

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Зайцев А.Я. К вопросу о классификации параметров художественного пространства в анимационном фильме // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72272 EDN: HSGSPH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72272

К вопросу о классификации параметров художественного пространства в анимационном фильме

Зайцев Алексей Яковлевич

ORCID: 0000-0002-1118-1877

кандидат искусствоведения

старший преподаватель; кафедра анимации и компьютерной графики; Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А Герасимова

129226, Россия, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, 3



art-mary@mail.ru

[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72272

EDN:

HSGSPH

Дата направления статьи в редакцию:

05-11-2024

Дата публикации:

12-11-2024

Аннотация: Художественное пространство в анимационном искусстве является многогранным понятием, включающим разнообразные аспекты, влияющие на восприятие анимационного фильма. Эта тема активно обсуждается в теоретическом дискурсе и охватывает различные подходы к его терминологическому определению и классификации. Целью данного научного исследования является обоснование выбора универсальных, с точки зрения автора работы, параметров, характеризующих художественное пространство анимационного фильма. Объектом исследования стал анимационный кинематограф как явление искусства и культуры. Предметом исследования является художественное пространство анимационного произведения. Задачи исследования заключаются в анализе существующих искусствоведческих

классификаций параметров художественного пространства анимационного фильма, а также предложении следующих параметров для анализа художественного пространства анимационного произведения: семантический, темпоральный, монтажно-ритмический, цветосветовой, звуковой. Для классификации художественного пространства анимационного фильма использовался системно-аналитический и типологический подходы. В анализе анимационных фильмов применялся описательно-аналитический и структурно-семантический методы. Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые предложена классификация параметров, с помощью которых можно глубоко проанализировать разные грани художественного пространства анимационного произведения, что представляет интерес для дальнейших искусствоведческих разработок в области анимационного кинематографа. В качестве примеров того, что перечисленные параметры художественного пространства анимационного произведения способствуют целостному и глубокому рассмотрению картин, проанализированы фильмы отечественных режиссеров анимационного кино – Ю.Б. Норштейна «Сказка сказок» и Д.А. Геллера «Мужчина встречает женщину». Предложенная классификация параметров художественного пространства анимационного фильма может представлять теоретическую и практическую значимость: несет в себе потенциал для искусствоведческих исследований в области анимационного искусства, может дать направление дальнейшим научно-теоретическим работам и быть включена в концептуально-методологический базис в творческом процессе режиссеров и художников анимационного кино.

Ключевые слова:

художественное пространство, анимационное искусство, параметры художественного пространства, анимационный кинематограф, анализ анимационного фильма, классификация художественного пространства, семантический параметр, темпоральный параметр, монтажно-ритмический параметр, цветосветовой параметр

Художественное пространство в контексте экранного искусства представляет собой сложное и многогранное понятие, которое охватывает как физические, так и концептуальные аспекты, влияющие на восприятие зрителем произведений, активно обсуждается в теоретическом дискурсе и включает различные подходы к его терминологическому определению и классификации. Оно содержит в себе различные элементы, такие как организация кадра, временные характеристики, звуковое оформление, взаимодействие с аудиторией и другие. Вопрос художественного пространства кино и его взаимосвязи с другими видами искусства получил широкое освещение в киноведении [\[1,2,3,4,5\]](#).

Анимационный кинематограф от других видов экранного искусства отличают следующие технические приемы: способ создания движения, способ создания экранного пространства и времени, использование монтажа, который, в отличие от монтажа в игровом и неигровом кино является завершающей стадией процесса создания произведения [\[6, с. 10\]](#); «вся монтажная структура <анимационного фильма> может быть предусмотрена и построена заранее и во всех монтажных деталях» [\[7\]](#). Особенность анимационного искусства «заключается в том, что автор [...] может создавать визуальные конструкции, невозможные для воплощения в других видах киноискусства, прибегая к использованию уникального инструментария, который способствует наиболее полному и точному отражению авторского внутреннего ощущения и видения экранного

образа» [\[8, с. 36\]](#). Форма анимационного фильма предполагает целостность его художественной концепции, которая обеспечивается:

- органичностью художественно-изобразительного и идейного решения, которые адекватно согласуются с общим замыслом произведения;
- соответствии замысла режиссера выбору изобразительного решения фильма;
- связью идеи изобразительного решения с технологиями ее экранного воплощения;
- взаимосвязью между материалами и способами производства с замыслом режиссера и художника-постановщика, рассчитанного на определенное зрительское восприятие [\[8, с. 39\]](#).

Понятие «художественное пространство» в анимации – сложное и многогранное, претерпевает значительные изменения со временем, что делает его предметом глубокого анализа и исследования. В анимационном искусстве пространство является активным элементом повествования и играет важную роль в создании уникального художественного мира.

Классификация художественного пространства в анимации охватывает множество аспектов, отражающих разнообразие подходов к созданию и восприятию анимационных произведений. Например, разработкой классификации параметров художественного пространства в анимации занимались искусствоведы: Е.А. Попов, который делит пространство анимационного произведения на экранное, географическое (объемное) и личное [\[9, с. 125\]](#), а к его свойствам относит такие параметры как «протяженность, однородность, трехмерность» [\[9, с. 178\]](#); А.А. Седловский, классифицирующий виды художественного пространства как актуальное, фиксирующее современную нам реальную среду, историческое, переносящее зрителя в прошлые эпохи, пространство-в-образении [\[10, с. 17\]](#); Е.В. Трапезникова делит пространство анимационного фильма на следующие типы: мифологически-религиозное, сказочное, историческое [\[11, с. 39\]](#). Задачами указанных классификаций было содействие в раскрытии авторских концепций, лежащих в основе проведенных исследований.

