

Olga BOCHKARIOVA

Dialogue «Man — Time» in the Polish musical animated film

The article uses the interpretations of classical music in animation to consider the problem of organizing time and space in the Polish musical animated films «Vivaldi, „The Seasons“» (1990–1995, directed by W. Bober) and «Chopin, „Prelude Des dur“» (1997, directed by S. Sliskowski). The Dialogic nature of the artistic image of an animated film is understood as a certain invariant of reading music, which is associated with the actual problems of the era in which the composer lived, and at the same time the era in which the animator creates his film.

Keywords: composer, dialogue, man, time, animated film.

Ольга БОЧКАРЁВА

Диалог «Человек — Время» в польском музыкальном анимационном фильме

В статье на примере интерпретаций классической музыки в мультипликации рассматривается проблема организации времени и пространства в польских музыкальных анимационных фильмах «Вивальди „Времена года“» (1990–1995, режиссер W. Bober), «Шопен „Прелюдия Des dur“» (1997, режиссер S. Sliskowski). Диалогическая природа художественного образа анимационного фильма понимается как некий инвариант прочтения музыки, сопряженный с актуальными проблемами эпохи, в которую жил композитор, и одновременно той эпохи, в которой создает свой фильм художник-аниматор.

Ключевые слова: композитор, диалог, человек, время, анимационный фильм.

Мировое пространство интернета, распространение средств массовой коммуникации меняет мышление, ценностные ориентиры, образ жизни современного человека, его характер общения и взаимодействия с другими людьми. Феномен информационной войны, борьба за умы соседствует с инфантильным сознанием «массового человека», ориентированного на гиперпассивность, на все большее и большее потребление, получение удовольствия «посредством другого», в конечном итоге, подменяющего настоящую жизнь симулякр. Растворяясь в разнообразных привлекательных имиджах, человек не обретает собственного лица, наблюдается ситуация переориентации с я-истинного на псевдо-я. В этих условиях возрастает роль культуры и образования, которые настраивают личность на самореализацию, на творчество, спасая растущего человека от излишней технизации, ощущения неполноценности и депрессии.

Искусство существует как внутренний диалог, как работа человека над постоянной интерпретацией накопленного ранее культурного богатства, как переосмысление всех ранее сложившихся смыслов, как содержание личностного сознания, деятельности. Внутреннее обращение к себе как другому — это необходимое условие восприятия искусства, возможность расшире-

ния самосознания на основе возникновения целостного интерсубъективного поля общих смыслов, образов, мыслей и чувств. Необходимо отметить, что все виды искусства объединяет такая категория как «художественный образ», обусловленная единством приемов и законов его построения, сочетанием универсальных компонентов языка (форма и содержание, интонация

и ритм, время и пространство, фигура и фон), единством функций и решения поставленных задач.

Музыка как искусство временного смысла, данно-го в интонировании, развитии, организуемого ритмом, привлекает художников, поэтов, актеров, режиссеров. Воплощение музыкального образа в анимационном фильме невозможно без диалога музыканта, композитора и художника-мультипликатора. Источником творческого процесса, позволяющего интерпретировать музыкальное произведение, является осознание значимости проблемы, которая, вызывая отклик личностных ассоциаций, дает толчок к «пересотворению заново». Создание музыкального анимационного фильма связано с поиском синтеза композиторского «я» и авторского «я» художника-аниматора. «Художественный образ в мультипликационном фильме имеет диалогическую природу, это точка перехода от личностного „Я“ композитора к личностному „Я“ мультипликатора-режиссера-художника. Музыкальный образ требует принятия, перехода во внутреннее „Я“ (интравертированная система художественного диалога), чтобы затем перейти в чувственно-предметную, зримую, слышимую форму (экстравертированная система художественного диалога). Внешний и внутренний диалоги в процессе творчества должны быть согласованы, эквивалентны и духовно насыщены» [1, с. 78–79].

