

ДО ПРОБЛЕМИ АНІМАЦІЙНОЇ ЕКРАНІЗАЦІЇ ТВОРІВ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ: PRO ET CONTRA

Анотація.

У статті аналізується дискусійний характер питання анімаційної екранізації творів дитячої літератури, наголошується на мистецькій продуктивності цього жанру, його естетичному і виховному потенціалові. Зауважено про стабільне продукування мультиплікаційних адаптацій дитліту, вказано їх типи (класифікація Дебори Картмел); визначено ефективність екранізації як засобу популяризації читання.

Ключові слова: анімаційна адаптація, екранізація, дитяча література.

Сучасна візуальна культура, зокрема та її частина, продукти якої споживаються дітьми (насамперед анімація), характеризується певною мистецькою свободою, розмаїттям жанрів і художніх рішень. Постмодерна рецепція світу продукує появу кітч (наприклад, аніме-серіали як явища масової культури), гри з глядачем, іронічності зображуваного. Однак, велика кількість такого візуального контенту далеко не завжди співвідноситься з його якістю, натомість продюсерська стратегія здебільшого розрахована на отримання швидкого прибутку завдяки розважальній доміні, залишаючи поза увагою виховання культурної особистості з широким світоглядом і здатністю до інтелектуального та духовного саморозвитку. З'являються такі мультиплікаційні серіали («Покемони», «Сімпсони», «Телепузики» і т.д.), що можуть негативно впливати на особистість дитини, яка ще є вразливою до зовнішніх чинників, формувати девіантну поведінку через зображення (часом ідеалізацію) агресії, безкарності поганих вчинків, порушення гендерної ролі. Водночас, як і у випадку з книгою, відбувається самоідентифікація дитини з героями мультфільмів, та, оскільки діти ще не можуть критично сприймати інформацію, цей процес артикулює більшу відповідальність насамперед з боку творців кінотвору. Адже мультиплікація здатна створювати яскраві образи, нести благородні ідеї, виховувати смаки, формувати життєві уявлення та погляди ще зовсім юних глядачів [1, с. 213], і в цьому полягає її місія.

Анімаційне мистецтво знаходиться в межах субкультури дитинства і потребує особливої уваги спеціалістів. Для анімації якість сценарію і режисури є першоосновою, адже зорові образи сприймаються набагато швидше, відповідно їх вплив сильніший. Можливим шляхом вирішення проблеми

наповнення вартісного візуального контенту стають екранізації дитячої літератури (класики і сучасної), що має високий художній рівень, популяризує загальнолюдські моральні цінності. Анімаційна інтерпретація твору характеризується амбівалентністю, бо уможливорює знайомство юного глядача з художнім текстом, ненав'язливо прививаючи у такий спосіб певні естетичні смаки, з іншої сторони, режисер-аніматор має змогу проявити себе як художник, майстер у просторі творчої самореалізації.

Питання взаємодії літератури і кінематографа у жанрі екранізації цікавило багатьох теоретиків (мистецтво-, літературознавців, культурологів) і практиків (режисерів) — Є. Габриловича, Є. Добіна, Б. Ейхенбаума, Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, М. Хренова, В. Шкловського та інших. Власне кіноінтерпретацію дитячої літератури вивчала Дебора Картмелл, вважаючи, що попри велику кількість екранізацій дитліту, критики майже не звертали на них уваги [4, с. 168]. Натомість дослідження анімаційних інтерпретацій художніх творів представлені іменами С. Асеніна, Ю. Норштейна, П. Уельса, продовжуючи залишатися на маргінесах науки. Та у контексті сучасного «екраноцентричного» культурного простору» (вислів О. Лапко) студії анімаційних екранізацій дитячої літератури набувають неабиякої ваги. Відтак **мета статті** полягає в актуалізації питання екранізації, насамперед анімаційної, творів дитячої літератури.

Кінематограф від початку свого існування звертався до літератури як джерела сюжетів. Серед найперших кінострічок зустрічаємо екранні адаптації Шекспірової п'єси «Король Джон» (1899), східної казки «Аладін і чарівна лампа» (1900), Керролівської «Аліса у Дивокраї» (1903). Відтоді й розпочалася мистецька і наукова дискусія про правочинність такого синтезу мистецтв, про «чистоту» літератури та самоствердження кіномистецтва. На думку Дебори Картмел, упродовж ХХ ст. екранізації фактично були виключені з наукового дискурсу студій літератури і кіно через ряд причин: по-перше, з позицій кінознавців, суміш двох форм мистецтва шкодила потенціалу фільму, тому цей жанр вважали «нечистим кіномистецтвом»; по-друге, серед літературознавців переважав «логоцентризм», тобто віра в те, що література автентичніша за фільм, а якість екранізацій часто поступається оригіналу [5, с. 126]. Джордж Блустоун у праці «Novels into Film» (1957) наголошував, що літературу і фільми слід розглядати як окремі сутності, відповідно екранізації є «мутаціями». Сучасна література (окрім канонічних творів) і фільми не можуть пересікатися, адже «переклад Пруста чи Джойса на мову кіно буде таким же абсурдом, як і конвертування Чарлі Чапліна у друк» [5, с. 127].

