

Пшеницына Наталья Альбертовна

Natalia Pshenitsyna

Тележурналист

TV journalist

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА СРЕДСТВАМИ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО КИНО

Specifics of Literary Texts Interpretation Through the Use of Animation Means

Ключевые слова: мультфильм, наивность, наивное искусство, модус художественности, сказка, литературный образ.

Keywords: animated film, naivety, naïve art, art modus, fairy tale, literary character

Аннотация. Теории мультипликационного кино, на сегодняшний день, в сущности, не существует. Это тормозит практическую работу с мультфильмом как искусством, ограничивает ее рамками «видимого». В статье рассматривается малоизученный вопрос художественной природы мультипликации. А также, на конкретном примере, те возможности, которые, открываются, в этой связи, для понимания специфики организации художественного мира мультипликационного произведения, по сравнению с «большим кино»; особенностей взаимодействия литературного и мультипликационного образов; самого явления мультипликации как такового.

Abstract. Generally speaking, there is so far no animated film theory. This is an obstacle to practical work with animated films as art, confining it to the domain of the visible. This article presents an insufficiently studied issue of the animation artistic nature. As well as, with a particular example, that window of opportunities which opens in this connection to understand the organization specifics of the artistic world of an animated film compared to full-length movies; specific aspects of interrelation between literary and animation characters; phenomenon of animated film itself as such.

Как художественное явление мультипликационное кино мало изучено, что препятствует полноценному освоению его в образовательных целях. Не ясно, например, чем руководствоваться, сопоставляя фильм с литературным оригиналом; являются ли при этом сюжетные отличия критерием иных смысловых акцентов и т.п. Ответить на эти и другие вопросы можно, лишь обратившись к сути художественного феномена мультипликации.

Гипотеза работы: основу мультипликационного художественного видения составляет подход «примитива», или наивного искусства, уникальный для сравнительно молодого кинематографа, но давно и широко представленный за его пределами: в фольклоре, иконописи, творчестве наивов и др..

Любопытно, что как художественное явление (в работах Диснея) мультипликация и складывалась в период (нач. 20 в.), культивировавший стремление избавиться от «груза опосредованных знаний» [3, 154], а также особую систему образов. Надо, однако, признать, что само понятие примитив, на сегодняшний день, отличается неопределенностью. А потому подход к наивному художественному видению, принятый в работе, требует отдельного рассмотрения.

1. Наивность и особенности поэтики

Не погружаясь в нюансы терминологии, отметим распространенную практику выделять в примитиве: искусство первичных стадий развития (первобытное др.) и, профессиональное, современное, так сказать, эксплуатирующее наивную простоту в «имитациях архаической или детской символики» (в чем, кстати, подозревают, мультипликацию [12, 4]). Тем актуальнее иная (и не менее устойчивая) тенденция: акцентировать «ощущаемое» внутреннее единство, работ примитива (в частности, их мифопоэтический «фон» [15]), побуждающее, говорить о некоем феномене художественного сознания, выходящем за конкретно-исторические рамки [19, 8]. За необычной стилистикой исследователи различают живую связь с периодом «детства» человечества (поэтику «более давних времен» [13, 163]), с его системой метафорических образов, а главное, наивным восприятием мира как органического единства, пронизанного ощущением сакральной сущности окружающей человека «всеобщей загадочной жизни» [16, 161]; невероятного как элемента повседневного существования.

Истоки художественного единения лежат при этом далеко за пределами понятий формальных, а если взглянуть шире, рациональных и привычных: в глубинах человеческой природы, генетически (на уровне подсознания и «эпохи детства») хранящей память о состоянии, для которого «мир был ...миром чудес, возбуждающим радость, восхищение, изумление или ужас», где мы «чуяли что-то реальное, что теперь от нас ускользает» [20, 190]. Отмечая присущее направлению примитива тяготение к «имперсональной силе» [19, 8] фольклора, исследователи подчеркивают особую близость наивного вымысла волшебной сказке («постоянно ощущается сказочность» [16, 151] у Пиросмани; «сказочный лад» [13, 176] Шагала др.): единственному в фольклоре художественному повествованию «такого реального содержания, которое по необходимости требует использования приемов неправдоподобного изображения реальности... Отличие сказочного вымысла от вымысла, который встречается в других фольклорных произведениях, – изначальное, генетическое. Отличие выражается в особой функции и мере использования вымысла... невероятность воспроизводимого основана на передаче преодоления жизненных препятствий посредством чуда» [2, 195-196].

