УДК 778.5.01.041+778.5.04.071
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-215-15-21

От захватчика к опекуну: эволюция образа медведя в советской анимации[1]

Спутницкая Н. Ю.

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
В статье рассматривается эволюция образа медведя в советской объемной и рисованной анимации 1930–1980-х гг. Автор привлекает архивный материал, осуществляет обзор редких исследований темы, анализирует ключевые маркеры медведя, выявляет в анимационных фильмах аллюзии на события культурной истории, политической и социальной жизни, обращается к традиции, сложившейся в игровом кино и биографиям мастеров советской анимации. В результате анализа выявлены особенности медиаперезентации «нашего медведя», с помощью которых подкреплялись коды советской идентичности.

Ключевые слова
Анимация, кинематограф, Медведь, Союзмультфильм, экранизация, кино и политика, идеология

UDC778.5.01.041+778.5.04.071

From the Invader to the Tutor: the Evolution of the Image of the Bear in Soviet Animation

Sputnitskaya, N. Y.

Abstract
The article deals with the evolution of the image of the bear in the Soviet animation of the 1930s-1980s. The author draws on archival material, reviews rare studies of the topic, analyzes the key markers of the bear, identifies allusions to events in cultural history, political and social life in animated films, and refers to the tradition that has developed in feature films and biographies of Soviet directors. The analysis reveals the features of the media representation of the “Russian bear” which helped to solidify the codes of Soviet identity.

Keywords
animated film, bear, *Soyuzmultfilm*, screen adaptation, cinema and politics, ideology

Обзор литературы по теме конструирования образа медведя в советской анимации, свидетельствует о том, что исследователи, уделяя значительное внимание архивам и развитию стилевых особенностей животных персонажей в конкретных художнических практиках, не изучали эволюцию образа и метафоры. Между тем отдельные, способы репрезентации, на сегодняшний день изучены достаточно хорошо [1; 2; 3; 4]. Цель данной статьи — изучить эволюцию образа медведя в советской анимации, привлекая новейшие архивные изыскания. Она определяется следующими задачами: выявить функции медведя и его место в персонажной системе фильмов на разных исторических этапах развития отечественной анимации; выявить характерные маркеры; изучить приемы изобразительного решения персонажа; определить роль социокультурного и политического контекстов в конструировании образа.

Без семьи: образ медведя в кукольной анимации 1930-х гг.

Фильмы и сценарные портфели свидетельствуют об активной разработке в анимации сюжетов об освоении целинных земель, Крайнего Севера и подводного мира, мотивы противоборства старых и новых политических сил, колонизации и установления новых классовых порядков породили в анимации волну разработок животных персонажей взаимодействующих с людьми. Например, основе сценария С. Болотина «На дне» лежало противостояние «великанов» — осьминога, акулы и водолаза. Человек устанавливал новый миропорядок, уничтожая несогласных с официальным дискурсом обитателей морских глубин:

Ты не пыль сердитый глаз
Не пугай акула нас
Паразитов водолаз
Ликвидирует как класс! [9, л. 21] —

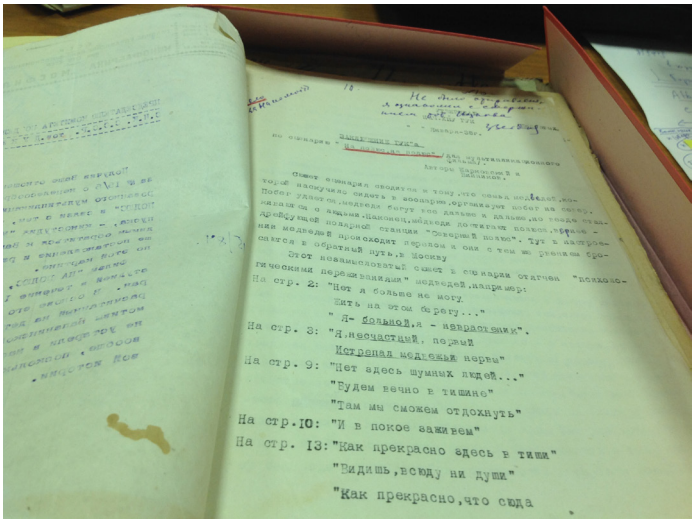
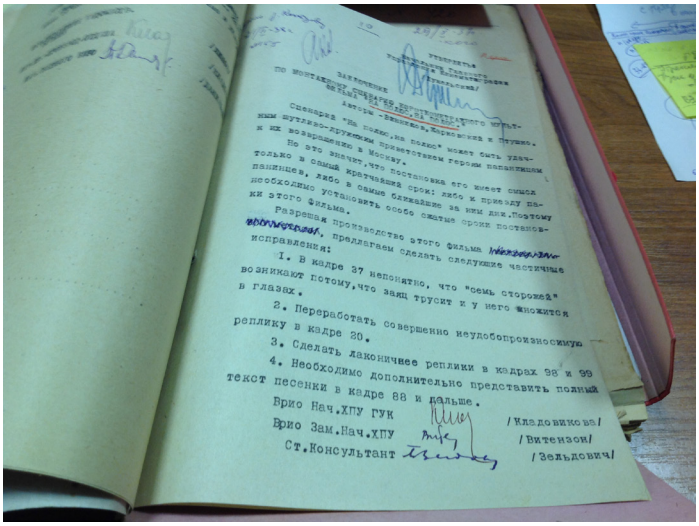
гласит финальная песенка.

