

RU

«Уральские хроники»: мифологические и исторические мотивы в анимационном фильме «Алёшенька» Дмитрия Геллера

Зайцев А. Я.

Аннотация. В данной статье анализируется художественная структура анимационного фильма Дмитрия Геллера (род. 1970) «Алёшенька» (2025), отмеченного Гран-при на XXX Открытом российском международном фестивале анимационного кино в городе Суздале. Автор акцентирует внимание на уникальных особенностях творчества режиссера, включая многослойность содержания, использование мистических и эзотерических мотивов, а также интеграцию культурных и исторических элементов. Фильм «Алёшенька» входит в цикл «Уральские хроники» (2020-...) и соединяет мифы с современными легендами, создавая сложное повествование, насыщенное символами. Целью исследования является выявление и анализ особенностей художественной структуры анимационного фильма «Алёшенька», раскрывающие его символизм и взаимосвязь с мифологическим контекстом уральской культуры. Научная новизна исследования заключается в комплексном подходе к анализу художественного текста фильма «Алёшенька», который рассматривается как сложный многослойный феномен. Исследование художественной структуры анимационного фильма Дмитрия Геллера «Алёшенька» дает возможность рассматривать произведение как пример авторской анимации, насыщенной символизмом и метафоричностью. Это позволяет зрителю не только воспринимать визуальную эстетику, но и активно участвовать в интерпретации содержательных слоев произведения. Режиссер использует прием «изображения в изображении», который дает возможность сосредоточиться на деталях окружающей среды, несущих дополнительные смыслы и символы. Персонажи фильма раскрывают глубокие философские темы, связанные с памятью и ассоциациями. Геллер избегает четкой сюжетной линии, вместо этого концентрируясь на эмоциональном и ассоциативном восприятии зрителя. Фильм «Алёшенька» демонстрирует высокий уровень профессионального мастерства режиссера и способствует формированию более полного представления о современной российской авторской анимации.

EN

“Ural Chronicles”: mythological and historical motifs in Dmitry Geller’s animated film “Alyoshenka”

A. Y. Zaitsev

Abstract. The article analyzes the artistic structure of the animated film “Alyoshenka” (2025) by Dmitry Geller (born 1970), which was awarded the Grand Prix at the 30th Open Russian International Animated Film Festival in Suzdal. The author focuses on the unique features of the director’s work, including the multi-layered content, the use of mystical and esoteric motifs, and the integration of cultural and historical elements. The film “Alyoshenka” is part of the “Ural Chronicles” cycle (2020-...), and it combines myths with modern legends, creating a complex narrative rich in symbols. The research aims to identify and analyze the features of the artistic structure of the animated film “Alyoshenka”, revealing its symbolism and connection with the mythological context of Ural culture. The scientific novelty of the research lies in the comprehensive approach to the analysis of the artistic text of the film “Alyoshenka”, which is considered as a complex multilayered phenomenon. The study of the artistic structure of Dmitry Geller’s animated film “Alyoshenka” makes it possible to consider this work as an example of auteur animation, rich in symbolism and metaphor. This allows the viewer not only to perceive the visual aesthetics but also to actively participate in the interpretation of the content layers of the work. The director uses the technique of “image within image”, which makes it possible to focus on the details of the environment, carrying additional meanings and symbols. The characters of the film reveal deep philosophical themes related to memory and associations. Geller avoids a clear storyline, instead focusing on the emotional and associative perception of the viewer. The film “Alyoshenka” demonstrates a high level of professional skill of the director and contributes to the formation of a more complete picture of modern Russian auteur animation.

Введение

Актуальность статьи обусловлена необходимостью анализа многослойной структуры анимационных произведений Дмитрия Геллера, которые не только отражают региональные особенности Урала, но и затрагивают глобальные темы человеческой природы, памяти и идентичности. Кроме того, творческое наследие выдающегося деятеля отечественной анимации остается недостаточно представленным среди широкой аудитории в связи с ограниченностью популяризации, поскольку в современном культурном поле часто доминируют полнометражные и сериальные кинематографические форматы, затеняя достижения авторской анимации. Настоящая работа направлена на устранение этой лакуны в культурном дискурсе и на восстановление справедливого места современного российского авторского анимационного искусства в общественном сознании.

Предметом исследования является художественная структура анимационного фильма «Алёшенька», включая его визуальные, сюжетные и символические элементы, а также связь с культурными, историческими и мифологическими аспектами. Объектом исследования выступает сам фильм «Алёшенька»: его содержание, персонажи, визуальные приемы и авторская интерпретация, отражающая особенности творчества Дмитрия Геллера.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- определить и описать ключевые элементы художественного мира фильма «Алёшенька», включая визуальные образы, сюжетные линии и символические мотивы;
- исследовать способы репрезентации персонажей и выявить их роль в раскрытии идейного содержания фильма;
- раскрыть связь фильма с уральской мифологией и фольклором и определить их влияние на создание сакрального пространства произведения;
- оценить инновационные подходы Дмитрия Геллера к созданию анимационного кино.

