

Е ЦЗУОТЯНЬ

Профессор Хубэйского института изящных искусств
e-mail: silk_way@mghpu.ru

YE ZUOTIAN

Professor of the Hubei Institute of Fine Arts
e-mail: silk_way@mghpu.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_394_400

ИССЛЕДОВАНИЕ И УСТАНОВЛЕНИЕ СВЯЗИ МЕЖДУ ПОЭТИЧЕСКОЙ АНИМАЦИЕЙ, ХУДОЖЕСТВЕННЫМ КИНО И ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ КИТАЯ

RESEARCH AND CONNECTION BETWEEN POETIC ANIMA- TION, FICTION CINEMA AND CHINA'S POETIC CULTURE

В статье исследуются сложные взаимоотношения между поэтической анимацией, художественным кино и богатой поэтической культурой Китая. Используя междисциплинарный подход, автор исследует, как элементы китайской поэтической традиции пронизывают как анимационное, так и художественное кино, способствуя глубокой связи между этими художественными средами. Объединив идеи из этих различных областей, исследование предлагает тонкое понимание того, как поэтическая культура влияет и формирует художественное выражение в современном китайском визуальном повествовании. Также в работе проводится обсуждение последствий описываемой связи для сохранения, адаптации и развития инноваций китайской поэтической традиции в современную эпоху.

This article explores the complex relationship between poetic animation, feature film, and China's rich poetic culture. Using an interdisciplinary approach, it explores how elements of the Chinese poetic tradition permeate both animated and feature films, fostering a deep connection between these artistic mediums.

By integrating ideas from these different fields, the study offers nuanced insights into how poetic culture influences and shapes artistic expression in contemporary Chinese visual storytelling. Also, the work discusses the implications of the described connection for the preservation, adaptation and development of innovations of the Chinese poetic tradition in the modern era.

Ключевые слова: китайская анимация, китайская поэзия, поэтическая анимация, художественное кино, поэтическая культура, поэтическая связь.

Keywords: Chinese animation, Chinese poetry, poetic animation, feature film, poetic culture, poetic connection.

В 1877 году французский изобретатель Эмиль Рено создал проекционное устройство, улучшив оптическую лупу. Благодаря данному событию, история французского кино назвала тот год годом рождения анимации. Также вторым годом рождения анимации считают и 1892 год, так как в данный период Эмиль Рено провел первый публичный показ своего изобретения [2]. Спустя три года, в 1895 году, успешный показ фильма братьев Люмьер «Поезд на станцию» ознаменовал рождение анимационного кино. Зрелость кинотехники заставила анимацию в короткие сроки перейти от теоретической формы к практической.

Хотя форма анимационного искусства сформировалась уже в современном обществе, сознание анимации существовало еще в древние времена: фрески с изображениями бизонов в пещере «Альтамира», датируемые, примерно, 11–17 тыс. лет до н. э., «танцующая» расписная керамическая чаша, обнаруженная в «Маджияяо» (马家窑), провинция Цинхай, украшенная изображениями людей, танцующих рука об руку вокруг стены. Данное наследие доказывает то, что люди приобрели понимание выражения непрерывного движения еще задолго до изобретения анимационного кино. Появившиеся позже «теневого кукольный театр» (皮影戏), «вращающийся фонарь» (旋转灯笼) и «волшебный диск» (魔法盘), в свою очередь, положили начало зарождению китайской анимации, которая родилась в 1920-х годах [2, с. 50].

В следующие сто лет развитие китайской анимации прошло через периоды исследования и разработок. С диверсифицированным развитием рынка и культуры, форма анимации в Китае также ежедневно

совершенствовалась. В начале исторического становления Китая, анимацию называли «художественным фильмом». Фан Мин (范明) считает, что художественный фильм означает «создание фильма с точки зрения искусства» (从艺术的角度拍电影) [3, с. 6]. Цзинь Си (金熙) считает, что, «говоря о художественном фильме, надо подразумевать общее название жанра» (当谈论故事片时, 我们必须指的是该类型的总称 [4, с. 60]). Можно сказать, что представленные точки зрения прямо указывают на художественные характеристики ранней китайской анимации, которые были достаточно явно выражены.

С концепцией художественного фильма первые создатели китайской анимации основали всемирно известную «Китайскую анимационную школу». Однако это также было связано с тем, что первые создатели слишком буквально ассоциировали анимационное искусство с изобразительным искусством, что стало узким местом в более позднем развитии китайской анимации, которую уже было труднее внедрять и видоизменять.

Когда определенное умение превращается в искусство, оно неизбежно порождает стремление к «Дао» (道). В тексте «Весны и осени господина Люя» (鲁先生春秋) (Китай, царство Цинь, III в. до н.э.) считается, что «Тайи» (塔伊) — это сущность музыки. Хуайнаньцзы (淮南子), в свою очередь, считал, что такие виды искусства, как живопись и поэзия, также произошли от «Дао» [4, с. 72], поэтому развитие китайского искусства всегда склонно к метафизике, то есть к «Дао», и китайской анимации.