Освоение СССР Крайнего Севера вывело на авансцену нового персонажа: медведя. Например, сценарий Жарковского, Винникова и А. Птушко для оператора Н. Ренкова «На полюс, на полюс!» повествовал о семье бурых медведей, сбежавшей из зоопарка, которую судьба сводит с героями-папанинцами, и животные возвращаются к людям в Москву [10][2], а в сценарии В. Зак «Радиомедведь» [9, с. 3–13] полярники знакомились с белым медведем. Таким образом, работы Объединения объемных фильмов на «Мосфильме» формально вписывались в стандарты «соцреалистического тренда».

Однако энтузиасты кукольного кино создавали, прежде всего, свой мир — мир искусственный, лишь косвенно отражающий

1 Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ (No 19–011–00748) «Русский медведь» в современной символической политике: Российский и западный контексты.

2 Фильм планировали поставить к возвращению экспедиции И. Папанина в Москву. Экспедиция полярной станции «Северный полюс-1» на льдине, дрейфующей в Ледовитом океане продолжалась за все время движения льдины. За 274 дня дрейфа велась активная и плодотворная работа по изучению полярного бассейна в высоких широтах.

Илл. 1. Заключения по сценарию м/ф «На полюс, на полюс»

реальную ситуацию. Конечно, их работы оперируют основными мифологемами эпохи: мотив самолетов, идея труда и обороны; утверждают приоритет коллектива, имеет место «придание статуса реальности символическим понятиям» [2а, с. 111–121]. Но, кроме того, в них легко обнаружить приметы скрытой пародии на жанры «советского мейнстрима»: колхозный мюзикл, фильмы о «вредителях», дидактические мелодрамы и комедии. Постепенно складывалась традиция, согласно которой хищники противопоставлялись миролюбивым обитателям леса. Таким образом, неоднозначность медведя оказывалась очевидной, он — не типичный агрессивный зверь, традиция его изображения не предполагает явного оскала, кинематографистов интересует возможности его коммуникации с людьми. Негативные же коннотации возникали с привлечением к образу таких черт как глупость, неповоротливость, грубость.

Репрезентации позитивных качеств медведя стали возможны, когда он занял место юного героя, носителя «передовых идеалов». Например, борьба с «классовым врагом» лежит в основе фильма М. Бендерской «Три медведя» по сценарию В. Шкловского: медвежонок примиряет на себя роль пионера-героя: встает на защиту Маши, организует побег девочки и отчаянно выступает против родителей-ретроградов. Финал «Трех медведей» построен по законам остросюжетного кино: когда Маше удается сбежать от диких зверей, в лесу ее поджидает самолет-утка, пилотируемый зайчиком, чтобы увести девочку в поднебесье, прочь из леса, из страшного сна. В начале фильма Маша засыпает рядом с плюшевым медвежонком и наблюдает за своими игрушками, а в финале обещает больше никогда не обижать своего Мишку. Таким образом, позитивные оценки медведя в 1930-х гг. возникали тогда, когда он играл роль детской игрушки, производство которой получило широкое распространение как раз в эти годы и частично опиралось на идеи прямоходящего медведя Р. Штайффа и американского Тедди[1]. «Медведи шились по образу кукол, имели подвижные крепления. Именно медведь стал универсальной игрушкой для девочек и мальчиков» [5].