Ю. Б. Норштейн, выдающийся аниматор и режиссер, в своих работах акцентирует внимание на параметрах художественного пространства анимационного фильма, рассматривая его как нечто большее, чем просто фон для персонажей. Он подчеркивает, что пространство в анимации – это «живой организм», пронизанный эмоциями и смыслом, что позволяет создавать многослойные и глубокие произведения, он использует технику многослойного монтажа, что позволяет создавать более объемное и глубинное пространство, изменил традиционное представление о времени в анимации, доказав, что анимационное движение может быть не только быстрым, но и медленным, экспериментирует с темпом и ритмом, сочетая стремительное движение с моментами бездействия. Это создает гармонию между временем и пространством, позволяя зрителю глубже погрузиться в атмосферу произведения [\[5\]](#).

Российский теоретик и историк анимации Н.Г. Кривуля выделяет следующие принципы структуралистического анализа анимационного фильма: 1) выявление визуального ряда (основания); 2) деление его на следующие элементы: время, пространство, движение, персонаж, цветосветовое решение, рисунок, технология; 3) анализ визуального ряда, состоящего из взаимосвязанных частей [\[12, с. 11\]](#).

Опираясь на данные принципы, применительно к анализу художественного пространства анимационного фильма предлагаем ввести следующие параметры: **семантический, темпоральный, монтажно-ритмический, цветосветовой, звуковой**. Рассмотрим эти параметры подробно:

Семантический (смысловой) параметр художественного пространства анимационного фильма охватывает множество аспектов, связанных с пониманием и интерпретацией его содержания, структуры и визуального языка. Семантический параметр также включает в себя анализ эмоциональной нагрузки различных сцен и персонажей. Как отмечается в киноведческих исследованиях [\[13\]](#), восприятие эмоций зрителями может зависеть от того, как аудиовизуальные элементы взаимодействуют друг с другом. В анимационном искусстве «на первый взгляд, может совсем не быть содержательного смысла, но при этом его сюжет будет подчинен определенной логике, понятной зрителю и, таким образом, обретать смысл» [\[81\]](#).

Семантический анализ фильма предполагает изучение взаимосвязи между различными элементами фильма: сюжетом, персонажами, визуальным стилем, символизмом и пр. Этот подход позволяет выявить, как каждый элемент способствует созданию общего смысла произведения [\[12, 13\]](#). Таким образом, семантический параметр пространства анимационного произведения представляет собой сложное взаимодействие множества факторов, которые формируют общее восприятие картины и ее значения для зрителя.

Темпоральный параметр художественного пространства анимационного фильма охватывает взаимодействие времени и пространства, что является ключевым аспектом в создании художественного образа и играют важную роль в динамике анимационного фильма, влияя на восприятие зрителем событий, происходящих на экране.

Динамику в анимации определяют следующие аспекты: **скорость** (обозначает общее восприятие движения и энергетику сцены. Быстрая анимация может создавать ощущение напряжения и экшена, что особенно актуально для боевых сцен или сцен преследования); **эмоциональная нагрузка** (замедление времени в ключевых моментах может усиливать драматизм, тогда как быстрое течение времени создает напряжение или хаос); **тайминг** (определяет не только скорость движения, но и размер и вес персонажей. Правильный тайминг помогает создать иллюзию реалистичного движения); **хронотоп** (взаимосвязь времени и пространства произведения). Использование флешбеков или параллельного времени может изменить восприятие текущих событий и добавить глубину сюжету, что позволяет создавать многослойные нарративы, где время становится неотъемлемой частью художественного пространства.

Монтажно-ритмический параметр художественного пространства анимационного фильма взаимодействует с другими аспектами анимации, такими как звуковое оформление и цветовая палитра. Например, музыкальное сопровождение может подчеркивать **ритм** (упорядоченность движений и повторения, которые могут усиливать эмоциональную реакцию зрителя) и **атмосферу**, усиливая эмоциональный эффект от сцен. **Монтаж** определяет последовательность кадров и их взаимосвязь: эффективный монтаж помогает создать динамику сюжета и управлять эмоциональным восприятием. Различные монтажные приемы могут использоваться для создания плавных переходов между сценами или акцентирования внимания на важных моментах. Режиссеры часто используют графики для визуализации ритмического рисунка эпизодов, что помогает им контролировать настроение и эмоциональное восприятие зрителей [\[14\]](#), «в отличие от принципа «монтажной сборки» игрового фильма, в анимационной картине уже на уровне

раскадровки виден монтажный строй фильма, каким он будет в результате» [\[8, с. 49\]](#).

Цветосветовой параметр художественного пространства анимационного фильма играет ключевую роль в создании визуального восприятия и эмоциональной нагрузки произведения. Этот параметр включает в себя использование цвета и света для формирования настроения, акцентирования внимания и передачи смыслов. Цветовая палитра анимационного фильма определяет общую атмосферу и эмоциональный контекст, «цвет, взаимосвязанный с внутренними мотивами поведения <персонажей>, несет психологическую нагрузку» [\[12, с.27\]](#). Освещение в анимации не только создает атмосферу, но и влияет на восприятие форм и текстур объектов, «свет позволяет получать информацию, проявляя характеристики визуального пространства и объем предметов, акцентирует отдельные внутрикадровые объекты и детали» [\[8, с. 48\]](#). Правильное освещение помогает выделить ключевые элементы сцены и направить внимание зрителя, а сочетание цвета и света формирует уникальное визуальное пространство.

В анимационном искусстве «цвет и свет дают основание для интерпретации их художественно-эстетического и смыслового (и даже порой символического) значения в разных ракурсах, детерминированных определенным методологическим подходом и культурно-историческим контекстом, в том числе конкретной национально-культурной традицией символики цвета, его нюансировки и цветовых соотношений» [\[8, с. 49\]](#).

В качестве примера мастерски создаваемого на экране эффекта свечения можно привести творчество Валентина Ольшванга, режиссера и художника, «его фильмы – это ожившие картины, наполненные удивительным тайным светом, который словно пробивается сквозь толщу туч, ласкает глаз – и спрячется, но манит, манит...» [\[15, с. 455\]](#). Ольшванг с помощью уникальных авторских техник добивается в своих картинах светящегося изображения, которое придает объем и особую привлекательность художественному пространству фильмов.