Поки інтелектуали з обох сторін засуджували екранізації як такі, що принижують мистецтво слова і зменшують потенціал кіно, деякі промоутери і продюсери мали протилежну думку, вважаючи, що екранні адаптації

класики літератури (Шекспіра, Толстого, Діккенса тощо) допомагають підняти кінематограф до вищих культурних сфер. Безсумнівну популярність, впливовість і довге життя мають саме кіноадаптації канонічної літератури (наприклад, «Ребекка» Альфреда Хічкока, «Генріх V» Лоренса Олів'є), що цінуються сьогодні як великий кінематограф [5, с. 125–126].

Хоча кіномитці й намагалися «очистити кінематограф від нав'язуваних йому стосунків з іншими мистецтвами, аби довести його окремішність й оригінальність», водночас вони прагнули «відшукати першооснови кіно в літературних джерелах, довести спільність принципів образотворення та можливість їхнього використання в кіно» [3, с. 114–115].

Проблема екранізації як жанру кіномистецтва, як своєїрідної інтерпретації літературного твору має складну історію дискусій. Але звернення режисерів і продюсерів до художніх текстів відзначається стабільною динамікою. При використанні літературного твору домінантою є власна інтерпретація цього матеріалу режисером, про що зазначає С. Асенін: «Мультиплікація за своєю природою мистецтво сконцентрованої думки, мистецтво яскравих образних відкриттів. Навіть найдавніший неодноразово використаний казковий сюжет може у ній прозвучати по-новому, наповнитися несподіваним змістом, якщо він глибоко і по-своєму осмислений сучасним художником» [1, с. 214].

Дитяча література була і залишається провідним джерелом сценаріїв кіно- та анімаційних фільмів. Так, нами проаналізовано 54 повнометражні анімаційні фільми (1937–2014) The Walt Disney Company, частина з яких складає т.зв. «Диснейвський анімаційний канон». З'ясовано, що 34 стрічки (63%) з 54 — це інтерпретації канонічних творів дитячої літератури («Піноккіо», «Аліса у Дивокраї», «Русалонька»), фольклору («Робін Гуд», «Аладін», «Мулан»), коміксів («Місто героїв») або класики світової літератури, що з часом перейшла до кола дитячого читання («Планета скарбів», «Меч у камені», «Горбун з Нотр-Дама»). Практично усі стрічки є досить вільними інтерпретаціями першоджерел, в яких сценаристи і режисери свідомо втручалися у сюжет, аби створити оптимістичний фільм, що легко сприймається дитячою аудиторією (згадаймо хоча б «Русалоньку», де замість Андерсенівської кінцівки, тобто перетворення героїні на морську піну, маємо Диснейвський happy end — весілля). Таким чином і утворився Диснейвський канон — жанр музичних анімаційних фільмів, «сентиментальний модернізм» (за Стівеном Уеттсом).

Відтак у ХХ ст. Диснейвська компанія була найбільш плідним і прибутковим адаптером класики дитячої літератури [4, с. 169]. Та Диснейвська видозміна літературного першоджерела часом засуджувалася, як-от у відкритому листі Ф.К. Сойерса: «Я закликаю його [Диснея. — С.Б.] до відповідальності за його приниження традиційної літератури дитинства у фільмах і книгах,

які він публікує. Він виказує мало поваги до цілісності оригінальних творів авторів, маніпулюючи та вульгаризуючи все відповідно до своїх цілей. Його використання фольклору не враховує антропологічних, духовних і психологічних засад. Кожна історія принесена в жертву «фішкам» анімації» [цит. за: 4, с. 170–171].

На думку С. Асеніна, мультиплікатор повинен точно враховувати, кому адресована його творчість, добре знати вікові особливості психології та коло інтересів дитячого глядача, характерні особливості його естетичного сприйняття [1, с. 201]. Чітке уявлення про реципієнта фільму пояснює і навіть виправдовує певне «свавілля» діснеївців у зміні першоджерел, що, однак, не спотворило їх, а збагатило варіативністю і розширило аудиторію.