Методологическая основа исследования включает искусствоведческий анализ, направленный на рассмотрение художественных особенностей фильма; культурологический анализ, направленный на рассмотрение фильма в контексте уральской культуры, выявление связей с мифологией, историей и фольклором; семиотический анализ, направленный на изучение визуальных и сюжетных элементов фильма как знаков, несущих определенные значения; интертекстуальный анализ, включающий выявление отсылок к другим произведениям искусства и культуры.

Материалом для статьи послужили анимационные фильмы Дмитрия Геллера: «Алёшенька» (Школа-студия «Шар», 2025), «Хозяйка медной горы» (Школа-студия «Шар», 2020), «Мужчина встречает женщину» (Школа-студия «Шар», 2014), «Мальчик» (Студия «А-фильм», 2008), «Признание в любви» (Студия «А-фильм», 2006), «Маленькая ночная симфония» (Студия «А-фильм», 2003), «Привет из Кислородска» (Творческо-производственное объединение художественной мультипликации Свердловской киностудии, 2001); иллюстрации, предоставленные Дмитрием Геллером и публикуемые в данной статье с его разрешения; электронные ресурсы: Аниматор.ру (<https://animator.ru/>), Суздальфест.ру (<https://suzdalfest.ru/>), а также следующие источники:

- Бажов П. П. Уральские сказы. М.: Детская литература, 1982.
- Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. СПб.: Северо-Западное книготорговое экспортное объединение, 2021.
- Мифы и уфологические загадки современности – в новом проекте Дмитрия Геллера // ПрофиСинема. 2024. 20 марта. <https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=390919&ysclid=m82qqr3och744898970>.
- Норштейн Ю. Б. О творчестве Дмитрия Геллера. Встреча с Дмитрием Геллером // Еврейский музей и центр толерантности. 25.03.2018. <https://www.jewish-museum.ru/events/vstrecha-s-dmitriem-gelllerom/>.
- Орлов А. М. «Признание в любви» (2006, реж. Дм. Геллер, Екатеринбург). Март 2006. <https://animator.ru/articles/article.phtml?id=157>.
- Орлов А. М. Мультфильм «Мужчина встречает женщину» Дмитрия Геллера. Особенности эстетической структуры. Ч. 1. 14 апреля 2014. <https://o-r-love.livejournal.com/4960.html?ysclid=m8473akyt478269907>.
- Режиссер анимационного кино Дмитрий Геллер рассказал о работе в России и Китае // MKRU. Культура. 2025. 1 апреля. <https://www.mk.ru/culture/2025/04/01/rezhisser-animacionnogo-kino-dmitriy-geller-rasskazal-o-rabote-v-rossii-i-kitae.html>.
- Шадрин Н. Лучшая анимация – со свердловскими корнями // Облгазета.ру. 2020. 8 апреля. <https://old.oblgazeta.ru/culture/movies/107759/>.

Теоретическую базу исследования составляют работы в области кинематографа (Лотман, 1994), анимации (Бородин, 2022; Кривуля, 2018а; 2018б; Маликова, 2013; Спутницкая, 2016; Суртаев, 2018; Яровая, 2023), исследований творчества П. П. Бажова (Гудова, Юань, 2020; Иванов, 2004), а также исследований специфики шаманских сказок (Наговицын, Пономарева, 2011).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут расширить и углубить знания о современной российской анимации, выявить новые тенденции и особенности авторского стиля Дмитрия Геллера, а также способствовать формированию более полного представления о развитии отечественного анимационного искусства. Материалы исследования могут быть использованы в образовательных программах по истории и теории анимации, культурологии, искусствоведению и другим смежным дисциплинам, а также послужить основой для лекций, семинаров и практических занятий, направленных на изучение современного анимационного искусства и авторского стиля. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы

для популяризации анимационного искусства среди широкой аудитории, повышения интереса к современным анимационным фильмам и расширения культурного кругозора зрителей.

Обсуждение и результаты

Анимационные произведения Дмитрия Геллера представляют собой значимое явление в контексте современной российской анимации, которая «гораздо шире рамок детского кино» (Кривуля, 2018а, с. 110). Картинам Геллера «присущи два уникальных качества: зрелость и утонченность», его фильмы «парадоксальны и при всей их интеллигентной мягкости – подлинные революционеры и “анархисты”, без шума и помпы взрывающие и переворачивающие своими фильмами сознание своего зрителя» (Орлов, 2006).

