

**Волкова Полина Станиславовна**

доктор философских наук,  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
Ростовской государственной консерватории  
(академии) имени С.В. Рахманинова

**Горбатова Олеся Васильевна**

преподаватель прогимназии «Гармония», г. Москва

**«ГАДКИЙ УТЕНОК» Г.Х. АНДЕРСЕНА  
В АНИМАЦИИ У. ДИСНЕЯ  
И В. ДЕГТЯРЕВА:  
РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

**Аннотация:**

*В статье осуществляется анализ анимации У. Диснея и В. Дегтярева по сказке Г.Х. Андерсена с точки зрения интерпретации и реинтерпретации текста первоисточника. Как утверждают авторы, если анимация У. Диснея является переосмыслением андерсеновской сказки, что позволяет позиционировать работу зарубежного режиссера как опыт реинтерпретации, то отечественная анимация В. Дегтярева – образец бережного отношения к классическому наследию и может быть квалифицирована как опыт интерпретации.*

**Ключевые слова:**

*анимация, интерпретация, реинтерпретация, Г.Х. Андерсен, смысл, внешнее уродство, внутренняя красота.*

**Volkova Polina Stanislavovna**

D.Phil. (Philosophy),  
D.Phil. in Art History, Professor,  
Music History Department,  
Rachmaninoff State Conservatoire  
(Academy) of Rostov

**Gorbatova Olesya Vasilyevna**

Teacher, Progymnasium "Harmony" (Moscow)

**“THE UGLY DUCKLING” OF  
G.C. ANDERSEN IN ANIMATION OF  
V. DEGTYAREV AND WALT DISNEY:  
REINTERPRETATION  
AND INTERPRETATION**

**Summary:**

*The article analyzes Walt Disney's and V. Degtyarev's animation versions of the tale of Hans Christian Andersen in the context of interpretation and reinterpretation of the original text. According to the authors, the animation of Walt Disney is a new approach to the Anderson's fairy tale that allows to define the work of the foreign director as a reinterpretation, while the domestic animation of V. Degtyarev is an example of careful attitude to the classical heritage and can be classified as interpretation.*

**Keywords:**

*animation, interpretation, reinterpretation, Hans Christian Andersen, meaning, visual ugliness, inner beauty.*

Впервые анимационный фильм «Гадкий утенок» был представлен американским кинорежиссером Уолтером Диснеем в 1939 г. В этой анимации нет вербальной составляющей синтетического художественного целого [1], ограниченного визуальным и музыкальным рядами. Именно в таком совместном взаимодействии живопись и музыка замещают андерсеновское слово, актуализируя не только речевую интонацию, которая особенно ярко представлена в «разговоре» Петуха и Курицы (имеется в виду ситуация, когда появившийся значительно позже четверых цыплят утенок вызывает сомнение у Петуха в отцовстве. Претензии со стороны «супруга» настолько оскорбительны для Курицы, что возмутительное поведение останавливает лишь отвешиваемая наседкой мощная оплеуха), но и интонационный жест. В целом музыкальный ряд весьма органично сосуществует с визуальным, дублируя последний. Соответственно, речь в данном случае может идти скорее об иллюстративной функции музыки. Каждый из видов искусства выступает здесь не столько в качестве полноценного «субъекта» общения, вступающего во взаимодействие с целью согласования противоречий, что характерно для гармонизирующего диалога, сколько звучит в унисон друг другу. Как пишет М. Фиггис, «когда музыка дублирует изобразительный ряд, когда каждый такт можно предсказать заранее, мы называем такое оформление «миккимаусным», имея в виду музыку к мультяшкам, которая повторяет все, что происходит на экране, вплоть до ударов, которыми обмениваются Том и Джерри. Обычно подобные ленты музыка не портит» [2].

