

**ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ  
В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ  
А. К. ПЕТРОВА «МОЯ ЛЮБОВЬ»**

**Ю. В. Донскова**

Институт лингвистики и межкультурной коммуникации  
Первого Московского государственного медицинского университета  
имени И. М. Сеченова, Россия  
mehetabel@mail.ru

**О. А. Махно**

Москва, Россия  
oa.art@yandex.ru

В статье рассматриваются особенности мультиплицирования художественного текста на примере анимационного фильма А. К. Петрова «Моя любовь», снятого по роману «История любовная» И. С. Шмелёва. Мы анализируем, каким образом режиссёр при помощи иконологического подхода к тексту романа, переосмысления рамочного компонента оригинала, а также благодаря работе с эмотивным пространством художественного произведения конструирует новый топос впечатления в поэтике мультипликационного текста. По нашему мнению, изменение названия как рамочного компонента с безличного и отстранённого «История любовная» у И. С. Шмелёва на персонализированное камерное «Моя любовь» у А. К. Петрова приводит к смещению ракурса восприятия, создавая акцент на исповедальность повествования. Следующей точкой формирования эмотивного пространства является иконологический подход к анимационному тексту, на котором основывается методика анализа в данной статье. Мы считаем, что при передаче внутреннего эмотивного пространства А. К. Петров следует за визуально-графическими акцентами оригинального произведения, а также использует традиционную христианскую символику, метафорическую кинетику персонажей (внедрение жестов-иллюстраторов), а также частотное обращение к романтическим образам, относящимся к культурным универсалиям. Особое внимание мы уделяем важности для А. К. Петрова передачи эмотивного пространства изображаемой И. С. Шмелёвым эпохи. Для этого мультипликатор обращается к иконографии жанровой живописи конца XIX – начала XX века, усложняя тем самым информационный код мультфильма. Таким образом, анимационная лента А. К. Петрова «Моя любовь» превращает текст И. С. Шмелёва «История любовная» в архетипическую историю-иносказание, расширяя границы от частного случая подростковой любви до универсальной истории о противоборстве добра и зла, света и тьмы, духовного и телесного.

**Ключевые слова:** семиотика кино, интертекст, иконология, иконография, анимационный текст, кинотекст.

**ICONOLOGICAL INTERTEXT  
IN THE ANIMATED FILM  
“MY LOVE” BY A. PETROV**

**Yuliia Donskova**

I. M. Sechenov First Moscow State Medical University, Russia  
Institute of Linguistics and Intercultural Communication, Russia  
mehetabel@mail.ru

**Olga Makhno**

Moscow, Russia  
oa.art@yandex.ru

The article discusses particular details associated with turning fictional text into an animation film using the example of the animated film by A. Petrov “My love” based on the novel “The Story of a Love” by I. Shmelev. We analyse how the director creates a new topos of impression in the poetics of the animated text with an iconology approach to the novel text, and through the work with the emotive space of the novel and the rethinking of the framework component of the novel. In our opinion, the change of the title as a framework component from an impersonal and aloof “The Story of a Love” chosen by I. Shmelev to a personalized and intimate “My Love” chosen by A. Petrov triggers a shift in the perspective emphasizing the confessional nature of the narrative. This nature is also conveyed through the visual component, where at the very start the screen shows the title of the film written in a calligraphic type, which resembles handwriting and reminds the audience of the epistolary genre. The other key point to create the emotive space is the iconology approach to the animated text underlying the analysis methodology in this article. We believe that A. Petrov follows the visual and graphic accents of the original work by I. Shmelev to portray the internal emotive space. He also uses traditional Christian symbols and frequently refers to romantic images that are thought to be cultural universals. Besides, A. Petrov finds it important to metaphorically re-think the kinetics of the characters (introducing illustrative gestures) which help the audience to track social inequality and to guess about psychological interrelation between characters by intuition as the animated film communicates it through undertones, the subtext. We make a special focus on how important it is for A. Petrov to translate the emotive space of the time described by I. Shmelev. For that, the animator resorts to the iconography of genre painting of late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries, landscapes by impressionists, and also fresco painting of Yaroslavl churches (e. g. those of Elijah the Prophet or St Nicholas the Wet), thus making the information code of the film even more complex. Hence, the animated film “My Love” by A. Petrov turns the text of “The Story of a Love” by I. Shmelev into an archetypical parable expanding the boundaries from a particular case of adolescent love to a universal story of conflict between good and evil, light and dark, spirit and flesh.

