

Оксана Н. Самусенко (Киев)

## Художественно-мифопоэтическая картина мира и специфика ее объективации в визуальном искусстве детской анимации

### Ключевые слова:

*Мифопоэтическая картина мира, мифопоэтическое значение, символ, вербальный и визуальный образы, экстенционально-интенциональная вариативность образа, художественный текст, телетекст, мультипликация.*

Чланик представља анализу митопоеетске слике света у књижевним текстовима и ТВ текстовима упућеним деци. Описана је митопоеетска хипостаза и формулисана суштина лингво-митопоеетских значења слике „јелена“.

Характерной чертой развития современной лингвистической науки является повышенный интерес к изучению мифопоэтической картины мира как архаичной, сакральной подсистемы языковой картины мира, проявления которой исследователи обнаруживают в различных сферах человеческой деятельности. Смена научной парадигмы во второй половине двадцатого века и установление господства антропоцентрического подхода в языкознании, основы которого наметились в трудах В. фон Гумбольдта и А. А. Потебни, нашли свое отражение в переходе от лингвис-

тики системоцентричной к лингвистике антропоцентричной, сфокусировавшей внимание ученых не только на человеке, но и этносе в целом. В рамках современных лингвистических исследований язык мыслится в неразрывной связи с бытием человека, утверждается основой бытия этноса, сферой человеческой души, которая отражает окружающий мир, формирует систему духовной жизни человечества. Язык выступает «макрообразом» человека, аккумулятором духовности, культурной памяти этноса, и в соответствии с этим адекватное изучение языка производится в тесной связи с сознанием

Система 2006

и мышлением человека, его культурной и духовной жизнью. Типичными для гуманитарных исследований начала двадцать первого века становятся утверждения значимости бессознательной области человеческой психики наряду с сознательной; описания слова как «разумеваемой», «живой» и «самоосознающей» сущности, «смысловой стихии, которая мощно движет неразличимую Бездну к Числу, Число к Эйдосу, Эйдос к Символу и Мифу» (Лосев 1990: 165); указание на наличие в слове внутренней формы (образа), мифосимволического смысла (Потебня 1989); и как следствие – признание особой, суггестивной, «магичной» роли слова, которое (слово) и является «дверью в подсознание» (Черепанова 1996: 6). Лингвистические исследования в этом направлении ведутся преимущественно в поисках символических, сакральных значений слов, иными словами мифопоэтических значений, в силу их архаичности и влиятельности в процессах порождения и восприятия дискурса, и шире – в исследовании мифопоэтической картины мира этноса в целом.

Истоки исследования фрагментов мифопоэтической картины мира находим в работах второй половины XIX – начала и середины XX веков в рамках изучения языка этнографических и фольклорных текстов. Этот период отмечен особым вниманием русских и украинских этнографов и филологов к изучению мифологии и мифопоэтического языка этноса (среди них: А. Н. Афанасьев, В. И. Даль, А. А. Потебня, И. Огиенко, Н. И. Костомаров, Я. Головацкий, И. Нечуй-Левицкий, Г. О. Булашев, Н. Ф. Сумцов, В. М. Гнатюк, И. Мандельштам, С. Килимник). Исследования велись преимущественно в рамках изучения славянской мифологии, мифологических

сюжетов, отдельных мифологем и символов, о чем свидетельствуют, в частности, выпуски изданий «Киевская старина» и «Етнографічний вісник». Осмысление мифопоэтической системы значений получило последующее развитие в недрах структурального подхода (работы К. Леви-Строса, Р. Барта, Р. Якобсона), в психологическом (труды З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Б. А. Успенского) и философско-культурологическом (исследования А. Ф. Лосева, О. М. Фрейденберг, М. Элиаде) направлениях.

Во второй половине XX века круг исследований значительно расширился: особое внимание уделяется описанию представлений об устройстве мира в первобытном мышлении (К. Леви-Строс, А. М. Золотарев, В. В. Иванов, В. Н. Топоров); реконструированию архаического коллективного подсознания на материале мифов и фольклора (О. М. Фрейденберг, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский); поискам мифологических универсалий (М. Элиаде); попыткам воссоздания модели индоевропейской картины мира, основанной на древнейших мифопоэтических представлениях (М. М. Маковский); выявлению мифологического слоя этнокультурной традиции (Т. В. Цивьян, П. П. Червинский, М. А. Новикова); отражению художественного образа отдельного писателя в зеркале мифа этноса (Г. Г. Грабович, Н. В. Слухай, О. С. Забужко); установлению тесной связи между мифом и явлением суггестирования (И. Ю. Черепанова, А. Б. Добрович, А. А. Романов); исследованию символической и мифологической организации коммуникативного пространства в рамках коммуникативных технологий современности (Г. Г. Почепцов).