Мотив борьбы за социальное равенство оригинально разворачивается в картине «В кукольной стране» (1940) В. Левандовского — безусловно, предвосхитившей появление чешского «Бунта игрушек» (1947) Г. Тырловой. Медведю в компании игрушек отведена особая роль: находчивый и дерзкий он выслеживает угнетателей (уменьшившихся в размерах мальчика и девочку) и предает их справедливому суду Деда Мороза, а по окончании приключений в необычной стране Миша решает вступить

Илл. 2. Кадры из м/ф «В кукольной стране»

в ряды медведей, отправляющихся на «службу» в детский сад.

Модификации образа в 1940-е гг.

В разработках оборонной тематики снова становятся актуальны хищнические черты медведя. В фильме О. Ходатаевой и П. Носова «Теремок» (1944) 2/3 занимает оборона теремка. Медведь предстает как неуправляемый агрессор, а в сцене его нападения на теремок считывается аллюзия на североамериканского «Кинг Конга» (1933). Кроме того, его сопровождают другие хищники: лиса и волк. Центральным персонажем становится медведь в антивоенном фильме «Краденое солнце» (1943) А. Иванова-Вано, в котором история спасения медведем внуков обретает мировой масштаб. Сугубо героические черты ему

1 Критерии игрушек разрабатывались Всесоюзным научно–экспериментальным институтом игрушки (1932).

Илл. 3. Кадр из м/ф «Орлиное перо»

не приписывались, однако убедительно и красочно запечатлена идея вызревания общей победы через личный подвиг. Во всеобщей мобилизации, явленной в фильмах «Синица» (1944) М. Пащенко и А. Иванова, об изгнании синицы, грозившей поджечь море, медведь занимает место рядового жителя леса, обывателя застигнутого врасплох, уступающего бойким птицам.

Послевоенный «Павлиний хвост» (1947) Л. Амальрика и В. Полковникова — своего рода эпизод из «лечебной практики» доктора Айболита, сиквел фильма военных лет «Айболит» (1943) — предлагал точные и емкие типажи в оригинальном исполнении. Фильм выстроен на перспективной драматургической структуре, которая могла вырасти в серию цветных картин, объединенных одним героем, основанием которой служило замечательное стихотворное обрамление авторского сценария. Медведь-сирота просит у Айболита знатный хвост, но оказывается весьма заносчивым в выборе и в результате попадает в руки охотников, ни добрый доктор приходит на выручку зверю. При этом идеологически фильм отвечал заказу, развивая центральный мотив «Кубанских казаков» И. Пырьева и других лакирующих послевоенную действительность фильмов: в финале Айболит организует сбор лесными жителями богатого урожая — выкуп за Топтыгина.

В начале 1946 г. студия приостанавливает работу над фильмом «Заяц во хмелю» М. Цехановского по сценарию С. Михалкова, поскольку «огромный метраж, 2/3, уделен пьянке» [9, л. 11]. 1 августа того же года проводится инвентаризация «Союзмультфильма» и на собрании творческой секции студии от 3 октября 1946 г. резкой критике подвергся сценарный портфель. В результате ревизии комиссия в составе А. Вано, Д. Бабиченко и Г. Ломидзе из восьми просмотренных сценариев пять решила списать на брак. Одновременно разворачивается дискуссия о тематическом плане. Бабиченко высказывает мнение, что «такие картины как «Весенние мелодии» должны делаться, но в разумной пропорции»[1]. А. Иванов ратует за возвращение полит-шаржа, поскольку «надоело пребывать в зоопарке» [9, л. 3], с ним соглашается П. Носов. Однако Л. Бредис уверяет, что из сказочного мира не стоит выходить, «так как мы живем в сказочной стране, но сказки нужно делать другие, сказки о нашей стране», и предлагает обратиться к национальному фольклору, текстам из сборника Афанасьева [9, л. 4]. Новый директор студии Н. Акимов уверяет, что «пришел на студию к разбитому корыту» и «сценарный отдел становится похож на самовлюбленного дядю», говорит и следует «избавиться от стихийности в приемке сценариев и фильмов».

«Орлиное перо» (1946) Бабиченко, безусловно, испытала влияние американской анимации не только при графической разработке движения и типажей, но и драматургически[2]. Сюжетная структура скопирована с центрального волшебного мотива «Дамбо» (1940) студии Диснея (как и мизансцена на дереве, когда герой заполучает «волшебный атрибут»). Однако интересно то, что в фильме представлено противостояние слабого (Зайчонка) грубой авторитарной силе (Медведю).