**Keywords:** semiotics of cinema, intertext, iconology, iconography, animated text, film text.

DOI 10.23951/2312-7899-2019-3-216-224

Анимационный текст, в отличие от кинотекста, не так часто становится предметом исследования. О причинах мы уже говорили в одной из наших предыдущих публикаций [Махно 2016, 205]. В настоящей статье предметом нашего внимания станет трансмедийный перевод романа И. С. Шмелёва «История любовная» (1926–1927) в анимационный текст – «Моя любовь» (2006, автор А. К. Петров). Непосредственный анализ текстов в выбранном нами ракурсе необходимо предварить некоторыми предварительными тезисами и комментариями.

Смысловое пространство анимационного фильма А. К. Петрова «Моя любовь» конструируется на различных уровнях. Нам видится, что режиссёр опирается на две ключевых точки в трансмедийном переводе романа И. С. Шмелёва. Первой является заглавие как важный рамочный компонент. В обращении к смыслу заглавия мы исходим из концепции В. Тюпы, который полагает, что «заглавие текста есть имя произведения, то есть <...> манифестация его сущности» [Тюпа 2001, 115]. Выстраивание смыслового плана у А. К. Петрова идёт от названия книги И. С. Шмелёва «История любовная» и, в свою очередь, его интертекстовой связи с книгой И. С. Тургенева «Первая любовь». Заглавие романа у Шмелёва относится к категории эмоционально-оценочных с ориентацией на событийную сторону («история»), а слово «любовная» придает несколько сниженный, бытовой, местами даже ироничный оттенок (на последнее обращал внимание в беседах с автором философ И. Ильин) [Солнцева 2007, 138]. Таким образом, в заглавии Шмелёва задается мотив «греха», «мещанской любви». Авторская интенция режиссёра меняет ракурс восприятия путём трансформации заглавия с безличного «История любовная» на персонализированное «Моя любовь». Грамматическая конструкция заглавия анимационного фильма делает акцент на самом чувстве («любовь»), а также на принадлежности («моя»). Смысловой ряд подкрепляется визуальным: рукописный шрифт названия произведения на экране вызывает у зрителя ассоциации с эпистолярным жанром, тем самым создаётся установка на камерность, исповедальность повествования, автор и рассказчик как бы соединяются воедино. Вместе с изменением

заглавия произведения появляется один из смысловых интерпретационных механизмов, заданных А. К. Петровым для зрителя.

Второй точкой формирования эмотивного пространства является иконологический подход к анимационному тексту (на нём базируется наша методика анализа). И здесь для нас актуально наблюдение М. Б. Ямпольского, по мнению которого иконологический анализ – это «определённый инструмент для чтения текста. <...> Иконология позволяет нам ввести историю, традицию, предшествующую культуру в смысловое поле конкретного текста» [Ямпольский 1993, 32].

При передаче внутреннего эмотивного пространства для А. К. Петрова оказываются важны визуально-графические акценты, сделанные в тексте И. С. Шмелёва. Слово «грех» в тексте романа всегда выделяется курсивом, чтобы подчеркнуть важность этого понятия для героя, в мультипликационной ленте оно выделяется интонационно. Смысловой акцент греховной связи отца пастуха и снохи в тексте романа раскрывается в развёрнутых противоречивых диалогах. В мультфильме образ Маньки, снохи пастуха, также является воплощением сладострастия и похоти. В передаче её образа А. К. Петров использует мотивы, визуально отсылающие к кустодиевским красавицам, которые предстают в неоднозначной трактовке. Режиссёр переосмысливает образ «русской Венеры», на первый план выходит телесная составляющая женских образов Б. М. Кустодиева («Матрос и милая», 1920; «Купчиха и домовой», 1922; шарж «Ирина К. на Петергофском пляже», 1920-е). Телесно-греховное становится символом нравственного падения, полного торжества тела над душой, поскольку роскошное тело не только идеал, но и ярко выраженный соблазн.

