

На правах рукописи  
УДК 778.5  
ББК 85.37

СПУТНИЦКАЯ Нина Юрьевна

**Волшебная сказка и фольклорные традиции в российском детском кино.  
На материале игровых фильмов 1930-2000-х гг.**

Специальность 17.00.03  
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

**Автореферат  
диссертации на соискание  
ученой степени кандидата искусствоведения**



004616899

Москва — 2010

- 9 ДЕК 2010

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Nina Yur'yevna'.

Работа выполнена в Научно-исследовательском институте киноискусства  
Министерства культуры Российской Федерации

**НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ**

доктор искусствоведения Л. Н. Джулай

**ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:**

доктор искусствоведения, В. И. Фомин

кандидат искусствоведения, доцент К. М. Исаева

**ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ:** Московский государственный университет  
культуры и искусств

Защита состоится 20 декабря 2010 года в 11.00 часов на заседании  
Диссертационного совета Д 210.024.01 по присуждению ученой степени  
доктора искусствоведения при Научно-исследовательском институте  
киноискусства

Адрес: Москва, 125009, Дегтярный переулок, д. 8, стр. 3.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Научно-  
исследовательского института киноискусства

Автореферат разослан «18» ноября 2010 года.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета  
Доктор искусствоведения



И. А. Звегинцева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования** обусловлена острейшим кризисом современного российского кино, порожденного во многом разрывом с традициями русской художественной культуры. Сегодня по-прежнему актуальным остается вопрос, возникший перед отечественной культурой в XX веке: должно ли ее развитие осуществляться на основе опыта, накопленного в ходе истории, или целесообразен разрыв с традициями. В контексте противоборствующих вариантов развития киноискусства особый интерес представляет опыт бытования такого древнего фольклорного жанра как народная сказка и его претворения в экранном искусстве.

Киносказка стала яркой и значимой краской в жанровой палитре отечественного кино. Совпадение ряда родовых свойств фольклорной сказки и киносказки с одной стороны чрезвычайно осложнило и затруднило процесс освоения древнего жанра средствами экранной образности. С другой стороны преодоление этих трудностей дало ощутимый импульс для развития и обогащения выразительных средств кино. Как это ни парадоксально многие наиболее радикальные эксперименты в сфере художественной условности отечественное кино осуществило именно в жанре киносказки.

Постановка проблемы сказки в кино являет ее историческую, теоретическую и практическую значимость для киноискусства. Необходимо обратить внимание на зарождение тех художественных тенденций, которые становятся определяющими на современном этапе развития российского кино. Очевидно влияние на кино «современного фольклора», в том числе, фольклора, созданного «по мотивам» кинопроизведений, который может рассматриваться как своеобразная зрительская реакция на глобализацию киноязыка и кинопроизводства. Поиск новых форм реализации на экране традиционного жанра приводит к противоречивым результатам и требует от киноведения оперативного и глубокого анализа.

Фильмы советских режиссеров-сказочников в диссертации представлены как актуальная практика. Кинокартины реставрируются, раскрашиваются, транслируются в кинотеатрах, по ТВ и в Интернет, получают резонанс и статус классических произведений сказочного кино.

Волшебная сказка лежит в основе коммерчески успешных киножанров, предлагает свою систему координат боевику, мелодраме, фильму-ужасов. Сегодня экранному мистицизму приписываются терапевтические функции, а на жанр фэнтези возлагаются надежды, связанные с возрождением российского

«кассового» кино. Важно установить, на что опираются кинематографисты: на своеобразие национального фольклора или жанровые рецепты массовой культуры, насколько существенны различия между принципом фольклорной идеализации и эскапизмом жанра фэнтези.

В последнее время значительно вырос интерес и стремление киноведения к исследованию киноявлений в широком интертекстуальном поле, в котором ведущие позиции занимают миф и сказка. Актуальность работы во многом определяет и недостаток теоретических исследований современных трактовок волшебных мотивов, взаимовлияний экрана и субкультурных пародий.

Детская наивная культура противопоставляется в настоящем исследовании инфантильности экранной массовой культуры. Один из исследователей природы детства в киноискусстве Р. Быков писал: «Мы обязаны думать о взаимоотношениях между достижениями цивилизации и природой детства. Расположенность детства к адаптации, как и возможности почвы, не бесконечна. Детство – исток и основа духовной жизни, ее земля, воздух, вода».<sup>1</sup> На примере отношения кинематографистов разных периодов истории кино к феномену детства можно показать смену эстетических установок в киноискусстве. Одной из главных проблем современного «семейного кино» диссертант считает применение одинаковых принципов экранной адаптации материала в детском кинопроизведении и в продукции массовой культуры, создаваемой «для потребления». Экранная имитация жанра сказки, камуфляж ее ценностей является опасной тенденцией, искажает душевно-духовный уклад зрителя, «и мы выветриваемся и отмираем, если мы потеряли доступ к нашей народной сказке».<sup>2</sup>

Поднятая в диссертации проблема позволяет подойти к произведению киноискусства как феномену эстетической и духовной жизни, свидетельствующему об особенностях современного художественного мышления и культурных процессах современной действительности.

### **Степень разработанности темы**

Проблема фольклоризма в кино давно привлекала киноведов. К настоящему времени достигнут высокий уровень анализа проблем экранно-фольклорных отношений. В работах Н. М. Зоркой (На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900 —1910 годов. — М.: Наука, 1976.; Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. — М.: Искусство, 1981.; Фольклор. Лубок. Экран. — М.: Искусство,

<sup>1</sup> Быков Р. Чтобы можно было надеяться // Когда луна вместе с солнцем. — М.: ТИД Континент-Пресс, 2002. — С. 226.

<sup>2</sup> Ильин И. А. Духовный смысл сказки // Одинокий художник — М.: Искусство, 1993. — С. 231.

1994.; Фольклорный сюжет и СМК // Контуры будущего. — М.: Искусство, 1984), М. И. Туровской (Герои «безгеройного времени»: Заметки о неканонических жанрах. — М.: Искусство, 1971; «И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра» // Киноведческие записки. - № 1.- 1988), В. И. Фомина (Родник для жаждущих. Мир народного искусства и кинематограф // Кино и время. — Вып. 4. — М.: Искусство, 1981.; Правда сказки. Кино и традиции фольклора. - М.: «Материк», 2001), Н. А. Хренова (Кино: реабилитация архетипической реальности. - М.: Аграф, 2006; История кино как история массовой рецепции: эпоха примитивов // Киноведческие записки. — 2002. — № 57; Современная городская культура и коммуникативные функции искусства// Вопросы социального функционирования художественной культуры. — М.: Наука, 1984) осуществлено историко-теоретическое обобщение разнообразного эмпирического опыта российского кино в постижении фольклора, выявлены основные тенденции и формы взаимодействия двух художественных систем, охарактеризованы основные типологические модели использования фольклора на экране. Положения этих исследователей послужили стимулом и основой для настоящей диссертации. Опорой теоретической части диссертации также стали положения теоретиков кино, исследующих кинематограф как синтетическую и синкретическую форму искусства.

Помимо выше названных работ, ставших искусствоведческим фундаментом настоящего исследования, значительную часть источников представляют труды фольклористов и исследователей волшебной сказки: В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского, В. А. Гусева, А. Д. Синявского, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новик, Дж.-Р. Толкиена, Дж. Кэмпбэлла и других специалистов. В диссертации используется инструментарий фольклористики. Часть терминологии вводится в текст исследования и уточняется по ходу изложения, а часть прокомментирована в Приложении.

Важную роль при подготовке данного исследования сыграли публикации и выдержки из размышлений практиков: режиссеров, актеров, художников, операторов, сценаристов, работавших над реализацией фольклорной волшебной сказки и работы киноведов, посвященные специфике детского фильма, преломлению в нем основных сказочных мотивов, формул. Это статьи и монографии К. К. Парамоновой, А. Р. Романенко, Т. А. Кукаркиной, Н. Ф. Милосердовой, других.