Помимо стремления к духовному уровню, китайская анимация также находится под влиянием культуры китайской нации, отражая принципиально другой, уникальный вид поэзии. Теоретически, искусство поэзии сильно отличается от искусства анимации не только в их художественных формах, но и в их художественных видах. Профессор Лю Шилин (刘士林) отметил: «Китайская культура — это поэтическая культура» (中国文化是诗性文化) [4, с. 74].

Духовное значение поэзии уже давно интегрировано в историю и культуру Китая, а также представлено в жизни людей в формах различных искусств, таких как поэзия, романизм, каллиграфия, живопись и музыка. Точно так же создание анимации в конечном итоге происходит из жизни людей. Как и другие виды литературного искусства, такие как поэзия, роман, каллиграфия, живопись и музыка, поэтическая культура Китая может оказывать на нее влияние, например «инк-анимация» (水墨动画).

Китайская живопись тушью имеет долгую историю, и при длительном культурном погружении она по-прежнему производит впечатление «живописи в поэзии и поэзии в живописи» (詩中畫、畫中詩) [8, с. 508]. В тексте «Записки о знаменитых картинках прошлых династий» (历代名画) (Шанхай, 2002) Чжана Яньюаня (张彦元) сказано: «Каллиграфия и живопись находятся в одном теле. Есть книги, потому что нет способа передать ее значение. Есть картины, потому что нет возможности увидеть ее форму» (書法與繪畫同體。之所以有書，是因為沒有辦法傳達其意義。有畫是因為看不到它的形狀) [8, с. 510].

По сравнению с анимацией в Европе, США, Японии и других странах, китайская анимация имеет свои уникальные особенности.

Во-первых, под влиянием концепции художественного фильма экспериментальное исследование форм анимационного искусства подчеркивает уникальный культурный стиль самих анимационных произведений, таких как китайская анимация тушью.

Во-вторых, под влиянием идей китайской культуры, таких как «Литература — носитель высоких идей» (文学是崇高思想的载体) и «Совершенство» (完美), китайская анимация всегда придерживалась концепции образования и базируется на эффекте обучения через развлечение. Таким образом, цель создания китайской анимации требует, чтобы произведения уделяли внимание пропаганде добра и красоты. Цель состоит в том, чтобы научить людей формировать индивидуальный характер и благородную личность.

Хотя исследование формы китайской анимации демонстрирует высокую степень артистизма, ее производство всегда зависит от метода создания современных анимационных изображений. В то же время увеличение доли уровня формы в анимации также приводит к невниманию создателей к содержательному и идейно-духовному уровню произведения, в результате чего общий баланс произведения нарушается и усложняется.

Для лучшего достижения цели «учить с удовольствием» в сюжете произведения создание персонажей часто представляет бинарную оппозицию, как, например, «хорошее и плохое», «доброе и злое», «красивое и безобразное», а сюжет и концовка рассказа также слегка стилизованы. Такая жесткая история не только легко вызывает эстетическую усталость на уровне сюжета, но и приводит к тому, что произведениям не хватает художественной выразительности в более глубоком воспитательном содержании человеческой природы и эмоций. Одиночные, про-

стые истории в большинстве своем вызывают презрение у взрослых, что также делает создание китайской анимации более ориентированным на подрастающее поколение.

Строительство анимационной индустрии Китая все еще находится в стадии своего становления, а творческая ценность оригинальной анимации относительно неразвита, поэтому не может составить равную конкурентоспособность зарубежной анимации. С одной стороны, китайские анимационные компании относительно разрознены, и существует мало связанных производственных коопераций. С другой — подготовка китайских анимационных талантов также, на текущий момент, недостаточна. Образование в профессиональных колледжах не обеспечено рабочими местами, из-за чего выпускники не могут напрямую удовлетворить потребности соответствующих предприятий. Эти проблемы препятствуют созданию целостной промышленной структуры китайской анимации.

Вышеперечисленные проблемы — это все те проблемы, с которыми китайская анимация сталкивается в процессе своего развития. Новое поколение аниматоров должно тщательно изучить потребности и трудности развития китайской анимации и четко осознать текущую среду создания анимации, механизм работы рынка, модель обучения талантов и т. д. С одной стороны, они должны активно осваивать производство анимации, а с другой — они также должны обнародовать и обзоревать культурные особенности китайской культуры, укреплять индустрию анимации и ее оригинальность, а также внедрять различные инновации.

