



О четвертом измерении в анимации. Синтетические особенности драматургии кукольного фильма

В.А. Фомина

УДК 787.5.05; 785.534.6

АННОТАЦИЯ

Исследования четвертого измерения в древнерусской иконописи и в физике XX в. позволяют выявить ряд закономерностей, существенных для изучения драматургии. Спектр способов экранного представления нефизической сферы дает возможность исследовать четырехмерное кинопространство. Статья посвящена рассмотрению драматургической модели Ю. Лотмана в хронотопе российского кукольного фильма. Пространственная модель особенно наглядна применительно к анимационному синтезу, свойственному объемной анимации, начиная с самых первых картин. Сегодня сочетание в фильме различных видов изображения является художественным приемом, выходящим далеко за пределы кукольного кино и анимации в целом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

анимация,
кукольное кино,
драматургия, про-
странство, сюжет,
четырёхмерность

¹ Ф.Хитрук вводит понятие мультигенности по аналогии с фотогеничностью и, видимо, с фотогенией Л. Деллюка. (Хитрук Ф. Сценарий мультфильма. // Журнал Киноведческие записки. – 2005. – №73 – с. 134).

² Гоголь Н. Ночь перед Рождеством. – М.: Детская литература, 1981. С. 6.

Феерическая цепь событий последней ночи рождественского поста различным образом интерпретируется в экранизациях одного из самых популярных мультигенных¹ сюжетов – «Ночи перед Рождеством» Н. Гоголя. Одноименный фильм В. Старевича (1913 г.) замечателен онтологической точностью в использовании символов, а в кукольной картине Е. Михайловой (1997 г.) на уровне фабулы запечатлен основной конфликт святой ночи, когда сатана особо усердствует над душами человеческими, ведь «завтра же без оглядки побежит он в свою берлогу»², а первая звезда ознаменует Рождество Спасителя. В кукольном фильме Е. Михайловой, как и в повести, четко выстроена динамика противостояния: Вакула пишет икону «Страшного суда» со сценой изгнания черта из ада, глядя на которую нечистый приходит в панику и решает кузнецу отомстить, крадет месяц, попадает в мешок, искушает влюбленного кузнеца в минуту отчаяния, но вынужден покориться крестному знамению Вакулы. Мотивы персонажей кукольной картины ясны: экспозиция Вакулы-иконописца стремительно переходит в завязку конфликта – герой сталкивается с чертом, прибывая



Кадры из фильма
В. Старевича «Ночь
перед Рождеством»
(1913 г.)

«размалеванную доску» на входе в церковь. Но если повесть Н. Гоголя и фильм В. Старевича начинаются с полета ведьмы, то пролог-аттракцион современной кукольной картины – сцена пылких заигрываний черта, которая заканчивается репликой: «Несравненная Солоха!», – уводит в сторону от гоголевского сюжета. Ведьма в фильме и впрямь гораздо симпатичнее Оксаны, щекастое лицо которой не вызывает симпатии даже в тот момент, когда она сидит возле проруби на морозе и плачет о потерянном кузнеце. Образ кокетливой «дурочки» (так характеризует героиню художник-постановщик Г. Виноградова) оказывает едва ли не более существенное эмоциональное воздействие на зрителя, чем финальная победа любви над нечистой силой.

В. Старевич фабулу противостояния кузнеца и черта практически опускает, об иконе вообще не упоминает, и фильм предстает историей про бесшабашного и обаятельного персонажа с рожками, который веселился с Солохой и горя не знал, пока не попал под горячую руку ее сына кузнеца. Тем не менее, на онтологическом уровне фильм В. Старевича более точен. Посредством анимационных сцен, включенных в ткань игровой картины, показывается, как в нормальную жизнь хутора врывается бесовщина. У В. Старевича физическая реальность изображается средствами игрового кино, а нечто запредельное (галушки, прыгающие в рот, полеты и пр.) – с помощью анимационного движения (пикселяции, кукольной анимации и т.д.), и в этом аккуратном сопоставлении на вербальном уровне проявляется и знобящее ощущение присутствия потусторонних сил, и гоголевская усмешка в изображении таинственной и жуткой атмосферы ночи, предшествующей Рождеству. Яркий анимационный образ победы – черт в кармане, присутствующий в гоголевском тексте, использован в обоих фильмах. И в той и в другой картинах черт (актер И. Мозжухин и кукла, обтянутая чулком) столь же реален, как кузнец и другие антропоморфные персонажи. Скорее, нематериальной сущностью выглядит Пацюк, который в фильме Е. Михайловой показывается в полупрозрачной экспозиции с зияющей дырой рта, куда за счет турбоэффекта и сквозняка втягиваются различные яства. Полет галушек, мультигенный образ которого вдохновил В. Старевича на анимационный этюд, в современном фильме гораздо более длителен