Звуковой параметр художественного пространства анимационного фильма играет важную роль в создании атмосферы, эмоционального контекста и взаимодействия с аудиторией, является неотъемлемой частью его художественного языка. Он включает в себя использование звука как средства повествования, а также его влияние на восприятие визуальных образов.

Звуковое оформление анимационного фильма включает в себя музыку, диалоги и звуковые эффекты, которые работают вместе для создания единого аудиовизуального ряда. Каждый из этих элементов выполняет свои функции: **музыка** устанавливает настроение и эмоциональный фон, усиливая восприятие сцен; **диалоги** помогают развивать сюжет и характеры персонажей, а также передавать информацию о происходящем; **звуковые эффекты** создают реалистичность и глубину пространства, добавляя детали, которые делают мир анимации более убедительным.

Звук в анимационном фильме может быть применен для создания атмосферы, например, использование акустических эффектов для создания ощущения присутствия (эхо в пещерах, шум улицы). Аудиовизуальный контрапункт может вызвать у зрителя чувство диссонанса или напряжения. Современные технологии позволяют создавать многоканальное звуковое оформление, которое усиливает эффект погружения: размещение звуковых источников по всему экрану создает ощущение объемного пространства. Использование системы «звук вокруг» позволяет зрителю чувствовать

себя частью происходящего, что увеличивает иммерсивность. Звук в анимации не просто сопровождает визуальный ряд, а взаимодействует с ним: звуковые элементы могут подчеркивать важные моменты в сюжете или акцентировать внимание на деталях. Звук может служить связующим элементом между различными сценами, создавая плавные переходы и поддерживая ритм повествования.

Искусствовед Е.А. Русинова подчеркивает, что звук в анимационном искусстве играет повышенную роль [\[16, с. 120\]](#), поскольку он не только дополняет визуальный ряд, но и оживляет его, создавая более глубокое восприятие произведения. Звук становится органической частью стилистики анимационного фильма, оказывая влияние как на творческий процесс, так и на сознание зрителей. Это делает его исследование важным аспектом в контексте художественно-эстетической спецификации анимации, учитывая современные звуковые технологии и их воздействие на восприятие зрителем. Важное значение в формировании образа анимационного фильма играет тишина, ее «потенциальная возможность – создание на экране художественного, эмоционально и смыслово глубокого пространства» [\[17, с. 68\]](#). Характеризуя эффект тишины в кинематографе, Р. Арнхейм писал: «Тишина воспринимается нами [...] как нейтральный фон, который является не пустотой, а значимым компонентом кинематографического пространства» [\[18\]](#).

Вышеуказанные параметры, с нашей точки зрения, способствуют целостному и глубокому анализу анимационного произведения. Разберем это утверждение на примерах двух картин выдающихся режиссеров анимационного кино Ю.Б. Норштейна, фильм «Сказка сказок» (1979) и Д.А. Геллера, фильм «Мужчина встречает женщину» (2014).

«СКАЗКА СКАЗОК»

Пространство в анимационном фильме **«Сказка сказок»** Ю.Б. Норштейна пронизано эмоциональной насыщенностью. Автор считает, что мультфильм может говорить со зрителем на языке чувств и философских размышлений. Пространство становится не просто фоном для действия, но активным участником повествования, способным передавать внутренние состояния персонажей [\[19\]](#).

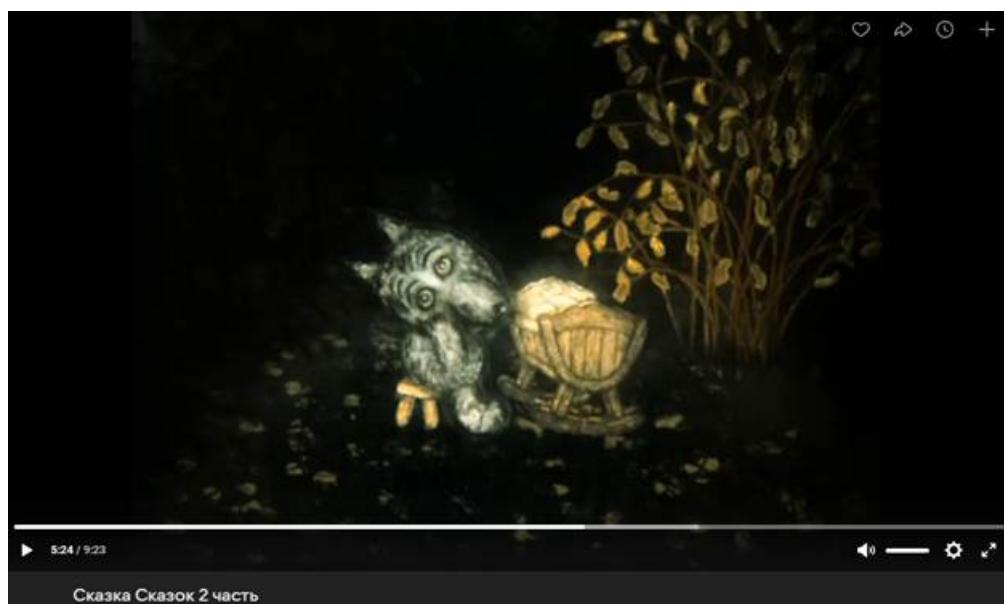


Рисунок 1. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979), режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456240015%2Fclub216060936

(дата обращения 9.11.2024).