В конце XX века после многочисленных работ зарубежных и отечествен-

ных исследователей и их последователей центр мифологических исследований сместился в сторону лингвистики, что открыло новые возможности для изучения мифов, мифологического мышления, мифопоэтических смыслов в современном дискурсе. Лингвистический аспект исследования мифопоэтической картины мира представлен в работах Б. А. Ларина, Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванова, В. Н. Топорова, А. Вежбицкой, Н. В. Слухай, Т. В. Цивьян, П. П. Червинского, М. А. Новиковой, Н. В. Павлович, О. В. Тищенко, чьи идеи развивают И. М. Прожогина, Ю. В. Вишницкая, Л. Ю. Дикарева, О. А. Петриченко, М. О. Елисова и другие исследователи. Наряду с энциклопедическими мифологическими словарями, а это преимущественно словари и энциклопедии символов, появились попытки создания лингвомифопоэтических, однако, необходимо все же отметить отсутствие полного лингвомифопоэтического словаря, несмотря на наличие различных по предмету и методике описания словарей в русской и украинской лингвистике. Появившиеся первые тома этнолингвистического словаря «Славянские древности» (Славянские древности 1995–2004) удовлетворяют многие запросы по очерченной проблематике, однако и этот словарь еще не является строго лингвомифопоэтическим.

Наконец, наблюдается тенденция к созданию «ноосферической» парадигмы изучения языка (основы данной теории представлены в трудах Т. де Шардена, В. И. Вернадского, П. А. Флоренского, И. Д. Левина, М. Мамардашвили, Л. Н. Гумилева), в которой особое внимание уделяется произведениям искусства, в частности художественному творчеству, как особому каналу связи человечества со сферой разума земли. При таком подходе

социальная функция текстов искусства усматривается не в обслуживании нужд общества, а в способствовании сохранению и выживанию ноосферы (Иванов 1991: 32). В связи с этим изучение мифопоэтической картины мира посредством ее реконструкции, метаобъективации в произведениях искусства представляется новым и интересным подходом в рамках исследования языковой картины мира.

Под реконструкцией картины мира понимается процедура «экспликации, экстрагирования, опредмечивания, объективирования и осмысления образов мира, лежащих в основе жизнедеятельности человека и прежде всего его практической деятельности» (Постовалова 1988: 24). Процедура «метаобъективации», «метамоделирования» осуществляется с целью выявления и изучения определенной картины мира. Среди множества «воплотителей» картины мира как идеального образа мира называются «особые языки и тексты на этих языках, опираясь на которые реконструируют существующую в данный момент или ранее существовавшую картину мира» (Постовалова 1988: 22). В качестве основного метода для исследования образа-мифологемы как фрагмента мифопоэтической картины мира используется метод логико-семиотической рамки, разработанный Н. В. Слухай применительно к исследованию художественного образа в рамках реконструкции мифопоэтической картины мира писателя на фоне этнического мифа и предполагающий идентификацию мифологемы в позициях субъекта осмысления, субъекта сопоставления и объекта сопоставления (Слухай 1995: 252–368).

Мифологическая форма моделирования мира представляет собой способ структурирования реальной действительности соответственно канонам

345

мифологического типа мышления; это универсальная форма моделирования мира. Сосуществование двух типов мышления – логичного и образно-мифологичного, которые взаимодополняют друг друга, предполагает, что языковая картина мира может быть представлена двумя подсистемами: пластом профанного, обыденного языка и сферой сакрального, мифосимволического языка. Мифопоэтическая картина мира как одна из подсистем языковой картины мира определяется рядом существенных характеристик: представление о природе не как о результате переработки первичных данных органами чувств, а как результате вторичной перекодировки первичных данных с помощью знаковых систем; реализация в различных семиотических воплощениях, которые скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему; реконструкция на основании самых разнообразных источников от данных этнографии архаических коллективов до глубин подсознания современного человека; операционность определения объектов в мифопоэтическом мышлении и связанность актуальной картины мира с космологическими схемами; космологизированность сущего; неразрывная, двуединая связь диахронии и синхронии; особая связанность, вплоть до тождества, макрокосма и микрокосма, природы и человека; основным способом осмысления мира является миф как особый тип мышления (МНМ 1982: 161–163).