Дмитрий Геллер начинал свой творческий путь на Свердловской киностудии, где уже был сформирован «уникальный коллектив самобытных художников и режиссеров» (Бородин, 2022, с. 179). В интервью режиссер говорит, что «когда [он] начал работать на студии и увидел, что анимация бывает не только детская, что этим языком можно говорить о том, что [его] волнует, [то] понял, [что] сочинять свой мир в анимации [ему] интересн[о]» (Шадрина, 2020).

Картины Геллера относятся к так называемой «взрослой анимации», они наполнены глубоким философским смыслом и обладают специфической эстетикой. К сожалению, для массового зрителя его работы доступны для просмотра лишь в сети Интернет, поскольку «анимации, предназначенной для взрослого зрителя, на отечественных общенациональных каналах практически нет. При этом телеканалы не заинтересованы в выпуске подобной продукции» (Кривуля, 2018b, с. 131). Однако каждая новая работа режиссера вызывает значительный интерес у зрителей, знакомых с творчеством данного автора, и специалистов, что свидетельствует о высоком уровне профессионального признания его творчества. На юбилейном XXX Открытом Российском фестивале анимационного кино в городе Суздале представлен фильм Дмитрия Геллера «**Алёшенька**», который оказался тепло встречен зрителями и получил Гран-при фестиваля (Аниматор.ру).

Анализируя более ранние работы Дмитрия Геллера, следует подчеркнуть, что все его анимационные произведения пронизаны темой тайной жизни души, стремлением заглянуть за пределы видимой реальности, что придает им мистический характер. Кроме того, «в работах Геллера никогда не бывает четкой сюжетной истории, которую можно пересказать. Он работает с памятью, ассоциациями и снами» (Норштейн, 2018). Особенностью творчества Геллера является «непохожесть каждой новой его работы на другую и несходство всех его лент между собой – ни в сюжетных, ни в визуальных решениях» (Зайцев, 2019, с. 57).

Одной из отличительных черт творчества этого самобытного автора является наличие многослойного содержания, где каждый фильм можно рассматривать как сложный текст, открывающийся для интерпретации, и где «автор предпочитает работу с непростым материалом, затрагивающим сложные эзотерические, мистические и духовные концепции» (Зайцев, 2020, с. 405). Например, в анимационном фильме «**Привет из Кисловодска**» (2001, Гран-при Суздальского фестиваля анимации; приз за лучший дебют фестиваля в Анси (Франция); Лауреат премии губернатора Свердловской области) выделяются два основных пласта: история любви и воспоминания о прошлом. Это создает многозначность, позволяя зрителю взаимодействовать с произведением на различных уровнях восприятия. В «**Маленькой ночной симфонии**» (2003, Гран-при Суздальского фестиваля анимации; приз за лучший звук фестиваля «Fantoche» (Швейцария)) реальный мир контрастирует с миром фантазии, что подчеркивает разрыв между обыденностью и воображением. Фильм «**Признание в любви**» (2006, Приз Гильдии кинокритиков и киноведов РКФ «Суздаль») представляет собой метафорическую интерпретацию реальности через призму творчества Луиса Бунюэля (22 февраля 1900 – 29 июля 1983) и демонстрирует то, как детские мечты и фантазии формируют личность великого режиссера. В картине «**Мальчик**» (2008, Гран-при фестиваля «Окно в Европу» за лучший анимационный фильм; приз Гильдии киноведов и кинокритиков России «Белый слон» за лучший анимационный фильм года) Геллер использует гибридные образы, соединяющие черты людей и животных, что символизирует сложность человеческой природы и внутренние конфликты. В фильме «**Хозяйка медной горы**» (2020, Гран-при Суздальского фестиваля анимации), «как и в других работах Д. Геллера, два мира: мир реальный и мир духов (фантазии), в создании которых автор опирается как на широкую культурную традицию, так и на традицию уральского региона» (Зайцев, 2020, с. 402).

Таким образом, картины режиссера становятся пространством для размышлений о человеческой природе и движении души, они погружают зрителя в мир, где каждый элемент композиции может быть истолкован как символ или метафора. Это позволяет зрителям не только воспринимать визуальную эстетику, но и активно участвовать в интерпретации содержательных слоев произведений.

Фильм «Алёшенька» (2025), как и «Хозяйка медной горы» (2020), входит в цикл «Уральские хроники», где присутствуют персонажи сказок П. П. Бажова, который, «в процессе художественного переосмысления элементов русского и уральского народного творчества, античной европейской и горнозаводской мифологии, отечественной и европейской литературной традиции, создал в сказах самобытный комплекс кодов уральской горнозаводской культуры» (Гудова, Юань, 2020, с. 42). Как отмечает в интервью Дмитрий Геллер, «...Бажов для тех, кто родился на Урале, – важная часть представления о мире. Даже если это сегодняшняя жизнь, в ней присутствует часть того мира. Она существует в нас с персонажами Бажова – Великим Полозом, Огневушкой-поскакушкой...» (Режиссер анимационного кино Дмитрий Геллер рассказал..., 2025).