Продолжается работа с персонажем как моделью идентичности ребенка. В фильме «Дедушка и внучек» (1950) Иванова утверждается приоритет мнения коллектива. Топтыгины, дед и внук, не знают, что такое спорт, на стенах их берлоги, согласно канону изображения мещан, располагаются фото родственников и репродукция «Утро в сосновом бору». Однако вняв спортивной пропаганде, вскоре медвежонок становится звездой катка и гордостью деда. Исполнение народного танца доверяют именно ему. Вместе с тем, анимация оперативно реагировала на ситуацию Холодной войны и противостояния внешнему врагу. «Первый урок» (1948) Л. Бредиса воспитывал бдительность и осторожность: медвежата, не усвоив урока о коварстве врага, становятся жертвами пчел. «Не верь Волчьему слову»,— наставляет медведь в фильме «Волк и олень» (реж. Д. Бабиченко, 1950) доверчивого парнокопытного.

Илл. 4. Кадр из м/ф «Павлиний хвост»

В фильме «Чудесный колокольчик» (1949, В. и З. Брумберг) медведь предстает как суровый, но справедливый диктатор, который проверяет «чужих», нежданно посетивших его избушку. Находчивый мышонок помогает трудолюбивой Маше избежать наказания Михайло Потапыча. Ленивицу Лушу, пожалевшую ложки каши для грызуна, медведь наказывает достаточно сурово: девочка и ее мать оказываются в чаще леса с сундуками, полными воронья. Между тем, фильм исполнен точно и тонко: отлично дополняет образ грозного воспитателя песня, исполненная В. Готовцевым.

1 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Л. 2. Протокол собрания. (Повестка решение ЦК ВКПб о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров и о кинофильме «Большая жизнь»).

2 Фильм создавался при Птушко, но был пролонгирован до 1 сентября 1946 г. в связи с несвоевременным получением красок.

Илл. 5. Кадр из м/ф «Топтышка»

«Оттепельный» медведь: от мещанина к поэту

Фоном для развития образа в анимации служил позитивный образ медведя в игровых сказках А. Роу. В «Морозко» (1964) медвежий облик хвастливого Ивана — не столько наказание, сколько воспитательная мера. Между тем, медведи в кинематографе Роу всегда наделялись функциями помощника героя, эта тенденция брала начало еще в довоенных сказках режиссера и продолжает развиваться и после, достаточно вспомнить дрессированных животных в предпоследней картине режиссера «Варвара-краса, длинная коса» (1969). Традиция продолжала развиваться и позже (напр. «Три медведя», 1984, телеспектакль С. Проханова). Таким образом, сформировался своего рода канон показа животного. Исключения,— неоднозначные трактовки медведя в экранизациях «Обыкновенного чуда» Е. Шварца 1964 г. и 1978 г.,— лишь подтверждали правило: медведь поддается дрессуре и воспитанию, а изжить из себя зверя мог и романтический герой.

В анимации существенные изменения происходят с персонажем лишь на исходе «оттепели», однако критические тенденции успели появиться и раньше. В фильме «Мишка-задира» (1955) П. Носова осуждающем амбиции силы, можно обнаружить косвенную критику военизированного общества через маршевый ритм песни грубого медвежонка (слова Я. Акима):

Бесстрашен и отчаян, брожу я по лесам,
Я сам в лесу хозяин, хозяин сам.
А кто меня не признает, того поколочу.
Хочу — молчу, хочу — ворчу, и все мне по плечу.

Мишка обижает слабых: ежа, белок, но, если бы не поспешившие на помощь зайчата и лисенок, сам стал бы жертвой кабана. «Три медведя» (1958) Р. Давыдова — кукольный мюзикл по переложению фольклорной сказки А. Толстого решал семью медведей как хранителей патриархальных традиций. В лесной избе ничто не выдает обитание зверей: стены украшены вышивкой и маятником «Кузнецы» («Мужик и Медведь»), посуда и деревянная мебель привлекают внимание непослушной Варварушки. Авторы пытаются направить критику на мещанский быт и непослушание молодого поколения, однако закадровый поясняющий комментарий делает историю слишком дидактичной, лишенной своеобразия и изящества.