В «наивности» как форме эстетического – «мифопоэтического» – переживания жизни, равно присущей архаике, пронизанной «эстетическим мироощущением наших древних предков» [5, 8], и определённого направлению современной культуры, – и черпает свойства примитив как «большой стиль», объединяющий искусства разных времен и видов. Суть составляет особое и, одновременно, «естественное состояние, способное открыть в любом слое реальности красоту

бытия...» [18, 36]. Говоря иными словами, мир постигается в его ключевой сущности. Стихийно или осознанно, человек исходит не из конкретного, отдельного, переменного, а из «абстрактного», общего, неизменного, т.е. обращается к Первооснове, которая и есть «глубочайшая ... первотайна реальности» [20, 449].

Взгляд на мир под определённым «углом зрения» (видя только «сам Свет Правды» [20, 544]) и определяет черты художественного сознания, позволяющие, с одной стороны, говорить о детскости (простоте, др.), а с другой, связывать с ним особую природу творчества. И, прежде всего, особое отношение автора к действительности как таковой. Вопреки объективной данности, художник воспринимает жизнь как благо и с «доверием всматривается в реальность [6, 314], т.е. переживает окружающее его, прежде всего, эмоционально-эстетически, сохраняя «глубинное чувство красоты мироздания...веру в справедливость общих законов жизни» [13, 164]. Иначе говоря, создавая произведение, руководствуется не рациональным, а более глубоким принципом: идеей «красоты и порядка», дарующей «душевное равновесие» [1, 16]. Это мир, по природе не склонный к опосредованию рассудка, в самой основе которого «подобие музыкальной гармонии» [1, 7]. Герой, при всей индивидуальности, как характер, одновременно и символ, дань иному плану реальности, который благороднее и значительнее [16, 131]. Его самостоятельность как носителя познавательной активности ослаблена (в «Столбцах» Н. Заболоцкого, например, ребенок является носителем истины [14]). Пространство преломляется соответственно – в подчеркнуто непостижимом измерении (у Шагала, например, в откровенно фантастических формах). Бытовая конкретность, «дословность» [10, 23] выступает, скорее, как осязаемая оболочка «тайны». Отсюда ключевое, «смыслоразличительное», значение невероятного («эстетически значимых деформаций» [8] и т.п.). Это проявляется в частности, в особой роли портрета, где всегда есть «инакость»: материя лишь обрамляет суть, а потому внешнее жизнеподобие не принципиально (люди, оставаясь собою, «делались величавыми и чистыми, как на иконе» [16, 23]). Между внешней выраженностью и сутью героя нет противоречия (идеальная, духовная красота ликов иконы; торжественность образов Пиросмани др.). Характер, можно сказать, «написан на лице» и передан через необычные черты внешности /огромные глаза, форма тела ритм прядей волос др.). Также «нежизнеподобен», и, одновременно, по-особому ёмок, фон: деталь; ансамбль фигур, поз, жестов; цвет как носитель сущностного, начала др. Отдельного внимания заслуживает простота как существенное свойство изображения. И, прежде всего, сюжет. Сюжетная канва прозрачна. Художник не вступает в «полемику» с ценностями героя, явно не ищет разнообразия «условий, ситуаций, состояний, поз» [16, 129]. Невольно вспоминается картина Пиросмани “Лежащая женщина”, героиня которой «трогательно жалуется на свою судьбу: “Посмотрите, в каком я состоянии и все же здравствую, добрые люди” /эти слова написаны на листке бумаги, который она держит перед собой/ [16, 125]. Акцент на «внутренней силе» образа, т.е. на постигаемом чувством, актуальность логического начала снижена. Отсюда органичность парадоксального: смешение временных планов (в хронотопе

«Столбцов» несколько моментов времени «накладываются» друг на друга в едином пространстве [14]); фантастические мотивы и др. Ценностной установкой автора задается и принцип зрительского восприятия: «вибрации души» [6, 315] доминируют над сознательным; главное – почувствовать произведение, прежде чем понять его [17, 25].

Обобщим. «Наивность» таким образом, можно рассматривать как целостное мировоззрение, своего рода «опыт возвышенного», свойственный человеку с древнейших времен и проявляющий себя через особую организацию художественной речи: которая делает доступным переживание чуда [7, 177].

2. Наивность и мультфильм. Особенности взаимодействия мультипликационного и литературного образов.