По сюжету центральным персонажем фильма выступает инопланетный гуманоид (Алёшенька), который случайно оказывается на Земле, в совершенно чуждой ему среде. О нем заботится простая женщина. Главная

цель Алёшеньки – вернуться на родную планету, где он чувствует себя частью гармоничного мира. Однако его присутствие на Земле становится катализатором целого ряда событий, которые затрагивают как окружающих людей и самого героя, так и таинственные силы, тающиеся в недрах земли. События фильма раскрывают сложные взаимоотношения между чужеродным и земным, а также поднимают вопросы о взаимопонимании, принятии и границах между мирами. В сюжет вплетено «несколько громких и загадочных событий, случившихся на Урале и знаковых для региона. Режиссер отмечал, что старые мифы XIX века... оживут в этой картине и будут пересекаться с мифами современными» (Мифы и уфологические загадки..., 2024).

Одним из художественных элементов, отсылающих к картине «Хозяйка медной горы», наряду с общим визуальным стилем и персонажами сказок П. Бажова, является эпизод исполнения народной песни, который демонстрируется в начале фильма на экране советского телевизора. Режиссер в данном случае применил художественный прием «изображения в изображении», который Ю. М. Лотман называет сходным с ролью метафоры: «...мы часто обращаем внимание на актеров и редко всматриваемся в декорацию, считая ее условным и необязательным фоном действия. Однако полезно помнить, что декорация в фильме возникает все-таки не случайно» (1994, с. 172). Дмитрий Геллер в своих фильмах использует данный прием, позволяя зрителю сосредоточиться не только на главных персонажах, но и на окружающей среде, которая несет в себе дополнительные смыслы и символы. Например, в фильме «Хозяйка медной горы» он помещает в кабинет следователя портрет П. П. Бажова, что является интертекстуальной ссылкой, которая напрямую связывает фильм с литературной основой: портрет писателя становится символом культурного наследия и авторитета, который влияет на восприятие истории и ее героев. В картине «Алёшенька» образ Великого Полоза представлен с лицом Бажова, что добавляет персонажу уникальную символическую глубину. Это сочетание фольклорного и авторского подходов подчеркивает связь мифологического персонажа с его литературным создателем, а также усиливает ощущение метафизической власти и загадочности Полоза.

Через использование характерных интерьеров и черно-белых изображений в телевизоре (а далее и на других экранах) автор создает атмосферу, погружающую зрителя в советскую эпоху. В данном контексте телевизор становится не просто элементом декора, а важным артефактом, символизирующим культурные и исторические реалии того времени. Черно-белая палитра экрана выполняет функцию ретроспективного визуального кода, подчеркивает ностальгическую атмосферу и создает эффект дистанции, что позволяет зрителю осознать контраст между прошлым и настоящим, а также воспринимать события как часть коллективной памяти. На экране демонстрируется история сбитого на Урале в мае 1960 года американского летчика-шпиона Френсиса Гэри Пауэрса. Телевизор (и другие экраны) здесь также выступает как медиум, соединяющий реальность, демонстрируемую в фильме, и исторический контекст. В данном случае он становится своеобразным хронотопом, объединяющим пространство советского быта и время, связанное с ключевыми историческими событиями. Включение черно-белых кадров с упоминанием американского летчика-шпиона отсылает зрителя к эпохе Холодной войны (1946-1991), усиливая аутентичность и историческую достоверность изображаемого. Кроме того, телевизор не только передает информацию, но и становится символом массовой культуры того времени, через который транслировались идеологические нарративы. Включение сюжета о Пауэрсе подчеркивает напряженность между индивидуальной судьбой и глобальными политическими процессами.

Через перебивку титров в картине показан инопланетный мир (второй пласт), где маленькие человечки играют в бадминтон на неизвестной планете. Они разговаривают на скрипучем языке междометий и взаимодействуют при помощи зеленого свечения. Это зеленое свечение, как и в «Хозяйке медной горы», пронизывает весь фильм, являясь символом, объединяющим темы жизни, духовности и морального выбора, а также акцентирующим элементом. Один из инопланетян – загадочное существо, известное как «кыштымский Алёшенька», найденное уральской женщиной в 1996 году, являющееся центральным элементом в истории о загадочном гуманоиде, вызвавшей широкий общественный интерес. По сюжету картины он, по требованию мамы, отправляется после прогулки домой на своей летающей тарелке (Иллюстрация 1). Режиссер сделал персонажа узнаваемым, таким же, как и на фотографиях в газетных новостях того времени: с большой вытянутой конусообразной головой, маленьким телом, тонкими ручками и ножками. Как говорит Дмитрий Геллер в интервью, при создании персонажа художники «опирались на сохранившиеся изображения из газетных публикаций. <...> Потом уже художник-постановщик Аня Карпова сделала его более трогательным, но по основным признакам, по форме он сохранился таким, каким был в газетах» (Режиссер анимационного кино Дмитрий Геллер рассказал..., 2025). В отличие от своего прототипа, персонаж анимационного фильма не погибает, а улетает.