Кадры из фильма
Е. Михайловой «Ночь
перед Рождеством»
(1997 г.)

и остроумно использован в качестве сюжетного хода: Вакула видит летящие вареники еще от проруби и устремляется вслед за ними.

Е. Михайлова и сценарист фильма А. Голованов уделяют обстоятельное внимание духовной стороне происходящего: Вакула вспоминает о посте во время встречи с Пацюком, герои собираются в церкви на литургию. Как и в повести, после триумфального возвращения и воссоединения с любимой следует покаяние Вакулы и епитимья – бесплатная роспись клироса и стены церкви, где вновь изображается поверженный антигерой: «Намалевал Вакула черта в аду такого гадкого, что все мимо проходили и плевали, а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: «Он бачь, яка кака намалевана!»³. Но в пространстве кукольного фильма Е. Михайловой черт периодически превращается в пучок света, в то время как от иконы свет не исходит, что вносит онтологическую путаницу. Свет является не только символом Божественной любви, но и ее зримым образом: «Был Свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир» [Ин.1:9]. К тому же в фильме черт не боится иконы (известно, что бесноватые люди шарахаются от святыни, и у Н. Гоголя такая реакция четко описана), а панибратски прыгает на ее поверхности. Правда, крестное знамение всерьез пугает лукавого, даже более чем гвоздь, что ярко отражено в драматургии современной картины. Тем не менее, онтологическая неточность смещает зрительское внимание в сторону мелодраматических перипетий с мешками, гостями, сплетнями и черевичками; императрица Екатерина и Пацюк выполняют функции средств для добывания туфель, а икона предстает не границей между горним и дольным миром, а неким условным знаком – ощущение чуда смазывается. Материалист В. Старевич раскрывает перед зрителем образ мистического пространства, в то время как мировоззрение православной Е. Михайловой оказывается в какой-то степени скованным физической (Ньютоновой) картиной мира. Этот вывод не умаляет поиска талантливого и ярко-го режиссера, но показывает первостепенную роль восприятия пространства кукольного фильма по отношению к фавуле.

³ Гоголь Н. Ночь перед Рождеством. – М.: Детская литература, 1981. С. 63.

Существование наряду с трехмерным физическим миром иного, мистического измерения в сюжете «Ночи перед Рождеством» проявлено с особой наглядностью. Более чем в половине российских кукольных картин последнего десятилетия действие также выходит за пределы физической реальности в четвертое измерение (мир воспоминаний, снов, видений, Царствие Небесное). П. Веллс рассматривает спектр нарративных стратегий, которые дополняют или полностью заменяют линейную последовательность событий в сюжете анимационного фильма, обычно сопряженных с выходом за рамки трехмерного физического мира кукол. У Ж. Эпштейна понятие четырехмерности также связано с нелинейным сюжетом: он рассматривал глубинную драматургию как одновременную подвижность во всех направлениях четырехмерного хронотопа. Используя четырехмерное пространство кукольного фильма как основу драматургической модели, важно хотя бы бегло очертить историю и смысл этого понятия.

Четырехмерное пространство в науке и искусстве

Исторически изучение четырехмерного пространства велось с двух сторон, на первый взгляд, противоположных. Исследователи древнерусской иконописи под четвертым измерением понимали время, которое исчезает в вечности, превращаясь в одну из пространственных координат. На иконах разновременные события изображаются рядом, в рамках одной композиции или в виде клейм. В иконографии «Рождества Богородицы» присутствуют также сцены, предшествующие появлению младенца, и тут же изображается омовение новорожденной дeвы Марии. На иконах с клеймами «раскадровка» жития

Икона "Рождество пресвятой Богородицы" Новгородская школа, XVIII в.