В книге «Будущее искусства» (艺术的未来) (Пекин, 1975) указывалось, что «произведение отделяет, отступает, отчуждает от данной реальности и заставляет войти в свою собственную реальность: царство формы» (该作品与既定的现实分离、撤退、疏远, 并迫使人们进入它自己的现实: 形式的王国) [1, с. 70]. Ван Чжихэ и Гуйлинь также рассматривали «форму» искусства как господствующий «закон и регулирование» [5, с. 198]. В общем понимании «форма» искусства относится к конкретным элементам и сочетаниям элементов, составляющих произведение искусства.

Процесс формирования анимационных работ заключается в том, чтобы осуществить художественное моделирование и дизайн действия на прозрачной киноплёнке, а затем снимать кадр за кадром и, наконец, проецировать неподвижное изображение через проекционное оборудование [3]. Во время проецирования неподвижное однокадровое изображение становится динамическим изображением. Видно, что принцип анимации очень

похож на основной принцип обычных фильмов, за исключением того, что в анимации снимаются кадр за кадром после отрисовки этих кадров.

Как субъективное ощущение и смысл вещей, «поэтический дух» (詩意精神) может быть ритмом и смыслом, отраженным на поверхности определенного поэтического пласта, а может быть преобразованием после абстрактной интерпретации объекта. Линь Юйтан (林语堂) однажды сказал, что «поэзия — это религия китайского народа» (诗歌是中国人民的宗教), также, он считал, что «без поэзии — поэзии жизненных привычек и поэзии, которую можно увидеть в словах, — китайский народ не дожил бы до наших дней» (如果没有诗——生活习惯的诗、文字中可见的诗——中国人就不可能生存到今天。) [7, с. 325].

Таким образом, возможно сказать, что поэзия — это символ, представляющий традиционное китайское искусство. Кроме того, в подтверждение данному выводу, Инь Янь высказывался: «соответствующим выразительным фактором поэзии являются поэтическое воображение и сама духовная забота, и поскольку этот фактор является общим для всех видов искусств, поэзия течет во всех искусствах и развивается в каждом из них» [6, с. 75].

В целом форма анимации постоянно развивается и эволюционирует, постепенно приобретая способность отрываться от физического значения формы. Как часть анимационных произведений, форма имеет возможность представлять анимационные поэтические объекты. Эта способность не является исключительной для конкретной формы анимации, но является общей для всех их форм. Данная способность не является исключительной для определенного элемента формы анимации, но находится в различных элементах формы и распределена по четырем уровням: форма, звук, время и пространство.

Список литературы:

1. Цао Ди. Общий разговор о влиянии китайского традиционного искусства на искусство кукольной анимации Цзинь Си // Арт Панорама. № 01, 2013. — С. 78. (曹迪. 浅谈中国传统艺术对靳夕木偶动画创作的影响 // 美术大观 (Art Panorama). 2013 年, 第 1 期, 第 78 页).

2. Цзинь Босун. Выразитель внешнего образа: о художнике-постановщике кукольной анимации // Исследование создания анимационных фильмов. — Пекин: Изд. китайского кино, 1984. — С. 47–55. (金柏松. 外部造型的体现者——谈木偶片美工 // 美术电影创作研究. — 北京: 中国电影出版社, 1984. 47–55 页).

3. *Тэ Вэй*. О создании анимационного фильма // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. — С. 1–11 (特伟. 美术电影创作放谈 // 美术电影创作研究 - 北京: 中国电影出版社 1984. 1–11 页).

4. *Тэнь Фэй, Ли Ин, Ван Чуньтао*. Влияние теневого искусства на художественное решение современной анимации // Большая сцена, № 12, 2010. — С. 82 (腾飞, 李颖, 王春桃. 皮影艺术对现代动画设计的启发 // 大舞台, 2010 年 12 期. 第 82 页).

5. *Инь Фуцзюнь*. Исследовать истоки истории искусства китайской анимации: жизнь и творчество первого китайского специалиста по анимации Ян Цзутуао. - Исследование культуры и искусства, 4, 10. 2011. — С. 192–203. (殷福军. 中国动画艺术史溯源 — 中国首位动画专家杨左匄生平及其创作考略 // 文艺研究, 2011 年 10 月第 4 期, 192–203 页).

6. *Инь Янь*. «Китайская школа» в анимационном кино // Современное кино, № 6, 1988. — С. 71–79 (尹岩. 动画电影中的“中国学派” // 当代电影. 1988 年第 6 期, 第 71–79 页).

7. *Гун Чэнбо*. История китайской анимации. — Пекин: Изд. китайского радио, кино и телевидения, 2015. — 412 с. (宫承波. 中国动画史. 北京: 中国广播影视出版社, 2015. 2. — 412 页).

8. *Гун Шудо*. История развития китайской культуры. В 8-и тт. — Т. 8. — Цзинань: Изд. шаньдунского образования, 2013. — 635 с. (龚书铎. 中国文化发展史(民国卷). — 济南: 山东教育出版社, 2013 年. — 635 页).