Семантический параметр художественного пространства. Фильм наполнен архетипическими образами, в нем показано взаимодействие между жизнью и смертью, что проявляется в обликах персонажей и их отношениях. Для создания глубокого контекста в картине служат образы из библейских сюжетов и народных сказок. Как пишет Норштейн об одном из эпизодов картины: «...Мой рисунок-смесь реальности, вымысла и Библейского Завета. Собственно, как и фильм» [19, с. 74]. Волчок (Рисунок 1, Рисунок 4) символизирует как защиту, так и угрозу, создавая напряжение между этими двумя состояниями. Яблоко (Рисунок 2) в фильме символизирует искушение и грех, а также начало жизни. Рукопись служит проводником между мирами реальности и сказки, символизирует творчество и возможность самовыражения, а также связь с прошлым и будущим. Возвращение солдат с войны является отсылкой к детским воспоминаниям автора о войне, что добавляет глубину и контекст к изображаемым событиям. Фильм исследует контрасты между жизнью и смертью, что проявляется в соотношении образов и событий, создает уникальное пространство, где реальность и сказка переплетаются, содержит множество отсылок к мифологии и литературе. Таким образом, семантический параметр мультфильма «Сказка сказок» раскрывает сложные взаимосвязи между символами, культурными значениями и эмоциональными состояниями.



Рисунок 2. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456240015%2Fclub216060936 (дата обращения 9.11.2024).

«...яблоко в фильме связывает разные эпизоды: яблоко в начале, в каплях дождя, яблоко, которое ест мальчик, яблоко, упавшее из его руки в снег, и в эпилоге яблоки как манна небесная, как печаль...» [19, с. 110].



Рисунок 3. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456240014%2Fclub216060936 (дата обращения 9.11.2024).

«...Зимние кадры, наполненные внутренним светом белого снега с вкраплениями прозрачных цветов зеленого яблока, розовых щек малыша, одежд персонажей, передают ощущение чистых детских воспоминаний...» [с. 40-41].

Темпоральный параметр художественного пространства. В «Сказке сказок» время представлено как многослойное, где различные временные пласти пересекаются и взаимодействуют. Например, в начале картины мы видим грудного ребенка, который символизирует начало жизни, и этот образ контрастирует с более зрелыми сценами, происходящими в сказочном мире, что создает ощущение перехода от детства к взрослости, где каждое временное пространство несет свою эмоциональную нагрузку. Фильм активно использует элементы памяти, что позволяет зрителю погружаться в прошлое персонажей. Сцены, где Волчок наблюдает за окружающим миром, отражают не только его непосредственное восприятие, но и воспоминания о детстве и о том, как эти воспоминания формируют личность. Сцены с танцами и праздниками создают ощущение вечного возвращения к радостным моментам жизни, что контрастирует с более серьезными и мрачными аспектами существования, демонстрируя цикличность времени, где события повторяются или перекрываются. Линейное время в фильме представлено через последовательность событий, которые разворачиваются вокруг главного героя – Волчка, наблюдающего за происходящим и перемещающегося между различными временными пластами. В фильме демонстрируются воспоминания персонажей, которые создают ассоциации между прошлым и настоящим.

Таким образом, темпоральный параметр художественного пространства в «Сказке сказок» отражает многослойные и сложные элементы повествования, которые сочетают в себе циклические и линейные аспекты времени.

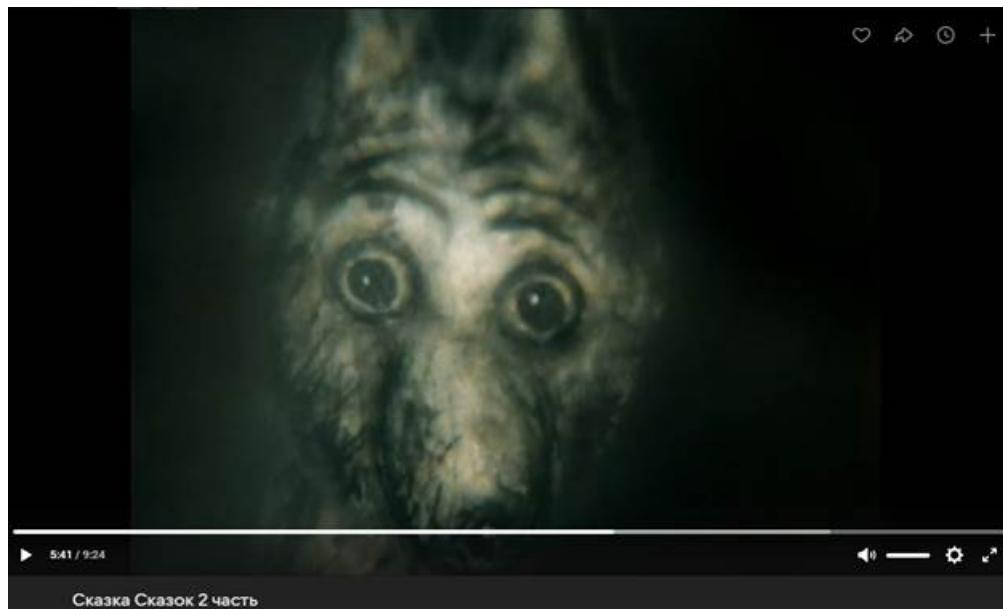


Рисунок 4. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979), режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936 (дата обращения 9.11.2024).

Монтажно-ритмический параметр художественного пространства анимационного фильма включает разнообразные монтажные приемы, такие как смена планов и ракурсов, которые создают ощущение движения и динамики. Например, резкие переходы между крупными и общими планами помогают акцентировать внимание на эмоциях персонажей и их внутреннем состоянии. Ритм в картине является важным элементом, который формирует не только визуальную, но и эмоциональную структуру произведения. Он достигается через сочетание различных монтажных приемов, музыкального сопровождения и звуковых эффектов.