Наиболее полный перечень черт системной организации мифопоэтического языка отражен в работах Н. В. Слухай: это логика конкретного (передача абстрактного понятия мифопоэтической картины мира путем ряда предметных изоморфных образов) и логика абстрактного (интенциональная сфера предметного

символа реализуется спектром абстрактных значений); наличие резонантности, которая основана на законе аналогии и обеспечивает универсальность символических типов значений среди других мифопоэтических; наличие категориальных архетипов (так, для славянской мифопоэтической традиции характерны космологичность, анимо-аниматичность, апотропеичность, амбивалентность и матриархичность); особенности языковой реализации хронотопа (основными чертами которого являются линейно-цикличность, противостояние хаоса и культурного пространства, качественность, нелогичность, прерывистость, взаимоопределяемость времени и пространства, центрованность) (Слухай 1999: 77–79).

Художественный текст признается учеными наиболее близким к мифологическому типу текстов, а основной сферой реализации мифопоэтической картины мира считается художественная речь. Принято говорить, что литература генетически связана с мифологией и эта связь осуществляется через фольклор. В научных исследованиях отмечается, что не только античная литература и литература средневековья пропитаны мифологической космологией и мифологическими сюжетами, но что мифологизация как явление поэтики ярко представлена и в современных произведениях. Исследователи признают, что многие художественные тексты реализуют универсальные мифопоэтические схемы, являясь своеобразным пространством мифопоэтического. Структурные особенности художественного текста как особой знаковой системы, характеризующейся амбивалентностью семантики, множественностью интерпретаций, определяют его близость к универсаль-

ным суггестивным текстам, художественный текст относят к числу наиболее эффективных текстов в плане суггестивного воздействия (Черепанова 1996).

Как показывают исследования, мифопоэтический пласт смыслов художественного текста сохраняется и в телетекстах – экранизациях литературного произведения, однако объективация мифопоэтического пласта смыслов в семиотической системе телевидения носит специфичный характер. В телевизионных текстах спектр вербально выраженных форм образов-мифологем намного уже по сравнению с соответствующими образами литературных текстов. Малочисленность вербально выраженных образов в телевизионных версиях компенсируется наличием разветвленной системы визуальных образов, объективирующих мифопоэтические смыслы. При необходимости объективации мифосимволических значений образа-мифологемы в телетексте наблюдается тенденция к преимущественному использованию визуальных образов вместо вербальных авторского оригинала. Визуальный образ обладает большей вариативностью форм, чем вербально выраженный, характеризуется высокой частотностью проявления в телетексте, а также тенденцией к воплощению одной формой нескольких дескрипторов (Самусенко 2001; Самусенко 2003; Самусенко 2005).

Регулярная объективация мифопоэтических значений, обнаруживаемая в текстах художественных произведений разных жанров и в текстах телевизионных художественных фильмов, ориентированных прежде всего на восприятие взрослой аудиторией, несомненно ставит вопрос о возможности исследования объективации мифопоэтического пласта смыслов в произведениях искусства для

детей, например, в искусстве детской анимации, в силу аксиоматичности утверждений о близости к мифологическому мышлению детского мышления, не обремененного опытом повседневной реальности: что для взрослого является условностью в текстах фольклора, мифологии, для детей оказывается нормой (отсутствие причинно-следственных отношений, алогичность, пространственная и временная обратимость, множественность существования реальных и ирреальных миров и др.).

Характер природы мультфильма как вида искусства определяют как мышление в каких-то специфических образах, где экранный образ зафиксирован в иконических знаках мультфильма; его основой признается наличие «синкретических» и «комплексных» образов (Орлов 1997: 305), а также действие и движение; это «движущийся мир по законам изобразительного искусства» (Нечай 1981: 144), который предпочитает невербальную коммуникацию, куда входят фонация, мимика, жесты, пантомима, предметные действия. Искусство мультипликации – «это своего рода искусство в квадрате», в основе которого лежит изобразительность, получающая новые измерения – временную и пространственную протяженность, воплощенную в разных формах движения, «создающих эстетически преобразованную реальность – фантастический киномир мультфильма» (Асенин 1986: 25). Среди особенностей детской анимации называют следующие: «принцип селекции», состоящий в использовании более узкого числа образов и мотивов, чем в мультфильмах для взрослых; «принцип акцентированной визуализации», базирующийся на использовании ряда образов, комплементарных миру ребенка; антропоморфность образов; сюжетность;



краткость; сужение вербальных комментариев, вплоть до полного исчезновения; обязательное наличие колоративной гаммы. Мультипликационный фильм – это феномен, предназначенный прежде всего для визуального восприятия, так как детское мышление, основанное на образах, способно понять визуальные образы легче, чем вербальные, для восприятия которых нужна определенная подготовка и возраст (именно поэтому для самых маленьких мультфильм содержит минимум вербальных единиц, тогда как для детей школьного возраста уже сочиняются телесериалы).