Анималистка сужала рамки и ограничивала палитру аниматоров, авторы, стремились уйти от сюжетов животной сказки к социальной критике, притче с человеческими персонажами. Однако Ф. Хитрук после работы над «Историей одного преступления» обращается к образу медвежонка, который вырос из упражнения с зоологическими персонажами, которое он заготовил для своих студентов [8, с. 168]. Идея «Топтышки» (1964) определялась формой, эстетическим ориентиром стали иллюстрации Е. Чарушина, а в интерьерах и экстерьере угадывается влияние В. Васнецова. Авторы (режиссер и художник С. Алимов) отказались от контурного рисунка и использовали для создания персонажа метод «торцовки»[1]. Шерсть медвежонка с белыми вкраплениями органично смотрелась на зимнем пейзаже, кроме того, общая фактура персонажей говорила об их внутреннем родстве. Путешествие по зимнему лесу любопытного Топтышки — наивного, отзывчивого, мудрого ребенка — подарило друга. Зайчонок открыл герою зимний мир, а отчаянный медвежонок спас приятеля от весеннего половодья.

«Топтышка» (1964) и «Винни Пух» (1969) Ф. Хитрука заслуживают особого внимания в экскурсе в историю образа на советском экране. Ю. Левинг обращает внимание на механизмы кодирования и конструирования идентичности советского человека в образе Пуха[2], которые, в частности, выявляются в организации быта животных, согласно «мещанской логике» и ситуации продуктового дефицита, благодаря созданному ощущению растерянности зрителя с помощью композиции кадра и внезапных пауз [3, с. 336–346].

Режиссер вспоминал о поисках конструкции и отказе от мелких штрихов и детальной проработки персонажа, который возник в результате упрощения процесса производства. Ему было важно вывести на авансцену не ребенка, но бурого медведя, который бы не ассоциировался исключительно с плюшевой игрушкой и был воспринят взрослой аудиторией. В фильме Хитрука отринута идея рамки, которую устанавливает ребенок. Винни — протагонист истории, нелепый, но находчивый житель вполне сказочной страны[3]. Соответствующим образом автор решает его облик: отделенные от тела лапы облегчает грузную конструкцию, «помогают» непоротливому Пуху ловко лазить по деревьям и сохранять бодрость при ходьбе и кувырках.

На фоне расцвета жанра притчи образ медвежонка связывается с образом ребенка или наивного, мечтательного взрослого, чему в немалой степени способствовали работы С. Козлова. В «эпоху застоя» своеобразная эволюция бурого медведя прослеживается в творчестве Ю. Норштейна: домовитый медвежонок стал надежной опорой и лучшим другом мечтательному Ежику[4] в серии фильмов по рассказам С. Козлова.

Внимания заслуживает и забытая сегодня экранизация Козлова А. Грачевой «Осенняя рыбалка» (1968), поставленная на студии «Киевнаучфильм». Последняя рыбалка перед зимней спячкой медвежат — поэтичных и задумчивых натур — заканчивается фантастическим уловом: звезды, луна. Силуэтная интерпретация притаившихся у реки протагонистов, позволяет по-новому оценить окружающий мир, где значение приобретает таинственное, уже украшенное морозным рисунком небо, синяя гладь воды, трепетные осенние листья движение и даже яркие, словно снаряженные парусами поплавки. Медвежата здесь

1 Нанесение туши с помощью поролоновых валиков.

2 Такая трактовка, кроме прочего, служила реабилитации образа Медведя, который укрепился в качестве символа СССР, и была значительно эффективнее обыгрывания штампов о России в игровом кино, напр. в «Русском вопросе» (1960).

3 Заметим, что круг персонажей литературного источника существенно сузился, изъяты экзотические звери, а компаньонами медведя становятся животные, типичные для среднерусской полосы.

4 На создание центрального персонажа режиссера вдохновил «Спас» А. Рублева (см. Норштейн: «Ежик похож на рублевского «Спаса»: URL://www.culture.ru/materials/134723/yurii-norshtein-yozhik-pokhozh-na-rublevskogo-spasa).

Илл. 6. Постер м/ф «Старая игрушка»

напоминают угловатых вытянутых подростков, абсолютно лишены признаков неуклюжести, но легко опознаются благодаря мордам.

Медведь вообще отличается терпением и смирением. Отважный и выносливый герой «Медвежонка на дороге» (1965) Р. Страутмане, отправляясь в непростой путь, чтобы доставить больным зверям мед, сталкивается с равнодушием взрослых, но сам не проходит мимо, когда случается беда с обидчиками и не ждет благодарностей. Структуру типовой истории усложняет тактильность ее формы. Имитация фетра и использование мягкий тканей в этом фильме переводит зрителя в режим рукотворности, мир детской аппликации, в котором можно устанавливать собственные порядки и кодировать новые смыслы.