Эта дилемма отражается и в тексте И. С. Шмелёва, поэтому важный для А. К. Петрова монолог Тоника, отражающий красоту как соблазн, взят в мультфильм из оригинального текста без сокращений: «Кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействует с ней в сердце своём! Я прелюбодействую... Но я же слабый, грешный... Но для чего же тогда... красивые женщины?» [Шмелёв 1999, 40]. Однако в анимационной версии смысл монолога Тоника усиливается ещё и тем, что ведётся не в доме героя, когда Тоник смотрит на Пашу за работой, а в церкви, перед фресками о Страшном Суде. Сам образ Змия как символа греха ассоциативно возникает у Тоника во внутреннем монологе при взгляде на дом пастуха. Импульсом к визуальному прочтению служит указание героя на тот факт, что слово «грех» вызывает у него ассоциации с сюжетом

Страшного суда: «Слово – *грех* – являлось для меня живым и страшным. “Страшный Суд”, у Троицы, в соборе... *Грех*... Его я видел. Он был зелёный, в чёрных пятнах, *Змий*, огромный, в толстых кольцах, в чёрных и красных языках огня. По нём белели узкие полоски, кривые букочки чернели жутко: “грех” ... “грех” ... “грех”!» [Шмелёв 1999, 170]. По нашему мнению, прообразом для иллюстрирования Змия как греха стала фресковая живопись церкви Ярославля (церковь Ильи Пророка и церковь Николая Мокрого).

Для рассказа о греховной жизни режиссёр также обращается к традиционной символике и использует иконографию образа Марии Магдалины, сцен грехопадения Адама и Евы, Страшного суда и Геенны огненной. Так Змий, обвивающий дом грешников, восходит к иконографии Микеланджело «Искушение и изгнание из рая» (1508–1512, Сикстинская капелла, Ватикан). Разрываются бусы с прозрачными голубыми бусинами на Маньке в одном из видений Тоника. В этом нам видится отсылка к европейской иконографии грешницы Марии Магдалины, изображаемой с разорванной ниткой жемчуга, символом греховности, нечистоты (одноимённые картины «Кающаяся Мария Магдалина» Караваджо и Жоржа де Латура). Также здесь важно учитывать и свойственную работам А. К. Петрова символику цвета. Голубой выступает символом нравственной чистоты во всех произведениях, а в мультфильме «Моя любовь» всегда сопровождает Пашу, равно как у И. С. Шмелёва: «незабудковые глазки», «васильковые», «незабудковая Паша». Разрывающиеся голубые бусы Маньки, голубой монокль Серафимы, спадающий в конце мультфильма, обозначают разрушение иллюзий героя.

С образом греха непосредственно связан образ пламени, усиливающийся с каждым эпизодом. Сначала мы видим огонь керосиновой лампы как приманку для мотылька, затем адское пламя появляется на фресках собора, герой встречается с *femme fatale* с говорящим именем Серафима (в переводе с древнееврейского – «огненная», «пламенная», «пылающая»), невинный на первый взгляд леденец, красный петушок на палочке (ср. «пустить петуха»), становится орудием убийства и той искрой, из которой разгорается настоящий пожар, уничтожающий дом грешников.

Затем мы видим горящую, как факел, голову Тоника, умирающего от горячки. Образ пожарщика был важен А. К. Петрову как кульминация символического наполнения огня [Махно 2016, 212], поэтому пожар в доме пастуха, где происходит греховная связь отца с невесткой, является аллюзией на образ Геенны огненной (в доме пастуха пожара в оригинальном тексте не было). В этом нам

видится также и отсылка к покаянному 50-му Псалму. Такая взаимосвязь текстов возможна благодаря тематическим и образным параллелям. Тематика Псалма 50 – это грех, раскаяние в нём и прощение у Бога помилования. Огонь, горячка сжигает грехи Тоника, а очищение героя визуализируется с помощью белого снега, покрывающего тело героя, когда тот выздоравливает. Эти образы являются визуальной и смысловой параллелью к просьбе о ниспослании благодати и очищении от грехов в словах Псалма «окропиши мя иссопом, и очищуся, омыеши мя, и паче снега убелюся» (Пс 50:9).