В своем восьмиминутном короткометражном фильме режиссер весьма своеобразно представил сказку Г.Х. Андерсена, акцентировав внимание лишь на самых основных моментах сюжета. По сути, в центре повествования У. Диснея – лежащее на поверхности несоответствие, складывающееся между внешним уродством и внутренней красотой, которое, в свою очередь, приводит к череде парадоксов. В частности, аналогично тому, как долгожданное появление малыша на свет вместо радости оборачивается разочарованием, так и общение с «мамой»-уткой приводит к незаслуженному наказанию вместо ожидаемой нежности и любви.

Примечательно, что в отличие от деревянной утки-игрушки, раскраска которой повторяет оперение ошибочно принимаемой утенком за маму птицы, утка настоящая изначально отвергает чужеродное существо, отказывая ему в родственных чувствах. Другими словами, если игрушечная утка одинаково равнодушна и/или безразлична по отношению к любому играющему с ней персонажу, вследствие чего она способна как «принимать» любовь гадкого утенка, так и «долбить» его клювом, то живая утка с очевидностью демонстрирует откровенную ненависть, больно раня его своего пасынка. На наш взгляд, этот отсутствующий у Андерсена эпизод становится знаковым с точки зрения актуализируемого У. Диснеем смысла: каждому малышу независимо от того, как он выглядит, для счастья нужно только одно: любящая мама.

Эпизод с деревянной уткой насыщен комическими трюками, в которых движения утенка сопровождаются музыкально-шумовой и интонационной поддержкой, демонстрируя тип визуально-ритмического действия. Так, лейтмотив деревянной утки представляет собой звучание деревянного молоточка, с точностью передающего кукольный, механистический характер персонажа. Сменяющие его нежные звуки скрипок воплощают трогательную сцену игры гадкого утенка с уткой-игрушкой. От одной мысли, что одиночество закончилось, гадкий утенок проникся и полюбил, как ему кажется, свою настоящую маму всем сердцем. К сожалению, минуты счастья были недолгими. В процессе совместной игры деревянная утка «ударяет» маленького героя по голове, и тот в ужасе прячется в заросшие кусты, пытаясь спасти свою жизнь. От непонимания того, что утка – это всего лишь механическая игрушка, плавающая в воде, утенок думает, что его вновь отвергли.

Горечь одиночества угадывается в отчаянных криках и плаче гадкого утенка, который сквозь слезы и рыдания слышит обращенный к нему призыв, столь похожий на его собственную манеру «речи». Это один из птенцов плавающей неподалеку мамы-лебедя пытается поддержать своего собрата в трудную минуту. Не веря своему счастью, гадкий утенок остерегается приблизиться к прекрасной птице и ее выводку, каждый из которого повторяет его собственную внешность. Однако, приободренный распахнутым для него крылом мамы-лебедя, гадкий утенок бросается в объятия своей подлинной семьи. В финальной сцене, где теперь уже не «гадкий» утенок, а маленький лебедь резвится и играет со своей новой семьей, мы видим, как, проплывая мимо злобной мачехи-утки, однажды отвергнутый ею утенок гордо поднимает голову, не выказывая никаких знаков внимания. На этом мультипликационный фильм заканчивается.

С точки зрения первоисточника, анимация У. Диснея представляет собой отличный от сказки Андерсена текст, в котором о сказке напоминают лишь следующие моменты: название режиссерской работы; действующие «лица»; принцип антропоморфизма (очеловечивания животных, наделения их чертами и манерой поведения человека). Причем в отношении последнего нельзя не заметить, что общение Курицы и Петуха во многом повторяет общение взрослых мужчины и женщины. На наш взгляд, поскольку даже в реальной жизни пусть и незначительные ссоры не принято выставлять напоказ перед детьми, постольку показанная крупным планом «сцена ревности» в адресованной детской аудитории анимации «снижает» этическую составляющую синтетического художественного целого. Аналогичным образом на снижение смысла сказки Г.Х. Андерсена работает и то обстоятельство, что встретившийся со своей настоящей семьей «гадкий утенок» выказывает очевидное пренебрежение по отношению к своей прежней семье, проплывая мимо с гордо поднятой головой.