Сюжет прозаического произведения Р. Распэ и Г. Бюргера «Приключения барона Мюнхгаузена...» неоднократно становился основой художественных и мультипликационных фильмов, в каждом случае обнаруживая вариативность трактовки мотива охоты Мюнхгаузена на оленя и выстрела вишневой косточкой, после чего на лбу у последнего вырастало вишневое дерево: в прозаическом произведении академического издания – Мюнхгаузен рассказывает: *«Мгновенно зарядив ружье порохом и насыпав сверху целую горсть вишневых косточек, которые я быстро очистил от мякоти, я выпустил оленю весь заряд прямо в лоб между ветвистыми рогами»* и далее *«Год или два спустя [...] внезапно предо мной появился стройный олень с прекрасно разросшимся между рогами вишневым деревом, высотой больше десяти футов»*, предварив это повествование рассказом о «крестовом олене», у которого *«между рогами возвышался святой крест»* (Бюргер, Распэ 1985: 24); в детском издании – *«Я вместо дробы насыпал пригоршню вишневых косточек. Мой заряд попал оленю в лоб, между рогами»* и далее *«из леса вышел красивый олень, и между рогов у него вишневое*

*дерево, а на нем – большие красные вишни, каких я никогда не видел»* (Распэ 1997: 18); в сценарии художественного фильма «Тот самый Мюнхгаузен» (автор Г. Горин) – *«Из-за дальних зарослей орешника под плавные звуки торжественной увертюры гордо и величественно ступал царственной походкой красавец олень с белоснежным вишневым деревом на голове»* (Горин 1990: 10); в телетексте художественного фильма («Мосфильм», 1979, автор сценария Г. Горин, режиссер-постановщик М. Захаров) – *Мюнхгаузен: «Этой весной, в этих самых краях, встречаюсь с моим красавцем оленем, на голове у которого растет роскошное вишневое дерево»*; мультфильм (постановка И. Иванов-Вано, Д. Черкеса, В. Сутеева, 1928–29) – *«Мюнхгаузен стреляет из пистолета вишневой косточкой в голову оленя, и у того на лбу вырастает чудесное вишневое дерево с крупными спелыми ягодами»* (Иванов-Вано 1974: 24–25); мультфильм «Приключения барона Мюнхгаузена» (автор сценария В. Лившиц, режиссер А. Карапович) – сюжет с оленем отсутствует; мультфильм «Приключения Мюнхгаузена» (автор сценариев Р. Сеф, режиссеры А. Солин, Н. Лернер, 1974) – олень заменяется белым полярным медведем, на лбу которого вырастает небольшое вишневое дерево с плодами.

Мифоэнциклопедическая ипостась образа «олень» прежде всего связана со сходством оленьих рогов с ветвями дерева, поэтому во многих культурах мира это животное выступает символом Древа Жизни, мирового дерева. Древние греки и римляне приписывали оленю «мистический дар» – способность распознавать лекарственные растения. Во многих мифологиях он считается главным животным в волшебных стадах богов, иногда он выступает вестни-

ком богов или проводником. Вследствие того, что рога оленя постоянно обновляются, его также связывают с циклами обновления, возрождения, развития. Образ оленя в мифологиях народов мира ассоциируется с чистотой, духовностью, изобилием, светом, солнцем и является, таким образом, универсальным благоприятным символом (Тресиддер 1999: 251). В мировой мифологии часто указывается на быстроту передвижения оленя, его красоту, величие, а также осторожность и острый слух. Как утверждает А. Н. Афанасьев, именно скорость передвижения легла в основу исконного названия оленя: «Большая часть имен, даваемых в санскрите оленю, происходит от корней, указывающих на быстроту движения» (Афанасьев 1865: 637). В средние века его изображение связывалось с уединением и непорочностью, он мог изображаться с крестом на голове (Керлот 1994: 360). «В христианской иконографии топчущий змею олень – эмблема уничтожения зла, а в Библии встречается аналогия между оленем, жаждущим воды, и человеческой душой, жаждущей Бога, – эти сравнения стали причиной того, что самец оленя часто символизирует набожность» (Тресиддер 1999: 251).