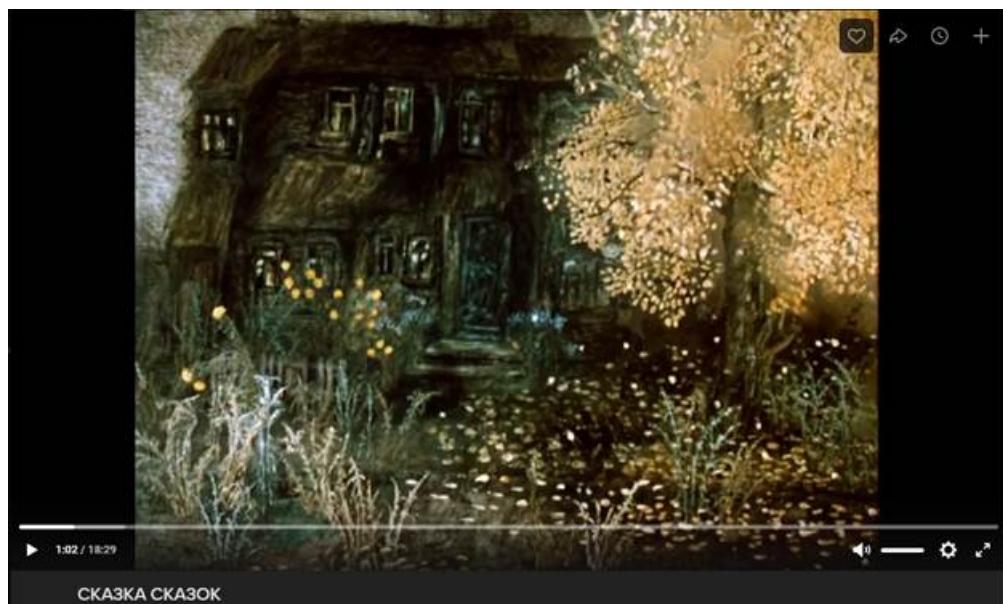


Рисунок 5. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979), режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936 (дата обращения 9.11.2024).

Цветосветовой параметр художественного пространства анимационного фильма «Сказка

сказок» является элементом, который формирует визуальную и эмоциональную атмосферу произведения. Картина условно поделена цветовым решением на три пласта, что позволяет создать контраст между различными эпизодами и настроениями: «история Волчка» (Рисунок 6), которая решена в «плотной», приглушенной, мрачной гамме, где в сценах есть свечение, выхватывающее и акцентирующее детали; «воспоминания» (Рисунок 7), решенные в легкой сепии и «настоящее время» (Рисунок 3), представленное яркими цветами.

Свет в картине играет важную роль в создании настроения и атмосферы. Он используется для выделения ключевых моментов сюжета и акцентирования внимания на персонажах или событиях. Контраст между светом и тенью помогает создать драматические эффекты, подчеркивающие эмоциональное состояние персонажей. В картине свет является отдельным персонажем, который не только взаимодействует с другими образами, но и работает самостоятельно, словно позволяя перейти грань, отделяющую пространство реальности от пространства воображения, сновидений, потустороннего мира. Данный прием со светом используют в своих работах последователи режиссера – Валентин Ольшванг и Дмитрий Геллер.

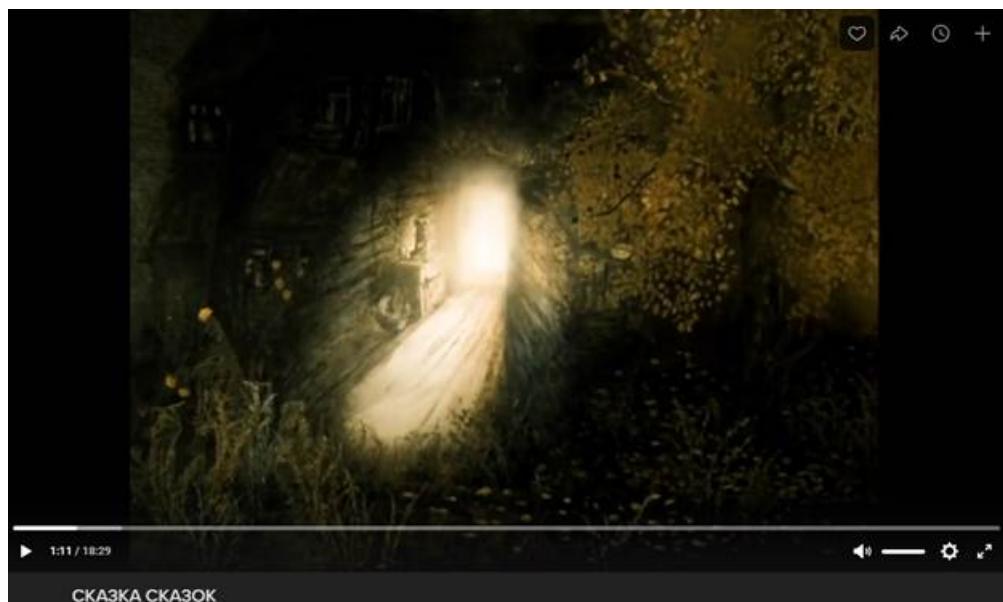


Рисунок 6. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936 (дата обращения 9.11.2024).

Световое решение в фильме «олицетворяет некий порядок, божественное начало, освещая мир темноты и хаоса. Свет в фильме подвижен, трансформационен, с ним связана внутренняя энергетика сюжета. Он является одним из действующих лиц фильма и наделяется образными, пластическими, эмоционально-психологическими и смысловыми функциями» [12, с. 40].



Рисунок 7. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936 (дата обращения 9.11.2024).

Звуковой параметр художественного пространства. Музыка в «Сказке сказок» играет важную роль в создании ритма. Звуковые темы соответствуют различным персонажам и событиям, подчеркивая их эмоциональное состояние. Как поэтически написал об одном из эпизодов картины в своей книге Ю.Б. Норштейн: «...И музыка – она входила в состав штриха, она расчеркивала глубину кадра, чтобы, разом сняв шершавую фактуру, матово раствориться в медлительной глубине гобоя..» [19, с. 86].

