

**РЕЦЕПЦИЯ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ХАМЕЛЕОН»  
В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ А. ДЕМИНА «ОЧУМЕЛОВ»**

*Цель этой статьи – проанализировать взаимодействие классического текста рассказа «Хамелеон» А.П. Чехова с мульттекстом фильма А. Демина «Очумелов» и рассмотреть процесс перевода литературного первоисточника на язык мультипликационного кино*

**Ключевые слова:** мульттекст, монтаж, А. Демин, «Очумелов», «хамелеон».

Полицейский надзиратель Очумелов и городской Елдырин идут через базарную площадь. Раздается шум, крики, лай собаки, собирается толпа. В центре толпы – золотых дел мастер Хрюкин, демонстрирующий окровавленный палец и пойманного им щенка.

Хрюкин жалуется полицейскому, что собака его укусила. Очумелов грозит оштрафовать хозяина пса и истребить собаку. Узнав, что это собака генерала Жигалова, полицейский быстро меняет своё мнение и набрасывается на Хрюкина. Так происходит несколько раз. В зависимости от того, чья эта собака, Очумелов меняет свое мнение о ней. Проходящий мимо генеральский повар Прохор сообщает, что собака генеральского брата Владимира Ивановича. Полицейский надзиратель умиляется и даёт Прохору беспрепятственно увести собаку. Толпа смеётся над Хрюкиным, Очумелов грозит ему и продолжает свой путь по базарной площади. Такова фабула рассказа А. П. Чехова «Хамелеон».

«Возможности мультипликации, её художественные особенности делают её искусством, пересоздающим через призму фантазии элементы реального», – писал С. Асенин [4, с.11].

Алексей Демин в фильме «Очумелов», снятом по рассказу А.П. Чехова «Хамелеон» в 2004г., создает новую художественную реальность. Жанр нового произведения обозначен как «фантазия на тему ранних произведений А.П. Чехова». Этот рассказ принадлежит к тому периоду творчества классика, когда его манера еще только складывалась и главная цель была простой – смешить читателей. Но уже тогда за комизмом просматривалась особым образом представленная тема «маленького человека», в общем-то никем не угнетаемого, но внутренне остающегося рабом. Герои ранних чеховских рассказов настолько разнообразны, что исследователи называют творчество писателя «энциклопедией русской жизни конца 19 века». Эта энциклопедичность, как мозаика, складывается из разных типов, характеров и образов. Обрывки, клочки, кусочки – все идет в дело. Вот эту технику «пэчворк» (шитье из лоскутков) и применяет режиссер.

Алексей Демин – один из самых нежных лириков в сегодняшней отече-

ственной анимации. Все его последние фильмы нарисованы легкой акварелью и оттого в них особенно чувствуется рукотворность (это редкость в нынешних мультфильмах, чаще всего нарисованных на компьютере), а картинка получается вибрирующая и дышащая

Кинокритик Л. Малюкова замечает: «В фильме «Очумелов» Алексей Демин осмелился на поступок, за который, уж не знаю, похвалят ли чеховеды. Порвал автора в клочки. Бумажные огрызки эти на экране бережно разложил, нежной графикой прорисовал. Персонажи знаменитого «Хамелеона» так и общаются: каждый со своего клочка: Городовой, полицейский надзиратель Очумелов, пьяница Хрюкин, толпа ротозеев. Все говорят голосом Ильинского (в фондах Радио обнаружена фонограмма начала 50-х). И (вот оно чудо одушевления) бумажные лоскуты прямо на глазах срастаются в тонкую кружевную вязь чеховского письма» [3]. Оригинальность режиссерского приема, легкая акварель, особая рукотворность – и картина получается вибрирующая и дышащая.

Перед нами панорама русского провинциального города, «танцующего» во времени и мультпространстве под вальс в исполнении духового оркестра (использована музыка П. Гапона, В. Эбана, И. Штрауса.) Невольно вспоминается фраза из «Трех сестер»: «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!»