Анимация Дмитрия Геллера характеризуется особым сочетанием эстетических и концептуальных элементов, которые при первом восприятии могут восприниматься как неотшлифованные или даже небрежные. Однако при более глубоком анализе становится очевидным, что творчество Геллера глубоко укоренено в традициях авторской анимации: его работы включают в себя культурные коды и каноны, которые влияют на формирование художественного стиля; они характеризуются сложной символикой, неоднозначными сюжетами, а также акцентом на эмоциональном и ностальгическом восприятии. Как отмечает А. Суртаев, «во время просмотра работ Геллера возникают определенные подозрения в том, что аниматор... халтурит, то есть особо не прорабатывает изображение и искусственно наращивает хронометраж..., много пустого пространства... Много компьютерной графики, причем иногда достаточно грубой, как будто сделанной на коленке. <...> Но <...> если приглядеться, анимация Геллера наполнена <...> норштейнством. <...> Фирменные норштейновские пустоты с дымкой и туманом, а также ностальгичность – вот основа стиля Дмитрия Геллера» (2018, с. 144).



Иллюстрация 1. Кадр из фильма «Алешенька» (2025). Гуманоид на летающей тарелке

Таким образом, использование статичных кадров и пустого пространства представляет собой намеренный художественный выбор, призванный установить интуитивную связь со зрителем. Компьютерная графика, которая может показаться грубой на первый взгляд, на самом деле является элементом экспериментального подхода режиссера, позволяющего ему передавать сложные эмоции и идеи; «компьютер для Геллера не только многомерный холст, но и туннель в персональное зазеркалье. Он смешивает техники, использует кино-изображение, развешивает в пространстве экрана фотографии, вписывает в течение фильма ожившие инсталляции» (Малюкова, 2013, с. 196). Несмотря на интенсивное применение компьютерных технологий в своем творчестве, режиссер подчиняет их стилю «образной рисованной анимации» (Яровая, 2023, с. 84). В фильме «Алешенька», как и в «Хозяйке медной горы», автор применял технологию рисованной перекладки, которую затем двигал с помощью компьютера.

Персонажи фильма представлены в «примитивном» ключе, который может восприниматься как отражение народной культуры и фольклора; автор «имитирует грубую фактуру <...> и достигает пронзительного эффекта» (Спутницкая, 2016, с. 58). Такое изображение создает эффект их уродливости и асимметричности. Здесь, как и в картине «Мужчина встречает женщину» (2014), «грубо высеченные лица героев – есть следствие борьбы с материалом...» (Спутницкая, 2016, с. 58). Лица персонажей лишены гармонии, а кожа имеет темные оттенки, что подчеркивает их связь с природой и первобытными инстинктами. Однако в этом примитивизме можно наблюдать то, что А. М. Орлов называет «полюсными» построениями. По сюжету фильма космическая тарелка гуманоида терпит крушение возле планеты Земля, а сам гуманоид попадает в руки доброй женщины, которая начинает о нем заботиться. «Полюсные» конструкции проявляются в контрасте между грубым образом женщины и ее нежным жестом – укачиванием кошки в свертке или тем, как она заботливо приносит Алешеньку в женскую баню и дает ему мыльницу поиграть. Здесь мы видим яркое противоречие: внешняя жесткость, грубость и внутреннее тепло создают двойственность художественного образа (Иллюстрация 2).



Иллюстрация 2. Кадр из фильма «Алешенька» (2025).
Женщина приводит гуманоида в женскую баню и заботливо его моет

Для создания особой атмосферы и демонстрации трепетного отношения женщины к найденному гуманоиду, которого она символически усыновляет, режиссер вводит чтение главной героиней строк из «Вия» Гоголя, под которые Алешенька засыпает: «...Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины – все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести

было что-то влажно-теплое. Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину...» (2021, с. 344). В процессе чтения героиня трогательно переходит на язык гуманоида и нежно проговаривает: «пи-пи-пи... пи-пи-пи...», что представляет собой разительный контраст с ее обликом. Как отмечает А. М. Орлов (2014), «именно “полюсные” построения, в то же время достаточно тонко реализованные, чтобы не всплывать в светлое пятно осознания, и являются основой структуры любого художественного образа. Вне внутреннего противоречия такого рода – нет художественности».

Таким образом, примитивизм в изображении персонажей в картине Геллера служит не только для создания визуального эффекта, но и для передачи сложных эмоций и состояний. Внутренние противоречия становятся основой для формирования художественного образа, что делает его живым и многозначным (Иллюстрация 3).



