), или развязная Мэй Уэст в фильме «Она обошлась с ним нечестно» (1933), виляющая бедрами перед персонажем Гэри Гранта с недвусмысленными намеками: «Почему бы вам как-нибудь не заскочить ко мне?»

С 1929 по 1934 год в голливудском кинематографе было мало цензоров, способных обуздать распущенность сюжета, отчего много умных и сильных женщин поразительно откровенно демонстрировали свою сексуальность. Режиссеры могли руководствоваться сводом тридцати шести правил, который регламентировал, что запрещено, а что не рекомендовано. Его придумал один из квакеров, иезуитский священник, а доработал этот кодекс Уильям Хейс, в прошлом главный почтмейстер. Основываясь на католическом богословии, список правил запрещал показывать на экране наготу, наркотики, матерщину, секс, преступления, прочие непри-

емлемые с точки зрения морали вещи, например оскорбление духовенства.

К 1934 году политическое давление придало веса кодексу Хейса, также известному как кодекс Американской ассоциации кинокомпаний. В конечном счете Голливуду пришлось прислушаться. Каждый сценарий должен был получить одобрение администрации перед началом съемок. Для мультипликации правила были не так однозначны. Никто не просматривал сценарий перед началом производства, но вот финальную версию перед запуском картины в прокат должна была одобрить Ассоциация производителей и прокатчиков фильмов.

Сценаристов мало заботили эти ограничения. Изображать обнаженное тело было так же естественно, как вращать карандаш между пальцами. Их учили этому или еще в институте, или на занятиях непосредственно на студии, поэтому художникам было не впервой рисовать изгибы человеческого тела, причем обычно им позировали модели.

В сценарном отделе не считали «Мультфильм-концерт» исключительно детским фильмом. Уолт ясно дал понять, что в первую очередь они создают искусство, а классическая музыка – их муза. Благодаря этому анимационному фильму симфонию любят все, вне зависимости от музыкальных предпочтений или возраста зрителей.

Команда Сильвии не забывала об этом, создавая кадры для сюиты «Щелкунчика». Никакие традиционные стерео-

типы балета не мешали их образам, потому они спокойно рисовали длинные грациозные тела сказочных фей, с выпуклой грудью, узкими бедрами и крылышками, мерцание которых стало возможным благодаря многоплановой камере. Их сказочные танцы способствуют пробуждению природы и вызывают смену времен года. Феи получились золотые, изумрудные, лиловые, розовые и голубые, и ни намек на одежду. Нагота обнажала их незащищенность, чистоту и детскую невинность.

А по соседству создавали совершенно другие женские тела. Пока команда Сильвии, в основном состоящая из женщин, трудилась над эпизодом «Щелкунчика», шесть других команд параллельно работали над остальными музыкальными эпизодами. Одна из таких команд состояла из мужчин, которые отказались создавать фей под началом Сильвии. Вместо этого они предпочли рисовать мужественных кентавров и их женский вариант – «кентаврид». Сюжет «Пасторали» разворачивался под Симфонию № 6 Бетховена, а мифические существа удостоились оказаться в славной Древней Греции. По сюжету полулюди-полукони – герои необычного смешения комедии с элементами кокетства. Стиль анимации персонажей предполагает зрелищное развлечение, правда, на более профессиональном уровне.

Лица кентаврид напоминали девушек пин-ап, с пушистыми ресницами и жеманными улыбками. Эти существа щеголяли с голым торсом, а их движения были чувственными

и соблазнительными. На набросках раскадровщиков кентавриды прихорашивались в ожидании мужчин. Со сборами им помогали несколько розовощеких купидонов и темнокожая кентаврида. Ее звали Санфлауэр, и она – первый темнокожий персонаж, появившийся в работах киностудии Уолта Диснея. Ростом она была в два раза ниже остальных представителей стада, тело у нее не лошади, а осла, а роль у этого персонажа – раболепная: она вплетала цветы в гривы светлокожих кентаврид и полировала их копыта. Ее персонажа придумали на одном из собраний 1938 года, кто-то из сценаристов предложил: «Одна из девушек будет красить копытца красным лаком», после чего обыграл это действие.

«Та блондинка, она красотка. Может, еще темненькую?» – спросил один из аниматоров.

«Прям как на твоих свиданиях, забавно, – сказал Уолт, указывая на доски с раскадровками. – Вот здесь проходят девушки, и появляется черненькая, с арбузом, девушки убегают, парни теряют их из виду, но вдруг видят копыта – ха-ха! И они встают на дыбы! А это оказывается та маленькая чернокожая с арбузом. Будет здорово. Мы себе можем позволить такие забавные моменты».

Сильвия с головой погрузилась в работу над сюитой из «Щелкунчика», где была главным сценаристом, однако параллельно она пыталась доработать «Пастораль». Женщина предложила альтернативный вариант: на рисунках у ее кентаврид были сильные женские тела, мускулистыми руками

они обнимали детенышей, старики и молодежь обитали вместе, кожа была всех оттенков радуги – и никаких расовых предрассудков. Однако ее наброски не подошли, виной тому все так же оставались неизменные представления о гендерной и расовой принадлежности.

Санфлауэр – не отдельный независимый персонаж, а смесь примитивных стереотипов, цель которого вызвать смех у зрителей. К сожалению, этот раболопный образ был обычным делом, так как в то время изображение афроамериканских персонажей в Голливуде было повсеместно унижительным и оскорбительным.

(Несколько лет спустя, в 1942 году, Уолтер Уайт, исполнительный секретарь Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения, попытается исправить ситуацию, проведя переговоры с руководителями студии. Как писал журнал *Variety*, они «пообещали впредь более справедливое отношение к неграм, обязались изображать их не только прислугой, носильщиками и прочими чернорабочими, а давать им роли, которые они играют в жизни нации». Однако эти обязательства так и не были полностью выполнены. По сути, лишь появление большего числа многонациональных кинематографистов привело к более аккуратному изображению афроамериканцев в кино.)

Мужчины, создавшие сексуальных кентаврид и услужливую Санфлауэр, работали в вакууме своей однородной среды. Позже их работа будет подвергнута серьезной кри-

тике. Рецензенты посчитали «Пастораль» «единственным неудачным эпизодом фильма». А историки назвали кентавров «худшим, что случилось с “Фантазией”», да и многие мультипликаторы осудили эти кадры.

За появление Санфлауэр киностудии придется краснеть еще много лет. В 1963 году Уолт вырежет сцены с этим персонажем из «Пасторали», а руководство будет делать вид, что она вообще никогда не существовала. С момента первого карандашного наброска, который наметил образ этого персонажа, и потом за время долгих обсуждений на собраниях, месяцев анимации, прорисовки, окрашивания и съемок на студии не нашлось ни одного человека, который выступил бы решительно против подобной расистской подачи Санфлауэр. А первого чернокожего художника киностудия наймет лишь через десять лет.



Пусть Санфлауэр и досталась унизительная роль, но это хотя бы был вымышленный персонаж, а вот Хэтти Ноэль, афроамериканскую артистку, унижали в реальной жизни. Во время работы над эпизодом «Танец часов» актриса позиро-

вала мультипликаторам в настолько плотно облегающем костюме, что ее живот свисал над балетной пачкой. Используя Хэтти в качестве модели, мужчины рисовали бегемотов в юбках, танцующих под музыку из балета. Они делали фото и рисовали наброски, хихикая над «выпирающим жирным пузом».

Одним из тех, кто так бессердечно смеялся над девушкой, был Ли Блэр, новый сотрудник киностудии. Его несколько не заботило чувство достоинства Хэтти Ноэль, собственно, как и карьера мультипликатора. Эта работа лишь давала возможность платить по счетам. Он недавно женился на Мэри Робинсон, с которой познакомился в Лос-Анджелесе во время учебы в Институте искусств Шуинар.

Мэри Робинсон появилась на свет в 1911 году в городке Макалестер, штат Оклахома. Она родилась в семье сильных женщин. Дом, где она росла, принадлежал ее бабушке, и жили там родители Мэри, две ее сестры и две тети. Именно женщины были главной опорой семьи, причем во всех смыслах. Они следили за домом, заботились о детях и зарабатывали деньги. Отец же Мэри, наоборот, был безработным алкоголиком.

Еще в детстве Мэри оценила художественное творчество. Сначала семья перебралась из Оклахомы в Техас, а потом, когда Мэри исполнилось двенадцать, они обосновались в городке Морган-Хилл в Калифорнии. Услышав отказ матери потратить последние сбережения на принадлежности

для рисования, Мэри вытянула руку и настойчиво возразила: «Отец все равно их пропьет». В старшей школе девочка стала вице-президентом класса, помощником редактора школьной газеты и училась лучше всех одноклассников. Она была из тех, кто готов ухватиться за любую возможность. В прощальной речи на выпускном Мэри говорила о «самоопределении личности», словно предвосхищая собственный непростой путь.

Сначала Мэри училась в Калифорнийском университете Сан-Хосе, а потом получила стипендию на обучение в Институте искусств Шуинар. В конце первого курса она победила в национальном конкурсе текстильной компании Cannon Mills. В качестве приза она получила сто долларов и возможность с гордостью любоваться своим дизайном, желто-голубым Троянским конем, на полотенцах и ковриках. Казалось, куда бы девушка ни пошла – везде ее ждали успех и признание.

Ей благоволили не только критики. Одноклассник Ли Блэр считал ее неотразимой. Как и Мэри, он был стипендиатом в Шуинар и тоже начинал развивать свой исключительный талант. В 1932 году на летних Олимпийских играх в Лос-Анджелесе он завоевал золотую медаль в номинации «Рисунок и акварель» за свое произведение «Родео» (конкурсы искусств перестали быть олимпийской дисциплиной в 1948 году).

Отношения молодых людей крепки, собственно, как и лю-

бовь к творчеству. «Мы – художники, дорогой мой, – писала Мэри Ли, – мы влюблены и в искусство, и друг в друга. Нужно воспользоваться таким совпадением и обратить его в красивую, счастливую и богатую жизнь. Это – наше будущее, и оно вполне реально. Мы будем жить, чтобы стать счастливыми, и рисовать, чтобы выразить наше счастье». Но в 1938 году ни Мэри, ни Ли не были счастливы, занимаясь любимым делом. После института они занялись продажей своих картин, зарабатывая лишь пятнадцать долларов в неделю. Они были вынуждены принимать коммерческие предложения. К счастью, они жили в Лос-Анджелесе – городе, куда стремились художники, желающие найти компромисс между своими запросами и зарплатой.

Новобрачные кочевали с одной киностудии на другую. Ли брали аниматором, а Мэри, несмотря на абсолютно такое же образование и опыт, принимали лишь контуровщицей. На киностудии Уолта Диснея Ли работал со сложными цветовыми схемами «Мультфильма-концерта», а Мэри осталась на студии «Харман-Айзинг» на другом конце города, работая над Поросенком Порки и шоу «Безумные мелодии». Ее повысили до художника-постановщика, именно с этой должности только что ушел ее супруг, и коллеги пели ей дифирамбы, заявляя: «Она явно лучше, чем он!»

По выходным, выкинув мультики из головы, Мэри занималась любимым делом. Она целиком отдавалась процессу, все тело напрягалось, пока она водила кистью по холсту. Как-

то у нее получились темные, зловещие облака, нависшие над сельской местностью. Ее кисть уловила сумрачную красоту родной Оклахомы. Каждый художник может столкнуться с трудностями, но мало кому известно, через что проходили девушки в Оклахоме в 1930-е годы. Вдохновением Мэри служили женщины ее собственной семьи, они трудились, решали домашние и финансовые проблемы, а взамен практически не получали никакой благодарности и поддержки, не имея возможности избавиться от уготованных им ролей. Художница, может, и родилась в Оклахоме, но ей претила сама мысль застрять там или где-то еще. Именно от этого прошлого она освобождалась, пока ее кисть порхала по холсту.

Под грозовыми облаками она изобразила человека, одиноко стоящего в дверном проеме деревенского дома, чей силуэт вырисовывался на фоне комнатного освещения. Она назвала картину «Конец дня». Светлая часть картины сразу привлекает внимание, но предзнаменование темноты хочется рассмотреть подробнее.

В основном собрания по фильму-концерту были динамичными, даже аргументированными, а встречи по «Танцу феи Драже» проходили относительно мирно, по крайней мере вначале. В комнатах, где крики, мультяшный фальцет и сценки были привычным делом, сценаристы сидели молча, сложив руки на коленях и внимательно слушая классическую музыку. Секретарша-стенографистка, которая обычно присутствовала на собраниях и вела протоколы встреч, сей-

час тоже сидела без дела, так как никакая стенография не могла уловить их реакцию на музыкальное сопровождение Чайковского.

И хотя в большинстве своем мужчины на киностудии все еще были категорично настроены против фей, несколько все же согласились работать под началом Сильвии, и вот теперь они сидели молча, впервые в меньшинстве в этой комнате. Слушая музыку, Сильвия обычно откидывалась на спинку стула и смотрела на потолок. Рядом сидел Уолт, слушая неземные арпеджио арфы и напоминавшую по звучанию колокол челесту, клавишный инструмент, который редко услышишь в симфонии, однако он достаточно часто звучит в третьем фрагменте «Щелкунчика». На этих собраниях они не рисовали, не разбирали сценарий, все это было позже. На этом этапе они лишь слушали. Мелодия была настолько поразительной, что все разговоры казались бессмысленными: за них говорила музыка.



«Конец дня», Мэри Блэр, 1938 г. (Из личного архива Мэри Блэр)

На таких молчаливых собраниях рождались самые красивые раскадровки, которые когда-либо видела студия. Наброски не создавались наспех за пару месяцев, это были идеи, которые отвергались годами, так, например, Сильвия адаптировала самые первые наброски Бьянки танцующих цветов и фей. Этель и Бьянка часами сидели где-нибудь на территории студии, зарисовывая, как сорняки прорастают через асфальт, стараясь передать на бумаге, как они колыхнутся от каждого дуновения ветра.

Художники стремились сделать так, чтобы созданный ими экранный мир выглядел как можно более реально: они изучали снежные хлопья, которые кружит зимний ветер, опадающие осенью листья. Уолт был так очарован работой Сильвии и ее команды, что настаивал на анимации высшего качества. На одном собрании он как-то сказал: «Это словно то, что видишь с полужакрытыми глазами. Как будто тебе все это мерещится. Падающие листья словно танцуют, а цветы, плывущие по воде, выглядят, как балерины в пачках». По этой причине он обратился в отдел спецэффектов с просьбой создать изображение, достойное таких сказочных образов, прекрасно понимая, что абстракция, которую они собираются предложить зрителю, потребует выдающегося технического мастерства.

Сильвия тесно сотрудничала с отделом спецэффектов, желая превратить сюиту из балета «Щелкунчик» в изящную визуализацию искусства и природы. Поэтому она отвезла свою небольшую команду сценаристов и Германа Шултейса, специалиста по спецэффектам, в заповедник «Айдлуайлд» в горах Сан-Джасинто, на востоке Лос-Анджелеса. Они провели там очень много времени, даже арендовали небольшую хижину и прозвали ее своей «летней студией».

Расположившись на склоне холма, художники наблюдали, как листья кружатся на ветру, на растениях начинают набухать почки, стручки с семенами взрываются, а миниатюрные грибочки кучкуются в сырой земле. Пока сценаристы ору-

довали карандашами, Герман Шультейс, используя весь свой арсенал самых разных камер, производил макросъемку маков, чертополоха и сосновых иголок.

Наблюдая за тем, как капли росы отражают солнечный свет, члены команды раздумывали над тем, как передать этот эффект в фильме. Чуть позже, уже на студии, в отделе спецэффектов взяли шестигранную деревянную панель в форме паутины, в центре на черном фоне пастелью нарисовали листья и паутину. Затем это все сфотографировали, а потом сделали еще один пробный снимок, но на этот раз листья и паутину сделали из мелких металлических опилок. Освещение размещали по углам вокруг панели, лампы по очереди поворачивали, и опилки начинали светиться. Когда второй кадр наложили на первый, появилось ощущение, что фея заставляяет росу светиться.

Однако на трудностях со спецэффектами проблемы не закончились. Художники и девушки из отдела чернил и красок пытались нарисовать и раскрасить наступление зимы. Выполняя обязанности режиссера, Сильвия частенько ходила в отдел спецэффектов, где познакомилась с мужчиной Леонардом Пикли, который взялся решить ее проблему. В непростой сцене участвовала дюжина фей-балерин в пачках из снежинок, которые исполняли пируэты на фоне зимнего ночного неба цвета индиго. Мультипликаторам нужно было нарисовать танцевальные костюмы фей, чтобы они двигались, словно настоящие снежинки. Решением стала передо-

вая технология кукольной анимации.

В отделе чернил и красок девушки срисовывали очертания настоящих снежинок. Они работали на фотостатах, первых прототипах фотокопировальных машин, состоявших из микроскопа и камеры. Саму установку разместили на улице в снегопад далеко за пределами Лос-Анджелеса. На стеклянную пластину под объектив микроскопа фотограф клал по очереди снежинки, а потом быстро делал фото. Контуровщицы были поражены потрясающей детализацией, пока перерисовывали линии на целлулоидные заготовки и раскрашивали каждый штрих люминесцентной белой краской. Потом они аккуратно вырезали снежинки из целлулоида и закрепили каждую на специальной катушке, которая вращалась сама и вдобавок скользила по S-образному стальному треку, накрытому черной тканью, чтобы не был виден механизм при съемках. Кадр за кадром отдел спецэффектов снимал снежинки, пока они перемещались вдоль трека все ближе и ближе к камере. В результате получилось идеальное изображение эфемерных снежных кристаллов, словно их снимали во время настоящего снегопада.

Со снежинками все вышло идеально, но не хватало фей, возвещавших о начале зимы. Чтобы добавить их в сцену, фотостаты отдали художникам, которые нарисовали крошечных фей в центре каждой снежинки. Затем, используя технику размытия, переносили изображения фотографическим способом на целлулоидную пленку. Чтобы соединить изоб-

ражения изящных фей и снежинок, использовали кинокопировальный аппарат – устройство, которое позволяет кинематографистам переснимать киноленту. На каждую целлулоидную заготовку, которая в фильме занимает лишь секунду экранного времени, уходили часы кропотливой работы. Но оно того стоило. Окончательный результат превзошел все, на что до этого была способна рисованная мультипликация, и «Вальс цветов» завершился с невероятным размахом.



Ретта Скотт вышла из квартиры в Лорел Каньон на Голливудских холмах, которую снимала с подругой, и поехала через долину Сан-Фернандо, потом по сухим травянистым холмам мимо погнувшихся дубов. Городок Таузенд-Оакс на карте был крошечной точкой на фоне огромного Лос-Анджелеса, но кое-что здесь привлекало работников киноиндустрии: ферма диких животных Гебея. Там обитали экзотические животные, многие из которых узнаваемы в фильмах той эпохи: например, именно там жил лев Лео – талисман и символ киностудии Metro-Goldwyn-Mayer. Однако Ретту не интересовали актерские способности местных зверей. Она

проводила часы на ферме с альбомом и карандашами, рисуя, как животные спят, потягиваются или бродят по клеткам. Они находились в неволе, но на рисунках Ретты были свободны и могли бегать в свое удовольствие.

В Институте искусств Шуинар, где Ретта училась по стипендии, все знали, что девушка могла изобразить животное невероятно реалистично. Лос-Анджелес разительно отличался от предгорья Оканоган в штате Вашингтон, где в маленьком городке Омак жила Ретта. Девочка росла, бегая по фруктовому саду своей семьи, носилась между яблонями, играя с пятью сестрами, а ее мать, дочь иммигрантов, кричала на них на шведском. Ретта была третьей из пяти дочерей, а еще у нее был малютка брат, младше ее на семь лет, в котором вся семья души не чаяла.

Из-за Великой депрессии Скотты потеряли семейную ферму, так как отцу Ретты стали не по карману платежи по закладной. В поисках работы они с семьей сняли дом у озера Вашингтон под Сиэтлом, и поначалу Ретта переживала, что в городе они никогда не будут так же счастливы, как на сельских просторах. Радость Ретте подарила школьная жизнь. Ее родители никогда сами не ходили в школу и потому были поражены способностями дочери. В раннем возрасте она преуспела в изобразительных искусствах, еще в четвертом классе получив стипендию от Фонда музыки и искусств Сиэтла, которая давала ей возможность посещать занятия по рисованию на протяжении всего обучения в школе. А после стар-

ших классов девушка поехала в Калифорнию поступать в колледж.

В Шуинаре Ретту не впечатляли мультфильмы и анимация, которые она считала низкосортной детской техникой, не имеющей ничего общего с ее амбициями художника. А потому она необычайно удивилась, когда перед выпускным в 1938 году ректор поинтересовался у нее, не рассматривает ли она возможность трудоустройства на киностудию Уолта Диснея. Он слышал, что на студии работают над полнометражным мультипликационным фильмом «Бэмби», и сразу же подумал о Ретте и ее удивительном таланте рисовать зверей. Микки Маус мало прельщал девушку, поэтому изначально этой идеей она не особо прониклась. Ретта, конечно, мечтала не о такой карьере, но с этой Великой депрессией, которая еще покусывала страну за пятки, девушка была благодарна, что у нее вообще будет работа.

Студия оказалась совершенно не такой, как она ее себе представляла. Ретту взяли в сценарный отдел, и девушку поразила беззаветная самоотдача художников, которые работали с ней бок о бок, и никто из них не калякал простенькие рисунки, как ей когда-то казалось. На самом деле они часами доводили до совершенства эстетику своей работы. Как выяснилось, многие ее коллеги окончили Шуинар, как и она сама. И они напрочь забыли про снобизм относительно истинного искусства, как только попали в радушный мир Уолта Диснея.

Ретта, как и Уолт, умела расположить к себе людей. Одно ее присутствие в комнате могло вызвать улыбку. Благодаря светлым, высоко уложенным кудрям, хрупкому телосложению и пылкому энтузиазму она казалась моложе своих двадцати двух лет, но стоило ей заговорить – все сразу замечали уверенность и интеллект. Бьянка, Грейс, Дороти, Сильвия и Этель научили мужчин в сценарном отделе сотрудничать с девушками, поэтому голос Ретты, несмотря на то что он был новым и женским, слышали.

Не слушал один только Уолт. «Мультфильм-концерт», у которого до сих пор не было названия, казался, пожирал его целиком. Мультипликатор мало на что отвлекался. К концу 1938 года он вообще забыл о трудоемкой работе над вторым полнометражным фильмом и перестал приходить на собрания по «Бэмби».



Самолет катился по взлетной полосе, набирая скорость, пропеллер выл, а металлический фюзеляж брэнчал. Грейс потянула штурвал, и тряска прекратилась, а самолет мягко поднялся в серые облака пасмурного дня. В тот понедельник

1939 года она была сама не своя, обычно в это время Грейс пропадала на работе, но из-за переработок девушке удалось взять отгул. Она надела шерстяной полетный костюм, который был велик ей на несколько размеров, варежки с меховой подпушкой, шерстяные носки и крепкие кожаные ботинки. Компанию в кабине ей составляли баллон кислорода, датчик расхода топлива и кислородная маска Бутби-Лавлейса-Булбуляна, которая лежала под рукой там, где должно было стоять второе кресло. И само кресло, и подушки, и ящик с инструментами, и еще несколько вещей, которые Грейс сочла лишним балластом, остались в ангаре.

За пару дней до этого полета она получила письмо от доктора Рэндольфа Лавлейса II, одного из создателей кислородной маски. Изначально ее разрабатывали как оборудование для более эффективной подачи наркоза пациентам, а затем приспособили для пилотов, которые пытались побить рекорд высоты полета. Лавлейс, как и многие до него, прислал Грейс письмо с отказом, сообщив, что лаборатории обмена веществ клиники «Майо» в Миннесоте больше не требовались пилоты для опытов на большой высоте. Грейс уже привыкла к подобным отказам, однако была благодарна доктору за совет использовать кислородную маску.

Внизу, в Бербанке, стоял теплый день, но вот в небе чем выше она поднималась, тем холоднее становилось, температура падала на пару градусов Цельсия каждые триста метров. Однако, несмотря на холод и плохую видимость, девуш-

ка была в восторге. Этому моменту предшествовали годы тренировок и месяцы подготовки. Не без труда ей удалось арендовать два самолета «Фэйрчайлд» у местного дилера, который надеялся прославиться благодаря ее полетам. Девушка часами сравнивала модели самолетов, тщательно заполняя таблицы, в которых оценивала температуру и давление подачи масла, а также давление наддува. Грейс даже позаимствовала у брата секундомер, чтобы точно засекаеть время, за которое самолет поднимался на высоту триста метров. Она заменила винты на новые, с меньшим сопротивлением, и дрожала в кабине во время первых полетов. Все трудности на пути к этому моменту – мольбы предоставить ей шанс, неловкость за допущенные ошибки – все это улетучилось, как только она поднялась высоко в небо. Наконец-то это произошло. Грейс собиралась установить новый рекорд высоты на одномоторном моноплане.

Взмывая над дымкой акватории Лос-Анджелеса или «идя наверх», как она любила говорить, за пятьдесят минут Грейс достигла высоты шесть тысяч метров. И даже несмотря на нехватку кислорода на такой высоте и риск гипоксии, девушка чувствовала себя прекрасно. Пока ей не понадобилась даже маска. А вот самолет сдал. Девушка поверить не могла, что именно сегодня, после стольких дней, «Фэйрчайлд» начнет капризничать. Она перепробовала все, что было возможно, но самолет отказывался подниматься выше шести тысяч метров. Это предел, и топливо было на исходе. Галлон топ-

лива весил почти три килограмма, поэтому девушка запрямилась впритык, несмотря на то что механик перед полетом умолял ее: «Грейс, пожалуйста, залей больше, чем в прошлый раз. У тебя в баке осталось топлива на полчашки!» Эти слова звенели у нее в ушах, как только она пошла на разворот, понимая, что нельзя потерять ни капли.

Она снижалась быстро, но максимально безопасно, оставив позади горы Сан-Гейбриел, пролетая над Пасаденой на запад, навстречу закату. Когда она резко нырнула в облака, видимость сильно упала, до восьмисот метров. Грейс начала беспокоиться, что аэропорт Бербанка закроется. Если она будет приземляться в таких условиях, то нарушит правила Управления гражданской авиации и подвергнет опасности других. Ей сразу вспомнился случай, когда, пролетая над долиной, она отвлеклась и чуть не столкнулась с крупным транспортным самолетом Douglas DC-3, чудом избежав катастрофы благодаря резкому пику в последний момент. Сейчас Грейс подумала о транспортниках, которые кружили под ней в пасмурном небе Бербанка, и решила, что игра не стоит свеч. Прекрасно понимая, что топливо на исходе, она решила рискнуть и лететь до Глендейла.

Колеса подпрыгивали, катясь по посадочной полосе, пока Грейс осматривала летное поле. Она поставила самолет на стоянку, разместила упоры перед передними колесами и забрала опечатанный барометр, с которого глаз не сводила. Позже она отправит его в Вашингтон, чтобы там официаль-

но зафиксировали ее попытку, но сначала бросится к телефону, чтобы друзья из аэропорта Бербанка узнали о произошедшем.

Пока Грейс ждала приятелей, которые смогут забрать ее из аэропорта, она разговорилась с механиком. Вернувшись на землю, обратно в июльскую жару, Грейс взмокла в полетном костюме. Под ним ничего не было, и потому девушке пришлось томиться и ждать, пока она доберется домой и сможет переодеться.

Вместе с друзьями приехали репортеры, и начался ажиотаж. Волнуясь, Грейс позировала фотографам в кабине пилота и перед самолетом, а улыбка не сходила с лица. Но вернувшись домой, она поняла, что это не конец. Грейс жалела, что самолет не смог подняться выше, как во время тестовых полетов. Девушка переживала, что если не предпримет еще одну попытку, то все будет зря. Эти мысли одолевали ее, пока она ворочалась всю ночь, так и не сомкнув глаз.

Наутро, открыв «Лос-Анджелес Таймс», она обнаружила в газете свое фото и заголовок: «Девушка-пилот установила новый рекорд высоты». И наконец ее настигли ощущения абсолютного счастья и успеха, и Грейс с гордостью показала статью матери. Однако во взгляде женщины была не гордость, а отвращение. И, к ужасу Грейс, она сказала: «Тебя волнует лишь слава!»



Локомотив несся по рельсам, но станции так никто и не построил, чтобы поезд мог сделать остановку. Именно это напоминала работа над «Мультфильмом-концертом» осенью 1939 года. Не имея четких представлений о конечных сроках, некоторые художники предполагали, что этот фильм уничтожит Уолта, став его первой незаконченной работой. Самое интересное, что и сам Дисней опасался того же, хотя был настроен немного оптимистичнее. Ему фильм-концерт виделся бесконечным оркестровым миксом, в котором классическую музыку можно было постоянно менять и дополнять новой анимацией, тем самым показывая ее в кинотеатрах бесконечно. Но даже с такими перспективами Уолт понимал, что рано или поздно придется остановиться. Режиссеры начали приходить к нему с так называемыми «Leica reel»<sup>12</sup> – особым видом раскадровок, которые снимали на камеру, и фоном накладывали саундтрек.

Сильвия жутко волновалась, когда представляла свой второй ролик Уолту. Ее терзали сомнения, и не по поводу ра-

---

<sup>12</sup> Предшественник современного аниматика, позволяющего оценить характер будущего фильма.

боты над фильмом-концертом, в чем уверенности ей как раз было не занимать, а относительно просьбы повысить ей зарплату. Девушка до конца не решила, попросить ли повышения сразу или лучше подождать и сначала представить свои труды. Возможно, если Уолту понравится, рассуждала она, повышение будет приличным. И хотя Сильвия была режиссером, и у нее была семья, которую нужно было кормить, она все равно получала существенно меньше своих коллег мужчин, которые зарабатывали около восьмидесяти долларов в неделю. Девушка колебалась, ей не хотелось прослыть алчной, поэтому вопрос снова был отложен. Сильвия сосредоточилась на роликах, часами пропадая на студии, наблюдая, как анимация оживала в цвете, а на фон ложилась музыка.

Девушке приходилось быть осторожной, а все потому, что один мужчина постоянно присваивал себе ее заслуги. Один из режиссеров приводил девушку в ярость тем, что регулярно воровал идеи Сильвии и выдавал их Уолту за свои собственные. Она ничего не могла с этим поделать, и приходилось смотреть, как коллега без конца получал похвалу за то, что по факту сделала она. Пятого февраля Сильвия приняла решение отомстить. У того режиссера был день рождения, и, желая преподнести ему нечто особенное, она пробралась в офис перед началом рабочего дня и замотала все предметы в его офисе туалетной бумагой. Когда мужчина пришел, его встретили смехом и аплодисментами. Режиссеру ничего не оставалось, кроме как улыбаться и усмехаться над новы-

ми украшениями. Сильвия тоже смеялась, правда, с гораздо большим воодушевлением.



Один из коллег Сильвии любит украшенным кабинетом. Нимб добавила Сильвия Холланд. (Из личного архива Тео Халладей)

Вся студия в срочном порядке заканчивала работу над «Мультфильмом-концертом». Производство длилось три года, и спешка чувствовалась в каждом отделе, даже в рекламном, где трудилась художник Гё Фудзикава. Ее отец был уверен, что родится мальчик, и уже придумал имя Гё, в честь

мудрого и великодушного императора. Когда же «малышка» появилась на свет, отец наотрез отказался менять имя. Так она стала Гё нисэй<sup>13</sup> из Беркли, Калифорния, и выросла покладистой девушкой с интеллектом императора, в честь которого ее назвали. После окончания школы Сан-Педро ее подруги стали выходить замуж, и казалось, что она последует их примеру, девушка даже обручилась в девятнадцать лет. Однако в конечном итоге помолвка была расторгнута, к огромному стыду ее матери. Женщина была настолько унижена, что на год отправила дочь в Японию, хотя Гё вряд ли считала эту поездку наказанием, ведь она наслаждалась традиционным искусством таких мастеров, как Сэсю, Утамаро, Хиросиге и проникалась цветовой палитрой, вдохновленная дымчатым шелком кимоно.

Вернувшись домой, девушка и думать забыла о возвращении к нормальной семейной жизни. Гё отчаянно хотела стать частью мира искусства. Получив стипендию на обучение в институте Шуинар, девушка собрала вещи и переехала в Лос-Анджелес, который на следующие десять лет стал ее домом. Получив диплом, она решила остаться на кафедре и преподавать. Гё помогла многим студентам, одной из которых оказалась тихая и решительная Мэри Блэр, казавшаяся старше и мудрее сверстников. Преподаватель была убеждена, что у Мэри талант к дизайну, который принесет ей успех

---

<sup>13</sup> Термин, используемый в странах Северной и Южной Америки, а также в Австралии для обозначения японцев, родившихся в этих странах.

в мире искусства.

После четырех лет преподавательской деятельности Гё осознала, что ее собственные потребности художника давно переросли привязанность к художественной школе, и она пошла дальше, начав расписывать стены, работать с витринами универмагов, и продолжила оттачивать дома свой собственный стиль иллюстраций. Кто-то из друзей порекомендовал ее на студии Уолта Диснея, куда девушка вскоре устроилась работать в отдел рекламы.

Художественный стиль Гё очень быстро привлек внимание. Художники, со многими из которых она была знакома еще со времен Шуинара, собирались вокруг ее стола и наблюдали за работой. Одним из почитателей ее таланта был Арт Бэббит, лучший аниматор студии. Он пригласил Гё на свидание, и она не раздумывая согласилась. По студии тут же поползли сплетни, и на девушку как из рога изобилия, посыпались непрошенные советы и всевозможные предостережения – например, что она забеременеет, не успев даже войти в одну комнату с Бэббитом. Свидания между художниками были привычным делом, как, собственно, и сплетни, которые они порождали, но вот Гё это внимание совсем не нравилось. Дабы прекратить бесконечные сплетни, девушка отменила свидание.

Карьера Гё на студии тем временем шла в гору. Она зарабатывала продукцию на основе предстоящей премьеры «Мультфильма-концерта» – солонки, сервизы, стеклянную

посуду, а также иллюстрировала книгу, выход которой был запланирован одновременно с премьерой. Гё создавала театральную программку для кинопоказов в некоторых городах. Эта брошюра была невероятно важна, хотя и не совсем привычна. Предстоящий фильм-концерт станет первым американским фильмом без вступительных титров, даже без классической надписи «Уолт Дисней представляет». Это сделано для того, чтобы зрители прочувствовали атмосферу настоящего концерта, а не киносеанса. В самом начале открывается занавес, музыканты рассаживаются и настраивают инструменты, готовясь к выступлению.

Вступительные титры долгое время были предметом раздора. Мультипликаторы жаловались, что приходилось бороться за то, чтобы туда попало их имя, и лишь самым безжалостным везло увидеть свои имена на большом экране. Формально правило гласило, что если ты создал минимум тридцать метров пленки, то заслуживаешь упоминания в титрах. На деле все было гораздо сложнее, особенно для тех, чей вклад нельзя было измерить в метрах.

Сильвию приводила в негодование такая несправедливость. Как-то раз она присутствовала на предварительном просмотре фильма вместе с другими режиссерами и Уолтом, который называл эти встречи «потная парилка», так как сотрудники сильно потели, просматривая метры сырой, не отредактированной пленки. И не всегда было понятно, почему потели так сильно, то ли из-за маленького душного киноза-

ла, то ли из-за резкой критики Уолта. На той самой встрече Сильвия не особенно волновалась, в фильме она была уверена, да и Уолту все нравилось, он хвалил ее работу в своей особой воодушевляющей манере.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.