От детского к взрослому: дискурсивные стратегии в конструировании персонажа 1970–1980-х гг.

Поэтичная «Старая игрушка» (1971) В. Самсонова разворачивала в притчу о дружбе незатейливый сюжет стихотворения А. Барто «Уронили мишку на пол». Безухий Мишка не просто противостоит здесь яркой, улыбчивой, но бездушной кукле Арлекину по внешним параметрам и возрасту, он — верный и преданный друг девочки, отличается от всех обитателей игровой комнаты отзывчивостью и тонкостью натуры, тихим служением хозяйке.

В «послеоттепельные» годы кинематографисты возвращаются к фольклорным основаниям образа, идеи репрезентации идеи «своего» через такие характеристики как сила, неповоротливость, нерасторопность, доброта: «Лиса, медведь и мотоцикл с коляской» (1967) П. Носова, «Генерал Топтыгин» (1971) И. Уфимцева, экранизации авторских сказок «Топчумба» (1980) К. Малянтовича, «Умка» (1969) и «Умка ищет друга» (1970) В. Пекаря и В. Попова — о знакомстве полярного медвежонка с людьми. По-прежнему актуальны образы Козлова: «Как Ежик и Медвежонок встречали Новый год» (1974) А. Грачевой, «Трям! Здравствуйте!» (1980) и другие фильмы Ю. Бутырина, «Далеко-далеко на юге» (1982) А. Папшина, которые приучали радоваться малому. Исключением стали экранизации, максимально стремящиеся к наиболее точной передаче аутентичного фольклорного образа: «Вершки и корешки» (1974) Л. Носырева, в котором находчивый крестьянин противостоит ленивому и глупому медведю, или «Девочка и Медведь» (1980) Н. Головановой, «Лиса, медведь и мужик» (1982) В. Довнара.

Самым смелым выступлением против жизнеподобия в «медвежьей анимации», против каноничного прочтения сюжета инициации «ребенка-зверенка» стала сюрреалистичная работа П. Пярна «Зеленый медвежонок» (1979), утверждающая игру и фантазию как чудодейственные механизмы для преображения реальности и самовыражения субъекта.

Одной из важнейших страниц в кинематографической рецепции медведя стало участие аниматоров в подготовке к московской Олимпиаде 1980 г. Г. Бородин подробно исследовал эту тему, в частности, тщательно изучив разработку типажа Миши Олимпийского по заказу Олимпийского комитета СССР, архив Е. Мигунова и фильмографию персонажа [2]. В фильмах В. Котеночкина, Б. Дежкина, В. Пекаря, С. Ковалевской, так или иначе, Мише отведена роль благородного и доброжелательного персонажа. Бесхитростный, он оказывается лидером.

Еще одна из существенных черт, выявляемая аниматорами в 1950–1980-х гг. — дружелюбие, что не могло не отразиться на позитивном образе Миши Олимпийского. В спортивный тренд вписалась и экранизация Б. Заходера «Топчумба»: ее главный герой сначала был осмеян другими жителями леса, но во время внял рекомендациям родителя и стал заниматься спортом. Примитивную дидактику истории преобразили очаровательные куклы и бодрая песня-заклинание:

Я — Топтышка, не топчумба,
Я гимнаста научумба!
Намба томба захотемба
И немного попотемба!

В «Тайне игрушек» (1987) сладкоежка медвежонок отлично вписывается в компанию импортных кукол-кокеток и находчивых, но и таких же, как он, непоротливых матрешек.

Таким образом, к исходу 1980-х гг. в анимации утвердилось несколько эффективных моделей репрезентации «нашего медведя» с помощью которых подкреплялись коды советской идентичности. Выделим следующие особенности медиарепрезентации:

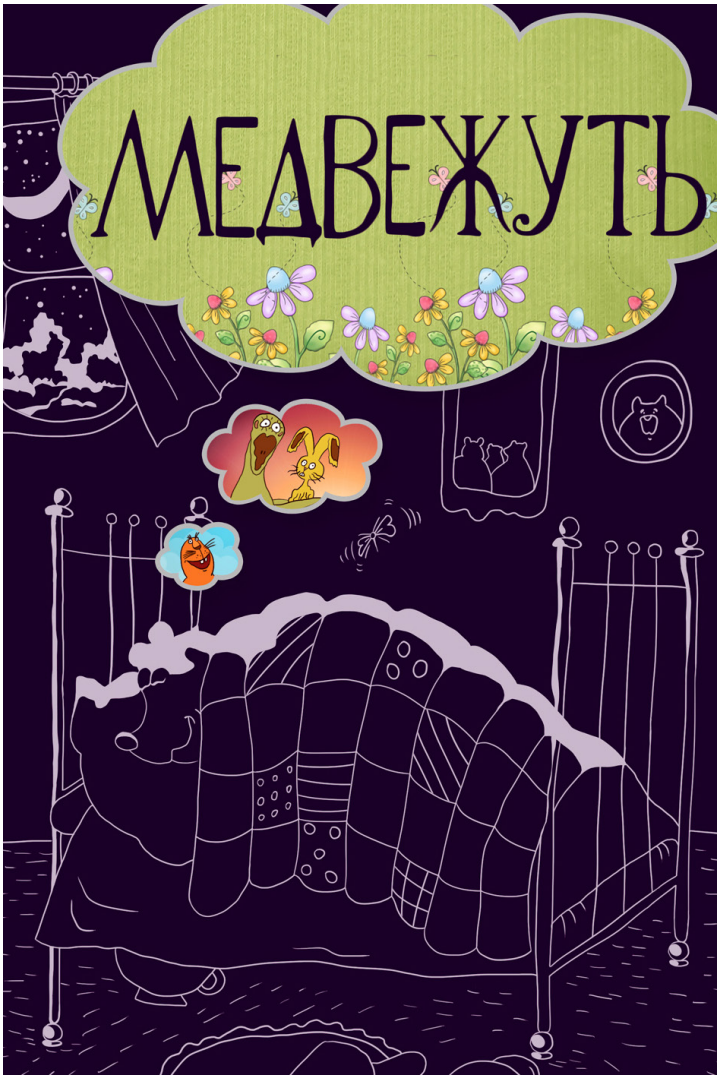
— Воспитательно-дидактические сюжеты:

a) пропаганда спорта и выносливости («Дедушка и внучек», «Топчумба», др.),

b) отказ от несвойственного «медвежьей природе» лукавства и изворотливости, к которым медведя склоняют другие обитатели леса («Лиса, медведь и мотоцикл с коляской», «Топчумба», др.);

c) мудрое применение силы; отказ от агрессии по отношению к миролюбивым соседям и детям (экранизации сказки «Маша и Медведь»)

— Медведи-игрушки, появившиеся в фильмах как символы жертв, угнетенных социальных классов, в 1960-х гг. позволили



Илл. 7. Постер м/ф «Медвежуть»

разработать на экране экзистенциальное измерение проблемы инаковости («В кукольной стране», «Старая игрушка»).

— Сюжеты проблемной коммуникации, встречи с «другим» (например, в киносерии про Умку, «Медвежонок на дороге», «Зеленый медвежонок», «Тайна игрушек» и др.).

— Медведи-дети в 1930-х гг. готовые изобличать врага, с 1960-х гг. отличаются не только находчивостью, но и поэтичностью натуры («Топтышка», экранизации сказок Козлова, серия про Умку, «Зеленый медвежонок»).

— Негативные коннотации образа медведя как хищника («Теремок», «Орлиное перо», «Вершки и корешки», «Волк и теленок»), которые произрастали из фольклорной традиции.

— Можно говорить о достаточно устойчивых бинарных моделях, реализуемых в анимации помощью медведя. Довольно часто он как взрослый противостоит детскому прогрессивному мышлению, молодежной субкультуре.

Важно отметить, что и в результате расширения целевой аудитории анимационного кино в СССР и усложнения драматургической структуры фильмов символические функции медведя остаются прежними.

Своеобразной манифестацией итогов конструирования национальной идентичности посредством кинопропаганды стала сюрреалистичная «Медвежжуть» (1988, реж. В. Калфанов, А. Шелманов, А. Туркус). Фильм не разрушает и не деконструирует мифологемы советской массовой культуры, связанные с медведем, но помещает их в постмодернистский контекст. Эмблема крупнейшей советской мультстудии располагается на фоне репродукции «Утра в сосновом бору» И. Шишкина. Благостный пейзаж гаснет под звук грома и истошный рык медведицы, превращаясь в апокалиптическое пространство. Главный герой — медведь, мучимый ночными кошмарами, наблюдает за жизнью странных существ, обитающих в локациях колхозной мелодрамы в окружении знакомых благодаря киноэкрану песнях. Но даже суровая реальность снов манит медведя и оказывается привлекательнее бесперспективной темноты реальности, в которой проходит его спячка.