Взаимоотношение героев (влюбленность Тоника в Пашу, его влечение к Серафиме, дружба с Женькой) в романе Шмелёва описывается через кинетические знаки, в частности, движения рук: «прижимал руку к сердцу», «недовко сунула свою руку в мою», «дай руку», «я стираю руки – и умираю», «она манит, протягивает руки», «фыркала Паша в руки», «она выставила руки, не пускала» и др. При экранизации произведения «История любовная» А. К. Петров также использует язык жестов как выразительный приём, невербальный акт, заменяющий речевое высказывание. Так, мы видим крупные планы рук, когда Тоник аккуратно подвигает к Паше подарок, а Пашина рука берёт его, принимая ухаживания поклонника. Подобных примеров кинетических знаков-символов в мультфильме множество: царапины на руке Тоника при первой встрече с притягательной, но пугающей незнакомкой Серафимой; сначала случайное, а потом страстное прикосновение рук Паши и Тоника как кульминация их чувств; Тоник, сострадающе глядящий по голове Пашу, которую хотят насильно выдать замуж; руки сына пастуха, судорожно сжимающие топор; рука Серафимы, с отчаяньем закрывающая стеклянный глаз). В анимационном фильме в одном из эпизодов жесты рук Паши и Тоника имеют интертекстуальные параллели с иконографией библейских сюжетов. В частности, жесты героев отсылают к детали фрески Микеланджело «Сотворение Адама». Композиция кадра, как и фрески, держится на жесте рук героев, происходит некое диалогическое невербальное взаимодействие. Рука Тоника словно даёт импульс для любовного чувства Паши. Руки героев в данном эпизоде, как и руки Адама и Бога, не соприкасаются, подчёркивая тем самым невозможность соединения героев.

Жесты-иллюстраторы (классификация Г. Е. Крейдлина) позволяют также проследить социальное положение и психологическую зависимость персонажей друг от друга. Если в романе социальные отношения героев, их место в жизни и пристрастия подробно описаны, в мультфильме мы видим только сжатую версию событий,

а всё остальное уходит в подтекст. Так, Тоник хоть и неуверенно, но всегда первый прикасается к Паше (служанке в его доме), также кузнец (навязанный жених Паши) грубо хватает её за руки, что является, по Г. Крейдлину, «отражением доминантного положения человека на <...> социальной шкале, так как в норме в русской культуре больший общественный вес человека как бы даёт ему “право первого прикосновения”» [Крейдлин 2002, 416]. Серафима, наоборот, первая берёт за руку Тоника и навязчиво увлекает за собой: «отражение интимного отношения к адресату, в частности, сексуально интимного» [Крейдлин 2002, 416].

Говоря о внутреннем эмотивном пространстве, необходимо также обратиться к визуальному ряду, сопутствующему мечтам Тоника, переданным с помощью внутренних монологов. Они визуализируются, прежде всего, с помощью романтических образов, относящихся к культурным универсалиям. Например, когда Тоник мечтает о поэзии, то его мысль подкрепляется мифологическими образами (Орфей и муза), а также образами, отсылающими к онегинской поре (костюм Тоника, изображение бюстика Пушкина на письменном столе героя и др). Образ моря в мечтах Тоника также предстаёт как универсальный романтический символ. Для этого режиссёр выбирает изображение моря и корабля, отсылающие к полотнам И. К. Айвазовского, например, «Корабль в бушующем море» (1887), «Парусник в море» (1884), «Волнующееся море ночью» (1866). Сопровождая размышляя о Зинаиде, героине книги И. С. Тургенева «Первая любовь», перед зрителем возникает центральный образ картины К. П. Брюллова «Всадница» (1832). Иронический контекст первой возвышенной любви придают в оригинальном произведении пафосные стихотворения Тоника, а в мультипликационной ленте – эксплуатация штампов (лебеди в пруду, пасторальные картины у яслей, чтение стихов на коленях и т. д.).