располагаются по краям иконы вокруг образа святого. Физика XX в. также связывает четвертое измерение с трансформацией времени при очень быстром движении тел. Согласно теории относительности А. Эйнштейна, при скоростях, близких к скорости света, масса превращается в энергию, а время – в четвертое измерение. Правда, академик Б. Раушенбах считает, что понятие единого пространственно-временного континуума к нашему восприятию пространства отношения не имеет в силу низких скоростей движения (по сравнению со скоростью света, разумеется). В контексте теории прп. Павла Флоренского Н. Рома-



Икона "Троица"
прп. Андрей (Рублев),
XV в.

нов высказал мысль, что обратная перспектива сводится к прямой, с точки зрения главного лица, изображенного на иконе. Для наблюдателя, движущегося со скоростью света, время становится четвертым измерением: он видит несколько фасадов зданий и прочие трансформации пространства, свойственные древнерусской иконографии. Онтологически свет – первое творение Слова и образ Божественного присутствия в мире. Таким образом, при условии существования некоего мистического Наблюдателя, имеющего световую природу, положения древнерусской иконописи подтверждаются выводами физики XX в.

Б. Раушенбах создает модель четырехмерного пространства, используя драматическую коллизию – знаменитую историю про двух букашек, ползающих по разные стороны предельно тонкого безграничного листа бумаги, которые никогда не встретятся, хотя расположены бесконечно близко. На двух сторонах листа могут происходить разные события, которые не будут мешать друг другу, поскольку разделены, но не пространственно, а в некоем непостижимом для букашек направлении, перпендикулярном поверхности листа. «Эти две стороны одного листа позволяют по аналогии представить себе одновременное существование в некотором месте, хотя бы в комнате, обычного и мистического пространства, – писал Б. Раушенбах. – В первом живут и действуют люди, а во втором, например, ангелы»⁴.

Но могут ли жители одного мира проникать «на другую сторону листа»? При каких условиях в физической жизни можно соприкоснуться с четвертым измерением? С. Курдюмов и В. Белавин исследовали проблему математически. Оказалось, что соприкосновение с образами мистической реальности («абсолютного будущего») происходит при минимуме получаемой информации⁵. Когда перестают происходить события, время замирает и возможно явление образов инобытия. Так, решая уравнение теплопроводности, математики неожиданно выяснили, почему люди уходят от мира и живут в затворе. Важно представить соответствующую динамику: прекращение действия; остановка событийного потока (застывание времени); явление образа иного мира (взаимопроникновение пространств) и резкое изменение параметров системы (поворот в развитии).

Б. Раушенбах объяснял соположение физического и мистического пространств по аналогии с машиностроительным чертежом, где важно одновременно показать, как выглядит объект и что у него внутри; суперпозиция трехмерной физической

⁴ Раушенбах Б. Четырехмерное пространство: Статья из сборника Пристрастие [Электронный ресурс] // Б. Раушенбах. // Православная беседа / URL.: <http://www.pravbeseda.ru/library/index.php> (дата доступа 20.12.2010).

⁵ Белавин В., Князева Е., Курдюмов С. Новые типы связи пространства и времени в сложных структурах. Тезисы // Москва. ИПУ. Международная научно-практическая конференция «Анализ систем на рубеже тысячелетий: теория и практика». – М., 1999.

реальности и четвертого измерения визуализируется в иконографии посредством разреза. Физическое и мистическое пространства различаются плотностью, оптикой, палитрой, рельефом, текстурой. Взаимопроникновение пространств связано с переходом на новый этап развития системы.

Четырехмерное пространство кукольного фильма

М. Эйзенштейн рассматривал четвертое измерение в виде обертонного монтажа, Ж. Делез писал о пятом измерении, находя его в ложных монтажных сопоставлениях, однако наиболее точным «переводом» модели Б. Раушенбаха⁶ на язык кино будет представление четвертого измерения (мистического пространства «по другую сторону листа») в виде двойной (многократной) экспозиции. В картине И. Трнка «Сон в летнюю ночь» совмещаются в кадре мир полупрозрачных эльфов и физическое пространство шекспировских героев-кукол, которые живут своей жизнью и не догадываются о влиянии на их судьбу «потусторонних» существ. Имеет смысл, не претендуя на полноту, перечислить спектр художественных приемов, используемых для визуализации нефизической сферы (четвертого измерения) в российских объемных фильмах:

- динамический свето-теневой рисунок (проекция) («Руфь» Г. Беды);
- двойная экспозиция с повышением прозрачности изображения («Буря» С. Соколова);
- верхний ракурс («Авраам» Н. Дабижа);
- смена палитры (драматургия цвета) («Адажио» Г. Бардина);
- определенная ритмическая структура («Выстрел» М. Новогрудской);
- введение масок, рамок и т.д. («Метель» М. Муат);
- символическое обозначение перехода из физического в мистическое пространство («Несколько страниц из жизни призрака» М. Новогрудской);
- полиэкранный эффект; этот эффект может быть прочитан как образ взаимопроникновения пространств («Он и она» М. Муат);
- инверсия пространств («Гостинец от крестной» Е. Михайловой);
- анимационный синтез: сочетание кукольной анимации с иными видами (перекладка, компьютерная графика и пр.) («Гофманиада» С. Соколова, «Воробей, который умел держать слово» Д. Геллера).

Четырехмерный хронотоп, позволяющий субъектам разной

⁶ Академик-ракетчик Б.В. Раушенбах был также одним из составителей сборника по теории анимации (Проблемы синтеза в культуре: Сборник. Ред. Б. Раушенбах. – М.: Наука, 1985. – 170 с.) – Прим. авт.

природы независимо сосуществовать, скажем, в одной комнате, находит свой киноаналог в сопоставлении разных видов киноизображения и анимационных техник. Обозначенная тенденция прослеживается в российском объемном кино, начиная с первых картин В. Старевича («Пьянству бой», «Лилия-Бельгия»). Анимационный синтез имманентен кукольной анимации в силу ряда причин: от объемных свойств, позволяющих куклам существовать в одном физическом пространстве с людьми, до фотогении монтажного перехода плоского изображения в объемное. Представления теоретиков европейского авангарда об идеальном фильме связаны с объемными фигурами, прорастающими сквозь плоские поверхности. М. Ямпольский приводит описание П. Вегенера: «Широкая пустая плоскость. Неожиданно сквозь нижний ее обрез прорастают могучие лилии... постепенно они превращаются в языки пламени..., которые выпускают густой дым, дым превращается в тяжелое облако, из облака падают большие кристаллические капли, они становятся все гуще, возникает море. Теперь вся картинка раскачивается, как зеркальная гладь»⁷. С подобной трансформацией Р. Леонард связывал драматургию движущихся картин. «В этих переходах из плоскости рисунка в объем куклы я вижу не травмирующий восприятие зрителя момент, а очень интересный художественный прием, – считает И. Гаранина. – С. Эйзенштейн в своей статье о творчестве У. Диснея как раз пишет, что момент трансформации мира и является для зрителя самым привлекательным. Именно он подтверждает глубинную веру человека в единство мира, в то, что всё может превращаться во всё. И один из вариантов наглядной трансформации – переход в кадре от плоского к объемному изображению»⁸.

Анимационный синтез присутствует в трети российских кукольных фильмов последних десятилетий. С. Коваль, который в фильме «Шел трамвай» соскребал части пассажиров с подножки транспорта, продолжая начатое Г. Бардиным и А. Татарским исследование драматургии пластилиновых трансформаций, в фильме «Глинька» перешел к противопоставлению пластических сред: пластилинового мира живых персонажей и жесткого, но хрупкого глиняного симулякра. Плотоядный горшок, повторяющий единственное слово: «Еще!!!!», символизирующий бездну страстей человеческих, разбивается от камешка, пущенного из рогатки мальчиком-сиротой, а внутри него появляется на свет слепленная воедино (как пельмени в пачке) группа съеденных героев, претерпевших определенные деформации, но сохранивших индивидуальные черты. Герои оживают, а дед с бабкой усыновляют героя-победителя – мальчика-сироту, кор-

⁷ Ямпольский М. Видимый мир // Киноведческие записки. 1993. С. 136.

⁸ Сотворение фильма: Сборник. Сост. Н. Венжер. – М.: СК СССР Всесоюзное творческо-производственное объединение Киноцентр, 1990. С. 57.

мят кашей и с ужасом слышат: «Еще!» Но это уже голос человека, а не чудовища. Глиняный монстр-горшок склеен и надет на палку – из реального пугала превратился в огородное. Через противопоставление «пластилин – глина» проявлена дихотомия «живого – неживого», «мягкого – жесткого», «пластичного – хрупкого», «чувства – страсти».

Посредством анимационного синтеза осуществлено новеллистическое построение в экранизации «Кентерберийских рассказов» Д.Чосера. Сквозной сюжет паломничества в куклах снимала А. Зябликова. Эта линия перебивается историями, рассказами персонажей, снятыми другими режиссерами и, как правило, в технике рисованной анимации. В фильме М. Муат «Короли и капуста» мир грез и воспоминаний героев представляется во всевозможных техниках: от трехмерной компьютерной анимации до перекладки. В фильме «Чудотворец» кукольное действие, снятое С. Соколовым, перемежается с притчами и чудесами, изображенными в виде рисованной анимации.

Пространственная модель анимационной драматургии

Рассмотренная модель четырехмерного пространства дает возможность развития двух типов сюжета, исследованных Н. Третьяковым на материале изобразительного искусства. В основе традиционного сюжета-диалога (линейный сюжет) лежит событие (со-бытие – совместное бытие), которое может разворачиваться «на одной стороне листа» в физическом мире (как и на экране кино) без каких-либо гипотез четырехмерности. Особенность представляет собой сюжет-явление, который строится на взаимопроникновении пространств. Если традиционный сюжет-диалог строится на основе внешнего конфликта, то сюжет-явление предполагает конфликт скрытый, или метафорический. Это может быть противопоставление пространств: реальности и фантазии, настоящего и прошлого, дольного мира и горнего.

Н. Третьяков рассматривает иконографию явления трех ангелов-путников Аврааму и Саре и показывает, что одна ситуация может быть явлена через разные типы сюжета. Исследователь описывает повествовательный сюжет псковской «Троицы» XVI в.: «Авраам закалывает тельца сам, не доверяя слугам, выражая таким образом свое глубокое благоговение перед явившимися ему Ангелами. В псковской иконе запечатлен каждый шаг, каждый момент действия. Вот Авраам закалывает тельца – это первый «кадр», данный крупным планом. Затем Авраам служит ангелам-путникам, готовит вместе с Сарой трапезу, благоговейно прикрывая свои руки полой одеяния. Такое деление

⁹ Третьяков Н.
Образ в искусстве. –
Козельск:
Издательство Свято-
Введенской Оптиной
пустыни. Калужская
обл., г. Козельск, 2001.
С. 23–24.

на эпизоды-«кадры» присутствует именно в повествовательной композиции, которая строится на действии, протекающем в реальном времени, как это свойственно языку киноискусства... Преподобный Андрей Рублев пошел другим путем раскрытия библейского слова. Он избрал момент безмолвного явления. И этот момент содержится в словах: «Он возвел очи свои и взглянул, и вот три мужа стоят против него» (Бытие 18, 2). Вот это «он взглянул» и выразил Рублев. Для него эти слова стали ключом к композиции»⁹.

Таким образом, одна и та же история может быть рассмотрена и как событие, и как явление, в зависимости от того, что важно художнику. В одних случаях наиболее важны взаимоотношения персонажей, в других – взаимопроникновение пространств, образов иного мира. Четырехмерное пространство, в интерпретации Б. Раушенбаха, состоит из независимо существующих миров с разной плотностью и прочими физическими свойствами, которые независимо сосуществуют в пространстве, что полностью соответствует пространственной драматургической модели.

Ю. Лотман мыслил сюжет как путешествие – пересечение границы между мирами (физическим и мистическим пространством), а киногероя – как медиатора, единственного из персонажей, способного пересекать эту границу. Части пространства имеют разные геометрические и физические свойства. Основными компонентами модели являются поделенное пространство и образ героя-медиатора. Пространственная модель универсальна: любой сюжет можно интерпретировать как сюжет-явление – пересечение границы между мирами. Режиссура так или иначе связана с пространственной интерпретацией нарративной последовательности, однако теория Ю. Лотмана фиксирует перенос внимания с событийного потока на свойства пространства. Предельное состояние пространственной неоднородности – сопоставление в фильме двух миров разной природы. Визуальным аналогом этого является анимационный синтез. Особенности драматургии российского кукольного фильма: синтетическая техника и амбивалентность кукольного персонажа – наилучшим образом соответствуют пространственной модели. Сюжет возникает на основе пространственного сопоставления (и соответствующего драматургического противопоставления) двух пространств, каждое из которых имеет свою геометрию, свою физику, свою флору, своих обитателей. Так, для каждого пространства в соответствии с его идеей выбирается анимационная техника (пластика), способ съемки (свет, цвет, движение, ракурс), партитура (ритм, шумы, эхо, лейтмотив), а также фоны



Кадры из фильма
О. Гречановой
"Котлован" (2012 г.)

и персонажи. Сочетание в фильме двух миров (изображаемых часто в различных анимационных техниках) и переход героя из материальной в мистическую реальность (фантазии, сна, воспоминания, чуда) является одним из характерных свойств российских кукольных фильмов. В драматургии кукольного фильма имеет смысл рассматривать соположение трехмерного мира кукольных персонажей и четвертого измерения – мира воспоминаний, снов и чудес, нематериальной реальности, показанной в иной анимационной технике. Обитатели четвертого измерения – не только небожители и падшие духи. Это образы инобытия: сны, воспоминания, грезы, или, скажем, рабочие сцены, которые крутят лебедку, поднимающую героев на небеса в кукольной опере Н. Дабижа «Севильский цирюльник».

Драматургические свойства пространства в контексте данной модели характеризуются наличием границы: «Первым условием сюжетного текста является утверждение некоторой структуры мира, разделенного недоступной чертой, границей, через которую жители этого мира не могут перейти»¹⁰. Образ границы сочетает свойства двух пространств, выражающих драматургические полярности данного сюжета. В картине М. Михайловой «Капитанская дочка» частью образа границы является пушка, стоящая в гарнизоне: с пальбой из этого орудия связан страх юной героини. В ствол пушки сметают мусор, Швабрин кидает туда машину куклу, а главные герои оставляют там письма друг для друга. Во время пугачевского бунта пушку пытаются мобилизовать, но ствол дает трещину. Часто граница имеет вид окна («Он и она»), двери («Гостинец от крестной»), экрана («Месть кинематографического оператора»), поверхности воды («Осенние корабли»). «Пограничным» является и субъект путешествия – персонаж-медиатор.

Герой фильма – единственный персонаж, способный пересекать границу, обладая большей свободой, чем все остальные: физической, нравственной или социальной. Это герой, который благодаря своим особым качествам или особому положению пересекает запретную для других черту. Причина неординарности медиатора, по мнению В. Проппа, состоит в том, что герой изначально терпит ущерб или недостачу, поэтому он либо мотиви-

¹⁰ Лотман Ю.,
Цивьян Ю. Диалог с
экраном. – Таллин:
Александра, 1994.
С. 119.



Кадры из фильма
Д. Ризванова
«Овощи» (2009 г.)

рован сильнее других (должен идти), либо просто лишен иного выхода (не может остаться). Идеальным героем-медиатором признается кукла в силу фотогении и амбивалентных свойств.

Облик и поведение медиатора должны содержать признаки обоих миров, тогда, находясь по любую из сторон границы, он будет иным, нездешним, «не от мира сего» (Ин.18.36). Пространственная модель подсказывает принцип создания такого образа: сюжет строится на основе зримого противоречия героя миру, превращающего любой жест или поступок в самоиграющую ситуацию. А. Бергсон, обнаружив аналогичное свойство при рассмотрении комического, назвал его внутренним препятствием. Речь идет о некой амбивалентности, которая служит внутренним механизмом для создания самоиграющих ситуаций (в частности комичных), а также для поляризации окружающего пространства. В незаконченном полнометражном кукольном фильме С. Соколова «Гофманиада» внутренним механизмом является мечтательность клерка. Сюжет-явление строится на основе сопоставления реальности и фантазии: романтический герой работает в конторе среди канцелярских крыс (их лысые хвостики торчат из-под камзолов), однако мысленный взор его периодически блуждает между фобиями (аберрациями прошлого) и мечтами (фантазиями будущего). Иными словами, авторский слой¹¹ пересекает мир персонажей таким образом, что в поле зрения попадают то происходящее в мире кукольных персонажей (в кукольном павильоне), то некие образы иного мира. Узловатые фигуры кукол, с удлинненными конечностями и рельефными носами, сделанные по эскизам М. Шемякина, отбрасывают тревожные тени в мрачных интерьерах, откуда в стиле позднего романтизма герой то и дело невольно переносится в мир воспоминания или мечты, визуализированный с помощью компьютерной анимации. Пока воображение героя рисует зыбкие виртуальные картины, его кукольное тело выписывает пантомиму, производящую странное впечатление на окружающих персонажей-кукол. Онтологическая адекватность антропоморфных силуэтов ландшафта, точность и осмыслен-