В славянской мифологии образ оленя не так актуален, он уступает место образам коня и вола как более близким славянскому человеку. По мнению Г. О. Булашева, отсутствие в народном эпосе одних животных и присутствие других объясняется тем, что народ чаще отмечал то, с чем ему приходилось сталкиваться ежедневно (Булашев 1909: 332). По сравнению с домашним помощником конем олень для восточных славян представлялся диковинным зверем. Как отмечает И. Е. Забелин, в XVI – XVII веках в Москву, к царскому двору, привозили оленей с

севера для потехи, но чаще в этих целях использовались медведи, иногда белые (Забелин 2000: 306–307). Вместе с золотогривым и золотохвостым конем народный эпос знает и золоторогого оленя, образ которого исследователи находят в свадебных песнях, в колядках, в поверьях. Часто оленя относят к лунным животным, он выступает атрибутом воина-месяца (Колесса 1930), является воплощением грозового облака (Афанасьев 1865: 638), олени вместе с орлами и лошадьми выступают по обе стороны Млечного Пути и являются посредниками между небом и землей (Керлот 1994: 360).

Таким образом, ядро лингвомифопоэтической характеристики образа «олень» может быть представлено кругом следующих основных дескрипторов: символ мирового дерева, символ скорости, воплощение красоты, величия, символ возрождения, обновления, развития, посредник между небом и землей, между полимирами универсума, символ уединения и непорочности, вестник богов, проводник, воплощение или атрибут божественного начала, атрибут воина, символ набожности, духовности, уничтожения зла, символ чистоты, света, солнца, символ изобилия, субъект метаморфозы.

Применение метода логико-семиотической рамки для исследования образа «олень» в тексте академического издания «Приключения барона Мюнхгаузена...» позволило выявить следующие формы: *олень, красавец-олень, этот олень, крестовый олень, самый прекрасный олень, какого мне когда-либо приходилось видеть, стройный олень с прекрасно разросшимся между рогами вишневым деревом, высотой больше десяти футов* (Бюргер, Распэ 1985). Ряд образов *олень – рога – крест – дерево – вишневое дерево – ветви*

деревя в мифопоэтической картине мира выступают изоморфными образами мирового дерева. Для сравнения можно отметить, что в телетексте фильма М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» спектр изоморфных образов мирового дерева шире и включает такие образы: олень, дерево, сад, садовник (Мюнхгаузен), лестница, веревка, дорога.

350

В позиции субъекта осмысления образ «олень» объективирован следующими дескрипторами: 1. Атрибут божественного начала, вестник богов: Мюнхгаузен: «Вам, господа, без сомнения, приходилось слышать о святом Губерте, покровителе охотников и стрелков, а также и о красавце-олене, который встретился ему однажды в лесу. У этого оленя между рогами возвышался святой крест»; 2. Символ набожности, духовности и 3. Символ силы, храбрости и благородства (как символ ордена рыцарей в средние века): Мюнхгаузен: «Что же касается оленя, то мне, по меньшей мере, тысячу раз приходилось видеть его изображение как в церквях, так и вышитым на гербах рыцарей. Так что, поверьте совести честного охотника, я не могу с уверенностью сказать, встречались ли только в старину крестовые олени или встречаются даже сейчас»; 4. Воплощение красоты, величия: Мюнхгаузен: «Однажды, когда я потратил все свои заряды, передо мной неожиданно появился самый прекрасный олень, какого мне когда-либо приходилось видеть»; 5. Символ мирового дерева, дерева жизни: Мюнхгаузен: «Год или два спустя... внезапно предо мной появился стройный олень с прекрасно разросшимся между рогами вишневым деревом, высотой больше десяти футов»; Мюнхгаузен: «Мгновенно зарядив ружье порохом и насыпав сверху целую горсть вишневых косточек, которые я быстро

очистил от мякоти, я выпустил оленю весь заряд прямо в лоб между ветвистыми рогами» (Бюргер, Распэ 1985: 22–24).

В позиции субъекта сопоставления образ «олень» переосмыслен по атрибутивному коду: Мюнхгаузен: «Я рассматривал этого оленя как свою давнишнюю благоприобретенную собственность и одним выстрелом уложил его» (Бюргер, Распэ 1985: 24).

Образ оленя с деревом или крестом на голове выступает рефлексией образа единорога, фантастического копытного животного с закрученным спиралью рогом на лбу, сплетающим два рога в один, соединяющим два начала, положительное и отрицательное, в единое целое, что символизирует, таким образом, единство и мощь, а также является христианским символом смирения и целомудрия.