В результате исследования источников диссертант пришел к выводу, что проблема реализации фольклорной волшебной сказки в детском кино,

особенность архетипического согласования ее образов в фильме, в творчестве режиссеров-сказочников до сих пор системно не изучалась.

#### **Цель и основные задачи**

Цель работы заключается в исследовании специфики сказочного жанра в отечественном детском кино, перспектив развития волшебной сказки на российском экране.

Она конкретизируется в задачах:

1. Исследовать основные жанровые особенности киносказки.
2. Определить игровой и интерактивный потенциал детских фильмов-сказок, выявить их адресную направленность.
3. Проанализировать особенности фольклорного бытования фильма-сказки.
4. Доказать адекватность применения техник анализа фольклорного произведения к фильму.
5. Выявить особенности современных фильмов на сказочно-фантастическую тему, дать определение жанра фэнтези в российском кино.

#### **Объект и предмет исследования**

В центре внимания диссертации находится детское кино, особенность реализации на экране сказочной фантастики. При этом подчеркнута необходимость полноценного освоения и развития накопленного в отечественном кино опыта. Диссертант доказывает общность принципов восприятия и анализа материала мифической сказки и кинофильма.

Особенность формирования зрительских запросов современного периода не может быть понята вне социально-психологического состояния общества. Логика современного кинопроцесса, в котором превалирует ориентация на жанр фэнтези, определила материал и предмет исследования. Предметом данного исследования является волшебная сказка (волшебный текст как событие современного экранного искусства и современной массовой культуры) и особенности ее воплощения на киноэкране.

**Материал исследования** преимущественно составляют фильмы поставленные по мотивам русской народной сказки, предназначенные детской аудитории. Диссертант предлагает рассматривать этот достаточно внушительный пласт киноматериала не как узкоспециализированную жанровую разновидность кинокультуры, а обнаружить в опыте освоения и развития киносказки общие теоретические и практические проблемы экранно-фольклорного диалога.

Отбор фильмов обусловлен ролью, которую та или иная российская

картина сыграла в истории развития киножанра. Однако помимо рассмотрения классических образцов отечественной киносказки сама практика современного кино потребовала расширения материала исследования. Диссертант рассматривает опыты создания современного «универсального» фильма на сказочно-фантастическую тему, сопоставляет эстетическое своеобразие сказочного фильма советской эпохи и киносказочность нового времени.

При описании экранно-фольклорных отношений последнего десятилетия привлечен более широкий жанровый материал, обозначены основные стилевые направления российского кино, чтобы подробнее выписать контекст, в котором будет продолжаться развитие сказочного жанра. Это и экранизации классических произведений, и новые эпические жанры, и некоторые телевизионные проекты, и фильмы, предназначенные детской аудитории.

В качестве анализируемого материала в третьей главе диссертации присутствуют зарубежные картины. Речь идет о трилогии «Властелин Колец» П. Джексона и киносерии «Гарри Поттер». Но диссертантом предлагается не традиционный разбор этих картин, а анализ пространства, образованного вокруг них российской зрительской аудиторией. Литературные и кинематографические пародии на произведения в жанре фэнтези диктуют особенности развития волшебной сказки в современной российской культуре, в кино.

Одной из активно развивающихся сфер постфольклора<sup>3</sup> сегодня становится фольклор по мотивам фильмов, который включает и сетевое моделирование ситуаций кинотекста. Диссертант считает необходимым в размышлениях о перспективах жанра на российском экране учитывать процессы, происходящие в этой области, так как они непосредственным образом влияют на формирование современной зрительской культуры и задают правила практикам кино.

Характер **теоретико-методологической основы исследования** продиктован самим материалом и той проблематикой, которая находится в центре внимания. Поскольку в исследовании рассматривается процесс и формы взаимодействия таких разных феноменов как фольклор и экранное искусство, то диссертант не мог обойтись без опоры на теоретические положения о природе и способах функционирования волшебной сказки, принадлежащие другим областям

---

<sup>3</sup> Термин ввел в оборот известный фольклорист С. Неклюдов (РГГУ) в 1995 году. Постфольклор - область словесности, тексты которой развиваются по фольклорным схемам, но не подходят под формальное определение фольклора – граффити, девичьи альбомы, сетевой фольклор и т.д.

гуманитарного знания. Теоретическую основу диссертации составляют труды киноведами, фольклористов и практиков кино о природе сказочного в кинематографе, об экранизации волшебной сказки. Методологическая база включает в себя методы, как классического киноведения (методики отечественной киноведческой школы, почерпнутые в работах М. Зака, Р. Юренева, С. Дробашенко, К. Исаевой, Л. Джулай, других), так и прибегает к синтетическим подходам.

Анализ фильмов проводится на основе соединения кинотеории и исторического и культурологического контекстов. Культурологический подход позволяет изучать фильм как феномен эстетической и духовной жизни общества в тесной связи с историко-культурными процессами, определяющими систему тех норм, традиций и ценностей, которыми характеризуется культура конца XX начала XXI века.

#### **Научная новизна исследования**

Тема работы обусловлена необходимостью выявления тенденций развития российского сказочного кино. Диссертант исходил из понимания фольклора как не чего-то застывшего, современный фольклор – это феномен, развивающийся и под влиянием кинематографа. Сказка в диссертации предстает как важный эстетический ориентир для отечественного кино, поскольку являет собой один из важнейших кодов художественной культуры. Ключ к дальнейшему развитию и углублению уже накопленных знаний и представлений о сказке в кино, по мысли диссертанта, лежит в сфере анализа особенностей игрового творчества, связан с классическими и виртуальными способами творения сказки и соучастия зрителя в сказке кинематографической. В результате представляется возможным судить о перспективах развития сказочного кино и о том, какую роль играют фольклорные традиции в этом процессе.

Интерес для современного киноведения представляет постфольклор. Диссертант предлагает проследить взаимоотношения данного явления с кинематографом: влияние текстов неклассического фольклора на киноповествование, на формирование пародийного, иронического дискурса. Значительную часть современных произведений, попадающих под данную категорию, следует отнести к коммерческому фольклоризму — элементу массмедиа.

Определенная новизна заключается и в том, что диссертант предлагает ввести в фокус внимания киноведами сетевой фольклор, и дать краткую характеристику взаимоотношений данной области с кино, в частности, со

сказочным киножанром.

В диссертации впервые анализируются некоторые неопубликованные архивные материалы обсуждения фильмов-сказок, сценарии, документы по истории картин и замыслов.

#### **Основные положения исследования, вынесенные на защиту:**

1. Сложности и испытания, выпавшие на долю отечественного кино, вполне ощутимо и определено сказались и на биографии жанра детской киносказки. Вместе с тем при всех потерях и деформациях со всей определенностью следует отметить, что поиски советской кинематографии в сфере освоения жанра киносказки оказались в основном чрезвычайно ценными и позитивными. Трудно назвать какую-то другую кинематографию мира, которая бы продвинулась в этой области более основательно. Мастера отечественного кино, обращавшиеся к этому жанру, стремились работать в достаточно широком жанрово-стилевом диапазоне, испытывали и осваивали самые разные модели сказки. Следует доказать, что многое из этого накопленного опыта может стать прочным и надежным фундаментом для дальнейшего освоения жанра современным российским кино. С учетом этого обстоятельства в настоящем исследовании выявляются особенности реализации основных архетипов в киносказках, отражения ценностных доминант, духовных приоритетов в экранных вариантах детских сказок – фильмах советского периода и современных.

2. В последнее десятилетие на основе опыта обращения кинематографистов к экранизации новых эпических и сказочно-фэнтезийных произведений литературы формируются новые стандарты повествования и новые зрительские представления о киносказке и фантастическом жанре в кино как таковом. Этот процесс носит противоречивый характер: с одной стороны, сегодня происходит нивелирование духовной и социальной культуры, с другой – наблюдается стремление сохранить этническую самоидентификацию. Начинается активный поиск «национальных корней» в жанре фэнтези, боевика, в экранизациях русской литературной классики. Экранизации фэнтези пока не привели современное российское кино к серьезным открытиям, так как чаще всего представляют собой поверхностную имитацию сказочных элементов и уже не содержат подлинной специфической сказочной поэтики, утрачивают глубинные смыслы, которыми нагружен архетипический праобраз. Желание усилить интригу, подменить духовное содержание эффектным аттракционом часто превращает киносказку в фальсификацию, ведет к деградации

киножанра. Это положение доказывается в диссертации на примере сказочной комедии.