Эмотивное пространство изображаемой эпохи очень важно для А. К. Петрова. При этом он не ставит задачей показать быт в том объёме, в котором он представлен в оригинальном произведении. Но бытовая сторона всё же не остаётся полностью вне поля зрения режиссёра. Для передачи бытовых впечатлений, интерьера и экстерьера жилища главных героев, а также архитектуры городов режиссёру служит иконография жанровой живописи конца XIX – начала XX века (Ф. С. Журавлёв, «Крестьянская сходка», 1870-е; А. К. Саврасов, «Весенний день», 1873, «Грачи прилетели», 1871; А. С. Степанов, «Утренний привет», 1897; З. Е. Серебрякова, «За завтраком», 1914; Б. М. Кустодиев, «Голубой домик», 1920). Так, быт в доме Тоника

передаётся через цитацию нескольких иконографических сюжетов. Картина И. Е. Репина «Не ждали» помогает передать общую композицию сцены, цветовые акценты. Как и Репин, Петров использует сложный художественный приём, когда формальный центр картины остаётся пустым, а сложная разнообразная детализировка добавляет изображению достоверности, жизненной убедительности. Изображение фигуры матери Тоника является контаминацией фигур матери заключённого и одновременно самого заключённого.

В визуализации дома Тоника также есть аллюзия на иконографический сюжет чаепития, традиционный для русской живописи (одноимённые картины «Чаепитие» Н. П. Загорского и И. К. Кириллова). Центр кадра – самовар, который являлся неременной частью традиции русского чаепития и её атрибутом. Горячий самовар, вокруг которого собираются члены семьи, маркирует семейное благополучие персонажей, согласие, тепло домашнего очага. Таким образом А. К. Петров указывает и на провинциальный уклад в доме Тоника. Живопись (имеется в виду и манера мультипликатора, и используемые претексты) «создаёт не только отображения быта, но и его образцы, тем самым участвуя в формировании национального мирозерцания» [Даниэль 1990, 160].

Изображение пейзажей в мультфильме А. К. Петрова – это способ передать настроение, экспрессию чувств главного героя, поэтому он опирается на импрессионистскую манеру живописи и графики. Так, в панорамах мультфильма угадываются работы И. И. Левитана («Осенний пейзаж с церковью», 1893–1895) и аллюзии на К. Моне («Темза под Вестминстером», 1871). Импрессионистская манера живописи в принципе характерна для анимационных фильмов А. К. Петрова. Думается, в этом есть цель прочтения – зафиксировать впечатление.

Подводя итог, отметим следующее. А. К. Петров выбирает в качестве основы для экранизации произведение, у которого в русской культуре не сложилось какого-то узусного представления, в отличие от широко экранизируемых произведений Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. При этом режиссёр зачастую работает с нормативным и универсальным визуальным кодом. Анимационный фильм А. К. Петрова «Моя любовь» превращает текст И. С. Шмелёва «История любовная» в универсальную историю. Образный ряд переводится режиссёром в иносказание. На основе литературного произведения он с помощью средств визуализации выстраивает архетипическую историю о противоборстве Света и Тьмы, Высокого и Низкого, Телесного и Духовного.



БИБЛИОГРАФИЯ

- Даниэль 1990 – *Даниэль С. М.* Искусство видеть. Ленинград, 1990.
- Крейдлин 2002 – *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва, 2002.
- Махно 2016 – *Махно О. А.* Символизация в мультипликационной интерпретации классического текста (на примере романа И. С. Шмелёва «История любовная») // Сборник научных трудов молодых филологов / Под ред. Е. Земсковой и А. Рубцовой. Таллин, 2016. С. 204–215.
- Солнцева 2007 – *Солнцева Н. М.* Иван Шмелёв. Жизнь и творчество: Жизнеописание. Москва, 2007.
- Тюпа 2001 – *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. Москва, 2001.
- Шмелев 1999 – *Шмелёв И. С.* Собрание сочинений. Том 6. Москва, 1999.
- Ямпольский 1993 – *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. Москва, 1993.

*Материал поступил в редакцию 12.09.2018*