Диалог с творческим «Я» Другого позволяет решать проблему организации времени и пространства («хронотоп»¹) в едином потоке звуко-зрительных образов и ассоциаций. Музыка как искусство «становящегося смысла», существующее в интонационном движении и развитии, сопрягается с динамикой пространственного художественного разворота анимационного фильма. Воплощение идеи диалога «Личность — Время» связывается со стремлением авторов выразить и понять ценность и целостность мира как единого и одновременно множественного, существующего в динамике преобразования. В ситуации диалога личности с художественным образом хронотоп несет основную эмоционально-смысловую нагрузку, определяя форму и способ постижения сущности. Об этом интересно рассуждает П. Флоренский: «Деятельность искусства работает над этим уплотнением пространства и времени, почему мимолетные и рассеянные по лицу земли и в смене годов впечатления приобретают через искусство вес драгоценного слитка» [3, с. 103].

Рассмотрим диалог «Человек — Время» на примере музыкальных анимационных фильмов «Шедевры классической музыки в анимации» («Miniatury Filmowe do Muzyki Klasycznej»), созданных польскими кинематографистами в студии TV Studio Filmów Animowanych (г. Познань). Авторы анимационного фильма «Вивальди „Времена года“» (режиссер Wieslaw Bober) через арку «хронотопа» вводят слушателей, зрителей в сферу

смыслов, оперируя синестетическими связями между звуком, изображением, движением.

В фильмах «Зима» (1990), «Весна» (1991), «Лето» (1993) «Осень» (1995), объединенных в цикл, авторы размышляют о конечности–бесконечности существования микро и макрокосмоса, философски осмысливают проблему взаимоотношения «Человек — Время». Дистанцируясь от реального бытия, создавая другое измерение пространства–времени, авторы фильма проводят идею существования хронотопа в художественном, личностном и абсолютном измерении. Используя обыденное повседневное понимание времени в виде образов старых или молодых людей, растений, природных пейзажей (весеннего пробуждения или осеннего увядания), авторы фильма, опираясь на условную данность эстетики времени (в границах «времен» и «возрастов»), открывают горизонт восприятия различных модусов: от циклического и линейного разворота времени до абсолюта. Объединяющую функцию играют символические образы, которые появляются в каждом фильме цикла.

Открывает фильм образ «всевидящего ока», который как бы говорит нам: «Сейчас Вы не только услышите музыку, но и увидите ее». Авторы прочерчивают основные диалогические связи внутри каждого фильма и между всеми фильмами цикла, добиваясь при этом философских обобщений: «природа–искусство», «человек–природа», «музыка–космос», «мужчина–женщина», «человек–искусство–свобода», «мировое дерево», «время–пространство», «жизнь–смерть» и др.

«Весна» — это гимн воспевания пробуждающихся сил природы (восход солнца, порхание в танце бабочек и др.) и человека, его любви, философское обобщение источника зарождения новой сущности как Начала возможности Бытия. Показывая динамику развертывания формы, авторы утверждают идею открытости, источника для существования отличного от того, что было ранее. Очерчивая образ зарождения, пульсации новой жизни (раскрывающийся бутон цветка, младенец в утробе матери, а затем у ее груди и др.), авторы фильма связывают его с перспективой будущего развития. Фильм «Весна», начало цикла, мыслится авторами и как «приглашающая сила» к просмотру, к диалогу со зрителем. Неисчерпаемые возможности начала как источника Нового связываются с характеристиками, присущими молодости, — любовь, оптимизм, радость открытий.

В фильме «Лето» авторы передают чувство безусловной полноты сущего, когда формы бытия «заполнены до краев», — это радость от ощущения зрелости как налитого колоса. Авторы мыслят этот образ как вершину (акме) человеческого существования. Однако полнота человеческой жизни возможна, когда человек своим присутствием размыкает мир, наполняет его диалогом с Другим. Сущность зрелости мыслится как способность

¹ Понятие «хронотоп» (греч. *chronos* — время, *topos* — пространство) можно перевести как время-пространство, предполагающее взаимную обусловленность пространственных и временных соотношений.