Таким образом, возникает вопрос: чем мотивировано замещение в мультипликационном фильме для детей «Приключения Мюнхгаузена» образа оленя образом медведя, на голове у которого тоже вырастает вишневое дерево? В детской мультипликации оленя встречаем в образах Серебряного Копытца, оленей в упряжке, везущих Деда Мороза, Оленя, который помогает Герде попасть в Царство Снежной Королевы, т.е. происходит визуализация прежде всего северного представителя рассматриваемого животного. Интересно, что эта черта в фильме сохранена: медведь в мультфильме «Приключения Мюнхгаузена» именно белый, полярный медведь. Замена образа оленя образом медведя, на наш взгляд, глобально ничего не меняет для детского восприятия, а востребованность последнего может быть объяснена причинами следующего характера: распространенностью культа медведя во многих индоевропейских мифологиях (а в сла-



вянской даже в большей степени, чем в других) и возможностью апелляции к сакральной, амбивалентной, двойственной натуре медведя, воплощающего в своем образе и животное и человеческое начало, что актуально для детской анимации, в основу которой положены «антропозоидные», «антропоморфные» образы, а именно они характеризуют детское и архаическое, мифологическое мышление.

В исследовании механизмов воздействия экранных образов на психику зрителя А. М. Орлов отмечает, что традиционная массовая анимация, строящаяся на отождествлении животного и человека, на реализации животными человеческой модели поведения (что является «установившейся культурной нормой»), обращает зрителей, таким образом, не к обыденной картине мира, а к «расширенной», «полной» картине мира, т.е. к мифопоэтической картине мира. Созданные персонажи, соединяющие в себе человека и зверя («антропозоиды»), апеллируют к мифологическому мировоззрению, «к архаическим формам мироощущения в виде синкретических и комплексных образов, предшествующим развитию причинно-логического мышления, доминирующего у взрослого человека» (Орлов 1995: 105). Странности, алогизмы, деформации форм, времени, пространства, мутации, поведение животных как людей – то, чем полны анимационные фильмы, – является нормой для детского восприятия и характерной особенностью мифологического мышления.

Специфика семиотической системы анимационных фильмов и детская аудитория, визуальное восприятие и детское мышление – вот причины, которые повлияли на выбор образа медведя вместо образа оленя текста оригинала. В муль-

типикационном фильме «Приключения Мюнхгаузена» в серии «Меткий стрелок» весь сюжет построен на действиях Мюнхгаузена и медведя (который ходит на двух ногах, обладает человеческой мимикой, жестами и т.п.) и их невербальной коммуникации. Особую семантику приобретает фон сюжетного действия, включающий образы-архетипы, восходящие к образу мирового дерева и предвосхищающие появление вишневого дерева: *водный поток, корабль, горы, скалы, айсберги, пещера, веревка, по которой поднимается Мюнхгаузен, и все это на фоне звездного неба и ледяных просторов, на фоне мифологических действий (птицы, находящиеся на вершине ледяной скалы, несут яйца в треуголку охотника, Мюнхгаузен взбирается к ним по веревке, треуголка падает, но яйца не разбиваются, хотя, в конце концов, их все равно съедает медведь).*

Сюжет окаймляет песня барона Мюнхгаузена, служащая своеобразной текстовой пресуппозицией, способствующей пониманию сюжета, и единственной вербальной основой фильма. Образ медведя, представленный вербальными формами *медведь, белый медведь, полярный медведь*, объективирован только в позиции субъекта осмысления дескриптором «комплекс фоново-энциклопедических представлений»: Мюнхгаузен: «Я вспоминаю север, мою знаменитую охоту на белого медведя»; «Да-да, король английский, сто первый Эдуард, Которого зову я просто Эдя, Однажды попросил меня в Британский зоопарк Достать ему полярного медведя»; «Король меня просил, Ну так и быть, Какой пустяк – медведя раздобыть»; «Лишь тот, кто знает путь к победе И не боится преград, Тот сможет раздобыть медведя И с ним вернуться назад». Появлению вишневого дерева на

голове у медведя предшествует песня: *«Весною белый сад цветет, Прекрасный пол внимает, А я здесь ем вишневый компот, Любимый дом, вспоминая»* и заиндевающие усы барона Мюнхгаузена, виисящие как перевернутые олени рога. Таким образом, объективация мифопоэтических смыслов в анимационном детском фильме происходит исключительно на уровне визуальных образов.