3. Любительское творчество «по мотивам» кинокартин может служить дополнительным аналитическим инструментом для понимания ситуации в российском кинематографе. Важно установить, что внимание к явлениям, составляющим аванстекст детской субкультуры, позволяет раскрыть особенности реализации в детском кино обрядово-игровых принципов, жанрово-эстетических доминант фольклора. «Альтернативные версии» фильмов-сказок сегодня могут рассматриваться как среда для формирования новой экранной образности, кроме того, в ряде случаев они становятся атрибутами коммерчески успешного кинофильма.

4. Дальнейшее полноценное функционирование и развитие на российском экране волшебной сказки и ее модификаций возможно только на основе глубоких традиций фольклора и мировой художественной культуры, творческого и организационного опыта, накопленного отечественной кинематографией в сфере освоения жанра киносказки. Вне этих ориентиров будущее жанра представляется проблематичным.

#### **Практическая значимость диссертации**

Данная работа может быть полезна для теории, но прежде всего для практики современного кинематографа. Примененные методы могут использоваться при анализе образной системы фильмов-сказок и кинокартин, генетически связанных с фольклором.

Некоторые выводы могут оказаться полезными при адаптации сказочных текстов для киноэкрана. Диссертация призвана стать импульсом для изучения выразительных возможностей волшебной сказки в современном кино. Материал представленной работы может стать основой для учебно-методического пособия, а также использоваться в научных и учебно-педагогических целях.

#### **Апробация исследования**

Основные положения работы были опубликованы в сборниках научных трудов и научных журналах.

Диссертация прошла обсуждение на заседании Отдела современного экранного искусства в сентябре 2010 года и была рекомендована к защите.

**Структуру диссертации** составляют введение, три главы, заключение, библиография, фильмография и приложение.

#### **I. СОДЕРЖАНИЕ И ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Во **Введении** обосновывается актуальность работы, определяются

главные направления исследования, его хронологические рамки, объект и методология.

Первая глава **«Некоторые модификации фольклорной сказки в кино»** предлагает характеристику основных этапов взаимодействия волшебной сказки и российского детского кино и типов авторского высказывания в кино на материале фольклорной сказки.

В первом разделе **«Опыт теоретического изучения сказки»** рассматриваются основные типы кинофольклоризма, основные особенности изучения сказки кинематографистами и фольклористами.

Близость кино и фольклора обнаруживается через такие характеристики как коллективность, синтетизм и анонимность (анонимность ряда выразительных приемов). Диссертанта интересуют опыты обращения киноведов и кинопрактиков к наследию В. Проппа и других фольклористов, способы организации устного текста, например фольклорная метафора - как «перенесение признаков с одного предмета на другой»<sup>4</sup>, и фольклорное иносказание - как способ замены одного зрительного образа другим. Употребление повторов: слов, выражений, словесных пар, создает акцент на предмете или явлении. «Фиксирующая» функция фольклорных эпитетов предлагает простой визуальный образ, а «необходимые» характеристики - то есть несущие качества необычные для своего предмета - диктуют поэтическое решение, необычное оформление объекта.

Функцию монтажных ножниц в пространстве фольклорного текста выполняет предлог, разделяющий один эпитет от другого, придавая каждому выражению особую значимость, создавая неповторимый ритм, несвойственный литературной речи, общепринятым языковым нормам. Медитативная функция непривычных предлогов-артиклей эквивалентна рамке кадра.

Прием *уподобления* является одним из кинематографических способов создания фантастического. В отличие от *«превращения»*, свойственного анимации, прием *«ракурсного» письма* (С. Эйзенштейн) позволяет оживить среду действия. Словесное уподобление фольклора предлагает оригинальное решение для кинематографиста, так как является «неисчерпаемым кладом для образного построения кадра, ставя бесчисленные композиционные задачи...»<sup>5</sup>.

Фольклорный текст с трудом поддается экранизации, однако в трудностях перевода заложен и огромный стимул для развития киноязыка, обновления и расширения палитры средств кинематографической выразительности. Неслучайно

<sup>4</sup> Пропп В. Сказка. Эпос. Песня». - М.: «Лабиринт», 2001.- С.120.

<sup>5</sup> Эйзенштейн С. Гоголь и киноязык // Киновед. записки. - 1999. - № 4. — С. 98.

в рамках киносказки отечественный кинематограф осуществлял различные эстетические эксперименты, например «Счастье», 1934 А. Медведкина, «Ашик-Кериб» С. Параджанова (1988), киноопыты С. Овчарова, другие.

Концепция времени в кино и фольклоре обнаруживает много общего. Если фольклорный сюжет не предполагает старения героя, то признаки персонажа остаются постоянными и на экране: «окаменевшие эпитеты» в народном произведении закрепляются за своим носителем. Подобное соблюдение постоянства характеристик возможно и в кино. Развитие отечественной киносказки тесно связано с эпической экранной традицией.

Передача необычного признака объекту путем представления объекта, которому он присущ, впервые произошла в обряде. Вещественные объекты в фольклоре и в кино становятся материальными выражениями символических свойств. Неслучайно семиотический анализ широко применяется в киноведении (к искусству киноактера, предметной среде фильма, для анализа кинопространства, в сопоставительном анализе искусств, использующих в качестве коммуникации речь, при очерчивании рамок понятия язык кино, и так далее). Корни приема кинематографической «эстетизации быта» можно найти именно в волшебной сказке.

Исследователи волшебной сказки Дж. Р. Толкиен и В. Пропп единогласно выступали против ее драматизации. Между тем, по схемам, предложенным российским фольклористом, конструируются чистые образцы жанра (доказывают исследования Н. Зоркой и М. Туровской) и игровые действия, а литературные творения британского ученого широко использованы в «фанфикшн».

Диссертант говорит о единстве архетипических отношений, запечатленных в сказке, обращаясь к научному наследию К. Г. Юнга, работам отечественных киноведов. Н. Хренов доказывает, что кино реабилитирует не только физическую, но архетипическую реальность. Диссертант считает необычайно важным учитывать ее смысл в анализе произведений отечественного детского кино. «Зрелищный фильм», ориентированный на максимально широкую аудиторию все чаще вытесняет и подменяет запечатленную в фольклорной сказке архетипическую реальность.

Кинематограф превращает документ в художественную реальность и воссоздает в ней новые архетипы (мифические по своей сути). Тексты мифов в литературоведении противопоставляются историческим текстам (Г. Левинтон). В кино, напротив, история и мифология обнаруживают тесную связь: исторический фильм часто репрезентирует, порождает мифы. Трактовка реальности

историческим кинематографом во многом наследует былинным повествованиям о значимых событиях прошлого и его героях. Авторы фэнтези не только создают фантастический мир, но описывают его историю.

Если к основным характеристикам мифа относят его статичность (то есть отсутствие развития на протяжении длительных исторических периодов) и замкнутость, то сказка напротив открыта для «пользователя», ее природа интерактивна. Волшебство не может существовать в сказке отдельно от героя. Если для мифологического героя нарушение запрета – конечная функция, приводящая к смерти, то в сказке с него начинается действие.

В свое время десакрализация мифа повлекла за собой рождение волшебной сказки. Приложением корня *миф* к обозначению различных киноявлений создаются слова-понятия по внутреннему существу метафорические, образные. Диссертант оперирует понятиями эскапизм, мифологизация и мифотворчество - по отношению к кинопроцессу, приводит характеристику мифа и мифической сказки. Мифологическим называют сознание, противоположное рассудочному - «детское», то есть - поддерживаемое мифологией массовой культуры.

Диссертант отмечает адекватность применения фольклористических практик в киноведении: морфологический анализ структуры сюжета, описание персонажной системы, анализ игрового поведения.