Фильм включает фрагменты из произведений таких композиторов, как Иоганн Себастьян Бах и Вольфганг Амадей Моцарт, что придает ему поэтическую и возвышенную атмосферу. Эти музыкальные элементы не только задают ритм, но и создают контраст между реальным и фантасмагорическим, усиливая ощущение сказочности. Использование ностальгических мелодий, таких как музыка из танго «Утомленное солнце», создает эмоциональную связь с прошлым и подчеркивает темы утраты и ожидания. Этот контраст между радостью танца и грустью разлуки усиливает фантасмагорический эффект, заставляя зрителя чувствовать глубину переживаний персонажей.

Звуковые эффекты также используются для усиления ритма: звуки природы, шаги персонажей или шепот ветра создают атмосферу и подчеркивают действие на экране. Звуки окружающей природы, такие как шелест листвы, пение птиц и шорох ветра, создают ощущение погруженности в мир сказки. Звуки мчащихся эшелонов и другие индустриальные шумы контрастируют с природными звуками, подчеркивая разрыв между миром детства и суровой реальностью. Интонации и манера речи Александра Калягина, который озвучивал картину, помогают передать эмоциональное состояние героев и их внутренние переживания.

Таким образом, художественное пространство в картине Ю.Б. Норштейна пронизано эмоциональной и образной насыщенностью. Автор считает, что мультфильм может говорить со зрителем на языке чувств и философских размышлений. Пространство становится не просто фоном для действия, но активным участником повествования,

способным передавать внутренние состояния персонажей [\[19\]](#).

«МУЖЧИНА ВСТРЕЧАЕТ ЖЕНЩИНУ»

Анимационный фильм «Мужчина встречает женщину» (2014) режиссера Д.А. Геллера представляет собой картину, исследующую сложные отношения между мужчиной и женщиной.

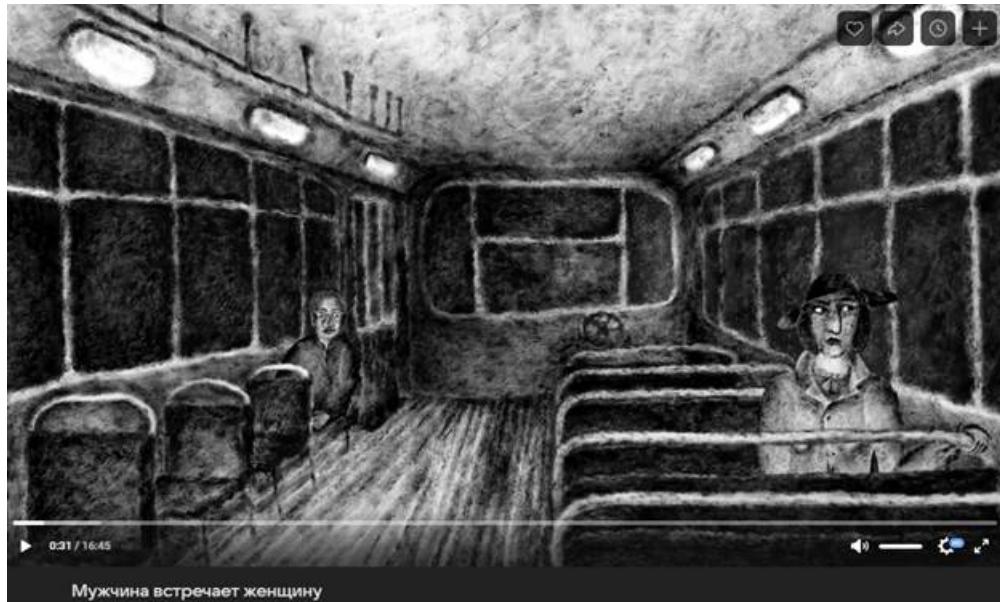


Рисунок 8. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречает женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер. Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video?o=q-Школа-студия%анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends (дата обращения 9.11.2024).

Семантический параметр художественного пространства фильма раскрывается через любовную драму, насыщенную ностальгией и трагизмом. Как пишет искусствовед А. М. Орлов, «...Дм. Геллер раз за разом ставит «аристотелево кино», ведь именно Аристотель оставил нам описание принципов катартического искусства. Принципы его построения, как правило, завуалированы и не видны невооруженным глазом – чтобы, проскользнув сквозь тенета сознания, воздействовать на подсознание» [\[20\]](#). Чёрно-белая палитра подчеркивает эмоциональную глубину и мрачный взгляд на отношения, где переплетаются прошлое и настояще. Образ чёрной воды в ванне может интерпретироваться как символ скрытых страхов и подавленных эмоций.



Рисунок 9. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречает женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер. Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video?z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends (дата обращения 9.11.2024).

Каждый зритель может интерпретировать историю по-своему, создавая уникальный смысл на основе личного опыта, что делает фильм многослойным и открытым для анализа. В картине используются несколько основных символов, которые помогают передать ключевые темы произведения. Например, деревянная нога с самолетиком олицетворяет детские воспоминания и связь с прошлым, мечтами о полетах. Взаимодействия персонажей олицетворяют сложность человеческих отношений и эмоциональные переживания, формируя многослойный нарратив. Режиссер «невольно, по наитию конструирует художественные структуры из оппозиций, взаимоотрицающих друг друга, и делает это так тонко, чтобы зритель не прочитал этого, чтобы вся хитрая механика катарсиса оставалась в подсознании и оттуда управляла нарастанием психических энергий и вела к финальному очищающему взрыву» [\[201\]](#).



Рисунок 10. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречает женщину»

(2014), режиссер Д.А. Геллер. Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video?q=Школа-студия%анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends (дата обращения 9.11.2024).

Темпоральный параметр художественного пространства фильма отражает внутренние переживания героев. Например, моменты ожидания или бездействия могут длиться дольше, чем активные действия, что акцентирует внимание на эмоциональном состоянии персонажей и их отношениях. Временные линии в картине не всегда линейны. Сюжет включает в себя флешбеки и ассоциации с прошлым героев, что обогащает повествование и добавляет глубину к пониманию их мотиваций и страхов.



