

УДК 778.5

Некоторые модификации фольклорной сказки в кино: опыт теоретического исследования

СПУТНИЦКАЯ Н. Ю.

Аннотация

В статье рассматриваются специфические исследовательские стратегии фольклора в кино. Фольклорный материал в кинокадре активно взаимодействует с иными видами символов. Автор, используя широкий эмпирический материал, выявляет наиболее важные типы реализации фольклора в кино.

Ключевые слова

Фольклор, кино, киносказка, символ, киноведение

Some modifications of folklore fairy tale in cinema: experience of theoretical research

SPUTNITSKAYA N. Y.

Abstract

The article discusses various research strategies to study folklore in the movies. Folklore material in cinema actively interacts with other types of symbols. The author uses a wide empirical material and reveals the most important types of folklore realization in cinema.

Key words

Folklore, film, fantasy, symbol, cinema studies

В исследовании «Кино: реабилитация архетипической реальности» Н. Хренов полемизирует с З. Кракауэром. Прибегая к методологии К. Юнга, и обращаясь к теоретическому наследию С. Эйзенштейна, исследователь доказывает, что кино реабилитирует не только физическую, но архетипическую реальность. Отмечает социологическую уязвимость концепции немецкого ученого: архетипический смысл реальности демонстрируемой кино оставался для Кракауэра закрытым [9].

Интересную трактовку символических образов предлагает культуролог М. Эпштейн. Он вводит понятие «кенотипы-сверхобразы», характерные для посттрадиционных обществ, ориентированных в будущее. В них имплицитно содержатся символические признаки того, что не оформилось как реальность. Кенотипом (например, фотоаппарат, киногород в фильмах Ф. Феллини и М. Антониони) следует называть архетип, используемый в ином метафорическом значении. Если Юнг под архетипом понимал доопытную смысловую матрицу, появляющуюся в недрах коллективного бессознательного, то кенотип (от *kainos* — новый и *typos* — образ) не имеет отношения к древней мифологии, исследователь называет его частью архетипа — производной его неконсервативных слоев [11].

Авантекстом для современной киносказки является все кино — документальное, игровое, зарубежное, телевизионное, а также сетевое творчество. Такие разные исследователи сказки как Дж. Р. Толкиен и В. Пропп единогласно выступали против ее драматизации. Между тем, по схемам, предложенным советским фольклористом, конструируются чистые образцы жанра и игровые действия, а творения британского ученого широко использованы в «фанфикшн».

По-своему реализуется в кинокартине фольклорная поэзия. Ей свойственна дискретность описания, исключительные подробности, пространность, отсутствие сюжета. В поэтическом кинематографе место лирического героя занимает комбинатор кадров-образов, «художник-прагматик», осуществляющий вместо народа отбор наиболее действенных художественных форм. Синкретизм свойствен игре в фольклоре, в кино и *игре младенческой* (Л. Выготский). В 1929 году А. Пиотровский назвал кинематограф универсальным методом технического обновления искусств. В пору зарождения теоретической мысли, в эпоху *неискусства кино* именно синкретизм служил отправной точкой для размышлений о кинематографе как сфере творчества, близкого фольклорному (архаическому). Именно поэтому интересно подчеркнуть общность и разницу между привычными для современного исследователя словосочетаниями «синтетическое искусство» и «синкретичное творчество», что актуально в связи с нерасчлененностью и современного кинопроцесса от других форм медиатекстов и форм массового творчества. Для синкретизма характерно символическое, подражательное воспроизведение желаемого. В литературоведении (А. Веселовский) под ним понимают также сочетание ритмизированных движений с элементами слова и музыкой. Таким образом, ритм на определенной стадии развития синкретического творчества являлся главным, организующим и объединяющим элементом представления, тогда как текст импровизировался, мог быть бессвязным, эта идея удивительным образом находит себя в практике монтажного кинематографа 1920-х годов