Сегодня достаточно сравнить раннюю постсоветскую кукольную социальную драму «Машенька» (1992, реж. С. Олифиренко), где девочка отказывается покидать своего похитителя — усталого медведя и его покосившуюся избушку, ибо их связывает еще общий фольклор и традиция, с сериалом «Маша и Медведь» (2009-наст. вр., «Анимаккорд»). Снисходительное отношение Медведя-пенсионера — спортсмена, быт которого устроен и однообразен, к шалостям девочки, можно оценивать как прием воспитания невозмутимости и симптом изменений стратегий в области политики идентичности [7].

Литература

1. Бородин Г. Анимация подневольная. Предисловие. Глава 1. Про медведей и вождей // Кинограф. 2005. № . 16. С. 54–153.
2. Бородин Г. Олимпиада как мультфильм. 07 / 02 / 2014 — URL: https:/seance.ru/articles/olympics_animation
2а. Кино тоталитарной эпохи [дискуссия] // Искусство кино. 1990. № 1. С. 111–120.
3. Левинг Ю. «Кто-то там все-таки есть…»: Винни-Пух и новая эстетика // Веселые человечки: культурные герои советского детства. М.: НЛО, 2008.— С. 315–353.
4. Норштейн Ю. Снег на траве: фрагменты книги: лекции по искусству анимации. М.: ВГИК, 2005. 247 с.
5. Романова Ю. Образ медведя как важная составляющая русской ментальности // Огни над Бией. 2018. № 4. С. 266–270.
6. «Русский медведь»: История, семиотика, политика / под ред. О. В. Рябова и А. де Лазари. М.: НЛО, 2012. 368 с.
7. Спутницкая Н. Овечья шкура. Анимационный блокбастер // Искусство кино. 2017. № 4/5. С. 34–43.
8. Хитрук Ф. Профессия — аниматор. В 2-х тт. Т. 1. М.: Гаятри, 2007. 304 с.
9. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 184. Протокол собрания. (Повестка решение ЦК ВКПб о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров и о кинофильме «Большая жизнь»).
10. Архив Госфильмофонда. Оп. 4. Дело № 756.

References

1. Borodin, G. Animaciya podnevol’naya. Predislovie. Glava 1. Pro medvedej i vozhdej [Animation forced labor. Preface. Chapter 1. About bears and leaders]. Kinograf. № . 16. 2005. P. 54–153.
2a. Kino totalitarnoj epohi [diskussiya] [Films of totalitarian time]. Iskusstvo kino. 1990. № 1. P. 111–120.
2. Borodin, G. Olimpiada kak mul’tfil’m [The Olympiad as a cartoon]. 07 / 02 / 2014 —URL: https:/seance.ru/articles/olympics_animation

3. Leving, Y. «Kto-to tam vse-taki est'…»: Vinni-Puh i novaya estetika ["There's someone out there…": Winnie the Pooh and the new aesthetic]. *Veselye chelovechki: kul'turnye geroi sovetskogo detstva*. M.: NLO, 2008. P. 315–353.
4. Norshtejn, Y. Sneg na trave: fragmenty knigi: lekcii po iskusstvu animacii [Snow on the grass: fragments of the book: lectures on the art of animation]: ucheb. posobie dlya studentov vuzov, obuchayushchihsya po special'nosti "Rezhissura kino i televideniya"; Vseros. gos. in-t kinematografii im. S. Gerasimova, Zhurn. "Iskusstvo kino". M.: VGIK, 2005. 247 p.
5. Romanova, Y. Obraz medvedya kak vazhnaya sostavlyayushchaya russkoj mental'nosti [the image of the bear as an important component of the Russian mentality]. Ogni nad Biej. 2018. № 4.
6. «Russkij medved›»: Istoriya, semiotika, politika [«Russian Bear»: History, semiotics, politics] / pod red. O. V. Ryabova i A. de Lazari. M.: NLO, 2012. 368 p.
7. Sputnckaya, N. Ovech'ya shkura. Animacionnyj blokbaster [Sheep skin. Animated blockbuster]. Iskusstvo kino. 2017. № 4/5. P. 34–43.
8. Hitruk, F. Professiya — animator [Profession-animator]. V 2-h tt. M.: Gayatri, 2007 T. 1. 304 p.
9. RGALI. [The Russian State Archive of Literature and Arts] 631/3/184.
10. Arhiv Gosfil'mofonda. [Archive of the Gosfilmofond]. Opis 4/№ 756.