Подобное положение дел позволяет квалифицировать работу У. Диснея как *опыт реинтерпретации* [3] первоисточника, в рамках которого происходит тотальное переосмысление базового текста. При этом отдельные фрагменты анимации, в которых действия персонажей расцениваются как однозначно негативные с точки зрения психологии восприятия ребенка, делают возможным оценить данную анимацию как псевдокультурную реинтерпретацию.

Напротив, анимация В. Дегтярева сохраняет не только фабулу, присутствующую в сказке Г.Х. Андерсена, но и тот глубокий смысл, который таится в «подводной части айсберга» (Э. Хемингуэй). Специально заметим, что помимо визуального ряда художник использует словесный и музыкальный ряды, что позволяет говорить в данном случае о взаимодействии живописи, музыки и литературы. Неслучайно поэтому структура мультипликационного фильма коррелирует с драматургией музыкального произведения, включая в себя экспозицию – появление на свет гадкого утенка, разработку – конфликтные события, происходящие на птичьем дворе, вплоть до изгнания главного персонажа, и репризу – возвращение гадкого утенка на прежнее место.

Знаменательно, что, в соответствии с авторским замыслом, режиссер как в начале фильма, так и в конце демонстрирует нам это место с высоты птичьего полета с той лишь разницей, что если в экспозиции «вид сверху» обусловлен точкой зрения рассказчика, то в репризе не кто другой, как парящий над птичьим двором прекрасный лебедь, обращает свой взор на прежнее место обитания.

Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому «...высшая точка, вершина, момент наивысшего напряжения в целом музыкальном произведении или какой-либо завершенной

его части» [4, с. 318] связывается с понятием «кульминация», нельзя не заметить, что, по сути, в фильме В. Дегтярева две кульминации. Одна обусловлена ситуацией, когда конфликт с птичьим сообществом перерастает в конфликт с мамой-уткой. Вспомним, несмотря на неприятие утенка, мать изначально пытается защитить своего сына и, только почувствовав угрозу со стороны большинства для себя и своей семьи, отрекается от «несносного уroda» со словами «Глаза б мои на тебя не глядели!».

В свою очередь, вторая кульминация в полном согласии с определением Б. Ярустовского – «кульминация всегда представляет собой острое столкновение сил, резкий перелом в ходе действия и часто момент наибольшего потрясения героя» [5, с. 145] – происходит в момент преобразования гадкого утенка в прекрасного лебедя, тем более что рождению предшествует готовность умереть:

*«Полечу к ним, к этим величавым птицам. Они, наверно, заклюют меня насмерть за то, что я, такой гадкий, осмелился приблизиться к ним. Но все равно! Лучше погибнуть от их ударов, чем сносить щипки уток и кур, пинки птичницы, да терпеть холод и голод зимою! – Убейте меня! – сказал бедняжка и опустил голову».*

Знаменательно, что, чутко реагируя на литературный текст, фактура симфонического оркестра заметно уплотняется, мелодия скрипок передается густому тембру виолончелей и уходит в низкий регистр, а вибрация струнно-смычковой группы инструментов, подобно имитации «сердцебиения» утенка, усиливает драматический момент от ожидания смерти. «И вдруг в чистой, как зеркало, воде он увидел свое собственное отражение. Он был уже не гадким темно-серым утенком, а красивым белым лебедем!» Сказка Г.Х. Андерсена заканчивается ликующим криком утенка: «Мог ли я мечтать о таком счастье, когда был гадким утенком!» Следуя за видеорядом, оркестровая мелодия воплощает концепцию «от унижений и страданий к счастью», продвигаясь от низких регистров к высоким.