Представляя литературоведческую дефиницию сказки на виды, жанры, исследователь считает важным обратить внимание и на атрибуцию сказок по прагматическим параметрам. Например, в практической психологии наряду с волшебной сказкой широко бытует понятие *страшной сказки*, под которым понимают текст, созданный в искусственных условиях для повышения стрессоустойчивости, и «отыгрывания» напряжения. Такой текст прагматически близок киножанру триллера.

Кратко рассматриваются функции сказителя в фольклоре, и основные способы авторизации игрового пространства в кино.

Во втором разделе **«Волшебная сказка в структуре советского детского кино»** представлена периодизация процесса освоения отечественным киноэкраном фольклорной стихии за заявленный в названии раздела период.

В 1920-х гг. на волне ожесточенной борьбы с мистицизмом, религиозными пережитками сказка признавалась сугубо отрицательным фактором «классового воспитания» и потому вредной для детей. Однако в 1930-е годы, когда советское кино стало более решительно разворачиваться в сторону массового зрителя и традиционных форм повествования, начался активный диалог киноэкрана с

фольклорной эстетикой. В это время советская кинематография живет идеей создания в Ялте Советского Голливуда, провозглашенной начальником ГУКФ Б. Шумяцким и возникшей на основе изучения американской и западноевропейской кинематографии. Очевидна ставка на сказку как на репертуарный жанр детского кино. Любопытно, что в период конфронтации С. Эйзенштейна и Шумяцкого, в преддверии «Александра Невского», работа на «Мосфильме» над сказкой «Руслан и Людмила» была предложена как раз автору «Стачки».<sup>6</sup>

Процесс фольклоризации кино становится все более интенсивным и результативным. Главные идеологемы эпохи обрели надежный эстетический фундамент, опираясь на сюжетные мотивы, образы, жанровый опыт фольклора. На основе зарекомендовавших себя кодов фольклорной эстетики создавались образы вождей революции, героев гражданской войны, становившиеся близкими и родными для массового зрителя. Рассматриваются функции научно-популярных картин, рассказов о Ленине, о пионерах в структуре детского кино. Рождается остросоциальное кино - картины М. Барской.

Первым звуковым российским фильмом стала «Путевка в жизнь» (1931) - фильм о перевоспитании трудных подростков, который породил волну субкультурного творчества. Среди любимых детьми фильмов оказались не только «Чапаев» (1934) бр. Васильевых, но и адресованные собственно юному зрителю картины, среди них экранизация фольклорной сказки «По щучьему велению» (1939) А. Роу. Отечественные киносказочники внесли значительный вклад в демонстрацию мощи кино, приступив к созданию бюджетных и одновременно новаторских картин. Диссертант рассматривает особенность адаптации литературного текста на примере фильма А. Птушко «Новый Гулливер».

Во время Великой Отечественной войны в киносказке преобладали героико-эпические мотивы. Пронзительный фильм В. Эйсымонта со сказочным названием «Жила-была девочка» (1944) рассказал историю героини, переживающей блокаду, без пафоса, в спокойной манере — страшные военные будни перемежаются с обыденными событиями девчачьей жизни - играми, песнями.

«Золушка» Н. Кошеверой и М. Шапиро по сценарию Е. Шварца поставленная в 1947 году стала ярким примером многоадресной экранизации

---

<sup>6</sup> Письмо Е. К. Соколовской С. М. Эйзенштейну // Киновед. записки. - 2004. - № 67. - С. 223-224. Фильм под одноименным названием был поставлен на «Мосфильме» в 1938 году, реж. А. Неveuxин, В. Никитченко.

авторской сказки. В 1949 году закрывается «Союздетфильм». В 1950-х на «Мосфильме» Птушко снимает две из наиболее масштабных в истории отечественного кино сказки «Садко» и «Илья Муромец», ориентируясь не столько на древнерусский эпос, сколько на традицию богатырской сказки. В конце 1950-х к сказочной теме возвращается А. Роу – ставит по сценарию Е. Шварца фильм «Марья Искусница».

В годы «оттепели» диапазон экранных интерпретаций сказки стремительно расширяется. Неожиданные жанровые модификации переживает волшебная сказка с 1960-х гг., особенно популярным становится сказочный мюзикл. Сказка все чаще предстает как буффонада, театрализованное представление, эксцентрические приемы превалируют (на примере фильма «Айболит-66» Р. Быкова). Детская игра-работа (подражание поведению взрослых), которая разрабатывалась на рубеже 1920-х–30-х годов, сменилась игрой-синтезом различных мотивов. Появилось обостренное внимание к внутреннему миру ребенка, его положению в мире, киноискусство сосредотачивается на тонкой, достоверной передаче детского мироощущения: «Иваново детство» А. Тарковского, «Сережа» Г. Данелия и И. Таланкина, «Звонят, откройте дверь!» А. Митты.

Волшебный трюк используется как внешний аксессуар, но убедительна бытовая сторона киносказки. Почти уходит богатырская тема. В 1962 году Птушко ставит лирико-поэтическую фантазию «Алые паруса» – апофеоз признания силы неординарной личности, ода чудачеству. Обращаясь к романтической истории, известный режиссер-сказочник отказался от назойливых спецэффектов и сосредоточился на чистоте, идеальности образов главных героев. П. Арсенов предлагает другую историю любви – на материале впитавшей итальянский фольклор пьесы К. Гоцци. Робкий король не просто наивный глупец, а носитель идеи предопределенности, скрытого осознания себя жертвой. Несмотря на условную стилистику «Короля-олenea» (1969), он обладает неким внутренним зрением, будто унаследованным героями Ю. Яковлева от князя Мышкина Ф. Достоевского. Восточная сказка Б. Рыцарева «Волшебная лампа Аладдина» (1966) повествует о чувствах двух возлюбленных, о силе естественности и комичности зла, насыщена афористичными диалогами, снята изобретательно, с выдумкой, и потому одинаково интересна и детям, и взрослым.

Фильм «Каин XVIII» (1963, реж. Н. Кошеверова и М. Шапиро) – политическая сатира, поставленная в манере «Золушки», вскоре после премьеры впадала в немилость властей и долгое время не прокатывалась. Нельзя не сказать

об обращении к музыкальной сказке представителя авторского поэтического кинематографа — «В тринадцатом часу ночи» Л. Шепитько (1969), который был положен «на полку».

В 1970-х годах начинается регулярный выпуск детских телевизионных фильмов. Интерес кинематографистов к фольклорной сказке слабеет. Новые отношения выстраиваются между сказкой и реальностью. Возникает иное понимание кинематографистами сказочного волшебства, появляется психологизм, несвойственный фольклорной сказке. «Аленький цветочек» (1977) И. Погодаевой по сценарию Н. Рязанцевой уделяет значительное внимание мотиву любви-ревности колдуньи (А. Демидова). Чудесное растворено в природе, картина избегает пышности, красочности, предпочитая естественность в воссоздании среды обитания героев и раскрытии мотивов их поступков, ориентирована не на детскую аудиторию. Человеческое, плотское оттеняет и «Степанова памятка» (1976). Диссертантом сравнивается фильм К. Ершова по сказкам П. Бажова с фильмом «Каменный цветок» (1946) А. Птушко.

В жанровую палитру советского кино ряд режиссеров стремятся ввести сказочное повествование, наполненное острыми проблемами, таковы замыслы В. Шукшина («Точка зрения», «До третьих петухов»), Э. Климова («Вымыслы»), Л. Шепитько («Любовь»). По цензурным соображениям многим замыслам не суждено было воплотиться, но движение в сторону «проблемной» сказки было симптоматично для времени. Внимательно изучает фольклор Р. Быков, разрабатывая нетрадиционный для экрана образ богатыря.

В 1980-х расцветает остросоциальное кино для подростков. Тема государственного переворота, борьбы с тиранией появляется в детской сказке — «Там, на неведомых дорожках» М. Юзовского, «Не покидай» Л. Нечаева.

Особенности современных способов порождения и распространения фольклорных текстов освещает третий раздел **«Игровая и интерактивная природа сказки»**.