Иллюстрация 3. Кадр из фильма «Алёшенька» (2025). Зобота о найденном гуманоиде

Введение подземного мира в сюжет служит связующим звеном с «Хозяйкой медной горы», где подземные царства также играют ключевую роль. В подземном царстве, представленном в картине «Алёшенька», присутствуют три знаковых персонажа из сказок Бажова: Великий Полоз, Хозяйка Медной горы и Огневушка-поскакушка. Последняя почти все время сидит спиной к зрителю, что создает эффект недосказанности, характерный для сюрреалистических произведений. Зритель ожидает от этого персонажа определенных действий, которые бы обозначили ее как активную фигуру в повествовании. Когда Огневушка-поскакушка начинает танцевать в такт музыке, это неожиданное и очаровательное действие вызывает у зрителя эмоциональный отклик, характеризующийся чувством удивления и улыбкой. Такое поведение персонажа можно рассматривать как пример перформативного акта, который нарушает ожидания аудитории и создает эффект визуальной и эмоциональной привлекательности.

Как отмечает в своем исследовании А. Иванов, образ Великого Полоза в сказках Бажова относится к образу Ящера, который «достаточно часто встречается в пластике Пермского звериного стиля [характеризующегося преобладанием зооморфных (изображения животных) и зооантропоморфных (изображения людей-животных) образов]. Он символизирует собой “нижний”, подземный мир» (Иванов, 2004). Исследователь пишет: «В сказках змеи – это эпически “усиленные” ящерки, в образе Великого Полоза доведенные до максимальной мощи, власти и совершенства» (Иванов, 2004). Великий Полоз, таким образом, выступает как медиатор между земным и подземным мирами. Включение Дмитрием Геллером лица Бажова в образ Великого Полоза добавляет дополнительный уровень авторской рефлексии, о чем было написано выше.

Три персонажа «нижнего мира» изображены сидящими на деревянных ящиках возле подземного костра, где они, как впоследствии выясняется, занимаются приготовлением картофеля на углях (Иллюстрация 4, Иллюстрация 6). Этот визуальный мотив представляет собой яркий нарративный поворот, который можно рассматривать как пример неожиданного сюжетного решения, характерного для анимации. Использование подобных повседневных действий в фантастическом контексте создает контраст между обыденностью и фантастикой, что усиливает эстетическую и повествовательную привлекательность сцены. Кроме того, их присутствие и действия в сюжете картины усиливают ощущение ирреальности, создавая пространство, где границы между сном, мифом и реальностью стираются. Деревянные ящики и костер символизируют временное убежище и уют, создаваемые персонажами в подземном мире, который обычно ассоциируется с холодом и тьмой. Готовка картофеля на углях – это метафора простых радостей и повседневных ритуалов, которые сохраняются даже в самых необычных условиях.

В фильме представлены столбы с изображениями идолов, частично погруженные в снежный покров, что визуально акцентирует восприятие пространства как сакрального. Идолы, выступающие символами медиативной связи между миром людей и миром духов, играют ключевую роль в композиционной структуре произведения, усиливая его мистическую и ритуальную атмосферу. В сцене, где манси на лыжах проходит между идолами (Иллюстрация 5), создается символическая параллель с образом шамана, совершающего ритуальное путешествие в «нижний мир». В рамках сюжета персонаж исполняет музыку на варгане, что не только подчеркивает его связь с традиционной культурой, но и наделяет его образ сакральным измерением, сближающим его с фигурой шамана. Варган как инструмент, обладающий глубоким резонансом и способностью создавать гипнотические звуковые

вибрации, в контексте многих культур ассоциируется с ритуальной практикой и трансцендентным состоянием. Наблюдение за небесным пространством усиливает эту символику, отсылая к шаманским практикам, в которых взаимодействие с космосом играет ключевую роль. Как пишут А. Е. Наговицын и В. И. Пономарева (2011), «[п]еремещение в иное пространство или магический переход из одного состояния в другое в шаманских описаниях связаны с колдовским актом поворота, переворота, в котором используется некий волшебный предмет (кольцо, шапка и т. д.)», и в случае с персонажем фильма таким предметом, по всей видимости, являются лыжи.



Иллюстрация 4. Кадр из фильма «Алёшенька» (2025).
Великий Полоз, Хозяйка Медной горы, Огневушка-поскакушка готовят картошку на углях



Иллюстрация 5. Кадр из фильма «Алёшенька» (2025). Манси на лыжах проходит между идолами

Погружение манси в «нижний мир» как сакральный пространственно-мифологический уровень визуализируется в эпизоде, где он посещает место с костром, вокруг которого собрались сказочные персонажи (Иллюстрация 6). В этом взаимодействии ему передается (для возврата) летающая тарелка, что интерпретируется как метафорическое указание на отсутствие места для инопланетных существ в данной культурной и сюжетной системе.



Иллюстрация 6. Кадр из фильма «Алёшенька» (2025). Манси на лыжах в Нижнем мире

Таким образом, в структуре картины можно выделить три смысловых уровня: первый – мир условной реальности, населенный обычными человеческими персонажами; второй – мифологический подземный мир, управляемый героями сказочного фольклора, и третий – инопланетный мир, воплощенный через фигуру гуманоидного существа и его предполагаемых сородичей. Упрощенно сюжет можно представить следующим образом: действие, начавшись в космическом мире, переносится в мир условной земной реальности, где происходит взаимодействие с подземным миром, который помогает «инородному» жителю верхнего мира вернуться обратно.

Изобразительное решение картины демонстрирует исключительно высокий художественный уровень, характеризующийся яркими, насыщенными цветами и тщательно выполненными, вручную нарисованными деталями фонов (Иллюстрация 7). Этот подход подчеркивает мастерство художника картины в области живописной техники, где каждый мазок кисти и выбор цвета несут определенный смысл и эмоциональную нагрузку. Композиционное решение картины, с тщательно продуманным расположением элементов и деталей, демонстрирует глубокое понимание художником принципов визуального синтаксиса и композиционной гармонии. Каждая деталь, будь то фон или отдельный объект, является неотъемлемой частью общей визуальной повествовательной структуры, которая раскрывает художественное видение и концепцию автора.



Иллюстрация 7. Кадр из фильма «Алёшенька» (2025)

Особенно хочется отметить эстетически тонкое визуальное решение панорамы, по которой поднимается на поверхность земли летающая тарелка (при крушении тарелка упала в воду, но подземный мир отвергает инопланетный летательный объект как инородное тело). Композиция начинается с подземного уровня, где присутствуют микроорганизмы, затем плавно переходит в водную среду, где тарелка проплывает мимо амфибий и водоплавающих насекомых (Иллюстрация 8), и, наконец, оказывается у ног женщины, держащей в руках инопланетного гуманоида. Колорит панорамы, представляющий собой систему соотношений приглушенных цветовых тонов, создает единство и эстетическое претворение красочного многообразия действительности.



Иллюстрация 8. Кадр из фильма «Алёшенька» (2025). Поднятие из воды летающей тарелки

В целом изобразительное решение картины представляет собой гармоничное сочетание исполнительского мастерства и творческой концепции, что делает ее выдающимся примером современного анимационного искусства. Используя авторские художественные приемы, режиссер создает многогранный эмоциональный и интеллектуальный проект, который может быть интерпретирован на нескольких уровнях, включая искусствоведческий, семиотический и культурологический. Анализировать картину можно бесконечно, и для ее полного осмысления потребуется множество просмотров. Оптимально воспринимать ее на большом экране, где более отчетливо видны все художественные нюансы и детали (в данной статье проанализированы не все интересные детали фильма, а лишь некоторые).

Подводя итог, следует подчеркнуть, что в фильме «Алёшенька» Дмитрий Геллер мастерски использует разнообразие смысловых, визуальных и цветовых решений, что создает уникальный эффект и оставляет зрителей в состоянии глубокой рефлексии. Его произведения можно рассматривать как диалог между различными уровнями реальности, где каждое изображение становится не просто визуальным объектом, а носителем глубоких философских идей.

Визуально-нарративная структура анимационного фильма «Алёшенька» объединяет элементы уральского горнозаводского фольклора, включая мотивы из вселенной Павла Бажова, с богатой мифологией северных народов, основанной на концепции трех миров: верхнего (небесного), среднего (земного) и нижнего (подземного). Такое соединение можно рассматривать как пример интертекстуальности, где фольклорные и литературные мотивы вступают в диалог, создавая многослойное пространство смыслов. В своем творчестве Геллер не ограничивается простой интерпретацией известных легенд; его подход можно описать как постмодернистскую игру с мифологическими структурами. Он переплетает культурные нарративы, создавая сложные смысловые слои, которые раскрываются через художественные метафоры и символизм.

Заключение

Таким образом, в фильме «Алёшенька» Дмитрия Геллера ключевые элементы художественного мира, такие как визуальные образы, сюжетные линии и символические мотивы, тесно переплетены с уральской мифологией и фольклором, что способствует созданию уникального сакрального пространства произведения. Использование специфических приемов, таких, например, как «изображение в изображении», позволяет режиссеру сосредоточить внимание зрителя на деталях, несущих дополнительные смыслы и символы. Персонажи фильма раскрывают сложные философские темы, связанные с памятью, идентичностью и взаимоотношениями между чужеродным (инопланетным), мифологическим (подземным) и земным.

Отсутствие четкой сюжетной линии в картине, в целом характерное для работ Геллера, акцентирует эмоциональное и ассоциативное восприятие зрителя, позволяя ему самостоятельно выстраивать связи между отдельными эпизодами и символами.

Роль Алёшеньки заключается в том, чтобы стать катализатором событий, раскрывающих взаимоотношения между чужеродным и земным, а также поднимающих вопросы о границах между мирами. Роль женщины, которая заботится об Алёшеньке, заключается в том, чтобы показать возможность взаимопонимания и принятия между разными мирами и существами.

Интеграция элементов уральской мифологии и фольклора, в частности персонажей сказов П. П. Бажова, играет важную роль в создании сакрального пространства фильма. Вплетение в сюжет «громких и загадочных событий, случившихся на Урале» и пересечение старых мифов с современными легендами создают уникальный контекст, в котором разворачивается история Алёшеньки.

Дмитрий Геллер в своей картине демонстрирует инновационные подходы к созданию анимационного кино, сочетая традиционные техники (такие как рисованная перекладка) с компьютерными технологиями; он не боится экспериментировать с формой и содержанием, создавая гибридные образы и смешивая реальность с фантазией.

Исследование показало, что произведение Геллера не только отражает уникальный культурный ландшафт Урала, но и затрагивает универсальные темы человеческого существования, духовности и взаимосвязи с окружающим миром. Анализ фильма «Алёшенька» позволяет не только лучше понять особенности творчества Дмитрия Геллера, но и расширить представления о возможностях современной анимации как формы искусства, способной поднимать сложные философские вопросы.

В качестве перспектив дальнейшего исследования предполагается проведение опросов, направленных на изучение восприятия и интерпретации фильма зрителями, а также выявление различных точек зрения на его смысл и содержание; анализ звукового сопровождения фильма, включая использование музыки, звуковых эффектов и диалогов, их влияния на создание атмосферы и передачу смысла. Кроме того, автором планируется более глубокое изучение связи между уральской мифологией и творчеством Геллера, а также анализ того, как мифологические образы и мотивы интегрируются в его анимационные фильмы. Данные перспективы помогут расширить понимание творчества Дмитрия Геллера и его вклада в современную анимацию и выявить новые аспекты и смыслы в его фильмах.

Источники | References

1. Бородин Г. Колыбель в «бараке» // Искусство кино. 2022. № 7-8.
2. Гудова М. Ю., Юань М. Бестиарный код уральской горнозаводской культуры в сказах П. П. Бажова // Вестник культуры и искусств. 2020. № 3 (63).
3. Зайцев А. Я. Культурные отсылки в фильме Дмитрия Геллера «Хозяйка медной горы» // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности: материалы Международной молодежной научно-практической конференции (г. Москва, 12-14 марта 2020 г.). М.: Всероссийский государственный институт кинематографии, 2020.
4. Зайцев А. Я. Персоналии российской анимации XXI века: миры Дмитрия Геллера. Своеобразие образных систем // Философия и культура. 2019. № 9.

5. Иванов А. Угорский архетип в демонологии сказов Бажова // Филолог. 2004. № 5. http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_90
6. Кривуля Н. Г. Специфика развития и формирование особенностей отечественной анимационной индустрии в концепции детства // Наука телевидения. 2018a. Т. 14. № 2.
7. Кривуля Н. Г. Специфика развития и формирование особенностей отечественной анимационной индустрии в концепции детства. Часть 2 // Наука телевидения. 2018b. Т. 14. № 3.
8. Лотман Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.
9. Малюкова Л. Л. Сверхкино. СПб.: Умная Маша, 2013.
10. Наговицын А. Е., Пономарева В. И. Специфика шаманских сказок и их место в фольклорном фонде мировой культуры. 2011. https://www.psychol-ok.ru/lib/nagovicin_a/spsk/spsk_01.html
11. Спутницкая Н. Ю. Мультитренд: тенденции современной анимации России. М.: Академия медиа-индустрии, 2016.
12. Суртаев А. Мастера короткометражной анимации. Издательские решения, 2018.
13. Яровая Н. Ю. Модификации визуальных стилей компьютерной анимации // Вестник Всероссийского государственного института кинематографии. 2023. № 2 (56).

Информация об авторах | Author information



Зайцев Алексей Яковлевич¹, к. иск.

¹ Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), г. Москва



Alexey Yakovlevich Zaitsev¹, PhD

¹ All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Moscow

¹ az.art@list.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.04.2025; опубликовано online (published online): 06.05.2025.

Ключевые слова (keywords): Дмитрий Геллер; анимационный фильм «Алёшенька»; авторская анимация; Уральские хроники; сказки Бажова; Dmitry Geller; animated film “Alyoshenka”; auteur animation; Ural Chronicles; Bazhov’s tales.