Екранізація дитячої літератури — це один з найбільш дієвих інструментів привернення уваги юної читацької аудиторії до самої книжки. Не зважаючи на дискусійність щодо мистецької цінності книг про Гаррі Поттера серед науковців і педагогів, екранізація першої частини септології викликала безпрецедентний інтерес до самого художнього твору. У наш час, коли привити навички читання-для-задоволення (а не з примусу) дитині стає все складніше, досвід вдалої екранізації дитячої літератури є цінним і продуктивним, оскільки спонукає дітей звернутися до літературного першоджерела.

Зазначимо, що в національних традиціях анімації екранізації займають вагоме місце, часом з них починалася власна історія цього виду мистецтва. Так, одним з перших японських анімаційних фільмів (хоча й експериментаторський) вважається «Момотаро» Сейтаро Кітаями (1918), в основі якого — народна казка про улюбленого героя японців — Момотаро. Відтоді джерелами японських аніме стають китайський і японський фольклор («Легенда про Білу Змію», 1958), манга («Подорож на Захід», 1960), пізніше і західна дитяча літературна класика («Космічні пригоди Гулівера», 1965; «Мумі-тролі», 1969–1970; «Гобіт», 1978). Розвиток японської анімації засвідчив тенденцію від більш-менш точного відтворення тексту першоджерела до вільного його трактування [2].

У Японії екранізації однаково з'являлися у форматах повнометражної стрічки і серіалу. Як зазначає Б. Іванов, за традицією основним жанром аніме-серіалів для дітей (1970–80-х рр.) були саме екранізації класичних європейських та східних казок і легенд. Знаковим явищем у цьому процесі стала студія «Nippon Animation» (заснована у 1975 р.), реалізувавши проект «Театр шедеврів світу» («World Masterpiece Theater»), у межах якого створено 23 аніме-серіали — екранізації дитячої європейської та американської літературної класики. Розпочавшись із серіалу «Мумі-тролі» (1969–1970), цей проект пізніше перейшов до «Nippon Animation» [2]. Серед найвідоміших серіалів-екранізацій слід вказати «Пригоди бджілки Маї», «Тисяча і одна ніч:

Пригоди Синдбада», «Пригоди Пікколоіно», «Дартаньгав і три мушкетери», «Аліса у Дивокраї», «Байки Езопа», «Навколо світу з Віллі Фогом», «Театр шедеврів братів Грімм», «Книга джунглів Мауглі». Своєю діяльністю студія вивела анімаційні адаптації творів зарубіжної дитячої літератури у масштаби масової візуальної культури, притім втручання у першоджерело було виправданим форматом аніме-серіалу для дітей (принцип епізодичності: перші серії — знайомство з героями, останні — розв'язка певного конфлікту, середина — серії як окремі історії з життя протагоністів).

Природно, що у своєму розвитку жанр екранізацій зазнавав певних трансформаційних процесів. Дебора Картмел виокремлює три типи кіно-адаптацій дитячої літератури, в яких відносини між текстом і його екранізацією змінюється залежно від статусу оригіналу, де «шлюби завжди нерівні»:

- адаптація «класичних» дитячих текстів, що мають високу частотність екранізацій. Кожне покоління має власні фільми про Пітера Пена, Алісу і т.д., що отримують статус кіно-класики. У цьому випадку літературне першоджерело може суттєво видозмінюватися, що спостерігаємо, зокрема, у творчості Диснея;
- адаптації менш відомих широкому загалу дитячих текстів — «прихованих». Тут книжка має одну екранізацію, яка у випадку свого успіху стає першотекстом у свідомості глядачів, як-от «Чарівник країни Оз», «Бембі». Власне, фільм «створює» літтекст, наново вдиhaє в нього життя, служить зростанню усвідомлення його цінності;
- адаптація бестселерів дитячої літератури, де «битва між кіно і літературою здається найлютіша». Загалом екранізації поступаються книгам, та жодним чином не замінюють їх собою і не обганяють за популярністю (твори Дж. Р. Р. Толкіна, Р. Даля, Дж. К. Ролінг тощо). У цій «битві», порівняно з попередніми типами екранізацій, книга однозначно виграє. Діти, на відміну від дорослих, люблять перечитувати свої улюблені історії, відповідно до адаптацій таких текстів існують більш високі вимоги щодо точності [4, с. 168–179].

Власне, запропоновану класифікацію можна застосовувати і до анімаційних адаптацій дитліту, адже за своїм основним адресатом і завданнями анімація ближча до дитячого кінематографу, ніж до т.зв. «дорослого» (за аналогією до т.зв. «дорослої» літератури у протиставленні до дитячої).