Все это создает ощущение легкости и воздушности, что подчеркивается клочками бумаги, словно стаей птичек, разлетающимися по мановению ветра и режиссера. А. Демин так комментирует свою находку: «Вот эта вселенная и маленький человечек, который совсем не защищен, как будто нарисован на бумажке и попал в лужу куда-то» [5].

Такая остроумная полиэкранность формирует пространство для изобретательного и виртуозного монтажа, который мы будем наблюдать на протяжении всего фильма.

Игривость начала фильма «приземляется» пришедшими каждый на своем бумажном обрывке Очумеловым и Елдыриным. Метафора – «нарисован на бумажке», воспроизведенная режиссером буквально, дает ощущение футляра – замкнутого единоличного пространства, отдельного от этого милого танцевального пейзажа. Оно (это пространство) белое, в нем нет полутонов и оттенков. У каждого оно свое и у всех одинаковое. Именно Чехов одним из первых заметил и выразил обособленное положение человека в обществе. У него «разрыв человеческих связей выступает как характерная примета времени». [2, с.9].

Путь «представителей власти» показан с помощью деталей: Елдырин наступил на что-то и оттирает подошву сапога, Очумелов приставными шагами обходит лужу. Летящие обрывки материализуются в прохожих зевак. А в луже отражаются то ли дама с собачкой, то ли Уилька Чарльзовна Тфайс, ловившая рыбу в рассказе «Дочь Альбиона», отражаются пароходы, баржи и

другие плавательные средства, которые плывут себе где-то по просторам нашей Родины и литературы. Их проекция то прямая, то перевернутая. «Здесь возможно все, и все может опрокинуться с ног на голову», – намекает нам режиссер. В этих кадрах его ассоциативный ряд, ностальгия по миру чеховской прозы, возможность «поиграть» со смыслами, обозначить пространство писателя и страны, в которой он творил.

Лай собаки, крики, мелькание прохожих врезаются в эту музыкально-танцевальную «идиллию».

«Никак беспорядок, ваше благородие! – говорит городской».

Елдырин постоянно стремится соответствовать начальству и дублировать его. Они с Очумеловым как две карты в пасьянсе.

Народ, вырастающий на своих обрывках, как грибы после дождя, все же показан, как одно целое – масса, толпа. Очумелов врезается в нее, словно нож в масло, разделяя пространство кадра надвое.

«Пострадавший» произносит свой монолог, и все о чем говорит Хрюкин: Митрий Митрич, к которому он шел, брат жандарм – материализуются. Речь Очумелова тоже иллюстрируется, где по Петербургу, гуляют только культурные животные, а дворники метут исключительно под музыку мазурки, и «эта подлая», как Хрюкин называет собаку, кажется еще ничтожнее.

Такие метаморфозы подчеркивают зыбкость повествования, где откуда ни возьмись может что-то появиться, а может улететь неизвестно куда. А палец Хрюкина вообще отделяется и становится самостоятельной деталью, так же, как и ноги-сапоги Очумелова. Тынянов ещё в 20-е гг. отмечал: «Деталь движущихся ног вместо идущих людей сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии. И здесь и там важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, смысловой вещью кино» [6]. В данном случае деталь-палец становится символом правоты Хрюкина, обвинительным заключением собаке. А ноги Очумелова, показанные в момент, когда выяснилось, что собака генеральская, – «смысловой вещью», говорящей о желании «обойти» острые углы, «вытанцовывать» и «ходить на цыпочках» перед начальством.

Первая часть расследования под кодовым названием «Бродячая собака» выстроена с помощью традиционной мизансцены: народ стоит полукругом, Очумелов, прохаживаясь взад и вперед, произносит грозную речь. Узнав, что собака генерала Жигалова, Очумелов лишается шеи и замирает вместе со своим листком-футляром. «Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас, как жарко!»

