

**О. В. Горохова**

### **Трансформация образа ребенка в отечественной анимации 1920–1940-х гг.**

В статье исследуется начальный этап развития отечественного анимационного кино, этап экспериментов и становления школы, этап оформления анимации в самостоятельный вид искусства. Именно в этот период наметились основные тенденции трактовки образа ребенка в визуальном и характерологическом аспектах (типизация, идеализация, героизация), которые будут продолжены и переосмыслены отечественной мультипликацией второй половины XX – начала XXI в.

**Ключевые слова:** отечественная анимация, тенденции, интерпретация, образ, ребенок.

**O. V. Gorokhova**

### **Transformation of the Child's Image in Russian Animation in 1920–1940-s**

In the article is investigated the initial stage of development of Russian animation cinema, the stage of experiments and school formation, the stage of registration of animation into the independent art form. During this period the main tendencies of treatment of the child's image were outlined in visual and characterologic aspects: typification, idealization, glorification – which will be continued and rethought by Russian animation of the second half of the XX – the beginning of the XXI century.

**Keywords:** Russian animation, trends, interpretation, image, a child

Анимация, ставшая в XX веке важной составляющей субкультуры детства, часто позиционируется как искусство, обращенное преимущественно к ребенку и основанное на свойствах детской психики. Она актуализирует такие особенности детского сознания, как целостность, синкретичность, с одной стороны, и алогичность, абсурдность и образность – с другой. Можно сказать, мультфильмы говорят с ребенком на одном языке, апеллируют к знакомой ему реальности игры и фантазии, поэтому представляются особенно привлекательными для детей. По мнению некоторых исследователей, «мультфильмы заслуживают серьезного психолого-педагогического анализа как специфическое явление, оказывающее не последнее влияние на детскую жизнь» [1].

Анимация является одним из признанных факторов социализации ребенка, транслируя не только авторское восприятие мира, но и ценности и идеалы общества. Мультфильмы задействуют механизмы вчувствования, вживания и отождествления с понравившимися персонажами, особенно если эти персонажи – не пуговицы, спички или животные, а дети-ровесники зрителей. Именно образы детей – персонажей любимых зрителями или знаковых для эпохи анимационных лент – наиболее наглядно демонстри-

руют социокультурные реалии времени, а также требования и ожидания общества по отношению к ребенку и могут служить «особой оптикой, меняющей исследовательский взгляд на отечественную историю детства» [3, с. 115].

История отечественной анимации насчитывает чуть более 100 лет. Возникнув в XX веке, новое искусство в начале своего пути было занято поисками специфических форм и средств выразительности, а потому по преимуществу – экспериментально. Не случайно первыми российскими мультипликаторами были люди, казалось бы, далекие в силу своих профессиональных интересов от кинематографа и живописи, – балетмейстер Мариинского театра Александр Ширяев, создавший в 1906 году кукольный мультфильм о танцующих на фоне неподвижных декораций персонажах<sup>1</sup>, и биолог Владислав Старевич, оживлявший в своих фильмах макеты насекомых («Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами», 1912 г.; «Стрекоза и муравей», 1913 г.; «Рождество у обитателей леса», 1913 г.). С помощью новых, неординарных методов первые мультипликаторы пытались решать разнообразные задачи – дидактические (и Ширяев, и Старевич рассматривали свои первые фильмы прежде всего как учебные пособия) и художественные.

После революции 1917 года интерес к анимации угасает и вновь возрождается лишь в 20-е годы XX века. По сути, именно в это время анимация в Советской России начинает оформляться как самостоятельный вид искусства, особая эстетическая система и школа. И в этом обстоятельстве, на наш взгляд, главная специфика отечественной анимации: она изначально развивалась одновременно с новым государственным устройством, вписывалась в достаточно жесткую систему социокультурных координат и в определенной степени эту систему не только отражала, но и помогала формировать.

В первом советском мультфильме с названием, отсылающим нас к миру детства, – «Советские игрушки» (1924 г.), обыгрывается совсем не детская история: борьба рабоче-крестьянской «компании» с объевшейся благами буржуазией. Фраза «объевшаяся благами» – не просто вербальный штамп, аутентичный времени, она визуализируется в фильме буквально – в процессе поедания (еды, людей, предметов) и объедания. В этой буквальности, в самой семантике построения сюжета и обрисовки персонажей – созвучие советскому авангарду 20-х годов, эстетике конструктивизма. Примечательно, что режиссер фильма Дзига Вертов, прославившийся прежде всего экспериментами в документальном кино, обращается к сюжетному приему, который использовал когда-то в своем игровом фильме «Рождество у обитателей леса» Владислав Старевич, – оживление елочных игрушек. В волшебной истории Старевича оживает Дед Мороз, устраивающий веселый праздник для насекомых. У Вертова в виде елочных игрушек предстают типажы нового революционного времени.

Особенно выразителен финал, дерзкая метафорическая двойственность которого, наверное, и была возможна только в годы «детства» Советской России: красноармейцы, выстроившиеся в виде огромной ели; рабочий и крестьянин, поддерживающие красноармейскую звезду на вершине; буржуа, танцовщица и священники, повешенные незримой рукой на ветви-штыки. Двойственность финала раскрывает недетскую двойственность названия.

До середины 20-х годов анимация мало интересовалась детской аудиторией и традиционными образами детства и всем своим агитационным, сатирическим или чисто художественным пафосом была обращена преимущественно ко взрослому зрителю, более тонко улавливающему политические и социальные подтексты.

Впервые образ ребенка в советской мультипликации появляется в юмористическом анимационном фильме Юрия Желябужского «Каток» (1927 г.), где главный персонаж (мальчик неопределенного возраста) вводится, вероятно, только для усиления комического эффекта. Персонаж нарисован схематично, в стилистике всего фильма – несколькими графическими линиями, с непропорционально большой по отношению к туловищу головой, но без прорисовки черт лица; единственная выразительная деталь, которую можно прочесть как семантический знак ребенка новой эпохи, – буденовка.

Подобный прием упрощения, «схематичности» и условности трактовки образа будет характерен и для более поздних произведений анимации, когда ребенок показан не как личность, а как некий обобщенный типаж, носитель детства (то есть определенной возрастной и эмоциональной детерминанты), представитель детского коллектива: например, в мультфильмах «Каникулы Бонифация» (реж. Федор Хитрук, 1965 г.), «Паровозик из Ромашково» (реж. Владимир Дегтярев, 1967 г.), «Дед Мороз и лето» (реж. Валентин Караваев, 1969 г.). Особенности ребенка-«типажа», при том что в каждом из перечисленных фильмов они трактуются в специфической стилистике и органичной замыслу эстетике, станут непропорционально большая голова (обычно смеющаяся или поющая) и отсутствие нюансировки в передаче частей тела и одежды.

Эти особенности рисуют умильно-трогательный и в чем-то комичный образ веселых, беззаботных, не сформировавшихся еще и счастливых в своей несформированности «пупсов» и «головастик», очень популярный в советской анимации, проецировавшийся иногда на изображения животных (обычно – котят, мышат, зайчат) и не утративший актуальности до сих пор. Достаточно вспомнить большеголовую героиню сериала «Машенька и медведь» или современный анимационный проект «Смешарики», в котором большеголовость персонажей принимает абсурдные и гипертрофированные формы.

Черты ребенка-«пупса» переносятся мультипликаторами и на изображения взрослых, при этом обретая глубокий социальный и экзистенциальный подтекст. Так, в мультфильме Федора Хитрука «История одного преступления» (1962 г.) главный герой – интеллигент Мамин – пропорциями и ростом напоминает ребенка, со слабыми ручками и ножками, с лысой (как у «пупса») головкой, беззащитного перед хаосом

звуков и людей. Сама фамилия героя содержит коннотации детского и женственного (материнского), мягкого, уютного, безвольного.

Акакий Акакиевич, взрослый персонаж из фильма Юрия Норштейна «Шинель» (работа начата более 20 лет назад и не завершена по сей день), также визуально воспроизводит образ ребенка (маленького роста, с округлым коротким туловищем и большой головой) и на психологическом уровне актуализирует черты детскости. Шинель – это знак опасного взрослого мира, слишком большого и холодного для маленького и как будто бы «голового» (эмоционально обнаженного в своей непосредственности и незащитности) Акакия Акакиевича. Одновременно шинель – это метафора изначальной детскости персонажа, которая, как панцирь, как родовая пленка у младенца, защищала его – фантазера, живущего в мире букв, – от взрослого, полного искушений и неправды, мира. Выйдя из ее защитного, материнского лона, герой погибает.

Таким образом, наметившаяся в советской анимации еще в 20-е годы тенденция к типизации образа ребенка, приведению его физиологических и психологических качеств к неким визуальным, узнаваемым формулам оказалась востребованной и в последующие периоды развития мультипликации и обрела несколько ключевых модусов актуализации – от привычного комического до экзистенциально-философского (фактически – трагического).

Прием типизации использовался в трактовке не только внешности, но и жизненной стратегии ребенка. В анимационной работе 1928 г. «Самоедский мальчик» (реж. Н. и О. Ходатаевы, В. и З. Брумберг) не столь важен сам герой – ненецкий мальчик Чу, сколько тот путь социализации, который он совершает как гражданин нового советского общества: через победу над великаном-медведем, разоблачение старого шамана (по сути – религии), побег из дома, опасное путешествие по Северному Ледовитому океану на льдине к обучению на рабфаке в Ленинграде и мыслям о возвращении на малую родину.

Сюжет и социально-нравственный посыл фильма просты, но авторы расставляют интересные, ритмически и композиционно перекликающиеся в начале и конце фильма акценты: мальчик, сидящий на холмоподобной туше убитого медведя (символ физического труда и силы), и юноша, занимающийся за письменным столом и невидимый за горой книг, словно погребенный под ними (символ интеллектуальных усилий);

мальчик, сидящий в богато украшенной юрте шамана на фоне древнего идола, и юноша в «голой» комнате на фоне портретов Маркса и Ленина. В этом мультфильме еще сохраняется смысловая неоднозначность, характерная для искусства 20-х годов, но уже проступают воспитательный подтекст и те требования к идеальной личности, которые найдут наиболее яркое отражение в детской литературе и детском кинематографе 30-х годов и отчасти коснутся анимации.

Как писал в год создания мультфильма основоположник советского детского кино Борис Юрцев, «революция, гражданская война и затем развернувшиеся фронты строительства и индустриализации, пропитавшие энтузиазмом все толщи советского населения, конечно, не прошли мимо советского ребенка, и из пассивного, подчас просто озорного, советский ребенок превратился в активно действующего, приобретая массу опыта и знаний, недоступных прежде, тепличному ребенку <...> Ребята живут так же, как и взрослые, кипят в организационных вопросах» [5, с. 4].

Отчасти образ «активно действующего» ребенка отражен и в «Катке», и в «Самоедском мальчике». Примечательно, что «Самоедский мальчик» изначально не предназначался детской аудитории, но «в 1931 г. для детей (выделено автором. – О. В.) фильм озвучен»<sup>2</sup>.

Наиболее репрезентативно идеал, описанный Борисом Юрцевым, проиллюстрирован персонажем анимационно-игрового фильма «Новый Гулливер» режиссера Александра Птушко (1935 г.). В реалиях советской культуры новым Гулливером, попадающим в страну лилипутов, устраивающим там революцию и сражающимся за рабочий класс, мыслится именно ребенок. Большой ребенок в мире маленьких взрослых, причем эти определения имеют не только физическое, но и духовное, нравственное измерение. Ребенок, рожденный в новой стране и с детства впитавший ее идеологию, пионер. Как пишет исследователь советского детства С. Г. Леонтьева, «пионеры мыслятся в законах пионеров как особые дети, обладающие по отношению к остальным повышенным статусом и патронажными функциями – организует окружающих детей и участвует с ними во всей окружающей жизни. Это пионерское умение пионера организовать всех и вся зафиксировалось в стереотипии изображения характера всякого пионера-героя» [2].

Идеал «пионера-героя», воплощенный в новом Гулливере 1930-х годов, будет востребован

советской мультипликацией вплоть до 1980-х, а прием перемещения героя для актуализации его лучших качеств в фантастическое пространство (в ирреальность сказочной истории, на Луну) будет использован в таких мультфильмах, как «Полет на Луну» (реж. В. и З. Брумберг, 1953 г.), «Петя и Красная Шапочка» (реж. Е. Райковский и Б. Степанцев, 1958 г.), «Ивашка из Дворца пионеров» (реж. Г. Сокольский, 1981 г.).

В 1936 году произошло поворотное для советской анимации событие – создание студии «Союзмультфильм», которое описывается очевидцем событий тех лет, режиссером Федором Хитруком, как «слияние отдельных полукустарных мастерских (их тогда в Москве было несколько) в единую кинофабрику с настоящим конвейерным производством <...> То была прямая директива сверху: решением правительства создавалась специальная студия под названием “Союздетмультфильм”. Впоследствии приставка “дет” отпала, но суть направления осталась, и эта ориентация на детского зрителя определила на многие годы курс развития отечественной анимации» [4, с. 46]. Начинается планомерная политика по формированию идеологически выверенной системы воспитания юных советских граждан, охватывающая все сферы деятельности и интересов детей, в том числе анимацию.

Основой репертуара анимационной студии, работавшей в большей степени по государственному заказу, становится сказка. Через красочные сказочные образы постулировались общечеловеческие ценности дружбы, честности, благородства, милосердия, а также внушались определенные идеологические установки. Например, в мультфильме «Чужой голос» (реж. И. Иванов-Вано, 1949 г.), напоминающем по форме басню И. Крылова, воробьи и соловей символизируют советский народ, единый в своей неприметности (неяркости) и любви к простоте, сорока, прилетевшая из-за границы, – враждебную западную культуру, подающуюся в фильме как нечто безвкусное, непристойное и гротескное.

Сказки продолжают выпускаться «Союзмультфильмом» и в тяжелое военное время («Сказка о царе Салтане», 1943 г.; «Зимняя сказка», 1944 г.), и после войны. Все чаще их героями становятся дети, из второстепенных персонажей превращаясь в главных: «Федя Зайцев» (реж. В. и З. Брумберг, 1948 г.), «Сказка старого дуба» (реж. О. Ходатаева, 1949 г.). Интересно, что в этих мультфильмах персонажи не наделяются изначально героическим характером, преж-

де они должны пройти своеобразную инициацию – через конфликт с внешним миром, вызванный собственной ленью или трусостью, через ситуацию нравственного выбора к совершению поступка, который в контексте происходящих событий мыслится как настоящий подвиг: стать честным и публично признать свою вину («Федя Зайцев»); преодолеть лень и безответственность и преобразить маленький уголок родной земли в цветущий сад («Сказка старого дуба»).

Эти фильмы, содержащие элементы волшебства, были приближены к повседневности ребенка-зрителя. В проступающих сквозь сказочные сюжеты реалиях были возможны моменты узнавания и отождествления, тем более сильным оказывалось воспитательное воздействие подобных историй. С 1930–1940-х годов именно воспитательная функция, понимаемая в широком плане как воспитание моральных качеств, гуманистических ценностей, общественных установок, эстетического вкуса, становится преобладающей в советской анимации.

Таким образом, анализируемый в статье период – это начальный этап развития отечественного анимационного кино, этап экспериментов и становления школы, этап оформления анимации в самостоятельный вид искусства, художественное и воспитательное значение которого признается на государственном уровне (о чем свидетельствует создание в 1930-е годы студии «Союзмультфильм», поддерживаемой и контролируемой государством). Именно в этот начальный период наметились основные тенденции трактовки образа ребенка в визуальном и психологическом аспектах: типизация, идеализация, героизация, – которые будут продолжены и переосмыслены отечественной мультипликацией второй половины XX – начала XXI века.

#### Библиографический список

1. Аромштам, М. Мульти-пульти в философском разрезе. Основные вопросы мультипликационной философии [Электронный ресурс] / М. Аромштам // Искусство в школе. – 2004. – № 5. – Режим доступа: <http://dob.1september.ru/2003/13/1.htm>, свободный. Проверено 20.07.2013.
2. Леонтьева, С. Г. Дети и идеология: пионерский случай [Электронный ресурс] / С. Г. Леонтьева. – Режим доступа: <http://childcult.rsu.ru/article.html?id=58600>, свободный. Проверено 20.07.2013.
3. Ромашова, М. В. От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы [Текст] /

М. В. Ромашова // Вестник Пермского университета. – 2011. – № 3 (17). – С. 114–119.

4. Хитрук, Ф. С. Профессия – аниматор : в 2 т., т. 1 [Текст] / Ф. С. Хитрук. – М.: Гаятри, 2007. – Т. 1. – 304 с.

5. Юрцев, Б. Тропинка в фильме для советских детей [Текст] / Б. Юрцев // Советский экран. – 1928. – № 52. – С. 4.

#### **Bibliograficheskiy spisok**

1. Aromshtam, M. Mul'ti-pul'ti v filosofskom razreze. Osnovnye voprosy mul'tiplikatsionnoj filosofii [Электронный ресурс] / М. Аромсhtам // Искусство в школе. – 2004. – № 5. – Режим доступа: <http://dob.1september.ru/2003/13/1.htm>, svobodnyj. Provereno 20.07.2013.

2. Leont'eva, S. G. Deti i ideologiya: pionerskiy sluchaj [Электронный ресурс] / S. G. Leont'eva. Режим доступа: <http://childcult.ruh.ru/article.html?id=58600>, svobodnyj. Provereno 20.07.2013.

3. Romashova, M. V. Ot istorii animatsii k istorii detstva v SSSR: postanovka problemy [Текст] / М. В. Ромашова // Vestnik Permskogo universiteta. – 2011. – № 3 (17). – С. 114–119.

4. KHitruk, F. S. Professiya – animator : v 2 t., t. 1) [Текст] / F. S. KHitruk. – М.: Gayatri, 2007. – Т. 1. – 304 с.

5. YUrtsev, B. Tropinka v fil'me dlya sovetskikh detej [Текст] / В. YUrtsev // Sovetskij ehkran. – 1928. – № 52. – С. 4.

---

<sup>1</sup> Версия о том, что Александр Ширяев фактически является основоположником российской мультипликации, появилась не так давно и до сих пор оспаривается некоторыми киноведами. См.: Багров, П. К вопросу о киноплёнках Ширяева / Киноведческие записки. – 2004. – № 67. – С. 19–29.

<sup>2</sup> Информация с сайта Аниматор.ру: [http://animator.ru/db/?p=show\\_film&fid=2348](http://animator.ru/db/?p=show_film&fid=2348). – Режим доступа свободный, проверено 20.07.2013.