В свете сказанного, сопоставим сказку «Серая Шейка» /1893 г./ Д. Н. Мамина-Сибиряка и одноименную экранизацию /1948 г. Режиссеры: В. Полковников, Л. Амальрик/). В основе повествования – история уточки с перебитым крылом, оставшейся зимовать в лесу. Однако расхождения сказки и фильма столь существенны, что вопрос их «соотношения» кажется почти формальным. Отличаются: действие (завязка, развязка др.); персонажи (в фильме, например, нет охотника, но появляется глухарь); календарное время (в сказке – зима; в фильме – наступает весна); наконец, героиня фильма весьма отдаленно напоминает уточку сказки и т.п. В этой связи, остановимся подробнее на поэтике данных произведений.

Хотя «Серая Шейка» сказка, ключевая черта повествования – «жизнеподобие». Героиня, прежде всего, – лесная перелетная птичка. Отсюда ее облик, поведение, ощущения с приходом холодов и т.п.. Элемент сказочного, напротив, «скуп»: герои (и животные, и люди) общаются «на равных», и все. Однако уже в завязке реалии жизни – силы природы – вступают в противоречивое взаимодействие с детским неведением и мечтами главного героя, т.е. сказочным («Ведь вы весной вернетесь? – спрашивала Серая Шейка у матери»). Утенку не пережить зиму, это понимают все. Но сама Серая Шейка не представляет истинной сути прощания и мечтает, как весной все будут вместе. Попросту говоря, полна жизни и надежд. Образ обреченного на гибель утенка обогащается, благодаря речи, дивными чертами любящего, великодушного, а главное, стремящего жить, во что бы то ни стало, маленького существа («– Я буду все время думать о вас... – повторяла бедная Серая Шейка. – Все буду думать: где вы, что вы делаете, весело ли вам? Все равно и будет, точно и я с вами вместе...»). В этот момент, вопреки законам композиции, напряжение достигает уровня, сопоставимого с кульминационным. Это психологический пик завязки, и здесь же начало иного, внутреннего, сюжета, задаваемого сказочным. Тот же принцип: внешней канвой «управляет» жизнеподобие, смысловой, психологической глубиной – сказочность, в кульминации. Эмоциональная сила завязки раскрывает здесь свое истинное драматургическое значение, требуя соответствующего, не менее сильного,

решения. С позиций этих «требований», жизнеподобный мотив (прорубь замёрзла, от лисы не уйти/ и раздавшийся вдруг выстрел охотника), – органичный для реалистичной канвы, предстает чем-то большим: вмешательством самой Судьбы. В житейскую логику повествования вкрапляется персонаж, настойчиво напоминающий чудесного посредника (мягко отстраивая сказку от новеллистической, тяготеющей к утрированному несоответствию «нормам здравого смысла» [2, с. 196]). Аналогичное в развязке: цепочка событийных реалий получает счастливое завершение: уточка переживет зиму. Но и сказочное (внутренний сюжет) обретает органичный исход – радостное переживание торжества и чуда спасения, пусть и пришедшего жизнеподобным образом. Бытовая «приземленность» не умаляет чудесной сути происходящего и не определяет ее границ. Заключительный аккорд (старик уносит Серую Шейку) также обретает особую смысловую глубину: это больше, чем шанс выжить, это надежда, что все только начинается, лучшее впереди. И уже не экспрессивным фантастическим штрихом, а содержательно глубоко оправданным предстает мотив радости зайцев. И ничто не мешает продлить мысль: озвученное в начале (мечты Серой Шейки и т.п.) получит единственно гармоничное завершение, – крыло заживет, семья вернется, мечты сбудутся, торжество Судьбы, жизни, справедливости будет полным. Можно сказать, что на стыке реалистичного и сказочного и рождаются ключевые эмоциональные оттенки, вне которых литературное произведение воспринимается упрощенно, или «нецелостно».

По-другому развивается ситуация в мультфильме.

Начнем с того, что мультипликационному кино «жизнеподобие» чуждо по природе. В специальной литературе сказочность не выделяется как сущностный принцип мультфильма и упоминается наряду с другими чертами: иносказательность, метафоричность, движущийся рисунок др. Однако надо признать, что мультфильм, по самой сути, сказка. Переживание мира как чуда («сказки, созданной самой жизнью» [4, 56]) – основа его вымысла: миры пересекаются; животные, люди, предметы говорят и понимают друг друга; персонаж может принять любой облик; живое существо всегда разительно отличается от природы, имеет свои пропорции и т.п.). А значит, и экранизация «Серой Шейки» – произведение, прежде всего, сказочное. Если «жизнеподобный» оригинал сдержанно вкраплял невероятное, то фильм дает ему полную свободу: и как родовому свойству мультипликации, и как носителю идеи литературной «основы». Отсюда и соответствующая организация художественного мира.