Сопоставляя фольклор с кинематографом по типу коммуникации, можно заметить ряд общих черт, что в то же время позволяет использовать сходные методы анализа их образцов. Синкретичные тексты, синтетические искусства требуют особого подхода к их восприятию — *синестетизации*<sup>7</sup> — способности органически соединять в процессе восприятия образы, усваиваемые разными органами чувств. В размышлениях о проблеме специфического восприятия

<sup>7</sup> Эйзенштейн С. Изб. Произв. В 6-ти т., т. 3. М., 1964. — С. 338.

фольклора и кино родилось понятие *синестезия* (В. Гусев)<sup>8</sup>, благодаря которому возможен исторический подход к анализу искусства, эволюции синтетизма в нем и признания общности законов восприятия устных и кинематографических произведений.

Важно оценивать роль «игрового элемента» (Й. Хейзинга) как моделирующего фактора культуры. Коммерчески успешные экранизации известных историй порождают массу неофициальных толкований, вызывают в зрительской среде желание моделировать кинематографический мир в форме игры. Подобные манипуляции переводят текст из сферы искусства в сферу народного, низового творчества. Интерактивность понимается как определенная степень участия зрителя-пользователя в жизни фильма, способного влиять на процесс восприятия картины другими зрителями-пользователями, творить на его основе новые тексты. Важно отметить растворение идеи авторства в современной электронной среде. Такое творчество является с одной стороны порождением массовой культуры, с другой – представляет реакцию на ее произведения, на «фольклорный вкус».

Специфика построения детского кинофильма раскрывается в особенностях пространственно-временной структуры, в хронотопе мира ребенка. В мире детской игры актуально существование «здесь и сейчас». Дети наиболее восприимчивы к игре, но и наиболее ранимы в диалоге с экранным миром. Сказка-игра ребенка противостоит по ряду признаков (например, трансформация мифических категорий в неопределенные сказочные категории) сказке героической. «Казачьи разбойники», «Чапаев», «Войнушка», моделирование событий фантастических Нарнии и Средиземья, игры в Хогвартс – значительная часть современных ролевых игр проникают в детскую субкультуру с экрана.

В 1930-х гг. шли разгоряченные споры кинематографистов о «детской специфике». Некоторые оппоненты отрицали волшебную сказку, например «Морозко» трактовали как историю о кровной вражде, герои которой «мертвы, как породивший их уродливый семейный уклад», к «мещанским сказкам» причислялись сказки, «прославляющие блат», героев-ловкачей: Кот в сапогах, Емеля. Апологеты фольклорных чудес настаивали, что в сказках об Иване-дураке нет самообмана и самоутешения. Бег от реальности – эскапизм – основная черта произведений жанра фэнтези. Вера в сказочную страну характерна для субкультуры детства, а игра выступает в качестве культурной константы,

<sup>8</sup> Гусев В. А. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л.: «Наука», 1978. – С. 79–90.

основного структурирующего бытие элемента.

Диссертант обращает внимание на «компьютерную эстетику» современных картин и вытекающие отсюда особенности функционирования в кино фольклорных сказочных текстов. Сегодня осознание ребенком себя «продвинутым пользователем» диктует иные стандарты киноигры. Например, сюжеты и герои имитируют принадлежность субкультуре геймеров и хакеров. Дилогия П. Санаева «На игре» (2009) и «На игре-2. Новый уровень» (2010) о борьбе чемпионов киберспорта с властными структурами, ориентировано на широкую зрительскую аудиторию, обыгрывает название культового произведения литературной контркультуры И. Уэлша «На игле» и одноименного фильма Д. Бойла. В сказке о каникулах российских школьников «Повелитель луж» (2002, реж. С. Русаков) антагонист – властитель виртуального мира порабощает юного хакера, чтобы с его помощью укротить компьютеры. Приключения волшебника в цифровой среде рождает сюжет и атрибутику, новые условия сказочного быта в комедии «Хоттабыч» (2006, реж. П. Точилин). Название картины пишется с применением ASCII-графики.

Сегодня пародии в большинстве своем несут печать вторичности. И если в советское время авторские переводы-переложения открывали возможность реализоваться ярким индивидуальностям, таким как К. Чуковский, Б. Заходер, А. Толстой, то современные подражания книгам Дж. Роулинг, фильмам и жанрам «голливудского мейнстрима» по большей части являются маркетинговой реакцией на успех. Лейбл «Harry Potter», также как российские лейблы «В переводе Goblina», «ComedyClub» - гарантия успешных продаж в России. Сказка и ее герои сегодня популяризируются через различные потребительские ниши.

**Вторая глава «Сказка на экране: опыт советского кино»** предлагает более детально рассмотреть механизмы взаимодействия сказки и кино. В центре внимания способы реализации жанрово-стилевых доминант фольклорной сказки в отечественном детском кино.

Сущность сказки не заключается только в ее словесном элементе, и при воплощении, устном или кинематографическом, он перестает быть единственным носителем образа. В первом разделе **«Сказка как экранизация. Драматургическая организация сказочных мотивов»** рассматриваются особенности адаптации фольклорных мотивов в советском детском кино.

Обычно создатели фильмов-сказок следуют общим языковым нормам фантастического киноповествования. При анализе драматургической организации фольклорного текста диссертант предлагает ввести литературоведческое понятие

*фольклористическая сказка* — литературная запись фольклорной сказки с уст сказителя, осуществленная ученым-фольклористом. Киноценарий можно считать фиксацией «ритуального», разыгранного по особым законам действия. Если фольклористическая сказка служит своего рода промежуточной стадией между народной и литературной сказкой, то сценарий по аналогии можно назвать звеном между замыслом (не-текстом) и фильмом (кинотекстом). «Фольклористическое» преобразование в текст сценария может происходить с любым устным текстом: жанры несказочной прозы, постфольклорные произведения.

Диссертант говорит о важности архетипического анализа — анализа символики, анализа не только действий-функций, но и «дополнений», «деталей» текста, архетипического согласования на драматургической стадии работы со сказкой. С лингвистической точки зрения в сказке важны сказуемые, а не подлежащие и дополнения, киносказка же не опознается без атрибутики. Экранизация фольклорного текста может открыть детям мир предков, во всех или в конкретном его бытии: бытовом, поэтическом, философском и т. д., демонстрирует космогонические представления своего народа, выражая их в символике народного дома, костюма, особенностях игр, песен.

В параграфе приведен анализ сценария *русской народной сказки* А. Медведкина «Окаянная сила» (*первая отечественный фильм-сказка о поисках «того, не знаю чего»*) и киносказки «Василиса Прекрасная» А. Роу. В этих произведениях 1930-х гг. заявлены две тенденции в развитии сказочного материала на отечественном экране — детская сказка и сказка-притча, полная литературных аллюзий. Оба произведения являют образ Ивана-дурака как борца.

Сказки Птушко и Роу долгое время считались экранизациями, однако анализ «Василисы Прекрасной» доказывает что, несмотря на устойчивую морфологию, фильм нельзя назвать экранизацией конкретного текста. Режиссер допускает серьезные трансформации на фабульном и атрибутивном уровне. В отличие от Птушко, осуществляющего масштабные киноповествования, эксперименты, сыгравшие значительную роль в развитии спецэффектов в мировом кино, Роу использует постоянный набор выразительных средств, повторяя мотивы, актеров, спецэффекты, объекты природы, животных персонажей. В его практике удачно адаптированы и совмещены в один сюжеты о Золушке (сироте) и богатыре-завоевателе, которые принимают различные модификации в зависимости от социокультурной ситуации.

Второй раздел «Сказка и автор в кино» посвящен особенностям

«реалистической» трактовки сказочных мотивов в творчестве А. Роу. По мнению диссертанта, опыт каждого из выдающихся режиссеров-сказочников заслуживает отдельного всестороннего исследования. В качестве примера взаимоотношений кинематографиста со сказкой выбран опыт Роу. Через судьбу режиссера детского кино отмечены основные вехи киностудии детских фильмов. Выбор Роу обусловлен его актуальностью для российского кино: деградация комедийного жанра в современном отечественном кино очевидна. Комедия – один из главных жанров семейного кино. Таким образом, обращение к творчеству режиссера призвано в некоторой степени вывести на авансцену современного кинопроцесса удачный опыт превращения сказки в комедийное повествование с широким адресом.