Опираясь на исследования в области визуальных искусств и исходя из проведенного анализа, необходимо отметить, что значимым средством объективации смысла в аудиовизуальном виде искусства выступает визуальный образ, чем и мотивирована замена иконного образа оленя образом медведя в интерпретации «Приключений барона Мюнхгаузена» авторами-постановщиками мультипликационного фильма. Как отмечает Р. Якобсон, «человек склонен считать зрительным стимулом любой объект, попадающий в поле его зрения. Можно отметить широко распространенную склонность интерпретировать различные пятна, кляксы, сломанные корни и ветки как изображения живых существ, пейзажи или натюрморты, т.е. как произведения изобразительного искусства» (Якобсон 1972: 84). Очевидно, что такое явление характерно и для просмотра художественного фильма, когда все объекты на экране являются определенными стимулами и не могут быть не замеченными, хотя бы на уровне подсознания, актуализируя, таким образом, блок информации, с древнейших времен покоящийся в тайниках бессознательного. Для ребенка источником и предметом образного восприятия может быть любая вещь. Слова, жесты, движение, свет и цвет в мультипликационном фильме могут являться для ребенка опорой образного

восприятия. По мнению Тармо А. Пасто, который исследовал проблемы значения в визуальном искусстве, «в искусстве большая часть того, что воспринимается нами, лежит ниже порога осознания», поэтому при анализе, основывающемся только на рациональных, чисто мыслительных конструкциях, «имеется риск проглядеть один очень важный элемент, без которого никакое искусство не может быть значимым и рассчитывать на продолжительное действие» (Тармо А. Пасто 1972: 164).

Искусство детской анимации оперирует образами мифопоэтической картины мира, которые являются природными для детского сознания, не обремененного опытом повседневной реальности, и обращается к прапамяти человечества, к устойчивым архетипическим структурам человеческой психики, к опыту его предыдущих воплощений в телах зверей, птиц, рыб, насекомых, минералов. Как утверждает А. М. Орлов, «это обращение к бессознательному типично для сферы искусства как целенаправленной работы по преимуществу именно с вне-рациональными структурами психики. Тем же самым, впрочем, занимается и весь аниматограф, воспроизводя расширенную картину мира» (Орлов 1995: 117). Логическое, причинно-следственное мышление, отражающее обыденную картину мира, в мультфильме заменяется мифологическим, архаическим, которое в виде архетипических матриц хранится в бессознательном каждого человека.

Опираясь на тезис О. М. Фрейдберга о первичности зрительных образов и об архаичности мифологических зрительных представлений (Фрейдберг 1978: 33, 286], считаем возможным утверждать, что именно зрительные образы, визуальные образы телетекста, способны

наиболее глубоко проникнуть в сферы человеческого подсознания и идентифицироваться с древними архетипическими образами, которые в свою очередь строились на первичных, древнейших зрительных впечатлениях. Следовательно,

именно визуальные образы в большей степени обеспечивают обращение к мифопоэтическому пласту смыслов, имеют высокий потенциал суггестивности, на чем, очевидно, и основывается такой вид искусства как детская анимация.

353

### summary

#### Σ Mythopoetical picture of the world and the peculiarity of its representation in the visual art of cartoon

The work deals with the study of mythopoetical picture of the world in the literary texts and TV texts and focuses on analyzing of the image of “deer” as the fragment of Slavonic mythopoetical picture of the world.

The first part of this article is dedicated to the systematization of theoretical researches into mythopoetical picture of the world as the component of language picture of the world.

Meanings of the image of “deer” were formulated in the way of outlining the characteristics that were extracted from culturological encyclopedias, mythological dictionaries, dictionaries of symbols and theoretical works on the theme. Verbal and non-verbal extensional-intentional variation of the image was investigated and the peculiarity of functioning in literary texts and in TV texts which are addressed to children was analysed.

The investigation showed that mythopoetical senses presented in literary texts are preserved in their TV versions and they have the specification of representation in visual art of cartoon. In cartoon's TV texts the image of “bear” instead of the image of “deer” was represented.

The idea that the objectivization of mythopoetical senses in TV texts are based on the visual images has been further developed.

Key words: mythopoetical picture of the world, mythological meanings, extensional-intentional variation of the image, verbal and visual hypostasis, symbol, literary text, TV text, cartoon.