В отличие от литературного повествования (как, впрочем, и от большого кино), сильного нюансами, детализацией, психологическими оттенками и т.п., мультфильм тяготеет к образам «большой обобщающей силы, концентрирующих... внимание на самых главных и масштабных проблемах человеческого бытия» [4, 55]. Невероятное при этом имеет ключевое, «смыслоразличительное», значение. Это отчетливо проявляется в портрете, созданном со всей мощью «сказочной» выразительности. Перед нами светлое маленькое существо, покоряющее мгновенно, задолго до развития событий:

теплый золотистый цвет (равно передающий «детскость» и одухотворенность); плавный контур круглой ребячьей головки; взмах огромных ресничек; ясный взгляд; застенчивый жест прощания (Серая Шейка протягивает зайке крылышко), под сдержанностью которого сердечность истинной дружбы), чистый голосок др. Будто вся суть героя (благородная душа) воплотилась в облике, призванном поразить мгновенно.

Привлекает внимание и то, что сюжетная канва не только отличается от оригинала, но и намного яснее, проще: никаких недоговоренностей, скрытых переживаний, внутренней речи. Например, в сказке подробно даны терзания утки-матери. В фильме рефлексии нет места: лиса ломает Серой Шейке крыло, утка плачет, считая ее погибшей, и семья улетает. В произведении литературном сюжет – ключевой элемент в создании художественного целого. Герой – реальный утенок, чье существование слито с природой, – и как образ раскрывается постепенно. В фильме у зрителя нет времени «расшифровывать» характеры экрана, выразительность визуального ряда полностью восполняет лаконизм повествования. Можно сказать, что за логической «простотой» стоит особая организация «пластического ансамбля, его ритма и движения» [17, 203]. Это, в полной мере, «мир истинных существей» [1, 9]. Самостоятельность героя как носителя познавательной активности при этом ослаблена.

Добавим, что фильм не только создал визуальными средствами неповторимый характер. Все эмоциональное богатство, формирующее «душу» литературной сказки, бережно сохраняется в ощущениях, но чисто мультипликационными, или сказочными, средствами: через волшебную деталь (снежный сугробчик на головке Серой Шейки, одиноко дремлющей в спасительной лужице; гордый хвостик, перепуганного, но не сдающего позиций перед лисой, утенка, др.); волшебный мотив (прорубь, исчезающая на глазах растерянной Серой Шейки) и т.п. Если в сказке читателю надо «дочувствовать», что спасение охотником – чудо, а значит, и картина будущего не вмещается в житейские рамки, то фильм не оставляет в этом сомнений. Выше говорилось, что если не «продлить» сюжет сказки в определенном ключе, сильнейшая тема завязки повисает в воздухе. Именно эту возможность и развивают мультипликаторы, как бы моделируя «продолжение» сказки: правда, в обход жизнеподобия (например, образа охотника), но полностью созвучно ее глубинному духу. Серая Шейка не только спасена, но будет и летать, и жить в лесу вместе с семьей. В сущности, фильм в полный голос воспекает то, о чем тихо, но настойчиво говорит сказка: право и желание жить, всепобеждающие теплые чувства, торжество весны и надежд, чудо и радость жизни. Отсюда новый персонаж – Глухарь, прямо заявляющий: «Будешь летать!»; мотив дружбы с зайцами – как ключевой др.; сама развязка фильма (весна, встреча с семьей) внешне противоположна литературной, а по сути, отвечает мечтам Серой Шейки.

Таким образом, расхождения фильма и литературной основы свидетельствуют, скорее, о механизме создания образа в мультипликации, чем о глубоких смысловых отличиях мультфильма «Серая Шейка». И это открывает новые возможности, как для подхода к конкретному фильму, так и к самому явлению мультипликационного кино.

Подведем итоги. Итак, мультфильм ведет зрителя к замыслу своими путями. И дело не столько в отличиях вербального и визуального искусств, сколько в природе мультипликационного кино, принципы которой глубже веяний времени, режиссерского замысла и даже законов кинематографии.