Описан творческий путь режиссера: от героических сказок до музыкальной комедии. Рассматривается сюжетика фильмов Роу, критерии выбора и оценки мотивов, прослеживаются основные механизмы создания сказочной картины мира. Представлен фактологический и аналитический материал о каждой картине мастера, и информация о замыслах, не нашедших экранного воплощения, например - «Сказка о царе Салтане». Анализ этого, прежде неизученного материала, его сопоставление с «морской» киносказкой «Садко» А. Птушко помогает описать ситуацию в развитии художественных особенностей детского сказочного кино на рубеже 1940-50-х гг., требования заказчика (государства) к экранному воплощению фантастического сюжета и его героев. Также интересны новые подробности воплощения иных замыслов – работа с Е. Шварцем над сказкой о солдате (начата еще в 1940-х гг.), фильмы, над которыми Роу работал в годы войны.

Третий раздел главы **«Актерские интерпретации образов волшебной сказки: некоторые варианты»** начинается с разговора об устойчивости характеристик, ролевом диапазоне сказочных персонажей и актерском амплуа (на примере амплуа С. Столярова - «герой», и Г. Милляра - «трикстер», которые закрепились за актерами именно благодаря фильмам-сказкам). Исполнитель ролей Ивана-дурака, Никиты-Кожмяки у Роу, Садко и Алеши Поповича у Птушко С. Столяров соответствует типичным представлениям о мифологическом герое, противостоящем «силам зла», моделирующем «свой» мир. Система ценностей была заявлена актером в «Аэрограде» (1935) А. Довженко и «Цирке» (1936) Г. Александрова. В «Кашее Бессмертном» и «Василисе Прекрасной» как в героическом эпосе создан образ витязя, богатыря, наделенного мужеством, доблестью, свободолюбием, способностью к самопожертвованию, образ

защитника «своих» от «чужих». Через оппозицию «человеческое-нечеловеческое» представлена обязательная для фольклора оппозиция (мифический код) «свое-чужое». Бой с Кашеем (Змеем Горынычем) - это сюжетное воплощение архетипической ситуации. Сказочный богатырь умеет распорядиться своей силой, тогда как нечисть отличается стихийностью, неуправляемой, хтонической природой.

Диссертант говорит об особенностях техники киноактера в свете вариативности фольклорного текста и шаблонности, известной постоянности приемов, образов, структур текста сказки. Речевая характеристика – главный способ представления героя в сказке. Обращено внимание на «говорящих» и «фоновых» героев, обозначена проблема «коллективного персонажа». В классической киносказке, как правило, действует не более двух героев-искателей. Трактовка экраном героя-коллектива в российском кино имеет свои традиции. Отдельного комментария требует эволюция женских сказочных образов: от самоотверженной рукодельницы – к богатырше, от кроткой сироты – к озорной волшебнице (Варвара в фильме «Варвара-краса...» А. Роу, Василиса из «Там, на неведомых дорожках» М. Юзовского и др.). К 1980-м гг. главный герой сказки перестает быть только борцом, он склонен к рефлексии, чудачеству, его поступки противоречат логике предсказуемой сказочной системы.

Народный смех, пародийные травестики принадлежат области антимира, «перевернутости». Персонаж русских сказок Иван-дурак часто противопоставляется царю именно в качестве носителя некоего тайного знания, кажущегося глупостью. «Смеховой мир является результатом смехового раздвоения мира и, в свою очередь, может двоиться во всех своих проявлениях. Чтобы быть смешным, надо двоиться, повторяться»<sup>9</sup> – пишет Д. Лихачев. Тема оборотничества – определяющая в творчестве Г. Миллера, как стремление вывернуть действительность, представить ее балаганным миром.

Эксцентрическая манера характерна для творчества другого актера и режиссера-сказочника – Р. Быкова: высокая мера условности, и при этом соединение трагического и комического, трогательного и отталкивающего. В грандиозной практике Быкова явлена другая тенденция развития волшебной сказки на детском экране. Парадокс как способ проверки действительности, вылились в революционное для 60-х годов изобразительное решение, неожиданные актерские работы в картине Р. Быкова «Айболит-66». Веселое, умное действо сопровождалось ироничными и смелыми куплетами о том, как

<sup>9</sup> Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение. – Л., Наука, 1984. – С. 38.

«нормальные герои всегда идут в обход». Бармалей в исполнении режиссера – капризен, любит вредничать и паясничать, но обладает пытливым умом. Синкретичный мир детства представлен Быковым через смелый синтез разных художественных элементов и в картине «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». В результате кинодействие приобретает смелую театрализованную форму.

Р. Быков отстаивал авторство в самом исполнении, идею развития фольклора через актера. «Актер – часто тот мудрец, устами которого глаголет истина, или, вернее, если не мудрец, то на худой конец младенец».<sup>10</sup>

Диссертант обобщает опыт советского кино в работе юных актеров в сказке. Еще в начале 1930-х гг. в фильме «Рваные башмаки» М. Барской удалось воссоздать на экране поразительно достоверные будни детской жизни, проявить себя талантливым педагогом, найти оригинальные и вместе с тем – доступные маленькому зрителю пластические решения, предвосхитив неореалистические практики европейского кино, использовать игровую форму работы. В фильме участвовали дети от 1 года 3-х месяцев до 13 лет. В 1940-х непосредственности от детей на экране удалось добиться В. Эйсымону, Т. Лукашевич, И. Фрззу. В 1960-х кинематограф снова внимательно изучает особенности игры детей в кадре. Наконец, в нем появились режиссеры-педагоги. Они отказываются от снисходительно умильного тона. Сквозь призму детства все видно как на ладони, и на удивительные события, наполняющие мир ребенка не распространяются аксиомы взрослых. А мерой, критерием, художественным средством в воплощении интимного мира является неудержимая детская фантазия. Взрослый же остается сторонним наблюдателем важной и полной мудрости игры детей.

«Детский фольклор» в интерпретации Э. Климова предстал в комедии «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен» (1964). В сюжете об изгнании мальчика из пионерского лагеря использованы основные мотивы фольклорной сказки: нарушение запрета, путешествие по таинственному «миру мертвых» – прохождение Кости Иночкина по ночному лагерю мимо зловещих скульптур, неузнанное прибытие в образе «царицы полей». Преодоление границ неизведанного принесло герою и его друзьям чудесное умение – прыгать через речку. Картина отразила не реальную субкультуру, а стилизованную, сатирически обыграла мироустройство страны. Фильм разлетелся на цитаты.

В сказках Роу с юными героями – «Тайна горного озера», «Новые

<sup>10</sup>Быков Р. Я побит – начну сначала! : Дневники / Комментарий Е. В. Санаевой.— М.: АСТ: Астрель, 2010. – С. 227.

похождения Кота в сапогах», «Королевство кривых зеркал», «Золотые рога» преобладала назидательность, дидактизм, дети озвучивались актрисами-травести. Музыкальная сказка предложила юным актерам активное игровое начало. Самым знаменитым героем-трикстером в 1970-х гг. в исполнении ребенка становится Буратино (Д. Иосифов). Еще в 1930-х К. Чуковский писал: «Во всех этих играх ребята выступают как авторы и в то же время исполнители сказок, воплощающие их в сценических образах. Ведь все равно, дадите вы ему эту сказку или нет, - он сам себе сказочник, сам себе Андерсен, Гримм и Ершов, и всякая его игра есть драматизация сказки, которую он тут же творит для себя, одушевляя по желанию все предметы, превращая любую табуретку в поезд, в дом, в аэроплан, в верблюда»<sup>11</sup>. Травестия и некоторое снижение героизма происходит в детской игре с ее непосредственностью реакций. На этом строится образный мир картин Л. Нечаева.