Рисунок 11. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречает женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер. Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video?q=Школа-студия%анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends (дата обращения 9.11.2024).

«Режиссер делает главного героя робким очкариком, с детства увлеченным полетами» [\[20\]](#).

Монтажно-ритмический параметр художественного пространства. В фильме используются временные лакуны, которые подчеркивают разрывы в действиях персонажей. Например, режиссер часто разрывает основное действие, вводя вставки, такие как кроны деревьев или элементы окружающей среды, что создает ощущение временной дистанции и неопределенности: «режиссер, монтируя, постоянно разрезает основное действие, происходящее в трамвае, вроде бы необязательными вставками (кроны деревьев, панограф), намеренно вводя тем самым временные лакуны и вынося в эти лакуны – за пределы кадра – собственно поступки персонажей, делая их недоступными нашему наблюдению» [\[20\]](#). Данные вставки применены для того, чтобы не показывать напрямую физическое перемещение персонажей (анимацию) и сосредоточить внимание зрителя на образной составляющей эпизода.



Рисунок 12. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречает женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер. Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video?q=Школа-студия%анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends (дата обращения 9.11.2024).

Цветосветовой параметр художественного пространства. Фильм выполнен в черно-белом формате, что создает ощущение ретро и усиливает драматизм происходящего. Этот выбор позволяет сосредоточиться на эмоциях персонажей и их взаимодействиях, исключая отвлекающие факторы цветового характера. Графика фильма включает в себя элементы, которые создают ощущение искаженности реальности (например, уродливые лица персонажей, на которых носы сдвинуты вбок при любом повороте). Это может быть связано с внутренним состоянием персонажей и их восприятием окружающего мира, что подчеркивается выбором текстур и форм (Дина Годер о лучших фильмах Сузdalского анимационного фестиваля. Коммерсантъ. 11.04.2014). Использование резких световых контрастов подчеркивает внутренние переживания героев. Например, моменты, когда свет гаснет и вновь загорается, создают эффект напряжения и ожидания, отражая эмоциональные колебания персонажей [20]. Основное действие происходит в темное время суток, что символизирует тайны и неопределенность в отношениях. Ночные городские пейзажи с мягким светом фонарей создают атмосферу загадочности и романтики, но также намекают на скрытые опасности [21].



Рисунок 13. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречает женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер. Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕ URL: https://vk.com/video?z=Школа-студия%анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends (дата обращения 9.11.2024).

«Настоящий самолет появляется в жизни героя только в конце картины. Его жена к этому моменту привязана к нему в буквальном смысле: лишенная мужем ног, она примотана к нему куском материи» [\[21\]](#).

Звуковой параметр художественного пространства. В фильме звучит песня Аркадия Северного, которая служит основой для звукового фона в отдельных эпизодах и подчеркивает тон повествования. Звуковые эффекты в фильме включают реалистичные звуки трамвая и окружающей городской среды, что помогает создать атмосферу повседневной жизни. Эти звуки усиливают ощущение присутствия и вовлеченности зрителя в происходящее. Звуковая палитра фильма варьируется от легкой и игривой до более серьезной и меланхоличной, что отражает переживания персонажей. Это контрастное звучание помогает передать сложные эмоции, такие как любовь, одиночество и надежду. В картине используются шумы, такие как шаги по различным поверхностям, открывание дверей и другие бытовые звуки, что добавляет реалистичности и глубины сценам. Фоновый шум, например, звуки городской среды помогает создать ощущение места действия и погружает зрителя в атмосферу произведения.

Таким образом, предложенная классификация параметров художественного пространства анимационного произведения позволила провести краткий, но емкий анализ вышеуказанных фильмов и может претендовать на категорию универсальная.

Для более глубокого анализа отдельных произведений к данной классификации могут вводиться дополнительные подпараметры, например, к семантическому параметру художественного пространства анимационного фильма можно отнести классификацию пространств Е.В. Трапезниковой [\[11\]](#) (мифологически-религиозное, сказочное, историческое) и А.А. Седловского [\[10\]](#) (актуальное, историческое, пространствовообразования).

Полагаем, что материалы, изложенные в данной статье, могут быть полезны как

искусствоведам, исследующим анимационное искусство, так и всем тем, кто интересуется анимационным творчеством.

Библиография

1. Баллаш Б. Дух фильмы. – М.: Художественная литература», 1935. – 138 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
3. Лотман Ю. М. Семиотика сцены. // Театр, 1980. – №1. – С. 92.
4. Эйзенштейн С. М. Собрание соч., Т 3. –М.: Искусство, 1964. – 672 с.
5. Норштейн Ю.Б. Снег на траве. Книга 1. М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», «Красный пароход», 2012. – 368 с.
6. Симакова Ю.А. Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Симакова Юлия Алексеевна. – Екатеринбург, 2014.
7. Мудрость вымысла: мастера мультипликации о себе и своем искусстве: Сб. ст. / Сост. и автор вступ. ст. С. В. Асенин. – М.: Искусство, 1983. – 201 с.
8. Зайцев А.Я.Эстетические и технологические аспекты развития художественной формы российских анимационных фильмов 1990-х - 2020-х гг. : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Зайцев Алексей Яковлевич; – Москва, 2023. – 171 с.
9. Попов Е.А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Попов Евгений Александрович. – СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный Университет Профсоюзов, 2011. – 181 с.
10. Седловский А.А. Художественное пространство экранного произведения: типология, образность, стилистика: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Седловский Анатолий Анатольевич. – СПб., 2012. – 190 с.
11. Трапезникова Е.В. Эволюция образа художественного пространства в Российской анимации (1985 – 2014): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Трапезникова Елена Владимировна. – М.: ВГИК, 2015. – 180 с.
12. Кривуля Н.Г. Основные тенденции авторской анимации России 60-90-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Кривуля Наталья Геннадьевна. – М., 2001. – 187 с.
13. Петренко В.Ф., Супрун А.П., Кодирова Ш.А. Психосемантический анализ художественного фильма Акиры Кurosавы «Расемон». Психология. Журнал Высшей школы экономики, 2020. Т. 17. № 4. С. 737-756. DOI: 10.17323/1813-8918-2020-4-737-756
14. Тикунова В. Во власти ритма. Как режиссёры контролируют своего зрителя URL: <https://dtf.ru/cinema/117390-vo-vlasti-ritma-kak-rezhissery-kontroliruyut-svoego-zritelya> (дата обращения 7.11.2024).
15. Зайцев А.Я. Дивный свет или «мир наизнанку» в авторской анимации Валентина Ольшванга // Художественная культура. 2021. № 3. С. 453-465.
16. Русинова Е.А. Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. – М.: ВГИК, 2004. – 120 с.
17. Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. – М.: ВГИК, 2021. – 308 с.
18. Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960. – 206 с.
19. Норштейн Ю., Ябусова Ф. Сказка сказок. Издательство «Красная площадь». Москва, 2006. – 228 с.
20. Орлов А.М. Особенности эстетической структуры. Мультфильм "Мужчина встречает женщину" Дмитрия Геллера. Особенности эстетической структуры. Часть 1. 2014. URL: <https://o-r-love.livejournal.com/4960.html> (дата обращения 7.11.2024).