Синкретизм также имеет иной перевод — от греч. *syn* — с, вместе и лат. *cresco* — расту, увеличиваюсь. В контексте кино предложим перевод — расти, мультиплицироваться, множиться на кадры. Под синкретизмом понимают и особенность детского мышления и восприятия, характеризующихся тенденцией связывать между собой разнородные явления. Так, по мнению Л. Выготского, синкретизм обусловлен стремлением ребенка принимать связь впечатлений за связь вещей. При этом синкретические обобщения выступают первой стадией в развитии значения слова, для которой характерен ненаправленный перенос значения слова на ряд связанных в перцептивном плане, но внутренне не родственных друг с другом объектов. Это

перекликается с такими явлениями киноязыка, как нетрадиционный, ассоциативный монтаж и др.

Как эпическая поэзия отличается от традиционной, так и кинопоэзия часто независима от строгого, заранее заданного ритма. Слитность поэзии и музыки, видимого и слышимого, песни и пляски, осознание их присутствия в фольклорном произведении делает законы восприятия произведений особыми. Сопоставляя фольклор с кинематографом и 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, т. н. *синестизации* — способности органически соединять в процессе восприятия образы, усваиваемые разными органами чувств (С. Эйзенштейн). В размышлениях о проблеме специфического восприятия фольклора и кино родилось понятие *синестезии* (В. Гусев) [2, с. 7; 11], под которым понимается исторический подход к анализу искусства, эволюции синтетизма в нем и признания общности законов восприятия устных и кинематографических произведений.

Для исследователя сказки имеют значение такие особенности как синтетичность устного произведения и кинофильма, особенность их коллективного восприятия. Анонимность часто служит признаком принадлежности к низовой культуре кинематографического произведения или его части. Решая проблему фольклора на экране, имеет смысл оперировать и иными показателями, кроме соответствия фильма тексту и жанру фольклорного источника, ведь конкретный текст и его жанровая принадлежность и в устном творчестве не всегда опознаются, а процессы восприятия и творчества перетекают друг в друга. «Но этот новый язык возникает вне слов, через “детали“, “укрупнения“, “деформации“...» [7, с. 79].

Как носитель нового языка кинофильм реализовал в особой форме определенные ритуальные техники, предшествующие слову. «Хороший фильм, позволяющий логической цепочке чувств протекать сквозь смену изображений, не может быть пересказан» [7, с. 96]. Пространство кинокадра может быть каким угодно: оно способно разворачиваться и сжиматься до любых размеров и исчезать. Уже в процессе монтажа, а затем в акте восприятия начинается разделение времени-пространства на два: в одном происходит действие, в другом нет. В кино, как в психике (киносюжет как отражение психической структуры) время может разворачиваться в обратную сторону (можно попасть в собственное детство), и всегда оно отмечено взглядом из прошлого, осуществляет его проекцию в настоящее, когда перед нами разворачивается в видимых образах знакомый экранизированный текст, реконструируемые кадром известные обстоятельства.

В какой временной плоскости оказывается автор киносказки? Если театр «превращает в телесную реальность собственное время — время сцены», «кино же динамизирует пространство, спацилизирует время» (Э. Панофский) [7]. Ситуация по характеристикам совпадает с ритуальной, когда время и пространство меняют свои статусы, умножаются и актуальным становится разыгрываемое.

С одной стороны события фольклорного текста разворачиваются в линейном времени, они могут указывать в древность, использовать символику прошлого, но всегда возвращают реципиента в его детство из мира, где все детерминировано и подчинено правилам. Использует при этом свои довольно жесткие законы, допуская спонтанность. Инстинктивный взгляд на мир имеет обрядо-мифологическую форму выражения. В двадцатом веке на место словесного, литературно-упорядоченного оформления волшебного сюжета приходит кинематографическое.

Язык произведений народного творчества, благодаря своей трафаретности и устойчивости, позволяет говорить о наиболее важных его признаках, отвечающих в свою очередь киноспецифике, где постоянны языковые формулы, но не весь «словесный состав».

Такие определяющие для фольклора качества как метафоричность и иносказательность открывают пространство для изысканий собственно кинематографических. Так «фиксирующая» функция фольклорных эпитетов предлагает простой визуальный образ, а «необходимые» [8, с. 144] характеристики — то есть несущие качества необычные для своего предмета подсказывают поэтическое использование предмета, необычное визуальное оформление. Смысл фольклорного и кинематографического произведения напрямую связан с оформлением речи.

Пропп определяет в своей работе «Эпос» метафору — как «перенесение признаков с одного предмета на другой», а иносказание — как способ замены одного зрительного образа другим. «Так, образ плачущей девушки сам по себе может быть поэтическим, но может таковым и не быть. Если же образ плачущей девушки выразить через образ березы, опустившей ветки к воде, образ плачущей девушки будет восприниматься поэтически». Легко отметить чрезвычайную кинематографичность метафор произведений народных жанров:

«Они день едут по красному по солнышку,
Они в ночь едут по светлому по месяцу.
А ведь день за днем, как будто дождь дождит,
А неделька за неделкой как река бежит...»

Каждый сказочный предмет отличается красочным признаком: наливное яблочко, золотая тарелочка. Человек, рассказывающий сказку, имеет свой арсенал выразительных средств. Однако списки и классификации выразительных приемов мало значат в таком деле — необходимо чувствовать, переживать природу сказки, реагировать на нее. Это неперемненные качества для кинематографического сказителя.

Совмещение в тексте фольклорных произведений частей речи, обозначающих модальность действия (кабы; ли) со словами, обозначающими его реальность (нонь; тут), показывает, что вымысел, понимается как действительность. Отобранные веками формы создают гипнотический эффект имеющий много общего с воздействием киноизображения. В волшебной сказке происходит удвоение времени и пространства — поверженный герой может быть оживлен, а его мир противопоставлен потустороннему и так далее.

События полнометражного фильма — есть не единый сказочный сюжет, а рассказ со всеми игровыми составляющими. При этом если временные рамки любого вида восприятия рассказа имеют известные границы, осмысление архетипической ситуации может продолжаться всю жизнь, она продолжает проецироваться в разных жизненных ситуациях. В изменении и формировании психических структур одну из главных ролей выполняет именно сказочное действие. Неслучайно в практической психологии волшебные сказки приравниваются к сценарию личной истории.

Портрета как такового, народная сказка не дает, в отличие от большинства авторских сказок. Облик героя может быть растражирован задолго до того, как реципиент встретится с ним на экране (как это произошло с Гарри Поттером Дж. Роулинг). Главным в киносказке оказывается не четкое сохранение функций, а психологическое содержание визуальных образов. «Кинематографическая драма имеет, если так можно выразиться, более мелкое зерно, чем драмы реальной жизни, она происходит в мире более точном, чем мир реальный. Но, в конце концов, мы можем понять значение кино, благодаря восприятию: фильм не мыслится, он воспринимается» [4, с. 22]. В кинематографическом осмыслении мифической сказки важную роль играет согласованность архетипических ситуаций.

С лингвистической точки зрения в тексте сказки дается картина сменяющих друг друга действий. Динамика событий передается с помощью совмещения глагольных форм настоящего времени и прошедшего времени совершенного вида, что так близко технически искусству кино, при этом отчетливы и постоянны такие стилевые черты, как конкретность, образность, эмоциональность, характерная для периода становления в кино типичного героя. Эмоция, выражаемая если не интонацией, то тщательным подбором слова, отвечает принципу монтажного выделения, определенному ракурсу на событие, на героя, на предметную среду.

Зачин, вводящие фигуры, несут в кинофильме значение сакральное: концентрируют пространство, выделяют в повествовании активное начало, содержат в себе позитивные модели. Вспомним А. Зюеву — старушку в сказках Роу, деда Слышко из «Каменного цветка» Птушко или гусяров, начинающих легендарное повествование в сказках 1930–40-х годов. Происходит выпадение из линейного времени. В кино на соответствующий лад настраивают титры, поскольку среди юных зрителей мало кто интересуется ими, зачин необходим. В киносказке иллюстративная сторона занимает значительное место и именно в ней выявляются приметы сказового стиля.

Существуют разнообразные формы взаимоотношения кино и эпоса. Особое место среди них занимают экранизации. При этом фильмы тяготеют либо к историческому повествованию-воссозданию, либо к реконструкции фантастических аспектов повествования. Элемент поэтизации, придания личному подвигу государственного значения свойственны некоторым волшебным сказкам. Героические сказки заимствуют имена, ситуации, эмоцию эпоса. Обращаясь к этимологии этих слов, заметим, что сказка имеет в своей основе активное повествование о совершенном действии — [сказать]. Былина — [быль] — красочный рассказ об исторических событиях. Правда, и в эпосе появляется волшебный предмет, но функции его весьма ограничены. Былину сложнее хранить в памяти, она обладает большей точностью, что, с одной стороны, облегчает ее воссоздание на экране. Большой благосклонностью у ученых ценителей народных жанров пользуются кинокартины, заимствующие стиль повествования, а не сюжет героического эпоса.

Былина — образец метонимии. В ней необыкновенным образом реализуются поэтические и повествовательные формы. Это всегда славное, героическое прошлое, но ее интонацию определяет реальная ситуация, время рассказа. Эмоция, выражаемая тщательным подбором слова, отвечает важнейшим задачам киноискусства, принципу монтажного выделения, определенного взгляда на событие, на героя, на предметную среду. И сам принцип каноничности текста — точность его характеристик, конкретность изображения — говорит о «кинематографической» природе эпоса, о необходимости его фиксации. При всей своей условности и поэтичности былина претендует на достоверность, как претендует на нее киноизображение.

Обращение (например, богатыря к матери, польского короля к Добрыне) подчеркивает облик, дает крупный план, деталь. Обращение выделяет героя из массы, типизирует его, дает одновременно с обликом и характеристику (Баба-Яга Костяная нога, царь Поганин и т. д.), то есть пытается передать «всю полноту» облика. Определенность, весомость каждого слова в былине и в народной сказке, соблюдение ритма создается благодаря употреблению повторов: слов, выражений, словесных пар, создающих акцент на предмете или явлении. Функцию монтажных ножниц в пространстве фольклорного текста выполняет предлог, разделяющий один эпитет от другого. Придавая каждому выражению особую значимость, создавая неповторимый ритм, не свойственный литературной речи, общепринятым языковым нормам. Медитативная функция непривычных предлогов-артиклей (В. Пропп) эквивалентна рамке кадра, сигнальной детали творимой сказителем реальности с установкой на новый язык, ритмику, на визуальное представление.

Прием уподобления является одним из кинематографических способов создания фантастического. В отличие от «превращения», свойственного анимации, прием «ракурсного» письма (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...» [10, с. 98]. Киноэкран возвращает предмету облик, создавая достоверный и одновременно фантастический образ. «Сказка не так уж изобразительна, но она глаза и стремится охватить взглядом как можно больше вещей, для чего иногда прибегает к широкоэкранным изображениям, к панорамным съемкам, показывающим воочию, что же, собственно, принимается ею за прекрасное — пишет А. Синявский. [6, с. 17].

В 1980-х годов к теоретическому наследию Проппа обращается Р. Быков. Он отмечает грандиозность системы выстроенной ученым, ее богатыми перспективами, размышляет о необходимости словаря литературоведческих терминов описывающих фольклор для работы режиссера, восхищается произведенными изысканиями фольклориста в области происхождения и развития сказочных мотивов. Но ему не близка идея какой бы то ни было классификации сюжетов, ибо в ней он видит опасность порождения штампов и абсолютное отрицание соавторства исполнителя. «Возражая Проппу, хочется опереться на один вывод, к которому я пришел: исследуя любое *живое* явление, надо с самого начала признать за ним право тайны... Морфологическое или молекулярное построение гоголевских “сказок” ближе к молекулярному строению философской клоунады». [1, с. 231].

В этот момент режиссер работал над музыкальной сказкой «Андрей-всех добрей» [1, с. 196]. Быков планировал пригласить в качестве автора текстов к музыкальным номерам Ю. Энтина или Ю. Кима, собиравшись использовать элементы циркового искусства. Работая над сценарием, он именовал свой замысел — «экологическая сказка». Бросая вызов часто лакирующим исторические корни фольклорного образа предыдущим кинематографическим интерпретациям, он делает своего героя богатырем. Его Андрей стал богатырем от доброты, он воспитан в лесу, как Маугли, понимает язык зверей (идея «подстрочного перевода со звериного»). Антагонист же страдает гордыней. Трагичными видел Быков духов природы — Водяного и Лешего,

размышлял о развитии в сказке героя истинного и ложного в образах близнецов.

В героическом эпосе герои взрослеют, но не стареют, кино позволяет охватить значительный промежуток времени, и если фольклорный сюжет не предполагает старения героя, то на экране его признаки тоже могут оставаться постоянными. Так называемые *окаменевшие эпитеты* закрепляются за своим носителем, что создает постоянство характеристик. И если в сказке герой совершает подвиг, подчас не прикладывая особенных физических усилий (с помощью волшебства, хитрости), то в эпосе он всегда совершает подвиг «исторического» значения. Киноизображение запечатлевает героя, его облик раз и навсегда, оно способно создать канон. История мирового кино знает достаточно примеров, когда фильмы смогли запечатлеть «единственно возможный» облик персонажа.

* * *

Для обозначения действий в волшебной сказке используется точная глагольная лексика, по сути, это хронологическая констатация действий героя на пути достижения цели. В тексте щедро используются красочные эпитеты, уменьшительно-ласкательные суффиксы. Имеют место параллели показа действий лиц, то есть сюжетная структура волшебной сказки предполагает некоторые монтажные сопоставления. При мудром рассказе сказка предстает так наглядно, что создается иллюзия присутствия в ней. Каждый раз она звучит по-новому, требуя узнавания. Сказкой решается задача, характерная для кинофильма как вида художественной речи — нарисовать, изобразить событие, передать свое восприятие.

Уже на раннем этапе экранизации сказочного фольклора большое значение придавалось не только четкому композиционному построению картин, но и их музыкальному оформлению. Волшебная сказка содержит основные формы монтажа («а тем временем»). Главное место в ней занимает процесс инициации; герой взрослеет, мужает или доказывает свои возможности, опровергая обидное прозвище.

Фольклорная сказка в кино и моделирует мир, и им питается, не создает новую реальность, а совмещает в себе прошлое (былые интерпретации), настоящее (акт рассказывания), и выступает хранителем основы будущих вариантов (ремейки). Киносказка — это пример творческой реакции на классический фольклор, один из вариантов взаимоотношений волшебной сказки с реальностью. Ряд советских кинолент сегодня трактуется как закодированный по новым законам сюжет сказки, в котором отсутствуют волшебные атрибуты, но сохранены функции, композиция мифического текста.

И все же классическая волшебная сказка — не аллегорическое воплощение идеи классовой борьбы, а история личного успеха героя, отражающая дух всего народа. В волшебной сказке развитие «я» героя происходит путем действий, без рефлексии, но в экранных версиях его поведение психологически обосновано. В советских интерпретациях мифической сказки (детский фильм) любое неравенство обыгрывается шуткой с первенством простолюдина — главного героя — доброго богатыря. Решающую роль в этом случае играет синтезирование — на стадии драматургического решения сюжета — волшебной сказки с бытовой, мотива сказочного — с современным. Личная победа подменяется общей, это уже не «родовой» подвиг. Ритуальное прошлое волшебной сказки указывает на группу людей, сплоченную своей легендой, кино же осуществляет своего рода массовую терапию.

Сцены насилия в русской волшебной сказке, так как она развивалась в тесной связи с героическим эпосом, встречаются достаточно часто. Но смерть в ней ритуальна: очищение/спасение возможно через жертвоприношение. Смерть несет функцию компенсационную. В этой связи интересные выводы можно сделать, изучив дополнительно такие аспекты проблемы насилия в массовом искусстве, как *смерть в кино*, и, в частности, сопоставив проблему насилия на отечественном экране с традицией показа сцен убийства в русских народных текстах.

Действительность в волшебной сказке передается сквозь призму определенного — мифологического мышления. Бытовая реальность прошлого и даже настоящего (вспомним «Кубанских казаков» И. Пырьева) порой обманчива в кинотексте; а привычная формула становится сакральным инструментом необъяснимой, магически привлекательной природы. Волшебная сказка позволяет смотреть вглубь веков, через нее просвечивает ритуал, которому она обязана своим появлением. Таким образом, тексты, явно или случайно сохраняющие мотивы *дома* и *дороги*, могут быть объединены в одну семантическую группу, как происходящие из инициальных ритуалов и связанных с ними мифов. Интересна специфика пространства русской сказки, отмеченная Ильиным: «Даже созерцание пространства в народных сказках очень различно, русские сказки почти всегда имеют дело с необъятными просторами; герои их не ютятся в тесных городах, не корпят в тесных мастерских. Они отправляются через тридевятое царство в тридешатое государство, переплывают моря, попадают в подземное царство, летят по воздуху» [3, с. 23.] Ученый считает, что по восприятию пространства только арабские сказки можно сравнить с русскими. Для народной культуры характерен принцип повторности — идеи варианта, на котором основана и ритмическая организация кинофильма, ее орнаментальная суть. Подобно сказке, кинематограф стремится засвидетельствовать некий опыт, причем точная документальность в этом случае необязательна: импровизационность традиционна для мастерства сказителя. В пространстве кино возможны вариации героя на межтекстовом уровне, подобно тому, как в пространстве фольклорных сказок трансформируются человеческие типы. Но и внутри единого киносюжета возможны вариации одного и того же персонажа-характера. В любом случае, сказочный сюжет предполагает длительный контакт с экраном и кинозрителем, дает возможность нескольких вариаций. Примером длительного контакта может служить и факт повторных картин — римейков, цель которых — рассказать по случаю «хорошую старую историю».

По своей природе, сказка, органично сочетающая в себе традиционность с возможностью варианта, предполагает совмещение модернистских приемов (изобретения нового) с традицией повторения (в т. ч. постмодернистской). Сказка — это феномен не отдельного текста, а совокупности произведений, на нем основанных, в том числе и авторских.

Сюжеты, подсказанные фольклором, оживают на сцене, но театр не может до конца преодолеть камерность действия, условность декорации. Между тем, театральная эстетика, парадокс как способ проверки действительности, вылились в революционное для 60-х годов изобразительное решение (вариокадр), нашли воплощение в комичном конфликте, неожиданных актерских работах в киносказке Р. Быкова «Айболит-66».

Кинематограф впитал из фольклора разнообразные жанровые модели, стилистические приемы, темы и т. д. Природа трюковых проявлений в кино: гэги, аттракционы также во многом перекликается со сказочной традицией трюка. Трюк может выступать

как организатор события, фабулы, дает возможность раскрыть природу героя. В своей статье «Структура сказочного трюка» Е. Новик, раскрывает его своеобразие (на основе работ Е. Мелетинского) как особого фольклорного мотива и сюжета: «... Можно заметить принципиальное отличие трюковых сюжетов от волшебной сказки, синтагматическая структура которой строится на цепочке испытаний героя» [5]. Смена ролей героями в волшебной сказке — одно из проявлений трюка — по идее исследователя, происходит на межсюжетном уровне. «Лишь в небольшом количестве архаичных сюжетных типов волшебной сказки объект и герой совпадают в одном и том же персонаже». В сюжете кинофильма может происходить включение всевозможных трюковых сюжетов, как, например, подмена, имитация и т. п. Трюковый сюжет обнаруживает много общего с авантюрным.

Трюк — эксцентрический прием. Волшебство же для сказки не фокус, а закономерность. Комбинированная киносъемка дает возможность волшебным метаморфозам. Частое применение инфинитивов совершенного вида при добыче волшебного средства, при получении задания в фольклорной сказке свидетельствует о привычности, об осуществленной природе всего чудесного. Сказка с героем-трикстером способна не игнорировать, но гарнировать волшебство таким образом, что оно перестает доминировать. Для воплощения сказочного чуда в кино требуется больше логики: ряд опытов над трансформацией изображения, ради достижения эффекта «одного слова», веками отобранного и отточенного в устной технике.

Время и пространство — самые расплывчатые категории в фольклорной сказке. День, час, год происходящего не фиксируется, и, если былинное событие привязывается к конкретной эпохе, то сказка отсылает в неведомое пространство: «жили — были», «долго ли — скоро ли», «в тридевятом царстве» и т. д. Сказка раскрывает вещественное богатство видимого, осязаемого мира, предметов быта, разнообразных явлений жизни народа.

Важно подчеркнуть необходимость изучения кинематографистами исторических корней сказочного мотива. Какой он — «мир предков», откуда произошла Яга, Кощей, Сивко-бурко, Морозко, Солнцева сестра? Благодаря знанию не только кодов и формул, но и особенностей их происхождения, эволюции в народном творчестве, возможна оригинальная трактовка на экране мифических персонажей, происхождение мотива, психологическое обоснование ритуального поступка.

В сказке, в героическом эпосе нет места описаниям, и между тем зримая их природа не поддается сомнению, то же касается пейзажа. Характеристик природы в тексте фольклорной сказки очень мало, но она предстает зримо благодаря точно подобранной лексике. Сказка уходит от материального, преображая его, кино вновь воссоздает предметный мир — отражает. Корни приема кинематографической эстетизации быта можно найти именно в волшебной сказке.

Однако достоверный сказочный мир не всегда должен быть узнаваемым, он не историчен, хотя и связан с прошлым. Достоверность волшебной сказки характеризуется мерой ценности приобретенного опыта, а чудо является незаменимой частью формирования смысла сказочного подвига.

Аналогом потустороннего в авторской волшебной сказке выступает не только мир предков, но и мир подводный, космос, будущее. Однако при этом не стоит путать повествования о встречах с неизведанным (быличка) с приключениями в параллельном пространстве, ибо сюжет волшебной сказки составляет постоянный набор испытаний, практически исключены случайные элементы, не возможен открытый финал.

Для анализа коммуникативных механизмов киносказки на помощь приходит психология воображения, которая опирается на процессы воображения, признает существование поэтической основы человеческого разума, и признает возможности творчества на базе устного или кинематографического сказочного текста.

В теории психоанализа принято считать, что литературное воображение реализуется непосредственно в исторической реальности. По Юнгу, оно реализуется непосредственно в нас самих: поэтические и драматические вымыслы составляют содержание нашей психической жизни. Жизнь в душе есть жизнь в воображении. А воображаемое в киносказке — материально, оно часто теряет свою идеальность, освобождается от нее, во имя всеобщего: интимное становится общедоступным.

То, что ребенок видит и слышит, является первыми опорными точками для его будущего творчества. Он накапливает материал, из которого впоследствии будет строиться его фантазия. Страсть детей к преувеличению запечатлена в сказочных образах, а значит, этой потребности отвечает киноизображение: увеличивать предмет, отмечать незаметное, воплощать невидимое. Что же представляет собой сказка для юного зрителя?

Психологами доказано, что в сказке ребенок проживает такие эмоциональные состояния, которых ему не хватает во внешней жизни. Так же взрослые люди дарят значительную часть своего времени виртуальным видам общения: кино, телевидение, интернет. Таким образом, деятельность воображения зависит от опыта, от потребностей и интересов, в которых эти потребности выражаются. Зависит оно также и от традиций, то есть от тех образцов творчества, которые влияют на человека, от окружающей среды. Исследования последних лет отмечают наличие у воображения двух аспектов: компенсаторного и творческого. Ребенок дает волю фантазии, чтобы уйти от неприятной ситуации или утолить нереализованное желание. Но фольклорная сказка — недетское творчество и, как подчеркивают многие исследователи, не предназначено детям. Однако в кино, сказка «как она есть», экранизация — то есть наиболее «точное переложение сюжета», сохраняющая атрибутику героя и волшебный предмет, чаще служит материалом детского кинематографа, кинотворчества взрослых для детей.

«Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа. Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками» — писал Юнг [13, с. 31].

Литература

1. Быков Р. Я побит — начну сначала! М., 2010. 752 с.
2. Гусев В. А. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // 3. Ильин И. Духовный смысл сказки // Одинокий художник — М.: Искусство, 1993. 348 с.
4. Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. № 16. С. 22–52.

5. Новик Е. С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. М., 1993. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm>
6. Снявский А. Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М., 2001. — 464 с.
7. Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. 1990. № 5. С. 166–178.
8. Пропп В. Я. Сказка. Эпос. Песня. М.: «Лабиринт», 2001. 368 с.
9. Хренов Н. «Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности» // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 213–236.
10. Эйзенштейн С. Гоголь и киноязык / Публикация, предисл., комментарии Н. Клеймана // Киноведческие записки. 1989. № 4. С. 94–112.
11. Эпштейн М. Теоретические фантазии // Искусство кино. 1988. № 7. С. 69–81.
12. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. Приложение к журналу «Киноведческие записки», Серия «Из истории киномысли», М., 1993.
13. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. 300 с.

References

1. Bykov R. YA pobit — nachnu snachala! [I beaten — imbabers first!]. М., 2010. 752 s.
2. Gusev V. A. O specifike vospriyatiya fol'klora (K probleme sinestezii v iskusstve) [on the specifics of perception of folklore (to the problem of synesthesia in art)] // 3. Il'in I. Duhovnyj smysl skazki // Odinokij hudozhnik — М.: Iskusstvo, 1993. 348 s.
4. Merlo-Ponti M. Kino i novaya psihologiya [Cinema and new psychology] // Kinovedcheskie zapiski. № 16. S. 22–52.
5. Novik E. S. Struktura skazochnogo tryuka [the structure of the fairy trick] // Ot mifa k literature. М., 1993. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm>
6. Sinyavskij A. D. Ivan-durak: Oчерk russkoj narodnoj very. [Ivan the fool: an Essay on the Russian folk faith]. М., 2001. — 464 s.
7. Panofskij E. Stil' i sredstva vyrazheniya v kino [Style and means of expression in cinema] // Kinovedcheskie zapiski. 1990. № 5. S. 166–178.
8. Propp V. YA. Skazka. Epos. Pesnya. [Tale. Epos. Song]. М.: «Лабиринт», 2001. 368 s.
9. Hrenov N. Otechestvennyj kinematograf: reabilitaciya arhetipicheskoj real'nosti. [Domestic cinema: rehabilitation of archetypal reality] // Kinovedcheskie zapiski. 2001. № 53. S. 213–236.
10. Ejzenshtejn S. Gogol' i kinoyazyk [Gogol and cinema language] / Publikaciya, predisl, kommentarii N. Klejmana // Kinovedcheskie zapiski. 1989. № 4. S. 94–112.
11. Epshtejn M. Teoreticheskie fantazii [Theoretical fantasies] // Iskusstvo kino. 1988. № 7. S. 69–81.
12. Yampol'skij M. B. Vidimyj mir. Oчерki rannej kinofenomenologii [The Visible world. Essays on early film phenomenology]. Prilozhenie k zhurnalu «Kinovedcheskie zapiski», Seriya «Iz istorii kinomysli», М., 1993.
13. YUng K. G. Arhetip i simvol [Archetype and symbol]. М.: Renaissance, 1991. 300 s.