¹¹ Прохоров А.
О выразительной
подвижности
рисунка// Проблемы
синтеза в культуре.
Сборник./ Ред.
Б. Раушенбах,
А. Прохоров. – М.:
Наука, 1985. С. 43.

ность художественных приемов, соответствующих выражению внутреннего конфликта персонажа, позволила режиссеру и оператору-постановщику А. Скидан-Босину явить мистическую жутковатую атмосферу гофмановских сказок и создать эффект присутствия.

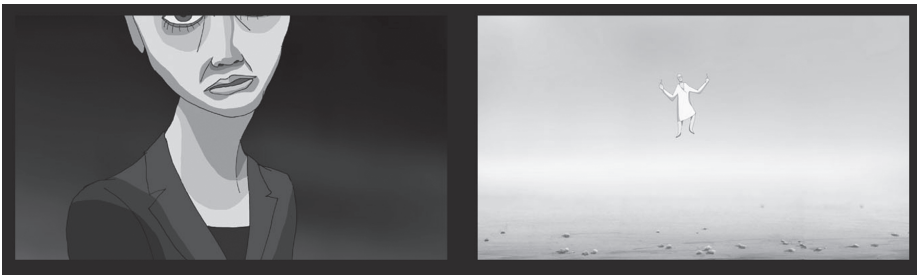
Прогнозы и тенденции

С синтезом разных видов изображения Ю. Лотман и Ю. Цивьян связывали будущее кино: «Дальнейший путь мультипликации... лежит не в стирании особенностей ее языка, а в осознании и развитии их. Одним из таких путей... может быть созвучное мышлению XX в. соединение в одном художественном целом разных типов художественного языка и разной меры условности. Сопряжение различных художественных языков позволит расширить смысловую гамму повествования»¹².

Анимационный синтез, который был на протяжении XX в. принадлежностью ряда картин, в последнее десятилетие стал тенденцией в аудиовизуальных искусствах. Очевидна популярность графических вставок в игровые картины, не менее интересны эксперименты в области авторской анимации. Анимационный синтез играет существенную драматургическую роль во многих студенческих работах. Сюжет фильма Д. Ризванова «Овощи» (ВГИК, 2009) строится на контрапункте галлюцинации и реальности, явленном через сочетание фрагментов рисованной анимации и черно-белых ротоскопических кадров реанимационной палаты. В дипломном фильме Д. Кирюхина (МГППУ, 2010) сочетание анимации трехмерных моделей и фотокадров драматургически выражает смену позиций. Сначала реконструкция первого воздушного боя Великой Отечественной войны напоминает компьютерную игру, но паренье самолетов-птиц по экрану прерывается текстом: «Голосок на левом фланге. То ли девушка поет, то ли лермонтовский ангел продолжает свой полет». Мы видим документальные кадры – фотографии погибших летчиков, среди них капитан армии И. Уткин, чьи стихи звучат в фильме, погибший в воздушной катастрофе с

¹² Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. С. 30.

Кадры из фильма
Д. Ризванова
«Овощи» (2009 г.)





Кадры из фильма
Д. Кириухина «Птицы
войны» (2010 г.)

¹³ Н. Хренов
в противовес
З. Кракауэру,
рассматривавшему
кино как
реабилитацию
физической
реальности,
считает, что кино
отражает реальность
архетипическую
(Хренов Н. Кино:
Реабилитация
архетипической
реальности/
Н. Хренов. – М.:
Аграф, 2006. –
708 с.) – Прим. авт.