Отже, не зважаючи на існуючий культурний шаблон, згідно з яким анімація є «дитячим» мистецтвом, все ж вона має багато переваг. Анімаційна екранізація має набагато більше свободи, ніж кінематографічна, адже працює виключно з текстом. Тому глядач насправді сприймає власне персонажа, а не актора у цій ролі. Водночас цей вид мистецтва найпридатніший до візуалізації літературних жанрів з високим рівнем фікційності — казки і фентезі. Тож, анімаційна адаптація є ефективним і прозорим перекладачем

дитліту, ретранслюючи текст в певний образ, що закріплюється у свідомості реципієнта.

Література

1. Асенин С. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации / С. Асенин. — М. : Искусство, 1974. — 288 с.
2. Иванов Б. Введение в японскую анимацию [Электронный ресурс] / Б. Иванов. — Режим доступа : http://modernlib.ru/books/ivanov_boris_scherbatih_yuriy/vvedenie_v_yaponskuyu_animaciyu/read_1/
3. Кондратов В. Майстри кіно про взаємозв'язок літератури й кінематографа / В. Кондратов // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство). — Випуск 111. — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. — С. 114–120.
4. Cartmell D. Adapting children's literature / D. Cartmell // The Cambridge Companion to Literature on Screen / [edited by D. Cartmell, I. Whelehan]. — Cambridge : Cambridge University Press, 2007. — P. 167–180.
5. Cartmell D. The Film Industry and Fiction / D. Cartmell // The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction / [general editor Brian W. Shaffer]. — Malden, Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2011. — P. 125–129.

Bohdana Saliuk

THE PROBLEM OF ANIMATED ADAPTATION OF CHILDREN'S LITERATURE: PRO ET CONTRA

Modern visual culture is characterized by art freedom and genre variety, that's why the actuality of the problem of forming adequate children's reception of animation and developing of high quality of a cartoon product is without question. The solution of the producing of a qualitative content is in screen adaptation of children's literature, classic and contemporary as well. It will help to inculcate in children aesthetic tastes for good books and animations softly.

Deborah Cartmell noticed that surprisingly, given the number of adaptations of children's literature to screen, the area has attracted very little critical attention. So the goal of giving scientific work is the actualization of the question of the animated adaptation of children's literature.

During the 20th century critics were debating about pro et contra of the screen adaptation of literature, about the purity of literature and the self-affirmation of cinema (see George Bluestone «Novels into Film»). No wonder that this discussion between literature and cinema critics is continuing nowadays. Also it deals with the issue of animated adaptation of children's literature.

In spite of this discussion directors and promoters constantly use children's literature as the source for their animated films. But the adaptation must have the individuality of the director, his own artistic signature; therefore there are a lot of animated adaptations of a single book especially fairy tales («Snow White», «Cinderella» etc.) and canonized classic works («Alice in Wonderland», «Peter Pan». «A Christmas Carol», «Treasure Island» etc.).

Children's literature is continuing to be a domestic source of animated films. The analyze of 54 Disney animated films has showed that 34 cartoons (63%) are interpretations of canonized works of children's literature («The Little Mermaid», «Pinocchio»), fairy tales and myths («Robin Hood», «Aladdin», «Hercules») or the classic of literature («Treasure Planet»). Almost all films are quite free interpretation of the origin fiction, but always child-oriented, considering psychological features of their age and interests and specify of their aesthetic reception as well.

The animated adaptation of the works of children's literature is one of the most efficient tools of attraction of young readers' audience to a book itself. The most demonstrative sample is J. K. Rowling's Harry Potter fantasy series. Nowadays it is too important to inculcate the reading-for-pleasure skills in children, and animated adaptations of children's literature can really help here.

It is worth to notice that animated adaptation take a great place in national animation traditions, even they started this tradition like it has happened in Japan. Momotaro by Seitaro Kitayama (1918) is considered as the first Japanese animation film based on a fairy tale about the most favorite hero of Japanese people — Momotaro. Since than the stable source of Japanese anime are fairy tales, legends and children's literature as they were used in the project «World Masterpiece Theater» of Nippon Animation («The Adventures of Piccolino», «Maya the Honey Bee», «Around the World with Willy Fog», «Grimm's Fairy Tale Classics» etc.).

In spite of the existing cultural pattern, according to which animation is a «childish» art, yet it has many advantages. The animated adaptation has more freedom, than cinema, because works exclusively with the text. Therefore this form of art is the most suitable to the visualization of literary genres with a high fictitious level — fairy tales and fantasy. So the animated adaptation is an effective translator of children's literature for a young recipient.

Keywords: *animated adaptation, screen adaptation, children's literature.*