В центре **третьей главы** диссертации **«От сказки к фэнтези»** рассмотрены перспективы развития сказочного киножанра. Диссертант дает определение «фэнтези» внутри российской жанровой системы начала XXI века и проводит анализ новых фильмов сказочного жанра. Рассматривается то, как кинематографическими средствами имитируется художественная система фольклорных, литературных, постфольклорных жанров, и способы имитации кинематографических произведений. Важным компонентом в размышлениях о развитии экранно-фольклорных отношений становится экскурс во взаимоотношения постсоветского экрана с массовой культурой.

Первый раздел главы **«Настоящее и будущее классических фильмов-сказок»** посвящен проблеме адресата. Представлены оценки сказок - лидеров советского проката современным зрителем, в частности реакции на фильм «Морозко» (1964), по которым можно судить об особенностях рецепции отечественной киносказки.

По прогнозам Х. Й. Шлегеля в жанре фэнтези кроется перспектива русского ответа Голливуду: «Вспомним оригинальные русские фэнтези Роу и Птушко, которые даже сегодня в интеллектуальных кинокругах Америки воспринимаются как культовые фильмы. «Кашей Бессмертный», вошедший в программу ретроспективы симпозиума, — бесценный пример русской фэнтези 1945 года, во многом лучше продуктов сегодняшнего фэнтези-конвейера».<sup>12</sup> При этом перспектива видится исследователем в соединении традиции

<sup>11</sup> Чуковский К. И. От двух до пяти. - М.: КДУ, 2005. - с. 120.

<sup>12</sup> Искусство кино. - 2006. - № 9. - С. 93.

международного фэнтези со специфической образностью и иконографическим стилем русской народной культуры.

Особенности современного бытования фильмов – от изменения формата до подражаний, в том числе подражаний в зарубежном кино, например, в фильме «Казачьи сказки» (2007, Чехия) В. Тапеуша и Д. Димова. Сегодня фильмы-сказки Роу и Птушко в пространстве интернета относят к категориям «фильм-фэнтези» и «семейный фильм».

Во втором разделе «Городские субкультуры как источник образности кино» говорится о том, как в период 1990-х годов российского кино происходит новый виток во взаимоотношения зрителя и экрана, фольклора и киноискусства. Появляется фольклор на материале новых для российского зрителя экранных жанров, рождаются новые герои (Леня Голубков, Данила Багров, другие). Ряд нетрадиционных для отечественного киноведения и кинопроизводства терминов распространился в связи с «американизацией» как киноязыка, так и лексикона кинокритиков и зрителей.

В продолжении темы ролевого диапазона фольклорного и кинематографического героя, диссертант упоминает о смешении ролей-функций в фильмах отечественного кино последнего десятилетия, которые призваны стать «культовыми» и утвердить нового культурного героя. Н. Хренов в исследовании современной мещанской субкультуры и ее ценностях, констатирует возвращение языческой культуры в современной массовой культуре.

В 1990-х годах киноискусство пыталось разобраться в самобытности «загадочной русской души», привлекая выразительные приемы фольклора. Поиски осуществлялись в жанре комедии («Облако-рай» Н. Достая, «Особенности национальной охоты» А. Рогожкина, «Свадьба» П. Лунгина), в экранизациях («Барышня-крестьянка» А. Сахарова), в драме («Кавказский пленник», «Мусульманин» В. Хотиненко). Диссертант не дает развернутого анализа этих картин, так как в рамках заявленной темы достаточно обозначить тенденцию, особенности героической парадигмы современного отечественного кинематографа, его ориентацию на «наивную литературу», и особенности современного супергероя, формировавшегося в масскультуре 1990-х гг. посредством экрана и литературы. В это же время эстрадные трактовки бродячих сюжетов в телевизионных мюзиклах сформировали определенный стереотип экранной адаптации сказочного материала для массового зрителя.

По наблюдению А. Синявского магическое умение в фольклоре может быть заменено остроумием, шутством, силой. Преступление в фольклорных

текстах выполняет игровую, развлекательно-эстетическую функцию, а персонажи легко меняются. Своеобразные колдовские способности на постсоветском экране продемонстрировали олигархи («Олигарх» П. Лунгина), бандиты («Брат», «Брат 2» А. Балабанова, «Бригада» А. Сидорова, другие) и другие персонажи, выпадающие из нормы. Обращение к уголовной субкультуре было характерно для кинематографа 1990-х гг.

В 2000-х гг. на место разбойника приходит персонаж светской хроники, бизнесмен. Новый антураж приобрели фантастические фильмы. Герой снискавшего успех в прокате российского кинофэнтези - Вампир - герой голодный, вор чужой крови, противопоставляет себя советскому кино и всему одиозному: вспомним крушение советских архитектурных символов в «Ночном Дозоре» Т. Бекмамбетова. Сюжетика 1990-х: голод, разруха - решается в эстетике видеоклипа. Важность приобретает инициация вампира - он не просто воплощение зла («Дозоры» Т. Бекмамбетова), а герой-искатель, избранный («Ампир В» В. Пелевина). Волшебники-чудаки типажа Грея из «Алых парусов» А. Грина в российском кинематографическом мейнстриме не актуальны. Истинными героями оказываются успешные люди - герои с «иной» генеалогией. Практицизм вытеснил романтизм. Зачастую вор выступает и как наследник советской культуры. Вспомним знаменательную сцену из киноповести «Вор» П. Чухрая: герой В. Машкова рвет на груди рубашку, представляя в свою защиту портрет Сталина - «отца». Диссертант обращает внимание на использование в фильмах о бандитах структуры эпического нарратива. Кинематограф 1990-х предложил образ понятный и притягательный для потребителей массовой литературы, предложив основу для субкультурного творчества.

Мир, созданный в кинокартине может быть смоделирован затем в игре или стать импульсом к устному творчеству. Диссертант обращает внимание на проблему перевода фильма-фэнтези, которая представлена в двух ракурсах: 1) перевод волшебной сказки на экранный язык, цитирование; 2) «вторичный перевод» - перевод экранного изображения в устный текст (на примере российских субкультурных версий кассовых фильмов).

Большинство российских книг в жанре фэнтези квалифицируются специалистами как вторичное, подражательное творчество, вторичностью отличаются и их экранизации. После выхода в свет кинотрилогии П. Джексона в России возникла волна субкультурного творчества «по мотивам» фильма. Популярной у массового зрителя стала нелегальная версия экранизации романа Толкиена - альтернативный перевод. Появление неофициальных, анонимных

вариантов перевода известных фильмов можно считать своеобразным проявлением фольклоризма в культуре. Имеет смысл говорить о трикстериаде в устной культуре, в кинозависимом фольклоре и кинопародиях. Языковое трюкачество характерно для малобюджетных картин 1990-х гг. Например, оно стало эффективным приемом стилизации в практике Р. Качанова и И. Охлобыстина. «Гоблинизация» может быть названа одной из форм интертекстуальности, как и «толкиенизация» (субкультура толкиенизма) и «поттеризм» (творчество по мотивам серии книг Дж. Роулинг) она манифестирует профанное мировоззрение и генерирует создание произведений «по мотивам» фильмов. Для обозначения вышеуказанных явлений в работе принят термин «фанфикшн»<sup>13</sup>.

Функцию «вора-трикстера» выполняет анонимный рассказчик, манипулирующий авторским кинопроизведением и распространяющий свой кинотекст посредством виртуальной сети. Альтернативные переводы отражают тенденцию современной низовой культуры и чаще всего обращаются к сленгу уголовной субкультуры. Например, в пародии на «Властелина колец» братство зовется «братвою», а невиданные персонажи - орки «заменены» «урками». Единственным официальным проектом, озвученным и переведенным Пучковым стал российский фильм «Бумер» (2003, реж. П. Буслов), высоко оцененный переводчиком благодаря аутентичности событий.

Если в древнерусском эпосе крестьянское происхождение богатыря воспринималось как признак хтоничности, то в советской и постсоветской культуре оно становится обыденным. Функции же представителей «инога мира» выполняют сегодня герои божественные, поэтому в параграфе упоминаются российские фильмы «глянцевого» направления.