Здесь режиссер показывает визуальный фокус. Елдырин покидает свой

футляр, и только его руки, появившиеся в футляре начальника, бережно снимают шинель. Дальше следующий фокус «поворот бумаги» – и Очумелов, преобразенный, уже без шинели, начинает 2 часть своего расследования под названием «Генеральская собака». Она выстроена как жесткое противостояние Очумелова – Хрюкина, как противопоставление их портретов. Взгляд жандарма скользит по «подозреваемому» сверху вниз и останавливается на собаке («ты верзила, а она маленькая»). Смена ракурса, подвижность, когда герои постоянно меняют свои локусы-футляры, заходя в чужие, возвращаясь, переворачиваясь – все это создает атмосферу визуального «хамелеонства». Отсюда и динамизм изображения Очумелова в финале. Его спина постоянно движется, а потом и профиль уподобляется собаке, изображая ее и отражаясь в ней.

В этом же стиле «все наоборот» показана реакция народа на реплику Хрюкина «нынче все равны»: проезжает коляска с высокопоставленной особой – весь народ снимает шапки и кланяется. Метафора действия в чеховском стиле.

Повар и собака уходят из своих листов, оставив белые зияющие пустоты. Народ смеется, а потом улетает, как отработанный материал – как обрывки старых газет и афиш, улетает и Хрюкин. И только непотопляемый портрет Очумелова возвышается на фоне городского пейзажа.

Литературовед В. Катаев отмечал: «Герои Чехова-юмориста живут в строго регламентированном мире, где любое действие должно уместиться в ячейку той или иной знаковой системы: табеля, расписания, правил и т. д. Маленькому человечку, центральному персонажу произведений Чехова-юмориста, это кажется незыблемой основой мира...» [1, с. 46]. Режиссер-мультипликатор А. Демин создает именно такие ячейки.

Камера плавно переходит вниз, где в луже все отражается с точностью до наоборот, – всё как в нашей жизни, все перевернуто, искажено и только Очумелов и Хрюкин – всё идут по улице города, а дождик все капает, создавая круги на воде и делая отражение размытым и нереальным, а музыка все звучит... «Музыка играет так весело, так радостно, что, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...»

Соединение нового с уже известным и традиционным – одна из особенностей этого фильма. Кроме ряда мизансцен, важной частью классического является, конечно же, озвучивание всех героев И. Ильинским, актером Малого театра и классиком русской сцены, вернее, видеоряд был положен на запись его голоса. Его точность, глубина и артистизм создает очень важную и солидную основу воздушности видеоряда.

И вспоминаются эйзенштейновские слова про анимацию – «самый бесшабашный и свободный вид кино» В данном случае с помощью своих образных средств хрестоматийная история получила новую трактовку, тонкость, легкость и безнадежность одновременно, совсем как у Чехова.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 323 с.

2. Линков В. Я. Художественный мир прозы Чехова. – М.: Изд-во Моск ун-та, 1982. 128 с.

4. Малюкова Л. Мульти-пир в канун кризисной чумы. – Электронный ресурс:

URL: <http://www animator.ru/articles/article.phtml?id=334> (дата обращения 14. 04. 2017).

5. Мудрость вымысла: мастера мультипликации о себе и своем искусстве / сост. и авт. вступ. статьи С.В. Асенин. – М.: Искусство, 1983. 207 с.

6. Образы Чехова в анимации. – URL: <https://theoryandpractice.ru/presenters/188-evgeniy-margolit/seminars?page=3&type=passed> (дата обращения 14. 04. 2017).

7. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. 576 с. – Электронный ресурс: [http://wwwhttp://royallib.com/book/tinyanov\\_yuriy/poetika\\_istoriya\\_literaturi\\_kino.html](http://wwwhttp://royallib.com/book/tinyanov_yuriy/poetika_istoriya_literaturi_kino.html) (дата обращения 14. 04. 2017).