### Литература

- Асенин 1986: **Асенин С. В.** Мир мультфильма. Идеи и образы мультипликации социалистических стран. – М.: Искусство, 1986. – 288с.  
Афанасьев 1865: **Афанасьев А. Н.** Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи

Стиль 2006

- с мифическими сказаниями других родственных народов. – В 3-х т. – М., 1865–1869. – Т.1. – 800с.
- Булашев 1909: **Булашев Г. О.** Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. – Вып. 1. Космогонические украинские народные воззрения и верования. – К., 1909. – 515с.
- Бюргер, Распе 1985: **Бюргер Г. А., Распе Р. Э.** Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей. – М.: Наука, 1985. – 367с.
- Горин 1990: **Горин Г. И.** Тот самый Мюнхгаузен: Сценарии телевизионных фильмов. – М.: Искусство, 1990. – 208с.
- Забелин 2000: **Забелин И. Е.** Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. – Т.1., ч.2. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Репринт. издание. – 520с.
- Иванов 1991: **Иванов Вяч. Вс.** Эволюция ноосферы и художественное творчество. – В: Ноосфера и художественное творчество. – М.: Наука, 1991. – С.3–37.
- Иванов-Вано 1974: **Иванов-Вано И. П.** Мультипликация вчера и сегодня. – М., 1974. – 26с.
- Керлот 1994: **Керлот Х. Э.** Словарь символов. – М.: REF-book, 1994. – 608с.
- Колесса 1930: **Колесса О.** Люнарно-астральний мітологічний сюжет у старинній українській колядці. Боротьба гордого молодця з чорним туром. – Львів, 1930. – 17с.
- Лосев 1990: **Лосев А. Ф.** Философия имени. – М.: изд-во МГУ, 1990. – 271с.
- МНМ 1982: **Мифы народов мира.** Энциклопедия. В 2-х т. – Т.2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – 987с.
- Нечай 1981: **Нечай О. Ф.** Телевидение как художественная система. – Минск: Наука и техника, 1981. – 256с.
- Орлов 1995: **Орлов А. М.** Аниматограф и его анима: Психогенные аспекты экранных технологий. – М.: Импэто, 1995. – 384с.
- Орлов 1997: **Орлов А. М.** Виртуальная реальность: Пространство экранных культур как среда обитания. – М.: «ГЕО», 1997. – 336с.
- Постовалова 1988: **Постовалова В. И.** Картина мира в жизнедеятельности человека. – В: Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 8–69.
- Потебня 1989: **Потебня А. А.** Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 282с.
- Распэ 1997: **Распэ Р.** Приключения барона Мюнхгаузена. – М.: «Астрель», 1997. – 104с.
- Самусенко 2001: **Самусенко О.** Втілення міфопоетичної картини світу в художніх текстах та їх телеверсіях: образи води і вогню. – В: Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – Вип. 10. – Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2001. – С. 25–28.
- Самусенко 2003: **Самусенко О. М.** Специфіка об'єктивації міфопоетичної картини світу в телетексті: міфологема «вогонь» (на матеріалі телеверсій М. Захарова та Г. Горіна). – В: Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. – Вип. 9. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2003. – С. 270–274.
- Самусенко 2005: **Самусенко О. Н.** Основные тенденции интерпретации образов-мифологем при перекодировке текстов художественной литературы в телевизионные. – В: Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках. – Днепропетровск: «Пороги», 2005. – С.373–376.
- Славянские древности 1995–2004: **Славянские древности.** Этнолингвистический словарь. В 5-ти т. – М.: «Международные отношения», 1995–2004.
- Слухай 1995: **Слухай (Молотаева) Н. В.** Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко. – К., 1995. – 486с.

- Слухай 1999: **Слухай Н. В.** Міфопоетична мова етносу: деякі ознаки і типи значень.  
– В: Вісник КІСУ. – Вип. 3. Філологія. – К.: КІСУ, 1999. – С. 77–90.
- Тармо А. Пасто 1972: **Тармо А. Пасто** Заметки о пространственном опыте в искусстве.  
– В: Семиотика и искусствометрия: Сб. пер. – М.: Мир, 1972. – С. 164–172.
- Тресиддер 1999: **Тресиддер Д.** Словарь символов. – М.: изд.-торг. дом «Гранд», изд-во «Фаир», 1999. – 445с.
- Фрейденберг 1978: **Фрейденберг О. М.** Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605с.
- Черепанова 1996: **Черепанова И. Ю.** Дом колдуньи: Язык творческого Бессознательного.  
– М.: КСП, 1996. – 381с.
- Якобсон 1972: **Якобсон Р. К.** вопросу о зрительных и слуховых знаках. – В: Семиотика и искусствометрия. – М.: Мир, 1972. – С. 82–87.