Можно говорить о присущем мультфильму особом видении мира. А именно, наивности, или таком взаимодействии автора и жизни, духовную основу которого составляет переживание мира как чуда, или тайны, «которая во всей своей недостижимости ... открывается духу» [20, 449]. Отсюда своеобразная «прямота» художественного преломления действительности, – «игнорирующая все преходящее...жаждущая подлинной сути вещей» [16, 157]. Отсюда и особенности мультипликационной поэтики; невероятность («сказочность») – как ключевой, принцип вымысла. Эстетическое, контекст автора, преобладает над «логическим» на всех уровнях («Фильмы Диснея... сами играют, как солнечные зайчики... мелькают, греют и не даются в руки» [21, 217]). Мультфильм – произведение эпическое, но фактически, «это феерический и волшебный мир, который больше соответствует новой форме поэзии» [11, 82]). В этой связи, интересен взгляд С. Эйзенштейна на мультипликацию как искусство, бытующее на уровне представлений человека, «не закованного еще логикой, разумностью, опытом» [21, 210], т.е. действующее те «струны человеческих душ», затронуть которые логическим путем практически невозможно («Сама техника переливающегося...контур отзывается в глубинах прапамяти» [21, 207]).

Закономерно, если и для восприятия мультфильма существенны не столько рациональные (сюжетная канва, формальные средства выразительности, особенности технологии и т.п.), сколько иррациональные «сигналы», обращенные к опыту, укорененному «в духовных, глубинных основаниях бытия» [6, 313]. Хочется лишь предположить, что для этого, в высшей степени наивного («пралогического», «бесшабашного») /С. Эйзенштейн/, феерического /У.Дисней/ и т.п.) искусства «понимание чувствами» имеет неповторимое значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М. Матисс / М. Алпатов. – М.: Искусство, 1969.
2. Аникин, В.П. Русская народная сказка. Пособие для учителей / В.П. Аникин. – М.: Просвещение, 1977.
3. Бессонова, М.А. Анри Руссо и французские наивы // Примитив и его место в художественной культуре Нового и новейшего времени. – М., Наука, 1983. – С.133 –159.
4. Буровс, А. Художник начинается с детства // Мудрость вымысла / сост. С. Асенин. – М.: Искусство, 1983. – С. 53 – 60.
5. Бычков, В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века / В.В. Бычков. – М.: Мысль, 1995.
6. Бычков, В.В. Философия искусства Павла Флоренского//Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – С. 285 – 333.
7. Бычков, В.В. Феномен иконы / В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 2009.
8. Бычков, В.В. Художественность как сущностный принцип искусства // Вопросы философии. – 2015. – № 3. – С. 3 – 13.

9. Гачев, Г. Плюсы и минусы наивного философствования // *Философия наивности* / сост. А.С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 29 – 35.
10. Гиренок, Ф. Археография наивности // *Философия наивности* / сост. А.С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 23 – 29.
11. Дисней, У. Ода кинематографу // *Мудрость вымысла* / сост. С. Асенин. – М.: Искусство, 1983. – С. 81 – 84.
12. Исупов, К.Г. Эстетика преобразования: детский взгляд на вещи (Вместо предисловия) // *Космос детства. Антология*. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – С. 2 – 5.
13. Каменский, А.А. Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала. // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и новейшего времени*. – М.: Наука, 1983. – С.160 – 201.
14. Кошин, Е.Б. Наивность как категория эстетики и поэтики словесного творчества (на материале «Столбцов» Н.А. Заболоцкого) [Электронный ресурс] – URL: http://www.olymp.msu.ru/archive/Lomonosov_2009...koshin.pdf (дата обращения: 25.02.2019)
15. Крохина, Е.А. Особенность наивного искусства в культуре [Электронный ресурс] – URL: http://www.allbest.ru/otherreferats/culture/00539607_0.html (дата обращения 25.02.2019)
16. Кузнецов Э.Д. Пиромани. – Изд. 2-е. – Л.: Искусство. Ленингр. отд., 1984.
17. Матисс, Анри. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников // *Серия: Мир художника*. – М.: Искусство, 1993.
18. Пацюков, В. Новаторы и архаисты // *Философия наивности* / сост. А.С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 36 – 42.
19. *Примитив в искусстве. Грани проблемы: сб. ст. / ред.-сост. К. Богемская*. – М.: Рос. ин-т искусствознания, 1992.
20. Франк, С.Л. Непостижимое // *Франк С.Л. Сочинения*. – М.: Правда, 1990. – С. 183 – 559.
21. Эйзенштейн, С. «Дисней» // *Проблемы синтеза в художественной культуре*. – М.: «Наука», 1985. – С. 209 – 284.