В третьем разделе **«Волшебная сказка в кинематографе современной России»** анализируются фильмы-сказки 2000-х годов.

Диссертант пробует определить параметры понятия «семейный фильм». Сегодня тема семьи востребована в мистических сюжетах, однако в российских картинах она приобретает специфическое решение. А. Секацкий отмечает закат фигуры Отца в авторском кинематографе 2000-х г. Та же тенденция наблюдается в фильмах для юных. Тимур в фильме И. Масленникова «Тимур и его командос» (2004) — пародия на героя повести А. Гайдара и Гарри Поттера – кумира современных подростков. На время каникул семью ему заменяют бандиты (люди

<sup>13</sup> В настоящей работе сохраняется написание термина, принятое в словарной статье «Литературной энциклопедии терминов и понятий» А. Н. Николюкина (М. - 2003, С. 1162).

его отца - криминального авторитета, временно отошедшего от дел), которых прилежный мальчик перевоспитывает.

Сказки-фильмы 2000-х гг., ориентированные на широкую аудиторию – «Лесная царевна» (2006, реж. Т. Эсадзе, А. Басов), «Волкодав» (2006, Н. Лебедев), «Книга мастеров» (2009, В. Соколовский) предлагают разный подход в развитии сказочной темы: традиции реалистического истолкования, создание коллажа из мотивов классического и нового фольклора. В них, как и в ориентированном на эстетику кинофэнтези «1612» (2007, В. Хотиненко) сюжетная канва связана с завоеванием-избавлением невесты. Диссертант делает вывод об актуальности фольклорных сюжетов, былинных и исторических персонажей. Однако современный экран чаще отдает предпочтение не национальным фольклорным и кинематографическим традициям, а игровому «квесту» и стилизации под древний или средневековый антураж. Особенную популярность приобрел мотив женской магии. Героический образ в отечественном сказочном кино, по мысли диссертанта, не может быть сконструирован искусственно по аналогии с героем зарубежного кино, вне собственной традиции. Основная проблема картин анализируемых кроется в невнятности главных мужских образов: отсутствии дополнительного измерения, гармоничного соединения бытовых и героических качеств.

В конце 1960-х создавал кинематографический аналог фольклорного героя Р. Быков. Его трагикомический Витька-дурак переживал семь смертей, нес идею милосердия.<sup>14</sup> Над цельностью образа Ивана-дурака с 1970-х гг. работал Э. Климов. Смирение и талант – вера в доброе начало мира отличало его Иванушку-дурачка. «Морока»<sup>15</sup> могла стать сказкой нового века: известно, что режиссер возвращался к ней в конце 1990-х гг. – и могла подсказать решение проблемы «семейного фильма», обогатить традиции сказочного кинематографа. Исход противостояния крестьянина и царя решался не бунтом, как в предыдущих трактовках фольклорного сюжета о «принеси то, не знаю что». Иван сумел заморочить царя, перенести его в призрачные фэнтезийные миры.

Очевидна ориентация современного семейного кино на жанр фильма-ужасов. А специфически детское кино практически отсутствует. Поколение, чье взросление пришлось на 1990-е и 2000-е гг. российский кинематограф оставил

<sup>14</sup> В это время Быков осмысливал религиозный опыт русского народа, параллельно работе над сказкой изучал Библию, Рамаюну, фольклор. Сценарий, насыщенный «запретными» мотивами не мог быть поставлен, и Быков отказался от него, но возвращался к своему персонажу спустя десятилетия в беседах с коллегами и дневниках.

<sup>15</sup> Архив «Мосфильма». Оп. В., ед. хр. 1975.

без внимания, не предложил интересного репертуара, самобытных и разнообразных картин в различных жанрах – от школьной комедии до героического сказания.

**В Заключении** подведены итоги исследования. Изложены основные **выводы:**

1. Волшебная сказка - актуальный материал для российского кино, важный жанр детского кинорепертуара.

2. В отечественном детском кино прежде реализовывались разные индивидуальности: оригинальные режиссерские высказывания на материале сказки; крепкий жанр – «актерское», «зрелищное» кино. Практика отечественного кино доказывает, что развитие фольклорного образа в киноискусстве возможно через актера. В диссертации выявлено, что, несмотря на богатый опыт отечественного киноискусства в создании киносказки, сегодня фольклор на экране подменяется элементами массмедиа, детский фильм – «окупаемое кино» с четкой морфологией, сказочный герой – «медийным» персонажем, утрачено отношение к сказке как художественной тайне.

3. В ситуации глобализации киноязыка, в эпоху интерактивности правомерно обращение киноведения к кинозависимому фольклору<sup>16</sup> как пласту культуры, в котором имитируется и пародируется кинематографический дискурс. Взаимовлияние экрана и постфольклора очевидно. Городские субкультуры становятся источником образности современного кино, однако нет места на экране детской субкультуре, с ее играми, самобытным фольклором.

4. Остается необходимость в поиске киноискусством особых стиливых приемов, ориентированных на эстетические представления детей, их психологию, особенности мировосприятия. В этом случае, киносказка способна остановить деградацию детской субкультуры.

Анализ ситуации показал, что детское кино не старится, если фильмы, воспринятые детской аудиторией, со временем утрачивают привлекательность для ребенка, то сказки А. Птушко, А. Роу, Р. Быкова, И. Фрэза, Н. Кошеверовой остаются в репертуаре юного зрителя. Осмысление накопленного опыта открывает перед современными кинематографистами богатые возможности по освоению сказочной стихии и возрождению жанрового кино в России.

5. Диссертантом выделены основные категории, по которым может анализироваться фильм-сказка. Применения техник анализа фольклорного

---

<sup>16</sup> Термин широко используется в рамках проекта РГУ «Фольклор, постфольклор: структура, типология, семиотика» // <http://www.ruthenia.ru/folklore>

произведения к фильму позволяет выявить особенности реализации сущностных черт жанра.

На протяжении века сказка одаривала экран духовным опытом и мудростью народной культуры, подсказывала художественный код создания самых популярных и любимых народных героев, учила кино искусству выражать глубокое и серьезное через простое и забавное, активно стимулировала бурное экспериментаторство и развитие той части киноязыка, что призвана передавать условное, фантастическое. От того как, на каких принципах, на каком уровне и в каких формах будет развиваться экранно-фольклорный диалог, во многом зависит будущее российского киноискусства.

#### **Публикации по теме исследования**

##### ***Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:***

1. Сказочный герой на киноэкране: опыт А. А. Роу // Ученые записки : Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2010. – № 3 (15). <http://www.scientific-notes.ru/pdf/015-030.pdf> (0,6 п.л.).
2. Городские субкультуры как источник образности современного детского кино // Вестник УРАО. - 2010. - нояб. (0,25 п. л.).

##### ***Статьи и публикации в научных сборниках и научно-периодических изданиях:***

1. Кино как телепроект. Литература на плоскости кинескопа // Российское кино : Вступление в новый век. — М.: Материк, 2006. — С. 67–99. (2 п. л.).
2. Абдулов Александр, Басилашвили Олег, Высоцкий Владимир, Гафт Валентин, Дроздова Ольга, Дуров Лев, Лановой Василий, Самохина Анна, Фатеева Наталья, Фрейндлих Алиса, Яковлев Юрий // Актерская энциклопедия. Кино России. Вып. 2. — М., 2008. (общ. объем 5 п. л.).
3. Кино и фольклор: Попытка терминологического экскурса с библиографией и фильмографией // Кинограф. — № 18. — 2008. — С. 232-284. (3,25 п. л.).
4. Быков Ролан Антонович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. I. — М., 2010. — С. 91-94. (0,3 п. л.).
5. Александр Роу. Аннотированная библиография и фильмография. Архивные материалы (составление, вступление, комментарии) // Кинограф. — 2010. — С. 26-103. (6 п. л.).

Подписано в печать: 15.11.2010

Заказ № 4541 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная. Объем: 1,5 усл.п.л.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

[www.autoreferat.ru](http://www.autoreferat.ru)