любить — вместить в себя иную сущность, либо проявить свою сущность для Другого. В фильме обозначен интересный образ (следы на песке смываются морской волной), который можно трактовать и как временность существования человека на Земле, и как способность человека оставить свой след на Земле.

Идею чувственного восприятия угасания времени в фильме «Осень» авторы воплощают через образ предконечности сущего. Восприятие «начала конца» становится доступным в образе осеннего пейзажа, мысленного сопоставления его с «осенью» человеческой жизни. Сопоставляются рыжие краски осени и огненно-красные краски огня в камине, у которого сидит человек. Он только что присел в кресло и вспоминает образ возлюбленной, навеянный меланхолической мелодией музыкального произведения. Этот фильм — размышление о том, что нельзя вернуть прошлое, но у человека остается воспоминание о нем, островок памяти, который его утешает и примиряет с бытием.

Конечность бытия, связанная с категорией утраты, тоски по ушедшим близким, сопряженных с переживанием конечности собственного существования, открывается человеку в фильме «Зима». Утешение человек находит в детях, внуках, для которых каждый год устраивается новогодняя елка, разукрашенная гирляндами. Через замедление темпа, создается ощущение бессобытийности, монотонии, временной растянутости, пустотности, тоски по Бытию. Подводя итог, человек задает себе вопросы экзистенциального характера: «Для чего человек существует на свете?», «Что такое время?». Человек живет прошлым. Старость — это абсолютная невозможность становления, возможность небытия. Однако чувство конечного соединяется с чувством Вечности сущего, бесконечности временного потока.

Авторы выстраивают фильм на основе потока ассоциаций, фокусируя разнообразные чувства. Каждое эмоциональное состояние, выраженное художественными средствами, имеет особое неповторимое пространство-время, свой хронотоп: весна — «разливающаяся радость», лето — «триумф любви», осень — «воспоминание», зима — «продрогшее одиночество».

Вероятно, молодой человек для себя в большей степени актуализирует ценностные смыслы фильмов «Весна», «Лето», а «Осень», «Зима» будут им восприниматься более отдаленно, с некоторой дистанции. Зрелый человек, выбирая ближнюю дистанцию, соотносимую с собственным возрастом, части «Весна», «Лето» воспринимает с позиции прошлого, для него это то, что уже прошло, что хранит память.

Анимационный фильм «Шопен „Прелюдия Des dur“» (1997, режиссер Stanislaw Sliskowski) несколько по-иному решает проблему диалога «Человек — Время». Человек соотносит свой опыт реального проживания времени с образом Времени, воплощенного в фильме,

который передан достаточно простой условностью: танцующий кленовый лист (зеленый — весной и летом, желтый — осенью, засыхающий, с прожилками, напоминающими морщины на лице человека, — зимой). Авторы следуют трехчастной композиции музыки, вводя в репризный раздел фильма образ весеннего кленового листа. Возникает невольная ассоциация, при которой «образ я» («я–настоящее», «я–прошлое», «я–будущее») зрителя сопоставляется, накладывается на образ Времени, воплощенный в фильме. Не обходят авторы и трудности и препятствия в жизни главного героя, показывая путь преодоления через шипы. Удивительного эффекта, созвучного эмоциональному состоянию печали, сожаления, утраты, удалось добиться авторам фильма через показ жемчужных капель дождя, растекающихся по стеклу.

Общение с художественным образом анимационного фильма для личности станет ценным только в том случае, если актуализируется персональный жизненный и эстетический опыт, его личностное время. «Создаваемые в разных видах искусства Вторичные миры имеют разную «глубину» и «вместимость» и сильно отличаются друг от друга по способности удерживать (в сознании реципиента) дистанцию между художественным миром артефакта и Первичным миром, которому реципиент принадлежит телесно», — отмечает ученый С. Лишаев [2, с. 117]. Таким образом, степень осмысления проблемы «Человек — Время» в музыкальном анимационном фильме зависит от целостности мировосприятия и мироощущения личности.

Диалог с художественным образом возникает на темпоральной основе, затрагивая механизмы личностного времени. Процесс восприятия анимационного фильма основан на синестезии, ассоциативной природе мышления, интегрирующей различные уровни организации психики: «сознательное–бессознательное», «логическое–интуитивное» и др. Органичность, цельность, нераздельность чувства и понимания — это предпосылка творческого восприятия фильма, его универсального художественного языка, выражающего диалог человека и мира, язык чувств и эмоций, на основе которых формируется эстетический опыт личности и проявляется в творческой деятельности.

Художественно-эстетический диалог выполняет функцию социально-культурной и психологической адаптации человека, позволяющего через переживание художественного образа (Красоты, Гармонии, Совершенства) приподняться над хаосом эмпирической действительности. Актуализация экзистенциальных ценностных смыслов предполагает наличие определенных констант жизненного и художественно-эстетического опыта, пространство которого расширяет диалог с искусством.

Литература

1. Бочкарева О. В. Диалогическая природа художественного образа в детском анимационном фильме // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. Том II (Психолого-педагогические науки). С. 78–83.
2. Лишаев С. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. 2-е изд., испр. СПб.: Алетейя, 2012. 256 с.
3. Флоренский П. История и философия искусства. <https://www.rulit.me/books/istoriya-i-filosofiya-iskusstva-read-227077-103.html> (дата обращения: 20.01.2020).

Alexander DEMCHENKO

On one of Sergey Slonimsky's masterpieces

The movement, named a «new folklore wave», became extremely important for the Russian art practice of the 1960s and 1970s, and Sergey Slonimsky made a significant contribution to its formation. One of the most striking works created in this direction is his opera «Virineya» (1967), in which he sought to reveal the essence of the national nature in the prism of the revolutionary events of the early XX century. The dominant image of the people is outlined in a situation of fundamental social upheavals with the corresponding evolution of the worldview from spontaneous ferment to organized struggle. In general, the opera is a complex hybrid of genres, the best definition of which is folk musical drama, which implies a generalized historicism of the narration about the people's life and the visible specificity of recreating personal destinies, the monumental scale of epic paintings and the subtlety of psychological observation

Keywords: S. M. Slonimsky, «new folklore wave», «Virineya», opera, folk musical drama.

Александр ДЕМЧЕНКО

Об одном из шедевров Сергея Слонимского

Движение, получившее название «новая фольклорная волна», приобрело для отечественной художественной практики 1960–1970-х годов исключительную значимость, и существенный вклад в его становление внес Сергей Слонимский. Одно из ярких произведений, созданных в этом русле — его опера «Виринея» (1967), где в призма революционных событий начала XX века он стремился раскрыть суть национальной природы. Главенствующий здесь образ народа обрисован в ситуации коренных социальных потрясений с соответствующей эволюцией миропонимания от стихийного брожения к организованной борьбе. В целом опера представляет собой сложный жанровый гибрид, лучшее определение которому — народная музыкальная драма, что предполагает обобщенный историзм повествования о жизни народа и зримую конкретность воссоздания личных судеб, монументальный размах эпических картин и тонкость психологического наблюдения.

Ключевые слова: С. М. Слонимский, «новая фольклорная волна», «Виринея», опера, народная музыкальная драма.

Общеизвестно, сколь значимым для музыкального искусства начала XX века было течение, которое вошло в историю с наименованием *неофольклоризм*. Можно напомнить, что среди многочисленных его представителей крупнейшими являлись Игорь Стра-

винский в России и Бела Барток в Венгрии, и расцвет их творчества в русле данного движения приходился на 1910–1920-е годы. Прошло несколько десятилетий, и то, что было свойственно раннему творчеству Стравинского и Бартока, заново возродилось в художест-