томиком М. Лермонтова в руках. Драматургическое противопоставление мира реальности и мечты лежит в основе шестиминутной экранизации-интерпретации «Котлован» О. Гречановой (ВГИК, 2012): черно-белые рисованные кадры, «реабилитующие физическую реальность»¹³ начала XX в., вдруг приобретают архетипические признаки счастья: яркую палитру и текстуру мозаики, свет, образ птицы и иные.

Сопоставление физики (ротоскопического изображения) и мистики (графического портрета) задает драматургическую основу триптиху Н. Корзановой «Свадьба. Ревность. Голод». Пространство и длительность в фильме зримо разделены: черед статичных кадров (фотографий, появляющихся через равные промежутки времени) соединена фазами рисованного анимационного движения. Последовательность черно-белых фотокадров составляет криминальную фабулу (кстати, термин «фабула» используется не только в драматургии, но и в криминалистике). Однако между фотографиями появляется иное измерение – серия рисованных кадров, которые, как правило, служат просто фазами движения персонажей, изображенных на фотографии, но иногда направляют действие по совершенно иному пути. Мистическое измерение, соединяясь с фотографической реальностью физического мира, вдруг трансформирует его. Происходит чудо. Новелла «Свадьба» выполнена в эстетике нуар, но символический ряд – марш Мендельсона, белое платье, автомобиль, шампанское, страсть – не становится экспозицией криминальной истории, а неожиданно сворачивается. Набрасываясь на девушку, герой исчезает в ней (у О. Мандельштама было все наоборот: «Исчезнешь в нем, и Бог с тобой»). В триптихе Н. Корзановой исчезновение героя происходит по-мелесовски просто: за счет сопоставления черного графического пятна и фотографии большеглазой свернувшейся в комок героини. События не следуют линейной логике, а являются материализацией некоего метафизического импульса. Во второй новелле подобная трансформация связана с возникновением соперницы, которая вначале замышляется героиней, затем появляется в реальности (сначала белая на белом), обретает ан-



Кадры из фильма
Н. Корзановой
«Свадьба. Ревность.
Голод.» (2010 г.)

тропоморфный облик и тут же становится жертвой. Новелла «Ревность» выдержана в стиле модерн: от массивного стула в центре кадра до причесок, бус и заведомо обреченной любовной драмы. Кадры возникают из белого поля и растворяются в нем. Сюрреалистический мир финальной новеллы «Голод» чреват набором соответствующих черно-белых аллюзий: герой приступает к девушке с ножом и вилок, держа за щиколотку, вгрызается в ее плоть, закончив трапезу и охмелев, оставляет на тарелке надкусанную маслину... В каждой из трех новелл инстинкт трансформируется в некий талант или духовный ресурс героини, в кульминации мужской персонаж съедает ее, а она прорастает сквозь него и преобразуется. Нелинейный сюжет раскрывает и погружает зрителя в метафизическое пространство женской драмы.

Рассмотрение на основе четырехмерного хронотопа драматургической модели Ю. Лотмана, наряду с линейной схемой и многомерной моделью анимационной драматургии Ф. Хитрука, может быть полезно и в применении к иным аудиовизуальным формам. Сопоставление линейных и нелинейных драматургических принципов в контексте четырехмерного пространства фильма дает возможность исследовать также комплексную драматургическую модель анимации. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Белавин В., Князева Е., Курдюмов С. Новые типы связи пространства и времени в сложных структурах. Тезисы//ИПУ. Межд. Научно-практическая конференция. Анализ систем на рубеже тысячелетий: теория и практика. – М., 1999.
2. Лотман Ю. Об искусстве. Научно-популярное издание/ Ю. Лотман. – СПб: Искусство – СПб, 2009. – 708 с.
3. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 220 с.
4. Норштейн Ю. Снег на траве. – М.: ВГИК, 2005. – 250 с.
5. Проблемы синтеза в культуре. Сборник. Ред. Б. Раушенбах, А. Прохоров. – М.: Наука, 1985. – 170 с.
6. Священник Павел Флоренский. Сочинения в 4 т. Том 3 (1). – М.: Мысль. 2000. – 628 с.
7. Раушенбах Б. Пристрастие. – М.: Аграф, 1997. – 430 с.
8. Третьяков Н. Образ в искусстве. – Козельск: Изд-во Свято-Введенской Оптиной пустыни, 2001. – 264 с.
9. Ямпольский М. Видимый мир // Киноведческие записки. 1993. – 218 с.