В финале режиссер вводит новый, отсутствующий у Г.Х. Андерсена эпизод: прощаясь с родным краем и бывшей семьей, прекрасный лебедь пролетает низко над птичьим двором, не помня ни зла, ни обиды. «*Это он со мной поздоровался! Мы ведь находимся в родстве с лебедями!*» – говорит испанская утка. Восхищаясь красотой прекрасного лебедя и не догадываясь, что пролетающая над ними птица – это и есть их прежний гадкий утенок, обитатели птичьего двора остаются неизменными в своей ограниченности и самодовольстве. Напротив, гадкий утенок вырывается из оков убого мирка своих «собратьев», обретая возможность видеть этот мир лишь незначительной частью большого целого! Знаменательно, что подобным образом оформленное пространство передается за счет контрастных динамических сопоставлений (форте и пиано), регистровых соотношений, тембровых изменений и фактурно-оркестровых уплотнений.

Важно подчеркнуть, что изобразительный ряд режиссер выстраивает по принципу параллелизма с синхронной иллюстрацией элементов музыкального ряда: пластика персонажей соответствует мелодическому движению музыки, насаивание инструментов – подобны увеличению образного пространства, пульсирующие фразы – сердцебиению утенка, тишина – предвестником неожиданности в ходе сюжета. Помимо этого, В. Дегтярев использует разнообразные звуковые эффекты (ныряние утят в воду, выстрелы из ружья, сцена грозы, пронзительный скрип двери в обветшалой избушке), которые органично звучат на фоне инструментов симфонического оркестра.

В целом режиссерская работа В. Дегтярева являет собой опыт интерпретации, поскольку смысл андерсеновской сказки остается неизменным. Речь идет о ситуации, в рамках которой некогда гадкий утенок, изначально отличающийся от обитателей птичьего двора не только невзрачной, на их взгляд, внешностью, но и очевидным для зрителя богатством своего внутреннего мира, наполненного светом и добротой, став прекрасным лебедем, не утратил своей чистоты. Другими словами, чудо преобразования заключается именно в том, что, обретая внешнее благородство, герой Андерсена сохраняет красоту своей души. Теперь внутреннее благородство совпало с благородством внешним. Несмотря на упомянутый эпизод с испанской уткой, отсутствующий в первоисточнике, режиссерский опыт В. Дегтярева отвечает опыту интерпретации сказки Г.Х. Андерсена, поскольку бережное отношение к авторскому замыслу позволяет со всей полнотой донести смысл первоисточника, сохраняя нравственную высоту оригинала.

### Ссылки и примечания:

1. Подробнее о синтетическом художественном тексте см.: Волкова П.С. Эмотивность как принцип интерпретации смысла художественного текста (на примере прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина) : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 153 с.
2. Фиггис М. Звук – это эмоциональный мир фильма [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2001. № 5. URL: <http://ki-poart.ru/archive/2001/05/n5-article22> (дата обращения: 06.04.2015).
3. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия РПГУ им. А.И. Герцена. Сер. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 11 (78). С. 96–102.
4. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений : учебное пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М., 1979. 536 с.
5. Ярустовский Б.М. Драматургия русской оперной классики. М., 1953. 404 с.

### References and notes:

1. Details of the synthetic art text see: Volkova, PS 1997, *Emotiveness as a principle of interpretation of the meaning of a literary text (for example, Gogol's prose and music of Y. Butsko, A. Holminov, R. Shchedrin)*, PhD thesis, Volgograd, 153 p.
2. Figgis, M 2001, 'Sound is the emotional world of the film', *Art of Cinema*, no. 5, retrieved 04 June 2015, <<http://kinoart.ru/archive/2001/05/n5-article22>>.
3. More details on this subject see: Volkova, PS 2008, 'The phenomenon of re-interpretation: the experience of thinking (for example, contemporary art)', *Proceedings RPGU them. Al Herzen. Ser. Social Sciences and Humanities*, no. 11 (78), p. 96-102.
4. Mazel, LA 1979, *The structure of the music: a tutorial*, 2nd ed., Moscow, 536 p.
5. Yarustovskiy, BM 1953, *Drama of Russian opera classics*, Moscow, 404 p.