21. Зайцев А.Я. Персоналии российской анимации XXI века: миры Дмитрия Геллера. Своеобразие образных систем. // Философия и культура. 2019. № 9. С.56-64. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.9.30976 URL: https://e-notabene.ru/fkmag/article_30976.html
22. Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction. 2nd. ed. – N. Y.: Addison and Wesley, 1979. – 339 p.
23. Burt, G. The Art of Film Music. – Boston: Northeastern University Press, 1994. – 266 p.
24. Gorbman, C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. – Bloomington, IN: Indiana Univ Pr., 1987. – 190 p.
25. Furniss, M. Art in motion: animation aesthetics. – Bloomington, IN.: Indiana University Press, 2007. – 276 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор отразил в заголовке («К вопросу о классификации параметров художественного пространства в анимационном фильме»), является авторская интерпретация принципа комплексной классификации различных параметров художественного пространства в анимационном фильме. Объектом исследования, соответственно, является феномен художественного пространства в анимационном фильме, который, как справедливо отмечает автор, обладает общесистемными свойствами художественного пространства экранного искусства («которое охватывает как физические, так и концептуальные аспекты, влияющие на восприятие зрителем произведений»), так и своей анимационной спецификой («Особенность анимационного искусства "заключается в том, что автор [...] может создавать визуальные конструкции, невозможные для воплощения в других видах киноискусства, прибегая к использованию уникального инструментария, который способствует наиболее полному и точному отражению авторского внутреннего ощущения и видения экранного образа"» [Зайцев, 2023]).

Принцип целостности художественного произведения, наследуемый российским искусствоведением от классической эстетики, позволил автору на базе обобщения существующего теоретического опыта предложить собственную авторизованную классификацию различных параметров художественного пространства в анимационном фильме («предложенная классификация параметров художественного пространства анимационного произведения позволила провести краткий, но емкий анализ вышеуказанных фильмов и может претендовать на категорию универсальная»). Таким образом, статья носит методический характер демонстрации эвристического потенциала предложенной автором комплексной модели классификации параметров художественного пространства анимационного произведения, которая, по мысли автора «может претендовать на категорию универсальная». Рецензент отмечает, что автор вправе называть свою методическую разработку, как считает нужным, но в целом, если принцип комплексности в представленном исследовании просматривается (т. е. представлено достаточно аргументов, чтобы классификацию автора считать комплексной), то претензия на «универсальность» недостаточно разъяснена: во-первых, все научное знание претендует на универсальность, поэтому не совсем ясно, что именно автор понимает под претензией его классификации на универсальность; во-вторых, если автор видит в «универсальности» своей классификационной модели какое-то теоретическое преимущество, то к какой категории следует отнести обобщенный им опыт

теоретиков — неужели к не универсальной? Впрочем, отмеченный рецензентом терминологический казус, в соотношении с общим качеством проведенной исследовательской работы выглядит несущественным и не влияет на общую положительную оценку достигнутого автором результата.

Авторская модель классификации параметров художественного пространства анимационного произведения включает в себя наиболее значимые элементы художественной выразительности, позволяющие художнику добиться целостности анимационного произведения, в котором пространство становится не только фоном (сеттингом), но одной из важнейших категорий повествования: «семантический, темпоральный, монтажно-ритмический, цветосветовой, звуковой». Выделенные автором параметры рассмотрены теоретически, в контексте их роли в художественном формообразовании, и применены на примере анализа репрезентативного эмпирического материала.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне. Автор достиг своей методической цели, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принципы целостности художественного произведения и комплексности анализа основных параметров художественного пространства анимационного произведения. Помимо типологии и классификации релевантно научно-познавательным задачам исследования автор использует как общенаучные методы (сравнение, анализ, обобщение, конкретизация), так и специальные (структурно-функциональный, семантический и нарративный анализ). В целом методические цели исследования автор достиг: предложенная им модель классификации и анализа основных параметров художественного пространства анимационного произведения раскрывает важную сторону анимационного мастерства создания содержательно богатого художественного пространства произведения.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что категория художественного пространства в экраных искусствах охватывает различные элементы художественного метода («организация кадра, временные характеристики, звуковое оформление, взаимодействие с аудиторией и другие») и если в теории кинематографа она достаточно хорошо освещена, то специфика анимационного художественного пространства требует более глубокого изучения.

Научная новизна исследования, заключающаяся, прежде всего, в авторской модели классификации и анализа основных параметров художественного пространства анимационного произведения, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам логична, корректна и, учитывая наглядную эмпирическую апробацию методического ноу-хау, вполне достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации.