

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»



Кино. Речь. Культура

Материалы XV Всероссийской
студенческой конференции

(Санкт-Петербург, 19, 20 ноября 2020 г.)

Санкт-Петербург
СПбГИКиТ
2021

УДК 791
ББК 78
К41

Рецензенты:

доктор культурологии, доцент *Н. Ю. Костюрина*,
Санкт-Петербургский университет технологий управления и экономики

кандидат педагогических наук, доцент *Г. А. Циммерман*,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой медиакоммуникационных технологий Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения *Е. И. Лелис* (отв. ред.)

кандидат философских наук, доцент кафедры медиакоммуникационных технологий Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения *О. В. Павенков* (зам. отв. ред.)

доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения *В. Ю. Прокофьева* (отв. секр.)

кандидат педагогических наук, доцент кафедры медиакоммуникационных технологий Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения *А. М. Тенекова* (член редкол.)

кандидат филологических наук, доцент, доцент Омского государственного педагогического университета *О. Л. Гиль* (член редкол.)

доктор филологических наук, профессор, профессор Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск) *Т. Ф. Семьян* (член редкол.)

К41 Кино. Речь. Культура: материалы XV Всероссийской студенческой конференции (Санкт-Петербург, 19, 20 ноября 2020 г.) / редакционная коллегия: Е. И. Лелис (ответственный редактор) [и др.]. – Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2021. – 199 с. – ISBN 978-5-94760-485-6.

В сборнике представлены статьи участников XV Всероссийской студенческой конференции «Кино. Речь. Культура», которая состоялась 19, 20 ноября 2020 г. в Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения. Материалы отражают актуальные проблемы искусствознания, литературоведения, языкознания и журналистики.

Издание адресовано молодым ученым и специалистам в области гуманитарных наук, чья деятельность связана с кино, литературой и коммуникативной практикой.

УДК 791
ББК 78

ISBN 978-5-94760-485-6

© СПбГИКиТ, 2021

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

В этом сборнике представлены лучшие выступления участников Всероссийской научно-практической студенческой конференции «Кино. Речь. Культура», которая состоялась в Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения 19, 20 ноября 2020 года.

Цель конференции – обобщение и трансляция результатов исследований студентов в филологической и искусствоведческой областях научного знания. Проблемное поле конференции составили ключевые тенденции современной культуры, связанные с взаимодействием литературы и языка с киноискусством, изменением речевых стратегий кинотекста в мировом культурном пространстве, особенностями современной языковой ситуации в целом.

В очной форме прозвучали 23 доклада, тогда как в целом приняли участие 45 студентов десяти высших учебных заведений различных городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Великого Новгорода, Омска, Самары, Стерлитамака, Челябинска.

Молодых исследователей интересовал широкий спектр вопросов: это и теоретические проблемы развития языка кинематографа, и перспективы киноискусства, и возможности адаптации зарубежных фильмов для российского зрителя в плане перевода заглавия, слогана, дубляжа в целом, и отражение на экране определенных тем, от вечной темы любви до воплощения личности известного писателя на примере кинообразов Ф. М. Достоевского. В качестве материала исследования студентов привлекли фильмы С. Кубрика, К. Тарантино, Г. Ричи, А. Тарковского, С. Соловьева, Р. Литвиновой и др.

Немалая часть докладов была посвящена литературным произведениям и их экранизациям: «Республика Шкид», «Собака на сене», «Человек-амфибия», «Дубровский», «Лолита», «Зулейха открывает глаза», при их сравнительном анализе студенты показали хорошее знание произведений и владение методами анализа кинотекста. Несколько докладов были посвящены мультипликации: языковому решению анимационных экранизаций русских былин, особенностям мультсериала «Смешарики», изменению речевых портретов героев аниме-франшизы «Сейлор Мун» при переводе на русский язык, языку рекламной анимации. Прозвучали сообщения и о новых методах и подходах к изучению языка фотографии.

Исследования современной речевой ситуации касались вопросов этимологии, гендерного вектора коммуникации, использования отдельных языковых элементов – феминитивов, слов-паразитов, диалектизмов, мемов, влияния на речь молодежи медиа, а коронавирусной эпидемии – на язык СМИ, языка рекламы и речевого портрета ведущих передач, немецкой составляющей в языке отдельного города (на примере Великого Новгорода).

Оргкомитет надеется, что материалы конференции будут интересны студентам, магистрантам, аспирантам, преподавателям и всем, кто интересуется современной КУЛЬТУРОЙ во всех ее проявлениях.

Оргкомитет конференции

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

19 ноября 2020 года, 10.45

ZOOM <https://zoom.us/j/9578373384>

Приветственное слово декана факультета телевидения, дизайна и фотографии СПбГИКиТ, кандидата юридических наук, доцента Петра Петровича Иванцова.

Вступительное слово заведующей кафедрой медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ, доктора филологических наук, доцента Елены Ивановны Лелис.

Секция 1. Речевая культура современного общества в зеркале медиа.

19 ноября 2020 года, начало в 10.45. ZOOM <https://zoom.us/j/9578373384>

Руководитель секции – доктор филологических наук, заведующая кафедрой МКТ Е. И. Лелис.

Секция 2. Смысловые стратегии кинотекста.

19 ноября 2020 года, начало в 14.45. ZOOM <https://zoom.us/j/9578373384>

Руководитель секции – кандидат философских наук, доцент О. В. Павенков.

Секция 3. Литература и кино: от художественного текста к экранизации.

20 ноября 2020 года, начало в 10.45. ZOOM <https://zoom.us/j/9578373384>

Руководитель секции – доктор филологических наук, профессор В. Ю. Прокофьева.

20 ноября 2020 года

ZOOM <https://zoom.us/j/9578373384>

17.00 Обсуждение итогов и принятие резолюции конференции.

18:00 Заключительная речь члена оргкомитета конференции, заведующей кафедрой журналистики факультета мультимедийных технологий и фотографии СПбГИКиТ, доктора филологических наук Елены Ивановны Лелис.

Секция 1

РЕЧЕВАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА В ЗЕРКАЛЕ МЕДИА

УДК 81:33

Ю. Д. Алексеева, О. В. Павенков
Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ИССЛЕДОВАНИЕ ЯЗЫКОВОЙ ИНТЕРПЕРСОНАЛЬНОЙ МЕТАФУНКЦИИ В ФОТОГРАФИЯХ ПОЛИТИЧЕСКИХ ЛИДЕРОВ В РОССИИ

Аннотация. В статье рассмотрено использование интерперсональной метафункции в фотографиях политических лидеров в России, т. е. характер взаимодействия между зрителем и изображением. Исследование основано на теории Ван Левена, предложившего мультисемиотический подход к анализу интерперсональной метафункции в изображениях и других визуальных ресурсах, основанный на том, как эти ресурсы используются в конкретных исторических, культурных и институциональных контекстах и о суждениях о них. Данные взяты из 300 официальных фотографий российских политиков из двух разных периодов времени (2008 г., когда Россия пыталась включиться в глобальную политическую среду, и 2015 г., когда Россия пыталась создать альтернативную политическую точку зрения). Результаты показывают, что мультисемиотический анализ и экспериментальное изучение ответов зрителей могут дать полезные сведения о восприятии фотографий политиков людьми с разными культурными установками.

Ключевые слова: мультисемиотическая теория, межличностная (интерперсональная) метафункция, фотография, российские политики, кросс-культурный ответ.

Актуальность данного исследования обосновывается тем, что межличностное значение фотографий может способствовать частичному изменению мнения зрителей не только об изображениях, но в некоторой степени и об их идеологии. Чтобы знать, почему одна фотография предпочтительнее другой, нам обязательно нужно понимать и принимать во внимание намерения и интерпретации не только продюсеров, но и зрителей.

Данные исследования представляют собой корпус из 300 фотографий, отражающих деятельность российских политиков. Размер корпуса фотографий позволяет получить статистически значимые результаты.

Почему мы выбираем фотографии политиков? Как и иностранных политиков, российских политиков беспокоит то, как они публикуются в СМИ. Поэтому они пытаются найти способ достучаться до своей аудитории. Их лица и выражения лиц могут дать информацию об их властных отношениях, стиле управления и в некоторой степени политическом видении [1]. В 2008 году к власти пришел президент Медведев. Он попытался ввести больше западных выражений лица, экспериментируя со своим лицом.

Однако эта попытка была воспринята неоднозначно. Впоследствии российские власти вернулись к более стандартному российскому политическому лицу, которое должно быть в основном строгим или с легкой улыбкой.

Авторы провели предварительное исследование в России, посвященное сравнению восприятия российскими и индийскими фотографиями политиков двух периодов время – 2008 и 2015 годы. Отправной точкой является фотография политиков, которая может очень часто появляться в СМИ. Обычно это фотографии влиятельных политиков, которые представлены на официальных сайтах. Это привело нас к выбору этих фотографий в качестве объектов анализа.

Гипотеза нашего исследования заключается в следующем: существует разница в оценке выражения лица политика на фотографиях носителя русского и индийского языков в два разных периода времени, 2008 и 2015 гг.

Цель исследования состоит в мультисемиотическом анализе фотографий политиков на предмет различия в выявлении межличностных значений в фотографиях двух периодов времени – 2008 и 2015 годов.

Задачи исследования:

Задача 1. Проанализировать межличностную метафункцию в корпусе фотографий 2008 и 2015 годов.

Задача 2 – выявить основные сходства и различия в восприятии российскими и индийскими зрителями межличностных особенностей фотографий политиков 2008 и 2015 годов.

Задача 3 – проанализировать, как российские и индийские информаторы оценивают различия в межличностных особенностях фотографий политиков 2008 и 2015 годов.

Вклад Кресса и Ван Левена в семиотическую теорию

Официальная семиотика сосредоточена на описании «семиотических ресурсов» [2, с. 134]. Важная особенность визуальных ресурсов – создание потенциальных смыслов. Соответственно, описание ресурса – это не описание одного значения; это описание ограниченного набора возможных смыслов, которые создаются авторами и зрителями в процессе их участия в процессе интерпретации изображений [2, с. 135].

Кресс и Ван Левен совершили прорыв в визуальном анализе. Их работы предоставляют исследователю методические инструменты, которые он может использовать для определения и объяснения смысла фотографий. Основываясь на идее лингвиста Майкла Халлидея, Кресс и Ван Левен утверждают, что визуальный режим должен выполнять определенные коммуникативные метафункции: идеологические, межличностные и текстовые. Используя различные визуальные элементы, создатель изображения влияет на то, как зритель будет воспринимать фотографию или изображение. Идеационные и межличностные метафункции подчеркивают характеристики композиции, в то время как текстовая метафункция дает возможность исследовать общую композицию изображения [2, с. 40–42].

Кресс и Ван Леувен отметили, что они стремятся к регулярности использования различных визуальных элементов в системах визуальной коммуникации. Цели их исследования не предполагают выяснения причин его использования. Кресс и Ван Левен считают, что каждое изображение включает выражение идеологических позиций и не может рассматриваться как объективный образ реальности. Это означает, что возможны серьезные межкультурные различия в интерпретациях. Вот что по этому поводу говорят Кресс и Ван Левен: «Значения принадлежат культуре, а не конкретным семиотическим моделям».

Мы бы сказали, что «наша» грамматика – это довольно общая грамматика современного визуального дизайна в «западных» культурах, учет явных и неявных знаний и практик, связанных с ресурсом, состоящий из элементов и правил, лежащих в основе культурно-специфической формы визуальной коммуникации.

В статье мы, по большому счету, ограничили наши примеры визуальными текстовыми объектами из «западных» культур.

Возникает вопрос: может ли мультисемиотическая теория помочь нам в анализе фотографий православных патриархов, которые являются продуктом русской культуры и русского восприятия? Индийцы, которые участвуют в исследовании, также являются представителями незападных культур. Однако после установления западной ориентации и неуниверсальности их визуальной грамматики Кресс и Ван Левен предположили, что, несмотря на культурную специфику, это может принести некоторую пользу незападным культурам:

Это не «универсальная» грамматика. Визуальный язык, несмотря на предположения об обратном, не является прозрачным и универсальным; это культурно специфично. Мы надеемся, что наша работа продолжит представлять некоторые идеи и концепции для изучения визуальной коммуникации в незападных формах визуальной коммуникации.

Что касается идеологии, можно сказать, что из-за разницы в восприятии фотографий в разных культурах они могут вызывать разные идеологические

позиции или реакции. Если авторы / продюсеры российских фотографий предложили одно значение, результат может быть совершенно другим в другой культуре, и фотография породит неожиданную идеологию. Следовательно, идеология в фотографиях не является свойством самих фотографий, а возникает во взаимодействии между создателем и получателем. Он обеспечивает смысловой потенциал, где «смысловой потенциал – это диапазон значительных вариаций, имеющихся в распоряжении говорящего».

Поскольку наша гипотеза предполагает, что россияне и индийцы будут воспринимать фотографии по-разному, в центре внимания нашего исследования будет взаимодействие между зрителем, производителем и участниками, представляющими фотографии, то есть фокус на межличностной метафункции. Межличностная метафункция впервые была описана М.А.К. Халлидей в своих работах. Он предположил, что «... язык всегда также играет роль: разыгрывая наши личные и социальные отношения с другими людьми вокруг нас». По словам Халлидея, «... мы информируем или задаем вопросы, даем заказ или делаем предложение, а также выражаем нашу оценку и отношение к тому, к кому мы обращаемся и о чем говорим. Этот вид смысла более активен... это «язык как действие». Мы называем это межличностной метафункцией, чтобы предположить, что она одновременно интерактивна и лична [4, с. 130].

В случае изображения межличностная метафункция показана через отношения между представленным участником (участниками) и зрителем / читателем (система «Контакт»). В системе «Контакт» устанавливаются отношения между создателем изображения и зрителем.

1) Взгляд. Использование «обзора» (пристального взгляда) способствует установлению отношений между зрителем и каким-либо человеком на изображении. Концепция контакта особенно важна для нас, потому что каждая фотография может содержать изображение человека. В данном контексте под видом понимается ситуация, когда изображаемый человек смотрит прямо на зрителя. Кресс и Ван Левен утверждают, что изображенный человек напрямую обращается к зрителю и чего-то требует от него / нее. Специфика установившихся отношений между изображаемым человеком и зрителями зависит от дополнительной информации, полученной другими методами (например, мимикой или жестами). Контакт может быть закодирован как требование или предложение. Для кодеров Спрос может быть обозначен как «пристальный взгляд на зрителя», Предложение как «отсутствие взгляда на зрителя».

2) Расстояние. Физическая дистанция между изображенными людьми и аудиторией определяет социальную дистанцию. В этом смысле физическое расстояние – это размер объекта на изображении, который создает визуальное впечатление, будто он находится на некотором расстоянии от зрителя. Физическая близость, изображенная с аудиторией, а также между реальными людьми, олицетворяет социальную близость, близкие отношения между ними.

Фотографии обычно указывают на местоположение, поскольку участники часто находятся в определенных местах (например, Патриарх в церкви, встреча Патриарха и Папы в аэропорту). Визуальное представление местоположения различает передний план, то есть более заметный или более заметный, и менее заметный задний план. Чтобы проиллюстрировать это, объекты в локации могут иметь разные формы и размеры. Фотографии обычно демонстрируют не один или несколько объектов, а ситуацию взаимодействия между ними. Мы можем выделить три расстояния:

1. Близкое расстояние показывает ситуацию и объекты, как будто зритель ими занят.

2. Среднее расстояние – ситуация и объекты показаны полностью, без большого пространства вокруг них.

3. Большое расстояние – ситуация и объекты показаны только для нашего созерцания.

Кресс и Ван Левен предлагают следующие типы дистанции: интимное / личное, социальное или безличное. Интимное / личное расстояние описывается как «близкое личное расстояние» – это расстояние, на котором «можно удержать или схватить другого человека» и, следовательно, расстояние между людьми, которые находятся в интимных отношениях друг с другом». Социальная дистанция как «удаленная личная дистанция» – это ... дистанция, на которой «обсуждаются темы личных интересов и интересов» [3, с. 124]. Безличная дистанция – это «публичная дистанция» [3, с. 125]. В процессе кодирования фотографий Distance может быть закодировано как Intimate / Personal, Social или Impersonal. Для кодировщиков Интимное / личное расстояние может быть указано как «близкий план», социальное расстояние как «средний план», безличное – как «дальний план» [3, с. 148].

3) Отношение. Отношение имеет более сложную структуру, которая включает субъективные и объективные установки. Субъективное отношение включает две группы показателей:

- вовлеченность и непривязанность;
- сила зрителя, равенство и представленный участник.

Объективность относится к «научным и техническим изображениям, таким как диаграммы, карты и графики» [3, с. 143]. Это не рассматривается в настоящем исследовании.

Результаты кодирования кодов интерперсональной метафункции для 150 фотографий политиков за 2008 год представлены в таблице 1 и в таблице 2 за 2015 год (150 фотографий).

По сравнению с 2008 годом в 2015 году политики стали изображать себя более серьезными, используя улыбку со сжатыми губами. В результате кодирования мы можем сделать предварительный вывод, что может быть полезно исследовать интерактивное значение на фотографиях политиков со следующими выражениями лица:

Таблица 1 – Результат авторского кодирования кодов интерперсональной метафункции для фотографий политиков (система «Контакт», 2008 год)

	Предложение			Требование			Итого
	Нет улыбки	Улыбка с сжатыми губами	Широкая улыбка, обнажающая зубы	Нет улыбки	Улыбка с сжатыми губами	Широкая улыбка, обнажающая зубы	
Идеал	2	1	4	2	-	5	
Взгляд на равных	11	6	35	10	2	22	
Взгляд вниз	5	3	5	3	1	3	
Взгляд вниз	3	2	2	10	3	10	
Всего	21	12	46	25	6	40	150

Таблица 2 – Результат авторского кодирования кодов интерперсональной метафункции для фотографий политиков (система «Контакт», 2015 год)

	Предложение			Требование			Итого
	Нет улыбки	Улыбка с сжатыми губами	Широкая улыбка, обнажающая зубы	Нет улыбки	Улыбка с сжатыми губами	Широкая улыбка, обнажающая зубы	
Ideal	3	2	—	4	7	1	
Equality	15	18	3	15	19	4	
Looks down	8	8	6	6	4	2	
Looks up	4	6	5	2	6	4	
Total	30	32	14	27	36	11	150

Примечания:

Предложение: участник отворачивается от зрителя или смотрит непрямолинейно

Требование: участник смотрит прямо на зрителя, прямолинейно.

1. Улыбка, сжатые губы.
2. Широко улыбнитесь, обнажая зубы.

Стоит отметить, что необходимо проводить различие между отношениями, чувствами и эмоциями зрителя как реакцией на изображение на фотографии и эмоциями, чувствами и отношениями политиков, которые можно воспринимать в образах политиков, наблюдая за выражением лица.

По сравнению с 2008 годом, в 2015 году политики стали изображать себя более серьезными с улыбкой, со сжатыми губами. В результате кодирова-

ния исследователя можно было сделать предварительный вывод о том, что может быть полезно исследовать интерактивное значение в политических фотографиях со следующими выражениями лица: Улыбка со сжатыми губами и Широкая улыбка, обнажая зубы.

В целом и в отношении близких вопросов носители русского языка склонны быть единодушными в своих ответах, в то время как информанты индийцы, говорящие на английском языке, часто выбирали разные ответы на вопросы.

По результатам мы можем увидеть, как восприятие говорящих на индийском и русском языках интерактивных значений может влиять на описание политических черт, представленных в улыбке политиков на фотографиях. В результате русскоговорящие респонденты и индийцы создали разные модели интерпретации улыбки политиков как выражения его черт.

Индийцы создают интерпретацию русских политиков как обычных людей. По их мнению, у такого политического деятеля, как Медведев или Матвиенко, нет видимой «власти». По мнению россиян, политики имеют тенденцию «предлагать» что-то хорошее, вызывать «симпатию» и «дружелюбие». Политические лидеры, особенно В.В.Путин, используют выражение лица, чтобы продемонстрировать свое дружелюбие и силу. Россияне ищут сильных и могущественных политических лидеров. В их сознании кажется, что таким лидером не может быть женщина. Таким образом, преобладающее представление о гендерной дискриминации повлияло на их оценку практически всех фотографий Матвиенко. Это можно интерпретировать как то, что для российского политического сознания принятие женщины президентом России по-прежнему невозможно. Таким образом, идея «сакральной силы», связанной с фигурой человека, который представляет Бога на земле, имеет очень глубокие корни в русской культуре.

Представленные результаты подтверждают нашу гипотезу: есть разница в оценке выражения лица русских политиков в фотографиях носителей русского и индийского языков, говорящих на английском.

Список литературы

1. Ларина Т. В. Англичане и русские: язык, культура, коммуникация. М.: Языки славянских культур, 2013. 360 с.
2. Jewitt C. and Oyama R. Visual meaning: a social semiotic approach, in Theo van Leeuwen & Carey Jewitt, ed., 'Handbook of visual analysis', Sage. London, 2001. P. 134–156.
3. Kress G. & Van Leeuwen T. Reading images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London: Routledge, 2006. 234 p.
4. Halliday M. A. K. and Matthiessen M. I. M. Halliday's Introduction to Functional Grammar. London: Routledge, 2014.

КУЛЬТУРНАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ И КУЛЬТУРНАЯ ОТЧУЖДЕННОСТЬ СУБЪЕКТА МЕДИАСРЕДЫ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МЕМОВ

Аннотация. В статье анализируется мем как востребованное в интернет-коммуникации образное средство, основанное на метафорическом переносе и обладающее большим содержательным, образным и эмоциональным потенциалом. Автор определяет мем как важный культурный феномен в условиях тотальной цифровизации социума, анализирует отношение к нему представителей разных поколений, обращает внимание на попытку исследователей типологизировать этот медиаобъект и предлагает свою классификацию.

Ключевые слова: мем, культура, медиаобъект, медиасреда, поколения X, Y, Z.

Актуальность исследования мемов очевидна: мы являемся свидетелями масштабных изменений культуры в условиях глобальной цифровизации, когда получают толчок к развитию и распространению медиаобъекты широкого спектра содержания и формы. Обладая рядом характеристик, которые востребованы современными пользователями социальных сетей, форумов, блогов, мессенджеров, мемы сегодня не только получили широкую известность, но стали неотъемлемой частью интернет-общения.

Согласно Википедии, «интернет-мем (англ. Internet meme) – информация в той или иной форме (медиаобъект, то есть объект, создаваемый электронными средствами коммуникации, фраза, концепция или занятие), как правило, остроумная и ироническая, спонтанно приобретающая популярность, распространяясь в Интернете разнообразными способами (посредством социальных сетей, форумов, блогов, мессенджеров и пр.). Обозначает также явление спонтанного распространения такой информации или фразы. Вошло в употребление в середине первого десятилетия XXI века» [3]. В энциклопедические и лингвистические словари, а также в медиасправочники это слово пока не попало.

В основе мема – его метафорическое начало, способность переносить значение одного объекта на другой. Его многогранность как явления пространственного, визуального и социального делает мем универсальным средством передачи информации.

В современной культуре и искусстве мемы рассматриваются как автономное и активное начало. Так, например, арт-мемы стали предметом диссертационного исследования культуролога Д. Е. Ершовой, которая утверждает, что мемам сегодня принадлежит «ключевая роль образа в социальной коммуникации», поскольку они «используются не только как средства распространения знаний, но и как фактор его производства» [2, с. 3].

Мемы – это элемент современной культуры. Точнее, каждый мем – это единица культуры, ее элемент, которым может считаться любая идея, символ, образ действия. Само понятие мема появилось в 1976 году благодаря научно-популярной книге британского биолога Ричарда Докинза «Эгоистичный ген», главной идеей которой стала теория геноцентричного взгляда на эволюцию. Эта идея лежит в основе современной теоретической эволюционной биологии. Согласно определению Ричарда Докинза, мем – это «устойчивые элементы человеческой культуры, которые проходят через естественный отбор, подстраиваются под внешние перемены и эволюционируют» [1, с. 26].

Существуют разные классификации мемов: по характеру связи с источником; по способу изменения визуальной структуры источника; по характеру модификации источника; по цели создания; по ценностному потенциалу; по уровню профессионализма автора; по степени охвата в рамках межкультурной коммуникации; по степени оригинальности решения; по характеру взаимодействия между автором мема и его источником и др.

При всем многообразии подходов чаще всего используется типология мемов, основанная на их функциональности: селфи-мем, основной задачей которого является выражение отношения его автора к источнику; и мем-поинт, для которого более актуально выражение некоторого значения.

При характеристике принадлежности / отчужденности человека к современной культуре через призму мемов важно, на наш взгляд, обратить внимание на два фактора: территориально-технический и возрастной.

Наличие первого из них объясняется доступом к Интернету. 40% (3,2 млрд) человечества все еще не подключены к нему, то есть отчуждены от данной культуры и не используют мемы как социальный инструмент и могут даже не знать об их существовании. В России постоянный доступ в Интернет имеет около 72% всего населения.

Со вторым фактором все гораздо сложнее. Впервые в Интернете мем появился в 1996 году: это было видео малыша в подгузниках, танцующего под песню *Hooked on a Feeling*. Этот мем был создан графическими дизайнерами Майклом Джирардом и Робертом Лурье для компании Autodesk. Ролик быстро стал интернет-вирусом: мгновенно распространялся по электронной почте, вызывая широкий спектр эмоций – от умиления до неприятия и страха.

Таким образом, с мемами оказались знакомы люди трех поколений, начиная с тех, чья молодость пришлась на середину 90-х годов, или поколение X. Именно в это время массово начали появляться рабочие и домашние ком-

пьютеры и у населения развитых стран появился доступ в Интернет. Второе поколение – это миллениалы, или поколение Y. Нынешняя молодежь, или поколение Z, – третье, самое молодое поколение, которые пользуются мемами.

Интересны результаты опроса, проведенного автором статьи, среди 97 человек из разных возрастных групп, преимущественно возраста 16–25 лет (23,7%), 26–40 лет (54,7%) и 41–50 лет (21,6%). Им предлагалось ответить на вопросы «Знаете ли вы, что такое мем?» и «Пользуетесь ли вы мемами?». По результатам анализа ответов можно утверждать, что только небольшая часть респондентов третьей группы не знает, что такое мем. Остальные знакомы с этим понятием, но систематически используют только представители первой – самой молодой – группы респондентов. Результаты подтверждают: поколение людей до 25 лет принадлежит данной культуре.

Но, возвращаясь к теории поколений, надо сказать, что для поколения X и Y мемы – это носитель эмоционально окрашенной информации, своеобразный «визуальный анекдот», емкое средство коммуникации, которое уместно для использования лишь в определенных коммуникативных ситуациях.

Поколение Z использует широкий спектр мемов систематически и в разных коммуникативных ситуациях, заимствуя их из рекламы, ленты новостей социальных сетей, на YouTube. Это вопрос иного типа мышления, ощущения принадлежности к мейнстриму, вовлеченности в актуальную, значимую для молодежи повестку дня – в социальной, политической, финансовой, образовательной или иной сферах. Именно поэтому больше наибольшей популярностью отличаются универсальные мемы, те из них, которые можно применить к наибольшему количеству жизненных ситуаций.

Любопытен в этом отношении пример сегрегации – новостной сайт «Лентач», который существует во всех социальных сетях и обладает особенностью, которая делает его популярным: обязательное сопровождение новости мемом. Это верный маркетинговый ход, поскольку более 76% аудитории этого издания – люди от 14 до 35 лет. То есть это поколение людей, которым легче воспринять короткую информацию и короткую сводку новостей, а не читать большой материал. В социальной сети «ВКонтакте» у «Лентач» 2 млн 315 тыс. подписчиков, (ср. количество подписчиков у изданий «Известия», «Коммерсант» и «Ведомости»: на той же площадке их аудитория не превышает 700 тыс. подписчиков).

Мемы могут быть подвергнуты классификации. Предложим одну из них:

1) **по степени распространенности:** *глобальные* (в масштабах всемирной паутины), *распространенные в отдельно взятой стране или группе стран* (в пределах страны, или как в нашем случае бывшей страны, распространение в СНГ), *местные* (на уровне города или части), *локальные* (для малых социальных групп: школьный класс, компания друзей или коллеги по работе);

2) **по происхождению:** из песни, фильма, короткого видео, книги, новостной повестки или другого источника;

3) **по жизненному циклу:** *долговременные* (с момента появления мемов как явления и до сегодняшнего дня), *быстроуходящие* (это тренды сроком жизни в один-два месяца), *однодневки* (те, которые появились и исчезли, оказавшись невостребованными).

В настоящее время интернет-мемы являются предметом большого научного интереса. Этому явлению посвящены исследования философов, лингвистов, культурологов и искусствоведов, таких как Д. Рашкофф, Ю. В. Щурина, Ю. В. Будовская, Н. А. Зиновьева и многих других.

Таким образом, мемы являются составной частью современной цифровой культуры, лежат в плоскости медиального аспекта искусства, культуры и теории коммуникации, характеризуются стихийной пользовательской активностью и большим спросом среди молодежи. На данный момент его можно определить как эффективный инструмент интернет-коммуникации, который имеет прочную точку роста.

Список литературы

1. Докинз Р. Эгоистичный ген. М.: АСТ, Corpus, 2016. 509 с.
2. Ершова Д. Е. Современный арт-контент как феномен культурной коммуникации: автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2018. 22 с.
3. Интернет-мем // Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. (дата обращения: 15.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ Е. И. Лелис

УДК 81

И. С. Гусев

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

СЛОВА-ПАРАЗИТЫ КАК ВЕРБАЛЬНЫЕ ПАУЗЫ: К ВОПРОСУ ОБ УРОВНЕ ВЛАДЕНИЯ РЕЧЬЮ

Аннотация. Статья посвящена анализу современной речевой ситуации, для которой использование слов-паразитов стало распространенным явлением в силу лояльности общества к проявлениям низкой речевой культуры. Прокомментированы причины появления в речи слов-паразитов, их функции и методы избавления от них.

Ключевые слова: слова-паразиты, устная речь, речевая культура.

Современный человек ежедневно взаимодействует с большим объемом информации. Быстрый темп жизни является одной из важнейших причин отсутствия времени для чтения. Люди все чаще выбирают аудио- и видеоконтент: аудиокнига в метро, новости на YouTube, подкасты в Telegram и стримы на Twitch-площадке стали неотъемлемой частью нашей жизни, так же как радио в такси и телевизор на кухне.

Письменный текст исчезает и из неофициального общения – все большую популярность приобретают голосовые сообщения, аудио- и видеозвонки, которые доступны в востребованных социальных сетях и мессенджерах. Существенную лепту в развитие этих форм коммуникации внесла и пандемия COVID-19, переведя научную, политическую, деловую, образовательную, культурную и многие другие сферы жизни в онлайн-формат с использованием видеоконференций, видеозаписей и чатов.

Это значит, что в современных коммуникативных условиях основной формой передачи информации устная речь не только остается, но и усиливает свои позиции. Растет количество каналов ее использования, расширяются жанровое многообразие и сфера употребления.

Таким образом, устная речь остается универсальным средством коммуникации. Это накладывает отпечаток на качество устной речи, которая отражает образовательный и культурный уровень коммуникаторов, круг их интересов, степень начитанности, аксиологические принципы, навык речевого самоконтроля и т. д. О качестве устной речи говорит и факт использования слов-паразитов или сознательный отказ от них. При этом важно отметить, что сегодня носителями элитарного типа речевой культуры, для которого нехарактерно использование слов-паразитов, являются единицы, тогда как носители других типов речевой культуры (среднелитературного, литературно-разговорного и фамиллярно-разговорного) в той или иной степени пользуются указанной категорией слов [5, с. 17–18].

Среди лингвистов нет единодушия в оценке природы и функциональной значимости слов-паразитов. «Словарь-справочник лингвистических терминов» Д. Э. Розенталя и М. А. Теленковой определяет их как «слова или словосочетания, вносимые в речь, но не несущие никакой смысловой нагрузки» [4]. Эта позиция транслирует преваляровавшее в лингвистике XX века требование к строгому и неукоснительному соблюдению литературных, в том числе стилистических, норм, в любой, в том числе и неофициальной коммуникации.

Аналогичное мнение высказывает Е. Э. Разлогова, указывая их неуместность безотносительно к речевой ситуации. Слова-паразиты, по определению исследователя, – это слова и выражения, «которые могут употребляться в спонтанной речи достаточно большого числа говорящих с неоправданно высокой с точки зрения слушающего частотой, при том они неуместны не своей семантикой, а именно частотой» [2, с. 6].

Но, по оценке большинства современных исследователей, слова-паразиты могут быть отнесены к так называемым «дискурсивным словам» – лексическим единицам, которые характеризуются высоким уровнем частотности в речи определенного типа коммуникаторов и в определенных речевых ситуациях. Как правило, они выполняют функцию заполнения пауз в спонтанной речи и необходимы говорящему для обдумывания следующей фразы.

В устной речи эти паузы выступают в качестве средства сохранить логику высказывания, подобрать языковые средства, необходимые для передачи мысли. Они отражают саму процессуальность мышления и речи, помогают говорящему сосредоточиться на цели коммуникации, ее смысловом и эмоциональном наполнении. Иногда их использование обусловлено психологическими причинами, в том числе стеснительностью, неуверенностью говорящего, страхом перед собеседником или отсутствием опыта публичных выступлений и т. д. [1].

Помимо этого, слова-паразиты могут выражать различные грани отношения говорящего к собеседнику и степень официальности / неофициальности общения: *допустим, слушай, -ка (давай-ка, на-ка), ведь, же, вот, как бы, ну, значит* и др.

Слова-паразиты способны выполнять и эмоциональную функцию. Нередко говорящий с их помощью выражает волнение, удивление, досаду и другие психологические состояния: *представляешь, типа, прикинь, е-мое, короче* и др. Их использование может нести и своеобразную терапевтическую нагрузку.

И наконец, слова-паразиты могут выступать в качестве компонентов речевого портрета коммуникатора. Они свидетельствуют о его принадлежности к определенной социокультурной группе, поколению и эпохе. Например, сегодня уже непопулярны распространенные ранее: *на самом деле, чисто-конкретно, как бы, типа, жесть, ня, шикарно, рили, азаза*.

Степень распространенности слов-паразитов обусловлена не только веяниями моды, но и предпочтениями коммуникаторов, их статусом, возрастом, степенью знакомства друг с другом, целевыми установками, особенностями речевых ситуаций.

Нередко слова-паразиты могут быть вербальным сигналом, что диалог не завершен. Они также помогают выиграть время, если прозвучал неожиданный или неловкий вопрос.

А. Д. Шмелёв и Н. Н. Розанова дополняют функциональный список слов-паразитов еще одной функцией – ритмической, то есть участие в членении текста устной речи на синтагмы с целью управления вниманием собеседника [6, с. 206; 3, с. 14].

Несмотря на ряд значимых функций, которые выполняют слова-паразиты в речи, уже само их непрезентабельное название заставляет задуматься о том, как избавиться от них свою речь. Для этого существует несколько реко-

мендаций. Первая – это пополнение словарного запаса посредством обращения к качественным текстам художественного, научного, научно-популярного, публицистического характера. Полезным будет и пересказ прочитанного своим друзьям, родственникам или коллегам.

Еще одним полезным методом признано общение с носителями высокой речевой культуры – посещение лекций, встреч, творческих мастерских, интервью, бесед, дискуссий, просмотр документальных, научно-популярных и художественных фильмов и т. д.

Помимо этого, важен постоянный речевой самоконтроль.

Большую роль играет и возможность монологических выступлений перед аудиторией.

Повышение уровня культуры речи предполагает систематическую работу по замене слов-паразитов интонацией, паузами, логическим ударением, замедлением и ускорением речи, использованием всего богатства изобразительно-выразительных средств языка. Но, пожалуй, самым надежным идентификатором высокой культуры речи является умение переключать речевые регистры в зависимости от условий коммуникации и адресатов речи.

Список литературы

1. Ну как бы ОК. Россияне о «словах-паразитах» и культуре речи // Анкетолог. 10.07.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://iom.anketolog.ru/2019/07/08/slova-parazity> (дата обращения: 20.11.2020).
2. Разлогова Е. Э. Логико-когнитивные и стилистические аспекты семантики модальных слов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 39 с.
3. Розанова Н. Н. Суперсегментные средства русской разговорной речи (На материале ударения в потоке речи): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. 26 с.
4. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/linguistic-terms/index.htm> (дата обращения: 18.11.2020 г.).
5. Сиротинина О. Б. Основные критерии хорошей речи // Хорошая речь. Саратов: СГУ, 2001. С. 16–28.
6. Шмелёв А. Д. «Заполнители пауз» как коммуникативные маркеры // Жанр интервью: Особенности русской устной речи в Финляндии и Санкт-Петербурге. Tampere (= Slavica Tampereensia VI), 2004. С. 205–222.

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ Е. И. Лелис.

РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ Л. Г. ПАРФЕНОВА В ВЫПУСКАХ YOUTUBE-КАНАЛА «ПАРФЕНОН»

Аннотация. В статье исследуются особенности речевого портрета Л. Г. Парфенова в выпусках YouTube-канала «Парфенон». Анализируются лексический, семантический, стилистический уровни языка. Выявляются характерные особенности речи журналиста в личном видеоблоге.

Ключевые слова: речевой портрет, языковая личность, Л. Г. Парфенов, канал «Парфенон», современная речевая ситуация, прагматикон.

На протяжении последних лет видеохостинговый сайт YouTube остается популярной площадкой для самовыражения, творчества, поиска интересующего контента. Он доступен для просмотра любому пользователю в любое удобное время. Простота использования, доступность, свобода самовыражения, отсутствие жесткой цензуры обуславливают его непрекращающуюся популярность. Более того, сейчас уже многие СМИ, крупные компании, известные личности (журналисты, политики, актеры) имеют свой канал на «YouTube».

В нашем исследовании мы обращаемся к «YouTube» каналу журналиста Леонида Парфенова «Парфенон» и анализируем речь журналиста на материале выпусков канала. Данный материал представляет особый интерес, т. к. в формате личного видеоблога особенности речевого портрета журналиста могут проявиться более ярко и непосредственно, чем на телевидении, тем более что речевая сторона этой деятельности Л. Парфенова уже привлекала внимание исследователей [3].

Актуальность работы обусловлена обращением к анализу популярного направления в современной лингвистике – языкового портрета медийной личности. Новизна заключается в отсутствии специальных исследований, посвященных анализу речевого портрета Леонида Парфенова в выпусках канала «Парфенон».

Формат интернет-блога является новым для журналиста и зрителей, он открывает новые возможности для самовыражения, более свободен от цензуры, что значительно расширяет возможности автора контента. Подобная свобода дает возможность составить более точный, характерный речевой портрет личности.

При анализе мы опираемся на классификацию языковых единиц речевого портрета, предложенную М. В. Китайгородской и Н. Н. Розановой, со-

гласно которой выделяются три уровня явления: лексика, тезаурус и прагматикон [1, с. 95]. Мы рассмотрим каждый из них и начнем с анализа лексического уровня речи Л. Г. Парфенова.

Автор активно использует профессиональную лексику из различных сфер – это журналистика, история, языкознание, литературоведение, политика, искусство. Например, в выпусках мы встречаем такие лексемы и словосочетания: *экранный язык, оттепель, парадная живопись, кубизм, славянофилы, сталинская архитектура, звук микишируется, наивизм, шестидесятники, фолиант*. Употребление данной группы слов обусловлено профессиональной деятельностью журналиста и сферой его интересов.

Л. Г. Парфенов наряду с профессиональной лексикой широко использует просторечную и разговорную. Например, намеренно искажает местоимения, употребляет их с нарушением норм речи: *всехний; тамошний; тогдашнее*. И использует другие различные просторечные слова и выражения: *одним махом семерых побивахом; будьте здоровы, живите богато*.

Экспрессивная, грубая и пренебрежительная лексика также встречается в речи Л. Г. Парфенова: *нищевороды, матюки, финтифлюшки, блатота, заматоченная*.

Подобные стилистические контрасты встречаются регулярно. В выпусках шоу «Парфенон» перемежаются нейтральные с точки зрения эмоциональной окраски слова и экспрессивно окрашенные лексемы. Речь полностью пронизана такими сочетаниями: «Он *майором* еще здоровяк, а *директором* он крепкий, но *старикан*...», – в данном примере наряду со словом, обозначающим военное звание – майор, и название должности – директор, использует разговорные слова – здоровяк и старикан, которые имеют оттенок фамильярности. Включая в нейтральную лексику жаргонные, бранные, просторечные слова, журналист выражает свое отношение к раскрываемому материалу, человеку, дает оценку.

Журналист активно использует окказиональные образования: *тасканскость* (от слова таскать); *уровень эскаргонишности в крови, т. е. улиточности* (эскарго – улитки под соусом).

Также автор использует различные варианты языковой игры, которые могут строиться на приемах тавтологии и повторах: *порознь по-разному прожили; езжу по работе и с работой, от себя отсебятины; от Сталина за Сталина премию имени Сталина*. Языковая игра может проявляться в антонимии: *ужины в узком кругу или в широком; холодная война после горячеей*, и в приемах прямого противопоставления: *вы не занимались политикой, политика занялась вами*.

Различные средства художественной выразительности речи широко используются Л. Г. Парфеновым и часто носят политический характер: *путинскую Византию; первые перья русского зарубежья (Набоков и др. писатели-эмигранты); триумф управляемой демократии*.

Перейдем к анализу следующего уровня речевого портрета – тезауруса, при описании которого обратим внимание на характерные особенности речи, излюбленные лексические обороты и приемы, которые делают личность узнаваемой.

В ходе анализа лексического уровня нами было выявлено, что для речи Л. Г. Парфенова характерно сочетание книжной и сниженной лексики. Стилистическая граница между этими лексемами часто настолько размыта, что данные слова могут встречаться в рамках одного предложения: *«Головой макая в парашу, создает он, Владимира Андреевича Ажиппо, безграничную территорию банальности зла»*. В данном предложении встречаются элементы разговорной жаргонной лексики и художественного стиля (изобразительно-выразительные средства). Подобные сочетания служат приемом привлечения внимания и языковой игры, они возникают намеренно. Употребление единиц жаргонной лексики в речи профессионального журналиста свидетельствует о том, что он рассчитывает на распознавание и адекватное восприятие образованным зрителем подобного приема. Таким образом выражается личное отношение журналиста к излагаемому материалу, поскольку данные выражения несут достаточно яркую экспрессивную окраску. Безусловно, подобная лексика выполняет функцию привлечения внимания, поскольку в потоке речи явно выделяется на фоне нейтральной. Данный прием является характерной чертой речевого портрета журналиста.

Особенностью речевого поведения Л. Г. Парфенова является использование колких политических метафор, сравнений и эпитетов, через которые явно проявляется личное отношение журналиста к конкретным событиям и явлениям: *«сильнее сверхтекучести гелия только сверхтекучесть Берия, управляемая демократия»*. Употребление таких средств выразительности говорит об обширных знаниях журналиста в области политики и истории, о понимании проблем и процессов, происходящих в определенное время в стране и мире. Изобразительно-выразительные средства являются приемом языковой игры и предполагают ее распознавание и понимание образованным зрителем.

Речи журналиста свойственно обыгрывание прецедентных текстов из различных областей (литературы, политики, киноискусства, эстрады). Сам факт употребления в речи прецедентных текстов говорит о знании общемировых культурно и исторически значимых произведений, а умение обыгрывать в речи прецедентные тексты свидетельствует о высоком культурном уровне журналиста, о понимании взаимосвязей, умении выстраивать логические цепочки между различными событиями. Например, во фразе *«Это было с Ландау, или страной, или в сердце было моем»* обыгрываются строки из поэмы В. В. Маяковского «Хорошо!»: *«Это было с бойцами, или страной, или в сердце было моем»*.

Прагматикон является следующим уровнем формирования речевого портрета. Он предполагает понимание сферы интересов журналиста, кото-

рая включает в себя историю, культуру, искусство, а в связи с ними и политику.

События из разных областей мира искусства становятся ведущей темой выпусков канала «Парфенон». Л. Г. Парфёнов посещает различные выставки, фестивали как в России, так и за рубежом. Среди них: «Галерея Уффици», «Эрмитаж», «Большой театр», театр «Ан дер Вин», выставка-ярмарка «Non/fiction», музей «Орсе», фестиваль современной хореографии «Context». Часто журналист проводит параллели между искусством, историей и политикой, поскольку исторические и политические события непосредственно влияли на культуру и отражались в ней. Журналист видит и понимает данные взаимосвязи, например, называет рассказ А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» высшим пиком оттепели, пример упоминается в связи с арестом рэпера Хаски, говорит об арестах XX века «за стихи». Все это свидетельствует о глубоких знаниях, широком кругозоре автора.

В рамках программы Л. Г. Парфенон соотносит фильм «Ван Гог» (2019) с фильмами «Осенняя соната» (1978) и «Любовь» (2012), выстраивает взаимосвязь между кинокартинами «Брат» и «Завод», которые отражают настроение, жизнь времени 90-х годов XX века и 10-х годов XXI века соответственно. Данные примеры служат подтверждением того, что в сферу интересов журналиста наравне с историей и политикой входит сфера искусства и культуры.

Мы исследовали речевой портрет известной медийной личности, проанализировали лексический уровень, тезаурус и прагматикон. Исходя из анализа, можно сделать вывод о том, что в формате личного видеоблога достаточно ярко проявились характерные особенности речи журналиста. К ним относятся языковая игра, использование окказиональных единиц, изобразительно-выразительных средств, сочетание разностилевой лексики. Данные приемы выполняют функцию привлечения и удержания внимания и рассчитаны на образованного зрителя. Автор канала выступает человеком грамотным, образованным, ироничным, стремящимся дать оценку анализируемым явлениям и объектам действительности. Videоблог Л. Парфенова, интеллектуальный по своему содержанию, включает элементы иронии, сарказма, критики, этим привлекает большое число зрителей, вызывает отклик и обратную связь.

Список литературы

1. *Китайгородская М. В.* Русский речевой портрет: Фонохрестоматия / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова. М.: РАН, Ин-т рус. яз. 1995. 114 с.
2. Parfenon: YouTube-канал: видеосайт YouTube. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/c/parfenon/featured> (дата обращения: 19.10.2020).
3. *Рысина А. А.* Языковая личность Леонида Парфенова (на материале телепередачи «Намедни» и книги «Намедни. Наша эра. 2001–2005») // Вестник Московского государственного университета печати. 2016. № 2. С. 182–185.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент ЮУрГУ (НИУ) (Челябинск) *Е. В. Канищева*.

ФЕМИНИТИВЫ-СУБСТАНТИВАТЫ В ЯЗЫКЕ МЕДИА

Аннотация. Статья посвящена образованию существительных женского рода, аналогичных мужским номинациям по профессии и роду деятельности, путем перехода в разряд имен существительных слов других частей речи. Рассматриваются особенности употребления феминитивов-субстантиватов в текстах русскоязычных медиа.

Ключевые слова: феминитив, субстантивация, словообразование, категория рода, медиа.

Одной из наиболее обсуждаемых лексических групп современного русского языка являются феминитивы (феминативы) – существительные женского рода, отражающие принадлежность по профессии, роду деятельности, территориальную принадлежность и т. д. Активизация их употребления и образование новых словоформ обусловлены комплексом социокультурных и социалингвистических факторов, в первую очередь стремлением к выражению в языке роли женщин.

Известно, что грамматическое значение рода может быть выражено рядом способов как в самом существительном, так и в форме согласуемых с ним зависимых слов других частей речи (синтаксический способ выражения грамматического значения) [5, с. 22]. Большинство исследователей в настоящее время уделяет внимание наиболее распространенному способу образования феминитивов – аффиксальному, когда существительное женского рода образуется присоединением суффикса к аналогичному слову мужского рода – *барменша, лингвистка, пиарщица* (Р. Гузаерова, В. Косова, А. Диденко, В. Садченко, Н. Стрельникова, Е. Василенко и другие).

Однако носителями языка, и в том числе авторами текстов в средствах массовой информации, активно используются и другие способы образования женских номинаций – аналитический и субстантивный. Следует учитывать и упоминавшийся выше грамматический способ выражения родовой принадлежности слова. Аналитический способ образования феминитивов предполагает сложение разных основ с подчинительным (неравноправным) соотношением, при этом принадлежность к женскому роду выражает одна из основ (*женщина-президент, автоледи, конгрессвумен, каверсел, девушка-инструктор*). Как и при аффиксальном способе, женская номинация образуется от другого существительного [1].

Принципиальным отличием субстантивации как способа образования феминитивов является то, что существительные женского рода восходят не к мужским аналогам, а к словам другой части речи. По характеристике составителей «Краткой русской грамматики» В. В. Лопатина и Н. Ю. Шведовой, все слова делятся на словообразовательно мотивированные (производные) и немотивированные (непроизводные) [2]. Производные слова образуются от однокоренных мотивирующих при помощи словообразовательных средств (формантов). Так, аффиксальный феминитив *писательница* образован от мотивирующего существительного мужского рода *писатель* при помощи форманта *-ниц(а)*, а аналитический феминитив *женщина-президент* от существительного мужского рода *президент*, выступающего аналитическим определителем, и категоризирующей основы *женщина* при помощи форманта, который характеризуется нулевым интерфиксом, закрепленным порядком слов и главным ударением на опорном компоненте *женщина*. Мотивирующим при субстантивации выступает непосредственно слово другой части речи, а формантом совокупность окончаний субстантивата. Если в аффиксальных феминитивах принадлежность к женскому роду выражают суффикс и окончание, а в аналитических – одна из основ, то в субстантиватах эту роль играет только флексия *-ая*. Изучение процесса образования феминитивов посредством субстантивации и особенностей употребления таких словоформ, как *управляющая, заведующая, ученая*, в медиатекстах представляет серьезный исследовательский интерес. Цель данной работы – охарактеризовать механизм образования существительных женского рода от слов других частей речи и принципы их применения в медиасреде.

Традиционно в русском языке в разряд существительных могут переходить прилагательные, причастия, наречия, числительные, местоимения и звукоподражательные слова. Для обозначения рода деятельности или профессии могут использовать субстантивированные прилагательные и причастия. Это обусловлено выраженностью в таких субстантиватах грамматических категорий лица, рода и одушевленности. У. Н. Фысина выделила 19 лексико-семантических групп субстантиватов, при этом слова только одной из них могут использоваться при номинации по профессии и роду деятельности – лексемы с общим значением «лицо» (*военный, вагонвожатый, городской, дворецкий, ловчий*) [6, с. 16].

Поскольку существительные, имея грамматическую категорию рода, по родам не изменяются, появление коррелятов мужского и женского рода возможно только путем параллельной субстантивации соответствующих мотивирующих слов. То есть существительное женского рода *заведующая* образуется не от субстантивированного существительного мужского рода *заведующий*, а от причастия *заведующая*.

Исключением в данном смысле могут считаться случаи образования женских форм от слов, которые после перехода в разряд существительных полностью перестали употребляться как прилагательные или причастия.

В «Словаре-справочнике лингвистических терминов» такая субстантивация называется полной – в противовес неполной, при которой прилагательное, перешедшее в разряд существительных, продолжает употребляться в своей первоначальной роли (*часовой, караульный, управляющий*) [4]. Как правило, при полной субстантивации в языке широко распространена словоформа только одного рода (*портной, дневальный, горничная*). Однако со временем некоторые из них получают корреляты другого рода. Так, информационному агентству ТАСС комментарий для материала про беспорядки в Бейруте дает «40-летняя портная Рита, пришедшая на площадь Пляс де Мартир с двумя детьми» (ТАСС. 11.08.2020). В связи с тем, что прилагательное *портной* к моменту образования женского коррелята вышло из употребления, мотивирующим словом выступает уже ставшее в прошлом результатом субстантивации существительное мужского рода.

Исследователи предлагают несколько вариантов классификации субстантиватов. Например, Е. А. Макарова выделяет три типа по степени выраженности в их семантике предметных концептов: адъективного типа склонения (*вожатая, лесничий* – они соотносимы с понятием полной субстантивации), омонимы (*часовой на посту/часовой механизм* – нарушено тождество между производной и производящей основами), текстовые субстантиваты (*военный, заведующая* – соотносимы с неполной субстантивацией, слово продолжает существовать в двух разрядах) [3].

В медиатекстах находят применение феминитивы-субстантиваты, созданные с помощью обеих словообразовательные матриц – от причастий и прилагательных при неполной субстантивации и от мужских аналогов при полной. Так, «Lenta.ru» в материале «Пушкина обратилась в Генпрокуратуру по поводу принуждения женщин к стерилизации» называет Татьяну Мерзлякову *уполномоченной по правам человека в Свердловской области* (Lenta.ru. 19.10.2020). Многие СМИ в таких случаях предпочитают мужскую номинацию. В первую очередь это обусловлено тем, что во всех официальных документах в качестве наименования должности фигурирует существительное мужского рода вне зависимости от гендера ее носителя или носительницы. Более широкое употребление в медиа находит феминитив *заведующая*. «Первый канал» использует в материале «В российских регионах из-за роста случаев COVID-19 врачи работают уже на пределе возможностей» сопровождает прямую речь авторской ремаркой: «поясняет заведующая приемным отделением Наталья Пульвер» (Первый канал. 20.10.2020). Отприлагательное существительное *ученая* встречается в статье газеты «Ведомости» «Деньги не лечат: к чему ведет реформа здравоохранения» (Соколов А. // Ведомости. 15.10.2020).

В основном использующиеся феминитивы-субстантиваты относятся к категории текстовых и субстантиватам адъективного типа склонения. Феминитивы, связанные омонимическими отношениями, практически не встречаются. Несколько лет назад украинское русскоязычное СМИ «Факты»

опубликовало репортаж о поездке жителя Днепропетровской области в зону боевых действий на юго-востоке Украины. Там мужчина попал в плен. В его допросе участвовала *женщина-часовая* (Жичко В. // Факты. 28.05.2014). В данном случае для образования феминитива наряду с субстантивацией было использовано сложение основ.

Итак, в российских СМИ для номинации женщин используются субстантивированные прилагательные и причастия. Они образуются при помощи двух словообразовательных матриц. При полной субстантивации феминитив образуется от существительного мужского рода путем замены флексии, при неполной – от слова другой части речи. Журналисты используют номинации, образованные с помощью обеих моделей.

Список литературы

1. Кобяков А. В. Аналитические возможности образования феминитивов // Гуманитарные чтения в Политехническом университете. 2020. (в печати).
2. Краткая русская грамматика / В. Н. Белоусов, И. И. Ковтунова, И. Н. Кручинина и др.; под ред. Н. Ю. Шведовой и В. В. Лопатина. М.: ИРЯ, 2002. 726 с.
3. Макарова Е. А. Субстантивация прилагательных: когнитивный аспект // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 10 (64). С. 22–25.
4. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Справочник-словарь лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1976. 543 с.
5. Фуфаева И. Как называются женщины. Феминитивы: история, устройство, конкуренция. М.: «АСТ», 2020. 280 с.
6. Фысина У. Н. Субстантиваты в русском языке (стилистический и семантический аспекты): автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 2007. 21 с.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород), профессор Т. В. Шмелева.

УДК 8.81

П. И. Кожевникова

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ТЕРРИТОРИАЛЬНЫЕ ДИАЛЕКТЫ – РОДНИКИ, ПИТАЮЩИЕ РУССКИЙ ЯЗЫК

Аннотация. Статья посвящена особенностям территориальных диалектов, причинам их образования. Делается краткий обзор основных российских наречий, обозначаются их отличительные черты.

Ключевые слова: территориальные диалекты, наречия, говоры.

Среди диалектов русского языка территориальные диалекты занимают особое положение. Согласно «Словарю-справочнику лингвистических терминов» Д. Э. Розенталя и М. А. Теленковой, территориальный диалект – это «диалект, распространенный в определенной местности» [3].

Диалекты продолжают существовать и остаются живой формой общения, особенно для пожилых людей, но испытывают на себе мощный процесс нивелировки и стирания территориальных черт. Наиболее заметные проявления диалектных особенностей сохраняются в области семантики, словообразования и речевого функционирования. Фонетические и синтаксические характеристики диалектной речи постепенно утрачиваются.

Принято различать северные и южные наречия и диалекты и территориально находящийся между ними среднерусский говор.

Северное наречие (или северные диалекты) распространено в ряде областей севернее Москвы. Это территории Костромской, Ярославской, Архангельской, Вологодской, Новгородской и др. Начало формирования северного наречия датируется XII–XIII вв. Этот процесс продолжался на протяжении нескольких столетий и в основном завершился к XVII–XVIII вв.

Среди пока еще сохраняющихся особенностей северного наречия можно назвать:

1) оканье – различение звуков [о] и [а] как под ударением, так и в безударном положении, например: молоко – м[о]локо, вода – в[о]да и т. д.

2) смычный взрывной звук [ɟ];

3) твердый звук [т] в личных окончаниях глаголов;

4) произношение глагольных форм, где гласные «проглатываются», давая произношение. Например, *знаешь* – [знаэш], [знааш] – [знаш];

5) цоканье – неразличение (или смешение) звуков [ц] и [ч]: *кури[ч]а* (курица), [ц]асы (часы);

6) омонимию форм дательного и творительного падежей множественного числа существительных: *пошли за ягодам да за грибам*;

7) сохранение диалектных лексических единиц: *мультифора* (файл); *вехотка* (мочалка, губка); *гача* (бедро); *сенцы* (помещение между жилой частью дома и крыльцом); *айда* (форма глагола *пошли*, *пойдем*); *кулек* (пакет); *зыбка* (колыбель, люлька).

Более подробно с этими и другими особенностями северных диалектов можно познакомиться в научной и справочной литературе, посвященной вопросам диалектологии, этнографии и лингвистической географии [см., например: 2; 4] и др.

Южное наречие (или южные диалекты) распространено на территориях южнее Москвы – Воронежской, Калужской, Орловской, Тамбовской, Тульской и других областей. Для южного наречия характерны следующие черты:

1) аканье – неразличение звуков [о] и [а] в безударных положениях: *вода* – в[а]да, *общение* – [а]щение;

- 2) произношение фрикативного (не взрывного) звука [ʒ];
- 3) произношение мягкого звука [т'] в глагольных формах 3 лица множественного числа: *иде[т'], пою[т']*;
- 4) сохранение лексических особенностей: *бухикать (кашлять)*; *заколо-веть (замерзнуть)*; *дюжа (очень)*; *нонче – (сегодня)*; *надысь (на днях, недавно)*; *вязёнки (варежки)* [Мызников; Русская диалектология].

На юго-западе южнорусское наречие граничит с украинским языком, на западе – с белорусским. Многовековое соседство с ними оказало существенное влияние на фонетические, лексические и стилистические характеристики южнорусского наречия, так же как существенным было взаимовлияние материальной культуры русских, украинцев и белорусов.

Кроме того, южнорусский говор сегодня – это результат большого количества языковых вкраплений и взаимовлияний, поскольку здесь живут потомки большого числа переселенцев из центральных и западных областей России – стрельцов, пушкарей, казаков, которые в свое время были направлены сюда для охраны государственной границы России от набегов кочевников.

Среднерусский говор занимает промежуточное положение между районами распространения северных и южных диалектов. Среднерусский говор объединяет в себе и севернорусские, и южнорусские диалектные особенности.

Москва находится на территории среднерусских говоров. Поэтому среднерусский говор впитал в себя некоторые особенности северных и южных наречий. Так, например, аканье позаимствовано из южных говоров, а произношение твердого [т] в личных окончаниях глаголов – из северных.

В русском языке большое количество территориальных диалектов. Это, действительно, родники, питающие литературный язык. Они показывают необъятность нашей страны и многогранность русского языка.

Автор данной статьи родом из г. Перми. На Урале на сегодняшний день сохраняется несколько диалектов, история которых связана как с речью коренных жителей, так и с речью переселенцев.

Исследованием диалектов Пермского края занимается Пермский государственный университет: изучают современное состояние живой речи региона, издают сборники научных материалов и исследований, работают над созданием словарей Пермского края – лексических, грамматических, стилистических. При этом пермские исследователи отмечают, что в современной диалектологии «изучение живой речи чаще всего осуществляется в синхроническом аспекте. Однако <...> не менее актуален и интересен диахронический аспект проблемы. При этом в провинциальных архивах хранятся многочисленные неизданные рукописные источники, содержащие ценный языковой материал» [1, с. 43].

Хотя при этом большинство диалектологов бьет тревогу: диалекты находятся на грани исчезновения. Этому ускорившемуся сегодня процессу способствует ряд факторов: разрушение социальной инфраструктуры, изме-

нение социально-демографического состава общества, урбанизация сельского населения, государственная языковая политика и др. Это так называемые «экстралингвистические» причины. Но есть и сугубо лингвистическая причина – мощное влияние литературного языка, его функциональность, нормативность, расширение сфер использования, престижность владения им как показатель образованности.

Поскольку диалекты – органичная часть языка, одной из актуальнейших задач гуманитарного знания должно быть возрождение интереса к диалектам, осмысление их как части культуры и истории. Только так можно привить молодому поколению любовь к своему отечеству, уважение к его прошлому и веру в его будущее.

Список литературы

1. *Логунова Н. В., Мазитова Л. Л.* О принципах издания рукописных материалов из архива Соликамского Святотроицкого мужского монастыря // Живая речь Пермского края в синхронии и диахронии: материалы и исследования / отв. ред. И. И. Руסיнова. Пермь: Перм. ун-т, 2007. С. 43–56.
2. *Мызников С. А.* Русский диалектный этимологический словарь. Лексика контактных регионов. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 1064 с.
3. *Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/linguistic-terms/index.htm> (дата обращения: 15.11.2020).
4. Электронная библиотека русских народных говоров [Электронный ресурс]. URL: <http://dialekt.corpus.tatar/> (дата обращения: 15.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ *Е. И. Лелис*.

УДК 8

О. А. Лобова

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ВЛИЯНИЕ НА РЕЧЬ МОЛОДЕЖИ СОВРЕМЕННЫХ МЕДИА

Аннотация. В статье выявлены проблемы влияния современных медиа на молодое поколение. Автор анализирует различные источники средств массовой информации. Оценивает их положительное и отрицательное влияние на подростков. Дает характеристику различным современным медиаисточникам.

Ключевые слова: СМИ, молодежь, речь, современные медиа.

Прогресс стремительно движется вперед. В наш век высоких технологий постоянно и непрерывно создается что-то новое или усовершенствуется уже старое, более привычное.

Модернизация не обходит стороной ни одну сферу жизнедеятельности. Если еще несколько лет назад телевидение пользовалось большим успехом, то в наши дни на первый план выходит всемирная паутина – интернет. Любая информация находится в свободном доступе для каждого пользователя.

Сейчас, в 2020 году, уже, наверное, сложно вспомнить первые мобильные телефоны с черно-белым дисплеем и кнопками. На смену им пришли умные смартфоны, с большим, ярким экраном и полным отсутствием клавиш. Теперь в них заключена буквально вся наша жизнь. Современная молодежь вряд ли может себе представить, как это – договориться о встрече или прогулке без телефона.

И, конечно, такая тема, как влияние современных средств массовой информации на подрастающее поколение, довольно актуальна и требует особого внимания.

Среди основных составляющих медиaprостранства можно выделить телевидение, кинематограф, музыку, интернет, рекламу, компьютерные игры, журналы, печатные издания. На мой взгляд, проблема влияния медиа на подростков, на их образ жизни, манеру поведения и речь очень важна, так как поток информации в наше время весьма разнообразен и противоречив. Поэтому молодежи зачастую бывает довольно проблематично разобраться в нем самостоятельно.

Подростковый возраст – один из наиболее сложных этапов в жизни человека. Этот период является как бы «переломным» моментом между детством и взрослой жизнью. В таком возрасте молодежь, можно сказать, ищет себя.

Молодые люди чрезвычайно любознательны, хотят быть в курсе всех событий, касающихся не только их среды обитания, но и всего мира.

В этот период подростки могут подражать и копировать, легко впитывают и усваивают новую информацию, стараются проверить, применить, испытать.

Именно поэтому СМИ сегодня – это мощный фактор воздействия на психологическое и эмоциональное состояние подростка. А потому, как молодежь в этом возрасте можно отнести к аудитории с неокрепшим самосознанием и неустоявшимся мировоззрением – влияние современных медиа на данную группу лиц наиболее велико.

В практике СМИ на сегодняшний день нередко используются методы воздействия на подсознательном уровне, когда отношение общества к тем или иным явлениям окружающего мира формируется с помощью различных приемов, которые внедряются в поток новостей, автоматически вызывая в массовом сознании положительные или отрицательные эмоции.

Ученые выделяют разные варианты влияния медиа на сознание молодежи: некоторые считают, что сказывается исключительно воздействие телеви-

дения; другие предполагают, что велика вероятность пагубного воздействия в связи с общей доступностью интернета и его частым использованием. Также известно негативное влияние агрессивной музыки на сознание подростка, которая способна пробудить в нем ненависть и злобу.

Особенно если учесть тот факт, что слуховое восприятие в подростковом возрасте может быть гораздо сильнее зрительного, то прослушивание подобной музыки становится одним из важнейших факторов, влияющих на неокрепшее сознание молодежи [1].

Зачастую среди современных музыкантов, чье творчество особенно распространено у подростков, присутствует ненормативная лексика, призывы к употреблению алкоголя, сигарет или наркотиков. Молодежь, считая, что это модно и правильно, пытается копировать подобную модель поведения, подражать поступкам, описанным в песнях любимых исполнителей; в такие моменты музыка для них – словно проводник в жизнь, – учит, как правильно действовать, как выглядеть старше или казаться взрослым.

Телевидение, в свою очередь, оказывает отрицательное влияние на уровень культуры речи населения и, в частности, подрастающего поколения.

В наши дни показатель культурности и образованности телевизионных программ сильно упал, достаточно вспомнить всем известные телепередачи Дом 2 или Камеди Клаб. Стоит отметить, что транслируются они по самым распространенным и общеизвестным телеканалам, в том числе и среди молодежи.

Взяв во внимание и проанализировав все вышеперечисленные доводы, хочется обсудить и еще один важный аспект – то, каким образом влияют все приведенные медиаисточники на способность формулировать свои мысли, манеру общения и речь подростков.

Все чаще в речи молодежи можно слышать слова, которые не каждый сможет понять. Так называемый «молодежный сленг», особая манера выражаться не так, как все, выделиться, казаться модными и современными.

Все чаще слыша подобные выражения с телеэкранов, в композициях полюбившихся исполнителей, читая статьи в интернете с использованием новых «модных» слов, подростки, порой сами того не осознавая, начинают копировать подобную манеру выражений и активно применяют услышанные фразы и слова в своих кругах при общении со сверстниками. Нередко они даже не понимают значение того или иного выражения или фразы, и используют их в своей речи, потому как считают его правильным, ведь так говорят по телевизору и пишут в интернете, а значит, в этом нет ничего плохого [2].

Помимо прочего влияния современных медиа на сознание и речь подростков стоит учесть и то, что нынешнее поколение больше привыкло к общению не вживую, а по переписке. Смартфон есть у каждого школьника, а в чате с одноклассниками совершенно необязательно писать грамотно, подбирать проверочные слова, как на школьном диктанте, верно расставлять запятые

и правильно формулировать и выстраивать предложение – здесь нет строгого учителя, который поставит плохую оценку. Это входит в привычку и переносится в повседневную жизнь. Отсюда безграмотное написание слов, сложности с формулированием и построением предложений при живом общении. Подростки проецируют общение в сети на повседневную жизнь и начинают говорить безграмотно, порой часто используют различные фразы и шутки, увиденные или услышанные по телевизору, в интернете, фильмах или песнях.

Часто в общении среди молодежи можно заметить использование иностранных слов, которыми заменяются слова из русской речи. Пожалуй, это тоже отпечаток, наложенный прослушиванием в большей мере иностранной современной музыки.

Если раньше СМИ служили примером уровня речевой культуры, способствовали его повышению, то в настоящее время в большой степени способствуют его деградации: речь многих дикторов развлекательных, а иногда и аналитических программ неправильно построена, загрязнена словами-паразитами – все признаки ухудшения уровня речевой культуры самих дикторов. А так как телевидение, радио и пресса – уже неотъемлемые спутники большинства людей, то и речь последних тоже стала ухудшаться.

Современные, распространенные среди подростков печатные издания, модные журналы, молодежные телесериалы затрагивают темы насилия, боевых действий, глобальных мировых проблем, террористических действий, проблеме обстановки на дорогах страны. В сообщениях на подобные темы используются сводки и протоколы, что, несомненно, накладывает некоторые отпечатки на речь подростков, слушающих и читающих подобные новостные источники. Речь в них отличается большей сухостью, наличием канцеляризмов и специальной лексики. Как правило, эти сообщения дополняются участием медработников и сотрудников ДПС. Они используют свою профессиональную лексику, что в свою очередь, откладывается в подсознании читающего и негативно влияет на его мировосприятие и построение речи в дальнейшем [3].

Помимо прочего можно отметить, что у нынешнего подрастающего поколения становится все менее богатый словарный запас; появляются сложности в формулировке предложения и построения своей речи при живом общении. Невозможность подбирать синонимы к словам, заменять одно другим, сходным по значению, использовать эпитеты и прилагательные для эмоциональной окраски, делает речь бедной и скучной.

В былые времена, когда технологии еще совсем не были развиты, наши предки не могли себе представить ничего подобного из того, что для нашего поколения считается обыденностью, но, тем не менее, все же существовали и средства обмена информацией, и источники, откуда люди могли узнавать новости и происходящие события. До появления и всеобщего распространения интернета, телевидения и телефонии люди писали друг другу письма, где

ярко и красочно описывали события своей жизни, ходили в гости, общались, видя друг друга, наблюдая при разговоре лицо собеседника и его эмоции в момент общения.

Чтобы найти нужную информацию для подготовки к уроку, школьнику необходимо было пойти в библиотеку, взять книгу или учебник, изучить, выбрать нужное и наиболее важное. Чтение книг было более распространено, а, как известно, именно чтение делает нас образованными, всесторонне развитыми, способными мыслить широко и интересно. Чего, к сожалению, нельзя сказать про современное поколение. Потребность в чтении книг постепенно пропала, ведь при необходимости всю информацию можно найти в сети интернет без особых усилий. Чтение внеклассной литературы также не является обязательным – всегда под рукой краткое содержание огромного романа все в том же интернете. Отсюда и современная безграмотность и бедность речи. Также среди распространенных проблем среди современной молодежи присутствует следующее: ошибки в склонении числительных, неверное использование слов во фразе, в составе устойчивого сочетания или непонимание слов.

Первостепенную роль в разрушении и пренебрежении языком являются, как ни странно, СМИ, чье первоначальное назначение было обучать и информировать аудиторию.

Конечно, можно бесконечно перечислять все минусы и негативные стороны влияния современных СМИ на молодое поколение и их речь, но, безусловно, есть и ряд положительных сторон технологического прогресса и развития современных технологий, упрощающих нашу жизнь. Массовые коммуникации могут дополнять язык и речь. Они, безусловно, помогают быть в курсе происходящих событий.

Наверняка ни один современный человек уже не сможет представить себя без мобильного телефона, выхода в интернет из любой точки земли, просмотра полубившихся телепередач, прослушивания музыки. Однозначно, с развитием технологий у человечества появляется масса перспектив.

Для нас открывается огромное будущее, возможность общаться и поддерживать связь с теми, кто далеко от нас, быть в курсе происходящего во всем мире. Нам доступны сотни и тысячи источников для духовного обогащения, развития и совершенствования. Мы – поколение будущего. Мы имеем все, чего не было у наших предшественников, и только мы вправе решать, какой будет наша последующая жизнь, каким образом мы станем использовать открывающиеся перед нами горизонты и возможности – на благо нас самих и дальнейшее процветание общества? Или всевозможные технологии приведут нас к саморазрушению и деградации?

Подводя итог, хочется лишь сказать, что выбор исключительно за нами, и хотелось бы верить, что большинство выберут первый вариант, используя всевозможные богатства и ресурсы в благих целях!

Список литературы

1. *Володина М. Н.* Язык средств массовой информации. М.: Академический проект: Альма Матер, 2008. 760 с.
2. *Олина Н.* Влияние средств массовой информации на уровень речевой культуры // Proza.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2007/03/29-355> (дата обращения: 03.11.2020).
3. *Шарандин А. Л., Викторова Т. П.* Отношение к речевой культуре в российском обществе (о некоторых результатах социологического анкетирования) // Культура речи на рубеже 20–21 веков. Сборник материалов круглого стола. Тамбов, 2005. С. 63–78.

Научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ *А. М. Тенекова*.

УДК 379.82

С. А. Лутошкина

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

НОВЫЙ ЯЗЫК СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА: ТИК-ТОК

Аннотация. В статье рассматриваются и анализируются особенности социальной сети Тик-Ток в аспекте ее направленности на аудиторию поколения Z. Сущность устройства и функций приложения сопоставляется с тенденциями, характерными для поколения Z, для изучения и понимания причин популярности социальной сети среди представителей данной возрастной группы.

Ключевые слова: поколение Z, интернет, социальная сеть, Тик-Ток, клиповое сознание.

Для современного постиндустриального общества характерно активное использование достижений науки и техники во всех сферах общественной жизни. Одними из них, несомненно, являются мобильные коммуникации, которые уже стали неотъемлемой частью нашей повседневности. Сегодня почти каждый человек в мире регулярно использует Интернет и различные его инструменты в своей деятельности. Социальные сети – повсеместный, популярный и многофункциональный способ взаимодействия для многих людей. Один из самых свежих и скандально известных медиатрендов в этой сфере – социальная сеть Тик-Ток (Tik-Tok).

Согласно сведениям Sensotower, в апреле 2020 года Тик-Ток преодолел отметку в 2 миллиарда скачиваний по всему миру, а в октябре 2020 года Тик-Ток – самое загружаемое неигровое приложение в мире на всех мобильных платформах для загрузки приложений (App Store, Google Play) с почти 66

миллионами установок, что на 9,5 процента больше, чем в октябре 2019 года [5]. Более того, средняя продолжительность использования пользователями Тик-тока в день составляет 58 минут, что является достаточно хорошим показателем для такого типа контента [6].

При этом Тик-Ток изначально определял свою целевую аудиторию как более молодое поколение. Большинство ее пользователей являются представители поколения Z, и статистика подтверждает упор на эту возрастную группу: согласно данным Globalwebindex 41% пользователей находятся в возрасте от 16 до 24 лет, 90% процентов из этих пользователей используют приложение ежедневно [4], то есть удельный вес представителей поколения Z среди пользователей приложения очень высок.

Феномен популярности этой социальной сети можно объяснить, проанализировав особенности этого приложения. Надо понимать, что Тик-Ток кардинально отличается от других приложений подобной направленности. Отличие, которое заметно в первую очередь, – простота приложения. Интуитивно понятный интерфейс, небольшой, но конкретный функционал и моментальность в создании и потреблении контента.

Для того чтобы начать пользоваться социальной сетью, нужно всего лишь скачать приложение на мобильное устройство, платформа предоставляет множество вариантов авторизации, обеспечивая простой вход в социальную сеть. Тик-Ток – это, в первую очередь, приложение для создания коротких видеороликов, здесь отсутствует функция публикации фото контента и объемных текстовых сообщений. В Тик-Токе длительность видеороликов составляет до 3 минут, самые популярные форматы – от 15 до 60 секунд. Самая основная направленность идет на музыку, что делает приложение интересной площадкой для рекламодателей и музыкантов.

Не стоит оставлять без внимания, что Тик-Ток в том виде, в котором он представлен сегодня, – это в первую очередь платформа для самовыражения. Простота в публикации контента приводит к тому, что больше половины (55%) пользователей регулярно выкладывают видеоконтент в социальную сеть [4]. У Тик-Тока есть свои так называемые «лидеры мнений» с сообществом подписанных на них людей, использующие локальные шутки («мемы») и огромное количество сленговых выражений. Все это удовлетворяет потребность представителей поколения Z в принадлежности к определенной социальной группе, которая, несмотря на низкий уровень общительности у данного поколения, выражена достаточно явно и остро. Помимо этого, высокий уровень эмпатии у представителей этого поколения, по мнению исследователей, стимулирует их как делиться контентом, так и активно взаимодействовать с ним (оценивать его, оставлять комментарии) [1].

Также стоит отметить, что, в отличие от других социальных сетей, Тик-Ток использует алгоритм ранжирования, основанный на больших данных, что позволяет приложению анализировать предпочтения каждого пользователя

и рекомендовать вследствие этого самый актуальный контент индивидуально. Подобные технологии есть и в других социальных сетях, но алгоритмы Тик-Тока показывают себя как одни из самых эффективных и безошибочных в сфере мобильных приложений [7]. Исходя из этого, интерфейс устроен таким образом, что контент подбирается автоматически, в рекомендациях предлагается пользователям к просмотру без возможности выбора контента и его сортировки. В социальной сети предусмотрены механизмы подписок и меток по определенным ключевым словам («хэштегов»), но основной трафик приходится на безальтернативные рекомендации. Такая тенденция, которая из-за популярности Тик-Тока может переноситься и на другие приложения, нарастает, но многие специалисты в медиаиндустрии видят в этом подходе потенциал, потому что он упрощает потребление информации пользователями.

Понимание сущности работы приложения позволяет объяснить интерес поколения Z к медиапродуктам этой социальной сети. Представителей данной возрастной группы называют носителями «клипового мышления», им присуща «особенность человека воспринимать мир посредством короткого, яркого посыла» [2]. Такой тип мышления характеризуется динамичным, быстро переключающимся, неглубоким восприятием и усвоением какого-либо материала, возможностью быстро и поверхностно обрабатывать большие объемы информации. Из предпосылок, способствующих формированию феномена клипового мышления, называется ускорение темпов жизни и напрямую связанное с ним возрастание объема информационного потока, что порождает проблему в отборе информации, необходимостью ее сокращения и неумения выделить главное и отфильтровать лишнее, потребность в большей актуальности информации и скорости ее поступления, а также увеличение разнообразия поступающей информации [3]. Как мы можем заметить, эти предпосылки отлично коррелируют с идеей Тик-Тока, которая основана на создании большого потока яркого и короткого видеоконтента. Так как тенденция поколением Z фрагментарно воспринимать информацию проявлялась еще до появления Тик-Тока, то формат является уже следствием такого восприятия. Таким образом, Тик-Ток, подстраиваясь под тенденции клиповой культуры, захватывает внимание юной аудитории.

Подводя итог, отметим, что Тик-Ток действительно является одной из самых используемых социальных сетей у поколения Z и с каждым годом только набирает популярность. Можно утверждать, что существует строгая закономерность между особенностями способов восприятия действительности у представителей поколения Z и популярностью Тик-Тока. Более того, можно заметить, что не только структура и функции приложения сделали его популярным среди молодежи, но и определенная социальная среда, которая складывается там благодаря пользователям и алгоритмам, соединяющим любителей определенного вида контента. Поэтому, несмотря на то что для любой социальной сети, в том числе и для Тик-Тока, характерно постепенное взрос-

ление аудитории, еще достаточно долгое время можно говорить об этом приложении как об отражении мировосприятия и миропонимания молодежи.

Список литературы

1. *Белянская Т. Э.* Проблема формирования коммуникативных навыков поколения Z // Поколение Z: социальный характер, идентичность и ориентации современных подростков: сборник статей Всероссийской научной конференции с международным участием / отв.ред. Р. Б. Шайхисламов. Уфа: РИЦ БашГУ, 2019. С. 34–38.
2. *Семеновских Т. В.* «Клиповое мышление» – феномен современности // Оптимальные коммуникации: эпистемический ресурс Академии медиаиндустрии и кафедры теории и практики общественной связности РГГУ [Электронный ресурс]. URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208> (дата обращения: 26.10.2020).
3. *Фрумкин К. Г.* Клиповое мышление и судьба линейного текста // Топос. Литературно-философский журнал 22.09.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.topos.ru/article/7371> (дата обращения: 26.10.2020).
4. *Beer C.* Is TikTok Setting the Scene for Music on Social Media? // Blog.globalwebindex.com 3.01.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://blog.globalwebindex.com/trends/tiktok-music-social-media/> (дата обращения: 20.10.2020).
5. *Chan J.* Top Apps Worldwide for October 2020 by Downloads // sensortower.com 5.11.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://sensortower.com/blog/top-apps-worldwide-october-2020-by-downloads> (дата обращения: 07.11.2020).
6. *Chapple C.* TikTok Generates Record 113 Million Downloads in February, Nearing 2 Billion Lifetime Installs // sensortower.com 25.03.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://sensortower.com/blog/tiktok-record-revenue-downloads-february-2020> (дата обращения: 20.10.2020).
7. *Seeing Like an Algorithm* // eugenewei.com 20.09.2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.eugenewei.com/blog/2020/9/18/seeing-like-an-algorithm> (дата обращения: 21.10.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор *В. Ю. Прокофьева*.

УДК 070

В. Д. Матушкин

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

РАСПРОСТРАНЕНИЕ НЕПРАВДИВОЙ ИНФОРМАЦИИ (ФЕЙКОВ) ВО ВРЕМЯ ПАНДЕМИИ КОРОНАВИРУСНОЙ БОЛЕЗНИ COVID-19

Аннотация. В статье анализируется освещение событий, связанных с мировой пандемией, в современных СМИ и социальных сетях. Пуб-

ликации в СМИ, посвященные новой пандемии, демонстрируют механизмы распространения журналистских фейков, автор пробует дать психологическое обоснование их появления в новых медиа на фоне всеобщего напряжения и отсутствия достоверной информации.

Ключевые слова: СМИ, коронавирус, медиа, информация, фейк.

С начала пандемии COVID-19 (официально объявленной ВОЗ 11 марта 2020 года) средства массовой информации во всем мире распространяют огромное количество информации, посвященной этой теме. Создается впечатление, будто возбудитель этой болезни – коронавирус SARS-nCov-2 буквально не только подчинил себе все СМИ, но и также образ жизни человека. В этой статье разберемся, как освещаются события, связанные с мировой пандемией, в современных средствах массовой информации и социальных сетях.

Впервые СМИ начали распространять информацию о коронавирусе 20 января 2020 года. [6, 9]. Тогда вирус уже распространялся в течение месяца. В это время во всем мире было заражено около 200 человек. Начиная с этой даты, эпидемия COVID-19 буквально молниеносно распространяется по всему миру. В связи с этим активизировались СМИ, производящие фейки и «шоковые сенсации».

С этого времени подобные СМИ начали внушать, будто заболевание COVID-19 является фейком и продуктом некоего тайного «мирового правительства». Как подтверждение этому – распространяющиеся видео, мемы, новости о «тайном сговоре», «масонах», «чипировании» и проч. [3].

Массовый психоз может нагнетаться и с другой стороны: будто ситуация обостренная, «близкая к катастрофе», однако правительство «молчит и ничего не делает». На этом основаны многочисленные медийные вбросы, повлекшие массовую панику.

Недостоверная информация в СМИ, манипулятивные новости подобны вирусу. Разница в том, что источником коронавируса является инфицированный и зараженный человек. А передача фейков происходит по механизму так называемого информационного заражения. Инструмент передачи манипулятивного медиапродукта в этом случае – панический страх. И именно социальные сети являются буквально рассадниками этого панического страха [1].

Получив подобную информацию, человек становится эмоционально уязвимым и начинает распространять ее среди своих друзей и знакомых. Передача токсичного медиапродукта происходит через собственные группы в социальных сетях и мессенджерах. Таким образом, за короткое время огромное количество людей становятся «инфицированными» токсичной информацией, не имеющей ничего общего с действительностью. При распространении информации в блогах, имеющих сотни тысяч и даже миллионы подписчиков, токсичная информация передается мгновенно. Такой способ передачи ме-

дийного продукта называется вирусным, а технологии такой передачи – вирусными [8].

В условиях глобализации и цифровизации человечество столкнулось с невиданной ситуацией, когда одновременно распространяются эпидемии коронавирусной болезни и массового психоза. В массовом сознании такого инфицированного общества коронавирус – это угроза, которая может добраться в дом, и от нее нет защиты нигде. Ситуацию еще более нагнетают бесконечно распространяющиеся мемы с информацией о якобы грядущем голоде, чрезвычайном положении и закрытии всего. Вот почему появляется ажиотажный спрос на пищевую продукцию, особенно длительного хранения. Постоянное нагнетание паники приводит к мыслям о апокалипсисе и «конце света». Причем создается характерный «замкнутый круг», ведь ажиотаж, самоизоляция вследствие карантинных ограничений способствуют дальнейшему распространению вирусных мемов. В результате за сравнительно короткое время паника и страх овладевают миллионами людей.

Пример этому – распространяющаяся информация о якобы готовящимся распылении «яда от коронавируса» вертолетами в ночное время с 23 часов вечера до 5 часов утра. Этот фейк был мгновенно подхвачен пользователями социальных сетей и мгновенно распространен по группам [2, 5].

Впервые средства массовой информации отреагировали на распространение на территории РФ заболевания COVID-19 31 января 2020 года, когда первые случаи болезни фиксировались в Тюмени и Забайкалье. Авторитетные информационные агентства оперативно отреагировали на это событие. Приведем примеры реакции информагентств на происходящую ситуацию.

1. ИА «Интерфакс» опубликовал заметку об обнаружении в России первых больных в 15 ч. 39 мин. В заметке приводилась официальная информация, а именно слова вице-премьера. Он подтверждал, что больные являются гражданами Китая, и поэтому правительство проводило экстренную эвакуацию жителей России из Уханя. При этом акцентировалось внимание на том, что в случае возвращения домой россияне должны будут провести две недели на карантине [5].

2. Интернет-издание «Ведомости» утром 1 февраля опубликовало статью, в которой подробно описывались пути борьбы правительства с коронавирусом. Обращалось внимание читателей на то, что авиационное сообщение с Китаем ограничивается, эвакуации россиян из Китая, приостановлении выдачи виз в Китай, прекращение безвизовых поездок в Китай и прочие меры. Также читателей сообщали, что в двух приграничных с КНР областях вводится режим чрезвычайной ситуации [2, 3].

3. Lenta.ru 31 января 2020 года в 17 ч. 03 мин. опубликовало подробную информацию о первых пациентах, больных COVID-19. В статье указывалось о факте госпитализации китайской студентки индустриального университета с признаками острого респираторного заболевания. Отмечалось, что «на вся-

кий случай» были госпитализированы еще четыре студента. Также подробно описывался случай COVID-19 в Забайкалье [8].

4. РБК также одним из первых опубликовало материал о коронавирусе. Так же, как и в заметке интернет-издания Интерфакс, РБК выложило слова вице-премьера. Издание приводит подробную информацию о распространении коронавирусной инфекции по всей планете и даже приводит инфографику, базирующуюся на официальных данных. В материале приводятся официальные данные национальной комиссии по здравоохранению Китая, Всемирной организации здравоохранения. В тот же день о первых больных объявила Великобритания, а правительство Италии заявило о введении в стране чрезвычайного положения [7].

Проанализировав реакцию российских информационных агентств на появления нового вируса, следует перечислить и такие тенденции освещения пандемии COVID-19 [2, 3, 5, 7, 8].

1. Стремительное распространение коронавируса. На этом акцентируют внимание практически все информационные агентства.

2. Рост цен на продукты питания. При этом умалчивается, что скачок цен на продукты питания вызван ажиотажным спросом. Немалую роль в возникновении ажиотажного спроса играет фейковая информация, лавинообразно распространяющаяся в социальных сетях.

3. Приостановление на неопределенное время спортивных и культурных мероприятий (таких, как чемпионат Европы по футболу и Евровидение). На неопределенное время приостанавливаются и другие массовые мероприятия.

4. Раздувание и поддержка паники в обществе. Паника поддерживается еще и чрезвычайно низкой осведомленностью значительной части населения не только о коронавирусе, но и о природе вируса как неклеточной формы жизни, особенностях распространения эпидемических заболеваний, природы вакцин и необходимости вакцинации.

5. Лавинообразное увеличение количества неправдивой (фейковой) информации. Она способствует нагнетанию панического страха.

6. Сомнение некоторой части общества в правдивости мировой пандемии COVID-19. Этому способствует распространение неправдивых сведений о якобы «тайной деятельности мирового правительства», грядущей «чипизации людей» и наличии «печаток дьявола» и прочих страшилок. Следует отметить, что в подобную несуслазницу серьезно верит значительная часть людей с высшим образованием, а также некоторая часть активных верующих христианских и новых нетрадиционных религиозных конфессий [1, 4].

7. Закрытие малых предприятий как часть карантинных ограничений, направленных на ограничение социальных контактов. При этом акцентируется внимание на колоссальные убытки малого бизнеса и рост доходов интернет-продаж и крупных торговых сетей.

Несомненно, что коронавирусная инфекция COVID-19 затронула абсолютно все сферы деятельности человечества. Это самая наиболее обсуждаемая и публикуемая на сегодня глобальная проблема. При этом мировое сообщество впервые в истории столкнулось с явлением, когда пандемия безостановочно, в круглосуточном режиме освещается всеми средствами массовой информации. Бесспорно, в этом есть плюс, так как читателям, слушателям, зрителям доступна самая актуальная информация о коронавирусе. Также плюс работы СМИ в том, что они постоянно убеждают следовать всем мерам осторожности [1, 4].

Российские масс-медиа оперативно сработали в этом направлении уже с первого момента обнаружения больных с коронавирусной инфекцией. Некоторые издания постоянно размещают статистические данные о распространении COVID-19. Вместе с тем в СМИ распространяется огромное количество фейковой информации, которая сеет панику, дестабилизирует общество и снижает результативность правительственных мер по преодолению последствий пандемии.

Список литературы

1. *Бережная М. А.* Освещение эпидемии ВИЧ/СПИДа на отечественном телеэкране // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2009. Вып. 4. Ч. I. С. 143–148.
2. Ведомости // ВКонтакте [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/vedomosti> (дата обращения: 25.11.2020).
3. Ведомости. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti.ru/society/articles/2020/02/01/822006-koronavirus> (дата обращения: 25.11.2020).
4. *Дементьева К. В.* Медиамем и его роль в формировании полиэтнического общества // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 53. С. 257–278.
5. Интерфакс. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.interfax.ru/russia/693554>.
6. Онлайн-карта распространения коронавируса // Coronavirus Monitor. [Электронный ресурс]. URL: <https://coronavirus-monitor.ru/> (дата обращения: 25.11.2020).
7. РБК. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rbc.ru/society/31/01/2020/5e341f929a7947d43c9aa308> (дата обращения: 25.11.2020).
8. Lenta.ru. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/news/2020/01/31/podtr/> (дата обращения: 25.11.2020).
9. Mash Map – карта с распространением уханьского вируса по столице. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://coronavirus.mash.ru/> (дата обращения: 25.11.2020).

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ *О. В. Павенков*.

ЯЗЫКОВАЯ ИНТЕРАКТИВНАЯ МЕТАФУНКЦИЯ В ФОТОГРАФИЯХ РЕЛИГИОЗНЫХ ЛИДЕРОВ

Аннотация. Статья посвящена экспериментальному исследованию интерактивных значений на фотоизображениях православных патриархов на основе теории Кресса и Ван Левена, показавшей, как интерактивные смыслы визуально кодируются способами, основанными на компетенциях продюсеров и зрителей. На основе статистической проверки уровня согласия между индийскими и русскими кодировщиками и респондентами, а также мультисемиотической теории Кресса и Ван Левена описаны сходства и различия в восприятии интерактивных значений фотографии православных патриархов – представителей индийской и русской культур.

Ключевые слова: фотография, метафункция, мультисемиотическая теория, анализ, семиотика.

Интерактивное значение является общей концепцией взаимодействия для многих социальных наук (например, социологии), в системной функциональной лингвистике (SFL) его часто характеризовали как связанное с межличностной метафункцией [6, с. 30]. Подход SFL разделяет основополагающее предположение о том, что «Мы используем язык, чтобы понять наш опыт и осуществить наше взаимодействие с другими людьми. Это означает, что грамматика должна взаимодействовать с тем, что происходит вне языка: с событиями и условиями мира, а также с социальными процессами, в которые мы вовлечены. Но в то же время она должна организовать конструирование опыта и разыгрывание социальных процессов, чтобы их можно было преобразовать в формулировки» [6, с. 20].

Этот тезис вызван стремлением предложить и проиллюстрировать применение мультисемиотической теории Кресса и Ван Левена к анализу фотографий православных патриархов в контексте кросс-культурного исследования индийских и российских участников. Новизна вклада заключается как в экспериментальном методе, использованном для применения теоретической модели, так и в полученных данных. С теоретической точки зрения новизна тезиса в некоторой степени заключается в попытке применить системную функциональную мультисемиотическую теорию, западную модель, к двум типам незападных восприятий фотографий православных патриархов как незападных данных. Хотя Кресс и Ван Левен выражают некоторую оза-

боченность по поводу возможностей применения их теории к незападным культурам, можно утверждать, что сочетание этой мультисемиотической модели, адаптированной к культурным различиям, с социологическим содержанием анализ может оказаться полезным при анализе данных. Следуя методам социологического контент-анализа, настоящее экспериментальное исследование разработано с учетом процедур стандартизации и межэкспертной надежности, чтобы получить надежную информацию о сходствах и различиях в восприятии данных в двух культурах [3, с. 47]. Данные магистерской диссертации представляют собой корпус из 526 фотографий, посвященных конкретной теме деятельности Патриархов Православной Церкви. Размер корпуса позволяет получить статистически значимые результаты.

Выбор фотографий патриархов обозначен тем, что Православная церковь, как и любая христианская церковь, имеет тенденцию к расширению [2, с. 34]. Однако есть некоторые различия между Константинополем и Московским Патриархатом Православной Церкви в миссионерской политике. Московский Патриархат делает упор на своей территории, Константинопольский Патриархат предпочитает внешнюю миссию. Австралийская Православная Церковь открыла несколько православных миссий в Индии. Вскоре стало ясно, что у индийцев может быть иное восприятие православных идей, включая иконы, изображения и фотографии. Стремясь установить новые контакты между Индией и Россией, индийская православная община в Бангалоре попросила автора провести в России предварительное исследование, посвященное сравнению восприятия индийскими и русскими фотографий православных патриархов.

Отправной точкой является фотография, которая может появиться в СМИ. Обычно это фотографии патриархов как главных церковных деятелей. Это привело нас к выбору фотографий в качестве объектов анализа. Россия (а не Индия) была выбрана для пилотного исследования, потому что было важно изучить разницу в восприятии интерактивного значения фотографий в российской среде. В России индийцы знакомы с русской культурой и православной церковью как религиозным институтом и набором верований, индийцы считаются своего рода «лидерами мнений» [1], которые уже погружены в атмосферу России и могут рассматриваться как передовая группа в этом вопросе.

Цель исследования состоит в мультисемиотическом анализе фотографий православных патриархов на предмет межкультурных (индийских и русских) различий в определении интерактивных значений.

В качестве ключевых задач исследования можно выделить следующие:

- выявить основные сходства и различия в восприятии в Индии и России межличностных качеств фотографий православных патриархов;
- проанализировать, как различия в восприятии межличностных качеств в Индии и России могут повлиять на описание представленных на фотографиях православных патриархов.

Гипотеза нашего исследования заключается в следующем: русские и индийцы кодируют фотографии православных патриархов по-разному из-за культурных и идеологических различий. С точки зрения статистики это означает, что уровень согласия внутри группы только русских или только индийцев выше, чем в общей группе русских и индийцев.

Официальная семиотика сосредоточена на описании «семиотических ресурсов» [4, с. 134]. Важная особенность визуальных ресурсов – создание потенциальных смыслов. Соответственно, описание ресурса – это не описание одного значения; это описание ограниченного набора возможных смыслов, которые создаются авторами и зрителями в процессе их участия в процессе интерпретации изображений [4, с. 135].

Кресс и Ван Левен совершили прорыв в визуальном анализе. Их работы предоставляют исследователю методические инструменты, которые он может использовать для определения и объяснения смысла фотографий. Основываясь на идее лингвиста Майкла Халлидея, Кресс и Ван Левен утверждают, что визуальный режим должен выполнять определенные коммуникативные метафункции: идеологические, межличностные и текстовые. Используя различные визуальные элементы, создатель изображения влияет на то, как зритель будет воспринимать фотографию или изображение. Идеационные и межличностные метафункции подчеркивают характеристики композиции, в то время как текстовая метафункция дает возможность исследовать общую композицию изображения [4, с. 40–42].

Кресс и Ван Леувен отметили, что они стремятся к регулярности использования различных визуальных элементов в системах визуальной коммуникации. Цели их исследования не предполагают выяснения причин его использования. Кресс и Ван Левен считают, что каждое изображение включает выражение идеологических позиций и не может рассматриваться как объективный образ реальности. Это означает, что возможны серьезные межкультурные различия в интерпретациях. Вот что по этому поводу говорят Кресс и Ван Левен: «Значения принадлежат культуре, а не конкретным семиотическим моделям».

Мы бы сказали, что «наша» грамматика – это довольно общая грамматика современного визуального дизайна в «западных» культурах, учет явных и неявных знаний и практик, связанных с ресурсом, состоящий из элементов и правил, лежащих в основе культурно-специфической формы визуальной коммуникации.

В статье мы, по большому счету, ограничили наши примеры визуальными текстовыми объектами из «западных» культур.

Возникает вопрос: может ли мультисемиотическая теория помочь нам в анализе фотографий православных патриархов, которые являются продуктом русской культуры и русского восприятия? Индийцы, которые участвуют в исследовании, также являются представителями незападных культур. Однако после установления западной ориентации и неуниверсальности их

визуальной грамматики Кресс и Ван Левен предположили, что, несмотря на культурную специфику, это может принести некоторую пользу западным культурам.

Это не «универсальная» грамматика. Визуальный язык, несмотря на предположения об обратном, не является прозрачным и универсальным; это культурно специфично. Мы надеемся, что наша работа продолжит представлять некоторые идеи и концепции для изучения визуальной коммуникации в западных формах визуальной коммуникации.

Что касается идеологии, можно сказать, что из-за разницы в восприятии фотографий в разных культурах они могут вызывать разные идеологические позиции или реакции. Если авторы / продюсеры российских фотографий предложили одно значение, результат может быть совершенно другим в другой культуре, и фотография породит неожиданную идеологию. Следовательно, идеология в фотографиях не является свойством самих фотографий, а возникает во взаимодействии между создателем и получателем. Он обеспечивает смысловой потенциал, где «смысловой потенциал – это диапазон значительных вариаций, имеющихся в распоряжении говорящего».

Поскольку наша гипотеза предполагает, что россияне и индийцы будут воспринимать фотографии по-разному, в центре внимания нашего исследования будет взаимодействие между зрителем, производителем и участниками, представляющими фотографии, то есть фокус на межличностной метафункции. Межличностная метафункция впервые была описана М.А.К. Халлидей в своих работах. Он предположил, что «... язык всегда также играет роль: разыгрывая наши личные и социальные отношения с другими людьми вокруг нас». По словам Халлидея, «... мы информируем или задаем вопросы, даем заказ или делаем предложение, а также выражаем нашу оценку и отношение к тому, к кому мы обращаемся и о чем говорим. Этот вид смысла более активен... это «язык как действие». Мы называем это межличностной метафункцией, чтобы предположить, что она одновременно интерактивна и лична [6, с. 130].

В случае изображения межличностная метафункция показана через отношения между представленным участником (участниками) и зрителем / читателем. Кроме того, устанавливаются отношения между создателем изображения и зрителем.

1) Связаться. Использование «обзора» (пристального взгляда) способствует установлению отношений между зрителем и каким-либо человеком на изображении. Концепция контакта особенно важна для нас, потому что каждая фотография может содержать изображение человека. В данном контексте под видом понимается ситуация, когда изображаемый человек смотрит прямо на зрителя. Кресс и Ван Левен утверждают, что изображенный человек напрямую обращается к зрителю и чего-то требует от него / нее. Специфика установившихся отношений между изображаемым человеком

и зрителями зависит от дополнительной информации, полученной другими методами (например, мимикой или жестами). Контакт может быть закодирован как требование или предложение. Для кодеров Спрос может быть обозначен как «пристальный взгляд на зрителя», Предложение как «отсутствие взгляда на зрителя».

2) Расстояние. Физическая дистанция между изображенными людьми и аудиторией определяет социальную дистанцию. В этом смысле физическое расстояние – это размер объекта на изображении, который создает визуальное впечатление, будто он находится на некотором расстоянии от зрителя. Физическая близость, изображенная с аудиторией, а также между реальными людьми, олицетворяет социальную близость, близкие отношения между ними.

Фотографии обычно указывают на местоположение, поскольку участники часто находятся в определенных местах (например, Патриарх в церкви, встреча Патриарха и Папы в аэропорту). Визуальное представление местоположения различает передний план, то есть более заметный или более заметный, и менее заметный задний план. Чтобы проиллюстрировать это, объекты в локации могут иметь разные формы и размеры. Фотографии обычно демонстрируют не один или несколько объектов, а ситуацию взаимодействия между ними. Мы можем выделить три расстояния:

1. Близкое расстояние показывает ситуацию и объекты, как будто зритель ими занят.

2. Среднее расстояние – ситуация и объекты показаны полностью, без большого пространства вокруг них.

3. Большое расстояние – ситуация и объекты показаны только для нашего созерцания.

Кресс и Ван Левен предлагают следующие типы дистанции: интимное / личное, социальное или безличное. Интимное / личное расстояние описывается как «близкое личное расстояние» – это расстояние, на котором «можно удержать или схватить другого человека» и, следовательно, расстояние между людьми, которые находятся в интимных отношениях друг с другом». Социальная дистанция как «удаленная личная дистанция» – это ... дистанция, на которой «обсуждаются темы личных интересов и интересов» [5, с. 124]. Безличная дистанция – это «публичная дистанция» [5, с. 125]. В процессе кодирования фотографий Distance может быть закодировано как Intimate / Personal, Social или Impersonal. Для кодировщиков Интимное / личное расстояние может быть указано как «близкий план», социальное расстояние как «средний план», безличное – как «дальний план» [5, с. 148].

3) Отношение. Отношение имеет более сложную структуру, которая включает субъективные и объективные установки (рисунки 1). Субъективное отношение включает две группы показателей:

- вовлеченность и непривязанность;
- сила зрителя, равенство и представленный участник.

Объективность относится к «научным и техническим изображениям, таким как диаграммы, карты и графики» [5, с. 143]. Это не рассматривается в настоящем исследовании.

Результаты исследования

Этап I. Результаты кодирования полного корпуса фотографий ($N_c = 4$, $N_{ph} = 526$).

В соответствии с вопросом нашего исследования в этом разделе представлены результаты анализа кодирования полного корпуса фотографий ($N_c = 4$, $N_{ph} = 526$) с использованием данных, которые были собраны с помощью нашего небольшого исследования.

Приведем результаты кодирования контакта в виде таблицы 1.

Таблица 1 – Результаты кодирования контакта

	Индиец 1	Индиец 2	Русский 1	Русский 2
Требование	81,6	81,2	66,5	64,1
Предложение	18,4	18,8	33,5	35,9
Итого	100	100	100	100

Как видно из таблицы 1, количество фотографий, кодируемых индийцами как спрос, колеблется от 81,2 до 81,6%. В то же время спрос на кодирование по России колеблется от 64,1 до 66,5%. При анализе этих различий мы нашли примеры, демонстрирующие полное согласие и полное отсутствие согласия в кодировке.

Например, рисунок 1 «Встреча Патриарха и Нарышкина в Патриаршей резиденции» и рисунок 2 «Встреча Патриарха и иностранной делегации» являются примерами полного согласия в кодировании контакта между русскими и индийскими кодировщиками. Возможно, это связано с тем, что Патриарх и его гости смотрят прямо на зрителя, и нет никаких сомнений в том, что это «взгляд на зрителя».

В обоих случаях индийские кодеры предпочитают выбирать «Спрос», а русские – «Предложение». Возможно, индийцы оценивают минимальные движения глаз как движение к адресату, а русские – нет, и с определенных ракурсов кажется, что Патриарх смотрит на зрителя.

Что касается системы Контакта, то оба русских кодера обнаружили, что названия кодов «Предложение» и «Требование» могут пониматься иначе, чем описание этих кодов: «для других стран взгляд на зрителя не может сочетаться с Предложение» (русский 1). Более того, они могут оценивать названия кодов Предложение и Спрос как более или менее положительные. Например, кодер Русский 1 сказал следующее: «Так что предложение – это скорее хорошая характеристика поведения Патриарха и всей Православной Церкви». Несмотря на то, что они считают, что кодирование, основанное



Рисунок 1 – Встреча Патриарха и Нарышкина



Рисунок 2 – Встреча Патриарха и иностранной делегации

на описании, мы можем обнаружить некоторое влияние этого культурного отношения. Как видим, российские кодеры чаще предпочитают «Предложение», чем индийские. Я думаю, что это можно признать культурным различием в восприятии как фотографий, так и системы кодирования.

Наши цели и связанные с ними вопросы исследования были связаны с мультисемиотическим анализом фотографий православных патриархов с акцентом на межкультурную (индийскую и русскую) разницу в определении интерактивных значений.

Гипотеза нашего исследования, что русские и индийцы кодируют фотографии православных патриархов по-разному из-за культурных и идеологических различий, является доказанной по результатам исследования. На основе статистической проверки уровня согласия между индийскими и рус-

скими кодировщиками и респондентами (каппа Коэна κ и альфа Кrippендорфа), а также мультисемиотической теории Кресса и Ван Левена, мы описали сходства и различия в восприятии интерактивных значений фотографии православных патриархов представителями индийской и русской культур. В то же время мы выявили, как эти сходства и различия в восприятии интерактивных смыслов могут повлиять на описание церковной идеологии, представленной на фотографиях православных патриархов.

Список литературы

1. Ноэль-Нойман Э. Массовые опросы: введение в методику демоскопии. М.: Наука, 1972. 210 с.
2. Основы социальной концепции Русской Православной Церкви. М., 2000. 25 с.
3. Ядов В. А. Стратегия социологического исследования. Описание, объяснение, понимание социальной реальности. М.: Омега-Л, 2007. 345 с.
4. Jewitt C. and Oyama R. 2001, Visual meaning: a social semiotic approach, in Theo van Leeuwen & Carey Jewitt, ed., 'Handbook of visual analysis', Sage, London. P. 134–156.
5. Kress G. & Van Leeuwen, T., 2006. Reading images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London: Routledge. 234 p.
6. Halliday M. A. K. and Matthiessen M. I. M. Halliday's Introduction to Functional Grammar London, Routledge, 2014.

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ О. В. Павенков.

УДК 316.77

К. Н. Рормозер

Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия

НЕМЕЦКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РЕЧЕВОЙ СИТУАЦИИ В ВЕЛИКОМ НОВГОРОДЕ

Аннотация. Статья посвящена немецкой составляющей речевой ситуации в Великом Новгороде. Приводятся примеры использования в языковой среде немецких слов. Делается вывод о естественном присутствии в языковой среде Новгорода немецкого компонента.

Ключевые слова: речевая ситуация, Великий Новгород, история, немецкие фамилии, городские названия, Ганза.

Современная речевая ситуация в России отмечена активным присутствием иноязычия, что вызывает дискуссии и провоцирует определенное беспокойство, в частности, наличие американизмов в обыденной речи и на город-

ских вывесках. Если обратиться к ситуации в конкретном городе, например, в Великом Новгороде как центре области (а ранее губернии), то речевая ситуация выглядит более сложно, так, уже было показано присутствие в его языке итальянской [3] и восточной [4] составляющих.

Цель настоящей статьи – продемонстрировать немецкую составляющую речевой ситуации в Великом Новгороде в связи с его историей и культурой.

Можно утверждать, что новгородцы знакомы с немецкой речью давно. С XII по XV в. неподалеку от Ярославова дворища находился Немецкий двор, принадлежащий Ганзейской конторе, где проживали купцы, приезжавшие торговать с новгородскими купцами. Поэтому в городской язык вошли слова Ганза, Союз Ганзейских городов, ганзейский.

Среди новгородских дворян в XVIII веке было немало немецких фамилий, в чем убеждает Родословная дворянская книга, которая велась с 1790 года. На момент последнего издания данной книги, составленной Новгородским Губернским Предводителем Дворянства Князем Голицыным Павлом Павловичем [1, с. 7–42], в 1910 году в Новгородской губернии было зафиксировано в Канцелярии Дворянского Депутатского Собрания 1735 родов. При этом только в Новгородском уезде, например, было более 50 дворян с немецкими фамилиями: Васмунд Бургард Эрнестович, Герстфельд Генрих Эдуардович, Зейдлер Густав Карлович, Рейхель Казимир Яковлевич, барон Штемпель Геннадий Христофорович, барон Энгельгард Стефан Густавович и др.

Среди губернаторов Новгородской губернии тоже находим немецкие фамилии: Яков Сиверс (имя его присвоено каналу между Мстой и Волховом по указу Александра I – Сиверсов канал), Эдуард Лерхе (имя которого раньше носил Лерховский бульвар на набережной около Путевого дворца Екатерины II), Август Денфер (открывший первую Публичную библиотеку в городе). Две из этих фамилий вошли в новгородскую топонимию, что сделало их знакомыми не только современникам, но и нынешним новгородцам.

В списке купцов и позднее предпринимателей также находим немецкие фамилии: Эмилий Берг, купец Второй гильдии, торговавший льном; Константин Вахтер, купец Первой гильдии, владелец десяти кирпичных заводов в Боровическом уезде; капитан-лейтенант фон Гейзер, директор Адмиралтейской парусной фабрики; Николай Граве, владелец стекольного завода в Окуловке, производившего богемское стекло. И это далеко не полный список.

На благо Новгородской губернии в свое время трудились: инженер-мостостроитель Казимир Рейхель, построивший мосты – через Волхов в Новгороде, Мсту в селе Бронница и Вишеру в деревне Савино; лесовод Эрнест Дамберг, садовод Иван Кошко, питомники которого находились в селе Водсково Подберезской волости и при мызе Каменка на берегу Волхова в Новгородском уезде; доктор Федор Гааз, исследовавший минеральные воды

Старой Руссы; лейб-медик Г. Раух, составивший проект устройства Старорусского курорта и выхлопотавший его постройку.

В 2021 году исполнится 200 лет со дня основания первой новгородской крестьянской немецкой колонии Гореловская, располагавшейся на территории военного поселения графа А. Аракчеева под Чудовом [2, с. 9]. Чуть позже, до 1830 г., образовались Николаевская и Александровская колонии, а от них до 1941 г. отпочковались колонии Тарасиха, Ксенофоновская, Шендорф, Малая Вишерка, Сосниха, Вороний остров, Малая Михайловка, 2-я Александровская и Фридендорф. Фамилии немецких крестьян до сих пор звучат в Новгородской области: Бис, Вилевальд, Штейнмиллер, Мус, Гейслер, Кун, Штрейс, Шох и др.

В советское время немецкие фамилии звучали среди названий улиц, среди прочих имя революционера Карла Либкнехта; эти улицы переименовали после войны. Только в 2010 году с карты города исчезли проспект и площадь Карла Маркса. Но осталось неизменным название улицы в честь Героя Советского Союза майора Александра Германа, командира 3-й Ленинградской партизанской бригады, геройски погибшего в 1943 году.

Современная городская среда поддерживает традицию присутствия немецких имен, но иных. Такие имена носят городские заведения, например, магазины «Берлин», «Gerry Weber», «Bierstube», «Edelweiss»; кафе «Бавария», ресторан «Дом Берга», названный в честь Эмилия Берга, о котором мы упоминали ранее; мини-отель «Дом Майера». Как можно увидеть, немецкие названия появляются на городских вывесках в оригинальном написании и на кириллице.

Актуализацию немецкой составляющей речевой ситуации Великого Новгорода вызвало его вступление в 1993 году в Ганзейский союз Нового времени, или Neue Hanse (Новую Ганзу). 30 июля 2010 года в Великом Новгороде появилось новое межмуниципальное объединение – Союз русских Ганзейских городов, со штаб-квартирой в Великом Новгороде. Российская секция параллельно с Международными Ганзейскими днями ежегодно проводит Русские ганзейские дни, которые проходят по очереди в городах-участниках союза. Десятые Русские Ганзейские дни, прошли 19–20 сентября 2020 г. в Великом Новгороде. Основная часть проекта «Ганзейский диалог» – Медиафорум «Россия и Ганза», который реализуется на средства Фонда президентских грантов по направлению «Развитие общественной дипломатии» и проводится по инициативе Новгородского отделения Союза журналистов России. В социальной сети открыто сообщество журналистов, работающих на территории Ганзейских городов «Международный Пресс-клуб «HANSA-MEDIA»», у Союза русских Ганзейских городов есть свой интернет-портал (<http://hansarus.org/>), где собирается информация о мероприятиях, посвященных русской Ганзе.

Таким образом, в XXI веке круг «ганзейской» лексики пополнился названиями «Ганзейские дни», «Ганзейский медиафорум», «Русская Ганза», «Ганза Новгородская», «Молодая Ганза», «Ганза-Медиа», «Ганзейская комната» в Культурном центре «Диалог», Ганзейская ладья, Конгресс-холл ГАНЗА в бизнес-центре «Диез», кафе «Ганзейский погребок», расположенное в южном флигеле комплекса зданий Путевого дворца Екатерины II, «Ганзейский фонтан» на Ярославовом Дворище (выполнен в форме круга из гранита диаметром восемь метров, символизирующего стол переговоров), а также «Ганзейский знак», который представляет собой изображение двух древних парусных судов: ганзейского когга и новгородской ладьи, над которыми вместо парусов возвышаются два дерева, кроны которых сплетены друг с другом и символизируют единство Старой и Новой Ганзы.

Итак, продемонстрировав немецкую составляющую речевой ситуации в Великом Новгороде в его истории и современности, мы пришли к следующему выводу. Уникальная речевая и культурная ситуация Великого Новгорода, отражающая его культурную открытость, сложилась естественно, изменяясь исторически, что подтверждает и ее немецкая составляющая, запечатленная в немецких фамилиях и названиях разных эпох.

Список литературы

1. Голицын П. П. Родословная книга дворян Новгородской губернии // Губернская типография. Новгород. 1910 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://elibr.shpl.ru/ru/nodes/16250-golitsyn-p-p-spisok-dvoryanskih-rodov-novgorodskoy-gubernii-vnesennyh-v-dvoryanskuyu-rodoslovnuyu-knigu-s-1787-g-po-1-e-yanvarya-1910-goda-s-prilozheniem-spiska-gubernskih-i-uezdnyh-predvoditeley-dvoryanstva-1767-goda-novgorod-1910> (дата обращения: 12.10.2020).
2. Немецкие колонии Новгородского и Чудовского районов Ленинградской области (1927–1941): Сборник документов / сост.: Н. В. Салоников (отв. сост.), Н. С. Федорук и др.; науч. ред. И. В. Черказянова. СПб.: Нестор История, 2019. С. 584. [Электронный ресурс]. URL: <http://drb.ru/wp-content/uploads/2020/07/Nemeckie-kolonii-1937-1941.pdf> (дата обращения: 12.10.2020).
3. Шмелёва Т. В. Итальянский код новгородской культуры // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2019. № 6 (24). [Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_41552651_20637185.pdf (дата обращения: 12.10.2020).
4. Шмелёва Т. В. «Восточные мотивы» новгородского ономастикона // Русская речь в инонациональном окружении. Вып. 11: межвузовский сб. науч. ст. / редкол.: Т. С. Есенова [и др.]. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2019. С. 144–150.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород), профессор Т. В. Шмелёва.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЛЬТИМОДАЛЬНЫХ МЕТОДОВ В ИССЛЕДОВАНИИ ЯЗЫКА ФОТОГРАФИЙ

Аннотация. В статье рассмотрено использование мультимодальных методов в исследовании языка фотографий. Интерактивное значение фотографий может влиять не только на мнение зрителей об изображенных на них персонах, но и отражать идеологическую составляющую коммуникации. Анализ направлен на выявление факторов предпочтительности реципиентами одной фотографии перед другой, автор приходит к выводу о том, что в «языке фотографий» межличностная метафункция показана через отношения между представленным участником (участниками) и зрителем или читателем.

Ключевые слова: фотография, мультимодальный метод, значение, анализ, зритель, автор.

Интерактивное значение является общей концепцией взаимодействия для многих социальных наук (например, социологии), в системной функциональной лингвистике (SFL) его часто характеризовали как связанное с межличностной метафункцией [1, с. 30]. Подход SFL разделяет основополагающее предположение о том, что «мы используем язык, чтобы понять наш опыт и осуществить наше взаимодействие с другими людьми. Это означает, что грамматика должна взаимодействовать с тем, что происходит вне языка: с событиями и условиями мира, а также с социальными процессами, в которые мы вовлечены. Но в то же время она должна организовать конструирование опыта и разыгрывание социальных процессов, чтобы их можно было преобразовать в формулировки» [1, с. 25]. Этот тезис основан на стремлении предложить и проиллюстрировать применение мультисемиотической теории Кресса и Ван Левена к анализу фотографий политиков в контексте исследования с участием российских участников. Новизна вклада заключается как в экспериментальном методе, использованном для применения теоретической модели, так и в данных. С теоретической точки зрения новизна тезиса в некоторой степени заключается в попытке применить системную функциональную мультисемиотическую теорию, западную модель, к незападному восприятию фотографий российских политиков как незападных данных. Хотя Кресс и Ван Левен выражают некоторые опасения относительно возможностей применения их теории к незападным культурам [6, с. 3]. Можно

утверждать, что сочетание этой мультисемиотической модели, адаптированной к культурным различиям, с социологическим контент-анализом могут оказаться полезными при анализе данных. Следуя методам социологического контент-анализа, настоящее экспериментальное исследование разработано с учетом процедур стандартизации и межэкспертной надежности, чтобы получить надежную информацию о сходствах и различиях в восприятии данных по двум культурам.

Фотографии как объект лингвистического анализа

Фотографии – довольно сложные объекты анализа. Кажется, мы можем легко увидеть и понять значение фотографий. Однако это не так.

Российскими учеными на эту тему было проведено несколько исследований. Российские исследователи рассматривали фотографии советских лидеров как видимое присутствие советской идеологии. Принято считать, что советские фотографии рассматривались как социальный феномен для представления и закрепления властных отношений. В предыдущих публикациях автор утверждал, что идеология является важным фактором человеческого восприятия [4, с. 2]. Однако некоторые исследования, проведенные до конца 1990-х годов, носили субъективный характер и не использовали строгих или экспериментальных методов [5, с. 3].

Социальная семиотика фокусируется на описании «семиотических ресурсов» [2, с. 134]. Важная особенность визуальных ресурсов – создание потенциальных смыслов. Соответственно, описание ресурса – это не описание одного значения; это описание ограниченного набора возможных смыслов, которые создаются авторами и зрителями в процессе их участия в процессе интерпретации изображений [2, с. 135].

Вклад Кресс и Ван Левен в исследование языка фотографий

Кресс и Ван Левен совершили прорыв в визуальном анализе. Их работы предоставляют исследователю методические инструменты, которые он может использовать для определения и объяснения смысла фотографий. Основываясь на идее лингвиста Майкла Халлидея, Кресс и Ван Левен утверждают, что визуальный режим должен выполнять определенные коммуникативные метафункции: идеологические, межличностные и текстовые. Используя различные визуальные элементы, создатель изображения влияет на то, как зритель будет воспринимать фотографию или изображение. Идеационные и межличностные метафункции подчеркивают характеристики композиции, в то время как текстовая метафункция дает возможность исследовать общую композицию изображения [3, с. 40–42].

Кресс и Ван Левен отметили, что они стремятся к регулярности использования различных визуальных элементов в системах визуальной коммуникации. Цели их исследования не предполагают выяснения причин его использования, ибо «каждое изображение включает выражение идеологических позиций и не может рассматриваться как объективный образ реально-

сти» [3, с. 14]. Это означает, что возможны серьезные межкультурные различия в интерпретациях. Ученые говорят, что «наша» грамматика – это довольно общая грамматика современного визуального дизайна в «западных» культурах, учет явных и неявных знаний и практик, связанных с ресурсом, состоящий из элементов и правил, лежащих в основе культурно-специфической формы визуальной коммуникации. В своей работе они ограничили примеры визуальными текстовыми объектами из «западных» культур и задались вопросом, может ли мультисемиотическая теория помочь нам в анализе фотографий российских политиков. Однако после установления западной ориентации и неуниверсальности их визуальной грамматики Кресс и Ван Левен предположили, что, несмотря на культурную специфику, это может принести некоторую пользу незападным культурам: «Это не «универсальная» грамматика. Визуальный язык, несмотря на предположения об обратном, не является прозрачным и универсальным; это культурно специфично. Надеемся, наша работа сможет предоставить некоторые идеи и концепции для изучения визуальной коммуникации в незападных формах визуальной коммуникации» [3, с. 3]. Что же касается идеологии, то из-за разницы в восприятии фотографий в разных культурах они могут вызывать разные идеологические позиции или реакции. Отсюда следует вывод, что идеология в фотографиях не является свойством самих фотографий, а возникает во взаимодействии между создателем и получателем, возникающий «смысловой потенциал – это диапазон значительных вариаций, имеющихся в распоряжении говорящего» [1, с. 171].

Кресс и Ван Левен назвали создателя и зрителя «интерактивными участниками». Интерактивные участники – это «реальные люди, которые создают и осмысливают образы в контексте социальных институтов, которые в разной степени и по-разному регулируют то, что можно «сказать» с помощью изображений, и как это должно быть сказано и как это должно быть интерпретировано. В то же время «Продюсер и зритель знают друг друга и взаимодействуют лицом к лицу, как, например, когда мы делаем фотографии друг друга, чтобы хранить их в кошельках или прикреплять к булавкам. Но во многих случаях нет немедленного и прямого участия. Продюсер отсутствует для зрителя, а зритель отсутствует для продюсера» [3, с. 105]. Соответственно, между участниками были установлены три вида отношений:

1. Отношения между представляемыми участниками.
2. Отношения между интерактивными и представленными участниками (отношение интерактивных участников к представленным участникам).
3. Отношения между интерактивными участниками (то, что интерактивные участники делают друг с другом с помощью изображений) [3, с. 114]. Эти отношения можно изучить с помощью относительно простых индикаторов, которые отражаются на фотографиях и конструируют эти интерактивные значения: контакт, социальная дистанция и отношение.

1) Контакт. Использование «контакта» (пристального взгляда) способствует установлению отношений между зрителем и каким-либо человеком на изображении. Концепция контакта особенно важна для нас, потому что каждая фотография может содержать изображение человека. В данном контексте под видом понимается ситуация, когда изображаемый человек смотрит прямо на зрителя. Кресс и Ван Левен утверждают, что изображенный человек напрямую обращается к зрителю и чего-то требует от него / нее. Специфика установившихся отношений между изображаемым человеком и зрителями зависит от дополнительной информации, полученной другими способами (например, мимикой или жестами). Контакт может быть закодирован как требование или предложение. Требование может быть обозначено как «пристальный взгляд на зрителя», предложение – как «отсутствие взгляда на зрителя» [3, с. 148].

2) Расстояние. Физическая дистанция между изображенными людьми и аудиторией определяет социальную дистанцию. В этом смысле физическое расстояние – это размер объекта на изображении, который создает визуальное впечатление, будто он находится на некотором расстоянии от зрителя. Физическая близость, изображенная с аудиторией, а также между реальными людьми, олицетворяет социальную близость, близкие отношения между ними.

Фотографии обычно указывают на местоположение, поскольку участники часто находятся в определенных местах (например, политики в церкви, встреча политиков и Папы в аэропорту). Визуальное представление местоположения различает передний план, то есть более заметный или более заметный, и менее заметный задний план. Чтобы проиллюстрировать это, объекты в локации могут иметь разные формы и размеры. Фотографии обычно демонстрируют не один или несколько объектов, а ситуацию взаимодействия между ними. Мы можем выделить три расстояния:

1. Близкое расстояние показывает ситуацию и объекты, как будто зритель ими занят.

2. Среднее расстояние – ситуация и объекты показаны полностью, без большого пространства вокруг них.

3. Большое расстояние – ситуация и объекты показаны только для нашего созерцания.

Кресс и Ван Левен предлагают следующие типы дистанции: интимное / личное, социальное или безличное. Интимное / личное расстояние описывается как «близкое личное расстояние» – это расстояние, на котором «можно удержать или схватить другого человека» и, следовательно, расстояние между людьми, которые находятся в интимных отношениях друг с другом». Социальная дистанция как «удаленная личная дистанция» – это дистанция, на которой «обсуждаются темы личных интересов и интересов». Безличная дистанция – это «публичная дистанция» [3, с. 124]. Для кодировщиков Ин-

тимная / личная дистанция может быть обозначена как «близкий план», социальная дистанция – как «средний план», безличная – как «дальняя» [3, с. 148].

Отношение. Отношение имеет более сложную структуру, которая включает субъективные и объективные установки. Субъективное отношение включает две группы показателей:

- вовлеченность и непривязанность;
- сила зрителя, равенство и представленный участник.

Объективность относится к «научным и техническим изображениям, таким как диаграммы, карты и диаграммы». Это не рассматривается в настоящем исследовании.

Вовлеченность и непривязанность. Кресс и Ван Левен утверждают, что горизонтальная точка зрения определяет уровень вовлеченности и непривязанности как продюсера, так и зрителя созданного изображения. Степень вовлечения устанавливается с помощью углов. Есть два разных типа углов:

а) горизонтальный угол – это «функция отношения между фронтальной плоскостью создателя образа и фронтальной плоскостью представленных участников». Эти отношения могут быть параллельны или образовывать угол. Кресс и Ван Левен считают, что функция фронтального угла показывает, что «то, что вы видите здесь, является частью нашего мира, чем-то, с чем мы связаны».

б) фронтальный угол – это угол максимального вовлечения. Он ориентирован на действие [3, с. 145].

Понятие «косые точки» означает, что отношения образуют угол. Кресс и Ван Левен думают, что наклонный угол указывает на то, что «то, что вы видите здесь, не является частью нашего мира, это их мир, то есть то, с чем мы не связаны» [3, с. 143].

В процессе кодирования наших фотографий «Вовлеченность» может быть обозначена как «фронтальный угол», а «Непривязанность» может быть обозначена как «наклонный угол».

Сила зрителя, равенство и сила представленного участника. Одним из аспектов анализа фотографий является связь между изображаемыми участниками, в нашем случае Политиками, и наблюдателем, которая называется перспективой. Перспектива включает в себя два измерения:

1. Выбор определенного размера кадра, но на самом деле он также включает в себя выбор угла, то есть точка зрения.

2. Это может дать возможность выразить субъективное отношение, которое является личной оценкой зрителей действий представленных участников [3, с. 135].

Здесь мы обсуждаем понятие угла не как показатель вовлеченности, а как показатель силы. Этот угол известен как вертикальный угол, и внутри него мы должны смотреть на низкий угол, высокий угол и уровень глаз. Под большим углом объект, на который мы смотрим, становится маленьким и не-

значительным. Высокие углы имеют тенденцию принижать человека и сглаживать его морально, низводя его до уровня земли в непреодолимом детерминизме. Если на представленного участника смотреть под большим углом, то есть сверху вниз, зритель имеет власть над представленным участником. Если представленный участник виден под низким углом, представленный участник имеет власть над зрителем. Наконец, если фотография расположена на уровне глаз, то точка зрения является равной, и нет никакой разницы в силе. В процессе кодирования наших фотографий мощность зрителя может быть указана как «высокий угол», Равенство может быть указано как «угол на уровне глаз», а отображаемая мощность участника может быть указана как «низкий угол» [3, с.148].

В «языке фотографий» межличностная метафункция показана через отношения между представленным участником (участниками) и зрителем / читателем. Кроме того, между создателем изображения и зрителем устанавливаются отношения. Другими словами, создатель (автор) изображения может предложить, как зритель должен смотреть это изображение и представленных им участников.

Список литературы

1. Halliday M. A. K. and Christian M. I. M. Matthiessen. Halliday's Introduction to Functional Grammar. London: Routledge, 2014.
2. Jewitt C. and Oyama R. Visual meaning: a social semiotic approach, in Theo van Leeuwen & Carey Jewitt, ed., 'Handbook of visual analysis', Sage, London, 2001. P. 134–156.
3. Kress G. & Van Leeuwen T. Reading images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London: Routledge, 2006.
4. Pavenkov O. V. Contemporary linguistic analysis of the concept "love". *Studia Humanitatis*. № 4. – URL: <http://st-hum.ru/content/pavenkov-os-contemporary-linguistic-analysis-concept-love> (Accessed on: 23.07.2016).
5. Pavenkov O. V. Christian social mission in India: stages of development and modern problems. – URL: <http://orthodoxy-sa.org/index.php/en/history/369-christian-social-mission-in-india-stages-of-development-and-modern-problems#.V6DPE2uhpBc> (Accessed on: 23.07.2016).
6. Van Leeuwen T., & Caldas-Coulthard C. R. The semiotics of kinetic design. In D. Banks (Ed.), *Text and Texture: Systemic Functional Viewpoints on the Nature and Structure of Text*. Paris: L'Harmattan, 2004.

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ О. В. Павенков.

Секция 2

СМЫСЛОВЫЕ СТРАТЕГИИ КИНОТЕКСТА

УДК 791

Д. А. Барташевич

Финансовый университет при Правительстве РФ,
Москва, Россия

ЭВОЛЮЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО И ЕГО БУДУЩЕЕ

Аннотация. В статье рассматривается история становления французского кинематографа в аспекте его влияния на мировую индустрию кино, называются основные представители ключевых школ, современные режиссеры и актеры, определяются современные тенденции французского кино и перспективы его развития.

Ключевые слова: кино, французский кинематограф, Франция.

Франция – страна необычайных нравов. Она подарила миру импрессионистов, которые впоследствии стали двигателями искусства, во Франции творили и создавались самые известные гранд кутюрье, и именно тут родилось кино. 8 декабря 1895 года в «Гранд кафе» на бульваре Капуцинов впервые в истории была публично показана лента, снятая Огюстом и Луи Люмьером на изобретенном ими аппарате. За несколько месяцев до этого были показаны экспериментальные демонстрации фильмов, которые пользовались колоссальным успехом среди парижан. Уже в то время было понятно, какой популярностью пользуется этот вид нового искусства: цена билета составляла 1 франк, а фильмы по 20 минут крутили целый день. За первые три недели кино посетили более двух тысяч человек.

Следующим французом, внесшим большой вклад в развитие мирового кинематографа, стал Жорж Мельес, открывший способы ускоренной и замедленной съемки в 1896 году, начал использовать спецэффекты: наплывы и затемнения, первым построил съемочный павильон в собственном загородном доме. Его картины «Фауст и Маргарита», «Кабинет Мефистофеля» были выпущены в прокат в 1897 году. Этот момент знаменателен еще тем, что была совершена первая попытка записать голос синхронно. Для Мельеса начало двадцатого века также охарактеризовано плодотворной работой: это время первых французских фантастических фильмов «Путешествие на луну», «Человек-оркестр», «Двадцать тысяч лье под водой». Творчество этого режиссера можно назвать настоящим достоянием мирового кинематографа и огромным шагом в его развитии.

© Барташевич Д. А., 2021.

Франция не была бы Францией, если бы искусство не сопровождало кинематограф на протяжении всего времени существования. Движение авангардистов было против использования кино в коммерческих целях. Так в 1924 году вышел фильм нового направления режиссера Фернана Леже «Механический балет». За ним последовала целая серия короткометражек, принадлежавших к дадаистическим, абстрактным, сюрреалистическим направлениям. Режиссеры экспериментировали в области формы, практически игнорируя при этом содержание. Режиссеры начинают работать в жанре сюрреализма. Ман Рэй относился к жанру спокойного сюрреализма, в то время как испанский режиссер Луис Бунюэль, работавший вместе с художником Сальвадором Дали, – к резкому.

Иностранные режиссеры активно работали во Франции. На развитие авангардистского кино большое влияние оказали работы бразильского режиссера Альберто Кавальканти, дебютировавшего с сентиментальным репортажем, посвященном парижской жизни, «Только время» в 1926 году. Этот фильм стал первой попыткой показать разнообразие города, его социальные, архитектурные и другие контрасты. В другой своей картине «На рейде», вышедшей в 1928 году, он показывает контраст между реальной жизнью в Марселе и мечтой о дальних странах.

В этот же период сын известного основоположника импрессионизма Огюста Ренуара Жак дебютирует в кино со своими произведениями «Девочка со спичками» и «Дочь воды», стремясь найти новое видение классического сюжета, и его произведения становятся значимыми для развития французского кинематографа.

Именно во Франции появились первые фильмы со звуком. Для многих режиссеров появление звука стало чуть ли не трагедией, по их мнению, с его появлением вся театральность исчезала. Не все могли выстоять в новых условиях, те, кому это удавалось, начинали творить с новой силой и искать новые пути развития своего творчества.

Новая волна французского кино началась в 1950–1960-е годы, когда Франция стала законодательницей мод в киноиндустрии. Основной чертой «новой волны» становится отказ от исчерпавшего себя к тому времени стиля съемки и предсказуемости повествования. Новые режиссеры – это молодые люди, ранее работавшие журналистами и критикующие реальность. Первый фильм нового направления – «Красавчик Серж» Клода Шаброля. Это история о страдающем от туберкулеза молодом человеке, который после долгого отсутствия возвращается домой.

В это же время невероятным успехом пользуются экзистенциальная драма Алана Рене «Хиросима, любовь моя», криминальная драма Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» и драма Жан-Люка Годара «На последнем дыхании», все они вышли в период 1958–1960 годов.

Участники новой волны отрицали существование общей концепции. Трюффо высмеивал противостояние личности буржуазному миру, Ша-

бродь – романтический взгляд на человечество, Годар говорил о протесте против превращения человека в робота. Работы представителей новой волны оказали серьезное влияние на будущее формирование авторского кино во всем мире, основным отличием которого является присутствие режиссера на всех этапах создания картины [1].

Несмотря на то что авторское кино к этому времени уже зародилось в Англии, именно французское стало «испанской харчевней», в которой можно было найти все. Впервые такой термин был использован журналистами и только в 1962 году вошел в обиход благодаря публикации в журнале «Cahiers du cinéma». Этот журнал до сих пор считается цитаделью “la nouvelle vague” (фр. новая волна) [4]. Подобный факт становится доказательством того, какое влияние французы оказали на формирование международного кинематографа.

Говоря о французском кино, не стоит забывать о неподражаемых комедиях: Фернандель, Бурвиль, Луи де Фюнес, Пьер Ришар – неподражаемые герои французских комедий. Каждый из них имел свой образ, запоминающийся зрителями.

Современный французский кинематограф – это *melange* (фр. смесь) психологизма, тонкого юмора, драматизма и авторской работы. Если семидесятые и восьмидесятые годы XX века характеризуются преимущественным участием в французских фильмах мужчин, то сейчас наравне с мужчинами блистают и женщины. Одними из самых известных французских актрис являются Одри Тоту и Марион Котийяр. Тоту – актриса романтических фильмов с непревзойденным французским юмором. Это и всемирно известная «Амели», по местам действия которой сейчас водят экскурсии в Париже. И «Роковая красотка», где Одри сыграла девушку, ищущую себе богатого мужа, а нашедшая любовь. Фильмы с актрисой наполнены легкостью, красотой, шармом и теплотой, а прекрасное исполнение ролей вызывает желание пересматривать фильмы по несколько раз.

Еще одной звездой современного французского кино, безусловно, является Марион Котийяр. «Jeux d'enfants» (фр. игра детей), в российском переводе «Влюбись в меня, если осмелишься» – потрясающая мелодрама с участием этой актрисы. Роль сыграна непревзойденно. Для Котийяр характерно исполнение ролей девушек-бунтарок, в таком образе она предстает в фильмах «Хороший год» и вудиаленновском «Полночь в Париже». В последнем, несмотря на американское происхождение фильма, стоит отметить образ Парижа, как настоящего, так и окутывающего зрителя шлейфом культурного прошлого. Вместе с героями картины мы будто погружаемся в атмосферу двадцатых годов прошлого столетия, заходим в знаменитое кафе «Максим», знакомимся с Сальвадором Дали, танцуем в кабаре и – влюбляемся в Париж.

Французское кино богато фестивальными картинами, увенчанными национальными и мировыми наградами. «Ветер перемен» Беттина Оберли

(2018) был представлен на фестивале «Франкофонии» в Москве. В нем затронуты экологические проблемы, в том числе и перегибы, возникающие на «зеленой теме». «Образцовые семьи» Жан-Поля Раппно – фильм о любви, семье и наследстве, наполненный красотой Франции и истинным шармом. «Генсбур, любовь хулигана» – байопик Жоанн Сфар о жизни и пути знаменитого музыканта Сержа Генсбура. Историческая драма «Один король – одна Франция» Пьера Шоллера рассказывает о Французской революции. Все эти фильмы говорят нам о том, что отголоски «новой волны» до сих пор влияют на творчество режиссеров и поэтому французское кино и сейчас остается поистине уникальным явлением.

Что ждет кинематограф в будущем? Попробуем охарактеризовать происходящее в мировом кинематографе. На наш взгляд, в его развитии наблюдаются несколько тенденций:

1. Экранизация классических книг, что называется, «на новый лад». «Маленькие женщины» – один из тех фильмов, который показывает классический сюжет Луизы Мэй Олкотт в современной интерпретации.

2. Уклон в сторону европейского кино с его традициями. Здесь у французских достаточные высокие шансы занять лидирующие позиции.

3. Настоящая игра актеров в кино, а не обилие спецэффектов и компьютерной графики, как это происходит в новой ленте Роберта Земекиса «Ведьмы», в которой делается ставка на актерскую работу, несмотря на присутствие спецэффектов.

4. Доля науки в кино. Ярким примером этого года является фильм «Довод» Кристофера Нолана.

Россия всегда была основным «потребителем» французского кино, как показывают современные исследования, эта тенденция сохраняется и среди нового поколения: российская молодежь смотрит французские фильмы [3]. Ученые также замечают, что «в Европе Франция является, безусловно, страной № 1 по поддержке национального кинематографа» [2, с. 89]. Это только одна из причин, по которой французский кинематограф должен «поймать» новые веяния и выйти на мировые тренды, ибо у него есть большие шансы стать лидером в этой новой волне. К тому же именно поиски и находки в национальном кино может стать отличным способом продвижения французской культуры как внутри страны, так и во всем мире.

Список литературы

1. Горлопеев Т. Французский кинематограф: история и этапы развития, особенности // FB.RU. 19.01.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://fb.ru/article/456690/frantsuzskiy-kinematograf-istoriya-i-etapy-razvitiya-osobennosti> (дата обращения: 03.11.2020).
2. Крюкова О. А. Французский кинематограф в пространстве повседневности // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 2. С. 83–94.

3. Сукачева К. О., Василькова И. В. Кинематограф Франции и его место в современном мире // Диалог культур – диалог о мире и во имя мира: материалы X Международной студенческой научно-практической конференции (г. Комсомольск-на-Амуре, 25 апреля 2019 г.). Комсомольск-на-Амуре, 2019. С. 257–261.

4. Трофименков М. Французская «новая волна»: революция в кино // Арзамас. Курс № 48 [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1418> (дата обращения: 03.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Финансового университета при Правительстве РФ (Москва), доцент Т. Л. Каминская.

УДК 81+004.928

С. И. Венедиктова

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЛЬТСЕРИАЛА «СМЕШАРИКИ»

Аннотация. В статье ставится задача выявить и классифицировать языковые особенности персонажей мультсериала «Смешарики». Рассмотрены особенности речи каждого персонажа мультфильма с точки зрения морфологии, лексики, словообразования и стилистики. Выявлены аллюзии и цитаты из художественной литературы и кино, использованные в сериале. Отмечено значение особенностей речи персонажа для раскрытия образа героя.

Ключевые слова: язык, языковые особенности, мультсериал, «Смешарики».

Мультипликационный сериал «Смешарики» называют самым успешным современным российским проектом, посвященным детям [2]. Его серии выходят на студии «Петербург» с 2004 года и по сей день. Это истории о приключениях шарообразных антропоморфных животных, обладающих запоминающимися образами и уникальными характерами. Среди героев нет антагонистов, и сюжеты серий строятся вокруг личных проблем персонажей. Почему этот мультфильм оказался таким успешным? Как отмечают критики, «сильная сторона «Смешариков» – просто говорить с детьми о тонком» [7]. Действительно, кроме ярких образов и динамичного сюжета в каждой серии, в сериале отражается реальная жизнь общества, благодаря чему у маленьких зрителей формируется картина мира, приближенная к реальности. Дети при помощи мультфильмов расширяют свой кругозор, учатся нормам поведения

в обществе и, конечно же, осваивают язык, необычайно богатый в этом сериале. Выявим и охарактеризуем лингвистические особенности мультсериала «Смешарики» на разных уровнях языка.

Словообразование: имена персонажей. Само слово «смешарики» образованно от словосочетания «смешные шарики» путем частичного сложения слов. Название подчеркивает шарообразную форму персонажей и их веселый характер. Имена персонажей образованы по разным словообразовательным моделям:

– усечение производящей основы. Так получены имена *Крош* и *Пин*. *Крош* – имя создано путем усечения прилагательного «крошечный». Имя *Пин* образовано от существительного пингвин путем усечения производящей основы. При этом лексическое значение не изменилось;

– суффиксальный способ:

-ик- – *Ёжик* – имя собственное, которое соответствует нарицательному существительному, разговорному обозначению животного семейства ежевых. Слово образовано суффиксальным способом от *ёж*, уменьшительный суффикс выражает положительную оценку и соответствует смыслу «хороший, приятный, славный»;

-аш-, -яш- – непродуктивные суффиксы в русском языке, вносящие оттенок шутливо-иронический и даже ласкательный в слова типа *добряш*, *пухляш*, *племяш*. В сериале два имени животных образовано таким способом: *Лосяш* – производное от *лось*, и *Бараш* – слово оканчивается так же, но образовано, по-видимому, от существительного «барашек» усечением компонента -ек;

-ыч- – с помощью него образованы имена *Копатыч* и *Кар Карыч*. В первом суффикс присоединяется к глаголу копать (по сценарию медведь Копатыч – огородник). Форма *Копатыч* соотносится с названием медведя в русских народных сказках – *Михайло Потапыч* или просто *Потапыч*. Имя ворона *Кар Карыч* по форме похоже на традиционное русское имя и отчество в разговорном стяженном варианте (*Иван Иванович*, *Пал Палыч* и др.), но суффикс присоединяется не к личному имени, а к звукоподражанию кар-кар. Нарушение традиционной модели словообразования приводит к ярким и запоминающимся именам персонажей медведя и ворона, вполне соотносящимся с их традиционными представлениями в культуре и характерами в мультсериале;

-ун- + -j- – с помощью этих словообразовательных элементов образовано имя Совунья от названия птицы *сова*. В Большом современном толковом словаре отмечается, что суффикс -ун- применяется для обозначения «лиц, которые характеризуются качеством или свойством, названным словами, от которых соответствующие имена существительные образованы» [3]: *леун*, *молчун*, *бегун* и пр. Второй суффикс имеет разговорный оттенок и обозначает «женскость» носителя этих качеств и свойств: при помощи суффикса -j- «образовывались номинации лиц женского пола от существительных со значе-

нием лица мужского пола с суффиксом -ун-: (бегун – бегунья, лгун – лгунья, крикун – крикунья, колдун – колдунья, болтун – болтунья, плясун – плясунья, прыгун – прыгунья, шалун – шалунья)» [1, с. 13]. В сериале имя совы, видимо, отсылает к качествам и свойствам этой птицы, заложенным в традиционной русской культуре, об этом говорит и отсутствие формы *совун*: ведь в фольклоре сова всегда женский персонаж;

-уш-, -юш-: *Нюша*. Давно существуют в русском языке краткие имена с этими суффиксами: *Танюша, Павлуша*, они, по словам лингвистов, стилистически маркированы в плане экспрессивной оценочности и оформляют оценочно характеризующие наименования лица [6, с. 1329]. Нюша – одна из форм личного имени Анна, устаревшая, но возрожденная популярной в детской среде певицей. В «Смешариках» это имя дадено свинье и, видимо, ассоциации надо искать не с русским личным именем и его носителями, а со словом хрюша. Причем, если это слово еще несет некие отрицательные ассоциации с объектом именования, то в имени Нюша уже нет ничего отрицательного, ведь перед нами – персонаж милой, эмоциональной, немного наивной девушки, а соотнесение с определенным животным остается на уровне форм (круглая, пышечка) и цвета (розовая – очень популярный в «девчачьем» мире).

Мы видим, что почти все имена персонажей образованы по существующим словообразовательным моделям, но семантические стратегии имен уводят их ассоциативный ореол в сторону от узуальных значений. Это соответствует хронологу мультсериала: сказочные герои несуществующей волшебной страны.

Речевые характеристики персонажей. Лосяш – ученый, его речь насыщена терминами и научными фразами: *ископаемое, водоплавающее, звуковые колебания, световые волны, частотный диапазон* и др. Лосяш использует оценочные и модальные слова, свойственные речи интеллигенции: *жаль* (но не *жалко*), *логично, умно, отнюдь*. Обращаясь к друзьям, называет их по действию, по признакам: *заботливые вы мои, друг мой циничный, занятой вы мой*, выбирает слова с суффиксами книжного происхождения: *достоинство, всеобщность, оптимизм, вдохновитель, гуманист, импровизатор* и др.

Персонажи-Смешарики активно пользуются разговорным стилем, для которого характерно использование суффиксов субъективной оценки: *чаек, кроватка, беденький, метеоритище, дружище*. Также речь героев наполнена большим количеством фразеологизмов, пословиц и поговорок: *горе луковое, наврал с три короба, язык без костей, вверх тормашками*. В диалогах присутствует эмоционально окрашенная лексика: *гадость, дрянь, барахло, зараза, болтун, бедолага* и молодежный сленг: *классная штука, ботаник, в чем приколы?*

К разговорной речи примыкает просторечие. Понятием «просторечие» определяются несоответствия от норм литературного языка, а также грубая,

вульгарная лексика в речи неграмотной доли населения. Копатыч – типичный носитель просторечия, что делает его «самым простым» персонажем. Употребляемые им формы выходят за пределы норм литературного русского языка.

Отражены в сериале следующие фонетические признаки просторечия: повышенная громкость речи, общение на расстоянии (перекликивание), своеобразная грубоватая интонация, фарингализация («осипший» голос). Все перечисленное характерно для речи Копатыча, которой свойственно нарушение грамматических норм, стяжение слов и фраз (*Чес-слово! Покажь! Слышь! Что хошь!*), искажение фонетического облика слова (*у тебе, чаво*), неправильное ударение, ошибки в образовании грамматических форм слова: *молодца, поплохело, кажись, должен*.

Речь Нюши насыщена эмоциональными восклицаниями, глаголами в повелительном наклонении и модальными словами: *Ну вы в-а-а-ще! Совсем с ума сошли! Держите меня! Я лучше знаю!* Все это соответствует ее характеру: непосредственная, восторженная, категоричная.

Бараш – персонаж творческий, он поэт, в его речи часты абстрактные существительные: *творчество, вдохновение, искусство, стихия и слова из области стихосложения: поэзия, муза, рифма, стихи, звуки*.

Кар Карыч – артистическая натура, он любит иноязычные слова и фразы: *мадмуазель, гранд мерси, о соли мио, белиссимо!* Часто напевает арии из опер, с юными героями обращается покровительственно: *старина, мой юный друг, коллега, молодежь* – все это подчеркивает зрелый возраст Кар Карыча и его интеллигентность.

Совунья напевает «Ландыши, Ландыши» и «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» – песни наших бабушек. Это добавляет особые штрихи к ее образу: во-первых, обозначает возраст, во-вторых, показывает характер: бодрость духа, активная жизненная позиция и при этом чувствительность.

Иноязычная лексика и акцент. Акцентная речь характеризуется не только искажением произношения, в ней упрощается система неродного языка: «отклонения от произносительной нормы в неродной речи говорящего <...> обладают определенной спецификой, отражающей языковую (национальную, социальную, территориальную) принадлежность человека, говорящего с акцентом» [4, с. 78–79]. Пин – изобретатель и ... немец. Употребляет много слов и выражений на немецком языке: *найн, дас ист гуд, битте, натюрлих, данке шён*. Для его речи характерны ошибочные ударения: *пустЯки, захлопнУлся, вечный двигАтель*, отсутствие согласования в роде имен существительных: *маленький заминка, важный деталь, автоматический навигация*, употребление глаголов неопределенной формы вместо форм прошедшего времени: *Где же вы быть? Я так волноваться! Я делайт, я не знайт*, вставка вспомогательного глагола есть в составное именное сказуемое настоящего времени *Вы мне не есть друг! Это есть катастроф!*

Устаревшая лексика. Мулентий – персонаж из 19 века, помещик. В его речи множество устаревших слов: *приказчик, крестьянин, барин, князь, архаичные слова и выражения: груши околачивать, окаянный, музицировать, горлопанить*, устаревшие формы местоимений: *сей, оный*, обращения, характерные для речи дворянства: *мон шер* (фр. *мой дорогой*), *душечка, сударь*.

Термины и профессиональная лексика. В сериях о морских приключениях в речи героев появляются особые слова – термины мореплавателей и морская лексика: *ихуна, фарватер, судно, провиант*. Они нужны для создания атмосферы и привлекают внимание маленьких зрителей.

Компьютерная лексика. В серии «Игра» о Лосяше, увлечемся компьютерными играми, есть примеры геймерского жаргона, так популярного у современного юного зрителя: *игрушки* – игры для ПК, *сохраняться* – нажимать на клавиши CTRL+S, *уровень* – часть игры.

Аллюзии и цитаты. Речевое пространство «Смешариков» наполнено пародийными моментами. Это отсылки к известным фильмам и литературным источникам, среди которых есть и прямые цитаты из советского мультфильма о Винни-Пухе: «Неправильные какие-то оказались пчелы!», «Открывай, Медведь пришел!». Образ Ежика перекликается с «Ежиком в тумане» – сказкой С. Козлова и мультфильмом Ю. Норштейна. Названия отдельных серий представляют собой точные или приблизительные цитаты: «Танцор диско» (к/ф), «Ёжик в туманности» (м/ф), «Полеты во сне и наяву» (к/ф), «Вишневый сад» (пьеса А. П. Чехова). Отсылку к произведению Чехова, пока неизвестному маленькому зрителю, авторы объяснили следующим образом: «Мне показалось симпатичным, если ребенок, видевший в детстве наш «Вишневый сад», через пять-семь лет удивится: «Оказывается, есть некто Антон Павлович Чехов, который ТОЖЕ написал «Вишневый сад»?» [7].

Цитироваться могут фразы из рекламных роликов и телесериалов. Так возглас доктора-Совуны «Мы его теряем!» отсылает нас к американскому сериалу «Скорая помощь», фраза «Ну что вы меня поливаете, что я вам – клумба что ли!?» – из всеми любимого фильма Э. Рязанова «Ирония судьбы» (Серия «Смешариков» Новогодняя почта). Характерные обращения Лосяша *Заботливые вы мои, Друг мой циничный* – явная отсылка к другому герою Э. Рязанова из фильма «Гараж», где актер В. Гафт обращался к коллегам таким же образом: *Сонные вы мои! Счастливый вы наши! Музыкальный вы мой!*

Литературные цитаты, или реминисценции также наполняют речевое пространство «Смешариков»: «...Уеду в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!» – грозит обиженный Кар Карыч, повторяя слова Чацкого из «Горя от ума»; эрудированный Лосяш назвал сцену примирения Ёжика с Ньюшей «возвращением блудного сына» (серия «Основной инстинкт»); объевшийся медом и заключенный под стражу Копатыч поет пушкинского «Узника»: «Сижу за решеткой...» (серия «Это сладкое слово «Мед»).

Языковая игра пронизывает все речевое пространство «Смешариков»: *Это зонтик для душиИ! Скорее для дУша!* (о старом зонтике Бараша – серия «Биография зонтика»). Перед нами каламбур – оборот речи, словесная игра, создающая «одновременное параллельное двойственное восприятие связанных значений в сознании отправителя и получателя, а также как несоответствие плана содержания и плана выражения с целью получения комического эффекта» [5, с. 11]. Нарушение сочетаемости вызывает смеховой эффект в серии «Водные процедуры»: *Сегодня утром Крош решил сделать зарядку по всем правилам. Правда не себе, а Ёжику.*

Один из видов языковой игры – трансформация и совмещение фразеологизмов. Пин ведет репортаж с автопробега и восклицает: *Машины идет клюв в клюв!* (серия «Большие гонки»). Здесь устойчивое выражение *идти след в след* превратилось в *клюв в клюв*, смысл остался тот же – «близко, друг за другом», изменился лишь угол зрения: смотрит на происходящее не человек, а птица. Соединение фразеологизмов – продуктивная модель языковой игры: *Пора сделать выводы и... ноги!* (серия «Приятные новости»). Это удачный каламбур, в котором соединились два устойчивых выражения с одним глаголом *сделать выводы* и *сделать ноги*. Комический эффект усиливается тем, что эти фразеологизмы – из разных стилей речи.

Целевая аудитория «Смешариков» – дошкольники и младшие школьники, им проще увидеть различие персонажей, чем сходство. Преувеличение характерных черт героев, вещей и явлений ведет к подчеркиванию именно различий. Поэтому карикатурные образы, типичные для детской анимации, облегчают ее восприятие ребенком. При создании образов авторы сериала намеренно выделяют и подчеркивают наиболее важные, существенные свойства и речевые характеристики: элементы просторечия, иностранный акцент, научная лексика, молодежный сленг, речь творческой интеллигенции. Такое разнообразие позволяет представить разные социальные слои общества. Кроме того, каждый герой обладает индивидуальной манерой речи. Это выделяет его из общей массы, делает образ запоминающимся. Авторы обращаются к произведениям мировой литературы (античной, западной, русской), к Библии, к мифам и сказкам. В мультсериале «Смешарики» встречаются аллюзии, понятные представителям разных поколений. Благодаря этому у сериала широкая разновозрастная зрительская аудитория.

Список литературы

1. Акмырадова А. Словообразовательный и стилистический потенциал суффиксов женскости в русском языке в аспекте РКИ // 75-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета: материалы конф. В 3 ч. Ч. 3. Минск, 14–23 мая 2018 г. – Минск: БГУ, 2018. С. 11–14.
2. Боева Г. Н. Герои нашего времени: проект «Смешарики» как явление субкультуры детства // Культура и мир: сборник статей по материалам Международно-

го научного форума 7–8 октября 2008 г. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского культурологического общества, 2009. С. 476–483.

3. Большой современный толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://slovar.cc/rus/tolk/523.html> (дата обращения: 23.11.2020).

4. Вишневская Г. М. Социальная маркированность акцентной речи // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. № 607. С. 76–82.

5. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. 214 с.

6. Маклеева Е. А. Функциональные разновидности имен существительных с суффиксом -уш-/-юш- в современном русском языке // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2017. Т. 159, кн. 5. С. 1323–1330.

7. Малукова Л. Смешарики всерьез и надолго // Новая газета. № 41. 04.06.2007 [Электронный ресурс]. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2007/06/04/33244-smeshariki-vserez-i-nadolgo> (дата обращения: 15.12.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиакommunikационных технологий СПбГИКиТ, профессор В. Ю. Прокофьева.

УДК 008 +794.05 + 7.08

И. И. Докучаев

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы,
Москва, Россия

ВИДЕОИГРЫ КАК ФОРМА ИСКУССТВА: ДЕКОНСТРУКЦИЯ И МЕТАНАРРАТИВ В РАБОТАХ ЙОКО ТАРО

Аннотация. В статье рассматривается положение современных видеоигр среди традиционных форм искусства на примере творчества японского игроворежиссера Йоко Таро. Исследуются специфические приемы создания игры, синтез элементов и жанров различных искусств, используемые для достижения эмоциональной реакции игрока через конвенционные методы сторителлинга, деконструкцию и метанарратив.

Ключевые слова: видеоигры, Йоко Таро, NieR, Drakengard, метанарратив, деконструкция, RPG.

Синтез как метод научного познания был описан только с наступлением научной революции XVI–XVII веков, но его корни уходят в раннюю античность, где он, несмотря на отсутствие точной формулировки, применялся как для эмпирического познания, так и в живописи, архитектуре, музыке и поэзии. Изначально такие формы культуры, как греческая драматургия, сочетали в себе музыку, поэзию и зачастую живопись и архитектуру в форме теат-

ральных декораций. Тем не менее говорить о синтезе искусства в Античном мире несколько преждевременно, поскольку большинство форм культуры не имели отчетливых рамок, не были самостоятельными, оформленными направлениями культуры, иначе говоря, были синкретичны. Понятие «синтез культур» появляется в XIX веке и сразу же обрывает ряд приверженцев и противников; так, согласно Г. Шпету, «синтез искусств – одна из «химер искусствознания», самая «вздорная во всемирной культуре идея...» [5]. Тогда было немыслимым представить, что в совокупности нескольких видов искусств будет создана новая форма реализации творческой идеи человека, в которой каждая его составляющая, будь то музыка или сценарная работа, не являлась бы самостоятельным произведением и была бы неполной без остальных элементов произведения. В то же время возникают концепции «Gesamtkunstwerk» Р. Вагнера и синтеза искусств А. Скрябина; результатом последней стало появление «светомузыки», которая должна была стать основным стержнем незаконченного музыкального эпоса композитора – «Мистерии». Однако только с появлением кинематографа и деэлитаризации, «массовизации» культуры стало действительно возможно говорить о произведении искусства как о совокупности взаимосвязанных и взаимозависимых форм культуры. Я считаю, что среди многих качеств, отличающих массовую культуру от элитарной, наиболее значимым (и характеризующим современное состояние этих форм культуры) является апелляция к чувствам и эмоциям максимально большого количества зрителей. Это свойство детерминировано различиями в подходах к созданию произведения искусства, где элитарное произведение становится результатом собственных чувств, эмоций и размышлений автора, в то время как массовое произведение создается в расчете на пробуждение определенных чувств, эмоций и размышлений у зрителя путем анализа как его предпочтений, так и социальных и нравственных устоев общества и социальных групп, в которых он находится.

История становления видеоигр как формы искусства начинается в 1940–1950-х годах с создания простых симуляторов движения и физических экспериментов в научных и военных целях. Первые известные игры, доступные для коммерческого потребления в аркадных центрах, такие как «Atari's Pong», были созданы исключительно для развлекательных целей и не включали в себя такие обязательные элементы комплексного произведения искусства, как нарратив и саундтрек. Главной визуальной и технической составляющей таких игр был игровой процесс (gameplay), уникальный элемент видеоигр как интерактивного искусства, заключающийся в правильной реакции человека на визуальные импульсы, представленные на экране, и имеющий больше параллелей со спортом, нежели с искусством. В таком состоянии игры, основанные на игровом процессе (в этот период появляются такие игры, заложившие основы жанра головоломки и аркады, как «Space Invaders», «Tetris» и «Pac-Man»), просуществовали до выхода систем DOS и Apple II, а также

игровой консоли Nintendo Entertainment System в 1970–1980-х годах. Именно в этот период развития игровой индустрии в видеоиграх впервые появляются зачатки нарратива, необходимые для объяснения сеттинга и целей игрока в усложненной и расширенной форме игрового процесса (появляются игры, положившие начало таких игровых серий, как «Super Mario», «The Legend of Zelda», «Metroid» и т. д.). Тогда же появляются первые интерактивные текстовые игры, полностью основанные на нарративе, такие как «Colossal Cave Adventure» (впоследствии жанр набирает популярность к концу 80-х годов как у западных, так и у японских разработчиков, но к началу 2000-х практически прекращает свое существование в Европе и США, а в Японии сохраняется в форме «визуального романа») и первые ролевые игры, изначально основывающиеся на настольных карточных играх (такие, как «Dungeons & Dragons») – «Ultima» и «Wizardry».

В этих играх все еще отдавалось предпочтение игровому процессу – они содержали в себе множество элементов настольной стратегии и большое количество правил игры, непонятных широкой аудитории, но, тем не менее, имели проработанный сеттинг, основанный на романах Д. Толкиена. Именно этими играми вдохновлялись японские разработчики компании «Enix» при создании первой части в самой популярной серии ролевых игр в Японии «Dragon Quest». Режиссер, геймдизайнер и сценарист всех частей основной серии игр Юдзи Хории отмечал, что основной идеей в создании «Dragon Quest» стало упрощение игровых механик ролевых игр и сосредоточение внимания на проработке игрового мира, персонажах и сюжетной составляющей игры. В то же время он высказал идею о том, что главный герой ролевой игры – управляемый игроком персонаж – не должен иметь собственных черт характера и дара речи для большего отождествления игрока с игровым персонажем. Все взаимодействие активного игрового персонажа с неигровыми персонажами и окружением сводилось к выбору определенных ответов на вопросы, заданные игроку, и важных решений, влияющих на игровой процесс. Эти решения геймдизайна впоследствии стали основанием для дальнейшего развития японских ролевых игр, таких как «Shin Megami Tensei» (вышедшей в один год с «Dragon Quest») и «Final Fantasy» – основного соперника серии «Dragon Quest» от компании «Squaresoft» и популяризатора японских ролевых игр в Европе и США с релизом VI и VII частей своей титульной серии. Начав свой путь с основания, заложенного «Dragon Quest», режиссер Хиронобу Сакагути, а затем и его приемник, Йосинори Китасе, избрали совершенно иную стратегию – постоянную инновацию как игрового процесса, так и сеттинга, графики, персонажей, сохраняя лишь избранные элементы серии с каждой новой итерацией. Достигнув невероятного уровня проработки сцен с компьютерной анимацией, «Squaresoft» с серией «Final Fantasy» достигла всеобщего признания как одна из лучших студий разработки компьютерных ролевых игр.

Тем не менее игровая индустрия конца 1990-х годов, стремительно набирающая популярность среди массового зрителя, еще не располагала достаточным уровнем развития технологий для создания фотореалистичной графики. Также не существовало открытых движков программирования, которые позволяли бы бесшовную разработку новых проектов, из-за чего для каждой новой игры разработка базы программирования начиналась с нуля. Ощущалась острая нехватка образованных программистов, сценаристов, звукооператоров, дизайнеров и т. д., присутствующих в индустрии кинематографа. Индустрия, изначально создававшаяся исключительно для производства массового развлекательного контента, очень ограничивала творческий потенциал разработчиков и диктовала студиям условия разработки игр, нацеленных исключительно на игровой процесс. Только такие успешные студии как «Squaresoft» могли выделять ресурсы на разработку экспериментальных «авторских» проектов («Xenogears» и «Vagrant Story»), а такого понятия как «инди-игры» – игры от индивидуальных разработчиков и групп энтузиастов – не существовало.

Одновременно с этим, несмотря на развитие жанров видеоигр, заложенных в 1970–1980-е годы, у видеоигр еще не сложилось постоянной аудитории, игроков, знакомых с традициями жанра и умеющими их различать. Для многих игроков первое знакомство с играми происходит в середине – конце 1990-х годов, что не дает почвы для деконструкции самой структуры видеоигры, не складывается базиса для метанарратива – диалога автора с аудиторией. Ж. Деррида, основоположник теории деконструкции, утверждает, что для осуществления деконструкции необходимо существование устоявшихся ценностей, системы взаимосвязей символов, отсылающих к другим символам [1]. Такой системы в индустрии видеоигр не было. Зато она существовала в кинематографе, где уже не раз происходили качественные изменения устойчивых ценностей (так, Золотой век Голливуда, отличавшийся высоким уровнем актерского мастерства и акробатики, истоки которых уходили к фильмам Чарли Чаплина, с такими актерами как Джин Келли и Дональд О'Коннор, сменился эпохой спецэффектов и компьютерной графики, заданной канонами «Звездных войн» Д. Лукаса) и видеоигровой медиум (как наиболее постмодернистская форма искусства, с непосредственным вовлечением игрока в творческий процесс) стал идеальной платформой, чтобы бросить вызов кинематографу.

В 1997 году на выставке «Е3 1997» были показаны первые кадры игры «Metal Gear Solid», третьей части в серии «Metal Gear» от Хидео Кодзимы, талантливого геймдизайнера и режиссера таких приключенческих квестов, как «Snatcher» и «Policenauts» от «Konami». Кодзима всегда стремился к выведению игровой индустрии на новый уровень, к применению кинематографической съемки и Motion Capture в видеоиграх, и «Metal Gear Solid» – его первая игра в 3D – была высоко оценена прессой как одна из самых кинема-

тографичных игр поколения. Другой же особенностью игры стало наличие метанарративных подтекстов в повествовании и «ломание четвертой стены» путем считывания ввода данных игроком, сохранений из других видеоигр, а также необходимости поиска игроком кода на обложке диска игры для разрешения головоломки внутри нее. В сиквеле «Metal Gear Solid», путем обманчивой маркетинговой компании и геймдизайнерских уловок в самой игре, метанарративный компонент был значительно расширен, а автор покусился на устои самого игрового процесса, разговаривая напрямую с игроком и поднимая темы свободы выбора человека, формирования его нравственных ценностей и идеологии, замещения достоверной информации ложной и ее потребления. Сиквел был отрицательно воспринят игровым сообществом, а метанарративный контекст был назван неправдоподобным и не отражающим реальность. Тем не менее первый шаг в сторону развития приема деконструкции и метанарратива в играх был сделан.

В 2002 году, с расцветом популярности игр серии «Dynasty Warriors», где один игровой персонаж противостоит тысячам вражеских солдат (жанр, который впоследствии будет называться Musou), в компании «Square Enix» (объединенная «Squaresoft» и «Enix» – создатели «Final Fantasy» и «Dragon Quest») начинается производство игры «Drakengard» – симулятора полета на драконах, включавшего в себя и элементы жанра Musou. Режиссером и сценаристом игры становится молодой Йоко Таро, дизайнер компьютерных 3D-моделей в компании-подрядчике «Cavia». Для игры был выделен скромный бюджет – о создании реалистичной графики и проработанной боевой системы не могло идти и речи. Тем не менее в индустрии, где заработная плата разработчиков напрямую зависит от количества продаж, любому проекту всегда необходимо стремиться к конкурентному преимуществу – в данном случае им стал сценарий и нарратив игры. Начиная сценарист переосмысливает жанр Musou, его игровые механики и отношение к ним игрока. Существование в видеоиграх игрового процесса предусматривает возможность игрока возвращаться к жизни и переигрывать определенные игровые моменты, а необходимость в длительном хронометраже игры (от 40 до 60 часов) создает у игрока предвзятое отношение к проектам, не вписывающимся в эти рамки. В видеоигре игрок не может взять на себя управление простым человеком; главным героем любой экшн-игры становится суперчеловек, обладающий возможностями, превосходящими возможности простого человека. Игрок ожидает от игры получения силы, превосходящей его возможности в реальном мире; однако ему не понравится игра, в которой все проблемы разрешаются без малейших усилий, но, равнозначно, ему не захочется играть в игру, которую невозможно пройти любыми усилиями. Игровая индустрия подстраивается под желания и нужды игрока, создавая ему почву для эскапизма, «иллюзии власти», она не способна пойти против ожиданий игрока, отказать ему в получении удовольствия [8].

В мире «Drakengard» Йоко Таро создает атмосферу безвыходности и безнадежности, в нем нет ни единого места, где игрок мог бы укрыться от собственных забот и проблем. Мир игры, отдаленно напоминающий средневековую Европу, уничтожен непрерывной войной и таинственной болезнью, поражающей души людей. Каим, принц Союза, от которого осталась лишь часть свободных от тирании Империи земель, ведет безысходную битву против ее натиска. Сраженный в бою, он заключает договор с умирающим драконом, жертвуя своей жизненной энергией и голосом ради продолжения их существования. Игра страдает от неудобного управления, постоянных проблем с игровым процессом и системой боя. Игрок посещает безжизненные серые локации, где встречает своих союзников в борьбе против Империи. Ни одного из них нельзя назвать хорошим человеком, их поведение не поддается логике и не укладывается в нравственные и моральные установки общества. Йоко Таро заявлял, что человек, действительно способный на убийство тысячи человек на поле боя без зазрения совести, должен быть психопатом. Действительно, Каим борется не за свое королевство, а потому, что он получает удовольствие от бессмысленного убийства, прямо как игрок, решающий играть в игры такого типа. Тем не менее ни игрок, ни игровой персонаж не получают порицания и наказания за свои действия, наоборот, такое поведение расценивается как правильное, подобающее герою. Союзники, сопровождающие героя, оказываются такими же психически неуравновешенными людьми: в их круг входят священник-педофил, эльфийка-каннибал, раздражающий ребенок, верящий в восторжествование добра, и другие. Совокупностью тона повествования и звукового ряда, состоящего из лязга металла, дикого воя и иных нервирующих звуков, игрок вводится в состояние транса и продолжает проходить игру дальше, несмотря на отсутствие у него возможности получать удовольствие от игрового процесса. Создавая игру, режиссер рассчитывал на отрицательную реакцию игроков и негативные оценки в прессе, и его ожидания оправдались. Тем не менее именно благодаря тяжелой атмосфере игры у нее появился ряд почитателей, и она получила культовый статус среди определенных слоев геймеров.

В начале 2004 года, в связи с кассовым провалом первой части, Йоко Таро был отстранен от производства прямого сиквела игры «Drakengard 2». Изначально он планировал создать сеттинг, напрямую отличавшийся от «Drakengard» и заимствующий элементы из научной фантастики (а точнее космической оперы), но это предложение было отклонено на первичном этапе разработки. Режиссер Акира Ясудэ предпочел вернуться к истокам JRPG и рассказать традиционную историю, характерную для многих игр, ставших эталонами жанра. Команда разработки не только не исправила проблем игрового процесса и неудобной системы управления, но и отказалась от депрессивного тона и уникальных персонажей оригинала, являющихся основным достоинством «Drakengard». Проект был холодно встречен как критиками,

так и игроками и вскоре был списан со счетов «Square Enix» как очередной провал (в то время компания находилась в тяжелом финансовом положении после провала ее мультипликационной студии «Square Pictures» и полнометражного фильма в серии «Final Fantasy» – «Spirits Within»).

Следующий шанс Йоко Таро посидеть в режиссерском кресле наступает в 2008 году – спустя пять лет после разработки «Drakengard». В 2009 году «Square Enix» анонсирует «NieR», action RPG, сочетающего в себе элементы шутера с видом сверху, платформера, головоломки и даже визуального романа. Для многих фанатов эта работа станет «magnum opus» режиссера, поражающая воображение нестандартным, но отличным от «Drakengard» подходом к повествованию, визуальным и арт дизайном и вокальными композициями Эми Эванс и композитора Кэйити Окабэ, но так и не избавившись от проблем с игровым процессом, графикой и производительностью, во многом вызванных недостатком бюджета разработки.

«NieR» (версия «Gestalt»), действие которого происходит в далеком постапокалиптическом будущем, где уровень развития современной цивилизации регрессировал до средневекового, рассказывает историю отца, ищущего лекарство для спасения своей умирающей дочери. Он посещает различные уголки мира, отличающиеся собственными устоями жизни и традициями, обзаводится чудаковатыми напарниками, ничем не уступающими аналогичным из «Drakengard», и сражается с таинственными монстрами, нападающими на поселения. При разработке «NieR» Таро руководствовался новой философией взаимодействия и эмоционального воздействия на игрока, совершенно иным подходом к характеристике мотиваций протагонистов и антагонистов. Если при создании «Drakengard» Йоко Таро представлял героя, способного на убийство сотен врагов психически больным, то в «NieR» этот типаж полностью переосмысливается: после атаки на Всемирный торговый центр 2001 года, последующей «Войны с терроризмом» и конфликта в Ираке режиссер показывает положительных героев, способных совершать ужасные поступки, руководствуясь благими намерениями и верящими в свою правоту. Для полного понимания сюжета «NieR», игрок должен пройти ее три раза, где с каждым прохождением раскрываются мотивы и цели как главных, так и второстепенных персонажей и собирается целостная картина происходящего, показывающая действия различных сторон с точки зрения морали других.

Для создания сюжетной основы главной и второстепенных историй «NieR», Йоко Таро использует собственные методы сторителлинга: «backwards writing» (проработка истории в обратном направлении) и «photo-thinking» (визуализированное мышление). При написании любой сюжетной основы в «NieR» режиссер начинает с ее финала и эмоциональной вершины (кульминации). Например, предположим, что кульминация – смерть пятнадцатилетней девочки. В таком случае финал ее сюжетной линии – реакция ее друзей, близких, главного героя и игрока на это событие. После определения

эмоциональной вершины Йоко Таро выделяет обстоятельства, при которых герой игры и сам игрок будут испытывать эмоции по отношению к смерти девочки – «она была еще совсем юной», «она не может говорить», «она добра и помогает всем нуждающимся», «ее смерть происходит в день ее свадьбы, которого она очень ждала». При правильном расположении этих обстоятельств на протяжении игры можно добиться желаемого эмоционального восприятия у игрока через эмпатию, сочувствие герою игры, демонстрирующему соответствующее эмоциональное отношение к событию. Для правильного представления эмоциональной вершины необходимы визуализация сцены обстоятельств (места, где они происходят), подборка музыки и палитры красок, акцентирующих происходящее, положения и действия героев. Однако необходимо визуализировать лишь то, на что игрок будет обращать внимание в определенной сцене, то, на что он *должен* его обратить, все дополнительные подробности будут лишь отвлекать игрока от происходящего [3].

Эти приемы работают и в метанарративе. Если традиционная сюжетная структура воздействует на игрока через героя игры, то метанарратив воздействует на него напрямую, без посредников. Так, в «NieR» на протяжении всего игрового процесса игрок взаимодействует с внутриигровым меню, где находится информация о полученных им предметах, выполненных заданиях, информации о мире и о персонажах. На протяжении игры ему открываются новые возможности, а чтобы достичь настоящей концовки, игроку необходимо собрать все виды оружия в игре и полностью их улучшить. Эмоциональная вершина для игрока наступает в конце игры, когда игроку предлагают пожертвовать своими сохраненными данными для спасения персонажа внутри игры. Если игрок соглашается, то он видит, как все его достижения исчезают одни за другими, и, наконец, он предстает перед пустым экраном сохранения, где его единственной опцией остается играть в игру с самого начала.

Как и положено играм Йоко Таро, в прокате «NieR» постигла та же судьба, что и его предыдущие проекты. Несмотря на инновационный сторителлинг, из-за устаревшей графики и непроработанной боевой системы игра не получила заслуженного признания. Это не останавливает эксцентричного режиссера, и через три года он возвращается к вселенной «Drakengard» для создания новой части, обещавшей фанатам возвращение к истокам серии и нешаблонному повествованию.

«Drakengard 3», разработанный командой «Access Games» и вышедший в 2014 году в Северной Америке и Европе, рассказывал историю Зеро – одной из шести сестер-полубогов, отправившейся в поход с целью убийства остальных, получения их сил и завоевания мира. В бою ей помогает наивный дракон-ребенок, не понимающий серьезности происходящего, и четыре «Апостола» – слуги ее сестер, присоединяющихся к Зеро после победы над их покровительницами. Главный герой – Зеро – очень нетипичный для западного массового искусства персонаж, она во многом и соответствует,

и противоречит западному типу «сильной и независимой женщины» — она харизматична, сильна и красива, однако чрезвычайно вульгарна, груба и нетерпелива, похотлива и аморальна. В игре присутствует уровень насилия первой части «Drakengard», однако тон и атмосфера происходящего теперь совершенно другая — «Drakengard 3» это абсурдная комедия, где постоянно происходит слом четвертой стены, герои злоупотребляют пошлыми шутками, а бессмысленное насилие, крики и возгласы врагов вызывают гомерический смех. Как и в предыдущих играх Йоко Таро, в «Drakengard 3» режиссер высмеивает бессмысленность и абсурдность постоянных международных конфликтов и войн, а также безразличной реакции на них общества, погрязшего в собственных желаниях, идеях и мнениях [2].

В рознице «Drakengard 3» стала самой провальной из всех игр, выпущенных Йоко Таро, а проблемы с игровыми механиками, ошибками и графикой лишь усугубились.

В 2015 году компанией «Square Enix» была анонсирована «NieR: Automata», сиквел к оригинальному «NieR», создаваемая в партнерстве с «Platinum Games», признанная студия разработки экшн-игр (известная по «Bayonetta», «Metal Gear Rising» и «Vanquish»). На роль главного дизайнера персонажей был приглашен известный художник Акихико Йосида («Final Fantasy XII», «Tactics», «Vagrant Story»), а главным композитором остался Кэйти Окабэ, член музыкального творческого коллектива «MONACA», идеологией которого является создание музыки как части комплексного мультимедийного произведения.

«NieR: Automata» повествует о бесконечной войне человекоподобных андроидов YoRHa, созданных людьми, переселившимися на Луну, против механических форм жизни, созданных инопланетянами, захватившими Землю. Главные герои — андроиды 2B, 9S и A2 пытаются найти смысл собственного существования после того, как был раскрыт секрет командования о том, что ни людей, ни инопланетян больше не существует. «NieR: Automata» — самая «отполированная» игра Йоко Таро, мало затрагивающая табуированные темы предыдущих проектов, но расширяющая их философские и метанарративные подтексты, благодаря восприимчивой к командам игрока системе боя, графике и саундтреку заслужила всемирное признание игроков и представила миру творчество Йоко Таро, геймдизайнера, до этого известного лишь в узких кругах [4].

Весь творческий путь Йоко Таро — это борьба против корпоративного менеджмента и балансирование между оригинальными идеями сторителлинга и необходимостью угодить массовому игроку. В интервью 2014 года режиссер выразил сожаление, что, несмотря на его постоянные попытки расширить конвенции видеоигр, сейчас цели игры и ее производства остаются такими же, как и двадцать лет назад. Однако с популяризацией деконструкции медиума видеоигр в 2010-х годах такими играми, как «Undertale»,

возможно, видеоигровая индустрия переживает новый виток собственной истории, и в скором времени мы увидим проекты от новых разработчиков, наполненные новыми идеями в сторителлинге и нарративе.

Список литературы

1. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 520 с.
2. Йоко Т. (2014) «Drakengard 3 – Philosophies of Violence» [интервью PlayStation] // YouTube. 20.05.2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/LD6xCLIF5dY> (дата обращения: 19.12.2020).
3. Йоко Т. (2015) «Making Weird Games For Weird People» [интервью GDC] // YouTube. 18.12.2015 [Электронный ресурс]. URL: https://youtu.be/OO_d3fwTNPo (дата обращения: 19.12.2020).
4. Йоко Т. (2018) «A Fun Time in Which Some No-Good Game Developers May or May Not Discuss How We Made NieR: Automata» [интервью GDC] // YouTube. 3.04.2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/jKbH9i5axxU> (дата обращения: 19.12.2020).
5. Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты [Электронный ресурс]. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpet01.htm> (дата обращения: 19.12.2020).
6. «Drakengard» (реж. Т. Йоко, 2003).
7. «NieR Gestalt» (реж. Т. Йоко, 2010).
8. «Drakengard 3» (реж. Т. Йоко, 2014).
9. «NieR: Automata» (реж. Т. Йоко, 2017).

Научный руководитель: доктор культурологии, профессор СПбУТУиЭ
Н. Ю. Костюрина.

УДК 791.43.03

З. В. Долгомер

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ПОЭЗИЯ В КИНО: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВЕСНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ Э. РЯЗАНОВА)

Аннотация. Статья посвящена взаимодействию словесного и визуального в кино. Рассматривается специфика существования поэзии в среде кинематографа. Особое внимание уделено характеристике песен и стихотворений как отдельной форме поэзии, встречающейся на экране.

Ключевые слова: поэзия, кино, слово, визуальность, стихотворение, Э. Рязанов.

В эпоху «быстрой информации» принято считать кино более удобным и емким средством для культурного обогащения, просвещения. Многие люди, желая ознакомиться с литературным произведением, сейчас чаще выбирают его экранизации или фильмы, снятые по мотивам, быть может, не вполне осознавая, что в таком «переводе» с языка одного искусства на язык другого часто сокращается весомая часть произведения с важными подробностями. Тем не менее подобный метод передачи культурного кода популярен у молодого поколения, и общество научилось использовать его во благо. Так, еще в прошлом столетии кинематографисты стали включать в сценарии самые различные творения из прозы и поэзии, сами не подозревая, что вскоре их ленты принесут славу позаимствованным из литературы произведениям.

Закадровая речь, голос являются неотъемлемой частью аудиовизуального произведения. С помощью слов выражаются подробности, детали, мысли героев. Но поэтическим словом не говорят в обыденной жизни, это всегда язык искусства. В этом плане у кинематографа и поэзии много общего, в начале прошлого века появился даже термин «поэтический кинематограф», обозначающий направление в киноискусстве, отличающееся образностью, метафоричностью и символичностью – чертами, которые, по мнению исследователей, складываются на экране не с помощью слов, а с помощью кинематографических кадров [2]. Как и стихотворение, кино ритмично. В стихотворных строфах происходит движение словесное, образующееся лишь когда соблюдены условия ритма, стилистики, рифмы. Часто поэтические произведения звучат не так выразительно, если перевести их в прозаическую форму, т. е. написав в строчку. Так и в кино – важно, чтобы направление слова и картинки совпадало. Иначе многие смысловые акценты будут утеряны, если пренебречь правилами ритмического монтажа.

Поэзия появляется на киноэкране в разных формах. Самый редко встречающийся вид – это экранизации поэтических произведений. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» экранизировался не раз, но даже его самую современную американскую версию 1999 года многие критики и обычные зрители считают неудачной. Можно сказать, эта форма развита меньше всего в связи со сложностью ее внедрения в кинематографическую среду.

К более удачной попытке поместить стихотворное произведение на экран относится кинопоэзия. Проект с одноименным названием несколько лет назад появился в интернете и представляет собой короткие ролики на стихотворения классиков и современников: чтение стихов сопровождается видеорядом «по мотивам» стихотворения, отображающим самые неожиданные, порой сложно объяснимые режиссерские интерпретации [6]. О целях проекта его создатель – известный российский актер Анатолий Белый – размышляет так: «Мы хотим, чтобы это стало отдельным жанром искусства и новым инструментом в изучении и, пожалуй, самое главное, привитии любви к русской поэзии в школах и вузах» [3]. И демонстрирует это слия-

ние словесного и визуального в ролике на стихотворение Игоря Северянина «Когда ночами тихо-тихо...» [8], воплощая в кадре творческие терзания лирического героя. Игра света на его лице, переходы jump-cut словно растягивают во времени страдания поэта, чтобы зритель увидел их, прочувствовал, пропустил через себя. Визуализация словесного происходит через звукоряд: вот слышится прерывистое дыхание героя, но камера показывает, что этот звук исходит от скребущей стену руки. Можно заметить, что в ролике поэзия присутствует не только в буквальном смысле – она виднеется в каждом скрытом и явном сравнении, в многообразии используемых средств выразительности, ключевым и завораживающим зрителя оказывается образ заполняющих все вокруг чернил – так язык кино визуализирует метафору тяжелой ноши, положенной каждому творцу.

Кинопоэзия – проект, полностью посвященный воплощению поэтического слова на экране, взаимодействие словесного и визуального в нем поставлено в качестве цели. Но чаще всего зритель может встретить поэтические произведения в фильмах как отдельное их исполнение, подчиненное задаче режиссера. Как правило, это необъемные стихотворения в оригинальном варианте, либо в форме песни. Поэтические произведения в кино звучат в определенные моменты: они помогают раскрывать настроение героя, обращают внимание зрителя на важные детали и скрытые смыслы, либо же просто делают эпизод стилистически насыщеннее. Часто стихотворения способны как передать сложное простыми словами, так и, наоборот, скрыть какие-то прямые суждения под неоднозначными метафорами. Например, «Баллада о прокурорном вагоне» Александра Кочеткова стала известной, благодаря использованию ее Э. Рязановым в фильме «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975). Звучит она сразу после расставания Жени и Нади, и этот момент возможно обыграть как угодно – это могла бы быть тяжелая сцена прощания в аэропорту, личный монолог героя, но, будучи поэтом, Эльдар Рязанов выбрал в качестве выразительного средства поэтическое слово. В этом стихотворении, положенном на музыку, он воплотил всю нелепость ситуации и последовавшую за ней муку расставания героев. Метель, сначала накрывшая их, а затем также внезапно стихшая, сопровождается строками, звучащими под этот видеоряд очень символично:

Но если мне укрыться нечем
От жалости неисцелимой,
Но если мне укрыться нечем
От холода и темноты? [5, с. 324]

И здесь может показаться, что это конец истории – случайного новогоднего совпадения, но эпизод этот очень важен: Женя Лукашин осознает всю хрупкость жизни и легкость потери любимого человека, поэтому голос за кадром убежденно заключает: «С любимыми не расставайтесь!»

А стихотворение Беллы Ахмадулиной «О, мой застенчивый герой», прозвучавшее в другом фильме Э. Рязанова – «Служебном романе» (1977), стало символом расставания персонажей Ольги Петровны и Самохвалова. Режиссер вновь прибегает к излюбленному приему выражения многообразия эмоций в нескольких строфах. Лирическое настроение стихотворения тесно переплетается с картинкой: героиня идет во время дождя по станции вокзала и ее сопровождают щемящие душу мысли-строки. Она смотрит на железнодорожные пути, провожая взглядом поезда – это тоже символ перемен в ее жизни. Потом она все же едет домой, казалось бы, привычной дорогой, но в голове в это время только:

Вся наша роль – моя лишь роль.
Я проиграла в ней жестоко.
Вся наша боль – моя лишь боль.
Но сколько боли. Сколько. Сколько [1, с. 79].

Иногда и сами фильмы помогают обрести славу поэтическим произведениям или их писателям. Мы знаем множество песен из старых советских фильмов, но авторов этих текстов назовет не каждый. Многими из них были поэты Серебряного века или популярные поэты-шестидесятники: Марина Цветаева, Евгений Евтушенко, Николай Заболоцкий и многие другие. Но звучали и произведения авторов, которые не были знакомы широкой публике. Например, текст к музыкальной композиции «Я спросил у ясеня» из «Иронии судьбы» был написан Владимиром Киршоном, драматургом, писавшим доносы Сталину на других писателей – Михаила Булгакова, Константина Паустовского, Бориса Пастернака и др. Жизнь у этого человека закончилась трагически, а помнят его сейчас, благодаря этому стихотворению, прозвучавшему на экране, хотя оно написано для пьесы и имело ироничную окраску [4], а в фильме Рязанова прозвучало пронзительной лирикой.

В «Иронии судьбы» звучит также песня, которая помогла автору прославиться, – «Если у вас нету тети» Александра Аронова. Известен факт, что даже режиссер картины Э. Рязанов считал, что это народная песня, поэтому авторство Аронова в финальных титрах не обозначено [7]. Создатель известных строчек не считал свое произведение лучшим и знаковым в карьере, но многие зрители до сих пор вспоминают писателя именно благодаря ему.

Итак, словесное и визуальное в кинематографе действительно очень давно и прочно переплетены. Со временем поэзия в фильмах стала не просто средством художественной выразительности, но и способом привлечь людей к искусству.

Список литературы

1. Ахмадулина Б. О мой застенчивый герой // Ахмадулина Б. Сочинения Т. 1. М.: «Корона-принт», 1997. С. 78–79.

2. *Голынкин-Вольфсон Д.* Поэтический фильм: постановка проблемы и материалы для экспертизы // Транслит. Литературно-критический альманах. 2012. № 9. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.trans-lit.info/materialy/9-vypuski/dmitrij-golynko-volfson-poeticheskij-film-postanovka-problemy-materialy-dlya-ekspertizy> (дата обращения: 12.12.2020).

3. *Калачева Д.* Анатолий Белый: «Прекрасно понимаю, что кому-то вся эта поэзия вообще по барабану, но я хотя бы попытался...». Интервью // Культура РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/materials/135260/anatolii-belyi-prekrasno-ponimayu-cto-komu-to-vsya-eta-poeziya-voobshe-po-barabanu-no-ya-khotya-by-popytalsya> (дата обращения: 13.12.2020).

4. *Ковалевская Е.* Ирония судьбы. За что расстреляли автора песни «Я спросил у ясеня...» // Российская газета. 2015. 09 июля. [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2015/06/29/reg-skfo/kirshon.html> (дата обращения: 13.12.2020).

5. *Кочетков А.* Баллада о прокурорном вагоне // Кочетков А. Гимн любви. Т. 1. М.: «Молодая гвардия», 1991. С. 323–324.

6. О проекте // Кинопоэзия. Проект Анатолия Белого [Электронный ресурс]. URL: <http://kinopoesia.ru/about> (дата обращения: 12.12.2020).

7. *Пантелеева Н.* Автор расстрелян. Малоизвестные факты об истории создания «Иронии судьбы» // Экспресс Газета. 2016. 26 дек. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.eg.ru/culture/60545/> (дата обращения: 12.12.2020).

8. *Северянин И.* Когда ночами тихо-тихо... Ролик на стихотворение, в главной роли А. Белый // Проект Кинопоэзия / YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UAEWvIpS6h0> (дата обращения: 12.12.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиа-коммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор *В. Ю. Прокофьева*.

УДК 791

Я. И. Жигалова

Стерлитамакский филиал Башкирского
государственного университета,
Стерлитамак, Россия

ЯЗЫК КИНЕМАТОГРАФА В ДВИЖЕНИИ ВРЕМЕНИ: ОБЗОРНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД

Аннотация. Цель исследования – проследить, как с течением времени менялся язык кинематографа. В статье обобщаются средства киноязыка, их роль в кинематографе. Научная новизна работы заключается в рассмотрении вопроса на примерах современных кинолент. В результате исследования были выявлены основные методы воздействия киноязыка на зрителя.

Ключевые слова: кинематограф, киноязык, режиссура, сценарий, киноэстетика.

Кино для человека – зачастую не просто приятное времяпровождение, но для многих людей и огромная сокровищница произведений искусства. За время, прошедшее со дня, когда были куплены первые билеты на первый киносеанс (а это более ста лет назад), произошло много важных событий: появилось и кануло в Лету немое кино, вспыхнули и погасли блистательные голливудские звезды, были изобретены удивительные спецэффекты, способные вскружить голову зрителю и заставить поверить без тени сомнения в реальность происходящего на экране; и, конечно, изменились и приемы повествования, средства подачи киноистории, способы съемки и монтажа, все более индивидуализировались подходы режиссеров – другими словами, произошла эволюция киноязыка.

Как менялся во времени киноязык? Почему человек, с легкостью пересказывающий сюжет киноленты, глубоко задумывается о смысле просмотренного фильма?

Кино как синтез литературы, изобразительного искусства, театра и музыки [1, с. 2], обладает богатейшим инструментарием выражения режиссерской мысли. Кино – сложноорганизованное целое, форма и содержание которого передают весь комплекс соотношений «высказывания» режиссера о мире и средств и приемов, благодаря которым фильм как произведение искусства приобретает целостность и ценность. Другими словами, содержание – идейная составляющая, форма – способ существования идеи; содержание отвечает на вопрос «что сказать-показать», а форма – «как сказать-показать». Содержание отражает субъективно-объективное высказывание режиссера о мире, включает в себя его мыслительную и эмоциональную реакции на те или иные события действительности. Однако проблемы, освещаемые в произведениях искусства, будь то литература, кино, музыка и др., носят вечный, всевременный или злободневный характер. Обо всем уже сказано великими. Цель автора сценария / режиссера – рассказать об известной проблеме так по-новому, чтобы создать ощущение, словно раньше об этом никто не говорил, «подарить» миру новое слово, новый способ выражения. А способ выражения и есть форма произведения искусства, а именно: система средств и приемов, с помощью которых в кино воплощается идея и доносится до зрителя, преследуя цель эстетического воздействия на человека. И здесь можно говорить о невероятном многообразии способов реализации данной цели.

Так, прародительницей кино, по мнению некоторых киноведов, считается описанная Платоном в книге «Республика» пещера Теней, – это произвольно отбрасываемые тени пламени костра. Позже, в Китае и Индии театр теней принял уже более осознанную форму и трансформировался в кукольный театр. С помощью кожаных кукол пересказывались мифы, легенды и народные сказки [3, с. 7]. Привычный нам вид кино стало приобретать в 1780-е годы, после изобретения Робертом Баркером, Филиппом де Лутербургом так называемых «волшебных фонарей» (в скором времени это название получило

«официальный статус», благодаря усовершенствованному изобретению Христиана Гюйгенса, для которого датский математик Томас Вальгенштен ввел термин «Латерна магика»). «Фонарь» представлял собой механизм, работающий по принципу калейдоскопа, вследствие чего изображения и тени казались объемными. «Фонарики», подобно передвижным циркам, гастролировали по странам Европы, демонстрируя увлеченным зрителям оптический аттракцион, все более совершенствуя свои программы (например, используя одновременно несколько «фонарей»). В это же время можно говорить и о зарождении ужасов как жанра: знаменитый «фонарик» Этьер Робер представлял зрителям сверхъестественные образы, появляющиеся из тумана. Этот проекционный аппарат – «волшебный фонарь» – по праву можно считать предшественником кинокамеры. Но особенно знаменательным в истории кинематографа стало событие 13 февраля 1895 года – день, когда братья Люмьер получили патент на аппарат «синематограф» (более усовершенствованный, чем изобретенный Томасом Эдисоном кинетоскоп) [3, с. 8–9].

Так кино стало стремительно развиваться, и в 1899 вышел первый игровой фильм – «Политый поливальщик», снятый братьями Люмьер. Поначалу немое кино длилось от нескольких минут до четверти часа – зрители уставали от быстро мелькающих картинок. Постепенно длительность немого кино увеличивалась, и первым полнометражным фильмом, длиной 1225 метров, стала работа кинематографиста Чарльза Тейта – «Подлинная история банды Келли», выпущенная в Австралии в 1906 году. Примерно в это же время появляется трюковое кино: небольшие немые фильмы с короткими кадрами, в основном – комедии, включающие черный или абсурдный юмор. Быстро появлялись штампы немого кино, например, метание торта. От актеров требовалась не столько игра, сколько эффектное падение в кадре, способное вызвать у зрителя смех; сюжеты были довольно примитивны. Данный этап в развитии кинематографа – своего рода предтеча повествовательного кино, когда особенно большое значение имеют деталь и крупный план. В 1909–1910 годах, благодаря Дэвиду Уорку Гриффиту, монтаж стал восприниматься как творческий процесс (до этого монтажеры лишь обрезали и соединяли куски пленки, теперь же нужно было учитывать крупность планов, движение камеры и т. д.): были введены такие приемы монтажа, как: параллельный, перекрестный, короткий [4].

1930-е – золотые годы расцвета кинематографа: молниеносно развиваясь, он совершенствуется все новыми изобретениями. Сперва появляется звуковое кино (хотя компания Warner Bros уже с 1925 начала выпускать фильмы с музыкальными номерами, настоящий успех им принесла кинокартина «Певец джаза» – в ней присутствовали диалоги, за которую они получили специальную награду на первой в истории церемонии награждения Оскар в 1929 году. Тогда же номинировались актеры не за конкретный фильм, а за все фильмы, в которых они снялись за год. Немые картины награждались за

лучшие титры [2, с. 10–15]. В этот же период Уорнеры снимают полноценные звуковые фильмы – сначала это были мюзиклы, затем боевики и мелодрамы, и только потом появляется цветное кино. И нельзя сказать, что в связи с этим событием черно-белое кино полностью исчезает. Оно приобретает новое значение в кинематографе: теперь черно-белая съемка используется намеренно как особое средство повествования. Например, в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (реж. Леонид Гайдай, 1973) черно-белые кадры показывают реальную жизнь Шурика, а цветные – его сон, основную часть киноленты. Часто черно-белыми показывают кадры из прошлого героев. А в 2019 году режиссером Робертом Эггерсом был снят полностью черно-белый артхаусный фильм «Маяк» на 35-миллиметровой пленке с использованием объектива 1.19: 1, что создавало ощущение фотографий XIX века. Такая работа современного оператора – своеобразный оммаж режиссерам фильмов 20–30-х годов XX века.

Мастерство кинооператора все более оттачивается творческими идеями и посылами искусства – эстетически воздействовать на восприятие кинозрителя. Англичанин Роджер Дикинс – один из выдающихся современных кинооператоров – настолько тщательно подходит к своей работе, что во многом именно он определяет визуальный стиль фильма, а это включает и дополнительные смыслы, которые можно найти лишь при анализе мизансцен; ведь порой визуальные образы гораздо сильнее и глубже сказанных или показанных на экране слов и действий. Большое внимание Дикинс уделяет свету: даже статичный кадр он способен сделать динамичным благодаря перемещению световых панелей. Также для него имеет значение цветовая палитра, становясь своеобразным лейтмотивом кинопроизведения. Одним из способов повествования Дикинса с помощью кинооператорского искусства служит использование широкоугольной камеры. Так, например, в фильме «Щегол» (реж. Джон Кроули, 2019) широкоугольная камера позволила показать, как большое, пустынное городское пространство враждебно по отношению к Тео, главному герою. Игра с цветом и светом в данном фильме – прямой показатель психологических состояний: комфортности или дискомфорта Тео в тех или иных обстоятельствах, противоположности чувств.

Важной частью киноязыка является звук. Часто саундтрек фильмов нужен для того, чтобы подчеркнуть характер сцены, но есть и фильмы, где музыка – полноценный рассказчик истории. Примерами этому могут служить фильмы «Джокер» (реж. Тодд Филлипс, 2019) и «Довод» (реж. Кристофер Нолан, 2020). Композитор «Джокера» Хильдур Гуднадоттир начала работу над проектом еще на стадии пре-продакшна. Личность героя фильма нашла отражение в мелодиях: простых и монотонных. Именно через музыку герой воспринимает окружающий его мир. Музыка получилась пробирающей до мурашек, во многом благодаря центральному инструменту в композициях – виолончели. Гуднадоттир поясняет, что часто за ведущей виолончелью «прячется» целый

оркестр из почти ста музыкантов, и это объясняет и характер персонажа фильма: под его маской скрывается множество граней, которых не видно, люди замечают лишь одну сторону его личности. В «Доводе» музыкальный эффект несет другой посыл. Перед композитором Людвигом Йоранссоном стояла задача создать нечто такое, что соответствовало бы проведенной грандиозной работе кинооператоров, техников, а также что отражало бы сложность концепции фильма. В результате получился саундтрек, который играет буквально в такт кадрам фильма, даря зрителю непередаваемые ощущения.

Итак, киноязык – это глобальная многоуровневая система выражения авторской мысли. Анализируя любое произведение киноискусства, важно: понять не только то, ЧТО отразил автор киноленты, а КАК он осмыслил отраженное; понять, как именно используются такие средства кинематографа как сценарное, актерское мастерство, мастерство звукорежиссера, кинооператора, монтажера, художника-постановщика; идентифицировать авторский стиль режиссера; осмыслить, каково эстетическое воздействие киноязыка на зрителя в раскрытии идеи и содержания произведения киноискусства.

Список литературы

1. *Кравцов Ю. А.* Основы Киноэстетики. Теория и история кино. СПб., 2006. 508 с.
2. *Миняев В. В., Зеленский О. Г.* Оскар. М.: Панорама, 1999. 560 с.
3. *Паркинсон Д.* Кино // Оксфордская библиотека. М.: РОСМЭН, 1996. 159 с.
4. *Садуть Ж.* Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1958. 3500 с. Т. 1.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор СФ БашГУ (Стерлитамак), доцент Э. А. Радь.

УДК 070

И. В. Заздравин

Ленинградский государственный университет
им. А. С. Пушкина,
Санкт-Петербург, Россия

ДЕОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЖУРНАЛИСТИКИ В КИНО: ОБРАЗЫ, СЮЖЕТЫ, КОНФЛИКТЫ

Аннотация. В статье представлены примеры кинофильмов, по сюжету которых герои-журналисты сталкиваются с моральным выбором. Целью исследования является анализ и структурирование этих примеров. Данные выводы могут быть использованы в преподавании журналистики в университетских курсах.

Ключевые слова: кино, деонтология, выбор, этика, журналист.

В киноиндустрии обильно представлено огромное количество тем и амплу персонажей. Неудивительно, что область журналистики также не обошли вниманием кинематографисты. Поскольку суть деонтологической этики в том, что действие важнее, чем его последствия, нас среди фильмов про журналистику прежде всего будут интересовать те, по сюжету которых журналист оказывается перед неким важным моральным выбором. Мы постараемся классифицировать и структурировать эти примеры. Наша задача – доказать, что средствами кино возможно продемонстрировать деонтологические основы журналистской этики. Это актуально, поскольку в современном мире сфера искусства и культуры оказывает важное влияние на формирование общественного мнения, в том числе и о представителях профессии. Показанные на экране векторы этического выбора журналистов помогут сформировать представление об отношении к этой профессии в обществе в целом и разобраться в «иерархически-уровневой личности журналиста» [1].

Зачастую журналист используется в фильмах только в качестве второстепенного персонажа, причем нередко это собирательный и стереотипный образ из черт, которые раздражают обывателей в журналисте – назойливость, стремление любой ценой заполучить сенсацию, заголовок. Таких персонажей сложно анализировать: они лишены глубины, а их образ используется лишь для фона, чтобы усложнять жизнь непосредственно главным героям, создавать им препятствия, которые необходимо преодолеть.

Однако есть множество фильмов, где главным или одним из главных героев выступает сам журналист. Здесь также журналист далеко не всегда положительный персонаж, однако ему уделяется куда больше эфирного и сценарного внимания, зритель может увидеть его мотивацию, его моральные ориентиры и выборы. Анализ подобных персонажей как пример деонтологии в журналистике будет более релевантным.

Принятие ключевых решений и выборов персонажей прежде всего зависит от того, символизируют ли они положительную или отрицательную стороны журналистики. Так, журналист-герой всегда поставит профессиональные интересы выше собственных, а журналист-злодей, напротив, исходит из своих потребностей и желаний.

Черты, присущие двум архетипам – журналиста-героя и журналиста-злодея, в американском кинематографе анализируются П. Р. Корыхаловой: «Журналист-герой борется за правду, отстаивает свое право на свободу слова, он готов сесть в тюрьму ради защиты своего источника и рискует жизнью ради общественного интереса. Журналист-злодей готов манипулировать, шантажировать ради сенсации, ради тиража или рейтинга, ради собственной выгоды. Журналист-злодей – это чаще всего автор колонки светских новостей, папарацци или же амбициозный телерепортер. Он использует журналистику в собственных тщеславных целях ради построения карьеры или получения признания» [2, с. 94].

Одним из ярчайших примеров последних лет в области кино на журналистскую тематику является американский кинофильм «В центре внимания» (реж. Т. Маккарти, 2015), который рассказывает о группе журналистов, ведущих расследования в редакции The Boston Globe. В этот раз они берутся за расследование многочисленных случаев сексуального насилия над детьми католическими священниками. Руководитель команды неожиданно признается ее членам в том, что несколько лет назад ему уже присылали информацию по этому делу, но он не придавал ей значения. Таким образом, деонтология становится сложнее: персонаж не просто делает выбор в данный конкретный момент, но и исправляет ошибки прошлого. Здесь мы наблюдаем образы честных журналистов, сделавших выбор в пользу своего профессионализма и борьбы за журналистские идеалы под угрозой пострадать. Перед нами архетип журналистов-героев, работа которых соответствует идеальным ценностным ориентирам профессии.

Другим подобным примером можно считать фильм «Доброй ночи и удачи» (реж. Дж. Клуни, 2005), рассказывающий реальную историю противостояния журналиста Эдварда Марроу и идеолога, названного в его честь антикоммунистического движения маккартизм сенатора Джозефа Маккарти. Главный герой здесь отвечает всем представлениям о журналисте-герое: несмотря на всяческие противодействия со стороны власти имущего и его приближенных, тележурналист активно противодействует политике с помощью собственной передачи, пытаясь доказать, что Маккарти нарушает своими преследованиями права американцев. В итоге журналист добивается положительного результата: действия Маккарти подвергаются общественному осуждению, а его деятельность прекращается.

Иногда ролевая модель самого журналиста в кино – это гонка за сенсациями и эксклюзивами, подчас доходящая до одержимости, так на экране воссоздается образ журналиста-злодея. Таковой представлен в фильме «Стрингер» (реж. Д. Гилрой, 2013), где Луис Блум становится видеокорреспондентом, пытаясь заработать, а затем сам начинает провоцировать трагедии и происшествия, чтобы их заснять. В этом персонаже заложены многие негативные черты, которым зачастую наделяют журналистов, его выбор – деньги и слава. В финале фильма мы видим, что журналист избежал наказания, и понимаем, что такой подход к профессии продолжает существовать.

Вышеперечисленные фильмы демонстрировали разделение образа журналиста на героическую и злодейскую категории, однако иногда журналист представлен много сложнее. Например, Дэвид Локк, главный герой фильма «Профессия: репортер» (реж. М. Антониони, 1975) – разочаровавшийся в своей профессии и повседневности журналист, он пользуется случайной возможностью выдать себя за умершего человека, чтобы прожить другую жизнь. Выбор имени персонажа не случаен: именно так звали известного английского философа, который представлял разум человека как чистую до-

ску. Авторы фильма же вступают в спор с философом, как бы заявляя, что каждому человеку присущи поведенческие стереотипы и любое решение или выбор, который принимает персонаж, все равно приводит его к тому же состоянию. Именно такая судьба и постигла главного героя: сменив личность для всех, внутри он все равно остался тем же, и в итоге вернулся к изначальному разочарованию. Здесь мы наблюдаем иной тип персонажа: его моральный выбор нельзя назвать героическим, но он и не злодей. С первого взгляда может показаться, что попытка выдать себя за другого это плохой поступок, но таковым он является вне контекста. В фильме же персонаж заставляет зрителя себе сопереживать, находя причину его поступков не в положительных или отрицательных чертах личности, а в депрессивном состоянии. При этом стоит заметить, что на экране не так много уделяется внимания непосредственно журналистской деятельности героя, так почему же создатели фильма наделили его именно этой профессией? На этот вопрос постарался ответить кинокритик Э. Мусин: «Это человек, который всю жизнь вынужден оказываться в нужное время в нужном месте, оставаясь хладнокровным и непременно объективным, и при этом держать в голове немислимый для многих объем информации – как такому однажды не разочароваться в жизни, а то и вовсе не лишиться рассудка? [3].

Обратимся к фильму «Телесеть» (реж. С. Люмет, 1976), сатирически отобразившему положение дел на американском телевидении. Здесь мы можем увидеть сразу оба типа журналиста. Так, главный герой, являющийся ведущим новостей, в прямом эфире сообщает о желании покончить жизнь самоубийством из-за грядущего увольнения, связанного с низким рейтингом его программы. Последний же выпуск своей передачи ведущий вместо извинений, обещанных руководству, превращает в фарс с оскорблениями, ругательствами и истериками. Но новая версия программы нравится зрителю куда больше, ее рейтинг взлетает, а ведущий по настоянию руководства остается, чтобы продолжать в прямом смысле сходить с ума перед камерой в шоу, названном в его честь. Кроме него, в фильме есть и другой ключевой персонаж в лице продюсера телеканала, чье восхождение по карьерной лестнице и демонстрируется на экране. Ее роль озаменована финальной идеей убить в прямом эфире главного героя, не желающего подчиняться интересам компании, ради финального взлета рейтингов. Такой гипертрофированный сюжет создает на экране максимально показательные образы: журналиста, для которого в профессии важна лишь погоня за рейтингом, и ведущего программы, вынужденного находиться в мире, где простое выполнение его профессиональных обязанностей никому не нужно и не интересно и надо устраивать цирк и переступать через себя, чтобы оставаться в профессии.

Главный герой фильма «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (реж. Т. Гиллиам, 1998) журналист Рауль Дюк отправляется в путешествие в Лас-Вегас, чтобы написать статью о местной гонке. Но довольно скоро идея провали-

вается, так как Рауль вместе с другом с говорящим именем Гонзо пускается в наркотически-психоделические трипы и всячески саботирует задание за заданием. Фильм снят по книге Хантера Томпсона, который и был идеологом и основателем жанра гонзо-журналистики. Рауль Дюк, сыгранный на экране Джонни Деппом, – это прототип самого Томпсона и показывает работу гонзо-журналиста, отказывающегося от традиционного понимания объективности в журналистике, считающего, что абсолютная правда не является абсолютным добром – и это тоже своеобразный выбор внутри профессии, выбор, приведший к рождению целого журналистского направления.

Таким образом, журналист как персонаж кинофильмов, сталкиваясь перед выбором, так или иначе отвечает той или иной ролевой модели или архетипу. Оценка поступков и выбора персонажей может варьироваться в зависимости от режиссерских установок, тем не менее, анализируя действия героев, мы можем определить их обоснованность с моральной точки зрения. Так, очевидно, что герои фильмов «В центре внимания» или «Доброй ночи и удачи» отвечают нашим представлениям об этических правилах журналистской работы, а герои фильмов «Стрингер» и «Телесеть» нет. Но даже отрицательные персонажи помогают укрепить восприятие этих правил, ведь таким образом их можно сформировать как бы в противовес неправильному, от противного.

Список литературы

1. *Дмитровский А. Л.* Экзистенциальная теория журналистики: на пути к метатеории // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. № 5 (360). С. 15–20.

2. *Корыхалова П. Р.* Образы журналиста в американском кинематографе и их ценностные ориентиры // Цифровизация коммуникативно-культурной памяти: роль журналистики как социального института: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (25–26 апреля 2019). Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2019. С. 93–96.

3. *Мусин Э.* «Около кино»: «Профессия – репортер». Журналисты глазами независимого кино // Concepture.club – просветительский медиа-локатор [Электронный ресурс]. URL: https://concepture.club/post/rubrika_2021/professija-reporter-zhurnalisty-glazami-nezavisimogo-kino (дата обращения: 25.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор ЛГУ им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург) *В. Ю. Прокофьева*.

ЯЗЫК РЕКЛАМНОЙ АНИМАЦИИ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. Цель статьи – познакомить читателя с различными вариантами взаимодействия анимации и цифровых технологий. Для этого проанализированы этапы развития рекламной анимации от примитивных инструментов до взаимодействия с искусственным интеллектом. Приведены примеры расширения образных, сюжетных, выразительных стратегий в рекламной анимации с приходом новых технологий, прослеживается изменения языка рекламной анимации в целом.

Ключевые слова: реклама, анимация, визуальный язык, цифровые технологии.

Как от примитивной записки и рисунка реклама дошла до использования цифровых технологий и искусственного интеллекта? Как в процессе этих трансформаций изменился язык рекламы и ее воздействие на человека? Попробуем ответить на эти вопросы, проанализировав рекламные продукты, основанные на анимации или включающие ее.

Для начала обозначим, что такое реклама, анимация и о каких цифровых технологиях пойдет речь. Реклама – сфера деятельности предоставления и распространения информации в массы о продукте, событии, лице, мероприятии и т. п., анимация (обобщим этим словом классическую, 3D, stop-motion и все другие ее виды) – оживление объектов, предметов, животных, персонажей и других вымышленных или существующих вещей. К цифровым технологиям отнесем интернет, гаджеты и устройства, на которых воспроизводится любой визуальный медиаконтент, а также использование искусственного интеллекта при его производстве.

Чтобы говорить о рекламе, нужно знать, для чего она предназначена. Продать товар? Привлечь клиентов? Заявить о чем-то новом? Просто высказаться? Цель может быть любая, но все их можно свести к одной – завладеть вниманием человека, повлиять на его решение, поэтому в рекламе велика роль графического дизайнера, который «проектирует информацию». <...> Графический дизайн во многом отличается от «вещного» дизайна, задача которого – сделать удобным и красивым то, что окружает человека в повседневной жизни. В этом направлении работают многие специалисты: художники-конструкторы автомобилей, станков, механизмов, разработчики бытовой

техники, проектировщики мебели, создатели моделей одежды, обуви, работники аналогичных творческих профессий» [4, с. 10].

Общеизвестно, что первые шаги в рекламе сделали объявления о гладиаторских боях, театры, цирки. Они изображали своих персонажей, звезд номеров, фрагменты выступлений в динамике, с подписью времени и места события. Как это связано с анимацией? На плакатах были вполне анимационные персонажи или буквально стоп-кадры из несуществующих пока мультфильмов. Тут и начинается влияние технологий на рекламу. В XV веке развивается печать, в XIX веке появляются цветные картинки и фотография, в XX веке рождается кинематограф, оживляющий рисунки и статичные изображения.

С новыми технологиями развивается и меняется подача информации и – соответственно – развивается и меняется реклама, которая с новыми ценностями «формирует новую визуальную культуру» [3, 17:50]. От ярких плакатов с лозунгами реклама перешла на экраны телевизоров. Одной из первых анимационных реклам был черно-белый видеоролик с часами Bulova на фоне карты страны 1948 года, его показали, прервав футбольную трансляцию матча в США. Ролик длился около 20 секунд, и одновременно рекламу видели все зрители матча. С этого момента началась телевизионная реклама. Во второй половине 20 века с распространением телевизоров маркетологи поняли, что через них можно влиять на мнение людей, показывая и рекламируя любую вещь. Чем интереснее это делать, тем больше внимания к продукту можно привлечь. В рекламе стал распространяться stop-motion: эта технология в анимации значительно быстрее в производстве, чем классическая 2D анимация. На этом этапе развития рекламы наличие большого количества текста стало заменяться интересными образами и персонажами. Также на движение в сторону анимации повлияли финансовые причины: трансляция рекламы на телевидении стоила денег, чтобы платить меньше, нужно было делать рекламу короткой и понятной, оставляя в ней только главные тезисы, которые сводились к тому, что *это хороший продукт и купите его тут*.

XXI век – век цифровых технологий, человечество стало осваивать интернет, у людей появились компьютеры и свободный доступ к практически любой информации. В области анимации и видео формируется новое направление – моушн-дизайн, который «включает в себя обширную палитру средств, инструментов, нашедших применение в телевидении, кинематографе, рекламе» [3, с. 19].

Если раньше людей можно было удивить картинкой, то с развитием технологий, с распространением их, большей доступностью для обычного человека, стало сложнее завладеть вниманием человека. Для решения задачи привлечения аудитории стали составляться базы данных, опросы, анкеты – все для того, чтобы выяснить, что нужно человеку. Одновременно с этим экранная реклама вышла из квартир на улицы и в интернет, вернувшись к каждому человеку через гаджет. Появилась анимация GIF баннеров на сайтах, вслед-

ствие чего стала востребована рисованная анимация, ведь ее можно сделать быстро, создав короткую нарезку из видео и загрузив ее в интернет. При чтении статьи и просмотра изображений глаз человека обращает внимание на движущийся объект, а это объект, созданный с помощью 2D рекламы.

В 2010-х годах произошел бум технологий: практически у каждого человека появился свой мини-компьютер в кармане – телефон, смартфон, планшет и т. д. Контент и реклама стали чаще просматриваться человеком, информация оказалась не просто легкодоступной – она стала неограниченной.

Помимо рекламодателей, за внимание зрителя стали бороться контент-производители (блоггеры, публичные лица, звезды, агентства, студии и многие другие). Контента становилось больше, потреблять его стали быстрее, покупатели сменились на аудиторию. Из-за роста конкуренции привлекать ее внимание становится сложнее, перед рекламодателями встала задача поиска новых необычных комбинаций анимации и дизайна, необходимо было придумать новый визуальный язык рекламы. Так выросло качество визуального языка: появились текстуры, рефлекс, физика движений стала правдоподобнее и сложнее. Но человека уже не удивить красивой картинкой, рекламы стало так много, что внимание ее потребителя удержать все сложнее. Теперь его нужно зацепить идеей, ибо «только замеченный проект дает ресурсы к новому творчеству, созданию, и к тому импульсу, чтобы выстоять и стать еще крупнее, еще сильнее и еще ярче» [2, 12:09].

В игру за зрителя в рекламе все чаще вступает сценарий. Интересные и запоминающиеся образы, сюжетность наполняют рекламные анимационные ролики. Например, для рекламы энергетического напитка RedBull была создана серия анимационных роликов с персонажами, которые попадают в смешные ситуации, и их выручает фирменный напиток, который в буквальном смысле *окрыляет* героев рекламы: у них вырастают крылья, и они радостно улетают от своих проблем.

Цифровые технологии развиваются дальше: появляются социальные сети, люди больше общаются в интернете, их предпочтения становятся узнавать все легче, но информации теперь так много, что человек не в состоянии переработать ее. На помощь ему приходят технологии анализа баз данных, подключается искусственный интеллект. С развитием нейронных сетей реклама стала невероятной сферой влияния, ведь теперь можно понять рекламные предпочтения конкретного человека и выбрать точно, что он будет смотреть, сформировать культуру потребления конкретной аудитории, а применение технологий при этом – «искусное использование психологических триггеров. Таких как любопытство, срочность, создание дефицита, социальное одобрение» [1, с. 249].

Язык анимации изменился, перешел в виртуальную реальность и дополненную реальность. Так, в 2020 году Hanifa, бренд одежды, привлек к себе внимание не только дизайнеров, но всех интересующихся миром

моды, когда в рекламных роликах было применено сочетание 3D анимации и VR – искусственной реальности для модного показа и демонстрации новой коллекции одежды. Компания убрала изображение человека, оставив только физику походки, в результате чего произошел эффект самостоятельно двигающейся одежды, облегающей формы невидимых моделей, которых назвали «призрачными». Показ проводился в сети в условиях карантина Covid-19, что усилило впечатление и подогрело интерес к шоу. Это хороший пример комбинации анимации и новых технологий, которая стала маркетинговым ходом для привлечения внимания и потребителей, и дизайнеров.

3D анимацию и VR также применяются в различных отраслях, связанных с дизайном и моделированием, например, для демонстрации дизайн-проектов интерьеров, домов, протезов и прочих рекламных объектов.

Итак, мы видим, что анимация изменилась и будет меняться в будущем, а применение ее в рекламе влияет и на визуальный язык, и на восприятие информации людьми, что также не менее важно при создании анимационной и любой иной рекламы.

Список литературы

1. Банкин А. Контент-маркетинг. М.: ЛитРес, 2017. 280 с.
2. Как технологии меняют медиа // Конференция о киноискусстве и производстве, маркетинге, анимации, визуальных эффектах, OTT-сервисах и трендах в мире Digital Media. 7.09.2020, Москва. Запись [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RzUhIhJt5A> (дата обращения: 20.11.2020).
3. Курушин В. Д. Дизайн и реклама. От теории к практике. М.: Пресс, 2017. 308 с.
4. Покрас Лампас. Дизайн и искусство будущего. Лекция 30.07.2018. Запись [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MY9xLfGHpnA> (дата обращения: 20.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиа-коммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор В. Ю. Прокофьева.

УДК 80

В. В. Лоран

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

КИНОЯЗЫК ГАЯ РИЧИ

Аннотация. Статья посвящена анализу киноязыка Гая Ричи, автор обращается к основным техническим и технологическим особенностям фильмографии режиссера, показывая, как формируется авторский

киностили. В поле внимания попадают такие составляющие киноязыка Г. Ричи, как замедленная и ускоренная съемки, графические элементы, музыкальное сопровождение, полиэкран, необычные ракурсы, использование зума, закадровый голос, афористичные диалоги, клиповый монтаж, флэшбэки, флэшфорварды специфические титры и др.

Ключевые слова: Г. Ричи, киноязык, приемы съемки, визуальные приемы, стилевые особенности.

Киноязыку, как и любому языку, свойственно изменяться и совершенствоваться. С приходом новых технологий приходит и больше возможностей для визуализации того, что раньше могло существовать лишь на бумаге или в голове. Будет неразумно сравнивать киноязык на заре появления кинематографа с киноязыком, который существует сейчас, но и глупо отрицать то, что почти каждое кинополотно не обходится без традиционных элементов киноязыка. На данный момент можно сказать, что киноязык перенасыщен средствами выражения, хоть еще и не достиг конечной точки, но режиссерам все труднее выделиться и показать свою индивидуальность. Трудно – не значит невозможно. Так Гай Стюарт Ричи, более известный как Гай Ричи, в конце 1990-х поменял взгляды многих на жанр криминальной комедии.

Съемка музыкальных клипов и рекламных роликов напрямую отразилась на стиле повествования будущего британского режиссера. С первых же секунд мы наблюдаем на экранах динамичный изобразительный ряд, сопровождаемый параллельным и клиповым монтажом. Это дает возможность режиссеру рассказывать несколько историй одновременно и использовать резкую смену кадров. Так полное взросление Короля Артура показано за 4 минуты хронометража под композиторский саундтрек Даниеля Пембертона: от ребенка, найденного в лодке работницами борделя, до мужчины, управляющим эти же борделем и имеющим статус криминального авторитета в Лондинуме (х/ф *«Меч короля Артура»* (2017)). Завязку же своего дебютного полнометражного фильма *«Карты, деньги, два ствола»* (1998) уложил в 1 минуту 20 секунд. При этом идет нелинейное повествование, наполненное флэшбэками и флэшфорвардами, тем самым его киноленты обретают вид многослойной мозаики. Скоростная съемка (рапид) и экспрессивная «способность» операторской съемки – резкое приближение персонажей или же вовсе переворачивание изображения (используется в работах *«Большой куш»* (2000) и *«Револьвер»* (2005)) не дает возможности отвлечься зрителю ни на секунду, ведь каждый кадр несет в себе или сценарный, или эстетический посыл. Несмотря на динамичность кадров, зрителям дают передышку во время просмотра кинополотна. Режиссер представляет нам сверхкрупные планы вещей и деталей, которые создают особую атмосферу киноленты. Нередко детали работают как на характеристику героя, так и на сюжет, но чаще всего Гай Ричи просто наслаждается яркой и эстетической фактурой тех или

иных вещей, деталей. Тому в подтверждение сцена скручивания и раскуривания табачного изделия Рэймондом Смитом (Чарли Ханнэм); в *«Революция»* наблюдается крупный план шахмат, тем самым мы можем ощутить их фактуру и потертости через экран, также в этой сцене используется такой прием киноязыка, как динамика пространства (съемка с низкой точки). Она наблюдается и в х/ф *«Джентльмены»* (2020) (зрители наблюдают разговор Тренера и Рэймонда с человеком Сухого Глаза из багажника), и в криминальной комедии *«Карты, деньги, два ствола»* (1998), где Большой Крис (Винни Джонс) зажимает несколько раз дверью автомобиля голову одному молодому человеку (рисунок 1).



Рисунок 1 – Кадр из фильма «Карты, деньги, два ствола» (реж. Гай Ричи)

Нередко этот прием называют как «взгляд трупа». Для достижения большего эшшна Гай Ричи использует зум, стоп-кадр и сегментированный экран (полиэкранный), который очень часто применяется в его фильмах. Данная техника заключается в разделении экрана на несколько частей, в каждой из которых параллельно друг другу происходит какое-то действие, которое добавляет и без того основательно закрученному сюжету динамики и сильнее привлекает внимание зрителя к происходящему (погоня на катерах в *«Агентах А.Н.К.Л.»* (2015)) [1].

Не стоит забывать и про любимый слоу мо (замедленная съемка) Гая Ричи, его он использует на протяжении всей своей карьеры и ни один его фильм не обходится без этого инструмента. Все помнят знаменитые сцены рукопашного боя в *«Большом куше»* (рисунок 2) и *«Шерлоке Холмсе»* (рисунок 3).

В *«Короле Артуре»* режиссер решил не останавливаться на достигнутом, добавив к уже упомянутому слоу мо си джей ай (СЛ – изображения, сгенерированные при помощи трехмерной компьютерной графики), тем самым получив зрелищные битвы Короля Артура (Чарли Ханнэм) сначала с огромной армией, а затем и с антагонистом ленты – Вортигерном (Джуд Лоу).



Рисунок 2 – Кадр из фильма «Большой куш»
(реж. Гай Ричи)

Открывают картины специфичные титры, имеющие «комиксное» изображение. Их трудно назвать титрами, так как больше они похожи на короткометражный фильм перед основным фильмом. В детективных боевиках «Шерлок Холмс» (2009) и «Шерлок Холмс: Игра теней» (2011) титры даже имитируют перелистывающую книгу.



Рисунок 3 – Кадр из фильма «Шерлок Холмс»
(реж. Гай Ричи)

При всем изобилии визуальных приемов киноязыка британский режиссер умело вшивает в свои кинополотна музыкальное сопровождение. Вся ювелирность данной работы заключается в том, что музыку невозможно отделить от кадра, который она сопровождает, она будто врастает в каждую сцену. При этом в одном фильме может быть вмещено до 20 композиций, и все они точно не будут соответствовать одному жанру.

Диалоги занимают особое место в фильмографии Гая Ричи. Короткие, хлесткие, наполненные отборной бранью. Внимания заслуживают также лингвистические особенности персонажей, многие из которых говорят либо с сильным акцентом (как цыгане в *«Большом куше»*), либо на кокни (как Ист-эндские гангстеры) [4]. К сожалению, дубляж не дает насладиться российскому зрителю всеми тонкостями английской речи, так как чаще всего он характерно губит «тонкий» английский юмор режиссера и не передает красочность акцентов в кинолентах. Поэтому картины Гая Ричи следует смотреть в оригинале или в правильном переводе. Скоростная съемка не дает времени на долгие раздумья героев. Краткость диалогов не портит их, а только придает им искрометности. После выхода фильма, выражения оттуда сразу же разлетаются на цитаты. Но Гай Ричи не только создает цитаты, он визуализирует и уже существующие. Это прослеживается в его кинополотне *«Револьвер»* (2005). Здесь режиссер свои авторские титры заменил цитатами *Макиавелли*, *Юлия Цезаря*, а также обратился к *Этикету банкира (1775)* и *Основам шахмат (1883)*. Этот прием не новый, но в дальнейшем мы слышим эти цитаты из уст персонажей и в тех ситуациях, где употребление этих выражений не выглядит неуместным, так что они лишь обретают еще больший смысл.

Гай Ричи не был бы Гаем Ричи, если бы в этой статье не озвучили такой традиционный элемент киноязыка, который характерен для всех фильмов режиссера – закадровый голос. Многие режиссеры не просто недолюбливают данный инструмент киноязыка, а считают уделом слабых фильмов или называют более кратко – «костылем» фильма. Гай Ричи не просто сделал своей отличительной чертой закадровый голос, но и усовершенствовал данный инструмент до того, что он стал смыслообразующим элементом лент: во-первых, с его помощью устанавливается особая доверительная атмосфера разговора со зрителем – далекий от идеала герой невольно вызывает симпатию, откровенно рассказывая о своем горьком опыте и переживаниях. Во-вторых, с помощью закадра действие приобретает субъективный характер, а значит открываются широкие возможности для стилизованных изысков и допуска каких угодно условностей [3].

Подведем итог. Гаю Ричи удалось создать свой собственный киноязык: лапидарный, остроумный, динамичный и запоминающийся. Каждое его полотно пронизано собственным стилем, что делает его поистине уникальным режиссером нашего времени. Гай Ричи создает уникальную динамику кадра – сказывается собственное мироощущение режиссера, в котором нет ничего лишнего, неопределенного и расплывчатого, и многолетнее увлечение Гая Ричи боевыми искусствами [2].

Список литературы

1. Зварич К. 5 приемов, которые Гай Ричи использует в своих фильмах [Электронный ресурс]. URL: <https://sm-news.ru/5-priemov-kotorye-gaj-richi-ispolzuet-v-svoix-filmax-58515/> (дата обращения: 31.10.2020).

2. Новости премьер по всему миру [Электронный ресурс]. URL: <http://newspremieres.ru/guy-ritchie-gentlemen-released-on-2020-02-13/> (дата обращения: 10.11.2020).

3. Орлов И. Мастер: Гай Ричи [Электронный ресурс]. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article4141-master-gaj-richi> (дата обращения: 10.11.2020).

4. Швалёва Т. 5 составляющих уникального стиля фильмов Гая Ричи [Электронный ресурс]. URL: <https://365mag.ru/cinema/5-sostavlyayushhih-unikal-nogo-stilya-kartin-gaya-richi> (дата обращения: 01.11.2020).

Научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ *А. М. Тенекова*.

УДК 791.43 – 252.2

К. О. Михайленко

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ЯЗЫКОВОЕ РЕШЕНИЕ АНИМАЦИОННЫХ ЭКРАНИЗАЦИЙ РУССКИХ БЫЛИН

Аннотация. В статье анализируются режиссерские приемы экранизации русских былин в мультипликации: определяются возможности анимации в воссоздании былинной поэтики – метафоры, эпитета, гиперболы и т. п., выявляется примерный репертуар древнерусской лексики и стилистические возможности воссоздания колорита эпохи в репликах и диалогов персонажей. Основное внимание уделяется сравнению исходного текста русской былины и ее экранного воплощения.

Ключевые слова: былина, анимация, образ, язык, русский эпос.

Былина – народная древнерусская, позже русская эпическая песнь о героических событиях, богатырях и героях Руси XI–XVI веков. Благодаря былинам многие исторические события дошли до нас не только в виде сухих фактов, но и с определенным портретом людей того времени.

Язык в былинах примечателен тем, что он певуч, избыточен эпитетами и метафорами. Здесь часто используются гиперболы, иносказания. Былины очень эмоциональны, явно ощущается граница между злом и добром, и отношение к ним.

Лучший вариант экранизации былин – это, конечно, анимация. С помощью некой сюрреалистичности, двойственности образов, можно передать фактуру былины. И хоть былина – это произведение эпическое, она полна образов и эмоциональной насыщенности, что роднит ее с поэзией, чуть ли не больше, чем рифма. Как писал один из величайших режиссеров советской

анимации Иван Иванов-Вано: «Для мультипликации нет ничего недоступного. Это искусство неограниченных технических возможностей, где действительность тесно переплетается с фантазией и вымыслом, где фантазия и вымысел становятся действительностью» [3, с. 11].

Многие режиссеры анимации современности и прошлого возвращаются и возвращались в своих произведениях к русским былинам. Ведь кроме огромного культурного пласта, русская былина – это еще и захватывающая история с замысловатым сюжетом и необычными ситуациями, что хорошо для постановочного искусства, такого, как анимация.

Первый советский мультфильм был создан в 1924 году Дзигой Вертовым. Назывался он «Советские игрушки». Долгое время мультфильмы носили авангардный характер, и анимация была свободным искусством, куда стекались все талантливейшие творцы поколения – писатели, композиторы, художники. Но после Великой Отечественной войны началась борьба с космополитизмом, и госзаказ начал диктовать художникам следовать принципам реалистичности и народности, и российские режиссеры обратились к фольклору.

Один из режиссеров, сказавших новое слово в анимационной экранизации былин – Роман Давыдов, который известен такими произведениями, как «Детство Ратибора» (1973), «Василиса Микулишна» (1975), «Лебеди Непрядвы» (1980) и т. д. На двух последних остановимся подробнее.

Сценарист мультфильма «Василиса Микулишна» – Виктория Токарева – взяла за литературную основу былинку о Ставре Годиновиче и его супруге Василисе Микулишне – воплощении образа девы-воительницы и женщины-богатырши в русском фольклоре. Так же в своей статье «Типология женских образов русских былин» о Василисе Микулишне упоминает Усачева И. Ю. словами: «К глубокой архаике относится образ жены Добрыни Настасьи Микуличны. Смелая, храбрая, свободная в своих поступках и взглядах Настасья не вписывается в образ покорной, смиренной супруги. Традиционная гендерная схема поведения женщины начинает давать сбой» [5, с. 136]. Былина повествует о том, как на пиру у князя Владимира, когда гости стали хвастаться друг перед другом, черниговский боярин Ставр Годинович сказал, что похвастать ему особенно нечем, разве что супругой Василисой Микулишной – женщиной умной и хитрой настолько, что может обвести вокруг пальца всех присутствующих. Владимиру это утверждение не понравилось, захотел он доказательств сказанного, а Ставра до этого запер в подвале. Приходится супруге его выручать мужа из беды. «Женская сила делала известных личностей из вполне заурядных мужей. Ставр Годинович вел себя на княжеском перу довольно нахально и неучтиво, и только благодаря его любящей жене Василисе Микулишне вызволился из плена», – подытоживает в своей статье о «Героидах» И. А. Савченко [4, с. 160]. Обрезав косы свои длинные, переодевается Василиса в татарского посла и отправляется к князю Владимиру, требуя у него дань за 12 лет и дочь в жены. Посмотрим, как этот сюжет во-

площадью на экране. Естественно, сразу можно отметить широкое использование стилизации под старорусскую речь. Так, само появление на пиру Ставра сопровождается следующим диалогом с князем Владимиром:

- Здрав будь, Владимир Стольнокиевский!
- Почто пожаловал, Ставр Гоудинович?

Мы видим использование устаревшей формы приветствия и вопроса, фонетика также работает «под старину»: шипящие приглушаются, гласные растягиваются, звуки проговариваются четко, интонационная возвышенная, «эпическая».

Ощущение былинной речи также достигается использованием устаревших форм и инверсией в репликах героев: «Куда путь держите?»; «А сам-то ты кто будешь?» Для достижения «былинности» также используются старорусские слова, но доступные для понимания современнику: *ставни, весть, седлайте, не прогневайся*. «Эпичность усиливается и за счет использования других жанров фольклора – пословиц и поговорок: *слухами земля полнится, волос у тебя долог, а ум – короток*, и, конечно же, метафор: *по земле идет, словно уточка плывет*» [2, с. 157].

В этом анимационном фильме много героев-татар, но все они говорят по-русски. Чтобы сделать героев достоверными, их реплики озвучивают с сильным «татарским» акцентом, убирая мягкость согласных, такой же акцент появляется и у Василисы Микулишны в образе татарского посла.

Антагониста фильма – князя Владимира – нельзя охарактеризовать как отрицательного персонажа, он скорее комичен, и это понимается зрителем тоже за счет речевой окраски: в речи князя и интонация современная, и лексическая структура реплик не включает временную маркированность. Сравним разговор князя и Ставра в былинной версии и в анимационном фильме. Вот как начинается разговор князь в тексте былины:

Ай же ты, Ставер сын Гоудинович!
Что ты сидишь – сам да не хвастаешь?
Аль нет у тебя села со приселками,
Аль нет городов с пригородками,
Аль нет у тебя добрых коней,
Аль не славна твоя родна матушка,
Аль не хороша твоя молодая жена? [1, с. 38].

Мы узнаем фольклорный текст былины со всеми ее атрибутами: анафорой, краткими прилагательными, устаревшими словами, особым именованием персонажа, особым синтаксисом, риторическими фигурами. А вот как представлена та же сцена в мультфильме:

– А ты что, Ставр Годинч, не весел сидишь? Ничем не хвалишься, будто и родом не именит. Чем тебе и похвастаться! – князь говорит эту реплику уже будучи пьяным, что тоже не добавляет «былинности» персонажу.

«Лебеди Непрядвы» – также фильм Романа Давыдова, вышедший в 1980 году. Этот фильм вышел к 600-летию Куликовской битвы и рассказывает о событиях, которые произошли до и после нее. Здесь, в отличие от предыдущего фильма, жанр которого тяготеет к комедии, речь героев сильнее имитирует старорусскую. Кроме того, реплики практически отсутствуют, здесь былинная лирика в большей степени показывается через плавность кадров, яркость и поэтику образов. А эмоциональной окраски добавляет музыка: композитор картины Владимир Кривцов передает мелодией и настроение, и движение в кадре. Герои же немногословны, их диалоги состоят буквально из двух-трех предложений:

- Благослови на бой, отче!
- Вот твоя сила, княже!

От этого экранизация только выигрывает, ибо немногословность дает ощущение внутренней силы и эпической возвышенности героям. Это же ощущение старались выразить и в былинах – важно было показать, какими сильными были те люди, которые защищали Русь от набегов татар. В основном через визуальный образ и музыку передается настроение и эмоция, приносящая этому фильму и былине про Куликовскую битву.

Но не только Роман Давыдов работал с былинами. В 1972 году вышел фильм Нины Василенко «Сказание про Игорев поход», основой которого стала «Песнь о полку Игореве», которую мы все знаем с детства. Особенностью анимации здесь является рисовка, исполненная в обратной перспективе: так кадры имитируют вид православных икон, благодаря этому мы получаем будто бы атмосферу Древней Руси. Кроме того, здесь у героев совершенно нет реплик, текст подается закадрово. Основа речи рассказчика – это переложение былины на современный зрителям язык, с вкраплением слов, близких к старорусским: златстрелен, сабли изострые, враги знаемы, а также использование инверсии в предложении, что усиливает впечатление «старинности» рассказываемой истории.

Итак, мы видим, что язык былин реконструируется на экране не только с помощью самих реплик, но и с помощью анимационных образов. А ощущение старины и драматизма событий передается через способ рисовки кадров. Чтобы показать особенности языка былины и эмоцию, которая она несет читателю/зрителю, нужно обратиться ко всем сторонам анимационного искусства – это и музыка, и образы, и художественная часть.

Список литературы

1. Василиса Микулишна // Карнаухова И. Русские богатыри. Былины. Калининград: Калининградское книжное издательство, 1978. С. 38–53.
2. Гордиенко Я. С. Былинный эпос в современной отечественной анимации // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 3. С. 151–163.
3. Иванов-Вано И. П. Рисованный фильм. М.: Госкиноиздат, 1950. 87 с.

4. Савченко И. А. Интеграция женских типов в концепте «Героид»: Социокультурные контексты и динамика // Современные исследования социальных проблем. 2010. № 3. С. 156–162.

5. Усачева И. Ю. Типология женских образов русских былин // Современные научные исследования и инновации. Электронный научно-практический журнал. 2017. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2017/06/83915> (дата обращения: 13.10.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор В. Ю. Прокофьева.

УДК 17.00.03

М. А. Назаров

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ОБРАЗ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КИНО

Аннотация. В статье в хронологическом порядке представлены и проанализированы художественные фильмы, в которых русский писатель Ф. М. Достоевский выступает как главный герой или как второстепенный персонаж. Также названы режиссеры и актеры, исполнившие роль писателя, выявлены особенности экранного образа и картины в целом.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, кино, образ.

Как замечено киноведами и исследователями киноискусства, «рубеж XX–XXI веков знаменует собой все более усиливающуюся тенденцию к синтезу художественного и документального во всех сферах искусства. И кино как одно из наиболее динамично развивающихся его видов в данном случае не является исключением» [2, с. 262]. Активно развивающийся с конца прошлого века киножанр байопик (фильм-биография) накопил немало произведений, в которых в качестве главного персонажа выведены русские писатели, знакомые всем по школьной программе. Безусловно, по количеству фильмов о классиках русской литературы лидирует образ А. С. Пушкина: его экранные образы начинают появляться еще в немом кинематографе и до настоящего времени не перестают волновать режиссеров [3].

Фигура Федора Михайловича Достоевского, одна из ключевых в российской культуре, не однозначна. Мрачный, угрюмый страдалец или оптимист, пишущий о безмерной любви и всепрощении? Глубоко верующий христианин или азартный социалист-революционер? Верный муж и семьянин или «великий грешник»? Многие выдающиеся люди пытались найти ответ на эти

вопросы, но единого мнения так и не сформировалось: «я увидела человека умного, доброго, но несчастного и всеми заброшенного» (А. Г. Достоевская), «...новый прыщ» (Тургенев и Панаев), «он вовсе не знает своей цены» (Е. А. Штакеншнейдер), «морализующая блевотина» (В. И. Ленин), «...дал мне много, необычайно много, больше Гаусса» (А. Эйнштейн), «защитник Добра...адвокат Зла» (И. А. Бродский) и т. д. [1]. В 2021 году будет 200 лет со дня рождения русского классика, а споры об его творчестве и личности до сих пор не угают.

Произведения русского классика экранизируются во многих странах мира, а сам Достоевский стал национальной гордостью России. Возможно, именно поэтому в числе первых российских фильмов встречаются экранизации литературного творчества Федора Михайловича: короткометражная драма «Идиот» (реж. Петр Чардынин, 1910); драма «Преступление и наказание» (реж. И. Вронский, 1913); «Николай Ставрогин» (реж. Я. Протазанов, 1915). Параллельно произведения Достоевского также экранизировали и за рубежом, таким образом, за первую четверть XX века рукописи русского классика экранизировали 12 раз, по большей части в Германии (5 экранизаций), Венгрии (2 экранизации) и Италии (3 экранизации).

Кинематограф позволил показать творчество Федора Михайловича в новом свете. А каким зритель видит самого писателя на киноэкране? Мы готовы представить кинокартины о Достоевском и показать возможности экранного искусства реконструировать творческую личность, вошедшую в культурную память не только нашей страны, но и в мировую литературу.

Первый фильм о Федоре Михайловиче был выпущен в СССР режиссером В. Ф. Федоровым 1932 году и назывался «Мертвый дом», в роли писателя – народный артист СССР Н. П. Хмелёв. Провозглашенная большевистской партией политика в отношении кино повлияла на формирование образа Федора Михайловича Достоевского в этом фильме: «Пророк» – именно так позиционирует толпа Достоевского в самом начале фильма, а критик в частной беседе говорит, что он «овладевает молодежью» [4]. Глядя на удручающую обстановку Петербурга, Федор Михайлович утверждает, что не любит «Петра творенье», представляющее собой «камни, дыры, монументы». С помощью реплик, произносимых Хмелёвым, перед зрителем предстает некий Достоевский-революционер, который отвергает такую российскую реальность, в которой «старика били до смерти» да в «христианской стране». Еще одна черта в образе Достоевского – принципиальность: он не отказывается от своих слов и с ужасом отвергает предложение жандарма сдать петрашевцев, став писателем, чье «перо нужно императору». В этой сцене зритель видит писателя, симпатизирующего идеям социализма, чего стоит одна фраза из его монолога: «Социализм – наука в брожении, это хаос...из этого хаоса выработается стройное и благоприятное для общественной пользы». И в финале Федор Михайлович, пройдя через постановочную казнь и пребывание на

каторге, приблизился к народу, стал с ним единым, а мысль, что «вы от нас психологически не уйдете» намекает на то, что Достоевский, несмотря на все напасти, остался близким по духу большевистской идеологии.

В 1980 годы выходит картина режиссера А. Зархи «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» с Анатолием Солоницыным в главной роли. Особенность этого фильма в том, что акцент сделан на определенный период жизни писателя: за 26 дней он должен написать роман «Игрок», иначе все его произведения отойдут издателю Т. Ф. Стелловскому. Мешают работе не только поджимающие сроки, а также тягостные мысли от «роковой» встречи с Аполлинарией Суловой. Внешние признаки говорят о том, что Достоевский беден, чему свидетельствуют большой пустой стол, пропадающие вазы, кредиторы-оценщики, которые делают жизнь писателя «мучительной». Достоевский в этом фильме – измученный старый творец, которого душат кредиторы, обстановка и одиночество. Он «нездоров», страдает от «желчных минут», забывчив и не собран, оставлен всеми, его отвлекает от творчества докучающий пасынок. У Достоевского сильно уязвлена его гордость, что видно по прорывающейся фразе «мое имя миллионы стоит». Писатель погружен в непроглядную черноту, которая преследует его в течение практически всего фильма. И в этот ужасный для него период происходит знакомство со стенографисткой Анной Григорьевной Сниткиной, без которой Достоевскому «совсем каюк». Во время совместной работы Анны Григорьевны и Федора Михайловича зритель может увидеть нервного творца, которого не отпускают дурные воспоминания о его романе с Суловой. Он страдает от этих воспоминаний и, пока диктует «Игрока», заново переживает эти «терзания», но все это на пути к собственному счастью, которого не бывает без страданий, согласно его же теории.

Анна Григорьевна и успешное продвижение работы над романом оказывают целительное влияние на душевное состояние Федора Михайловича – он шутит, смеется, ему начинает «хорошо сочиняться». Все более и более откровенные диалоги со стенографисткой делают Достоевского счастливым старцем, но он все еще слаб. Один эпизод демонстрирует зрителю это малодушие: когда в дом является кредитор-оценщик, Достоевский раздражается порицанием всех и вся. Анна Григорьевна осадит писателя в его монологе и вернет ход мыслей в рабочее состояние. Сам Достоевский в исполнении Солоницына даст себе следующую характеристику: «угрюм, нехорош собой, тяжело болен, неудачник, но многое мог бы сделать, но беден...». Однако Сниткина сможет принять такого Достоевского, подарив ему душевное спокойствие и веру в себя.

В 2008 году выходит фильм итальянского режиссера Джулиано Монтальядо «Демоны Санкт-Петербурга» («I demoni di San Pietroburgo»). Писателя играет югославский актер Мики Манойлович, который внешне не похож на русского классика, он выстраивает образ опытного мужчины средних лет,

оценивающего каждый поступок с высоты собственного опыта, взвешивающего каждое слово, не дающего пустых обещаний. Конечно, в образе русского классика присутствует что-то итальянское, быть может, чрезмерная вспыльчивость и чувственность. И дело не в том, что Федор Михайлович не мог быть таким, а в том, как это подает режиссер: резкие жесты и внезапное изменение настроения, свойственные итальянцам, не выглядят органично в представлении русского классика.

Из всех приведенных фильмов это единственный, который включил драматичную сцену с ломанием шпаг над головами осужденных во время казни. Использование этой биографической детали свидетельствует о том, что в фильме перед зрителем Достоевский-аристократ, для которого важны подобного рода мелочи. Федор Михайлович щедр и сострадателен: он на последние деньги покупает осужденному психически больному человеку пальто, дабы ему не было холодно в больнице. Образ Достоевского здесь в чем-то напоминает Данко, готового пожертвовать собой ради спасения психа-революционера, императора, девушки-террористки, желающей подорвать императора. Достоевский бессилен против вихря страстей, развернувшегося вокруг него, и на протяжении всего фильма достойно принимает удары судьбы, пытается спасти заблудшие души, но в конечном счете приходит к неутешительной мысли: «Я так и не смог понять, что такое человек».

Следующая кинокартина российская – «Три женщины Достоевского», 2010 года, режиссеры Е. и А. Ташковы. Перед зрителем предстает внешне сильный и ухоженный мужчина в исполнении Андрея Ташкова. На протяжении всего фильма Достоевский сдержан и, по крайней мере, внешне воспринимает вызовы судьбы спокойно, возможно, все душевные переживания остаются в нем очень глубоко. Вряд ли кинозритель увидит воплощение эмоций писателя в действиях. Даруемый максимум – это видеть, как меняется внешность писателя: образуются морщины, растет борода. Самая сильная эмоциональная палитра открывается перед зрителем в начале, когда Федор Михайлович играет в снежки со своим пасынком Павлом. Тембр голоса Достоевского практически не изменяется на протяжении всего фильма. Значительное отличие этого кинообраза Достоевского от остальных фильмов – это самостоятельное решение своих проблем без нервозности и эмоционального напряжения, что характеризует его как человека здравомыслящего и целеустремленного.

Больше всего внимания экранному образу Достоевского уделил Владимир Хотиненко, рассказав в своем 8-серийном сериале «Достоевский» (2010) практически обо всей жизни Федора Михайловича, которого сыграл – Евгений Миронов.

Зритель следит за развитием личности Достоевского от юного революционера, приговоренного к казни, который все не может надышаться перед смертью, до старца, который наконец обзавелся семьей и обрел гармонию.

Хотиненко хотел разрушить стереотипы о Достоевском и создал следующий образ, о котором рассказал в интервью накануне премьеры сериала: нелюдим, не любит больших вечеров, но участвует в проблемах других [5]. Действительно, этот Достоевский влюбчив и сладострастен, чему свидетельствует его бурный роман с Аполлинарией, ради которого писатель оставляет умирающую жену. Этот Достоевский ревнив: он уверовал в письмо с донесением на его жену и впал в состояние зверской злобы. Этот Достоевский азартен и ради рулетки легко переступит через свои моральные принципы, за что впоследствии будет себя бичевать.

В этом сериале хорошо проработана линия взаимоотношения Федора Михайловича с братом Михаилом Михайловичем, с которым они ведут общее издательское дело, не оставлено без внимания взаимоотношение писателя с литературными современниками, шутки которых уязвляли его самолюбие (эпизод с И. С. Тургеневым, отношения с которым чуть не закончились дракой).

Достоевский в произведении Хотиненко познал боль и страдание – смерть новорожденной дочки, тяжелый уход из жизни первой жены М. Д. Исаевой, скорая кончина горячо любимого брата, нищенское и унижительное существование в Германии, но при этом писатель сумел сохранить себя и остался верным своим принципам.

Итак, мы представили и проанализировали кинообразы Федора Михайловича, сформированные в разные временные промежутки. Советские, российские и европейские режиссеры хотели понять и осмыслить личность Достоевского, что вылилось в кинообразы писателя в приведенных выше кинофильмах. Справедливы ли такие образы, близки ли они к правде – пусть оценивают достоевисты, зрители, почитатели творчества Федора Михайловича, но стоит отметить, что благодаря этим кинофильмам в культурной памяти человечества существует как минимум пять разных Достоевских, в которых каждый заинтересованный личностью и творчеством этого писателя может найти «своего Достоевского».

Список литературы

1. *Бесперстных А. П.* Известные люди о Ф. М. Достоевском // Библиотека электронной литературы в формате fb2. 2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://lit-ra.pro/aforizmi-citati-viskazivaniya-f-m-dostoevskogo/besperstih-anatolij-pavlovich/read/2> (дата обращения: 10.10.2020).
2. *Коновалова Ж. Г.* Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия Филология и культура. 2012. № 4. С. 262–265.
3. *Прокофьева В. Ю.* Образ А. С. Пушкина в кино // Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXIV междунар. научной конф. 6–7 июня 2019. ЛГУ им. А. С. Пушкина. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2019. С. 47–52.

4. Прохорова Л. Д. Кино как средство воспитания, пропаганды и агитации: создание условий для использования в СССР в 1930-е годы (на примере Омской области) // Динамика систем, механизмов и машин. 2014. № 6. С. 210–212.

5. Шершакова Ю. Владимир Хотиненко: «Мы разрушим стереотипы о Достоевском». Интервью с режиссером накануне громкой премьеры канала Россия 1 // Вокруг ТВ. Онлайн-телегид Рунета. 2011 [Электронный ресурс]. URL: https://www.vokrug.tv/article/show/vladimir_hotinenko_my_razrushim_stereotipy_o_dostoevskom_23421/ (дата обращения: 12.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиа-коммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор В. Ю. Прокофьева.

УДК 308

А. К. Прутцева

Финансовый университет
при Правительстве РФ,
Москва, Россия

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЛЮБВИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация. В статье представлен анализ взаимодействия кино, культуры и общественного сознания на примере современных сериалов. Через теоретическое осмысление языка кино проанализирован процесс формирования отношения к пониманию любви

Ключевые слова: идентичность, киноиндустрия, социокультурный код, нарратив, общественное мнение, формы любви, Голливуд, искусственный интеллект.

К настоящему времени медиа заняли одну из важнейших ролей в коммуникациях. Медиа содержит так много изображений женщин, мужчин, их гендерных ролей и контекстов взаимоотношений, что едва ли можно отрицать, что они влияют на наше представления об идентичности. В частности, медиа через телепередачи, шоу, фильмы и сериалы передает представления о любви, ее атрибутах и проявлениях, о «хорошем» и «плохом» во взаимоотношениях. Вместе с визуализированными сценариями из фильма мы также получаем готовые модели поведения, с которыми легче потом ориентироваться и действовать в социуме.

В рамках статьи будет проанализирована сущность образовательной функции медиа, целью работы является определение силы воздействия образов из медиа на поведение индивидов и их идентичность. Для ее реализации поставлены следующие задачи:

© Прутцева А. К., 2021.

- анализ процесса передачи информации через медиа;
- определение значимости контекстов ситуаций взаимодействия с медиа по получению информации;
- анализ символики коммуникаций через медиа на примере концепции любви.

Кино как средство повествования включает зрителя в наглядную историю, придавая большую реалистичность и простоту для восприятия, по сравнению с текстом. Обратимся к главному теоретику киноязыка, Ю. М. Лотману. В своей книге «Природа повествования» он характеризует кино как сюжет, основа которого формируется кадрами. Те, в свою очередь, несут смысловую составляющую и нарратив. Таким образом, мы считываем образы со слитых воедино различных изображений [1, с. 160].

Более того, повествование кино многоуровневое: кинокартина также может передавать дополнительные, не прямые смыслы между кадров. Сюжетные куски за счет приемов съемки, монтажа, сценарных особенностей в композиции и характеров героев формируют зрительские симпатии и отношения безотносительно того, что говорят актеры.

В другой работе, «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», Ю. М. Лотман характеризует понимание смыслов как процесс считывания знаков. Некоторые из них «понятные» – считываются всеми одинаково и не требуют контекстного понимания. Другие же фиксируются так называемыми условными знаками [2, с. 25]. Чтобы их понять, нужно декодировать послание кадров на основе культурных знаний и общепринятых представлений.

За почти сто лет существования кино стало не только независимой сферой искусства, но и большой индустрией. Начиная с 1930-х годов, Голливуд стал центром этой индустрии, стал местом жесткой конкуренции, каждая новая картина отсюда вызывала ажиотаж во всем мире, а само кино стало инструментом пропаганды. С этим местом связана первая анализируемая картина. Сериал «Голливуд» от Netflix, вышедший в 2020 году, стал революцией современной индустрии. В нем открыто демонстрировали проблемы общества того времени и реальным жестоким положением вещей по ту сторону камер. Но главное в этом сериале, что он осветил все те темы отношений, которые будоражат современное общество (рисунок 1).



Рисунок 1 – Сериал «Hollywood»

Сериал словно перенес события тех лет в настоящее время и показал меняющееся общество на примере перемен в киноиндустрии. Здесь были показаны все социальные проблемы американского общества и связанные с предрассудками истории героев. Ведется несколько сюжетных линий: история любви с эмигранткой, двух геев, скрывающих свои отношения, сюжеты домогательств. Картина снята в простом сценарии, но явно не для широкого зрителя. Сам факт того, что нетривиальные формы любви, которые на сегодняшний день табуированы в обществах, попали в массовое кино, делает данный сериал интересным объектом исследования. Посыл истории состоит в вере, что кино меняет общественное мнение, а столь провокационный сценарий как будто пытается это подтвердить и убедить в «нормальности» всех героев. Сериал служит ретранслятором переживаний эпохи, но и оказывает влияние на современное общественное мнение. Другой нашумевший сериал «Я влюбилась в голограмму» той же стриминговой площадки показывает другую историю, тоже обращенную в будущее. Главная героиня влюбляется в компьютерного помощника, по сути в искусственный интеллект (рисунок 2).



Рисунок 2 – Сериал «Я влюбилась в голограмму»

По сути, прототипы таких голограмм существуют и сегодня, они помогают заказывать что-либо онлайн, искать информацию в интернете, прокладывать маршруты. Авторы картины предупреждают: в голограмму можно влюбиться, она создает ощущение заботы и полного понимания. В то же время технологии меняют мир. Нейросети могут создать фото и видео и расплодить фейки. Они же могут исказить реальность. Каждый человек, имея такого виртуального помощника, может распорядиться его способностями по-своему и исказить реальность в свою картину интересов. Сериал показал относительно оптимистичное видение будущего. Здесь искусственный интеллект добр и работает на благо девушки.

Современные создатели кино выражают сложные, многоуровневые вопросы будущего социума в простой форме. Как можно видеть, они расширяют рамки понимания любви – это не только про взаимоотношения мужчины и женщины. Герои передают зрителям эмоции, и те испытывают понимание их истории, так как сценаристы прибегают к извечной теме, касающейся

каждого человека – любви. Но вместе с тем поднимают другие аспекты жизни, уже не столь очевидные.

Кристиан Метц, французский киносемiotик, описывал структуру кино как план – аналог действительности. Этот план строится не просто из слов, а как раз создаваемым дискурсом через социокультурные коды и непосредственно монтажа [3, с. 472]. При том, что создатели кинокартин едва ли могут прогнозировать успешность картины и однозначно не могут создать в каждом зрителе одинаковое восприятие, они поднимают ту или иную тему в сюжете и тем самым хотя бы заставляют зрителя задуматься над поставленным вопросом. Так кино влияет на культуру, сея зерна мыслей в подвижное общественное сознание через каждого отдельно взятого зрителя.

Список литературы

1. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалоги с экранов. Таллин: Александра, 1994. 116 с.
2. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
3. Усманова А. Р. К. Метц // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Мн.: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. С. 471–474.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Финансового университета при Правительстве РФ (Москва), доцент Т. Л. Каминская.

УДК 7.06

В. Р. Сюндюкова

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

Посвящается моему учителю рисования Б. А. Топчому.

«ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО: ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ ВЕКА

Аннотация. Статья анализирует диалогизацию между двумя произведениями искусства – картиной Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» и фильмом Андрея Тарковского «Жертвоприношение». Автор показывает использование мотивов шедевра изобразительного искусства эпохи Возрождения в образной и сюжетной составляющих художественного фильма, демонстрирует интерпретационные возможности происходящего на экране через заложенные в живописной картине смыслы и образы.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, Андрей Тарковский, «Поклонение волхвов», «Жертвоприношение», диалогизация, коммуникативный стимул.

В последние годы стали появляться фильмы, тут же приобретающие статус культовых, которые отражают какую-либо прошедшую эпоху состояния общества. Просмотр картины «Жертвоприношение» Андрея Тарковского неожиданно напомнил сюжет живописного полотна художника другого времени и другого пространства – Леонардо да Винчи, его «Поклонение волхвов», и смысловые стратегии статичного визуального искусства заставили по-другому посмотреть на произведение динамичного визуального искусства, будто две картины вступили в диалог, наладили коммуникацию через века.

Если коммуникация – это информационный обмен через общую для участников коммуникации систему символов, а культура – это все виды деятельности, в которых участвует человек, то коммуникация тесно связана с культурой: так передача информации помогает распространению и сохранению исторического кода определенной эпохи для последующих поколений. Передача культуры осуществляется посредством знаков и кодов от одного поколения другому, а благодаря межкультурной коммуникации – обмену традициями и информацией между разными странами. Детальному пониманию культуры способствует образованность определенного человека, его знание истории, искусства и т. д. Культура взаимодействует со всеми областями жизни, поэтому для ознакомления с определенным историческим кодом должен быть накоплен опыт, тогда и появляется необходимость в коммуникативном стимуле, с помощью которого можно осуществлять коммуникацию между разными культурами, создавая новое семиотическое пространство. Таким коммуникативным стимулом может стать произведение искусства, к которому единично или периодически обращаются художники последующих поколений, через него передается культурный опыт, посредством него создается новый язык и новые смыслы, воспринимаемые и обрабатываемые уже новым обществом. Так возникает коммуникативная волна, с помощью которой сохраняется и преумножается культурная память народа.

Такой коммуникативной волной для кинотворчества Андрея Тарковского стали живописные шедевры прошлого: «многие картины Леонардо да Винчи, Андрея Рублева, Питера Брейгеля, Альбрехта Дюрера и других мастеров <...> присутствуют в фильмах и раскрывают смыслы и идеи творчества режиссера» [5]. В этом списке художников имя гения Возрождения Леонардо да Винчи звучит первым не случайно: пожалуй, коммуникация с его полотнами происходит в фильмах А. Тарковского наиболее часто.

Исследователи отмечают диалог с итальянским художником во многих фильмах российского режиссера, они словно оказываются пронизанными «эстетикой Леонардо» [1], когда и композиция кадра, и цвето-световое его решение, и образ персонажей (особенно женских) выполнены в стилистике картин Леонардо да Винчи. Режиссерские установки определяются исследователями его творчества как «принцип стены Леонардо», который «позволяет не только различать разные картины на плоской поверхности, но и созда-

вать в воображении не плоские – объемные изображения. Не то же ли самое фрески Леонардо да Винчи: на плоской стене талантом художника возникают и видны уже всем объемные изображения в разных перспективах» [4].

В последнем фильме режиссера коммуникативным стимулом для смысловых стратегий становится картина Леонардо да Винчи «Поклонение Волхвов». В основе полотна лежит религиозный сюжет, традиционный для мастеров того времени, но решенный по-новому: именно в нем появляется свободное место перед центральной фигурой Богородицы при переполненности персонажей по бокам и за ней, «оно как бы высвобождено для зрителя. Смотришь на холст и понимаешь: вокруг все занято, кроме одного места, которое осталось как будто специально для тебя. Именно этот теплый художественный прием сделал картину очень личностной, адресованной каждому человеку» [3]. Так художник открыл диалог искусства со зрителем, как сказали бы сейчас, сломал «четвертую стену». Это незавершенная работа, вызывающая дискуссии у искусствоведов и по сей день. Рассмотрим картину детальнее: на переднем плане Дева Мария и младенец образуют треугольную пирамидную фигуру, которую часто можно заметить на полотнах эпохи Возрождения, ведь она означает стабильность. Ее окружают волхвы, преклонившиеся перед младенцем и подносящие ему дары. Все внимание сосредоточено вокруг центра картины – библейского сюжета, рождения миссии, поэтому задний план виден хуже. На нем можно заметить архитектурные развалены и рыва-рей, происходит хаос – разрушение языческого мира. Важную композиционную деталь играет дерево, оно олицетворяет начало новой эры с рождением этого ребенка, тогда как задний план представляет собой старый мир.

Посмотрим, как знание и понимание этой картины создает новый язык в фильме А. Тарковского «Жертвоприношении», словно ключом открывая главную его мысль. По сюжету главный герой засыпает, ему снится, что наступил конец света. Он молится и обращается к Богу, прося, чтобы все было как прежде, когда не было конца света. В мольбе рождается идея жертвоприношения: для возвращения прежнего порядка бытия главный герой готов отдать самое дорогое – своего сына и дом. Мотив потери и смерти чувствуется на протяжении всего фильма. Уже само название фильма должно настраивать нас на христианский лад, ведь в христианском мире жертвоприношение прочно ассоциируется с самопожертвованием Христа.

Картина Леонардо да Винчи становится лейтмотивом фильма, появляясь в ключевые моменты: с нее он начинается, последний вступительный кадр титров останавливается на дереве, далее мы видим главного героя, сажающего дерево. Многие мотивы картины да Винчи перекликаются с фильмом Тарковского, вызывая предчувствие беды, предвещая будущее жертвоприношение. Во сне главного героя видны пейзажи апокалипсиса, словно взятого с дальнего плана картины Леонардо. Тарковский детально повторяет многие сюжетные аспекты полотна: гости дарят подарки, как и волхвы преподносят

дары, будто указывая, кому уготовано стать жертвой, которая в свою очередь является обязательным условием этого подношения – это речь сына с деревом, символизирующим жизнь.

Дерево в фильме возвращает зрителя начальному монологу, в котором задана общая притчевость. Оно вновь возникает в финале картины, когда скорая помощь увозит Александра, а Маленький человек в это время несет ведра с водой. Далее мы видим, как он ложится под деревом, расположив голову между его корней, что схоже с младенцем на полотне, из головы которого оно прорастает. С дерева начинается «Жертвоприношение», им же и заканчивается, чем создается кольцевая композиция вечному к нему возвращению.

В мире режиссера персонажи повторяют жесты персонажей картины, диалогизируя с ними: дерево на картине, над головой Марии с младенцем, и дерево в реальности, посаженное Александром вместе с сыном; Дары волхвов родившемуся Христу и подарки Александру по случаю его дня рождения. Камера неоднократно возвращается к оригинальному холсту – и каждый раз показывая его в новом ракурсе, будто предвывая повороты сюжета.

Таким образом, Тарковский интерпретирует картину Леонардо да Винчи по-новому, он, как художник, наносит новые мазки, слой за слоем, дополняя «исходник», правя его на ходу. На основе традиционного для европейской культуры сюжета, известного всем, образуется вечная как мир история, повторяющаяся в новом веке. Так картина Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» становится коммуникативным стимулом, «ключевым образом фильма, средством создания и поддержания драматического напряжения, средством введения различных тем и символов» [2], подталкивает нас к размышлению, сопоставлению, открытию нового понимания обоих произведений, разделенных временем и пространством, но соединенных мыслью художников и вечным искусством, повествующим о краткости человеческой жизни. Так полотно художника XV века семантически скрепляет фильм XX, объясняя многие его сцены и образы, трактуя сюжет через диалог на вечные темы, вовлекая зрителя в коммуникацию произведений искусства.

Список литературы

1. Зеленская Г. Этюд о «Леонардовой эстетике» в фильме «Зеркало» // Философия европейской культуры. 25.07.2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://mif-medyya.ru/2016/07/25/этюд-о-леонардовой-эстетике-в-фильме/> (дата обращения: 11.10.2020).
2. Лёвгрен Х. О роли картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение» // Искусство кино 04.05.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/texts/o-rol-i-kartiny-leonardo-da-vinchi-poklonenie-volhvov-v-poslednem-filme-andreya-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie> (дата обращения: 11.10.2020).
3. Митрофанова А. «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи: как простому зрителю стать участников Рождественских событий // Фома. 1.01.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://foma.ru/leonardo-da-vinchi-poklonenie-volxvov.html> (дата обращения: 11.10.2020).

4. *Тарасов А.* «Стена Леонардо» в творчестве А. Тарковского // Tarkovskiy.su [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Tarasov.html> (дата обращения: 11.10.2020).

5. *Фрыкина И.* Андрей Тарковский. Запечатленные шедевры живописи // Архив [Электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/publications/3373~Andrej_Tarkovskij_Zapечатlennye_shedevry_zhivopisi (дата обращения: 11.10.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ *Е. И. Лелис*.

УДК 7.097

А. Б. Фадеев

Ленинградский государственный университет
имени А. С. Пушкина,
Санкт-Петербург, Россия

ЯЗЫК АНИМАЦИОННОЙ ВСЕЛЕННОЙ DC

Аннотация. В статье дается представление об анимационной вселенной DC – медиафраншизе, основанной на комиксах издательства DC Comics и разработанной кинокомпанией Warner Bros. Pictures. Автор дает представления о персонажной структуре вселенной, изобразительных особенностях фильмов, ее семиотических составляющих, основных и побочных сюжетных линиях.

Ключевые слова: DC, анимационная вселенная, комиксы, «Лига Справедливости».

Анимационная вселенная DC Comics является очередной адаптацией одноименных комиксов на телевизионных экранах. Уже не первое десятилетие DC Comics адаптируют свои сюжеты в мультипликационном формате и в формате стандартного кино, но именно эта анимационная вселенная, просуществовавшая с 2011 года с выходом мультфильма «Лига Справедливости: Парадокс источника конфликта» и до выхода финального фильма серии «Темная Лига справедливости: Война Апокалипса» в 2020 году, насчитывая в сумме 15 фильмов. Каждый фильм отдельно раскрывает каждого персонажа, но при этом все 15 фильмов связываются общей хронологией и общим сюжетом. В качестве примера подобного явления можно преподнести Кинематографическую вселенную Марвел и Расширенную вселенную DC.

Что же такое DC Comics в целом? DC Comics в настоящее время, наравне с MARVEL, является практически самым узнаваемым логотипом в мире. Сама история DC началась почти 90 лет назад, когда на страницах Action Comics 18 апреля 1938 года впервые появился Супермен, сразу завоевавший

внимание и любовь публики. Годом позже, в 1939 году, Detective Comics продемонстрировали миру первый взгляд на Бэтмена, и с тех пор начинается восхождение этой вселенной комиксов. Однако официально бренд «DC Comics» был утвержден лишь в 1977 году – спустя почти 40 лет с первого появления Супермена [1]. Но несмотря на такой промежуток времени, в истории DC успели появиться другие титульные персонажи этой вселенной. Такие как Зеленый Фонарь, Чудо-женщина, Флэш, Аквамен, Джокер, Женщина-кошка и другие, многие персонажи уже за это время превратились в символы DC Comics. И сейчас большинство поклонников комиксов, при упоминании DC сразу назовут именно этих персонажей. Однако за все десятилетия существования DC Comics именно Супермен и Бэтмен считаются главными персонажами этой вселенной. Их популярность выражается в постоянных кино- и мультипликационных адаптациях: серия фильмов про Супермена в 70-е годы с Кристофером Ривом в главной роли, множество фильмов о Бэтмене, среди которых и фильмы 1989–1997 годов, а также ставшая уже шедевром трилогия Кристофера Нолана (2005, 2008, 2012). Не говоря уже про старт в 2013 году Расширенной вселенной DC, которая наконец-то решилась объединить множество персонажей в рамках одной киновселенной.

Но в данной статье речь пойдет непосредственно об анимационной вселенной DC. Ее можно даже назвать самой успешной анимационной экранизацией этой серии комиксов, так как именно в анимационной вселенной создатели смогли выстроить единую сюжетную линию, растянутую на несколько фильмов, и даже побочные фильмы, которые на основной сюжет не имеют никакого влияния, захватывают своим сюжетом и очень притягательной постановкой. Несомненно, говоря про мультфильмы и мультсериалы DC, можно вспомнить многие другие проекты, не уступающие анимационной вселенной, такие как сериал «Лига справедливости» 2001 года, сериал «Бэтмен» 1992 года и многие другие.

Однако в анимационной вселенной есть одна особенность, благодаря которой фильмы этой вселенной могут дать фору остальным анимационным проектам – это более взрослая атмосфера каждого фильма, более взрослая подача сюжета и персонажей. В целом анимационная вселенная DC является наглядным примером того, что анимация – не просто искусство для детей, а сложная система, представляющая собой комплекс знаков и несущая несколько уровней смыслов [3, с. 68]. И сама анимация – «явление емкое и многоплановое» [4, с. 104].

Не менее привлекает к вселенной и финал, который был подан как что-то неожиданное, но в то же время очень логичное. И такое же неоднозначное начало имеет и начало вселенной в лице «Парадокса источника конфликта».

Сам фильм «Лига справедливости: Парадокс источника конфликта», будучи стартовой линией анимационной вселенной, предстает перед зрителями не совсем как начало. В этом фильме уже известные нам персонажи показа-

ны с неожиданной стороны, некоторых и вовсе нет в истории, а некоторые были изменены. Еще одна особенность этого фильма – так это то, что фильм не рассказывает о самой Лиге, которая в оригинале является обществом супергероев, защищающих мир, а по сути является сольным фильмом одного из членов Лиги – Барри Аллена, также известного как Флэш, и рассказывающим историю исключительно с его точки зрения и предоставляющим нам именно его историю через арку «Flashpoint», по которой Барри меняет прошлое, спасая свою мать от убийства, но этим кардинально меняя хронологию. И как показал мультфильм, в однозначно худшую сторону. Здесь можно привести стороннюю цитату, которая хорошо характеризует данный мультфильм, говоря, что «Парадокс источника конфликта» – «хорошая история, но в первую очередь она нужна только для того, чтобы показать известных нам героев в необычных условиях» [2].

И в этом фильме, как и следующих, мы наконец-то видим такую отличительную особенность, как отсутствие цензуры на кровь и на насилие, а также на оторванные конечности, что обычно было запрещено в мультфильмах. Анимационная вселенная DC. Каждый фильм вселенной имеет рейтинг «R», что в России равнозначно ограничению «18+». Рейтинг более чем обоснован уровнем жестокости, использования или упоминания сцен сексуального характера. Но, как и того требует канон, данные сцены либо грамотно вписаны в основной сюжет фильмов, либо сведены к необходимому минимуму, позволяя фанатам спокойно наслаждаться действиями их любимых персонажей на экране. Несмотря на вполне изначально отталкивающую характеристику, каждый фильм вселенной рассказывает в первую очередь историю персонажа или персонажей, не бросаясь в крайности. В совокупности анимационную вселенную DC можно назвать более «взрослой» адаптацией комикса, ибо каждый ее мультфильм ориентирован преимущественно на более взрослую часть фанатов DC Comics. Отчасти благодаря этому, сейчас в кино потихоньку начинают практиковать киноадаптации с более высоким рейтингом, так как подобный подход становится весьма новым опытом, который, однако, хорошо воспринялся зрителями.

А теперь, собственно, стоит перейти к настоящему и хронологическому началу анимационной вселенной, коим стал следующий мультфильм «Лига Справедливости: Война». Отсюда и идет настоящий старт вселенной, а также закладывается фундамент для главной и итоговой сюжетной линии вселенной – противостояние с Дарксайдом – самым глобальным антагонистом в комиксах DC. Для сравнения можно привести Таноса – такого же глобального антагониста, но уже из мира Марвел. Что интересно, ведь именно Дарксайд стал прообразом Таноса, и безумный титан Марвел не был придуман с нуля.

Сам мультфильм показывает, как проходило знакомство и первое общее сражение с Дарксайдом первого состава Лиги Справедливости. Но, несмотря на создание фундамента для дальнейших историй, «Война» не может похва-

статься отличным сюжетом и представлением персонажей. Фильм действительно ощущался не более чем как начальный, и даже битва с Дарксайдом не выглядела такой эпичной и красочной, а разговоры между членами будущей Лиги выглядят сухо. Однако даже так фильм смог понравиться зрителям и не вызвал отторжения от просмотра.

Анимационная вселенная за все свои 15 фильмов сумела показать самые различные проблемы – от семейных до различных бытовых. И, как полагается этой вселенной, все эти проблемы представлены по-настоящему серьезными и трудноразрешимыми, что так же отличает анимационную вселенную от других мультипликационных проектов. И через эти проблемы зрителю подаются рост и изменения персонажей, каждая проблема железной цепью пронизывает тот или иной фильм, а порой и не ограничивается одним фильмом. Ярким примером можно назвать отношения «отец-сын», которые были затронуты не в одном, не двух, а аж в трех фильмах, сверх того, были частично показаны и в других фильмах. И центральными персонажами этой линии отца и сына становятся Брюс Уэйн, также известный как Бэтмен и его сын – Дэмьян. Персонаж Дэмьяна, хоть и известен, как самый узнаваемый среди фанбазы ребенок Брюса, тем не менее, этот персонаж почти не мелькает в адаптациях, превращая Дэмьяна почти в полузабытого персонажа. Однако в анимационной вселенной DC этот персонаж выводится на первый план, и не просто в одном-двух фильмах, а превращается в регулярного персонажа вселенной. Впервые Дэмьян появляется в фильме «Сын Бэтмена» – вторым по хронологии и третьим фильмом анимационной вселенной, который, однако, отходит от основной сюжетной линии и становится сольником Бэтмена. И начиная с этого фильма в анимационной вселенной появляется третья сюжетная линия, построенная на отношениях Брюса и Дэмьяна и продолжившаяся в фильмах «Бэтмен против Робина» и «Бэтмен: Дурная кровь». Как уже было сказано выше, эта проблема была подана максимально детально и серьезно, не давая зрителю намеков на то, что проблема быстро разрешится. Что в итоге продемонстрировал фильма «Бэтмен против Робина», буквально столкнув отца и сына в сражении и, казалось бы, накалив отношения до той степени, что они могут лопнуть в любой момент. Конечно, примирение Брюса и Дэмьяна можно назвать ожидаемым и типичным, но даже это самое примирение не было резким и неожиданным, а было детально прописано, избегая при этом впадения в крайности.

Еще одна проблема, поданная в рамках вселенной – это проблема двойной жизни, центральной фигурой которой становится Кларк Кент – он же Супермен. Как и в случае Бэтмена, эта часть истории Кларка была подана с максимальной аккуратностью, затрагивая не только супергеройскую жизнь Супермена, но и его жизнь как обычного человека. Стоит также уточнить, что фильмах хорошо был сделан акцент на стороне обычной жизни супергероев – нам показывали историю Бэтмена как Брюса Уэйна, Супермена как Кларка Кента, Найтвинга как Дика Грейсона, Аквамена как Артура Карри

и других персонажей вне героических костюмов. Весьма неплохо показано, как персонажи справляются не только с супергеройскими делами, но и делами своей повседневной жизни, при этом четко разделяя, а иногда размывая границы жизни персонажей и их супергеройских альтер-эго.

Но, возвращаясь к Супермену, как уже было указано, зрителю были досконально прописаны все аспекты его двойной жизни, показывая, как он разрывается между «Суперменом» и «Кларком Кентом», показывая, как он хочет рассказать своей возлюбленной – Лоис Лейн, что он – Супермен, но боится, так как это может навлечь на нее угрозу. Эта часть их отношений вполне взята из комиксов, но в мультфильме «Смерть Супермена» на этом был сделан отдельный акцент. Тут можно даже привести в сравнение Расширенную вселенную DC, где Лоис изначально знала, что Супермен и Кларк Кент – это один и тот же человек, причем еще до того, как тот надел плащ.

Говоря про основной сюжет анимационной вселенной, нельзя не отметить побочные линии. Помимо сюжетной линии Лиги и Дарксайда, нам представляют отдельно линии Юных Титанов, Темной Лиги Справедливости и Отряда Самоубийц. Каждая линия имеет свой фильм, а в случае с Юными Титанами – вообще целых два фильма. Каждая побочная линия по-своему уникальна, и несмотря на постоянную серьезную и взрослую подачу, предлагает зрителю совершенно разные истории и разных персонажей, которые, однако, будучи именно побочными линиями, не вызывают отторжения и воспринимаются так же хорошо, как и фильмы про Лигу Справедливости. В Юных Титанах мы видим команду молодых юниоров со сверхспособностями, которые учатся быть командой и привыкать друг к другу. Также создатели четко показывают, что эти герои – всего лишь подростки, и даже наличие в команде того же Дэмiana, который ментально старше своих сверстников, не меняет этого впечатления неопытности и незрелости, которое исходит от этой команды. С другой стороны, фильм «Отряд Самоубийц: Расплата» предлагает зрителю посмотреть на совершенно другую команду – команду суперзлодеев, которым была поручена особая сверхсекретная миссия. Однако, пусть отряд и составлен из отъявленных злодеев, фильм показывает, что даже у злодеев есть своя честь и мораль, которая придает персонажам жизни. Разумеется, не у всех, но это как раз и дает понять зрителю, что даже злодеи бывают разные, и «Отряд Самоубийц: Расплата» наглядно показывает эту разницу, а также то, насколько у добра и зла размытые границы, и что не все злодеи однозначно злые.

Совершенно иное впечатление производит команда из фильма «Темной Лиги Справедливости». Данная команда не является командой злодеев, несмотря на название, но в отличие от оригинальной Лиги, эта команда состоит не просто из супергероев, а из знатоков мистики, магии и борцов с мифическими и магическими существами. Но при этом фильм не является чем-то глобальным и сильным – фильм показывает лишь основы того, чем занимается команда. Проще говоря, фильм можно охарактеризовать как «один день из жизни».

Все эти линии, в конечном итоге, сливаются вместе в поистине грандиозном финале анимационной вселенной под названием «Темная Лига Справедливости: Война Апокалипса». И Юные Титаны, и Лига Справедливости, и Темная Лига, и Отряд Самоубийц – все эти сюжетные линии сливаются в одну, приводя историю к главному событию, фундамент которого был заложен еще в «Войне». Но сам фильм выделяется даже на фоне остальных фильмов этой же вселенной, показывая нам то, что никто из зрителей не ожидал увидеть. Нет той героической борьбы против зла, нет общей победы, есть только постапокалипсис. За что можно поблагодарить создателей, так это за то, что они одни из немногих, кто решился показать в адаптации то, как выглядит поработанная Дарксайдом Земля, как люди выживают по мере сил. Именно в этом фильме происходит то, чего никто не ожидал от слова совсем – множественные смерти персонажей и грустный хэппи-энд, который оставляет чувство удовлетворения, но не смирения. По итогу, в контраст остальным фильмам, которые отдавали жестоким сюжетом, но всегда заканчивались хорошо, «Война Апокалипса» буквально похоронила все усилия, превратив победу над Дарксайдом в действительно последнюю попытку землян и всех существ галактики, показывая, что эта пиррова победа досталась ценой огромного числа жертв, превратив фильм про супергероев в фильм про выживание.

Анимационная вселенная DC – не последняя экранизация комиксов, но точно одна из самых запоминающихся в киноиндустрии, давшая нам нестандартные фильмы и еще более нестандартный конец этой истории. Остается лишь надеяться, что та же Расширенная вселенная DC даст нам историю, которая запомнится фанатам DC Comics ничуть не меньше, чем эта вселенная. К тому же, на подходе «Лига Справедливости» Зака Снайдера, которая уже вызвала огромный ажиотаж среди фанатов и обещает быть шедевром, чего не смогла сделать версия Уидона.

Список литературы

1. *Andrey A.* DC Conics – история создания // g4sky.ru. 07.10.2013 [Электронный ресурс] – URL: <https://g4sky.ru/blog/dc-comics---istoriya-sozdaniya/> (дата обращения: 02.12.2020).
2. *Лисяный А.* Киновселенная, у которой все получилось: детальный разбор DC Animated Movie Universe // DTF.ru. 15.05.2020 [Электронный ресурс] – URL: <https://dtf.ru/cinema/135510-kinovselennaya-u-kotoroy-vse-poluchilos-detalnyy-razbor-dc-animated-movie-universe> (дата обращения: 02.12.2020).
3. *Одегова К. И.* Анимационный кинематограф как объект комплексного гуманитарного исследования: философский аспект // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. № 2 (26) С. 65–74.
4. *Яцук О. Г., Михайлов Ф. М.* Плоскость экрана и пространство за экраном: анимация между модернизмом и реализмом // Наука телевидения. 2017. С. 104–119.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор ЛГУ им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург) *В. Ю. Прокофьева.*

ПОЛЬСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ В ПОИСКЕ ЯЗЫКА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Аннотация. В статье рассматривается история развития польского кинематографа через призму социальных и исторических фактов под влиянием общественных отношений социума и внутреннего саморегулирования. Анализ кинематографического искусства Польши проведен на материале основных этапов его развития и ключевых персоналий. Автор приходит к выводу, что польский кинематограф, несмотря на присутствие в нем идеологической пропаганды, находит через экранные образы национальную идею и национальную идентичность.

Ключевые слова: польский кинематограф, Польша, язык кино, историческая память, национальная идентичность.

Несмотря на то, что отдельные произведения, созданные польскими кинематографистами, представляют большую художественную ценность и входят в мировую киноклассику, польский кинематограф как феномен в мировой культуре пока является еще малоизученным явлением. В силу этого большой интерес для изучения представляет анализ языка киноискусства Польши в аспекте поиска им национальной идентичности.

Размышляя о польском кинематографе, перед глазами встают яркие и мрачные картины: убранство небольших и тусклых комнат, монастыри, кони с красными перьями да бескрайние поля. Все это точно воспроизводит уклад и менталитет поляков, отражая общественно-исторические коллизии страны. Политическая составляющая традиционно играет значимую роль в искусстве Польши. Принято считать, что польский кинематограф – это в первую очередь сказочные литературные экранизации и пышные исторически-костюмированные картины. «Историзм» польской кинематографии и тенденция к политическому повествованию ярко выражена в польском кинематографе. Однако мир кино интересен не только тем, как он отражает действительность, но и тем, как он выражает морально-этическую систему координат своей страны, ее историческую память, которая «не только один из главных способов актуализации и передачи опыта и сведений о прошлом, но и важнейшая составляющая самоидентификации индивида, социальной группы или общества в целом» [4, с. 10]. Одна из причин яркой национальной рефлексии поляков в области киноискусства является тоска и потеря

по независимости Речи Посполитой. В конце XVIII века, когда Австро-Венгрия, Пруссия и Российская империя впервые поделили польское государство, страна исчезла с политической карты мира на 123 года [1]. Только в результате Первой мировой войны страна вновь возродилась, обретя уже новые границы. Однако последующие годы также были сложными как и во внутренней политике, так и во внешней. Культурная травма национальной идентификации сформировала определенную нарративную систему координат во всем польском искусстве, в том числе и в кинематографическом. Историзм представляется в польском кинематографе не просто последовательностью исторических фактов, а фатумом, неотвратимым роком, который владеет судьбами людей. По мнению исследователей, «фильмы Польши с их гнетущим визуальным пространством ставят перед нами всегда тревожный вопрос: кто мы и где наше место? Они помогают понять неприкаянность ее жителей, судьбы осиротевшего, бездомного народа» [7, с 135].

Какую временную точку можно считать датой рождения польского кинематографа? Возможно, это 1930 год, ведь именно тогда «возникло общество любителей художественного кино (СТАРТ) в Варшаве» [3, с. 356] Члены этой организации были известны своей склонностью к авангарду и популяризации киноискусства. Появление и развитие кинематографа в Польше предоставило возможность полякам возродить собственную национальную культуру и идентичность. Этому может свидетельствовать большое количество национально-псевдопропагандистских фильмов 1920–1930-х годов. Тогда это направление кинематографа делилось на два основных течения: первое касалось воспроизведения на экран недавних событий, т. е. того, что многие зрители еще помнили: революцию 1905 года, Первую мировую войну или польско-большевистские войны. Эти фильмы изображались с документальной достоверностью. Примерами таких фильмов могут служить: «В Сибирь» («To Siberia», 1930) Генрика Шаро и «Молодой лес» («Młody las», 1934) Юзефа Лейтеса, которые были посвящены революции 1905 года. В тот период времени популяризируются фильмы с ярко выраженной идеологической антирусской полярностью – «мы» и «они». Это такие фильмы как: «Чудо на Висле» («Cud and Wisła», 1921) Русзарда Болешавского или «Для тебя, Польша» («Dla Ciebie, Polsko»; 1920) Антония Бендарчика [4]. В последнем фильме большевики нападают на деревню, где живет Ханка, главная героиня, они сжигают дома, насилюют женщин, издеваются над стариками и детьми. Потеряв все, польская Жанна Д'Арк – Ханка отрезает волосы, желая записаться в ряды армии, и идет к воротам Остры Браны в Вильнюсе, чтобы помолиться перед чудотворным образом Пресвятой Девы Марии. По счастливой случайности она встречает там Франка, своего возлюбленного, который пришел туда же поблагодарить за победу – война закончилась, а Польша сохранила свою независимость. В тот период кинематографический стереотип образа русских достаточно точно соответствовал господство-

вавшему в стране представлению о соседней нации. Ведь русские были для них не братья-славяне, а предатели и противники. В то время, когда польские женщины были добродетельны, верны и жертвенны, а польские солдаты храбры, патриотичны и дисциплинированы, «они», большевики, были жестоки, лицемерны, лишены всяких моральных норм. Такое яркое разделение на «мы» и «они» несло под собой идеологический мотив для поднятия национального духа и закрепления в сознании причин несчастий, которые пережила Польша. И травма будет репрезентироваться до тех пор, пока не будет найден идеальный тип повествования, который бы смог залечить травму польского народа.

Одной из ярких черт польской идентичности является католичество, что также нашло свое отражение в национальном кинематографе. Взаимоотношения с сакральным всегда имело особо место в менталитете поляков. Ведь помощи, порой, можно ждать, лишь обращаясь к чему-то высшему, когда на земле уже нет спасения и сил – к Богу. Так образуется и формируется в 1930-х годах очень интересный и уникальный поджанр мелодрамы с религиозной тематикой. Это и «Под твоей защитой» («Pod Twoją obronę», 1933) Юзефа Лейтеса и «Ты мой луч света перед воротами заката» («Ty, co w Ostrej świecisz Bramie», 1937). В обоих фильмах храбрые юные девушки, пройдя через множество препятствий и бед, спасают своих женихов, обращаясь в молитвах к Деве Марии.

Любовные перипетии играли большую роль и в исторических картинах. Так ко второй тенденции кинематографа тех годов относились костюмированные фильмы, действие которых происходило в прошлом: «Барбара Радзивилл» («Barbara Radziwiłłówna», 1936) Юзеф Лейтеса, «Пан Твардовский» («Pan Twardowski», 1936) Хенрика Сзаро, «Верная река» («Wierna rzekaj», 1936) Леонарда Бучковского и «Костюшко под Рацлавицами» («Kościuszkę pod Racławicami», 1938) Джозефа Лейтеса и др. Довольно часто историческая точность уходила на второй план, а сами картины часто приобретали мифический и романтизированный характер как и в самом повествовании, так и во внешних атрибутах. Любовь двоих возведена в абсолют верности, нежности и преданности. Фильмы того времени были направлены на поднятие духа и патриотизма Польши. Если в советском кинематографе мы наблюдали любовь на фоне строения колхоза, но тут она разворачивается на фоне войн, бунтов, смены власти. Эти события постоянно вторгаются в жизни героя, стремясь их запутать, грозя гибели не только их отношениям, но и сталкивая их лицом к лицу со смертью. Однако в фильмах нет трагичности и фатальности поствоенной польской кинематографии, а хэппи энд радует сердца зрителей.

8 мая 1945 год. Вторая мировая война окончена. Польша лежит в руинах, потеряв пятую часть своего населения. Именно на территории Польши существовали самые страшные нацистские лагеря. Тогда, когда вся Европа

ликует, праздная Победу, Польша, как и вся Прибалтика, сталкивается с неопределенным и тревожным будущим. Страна остается под властью тоталитарной советской системы, ожидая угрозы со стороны СССР. Интересно, что если до этого религия помогала и спасала польскую нацию, то теперь, после Второй мировой войны, исторический фатализм вступает в конфликт с церковью. «Если Бог сотворил мир, то почему в нем столько зла? Смерть, голод, болезни, войны,» – вопрошает один из героев фильма «Мать Иоанна от ангелов» («Matka Joanna od Aniolów», 1961, реж. Ежи Кавалерович). В послевоенном кинематографе Польши часто можно встретить сцены у заброшенных и разрушенных церквей («Героика» («Egoiśca», 1957) Анджея Мунка, «Пепел и алмаз» («Popiół i diament», 1958) Анджея Вайды и др., которые являются символом разрушенной веры: веры, как и христианской, так и общечеловеческой: Бога больше нет.

В этот период возникает так называемая «польская школа»: «польское кино формировалось под влиянием: во-первых, советской киношколы, потенциал которой сдерживался цензурой; во-вторых, интереса к итальянскому неореализму» [2, с. 37]. Это неформальное социальное и художественное объединение режиссеров и сценаристов, которые, находясь под впечатлением от итальянского неореализма, создали свой творческий коллектив, как реакцию на поствоенное общество. Одним из главнейших персоналий той школы можно считать Анджея Вайду. Это был режиссер, который стремился описать всю историю Польши своими фильмами, превратив горечь в пепел и историческую агонию в алмазы. Несмотря на бюрократическое советское противодействие и цензуру, работая в сложных отношениях с государственными учреждениями, Вайда точно и остро смог показать все болевые точки польского государства. Мир Вайды – это мир, где события, как правило, инициируются извне, судьбы героев постоянно подвергаются все новым ударам и вмешательствам, а исход фатален. В фильме «Канал» («Kanal», 1957) с самых первых минут мы слышим фразу закадрового голоса «Они все погибнут», и понимаем, что это фильм о смерти, главенствующий над всем и всеми, распорядившейся судьбами героев с начальных титров. Однако персонажи вайдовских картин с романтической стойкостью и страстью бросают вызов лавине войн и репрессий, социальной жестокости и несправедливости, воспевая патриотическую гордость польского народа. Наиболее известным произведением Вайды является картина «Пепел и Алмаз», снятая по мотивам повести Ежи Анджеевского. Этот фильм считается одним из лучших послевоенных картин Восточной и Центральной Европы и важнейшим произведением польской школы. Картина была создана в 1956 году, в период послабления коммунистического режима. Киноискусство, освобожденное от идеологической цензуры, смогло вернуться к польской традиции поэтических метафор и политических аллюзий. Белый конь, перевернутый распятый Христос, разрушенная церкви, кровь на простыне,

как польский флаг – национальные символы страданий и героизма. Этим образам следует Мачек – молодой бунтарь, польский Джеймс Дин, представитель «потерянного» военного польского поколения. В фильме Вайда создает два идеологических лагеря, размышляя на тему судьбы и идентичности послевоенной Польши. Идеологическим противником Мачека является Щука – задумчивый, уставший революционер средних лет, придерживающийся коммунистической линии во имя построения коллективистского будущего. Однако ни одна из систем не является ответом. Щуке не хватает энергии и ресурсов для достижения собственных целей. А у террориста Мачика нет ответа на действительность, кроме насилия. В финале картины оба героя погибают, оставляя тревожный вопрос будущему страны: мы опять марионетки в руках судьбы.

Конец 1970-х и «начало 80-х» характеризуется попыткой создания новой польской школы кино. В фильмах того времени отчетливо виден уход от реализма в сторону поэтической метафоры, часто окрашенной сюрреализмом» [6, с. 207], так возникает уникальное явление польского кинематографа – творчество Кшиштофа Кесьлевского. Он был одним из немногих режиссеров, кто хотел выразить на экране «сегодняшние лица, города, пейзажи» [5] и критиковал прошлых авторов за излишний историзм. Казалось бы, вот режиссер, который может освободиться от идеи случая, рока и судьбы. Однако происходит лишь трансформация метода. Осмысление личности в контексте времени и пространства в кинематографе Кесьлевского переходит в создание альтернативных реальностей, где исход жизни героев по-прежнему смутен и двусмыслен. Фатализм все также запутывает героев и их судьбы, где случайность – это часть механизма мировой вселенной, смысл которого нам не ясен. Это территория трансцендентности, где от выбора героев мало что зависит. Так в фильме «Случай» («Przypadek», 1941) режиссер создает несколько версий развития жизни Витека, а героиня Ирен Жакоб в фильме «Двойная жизнь Вероники» («Podwójne życie Weroniki», 1991) живет двумя параллельными жизнями. История фильма, казалось бы, проста: в мире, а точнее во Франции и Польше, существует две абсолютно идентичные девушки. Однако повествование напоминает сказочный калейдоскоп, который мерцает различными гранями, преломляя и искажая реальность под различными углами. Камера в фильме то резко поворачивается, то головокружительно ныряет вниз, кренится, фокусируясь на лицах и деталях. Именно внимательность к символам и деталям, создают параллелизма двух жизней, выражаясь в образах зеркал, стекол, теней, линз и кукол. Однажды во время сценического представления польская Вероника умирает, обрывая нить двойников. В последующей части фильма, где действие происходит уже во Франции, все развивается в логике выживания, продолжения жизни, в сущности, это уже жизнь после смерти. История двух Вероник – это история кукольного представления. Французская девушка, впервые встретив своего возлюблен-

ного, наблюдает, как он манипулирует марионетками за сценой. В кукольной пьесе балерина подобна птице Феникс. Она ломает себе ногу и умирает, но, превращаясь в бабочку или ангела, снова оживает. Так тема противостояния судьбе останется в польском кинематографе до сих пор, пока не найдется та форма, способная стать для нации птицей Феникс.

Таким образом, мы видим, как историческая память и самосознание может влиять на культуру и искусство Польши, в том числе на кинематограф, подчиняя его методы и приемы, образное выражение и семиотику поиску национальной идентичности.

Список литературы

1. *Горизонтов Л. Е. и др.* Краткая история Польши: С древнейших времен до наших дней. М.: Наука, 1993. 528 с.
2. *Ларина О. В.* Кинематограф А. Вайды и проблемы трансформации культурной памяти в Польше после второй мировой войны // Вестник Мининского университета, 2006. № 1. С. 15–17.
3. *Ольшевский Ян.* Мечта. Каково польское кино? Каким оно должно быть? // Киноведческие записки № 71: историко-теоретический журнал. М.: Наука, 2005. С. 356–366.
4. *Ретина Л. П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. М.: ГУ ВШЭ, 2003. 10 с.
5. *Рубанова И.* Соблазны и ловушки прошлого // Сеанс. 22.07.2013 [Электронный ресурс]. URL: https://seance.ru/articles/polish_film_rubanova/ (дата обращения: 14.11.2020).
6. *Фетисова Т. А.* Пути польского кино // Вестник культурологии. 2008. № 3. С. 203–208.
7. *Biro Yvette.* A rendtelenség rendje. Film/ Кеп/ Esemény. Valogatott Tanulmányok. Budapest: Cserepfalvi kiadás, 1996 / пер. с венг. И. Осиповой // Киноведческие записки № 71: историко-теоретический журнал. М.: Наука, 2005. С. 135–138.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор В. Ю. Прокофьева.

УДК 791

О. А. Шилов

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ МЕТАНАРРАТИВ В КИНО

Аннотация. В статье анализируется метанарратив кино с точки зрения подходов к киноповествованию философов постмодернизма. Выводятся основные темы и проблемы постмодернистского кино, на основе фильма

«Бегущий по лезвию» (1983) показываются основные приемы метанаррации, обращенные к проблемам нового общества с его новым восприятием действительности и желанием предугадать векторы его развития.

Ключевые слова: постмодернизм, нарратив, метанарратив, кино, пастиш, «Бегущий по лезвию».

Постмодернизм как культурное явление изменил наше восприятие действительности. Это явление, возникшее в 1970-е годы в Европе и Америке и 1990-е в России, охватило все сферы жизни, включая масс-медиа и искусство, в том числе кино. Именно в эти десятилетия появляются многочисленные философские книги о постмодерне, их авторы – Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж. Лиотар, М. Фуко, Р. Барт и многие другие закладывают «основы понимания единства философии и кинематографа в осмыслении современного мира. Анализ постмодернистского кино может свидетельствовать также о том, что философия постмодерна становится новым инструментом для киноведческого анализа, позволяющим увидеть кинематограф как миро-видение, миро-репрезентацию и, наконец, миро-моделирование» [1, с. 111]. Приложим созданные ими положения для анализа постмодернистского нарратива в кино.

Постмодернизм как предчувствие появляется в кинематографе чуть раньше: в фильме Луиса Бунюэля «Симеон пустынный» (1965) главный герой после многочисленных искушений дьявола в пустыне оказывается в Нью-Йорке 1960-х годов на дискотеке, где молодежь танцует бесноватый танец, радиоактивная плоть – сцена, шокирующая зрителей того времени и полностью постмодернистская в восприятии сегодняшних.

Спустя три десятилетия появляется анимационный сериал «Бивис и Батхед» (1993–1994), демонстрирующий состояние молодого поколения начала 1990-х годов. Два персонажа Бивис и Батхед сидят в обшарпанном доме, весь день смотря телевизор, особенно предпочтительны им музыкальные клипы (реальные ролики, демонстрируемые MTV и созданные мультипликатором Майком Джаджом), которые они критикуют в выражениях клево или отстой (cool or suck). Вне дома они ведут себя в деструктивной и даже криминальной манере. Бивис и Батхед быстро стали культовыми персонажами, любимыми молодежью и вызывающими противоречивые чувства, ибо некоторые фанаты этого шоу, имитируя типичную активность персонажей, сжигали дома, мучали и убивали животных [9, с. 143]. Так новое общество, лишенное традиционных культурно-нравственных ориентиров, оказывается перед пустотой и пытается ее заполнить заново. Мы видим открытый Ж. Деррида метод деконструкции, когда «интерпретация данных происходит посредством уничтожения стандартных стереотипов или включения новых типов контекста» [4].

Человек постмодерна пытается построить новое общество. Эта новая культура состоит из некоего набора явлений из культур разного времени

и пространства – пастишей – важного термина философии постмодернизма, означающего «метод организации текста как программно эклектичной конструкции семантически, жанрово-стилистически и аксиологически разнородных фрагментов, отношения между которыми (в силу отсутствия оценочных ориентиров) не могут быть заданы как определенные» [2]. Так, в фильме Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» (1983) мы видим Лос-Анджелес будущего: в городе преобладает азиатское население, находящееся в постоянном «карнавале» движения с зонтиками и велосипедами. Это децентрализованный город с возвышающимися пирамидами корпорации Тайрел в стиле Майя (сочетание старого и нового). Уничтожена разница между публичным и личным пространством; мелькают огромные электронные баннеры с рекламой и светят прожектора. Естественная среда уничтожена через индустрию и технологию. Технический прогресс разрушил не только экологию, но и мораль, как было продемонстрировано за несколько лет до выхода «Бегущего...» в фильме «Дознание пилота Пиркса» (1979).

Киберпанковский пейзаж в картине Р. Скотта предельно урбанистичен, в нем преобладает масс-медиа и различного рода технологии. Люди заняты исследованием внешних миров с использованием репликантов с ограниченным сроком жизни, которые иногда убегают. Задача главного героя – Рика Деккарда – найти и убить сбежавших репликантов. Чтобы их определить среди людей, используется тест Войта-Кампфа – на сочувствие. Репликантам имплантируют фальшивые воспоминания, что, по мнению американского теоретика культуры и исследователя киберпанка Скотта Букатмана, тоже говорит о растворении личного пространства, когда разум становится объектом атаки. Традиционная субъективность заменяется ее компьютеризированной формой, что нивелирует привычный взгляд на индивидуальность. С. Букатман называет эту новую форму существования конечной идентичностью (*terminal identity*) [7], что и олицетворяет постмодернистскую личность в целом. Имплантируемые воспоминания создают из репликантов новую личность со своей историей. Сама история становится фикцией, целиком основанной на форме репрезентации в виде фотографии, которую изучает Деккард. Личная память исчезает, она больше не личная собственность, ею можно манипулировать. Это создает множество этических проблем в утопическом обществе, где индивидуальность растворена в технологиях и масс-медиа [11, с. 56].

Значение индивидуальности подчеркивали исследователи постмодерна Жан Лиотар и Мишель Фуко. Первый в своей книге «Состояние Постмодерна» говорит об утрате функции нарратива, его героев, его опасностей, путешествий, целей [3]. Эти нарративы растворились в облаках нарративного языка, ведь художникам стало просто неоткуда брать сюжеты для своих произведений. Второй видел позитивное в том, что это поможет сконструировать большие теории для преодоления естественного хаоса, беспорядка вселенной и даст силу индивидуальному поступку [5].

Так спустя два тысячелетия со времен Древней Греции в культуре снова появились нарративы о супергероях. В 1938 году вышел первый комикс о Супермене, далее посвились Бэтмен, Человек-паук, Люди Х, другие супергерои, экранизации этих комиксов создали вселенные Marvel и DC с персонажами – героями, сверхлюдьми со сверхспособностями, совершающими невероятное. Отдельные истории о супергероях формируют метанарратив сверхчеловека и сверхдействия.

Так на экране становится важна сила поступка. Для морального действия человеку нужна среда. Постмодернизм может создать любой мир из когда-либо существовавших в истории, переплести эти миры, взять пастишсы из каждого и представить новый. Скетчи из шоу «Saturday Night Live» могут стать фильмом «Ночь в Роксбери» (1998), Симпсоны – появиться в кулинарном шоу, один мир оказывается внутри другого («Тринадцатый этаж» 1998; «Шоу Трумана» 1998 и др.).

Симуляция реальности нужна для своего рода испытания человека, проверки его возможностей. Несмотря на хаос и бессистемность, «настоящее» и «нормальное» продолжают существовать, иногда, правда, утрачивая смысл или превращаясь в пародию или пастиш, которые, по словам современного британского философа Джудит Батлер, «есть <...> имитация определенного или уникального стиля, одевание стилистической маски, речь на мертвом языке: но это нейтральная практика мимикрии, без скрытой пародии, без сатирического импульса, без смеха, без того латентного чувства, что где-то есть НОРМАЛЬНОЕ, имитация которого будет скорее комичной. Пастиш есть чистая пародия, пародия которая потеряла юмор» [8, с. 176]. Хотя смех в постмодернистском кино остается как понимание того, что «нормальное» не поддается воплощению в нашем мире вещей, оно, «нормальное», продолжает существовать в метафизическом платоновском мире идей [6] в виде некой глобальной или всеобщей культурной нарративной схемы. Эту схему Ж. Лиотар назвал метанарративом, обозначив этим термином все те «объяснительные системы», которые, по его мнению, организуют современное общество и служат для него средством самооправдания – религию, историю, науку, психологию, искусство (иначе говоря, любое «знание») [3, с. 229]. Таким образом, метанарратив представляет собой теорию, дающую всеобъемлющую интерпретацию событиям или опыту на основе универсальной правды, в роли которой могут выступать главные нарративы, характеризующие современность: прогресс – эмансипация разума, свободы и труда; обеспечение и укрепление человечества через технотехнику; вера в жертвенную любовь [11, с. 34]. Метанарратив является универсальной основой, схемой, на которой строятся различные произведения. Сама греческая приставка мета означает деление, действие в целом, преследование или поиск и особенно смена (места, порядка, состояния, природы) и соответствует латинской приставке транс. Метанарративы можно найти в таких «культовых» произведениях

Нового времени, как «Три мушкетера» А. Дюма, «Приключения Гулливера» Д. Свифта, «Дон Кихот» М. Сервантеса, пьесах Шекспира. Классические главные нарративы показывают эпического героя, сражающегося за утопическую свободу нации или людей. Метанарратив постмодерна в «Бегущем по лезвию» изображает антигероя, пытающегося уничтожить репликантов. Рик Деккард обречен на провал: происходит замена протагониста. «Плохой парень», которого он хочет убить, занимает его место героя и становится «хорошим парнем».

Если модернизм хочет выяснить, что лежит внутри, и разложить все по полкам, то постмодернизм хочет разрушить это и высмеять, как делается это в американском мультсериале «Южный Парк», где, помимо скрытой рекламы видеоигр и видеоприставок, пародируются телепередачи, фильмы, социальные группировки и религиозные культы.

Переключение каналов («Переключая каналы», 1988), смешение жанров («Имя Розы», 1986), клиповость мышления, подозрительность, основанная на телевизионных новостях, – это черты нового общества, повседневная культура которого, основанная на «состоянии постмодерна» (Лиотар), отражается в современном кинематографе. Характерными чертами такого постмодернистского общества, показанными на экране, являются, по словам англоязычных кинокритиков, отчуждение и аномия («Магнолия», 1999; «Blessed», 2009), политика различий («Столкновение», 2004; «Обычные люди», 2004), возможности и неудачи коммуникации («Короткий монтаж», 1993; «Вавилон», 2006), симулякры и медиакультуры («Нэшвилл», 1975), социальное неравенство («Сука любовь», 2000) [10], а также травма, отказ от воспоминаний, ложные или чужие воспоминания («Бегущий по лезвию», 1982; «Вспомнить все», 1990; «6-й день», 2000; «Вечное сияние чистого разума», 2004). Это метанарратив современного кино, в котором смена мест и нарушение линейного времени рождает в героях чувство подавленности, и они ощущают в себе то, о чем предупреждал Ф. Ницше, и проговаривают это вслух: «Ветер из бездны опалает наше лицо» («Гадкие лебеди», 2006). Псевдосвобода и эклектика принесли тревогу и неуверенность, человек ищет успокоения в науке – рождается движение трансгуманизма, дающее призрачную надежду на вечную жизнь в виде машины или виртуального разума («Робот по имени Чаппи», 2015) – еще одна популярная тема современного кино, еще один главный нарратив экранного повествования, собирающий, как правило, в мировом кинопрокате большую аудиторию.

Список литературы

1. Аязбекова Дж. С. Философия и кино постмодернизма в контексте творчества Ж. Делеза и Ж. Деррида // Вестник МГУКИ. 2018. № 4. С. 107–112.
2. Грицанов А. А. Пастиш // Постмодернизм. Энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://fil.wikireading.ru/41100> (дата обращения: 20.11.2020).
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: АЛТЕЙЯ, 1998. 159 с.

4. *Лябин И.* Коротко о деконструкции Деррида // Психоанализ [Электронный ресурс]. URL: <https://psychoanalysis.by/2018/10/28/derrida-4/> (дата обращения: 20.11.2020).
5. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.
6. *Хакназарова Д.* Платоновские идеи // ИКСТАТИ. Научно-популярный журнал. 17.02.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/342818736.html> (дата обращения: 20.11.2020).
7. *Bucatman S.* Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction. Durham: Duke University Press Books, 1993. 424 p.
8. *Butler J.* Gender trouble: feminism and the subversion of identity. L.: Routledge, 1990. 272 p.
9. *Kellner D.* Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern. L.: Routledge, 1995. 357 p.
10. *Sim L.* Ensemble Film, Postmodernity and Moral Mapping // Экранизация прошлого. Рецензируемый журнал истории экрана, теории и критики [Электронный ресурс]. URL: <http://www.screeningthepast.com/2012/12/ensemble-film-postmodernity-and-moral-mapping/> (дата обращения: 31.12.2020).
11. *Torres Cruz D.* Postmodern metanarratives: blade runner and literature in the age of image. L.: Palgrave Macmillan, 2014. 232 p.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор *В. Ю. Прокофьева*.

УДК 379.82

С. С. Шуляк

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ КИНОКРИТИКИ: КИНООБЗОРЫ YOUTUBE-БЛОГЕРОВ

Аннотация. В статье представлен обзор и анализ деятельности YouTube-блогеров, занимающихся кинокритикой и популярных среди молодежи: BadComedian, Chuck Review, SokoL[off] TV и Аниманьяк. Их контент различен, но все они находят своего зрителя среди молодежи, и автор статьи видит причины этого в том, что блогер создает образ «своего парня», его язык экспрессивен, его ролики носят клиповый характер, наполнены шутками, скетчами и отсылками к актуальным для подростков фильмам, в целом преобладает кинокритика резко отрицательная.

Ключевые слова: кинообзор, блогер, интернет, YouTube.

Кинокритика – явление, которое существует почти столько же, сколько существует сам кинематограф. На заре своего зарождения кинокритика была

исключительно литературным и «аналоговым» форматом, но с развитием технологий она постепенно перешла в цифровое пространство, а критики получили доступ к тем же выразительным средствам, какими пользуются обозреваемые ими режиссеры, пополняя активно развивающуюся в последнее время сетевую киножурналистику [5].

Широкое распространение сети Интернет и, в частности, платформы-видеохостинга YouTube дало креативную свободу многим молодым талантам, и некоторые из них стали не менее весомыми для общественного мнения критиками, чем их коллеги, предпочитающие более классический подход к своему занятию. Современное поколение, полностью выросшее в цифровой среде, более восприимчиво к новым формам повествования и зачастую принципиально отвергает предыдущие как более устаревшие, и анализ их интересов в сфере кинокритики может помочь понять их мировоззрение в целом, а также дать понять, как пригласить их к изучению мира кинематографа на их языке.

BadComedian – дословно «Плохой Комедиант», отсылка на персонажа из фильма «Хранители» Зака Снайдера и на сатирический характер создаваемых обзоров – псевдоним стэндапера-кинокритика Евгения Баженова, которого можно назвать одним из влиятельнейших блогеров российской части YouTube [4]. Главным объектом его видео являются плохие, трэшовые и в целом халтурно сделанные, несмотря на высокие бюджеты, киноленты, по большей части российские, но также и зарубежные. Евген BadComedian, как зовут его фанаты, выпускает обзоры уже почти десять лет (канал создан 24 февраля 2011 года, незадолго до 20-летия блогера), и несмотря на то, что видео сейчас выходят реже, чем раз в месяц, стабильно собирает миллионы просмотров за первые сутки и выходит на первые места в трендах YouTube. На данный момент количество его подписчиков скрыто, но оценивается в 5+ миллионов, а суммарные просмотры на всех видео перевалили за 1 миллиард: можно даже предположить, что Бэдкомедиана смотрят больше зрителей, чем все российское кино.

Изначально Евгений при создании роликов ориентировался на обзоры своих популярнейших западных коллег, Ностальгирующего критика и The Spoonu Experiment, но постепенно выработал свой особый стиль и подход к обзору неудачных кинокартин – например, его обзоры выходят все реже и реже (в отличие от вышеупомянутых блогеров, которые стараются выпускать видео постоянно), но он гораздо больше времени уделяет технической и драматургической части своих работ, порой создавая скетчами полноценный сюжет и снимая картинку не менее качественно, чем это делают профессиональные режиссеры; сам Бэдкомедиан не гнушается использовать грубый и резкий язык для выражения своей мысли, часто прибегает к гиперболизации и может использовать аналогию, доведенную до крайней степени абсурда, чтобы описать действия создателей фильмов или самих персонажей.

Евгений сам признавался, что любит делать не только обзоры на трэш или просто плохое кино «на посмеяться», но и развинчивать киноленты, которые позиционируют себя как исторические и абсолютно правдивые, для этого он, по сути, проводит самостоятельные исследования и пытается лично разобраться в показываемых событиях, находит источники, доказывающие обман режиссеров и сценаристов, и приводит их в роликах.

Родившийся в Стерлитамаке и с 12 лет живущий в Московской области [1], Евгений Баженов привлекает разнообразную по возрастам, взглядам и интересам аудиторию своим образом простого парня, порой чересчур эмоционального и беспощадного к объектам его критики, но при этом живого и принципиально не «продающегося» – в его видео до сих пор отсутствует прямая или косвенная реклама, не считая монетизируемой самим Ютубом, живет его канал в первую очередь за счет пожертвований зрителей и партнерской программы платформы, его имя остается некоммерческим брендом, а сам Бэдкомедиан не выступает рупором чьего-либо мнения, кроме своего. Евгений в штыки воспринимает любые попытки исказить на киноэкране исторические факты, особенно связанные со Второй мировой войной и в принципе с историей России, с течением времени он стал более жестко воспринимать политическую ситуацию в стране и начал критиковать уже не только причастных к киноиндустрии, но и людей у власти в целом. Так, он посвятил целую треть обзора на фильм «Газгольдер. Клубаре» разбору пенсионной реформы, которую поддержал исполнитель главной роли Василий Вакуленко, популярный рэпер под именем Баста [3]. Такая непримиримая позиция по отношению к больным для его зрителя темам также привлекает аудиторию, которая ищет в обзорах не только повод посмеяться над чем-то, но и подтверждение своих взглядов, что особенно важно для молодого поколения. Как раз на это самое поколение творчество Евгения Баженова и способно оказывать наиболее сильное влияние, что не раз доказывалось ярой поддержкой блогера (и зачастую его мнения, которое становится для некоторых единственно верным) его фанатами, например, когда критикуемые фильмы теряли рейтинги на платформах вроде Кинопоиска или когда канал BadComedian оказался под угрозой закрытия и об этом говорил весь Рунет, скорее всего, не без помощи молодых фанатов, более активных в интернет-пространстве.

Chuck Review – Ютуб-канал видеоблогера Даниила Лазаренкова, который, как и BadComedian, вдохновлялся Ностальгирующим критиком, и его карьера также началась 9 лет назад, но он имеет более скромную аудиторию в 1,1 миллион человек, а суммарно просмотров на его видео немногим меньше 250 миллионов. Его личность гораздо меньше обсуждается в СМИ, но и он сам старается минимально говорить о личной жизни и не участвовать в скандальных историях, предпочитая работать над контентом в первую очередь [6]. Изначально Даниил обозревал в первую очередь кинофильмы,

популярные, актуальные, понравившиеся или не понравившиеся ему самому, делал подборки по типу топ-10 фильмов, сериалов или моментов, объединенных какой-то тематикой, но со временем в список обозреваемых продуктов попала и реклама, и телепередачи, и анимационные фильмы, и игры, в основном связанные с какими-то известными кинофраншизами. Самое примечательное в его обзорах то, что в некоторых из них появляется его бабушка, готовая поддержать дело внука и без купюр высказать свое мнение о продуктах, попавших под его разбор.

Даниил, по образованию телевизионщик, уже давно тесно сотрудничает с телевидением, в частности, с телеканалом 2x2, где с марта 2020 выходит его шоу «Видеосалон «Базука». В ней он со своим старым другом и коллегой, блогером Мефисто (Георгий Будз), обозревают кино, сериалы и мультфильмы из 1990-х. На данный момент вышел 1 сезон программы и планируется продолжение.

SokoL[off] TV – канал Александра Соколова, самого взрослого из представленных здесь блогеров, но из-за своего контента не менее интересного молодому поколению. Александр женат и имеет двух детей, его жена помогает ему вести канал и заниматься рекламой, а мнение и реакцию детей он иногда изучает при создании обзоров на мультфильмы, но в основном он делает видео об актуальных фильмах и иногда сериалах [7]. Начинал он также с «топов» и мнений о разнообразных кинолентах, но его визитной карточкой стала рубрика «Плохбастеры», где он ищет нелогичности, ляпы, а иногда, по его же словам, просто издевается над фильмами, так как, по его наблюдениям, люди гораздо больше любят видео, в которых что-то критикуют, а не хвалят. Среди молодежи он завоевывает внимание своей любовью к фильмам от Марвел и обзорам сверхпопулярных анимационных картин вроде «Миньонов» и «Холодное сердце». Сам Александр не скрывает, что его видео очень субъективны и он не всегда бывает прав, так, например, после видео с более-менее положительным мнением о лайв-экшн-ремейке мультфильма «Муллан» он записал Плохбастер на него же, где раскритиковал самого себя, а также пригласил поучаствовать в создании ролика блогера из Китая SHANKANAKA, которая 5 лет изучает русский язык и может объяснить культурные тонкости более подробно [2].

Аниманьяк – псевдоним Сергея Штурхалёва, киоблогера, специализирующегося, как и предполагает его ник, на анимационных фильмах и сериалах, также иногда он делает обзоры на фильмы и игры или анализирует какую-либо тематику в визуальных медиа, например, что определяет «хорошего» злодея или что такое мультфильмы и в целом контент «для детей» и каким он может и должен быть. Его аудитория весьма невелика, 188 тысяч за семь лет на YouTube и 22 миллиона просмотров на всех видео (для сравнения: BadComedian на одном своем самом популярном ролике, двухчасовом обзоре фильма «Движение вверх», за два года набрал уже 24 миллиона и эта

цифра только растет), но его контент предназначен в первую очередь для молодого поколения и порой даже совсем для детей, и сам Сергей это осознает, но также, по его мнению, этот контент не должен быть стерильным – он считает, что дети имеют право на хорошие продуманные истории и на «взрослые» вещи, в том числе, например, пошлые шутки или тяжелые сюжеты, главное, чтобы они были качественными. Помимо этого, Сергей активно ведет группу «ВКонтакте» и аккаунт в Твиттере, где неформально общается с подписчиками, что довольно важно для нынешнего поколения. Также он завоевывает внимание молодежи своими прогрессивными умеренно-толерантными и частично оппозиционными взглядами, не мешающими ему шутить об этом же, и своими периодическими косплеями – переодеваниями в тематически подобранных для некоторых видео персонажей. Особенность его подхода к созданию обзоров – часто его критика перерастает в своеобразные видеозэссе по теме фильма и смежным; кроме того, его отличает формат «питчинга», в котором он в короткой форме (3–7 минут) пародирует на грани издевки то, как некоторые фильмы создавались, исходя из того, какими они получились, и сам отыгрывает роли «продюсера», «режиссера» и «сценариста» в них.

Подводя итоги, можно отметить, что среди современной молодежи более популярны эмоциональные и саркастичные кинообзоры от критиков, не скрывающих свою субъективность, а также в первую очередь отрицательные мнения о фильмах, а не положительные. По тематике молодое поколение предпочитает анализ популярных и актуальных картин, а также анимационные фильмы, крупные франшизы или сериалы. В создаваемом образе аудиторию привлекает человечность и близость блогера к зрителю, а также выражение всего, что этот блогер думает, простым, понятным и порой очень экспрессивным языком. Эти элементы отличают вкусы нового поколения в кинокритике от более привычных и классических примеров оной для предыдущих поколений российских киноманов вроде «Кинопанорамы».

Список литературы

1. Евгений Баженов: фото, фильмография, биография, новости // Вокруг ТВ [Электронный ресурс]. URL: https://www.vokrug.tv/person/show/evgenii_bazhenov/ (дата обращения: 08.11.2020).
2. [Плохбастер Шоу] МУЛАН 2020 (Катастрофа на Disney+) / SokoL[off] TV. 29 окт. 2020 г. // YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0Z80JPqizb4> (дата обращения: 08.11.2020).
3. Половинко В., Торон А. Шутки с YouTube кончились. Киноблогер BadComedian с аудиторией в 5 млн человек борется с пенсионной реформой // Новая Газета. 2019. № 23. 1 марта [Электронный ресурс]. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2019/02/27/79718-shutki-s-youtube-konchilis> (дата обращения: 08.11.2020).
4. Про кино от блогеров. Лучшие каналы на YouTube о фильмах // Poshyk.info. 4.11.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://poshyk.info/pro-kino-ot-bloggerov/> (дата обращения: 08.11.2020).

5. Прокофьева В. Ю. Отечественная сетевая киножурналистика: тенденции и возможности // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сборник научных трудов, посв. Году российского кино. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. С. 197–201.

6. Chuck Review – биография, фото блогера, личная жизнь, жена, дети, ролики, рост, вес // Как менялись знаменитости [Электронный ресурс]. URL: https://artchange.ru/publ/photo_biography/videobloggers/chuck_review/32-1-0-544 (дата обращения: 08.11.2020).

7. Sokoloff – биография, фото блогера, личная жизнь, жена, дети, ролики, рост, вес // Как менялись знаменитости [Электронный ресурс]. URL: https://artchange.ru/publ/photo_biography/videobloggers/sokoloff/32-1-0-542 (дата обращения: 08.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор кафедры медиа-коммуникационных технологий СПбГИКиТ, профессор В. Ю. Прокофьева.

Секция 3

ЛИТЕРАТУРА И КИНО: ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА К ЭКРАНИЗАЦИИ

УДК 930.85

О. В. Бачинин

Омский государственный педагогический университет,
Омск, Россия

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНОМИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА В КИНОКАРТИНЕ С. А. СОЛОВЬЕВА «АССА» (1987)

Аннотация. Автор рассматривает «кинематограф перестройки», в частности кинофильм С. А. Соловьева «АССА», с точки зрения постепенной аномизации советского общества в период перестройки 1985–1991 гг., предопределившей развал СССР и начало в России «лихих 90-х».

Ключевые слова: кино, anomia, перестройка, революция, С. А. Соловьев, «АССА».

В числе прочих исторических мифов о перестройке 1985–1991 гг. нередко встречается идея о том, что и власть, и общество претерпели необратимые кардинальные изменения за весьма короткий срок – в момент прекращения существования Советского Союза, что противоречит доминирующему в науке принципу детерминизма и отвергает все факты существования исторических предпосылок. Опровержение данного мифа возможно через интерпретацию перестройки как «революции» [3, с. 29] и выделение следующих ее ключевых черт. *Деструктивность* – тенденция к разрушению старой, ставшей за 70 лет существования СССР традиционной, государственной системы, приобретение самой государственной идеологией частично криминального характера – «разрыв между официальным и оперативным «кодами» морали» [3, с. 57]. *«Революционный оптимизм»* – проявление частью общества настроений, связанных с ожиданием изменений в «лучшую сторону», через фамелиаризацию социальных взаимодействий [3, с. 112]. *Аномизация* – постепенный отказ от устоявшейся системы ценностей, что наиболее ярко проявилось в рок-музыке и кинематографе 1985–1991 гг., а также планомерная криминализация советского общества, что подтверждается официальной статистикой МВД [2, с. 4].

Нам представляется важным обратиться к художественным фильмам периода перестройки, так как они отражают современные им процессы и явления

и дают зрителю возможность взглянуть на ситуацию с неофициальной и даже неформальной точки зрения. Необходимо помнить, что кинофильмы играют двоякую роль для социума. С одной стороны, художественные инструменты, используемые «киноделами», предполагают психологическое влияние кинокартины на общество. С другой стороны, и социум влияет на киноиндустрию: настроение и запросы зрителя становятся ориентиром для режиссера; в случае кинематографа перестройки зритель – современник и условный участник отражаемых в фильме событий. Благодаря этому даже авторские, «неофициальные» фильмы можно рассматривать в качестве исторических источников, в той или иной степени отражающей историческую реальность.

Одним из самых ярких символов перестройки считается «АССА» (1987) Сергея Соловьева. И, несмотря на то, что события в фильме происходят примерно в начале 1980-х гг., интересующие нас процессы в фильме отражаются как с точки зрения сюжета, так и с точки зрения влияния времени, в которое картина создавалась.

В фильме образ главного героя – Бананана – противопоставляется образу Крымова: можно сказать, что перед нами протагонист. Но если взглянуть на Бананана с точки зрения интересующих нас процессов, то мы увидим, что этот персонаж для советской системы ценностей является неконформистом и дестабилизирующим фактором. Примером столкновения Бананана с «системой» становится эпизод в тюрьме, куда молодой человек попадает из-за самодельной серьги (фотография Бананана и Алики в фотобудке) и где его, по «настойчивой просьбе» милиционера, избивает маргинал. Мы видим, что государство в лице правоохранительных органов перестало защищать интересы граждан и само постепенно стало подвластно анонимным тенденциям (это заметно и в других эпизодах). С другой стороны, молодежь, пытающаяся реализовать себя в жизни, найти свою референтную группу и в какой-то степени противостоять официальной идеологии, ограничивающей свободу самовыражения, начинает соотносить государственный механизм с его представителями. Так постепенно сращивание государственного аппарата и политической элиты (а нередко и бандитов «в законе») вызывает естественную реакцию протеста, выражающуюся в недовольстве государством, а не конкретными личностями, что и приведет к осознанию необходимости глобальных «перемен». Завязкой истории можно считать знакомство Бананана и Алики: молодой человек следует за девушкой и впоследствии сталкивается с Крымовым (антагонистом). Алика привязана к антагонисту: эмоционально – лишь в начале истории, материально – до самой развязки, из-за чего она становится невольным «проводником» между криминальным миром и миром молодежной субкультуры, играя роль «катализатора» в сюжете.

Андрея Валентиновича Крымова создатели фильма позиционируют как реально существовавшего человека, представленного зрителю под настоящим именем. Истинная сущность антагониста раскрывается постепен-

но, в деталях, а наиболее важную часть информации режиссер и вовсе выдает в финальных титрах: «Крымов, Андрей Валентинович. <...> проходил по делу о валютных операциях, однако осужден не был... В 1963 году был осужден за участие в вооруженном ограблении инкассатора. <...> В период с 1970 по 1980 год проходил в качестве свидетеля и обвиняемого по 12-ти делам, связанным с хозяйственными преступлениями <...>. Осужден не был. <...> спланировал более чем 40 крупных хозяйственных преступлений и афер, нанесших убыток государству <...> на сумму более 100 миллионов рублей. <...> разрабатывал планы организации подпольных производств, обеспечения их сырьем, незаконного сбыта продукции, координации различных преступных групп. <...> получал до 25 процентов от незаконных доходов своих детищ, базировавшихся в 23 городах СССР».

Ключевые фигуры появляются во время сцен на пароходе: мы видим представителей банды (Крымова, Бабакина) и агентов КГБ. Андрей Валентинович прибывает в Ялту, чтобы добыть скрипку мастера Гварнери. Для этого криминальный авторитет пытается привлечь Альберта, «маленького артиста» гастрوليрующего театра – бывшего представителя криминального мира, вышедшего из «игры». Когда в городе появляется бандит по кличке Шар и требует от Альберта вернуть старый денежный долг, тот вынужден просить помощи у Крымова (так Крымов и предлагает ему сделку: списание долга за кражу скрипки). В итоге Альберт кончает жизнь самоубийством.

Если Крымов и Альберт занимались «чистыми» по меркам криминального мира делами (денежные махинации, кражи и др.), то Шар – профессиональный убийца. Именно он и его напарник убивают Бананана, связывают агента КГБ, причиняя ему телесные повреждения. Уголовник Бабакин, переодетый в форму советского офицера-летчика, оказывается на вторых ролях. После драки в ресторане Крымов и Шар планируют выкупить его из тюрьмы, причем цена явно устанавливается посредством переговоров с правоохранительными органами: «– Что там с нашим «генералиссимусом»? – <...> Сидит плотно. <...> – Тут, сынок, жадничать нельзя. Сколько скажут – столько надо и дать» [1]. Любопытна и роль самих сотрудников КГБ: можно предположить, что у них есть глобальная цель (обезвреживание всех членов банды Крымова), в рамках которой возможны переговоры с бандитами. Но, вероятнее всего, в фильме отражен механизм коррупции, постепенно набирающий обороты и придающий действиям власти непоследовательный и даже криминальный характер.

Таким образом, в «АССЕ» фигурируют представители практически всей бандитской иерархии: от «авторитета» до «шестерок». Их образы, на наш взгляд, достаточно достоверны и отражают реальные аномичные процессы, постепенно выходящие из «подполья» и из-под контроля власти. Что касается портретов «воров в законе», то им посвящена одноименная криминальная драма Ю. Кары, премьера которой состоялась через год после показа «АССЫ».

Важную роль в «АССЕ» играет саундтрек, являющийся не просто «звуковой подложкой» кинокартины, а вполне самостоятельным произведением искусства, задающим характер всего фильма.

В текстах песен присутствует молодежный сленг, во многом представляющий собой кальку с английского языка («мен крутой», «модный шуз», «фуз») и отличающий рок-музыку от музыки официальной. Слова «папик», «мочалка», «прикид» – «своеобразное жаргонизированное просторечие молодого поколения, смесь арготизмов, жаргонизмов и иноязычных слов» [4, с. 154]). Эта тенденция к распространению сленга является одной из форм фамильяризации общественных отношений в рамках «революционного оптимизма».

Наиболее острой точкой в кинофильме становится песня группы «КИНО» «Хочу перемен!» Герой В. Цоя буквально ломает «четвертую стену», обращая свои слова к зрителю. Песня контрастирует со сценой в приемной администрации ресторана: рок-музыканты своеобразно заявляют свой протест бюрократизации и фальши советского государства и олицетворяют собой надвигающуюся «революцию».

Таким образом, мы можем утверждать, что советский кинематограф 1985–1991 гг. обнаруживает в своем развитии новые мотивы. Демонстрируя андеграунд, кино отражает трансформирующуюся повседневность, помимо этого, воздействует на «советского человека», который, в том числе благодаря веяниям культуры, возлагает надежды на грядущие изменения в обществе. Среди прочих кинофильмов «АССА» по праву считается одним из символов перестройки. Фигурирующие в кинокартине представители криминального мира – вполне реальные и еще не романтизированные образы, отражающие гражданскую и государственную анонимизацию. Музыканты в фильме во многом играют самих себя – участников молодежных музыкальных групп, ставших звездами советского и российского рока. А финал «АССЫ», аллегорически изобразивший надвигающиеся перемены, стал первым вестником постепенных изменений, глубоко затронувших все сферы жизни советских граждан.

Список литературы

1. АССА [Видеозапись] / реж. С. А. Соловьев, 1987; в ролях: С. Бугаев, Т. Друбич, С. Говорухин и др. – М.: Киностудия «Мосфильм», 1987. – 145 мин.
2. Преступность и правонарушения. 1991: Статистический сборник / Министерство внутренних дел Российской Федерации, Министерство юстиции Российской Федерации. – М.: Финансы и статистика, 1992. – 176 с.
3. *Смолин О. Н.* Излом: иное было дано? Проблемы революции, демократии и образовательной политики в социально-политическом процессе 90-х годов. – М.: ООО «ИПТК «Логос» ВОС», 2001. – 392 с.
4. *Шапошников В. Н.* Русская речь 1990-х. Современная Россия в языковом отражении. – М.: URSS, 2010. – 263 с.

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент ОмГПУ (Омск) *Е. Ю. Навойчик.*

ПРИРОДА СТРУКТУРНЫХ РАЗЛИЧИЙ В РАЦИОНАЦИЯХ ЭДГАРА ПО И ДЕТЕКТИВАХ АРТУРА КОНАН ДОЙЛА

Аннотация. Статья посвящена анализу структурных различий в рационациях Эдгара По и детективной прозе Артура Конан Дойла.

Ключевые слова: детектив, рационация, логический рассказ, пейзаж, элитарная литература, массовая литература.

Детективная проза закрепились в системе литературных жанров в конце XIX в. Одним из главных создателей канонов детектива был Артур Конан Дойл (Arthur Conan Doyle, 1859–1930) – английский писатель, перу которого принадлежит цикл рассказов об одном из самых знаменитых персонажей художественной литературы – Шерлоке Холмсе. При разработке формы и принципов повествования детективного рассказа Конан Дойл опирался на особенности композиции и структуры рационаций Эдгара По (Edgar Allan Poe, 1809–1849) [7]. Рационации, или логические рассказы, – это предназначенные для развития аналитических способностей произведения о высокоинтеллектуальном герое, расследующем преступление. Данные рассказы имеют ряд особенностей: сюжетным центром является человек, разгадывающий сложную загадку; произведение отличается небольшим объемом, наличием двухуровневой структуры (поверхностный уровень рассказа составляют сюжетные события, а глубинный – аналитическая деятельность главного героя) [4] и двух фабул (фабула расследования и фабула преступления), а также особым повествованием: в каждой рационации автор ведет логическую игру с читателем.

Конан Дойл трансформировал данные образцы элитарной литературы: его детективные рассказы сохраняют определенные параметры рационаций (в центре повествования находится герой, расследующий преступление, структура произведения имеет два уровня и т. д.), но теряют изначальную цель праосновы (интеллектуальное развитие читателя), выполняя развлекательную функцию. Благодаря данной трансформации, можно выявить в произведениях американского и английского писателей различия, представляющие интерес для исследования.

Рационации Э. По представляют собой монотонное повествование, в котором авторское внимание сконцентрировано на мыслительном процессе главного героя. Каждый элемент произведения выполняет определенную функцию в логической игре с читателем, что исключает пейзажные зарисовки

ки и описание обстановки, если это не служит авторским целям. Так, например, в самой необычной рационации «Золотой жук» (The Gold-Bug, 1843) с помощью описания «странной», словно искусственной природы острова Э. По пытается воздействовать на бдительные умы читателей, намекая на «искусственность» будущих событий: «Деревьев на острове мало, и растут они плохо. Настоящего дерева не встретишь совсем» [5, с. 449]. В детективах Конан Дойла, напротив, пейзаж играет важную роль: как произведения, нацеленные, в первую очередь, на развлечение читателя, они ориентированы именно на эмоциональное восприятие. Пейзаж в детективных рассказах может выполнять различные функции: отражать душевное состояние героя или формировать нужный автору настрой читателей. Так в детективе «Чертежи Брюса-Партиingtonа» («The Adventure of the Bruce-Partington Plans», 1908) все пространство рассказа пропитано туманом, создавая таинственную и интригующую атмосферу: «...в предпоследнюю неделю ноября 1895 года на Лондон спустился такой густой желтый туман, что с понедельника до четверга из окон нашей квартиры на Бейкер-стрит невозможно было различить силуэты зданий на противоположной стороне» [3, с. 507]. Примечательно то, что желтый цвет часто символизирует измену и ложь, что созвучно с предательством Валентайна Уолтера, главного виновника преступления.

Также рационации По и детективы Конан Дойла отличаются природой воздаяния за преступления. В логических рассказах преступник наказывается главным героем или органами правосудия, в то время как в некоторых детективах расплата приходит извне, например, на злодея обрушивается грозная природная стихия. В рассказе «Пять апельсиновых зернышек» (The Five Orange Pips, 1891) корабль членов ку-клукс-клана уничтожает шторм, символизирующий небесную кару [1]. Следовательно, у детективов Конан Дойла имеется не только развлекательная, но и нравственная функция: в частности, в данном произведении писатель подчеркивает, что расистская деятельность не только противоречит законам гуманизма, но противоестественна настолько, что сама природа изгоняет последователей подобных взглядов из колыбели жизни. В рационациях По аналогичный исход невозможен: данные произведения не предполагают нравственный подтекст, связанный с определенной мерой дидактизма.

Самым интересным для изучения фактором, кардинально отличающим рационации от детективов, на наш взгляд, является наличие различных способов манипуляции читательским воображением. В детективных рассказах подобная игра с читателем отсутствует: Конан Дойл акцентирует внимание на ярком событийном ряде и интригующем финале, создавая приключенческие произведения. При описании расследования читателю не предоставляются все улики и обстоятельства преступления, что исключает возможность интеллектуальной логической игры. В рационациях Э. По предлагает читателю полную информацию, позволяющую, на первый взгляд, самостоятельно

сделать правильный вывод о преступлении, но при этом писатель предпринимает различные попытки запутать читателя. Например, в рассказе «Убийство на улице Морг» (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) По виртуозно играет на эмоциях читателя, создавая пугающую и уродливую картину преступления, заставляющую думать, будто убийство связано с чем-то ирреальным. Лишь немногие читатели смогут обуздать разыгравшееся воображение и, бесстрастно проанализировав данные, понять, что нестандартное преступление совершило животное [6]. В «Золотом жуке», над смыслом которого до сих пор размышляют исследователи, Э. По мистифицирует читателей: использует в качестве эпиграфа строки якобы из комедии Артура Мерфи (*Arthur Murphy*, 1727–1805) «Все не правы» (*All in the Wrong*, 1761), которые на самом деле отсутствуют в данном произведении: «Глядите! Хо! Он пляшет как безумный. Тарантул укусил его...» [5, с. 449]. По древнему поверью укус тарантула делает человека сумасшедшим, что метафорически созвучно с событиями рассказа: нарратору кажется, что главный герой обезумел после укуса золотого жука [5]. Эпиграф можно истолковывать по-разному (главный герой разыграл своих друзей; весь рассказ – это выдумка сумасшедшего и т. д.), но функция его остается неизменной – манипуляция сознанием читателя, как способ заставить его анализировать и решать логическую задачу.

Итак, несмотря на то что рационации Э. По стали праосновой детективной прозы А. Конан Дойла, данные произведения имеют ряд интересных структурных различий, образовавшихся в ходе трансформации элитарной литературы в массовую. Именно этим можно объяснить и особую популярность произведений Конан Дойла, и их многочисленные экранизации, в отличие от рассчитанных на вдумчивое чтение текстов По.

Список литературы

1. Вернер А. Шерлок Холмс. Человек, который никогда не жил и поэтому никогда не умрет. – М.: Издательство АСТ, 2016. – 256 с.
2. Дойл А. К. Пять апельсиновых зернышек / А. К. Дойл. Приключения Шерлока Холмса: повести и рассказы. – М.: Издательство «Э», 2016. – С. 351–370.
3. Дойл А. К. Чертежи Брюса-Партингтона / А. К. Дойл. Приключения Шерлока Холмса: повести и рассказы. – М.: Издательство «Э», 2016. – С. 507–534.
4. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: монография. – Л., 1984. – 296 с.
5. По Э. А. Золотой жук / Э. А. По. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 447–481.
6. По Э. А. Убийство на улице Морг / Э. А. По. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 302–334.
7. Тугушева М. П. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А. К. Дойла, А. Кристи, Ж. Симеона. – М.: Книга, 1991. – 288 с.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент ОмГПУ (Омск) О. Л. Гиль.

ПРОБЛЕМА СЧАСТЬЯ В ПЬЕСЕ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА «СОБАКА НА СЕНЕ»

Аннотация. Целью работы является рассмотрение проблемы счастья в пьесе Лопе де Вега. Автор задается вопросом, является ли счастье иллюзией или одной из главных человеческих ценностей. Стремясь к счастью, герои пьесы Лопе де Вега «Собака на сене» (1618) проявляют свои личностные качества. Сообразно жанровым особенностям и условностям испанской высокой комедии, достижение счастья зависит не только от положения на социальной лестнице, но и от твердости духа, ума, смелости и благородства. Оказывается неслучайным получение разного рода благ героями произведения.

Ключевые слова: Лопе де Вега, пьеса, счастье, совесть, честь, статус, сословные предрассудки, светский этикет.

С древних времен и до сегодняшнего дня люди мечтали о счастье и пытались понять, как его достичь. Сократ утверждал, что счастливым можно считать человека «достойного и честного, чьи помыслы и действия не являются несправедливыми» [3, с. 477–575]. Аристотель уточнял, что «сочетание различных благ составляет основу счастья человека» [5, с. 76]. Но никто так и не смог вывести его точную формулу. В связи с этим интересно рассмотреть отношение к счастью героев пьесы «Собака на сене».

В пьесе два главных героя – овдовевшая графиня Диана де Бельфлор и ее секретарь Теодоро, в которого она влюбляется. Это происходит после того, как Диана узнает о его любви к служанке Марселе: «ревность зажала в ней и любовь, и страсть» [1, с. 154]. Диана разрушает их отношения, но сама не может быть счастлива. Дворянская честь не позволяет ей любить безродного юношу. Возникает конфликт между ее любовью и честью. Графиня мучается и от ревности, и от сословных преград, стоящих на пути к счастью, и мучает Теодоро.

Обратимся к началу пьесы и посмотрим, счастлива ли графиня? Она богата, молода, красива. Многие аристократы Неаполя добиваются ее руки. По теории В. Татаркевича, у нее есть почти все, что делает человека счастливым: «благосклонность судьбы, удача; обладание наивысшими благами; удовлетворенность жизнью, состояние интенсивной радости» [4, с. 123]. Но вот ночью кто-то проникает в дом. Графиня уверена, что какой-то мужчина («Сеньор, влюбленный безутешно...») [1, с. 126] приходил посмотреть на нее: «Кто

ввел его, чтоб он тайком Меня увидел?» [1, с. 141]. Причем, мужчина богатый. На нем «плащ с золотым шитьем», шляпа с множеством перьев. И когда Диана узнает, что приходили не к ней, а к служанке, и на мужчине была «шляпа вора», она глубоко разочарована: «хочу дать выход раздражению» [1, с. 145].

Таким образом, свобода и богатство не сделали главной героиню счастливой. Она мечтает о любви, ей хочется испытывать «состояние интенсивной радости», чтобы ради нее совершали безумные поступки. Счастлив ли Теодоро? По статусу он выше других слуг, красив, умен, обаятелен и талантлив. Он встречается с Марселой, красивой и веселой служанкой графини и, по ее словам, у них дело идет к свадьбе. Любит ли Теодоро Марселу? Скорее, нет. Ему приятно с ней общаться. Но когда Тристан предлагает ему забыть Марселу, он не говорит, что любит ее, а лишь вяло сопротивляется: «Но ведь она же так мила!» [1, с. 151]. Теодоро постоянно предает Марселу. Меняется настроение Дианы, и та гонит его прочь, он снова ищет утешения в любви Марсели. Но обретя богатого отца и титул графа, он успокаивает Диану, требующую забыть Марселу: «Душа вельможи никогда не согласится быть нежна к служанке» [1, с. 252]. И это слова человека, только что получившего и «отца», и титул вельможи обманом!

Теодоро пока не раздумывает о счастье, а живет без цели, легко, беззаботно. Отними у него Марселу, он быстро найдет ей замену. Но решая из-за Дианы, которая никак не может перешагнуть через свою «дворянскую честь», отплыть в Испанию, он Марселе предлагает поехать с ним в качестве жены! То есть Теодоро все равно, с кем связать свою жизнь?

Марсела не является одной из главных героинь, но она важная вершина в любовном треугольнике пьесы. Без нее ничего бы не происходило. Именно роман Марсели и Теодоро зажег в графине любовь к нему. Именно ревность к служанке толкает Диану на очередное признание в любви к Теодоро. Именно ревность превращает утонченную «высокородную» графиню в простолюднику, не соблюдающую незыблемых правил светского этикета: она дает пощечины своему секретарю, расписывает ему недостатки Марсели, как сделала бы это всякая служанка в ее доме.

Счастлива ли Марсела? Как ни парадоксально, на мой взгляд, она счастлива более, чем другие героини пьесы. Она действительно любит непостоянного, ветреного Теодоро и высоко оценивает его честность и благородство: «Я молодого человека благоразумней, даровитей, Чувствительнее и скромнее не знаю в городе у нас» [1, с. 145]. Она живет надеждой, что графиня никогда не переступит через сословный барьер.

И есть своя правда в ее словах и в словах Теодоро о том, что в любви нужно быть равными: «Сменился ветер своенравный, И ты опять приходишь к равной?» [1, с. 198], «Меж неравных не уживается любовь» [1, с. 193]. Однако проблема в том, что равенство социального статуса и равенство личного достоинства могут не совпадать. Они и не совпадают в пьесе Лопе де

Вега, чем и держится драматическое напряжение, чем и движется сюжет от коллизии к коллизии, радуя зрителя и читателя неожиданностью поворотов. Из любовных треугольников, Диана – Теодоро – Марсела, Теодоро – Марсела – Фабьо, Марсела – Фабьо – Анарда, пройдя испытания, образуются пары счастливых безусловно, Диана – Теодоро, и отчасти, Марсела – Фабьо.

Вот, например, Диана и Теодоро: они поженились уже за пределами пьесы. Как отреагировала Диана, узнав, что граф Лудовико является отцом ее секретаря? Она не спрашивает Теодоро, согласен ли он взять ее в жены. Это само собой разумеется! Она говорит сразу почти в приказном тоне: «... вы сегодня же со мной венчаешься...» [1, с. 251]. Она – главная, она великий подарок для Теодоро! А ведь Лудовико побогаче, чем она! Вдруг Теодоро, оценив знатность и богатства новоприобретенного отца, задумается, а нужна ли ему такая жестокая и авторитарная жена, которая его преданного друга и спасителя Тристана хотела бросить в колодезь?

Наверняка Диана никогда не забудет про прежний низкий статус Теодоро и при случае будет напоминать ему об этом. А ведь Теодоро горд, чувствителен, он понимал и ограниченность возможностей ввиду своего низкого положения, и то, что он умнее и глубже родовитых поклонников Дианы. Поэтому вряд ли он станет терпеть эти обидные для него напоминания. И если уж Диана еще до свадьбы позволила себе забыть о своем дворянском статусе и этикете и отхлестать Теодоро по щекам так, что у того потекла кровь из носа, то где гарантия, что это не будет повторяться и потом? Да она и сама подтверждает это, предлагая ему на будущее «нашить платков побольше». Отсюда напрашивается вывод, что брак Дианы и Теодоро не будет счастливым.

Что же было бы, если бы браком сочтались Марсела и Теодоро. Здесь Тристану не пришлось бы искать для Теодоро высокородного отца. Они с Марселей одного статуса. Еще один плюс – Марсела искренне любит Теодоро: «я, чтоб увидиться с тобой, сто жизней отдала бы смело» [1, с. 165]. Напомню, что Диана ничем не поступилась ради Теодоро, разве что распорядилась выдать ему за разбитый нос две тысячи эскудо. У Марселы легкий нрав, она добра, хотя вспыльчива, но отходчива и умеет прощать. Теодоро с ней комфортно. Как они от души веселятся на карнавале! Им хорошо вместе. Думаю, что Марсела не стала бы упрекать Теодоро в былых изменах.

Поэтому они были бы счастливы вместе. Впрочем, и здесь есть оговорки. Долго ли продлилось бы это счастье? Марсела слишком проста для него, а он слишком умен и амбициозен («Ужель, ты думаешь, охота Моей судьбе, с ее полета, глядеть на этих мотыльков?» [1, с. 180]. На каком-то этапе Теодоро заскучал бы с «мотыльком» и стал мечтать бы о Жар-птице. Поучиться бы Марселе у своей хозяйки гордости и пониманию «собственного женского величия», о котором говорит А. Менегетти [2, с. 150], может быть, Теодоро и не оставил бы ее?

Даже в случае более высоких достоинств Марселы и постоянства привязанности к ней Теодоро будущего у них в мире «Собаки на сене» быть не могло.

Бесчувственная к окружающим и завистливая в любви Диана не позволила бы им быть вместе. Она сама решает судьбы своих слуг. Так, в конце пьесы она распоряжается поженить Марселу с Фабьо, о котором Марсела в начале пьесы говорит: «мне Фабьо мерзок», – а по примеру Дианы и Теодоро женит Тристана на служанке Доротее. И ни один из них не интересуется, хотят ли те сами этого.

Счастливы ли в пьесе второстепенные герои? Тристан, лакей Дианы и верный друг Теодоро, – самый колоритный из персонажей. Он полон оптимизма и здравомыслия, иронии и лукавства. Я думаю, что именно он, постоянно находясь рядом с Теодоро, придает яркости его образу. Именно ему Теодоро обязан жизнью. Он спасает его, когда воздыхатели графини решают убить соперника.

Видя страдания Теодоро, собравшегося отплыть в Испанию, Тристан находит ему отца – графа Лудовико, у которого двадцать лет назад пропал сын по имени Теодоро. Он выдает Теодоро за сына графа. И при этом выигрывает сам: Теодоро никуда не уезжает, Тристан снова приближен к нему, теперь как к графу. И Диана обещает ему свою дружбу. Думаю, что он по-своему счастлив. Он живет так, как ему хочется, у него нет больших целей, он наслаждается тем, что имеет, и, когда нужно, обязательно воспользуется случаем, чтобы пополнить свои карманы. Возможно, в этом и состоит секрет человеческого счастья и достигается оно исключительно тогда, когда счет к жизни не слишком велик.

Маркиз Рикардо и граф Федерико: оба добиваются руки графини. Что движет ими? Конечно, не любовь! Во-первых, престижно быть женатым на молодой, красивой и богатой даме. Во-вторых, (а, может, это и во-первых!) приумножить свои богатства за ее счет и стать более влиятельным. Что для них счастье? Более высокое, чем у других, положение в обществе. В таком случае, их всегда будет одолевать недовольство собой и окружающими.

Абсолютно бесправными и несчастными выглядят в пьесе две служанки графини и подружки Марселы – Анарда и Доротее. Сама Марсела так отзывается о них: «моим завистливым подругам», «все в этой дружбе ложь и лесть» [1, с. 165]. Более приближенная к графине Анарда, слушающая постоянно ее сетования о любви, никак не вознаграждается хозяйкой. Наоборот, влюбленная «в красоты Фабьо» Анарда получает от Дианы тяжелый удар: Фабьо она женит на Марселе, а не на Анарде. Служанки за свое бесправие и отсутствие возможности быть счастливыми платят своей хозяйке нелюбовью. Когда стало известно, что Диана выходит за Теодоро замуж, Доротее в сердцах бросает: «Ах, хоть бы лопнула она!» [1, с. 250].

Ну и еще один значимый персонаж – граф Лудовико, уверенный, что нашел своего сына: «Какой прекрасный облик!.. Какая статность! Как величаво говорит природа, что ты наследник доблестного рода!» [1, с. 248], – и буквально за мгновение прошедший путь от состояния несчастья («Я столько лет в слезах провел») [1, с. 234], к безграничному счастью: «душа в безмерном ликованьи», «боюсь, что я лишусь рассудка», «теперь и умереть не жаль»

[1, с. 249]. Опять перед нами образец счастья человека, который готов радоваться обретению утраченного, не желая большего.

Таким образом, мы видим, что главные и второстепенные герои в пьесе Лопе де Вега «Собака на сене» счастливы и несчастливы по-разному. Главные герои обладают статусом и правом самим решать свою судьбу и бороться за свое счастье. Второстепенные герои, в основном, лишены возможности строить свою жизнь по своему желанию. Однако справедливо и то, что, получи такую возможность Фабио, Марсела, Анарда, они могли бы и не суметь распорядиться ею так, чтобы достичь более полного и прочного счастья для себя и другого.

Список литературы

1. *Lope de Vega. Собака на сене. Пьеса* // Испанский театр. М.: Худ. литература, 1969. С. 131–162.
2. *Менегетти А. Проект «Человек»* / пер. с итал. Изд. 3-е. М.: БФ «Онтопсихология», 2010. 384 с.
3. Платон Горгий // Платон. Собр. соч. В 4 т.: Т 1 / общ. ред. А. Ф. Лосев и др.: пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1990. С. 477–575.
4. *Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека* / пер. с польского; предисл. и общ. ред. Л. М. Архангельского. М.: Прогресс, 1981. 367 с.
5. Энциклопедия мысли. Сборник мыслей, изречений, афоризмов, максимов, парадоксов, эпиграмм. Симферополь: Таврида, 1996. 688 с.

Научный руководитель: кандидат философских, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ, доцент *Е. А. Евдокимова*.

УДК 1751

В. Д. Иванова

Стерлитамакский филиал Башкирского
государственного университета,
Стерлитамак, Россия

КИНОВЕРСИЯ РОМАНА А. Р. БЕЛЯЕВА «ЧЕЛОВЕК-АМФИБИЯ»: ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ ПРИЕМОВ

Аннотация. В статье произведен сравнительно-сопоставительный анализ научно-фантастического романа А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и одноименной киноленты, выявлены художественные особенности и отличительные черты.

Ключевые слова: архетип, акватическая символика, метаморфоза, отличия, кинолента, киноприемы, хронометраж.

В 1962 году студия «Ленфильм» выпустила художественный фильм «Человек-амфибия» по одноименному роману русского писателя-фантаста А. Р. Беляева. Экранизация произведения получилась поистине новаторской. Причем не только для киноискусства СССР, но и для Голливуда, что было связано со сложностью подводных съемок, на которые долгое время никто из режиссеров в мире не решался. Безупречные подводные съемки, осуществленные режиссерами-постановщиками Владимиром Чеботаревым и Геннадием Казанским, сыграли большую роль для развития кинематографа. Несмотря на весьма противоречивые оценки кинокритиков, технические новшества, на наш взгляд, несколько не отдалили зрителя от идейного содержания первоисточника. Киноверсия сохранила фольклорно-мифологический пласт романа А. Р. Беляева. Это касается не только центрального в романе образа человека-рыбы, перешедшего в литературу из мифологии и фольклора, но и образа воды и всей акватической символики. Главный герой – Ихтиандр, юноша, который может жить как на суше, так и под водой, благодаря тому, что ему пересажены жабры акулы. Не случайно на роль Ихтиандра нашли актера с глазами цвета моря – Владимира Коренева. Архетипической основой этого персонажа можно считать мифологему Тритона: «В греческой мифологии Тритон – морской бог, сын Посейдона и nereиды Амфитриты, брат Роды и Бентесикимы. Внешне он получеловек-полурыба» [2, с. 581–582], хотя структура образа Ихтиандра более объемна и включает в себя и другие мифологемные «прототипы». Но именно архетип Тритона выступает одной из доминант в парадигме образа человека-амфибии.

С первых кинокадров отмечаются различия между книгой и фильмом. Книга начинается с тихой летней ночи: «Тишина ночи не нарушалась ни всплеском волны, ни скрипом снастей. Казалось, океан спал глубоким сном. На палубе шхуны лежали полуголые ловцы жемчуга» [1, с. 3]. Но сон ловцов прерывает звук рога. Так мы узнаем о «морском дьяволе»: «– Это он... – Морской дьявол, – шептали рыбаки» [1, с. 6]. В свою очередь, фильм сразу рассказывает нам о недавно появившемся в океане «дьяволе». Показаны заинтересованные репортеры с камерами у океана, и дети, у которых охотно покупают газеты с данной мистической новостью. Зритель сразу погружается в этот ажиотаж и суету всего города вокруг чего-то неизвестного.

Рассмотрим событие в сюжете романа, когда на ныряльщика, во время ловли жемчуга, чуть не нападает акула. Ихтиандр спасает ловца, убивая ее. Тогда рыбаки убеждаются в правдивости слухов о «морском дьяволе» и им заинтересовывается Зурита. Этот момент кардинально отличается от фильма, где ныряльщик также видит Ихтиандра, но как бы случайно. Ни от каких опасностей юноша его не спасает. Но вскоре Ихтиандр спасает от акулы Гуттиэре, когда она прыгивает со шхуны. Лишь с этого момента Зурита лично убеждается в существовании «дьявола», когда видит его собственными гла-

зами. В книге же присутствует момент спасения девушки Ихтиандром, но многим позже и при других обстоятельствах.

В киноверсии мы видим объединение двух событий научно-фантастического романа в одно – убийство акулы и первая встреча Ихтиандра с Гуттиэре, ее защита. Это сделано с целью уместения в хронометраж фильма. Примечателен тот факт, что и в книге, и в фильме заслугу Ихтиандра в спасении девушки Зурита приписывает себе. То Педро вытащил ее из океана после грозы: «...потом неожиданно круто повернулся к океану и окунулся в волны прибоя. – Так это вы спасли меня? Благодарю. Да вознаградит вас бог! – Не бог, а только вы можете вознаградить меня, – ответил смуглый» [1, с. 72], то он убил акулу. Цитата из фильма: «Я распорол ей брюхо от хвоста до пасти». Любопытно, что, даже сокращая или вовсе исключая эпизоды книги, режиссеры сохранили детали речевой характеристики персонажа, передающие характер Зуриты, его нечестность. Однако в фильме важно не только то, что говорит персонаж, а в большей степени то, как говорит. Именно это «как» наиболее важно. Манера речи, стилистическая окрашенность, характер лексики, интонации персонажей в полной мере передают личностные особенности героев и художественного произведения, и киноверсии.

Следующее отличие связано с домом доктора Сальватора. В книге особого внимания заслуживает сад ученого. За таинственными воротами читателю открывается необычный пейзаж и множество невиданных зверей: «Две белые крысы, сросшиеся боками...», «...свисала змея с двумя головами» [1, с. 41] и т. д. В фильме же эти эпизоды опущены: зрителю не представился шанс увидеть красоту пейзажа собственными глазами, сад не показан вообще. Вероятно, сказался то факт, что для съемок изначально планировалось другое место – Саргассово море, богатое флорой и фауной, но из-за недостатка средств пришлось удовлетвориться Крымом и Черным морем. Да и не было в то время таких технологий, чтобы показать диких животных качественно, правдиво существующих. Но в фильме больше внимания уделено самому дому Сальватора. Мы можем наблюдать и какую-то необычайную сферу, выполняющую роль лифта, и потайную выдвижную дверь в стене. Подобные детали выглядят интересно и по-новому. Они неплохо заменили отсутствие визуализации сада в фильме.

Подверглись метаморфозе также и персонажи. Некоторых героев режиссеры решили исключить, некоторым изменить их роль. Например, в фильме, несмотря на достаточно важную роль в книге, отсутствует Кристо, старший брат Бальтазара, ставший слугой доктора Сальватора по хитрому плану Зуриты. Именно Христофер привел Ихтиандра в лавку Бальтазара. В то время как в фильме он пришел туда сам, добровольно. Мы можем предполагать, что отсутствие этого персонажа связано с ограничением по хронометражу.

Книга заканчивается в соответствии с авторским замыслом. Финал фильма ориентирован исключительно на зрителя. Эстетический эффект раз-

ных, но близких видов искусства отражает их специфические черты и ориентирован на разное целеполагание. Экранизация литературного произведения в силу ограниченности хронометража не может включать в себя всю первоначальную систему персонажей, несмотря на очевидную функционально значимую смысловую нагрузку каждого героя. Этим же объясняется и то, что в фильме нет сюжетной линии, где благодаря Кристо открывается, что Ихтиандр родной сын Бальтазара. Скорее всего, отсутствие в фильме этого эпизода – следствие отсутствия в целом данной сюжетной линии в принципе.

Изменения коснулись и такого персонажа как Ольсен. В книге он работает на пуговичной фабрике и не имеет никакого отношения к Сальватору. В фильме же Ольсен журналист и давний друг доктора. Не раз звучала в их диалоге фраза «мой дорогой друг». Тайну о «морском дьяволе» ученый первому открыл своему приятелю, что также свидетельствует об их доверительных отношениях. Но присутствуют и сходства между Ольсеном книжным и экранизированным. И там, и там он помогает Ихтиандру сбежать из тюрьмы. Также газетчик является другом Гуттире, присутствует эпизод, когда она дарит ему свой жемчуг. И в фильме, и в книге Ольсен выручает Ихтиандра еще до побега, но тоже по-разному. В романе он подсказывает, как юноше добраться до своей возлюбленной, увезенной Зуритой. А в фильме – иначе: Ольсен отправляется вместе с доктором Сальватором на спасение Ихтиандра, захваченного Педро Зуритой.

Стоит обратить внимание и на отличия в общей направленности сценария. В фильме больше и глубже развита любовная линия. С помощью взглядов, жестов, интонаций актерам удалось хорошо передать чувства главных героев, их трогательные отношения друг к другу. В книге же упор больше делается на идеи доктора Сальватора, на особенности жизни Ихтиандра под водой. При этом строго сохранена общая авторская концепция произведения: идея ценности человеческого в человеке, способности любить, сострадать и жертвовать собой. При этом строго сохранена общая авторская концепция произведения: идея ценности человеческого в человеке, способности любить, сострадать и жертвовать собой. В подтексте фильма сохранена и общая установка писателя-фантаста, реализованная во всех семнадцати романах, – вера в неограниченные возможности разума человека и вера в справедливость. Размышляя о задачах фантаста, А. Р. Беляев писал: «Писатель, работающий в области научной фантастики, должен быть сам так научно образован, чтобы смог не только понять, над чем работает ученый, но и на этой основе предвидеть последствия и возможности, которые подчас неясны еще и самому ученому» [3].

Таким образом, экранизация романа А. Р. Беляева «Человек-амфибия» репрезентирует оригинальные художественные решения режиссеров, связанные с сюжетной трансформацией первоисточника, использованием киноприемов, ориентированных на зрителя, сохранением авторской концепции.

Список литературы

1. *Беляев А. Р.* Человек-амфибия. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2016.– 218 с.
2. *Кондрашов А. П.* Кто есть кто в мифологии Древней Греции и Рима: 1738 героев и мифов. – М.: Рипол-Классик, 2016.– 705 с.
3. *Кравклис Н.* Три жизни писателя (А. Р. Беляев) / Н. Кравклис, М. Левитин // Наука и жизнь. – 2019. – № 1. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/16565> (дата обращения: 25.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор СФ БашГУ (Стерлитамак), доцент Э. А. Радь.

УДК 821.112.2

Н. Ю. Конышева

Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет,
Челябинск, Россия

СЛОЖНОСТИ ПОЗНАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В НОВЕЛЛАХ Р. МУЗИЛЯ «СОЗРЕВАНИЕ ЛЮБВИ» И «ИСКУШЕНИЕ КРОТКОЙ ВЕРОНИКИ»

Аннотация. Статья посвящена сложным вопросам гносеологии, которые Р. Музиль поднимает в самых первых своих дневниковых и эссеистских набросках и развивает в художественных произведениях. В данной статье анализируется концепт «познание» в новеллах «Созревание любви» и «Искушение кроткой Вероники», границы смыслов которого близки семантическим аспектам концепта в романе «Душевные смуты воспитанника Тёплеса».

Ключевые слова: Р. Музиль, концепт, иное состояние, познание, гносеология, раннее творчество.

Гносеологическая концепция Р. Музиля зародилась в его раннем творчестве, условные границы которого мы определяем 1898–1919 г. [2]. Как одно из основополагающих понятий творчества писателя в целом и в частности его раннего этапа, познание позволяет героям Музиля увидеть скрытую реальность, обнаружить другие возможности, как пишет В. Д. Седельник [1, с. 383], применить «точность науки и к интуитивно-душевной сфере» [7]. Как мыслитель и как ученый в эссе «Очерк поэтического познания» Р. Музиль выделяет две группы сфер – «рационадную» и «нерационадную», которые соответствуют повторяющимся явлениям и моделям поведения либо неповторяющимся, с трудом поддающимся систематизации. Как писатель и художник он каждый раз акцентирует внимание на том, что познавательный

интерес, но в то же время и трудность у героев вызывает «нерационидная» сфера, область чувств и человеческих отношений: к примеру, эротический опыт и сексуальный интерес подростка к однокласснику (роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»), замужней женщины к незнакомцу в поезде (новелла «Созревание любви»). Как в произведениях одного периода творчества в новеллах легко обнаруживаются общие с романом смысловые аспекты и пути развития концепта.

Во-первых, идея вивисекции, когда интеллектуальный герой, герой-ученый препарирует в образном смысле свой организм, исследует свое душевное состояние, находит начало в самых первых дневниковых записках автора, однако не теряет своей значимости и в новеллах раннего периода творчества, хотя реализуется менее образно, чем это представлено в дневниках, эссе и первом романе. К примеру, смесь радости и страдания, которое испытывает Клодина, когда следит за своими действиями, мыслями и желаниями, доставляет ей наслаждение, или Вероника увлекается «игрой своих мыслей» [3, с. 106] о возлюбленном, его желании самоубийства и о «другом состоянии». Сложности восприятия себя и мира, описанные в первом художественном произведении Р. Музиля, романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», на примере школьной темы и темы воспитания, в новеллах цикла «Соединения» помещены в сферу любовных отношений. Мыслительная деятельность и множественные размышления героинь новелл об отношениях с возлюбленными – в этом состоит семантика концепта «познание» и сложности внутреннего конфликта Клодины и Вероники, который заключается в неопределенности восприятия и трудных взаимоотношениях «я» и мира, внутреннего и внешнего, чувства возможности и реальности, одиночества и общности («За цепью событий действительности скрыто струилось что-то невидимое» [3, с. 14]). Как и для Тёрлеса, для героинь новелл Клодины и Вероники познание – это поиск себя и гармонии личности, обретение «другого состояния», поэтому схожим образом концепт представлен и здесь: попытки понимания и осознания своего отношения и желания, внутренние монологи, наблюдение как будто со стороны.

Во-вторых, познание как процесс, мыслительная активность и способность и познание как результат – два аспекта концепта, которые мы выделяем в дневниках и первом романе [2], – в новеллах также не теряют значимости. Сосредоточение внимания на индивидуальном сознании, трактовка жизни через призму строгости научного исследования, поиск языковых номинантов своих необычайных психических состояний говорят о мыслительной гибкости и подвижности восприятия героини. В этой связи концепт часто реализован в аспекте сомнения, незнания (*Nichtwissen, nicht wußtest, weiß nicht, nicht wußtest, fremden* [6]), неуверенности в правдивости любви, в желании близости с незнакомцем, в том, насколько это желание подавляет или усиливает чувство любви к мужу. Сложности познания, которые обозна-

чены в самых первых музилевских текстах, в равной степени переживаются юными и взрослыми героями, таким образом составляя не только трудность, но и неразрешимость когнитивного конфликта, внутреннего противоречия.

Стремление активного интеллектуального начала к слиянию с пассивным чувственным приводят к внезапному озарению, неожиданному пониманию: «ее осенило» [3, с. 56], «она вдруг поняла» [3, с. 55], «мне вдруг пришло в голову» [3, с. 75]. Но при этом «озарение не дает устойчивого знания, а только порождает чувство близости истины, расширяет горизонты познания, приоткрывая часть мира, лежащую за пределами выразимого» [4, с. 112], – пишет Н. Э. Сейбель. Именно поэтому на протяжении всей новеллы познание процессуально, то есть представлено через описание ощущений, впечатлений героини, ее размышлений, и только в финале этот процесс в обеих новеллах внезапно завершается осознанием и предчувствием «таинственного духовного союза» [5, s. 98].

Наконец, выражение познания через метафоризацию пространства сближает новеллы с первым романом, хотя реализуется данная метафора по-разному. В романе тайники, скрытые комнаты, чердак, тесные коридоры и закоулки способствуют открытию тайны, стремлению к разгадке. В новеллах пространственные описания городка, дома, поезда настолько неясны, что сложности познания «иного состояния» подобны тому, как Клодина видит и воспринимает комнату: «Со стороны было видно, что это угол; но его телесную суть могли ощутить только эти двое, которым казалось, что стороны угла скреплены оттяжкой из прочнейшего металла, и она удерживает их и, хотя они находятся далеко друг от друга, связывает их воедино, в такое единство, которое даже можно воспринять с помощью органов чувств» [3, с. 7–8]. «Освоение» действительности происходит «посредством разъятия картины на составляющие ее вещи» [4, с. 14].

Концепт «познание» последовательно развивается в раннем творчестве Р. Музиля. В новеллах этого периода сохраняются основные аспекты концепта, которые обнаруживают сходство с романскими: 1) познание через наблюдение за самим собой будто со стороны; 2) познание как процесс и результат; 3) соотношение познания с восприятием пространственных образов. Главное отличие заключается в том, что в «Тёрлесе» преобладает анализ, а в новеллах описание.

Список литературы

1. История австрийской литературы XX века. Т. 1. Конец XIX – середина XX века. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 632 с.

2. *Коньшова Н. Ю.* Хронологические границы раннего творчества Р. Музиля. Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей VIII Междунар. науч. конф. молодых ученых (8 февраля 2019 г.) / общ. ред. Ж. А. Храмушина, А. С. Поршнева, С. А. Иванова, С. К. Пестерев; Урал. федер. ун-т. Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. – Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2019. – С. 143–148.

3. Музиль Р. Португалка: Новеллы / пер. с нем. А. Карельского, И. Алексеевой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 224 с.

4. Сейбель Н. Э. Австрийская параллель: А. Штифтер, Г. Брех, Р. Музиль Монография / Н. Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.

5. Kaiser E., Wilkins E. Robert Musil: Eine Einführung in das Werk / E. Kaiser, E. Wilkins. – Stuttgart, Klett, 1962. – 367 s.

6. Musil R. Die Vollendung der Liebe [Электронный ресурс]. – Public Domain. – 70 s. – URL: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/48634164/57068103/&art=48634164&user=10507625&uilang=ru&catalit2&track_reading (дата обращения: 11.11.2020).

7. Schmitz M. Bewußter Utopismus und «Anderer Zustand» – Die Konzeption des Möglichkeitsdenkens in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften». – München: GRIN Verlag, 1998. – 172 s. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hausarbeiten.de/document/106226> (дата обращения: 11.11.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор ЮУрГГПУ (Челябинск), доцент Н. Э. Сейбель.

УДК 81'246.2 + 821.161.1-31

А. П. Кунгурцева

Южно-Уральский государственный университет,
Челябинск, Россия

ОСОБЕННОСТИ ЭКСПРЕССИВНОГО СИНТАКСИСА РОМАНА Е. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»

Аннотация. Статья посвящена описанию неполных предложений как одной из конструкций экспрессивного синтаксиса. Материалом для анализа послужили синтаксические единицы, представленные в романе Евгения Водолазкина «Брисбен». Автор статьи исследует специфику функционирования и особенности семантики неполных предложений в названном романе.

Ключевые слова: экспрессивный синтаксис, неполные предложения, семантика, функционирование.

Экспрессия и эмоциональность придают любой речи – устной и письменной – неповторимость, делают ее запоминающейся. Expressio переводится с латинского языка как выразительность, и, соответственно, термин «экспрессивный» – согласно словарю лингвистических терминов О. С. Ахмановой [1], – следует понимать в значении содержащего выразительно-образительные качества речи, отличающие экспрессивную речь от обычной (или стилистически нейтральной) и придающие ей образность и эмоциональную окрашенность.

© Кунгурцева А. П., 2021.

Как отмечает лингвист О. В. Загоровская [4], для того чтобы придать тексту большую выразительность, в нем могут использоваться разнообразные структурные, смысловые и интонационные особенности синтаксических единиц языка – как словосочетаний, так и предложений, – и, кроме того, особенности композиционного построения текста, пунктуационного оформления, а также членение на абзацы.

Среди наиболее значимых выразительных средств синтаксиса выделяют:

- синтаксическую структуру предложения и знаки препинания;
- специальные синтаксические выразительные средства (фигуры);
- особые приемы композиционно-речевого оформления текста (например, вопросно-ответная форма изложения, несобственно-прямая речь, цитирование и т. д.).

Синтаксические средства создания экспрессии разнообразны. К ним относятся обращения, вводные и вставные конструкции, прямая, несобственно-прямая речь, парцелляция, односоставные и неполные предложения, инверсия как стилистический прием и многие другие.

Одной из синтаксических особенностей романа писателя и литературоведа Е. Г. Водолазкина «Брисбен» (2019) являются неполные предложения. Неполным предложением называется такое, в котором пропущен какой-либо структурный элемент или несколько элементов, необходимых в смысловом отношении [5, с. 354]. В анализируемом романе находим следующий пример: *Доставая чаевые, натыкаясь на визитку Нестора. Кладу у телефона* [3, с. 41]. Второе предложение является контекстуально неполным, поскольку в нем опускается дополнение *визитка*, которое восстанавливаем из предыдущего предложения. Иными словами, в качестве контекста выступает ближайшее предложение либо это же, если оно сложное.

Помимо неполных контекстуальных, выделяют неполные ситуативные предложения, которые становятся понятны лишь из ситуации или обстановки, к примеру: *Полный, кажется, каталог монопланов и бипланов. Я список кораблей... На любителя* [3, с. 41]. В данном примере второе и третье предложения являются ситуативно неполными. В первом случае видим отсылку к стихотворению О. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», в котором вторая строка звучит следующим образом: «Я список кораблей прочел до середины...» (предложение полное). В романе же – только начало этой фразы, что связано с авторским замыслом: мысль-ассоциация героя, т. е. первая реакция на то, о чем говорится в предыдущем предложении, – на длинный список (здесь это самолеты). И, наконец, последнее предложение тоже обладает ситуативной неполнотой, т. к. в нем содержится оценка сказанного в первом предложении, без которого было бы неясно, о чем речь. Полностью выглядело бы так: *Каталог оказался на любителя*.

Неполные предложения выступают в качестве экспрессивных синтаксических конструкций. Они параллельно функционируют как в плане актуаль-

ного членения предложения, так и в обнаружении коннотации предложения. Нарушение цепочки грамматических связей, что объединяет все члены предложения, позволяет отнести их к конструкциям расчленения. Анализируемые нами конструкции дробят повествование, описание, выделяя при этом наиболее важные элементы, с точки зрения говорящего, иными словами, они подчеркивают новое путем опущения данного – имеющейся информации [2]. Например: *Была ли Ирина легкомысленной? Скорее – легко все воспринимающей, отдающей явное предпочтение солнечной стороне жизни* [3, с. 18]. Второе предложение в данном примере обладает контекстуальной неполнотой, поскольку подлежащее *Ирина* и глагольная связка *была* в составном именном сказуемом названы в предыдущем предложении. Для того, чтобы придать высказыванию динамичность и экспрессию, автор прибегает к использованию неполной конструкции.

С точки зрения экспрессивного синтаксиса неполные предложения выполняют следующие функции. Во-первых, это лаконизация сообщаемого, т. е. информация в более сжатом виде (неполносоставная часть сложного предложения или реплика диалога). Пример из романа «Брисбен» [3, с. 11], где опущено дополнение *понимания* и сказуемое *нет*:

- <...>. *Понимания нет.*
- *Музыкального?*
- *Скорее, человеческого...*

Во-вторых, немалую роль играет изобразительная функция: выделение действия или его признака, а также значимых элементов композиции повествования. В качестве примера: *Ему очень хотелось произвести впечатление на отца. Не получилось* [3, с. 48]. Второе предложение является емким результатом действия.

И, кроме того, исследуемые конструкции обладают экспрессивно-грамматическим значением. В таком случае с их помощью происходит усиление уточнительных и пояснительных отношений. К примеру: <...> *оба в свое время учились в Киевском институте гражданской авиации, и оба попали туда случайно. Ирина – после неудачной попытки поступить в театральный, Федор – в консерваторию* [3, с. 16]. Второе, неполное, предложение дает читателю дополнительную информацию о том, почему оба героя поступили в одно учебное заведение.

Также важно отметить, что неполное предложение – средство имитации разговорной речи, причем не только в репликах героев, но и в речи автора, и в несобственно-прямой речи. Оно также помогает внедрить компоненты речевой и психологической сферы персонажа в авторскую речь, показывает внутренние монологи/диалоги и с их помощью характеризует состояния самого субъекта. Роль неполных предложений в функциях характерологической (изображение характера героя) и эмоционально-выделительной (передача эмоций, действий), безусловно, велика [2].

Итак, неполные предложения в плане семантики относятся к экспрессивным конструкциям. Роман Евгения Водолазкина «Брисбен» богат конструкциями такого типа, что позволяет говорить об идиостилии писателя и в целом о произведении, насыщенном выразительно-изобразительными элементами.

Список литературы

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М: Советская энциклопедия, 1966. – 607 с.
2. Бондаренко А. Г. Неполное предложение как единица текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д.: Рост. гос. пед. ун-т, 2002. – 20 с.
3. Водолазкин Е. Г. Брисбен: роман. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 410 с.
4. Загоровская О. В. Русский язык: пособие-практикум для подготовки к единому государственному экзамену. – Воронеж: Научная книга, 2011. – Ч. 3. – 227 с.
5. Лекант П. А. Современный русский язык: учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «Филология». – М.: Дрофа, 2001. – 560 с.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент ЮУрГУ (НИУ) (Челябинск), доцент Л. Н. Корнилова.

УДК 1751

С. И. Магазёва

Омский государственный педагогический университет,
Омск, Россия

НАТУРАЛИЗМ В РОМАНЕ Э. ЗОЛЯ «ТЕРЕЗА РАКЕН» И СПЕЦИФИКА ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ («IN SECRET»)

Аннотация. Статья посвящена раскрытию основных принципов французского натурализма, анализу влияния физиологии и среды на поведение человека в «Терезе Ракен» Эмиля Золя и специфике экранизации данного романа.

Ключевые слова: натурализм, позитивизм, физиологизм, роман, экранизация, Э. Золя.

Услышав, что какое-то произведение считается натуралистическим, мы можем предположить, что оно отличается проработкой деталей и подробностей, физиологизмом, описательностью при отсутствии изображения идеала. Но в период расцвета натурализма на него возлагали большие надежды в плане открытия новых горизонтов художественного понимания действительности. Вождем и теоретиком этого направления стал Эмиль Золя – фран-

цузский писатель, политический деятель, публицист, автор множества романов, первый из которых – «Тереза Ракен». Анализ этого романа позволяет получить представление о натуралистических принципах и определить место и роль натурализма в литературном процессе.

Натурализм зародился во Франции под влиянием философии позитивизма, разработанной Огюстом Контом. Данное направление провозглашало биологический путь изучения общества. Основная задача натуралистов – изобразить реальность, отойдя от мира романтики. Писатели стремились занять позицию экспериментаторов и наблюдателей, фиксирующих лишь то, что удалось исследовать.

Большой вклад в развитие натурализма внес французский искусствовед, философ-позитивист Ипполит Тэн, сформулировав базовый принцип натурализма: «уподобление искусства естественным наукам» [3, с. 143]. Вслед за Тэном натуралисты утверждали, что поведение человека обусловлено наследственностью и окружающей средой. Следовательно, он не может нести полную ответственность за свою жизнь и деяния. Характеры в произведениях приверженцев натурализма заменяются темпераментами. Главные требования натурализма: учет жизненного опыта писателя; тщательный отбор фактов и документов; безличность тона произведения.

Все это присуще текстам Золя, считавшего, что нужно говорить о болезнях современного общества, чтобы их можно было излечить. Нужно изучить атомы, из которых складывается общество – людей, исследуя их с точностью естествоиспытателя. Для эстетики Золя характерно объяснение уровня сознания человека условиями действительности. Не «характер» лежит в основе изучения общества, а «темперамент», что в терминологии той эпохи означает изучение физиологии персонажей.

Слово «натурализм» впервые встречается у Золя в предисловии к повторному изданию романа «Тереза Ракен». Изначально произведение называлось «Брак по любви», было задумано под воздействием чтения романа А. Бело и Э. Доде «Венера Гордийская». Кроме того, писатель ориентировался на роман Гонкуров «Жермини Ласерте». Выбрав банальную схему любовного треугольника, Золя своеобразно объясняет поведение его участников влиянием наследственности и среды: «Я просто-напросто исследовал два живых тела, подобно тому, как хирурги исследуют трупы» [2, с. 157].

Писателя обрадовало то, что читатели не нашли в романе ничего похожего на душу. Он стремится вызвать раздражение буржуа даже эпитафией к своему произведению: «Порок и добродетель такие же продукты, как купорос или сахар». Поведение персонажей писатель объяснил, в первую очередь, властью крови и нервов, которые контролировали каждый их шаг: герои априори лишены права выбора. Плотское желание бросает Терезу в объятия любовника, оно же заставляет ее решиться на убийство мужа, мешающего утолять страсть.

Однако анализ романа, позволяет утверждать, что перед нами далеко не механический подбор фактов и биологическое исследование. Счастье, которое казалось любовникам близким, невозможно из-за того, что их природа, их физиология не принимает убийства. После они пытались разжечь страсть искусственно, но тщетно. Золя показывает, как воспоминания об убийстве ведут к безумию: любовникам начинает казаться, что труп лежит между ними в постели всякий раз, когда они бывают наедине.

Убийцы почти разоблачены. Но Золя намеренно останавливает этот процесс. Разоблачение предполагает наказание извне, облегчает участь преступников: позволяет перестать изводить себя бесконечными думами и страхами. Герои пытаются бежать от самих себя: Лоран ищет спасение там, где всегда – в отупляющей праздности, Тереза переходит от истерии к самобичеванию. Свои страхи они вымещают друг на друге. Дуэт любовников, нездоровых телом и духом, ежедневно наблюдает парализованная мать убитого.

Таким образом, Золя избирает роль беспристрастного исследователя, предлагая читателям пример того, что делает с человеком среда и наследственность, страсти и поступки, совершенные под их влиянием. При экранизации романа, созданной в 2013 г. и озаглавленной «В тайне» («In Secret»), сценаристы отошли от концепции Золя, сделав Камилла трогательным персонажем, а не тем ничтожным, инфантильным и эгоистичным существом, совершенно не беспокоившимся о своей жене, которое мы видим на страницах романа. Герой фильма пытается дать Терезе счастье, неуклюже оказывая ей знаки внимания – дарит цветы, делает комплименты и т. п. Важную роль, безусловно, играет и подбор актера на роль Камилла – обаятельный Том Фелтон ранее сумел заставить зрителей проникнуться симпатией к Драко Малфой. Поэтому возникает закономерный вопрос: зачем убивать такого замечательного человека?

Трагедия Терезы, ощущение сырой могилы, в которой была похоронена страстная натура, жалкое существование в темной и мертвой лавке, вынужденное общение с мерзкими друзьями еще более мерзкого мужа, пробуждение истинной природы пылкой женщины (благодаря связи с Лораном) – все это в экранизации отсутствует. Сам Лоран отнесен на второй план, совершенно не раскрыт его надлом после совершенного убийства, тщательно прописанный Золя: герой фильма просто становится более грубым со своей любовницей. И уже не вызывает удивления последняя сцена. В то время как в романе Золя преступники умирают, истерзав себя и друг друга, безобразно корчась под воздействием яда, смерть героев фильма предельно романтизирована: разоблаченные Тереза и Лоран умерли в объятиях друг друга на берегу живописного моря, испив из изящных бокалов яда, смешанного с вином.

Таким образом, в экранизации пропала сама идея натурализма: наследственность и среда не играют никакой роли, физиологические подробности

не важны. Разоблачение преступников делает фильм логически завершённым, но искажает замысел писателя – идею исследования двух живых организмов, уничтожающих самое себя.

Список литературы

1. *Барбюс А. Золя* / А. Барбюс; пер. с фр. Т. И. Глебовой; авт. предисл. А. В. Лучначарский. М.; Л.: ОГИЗ Гослитиздат, 1933. 215 с.

2. *Попов Д. А.* «Натуралисты» против «Романтиков»: французское искусство XIX века глазами Эмиля Золя // История и историческая память. 2014. № 9. С. 151–161.

3. *Попов Д. А.* Натурализм в искусстве как «научное исследование» человека и общества // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 9–2 (47). С. 141–145.

4. *Попов Д. А.* Эмиль Золя как основатель научно ориентированного искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 11–3 (61). С. 130–132.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент ОмГПУ (Омск) *О. Л. Гиль*.

УДК 82-32

А. А. Маер

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

ДВЕ НОВЕЛЛЫ АПУЛЕЯ В ПЕРЕСКАЗЕ БОККАЧЧО: ДИАЛОГ ЭПОХ

Аннотация. В статье рассматриваются две новеллы Д. Боккаччо, заимствованные им из романа античного автора Апулея. Методом сопоставительного анализа автор приходит к выводу о том, что кажущиеся на первый взгляд идентичными интерпретации древнего сюжета имеют существенно разнящиеся смысловые акценты. Автор приходит к выводу о том, что человек эпохи Ренессанса, отделенный более чем тысячью лет от рассказчика историй «Золотого осла», имеет другие ценностные ориентиры и смотрит на мир другими глазами.

Ключевые слова: новелла, Боккаччо, Апулей, Античность, Ренессанс.

Боккаччо в самом знаменитом своем произведении, сборнике новелл «Декамерон» собрал множество историй, рассказанных в разные времена до него. Среди них есть те, что существенно переработаны автором. Но есть такие, в которых сразу узнаются истории древности. Таковы и две новеллы

из столь же популярного, как «Декамерон», романа Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел». Попробуем установить сходство и различие античных и ренессансных новелл.

«Метаморфозы, или Золотой осел» написан древнеримским писателем второго века, Апулеем. Сюжет романа Апулея «восходит к сказке и задает традицию плутовского романа» [4, с. 130]. В книге рассказывается о невероятных похождениях беспутного знатного римского юноши Луция, повествование ведется от его лица. Оказавшись в греческой области Фессалия, он решает испытать на себе местное чародейство. Ведьма Фотида достает ему мазь, которая должна обратить его в птицу, но путает баночки, и вместо того, чтобы стать птицей, Луций превращается в осла. В обличье животного Луций попадает к различным хозяевам, где наблюдает истории, о которых рассказывает.

В «Декамероне», написанном Джованни Боккаччо в четырнадцатом веке, «чисто механическое, условное соединение совершенно разнородных текстов, и по всем признакам это произведение точнее было бы назвать циклом» [5, с. 130]. Обрамляющие события книги происходят во Флоренции четырнадцатого века. В городе эпидемия чумы. Группа из трех юношей и семи дам благородного происхождения удаляется в загородную виллу. В течение десяти дней они ежедневно выбирают короля или королеву и рассказывают истории на определенную тему. Так и получается сто новелл. Не секрет, что вторую новеллу седьмого дня Боккаччо заимствовал из девятой книги «Золотого осла». Что же в ней изменилось?

Виктор Шкловский в своей работе «О новелле» называет эти новеллы «неизменным анекдотом» и пишет: «Он неизменен потому, что поразителен и заключает в себе элемент эротического озорства» [6, с. 10]. Сюжет новелл таков: муж уходит на работу, жена остается одна и приглашает к себе любовника. Муж внезапно возвращается, и жена прячет любовника в пустую бочку. Муж сообщает, что продал бочку за пять денежных единиц. Жена, не растерявшись, ругается на него и говорит, что уже и сама продала бочку дороже – за 7 денежных единиц, и что покупатель осматривает бочку изнутри. Любовник слышит этот разговор и просит мужа почистить бочку. Муж залезает в бочку, жена указывает, где убрать грязь, а в это время любовник утоляет свою страсть.

В этой новелле осталась неизменной даже стоимость бочки, только у Апулея – денарии, а у Боккаччо – флорины. Несмотря на сильную схожесть новелл и сохранение в них всех событий, все-таки есть различия, которые стоит отметить.

Обе новеллы подаются как забавные истории, однако Луций, герой «Золотого осла», рассказывает о «любовном приключении в семье какого-то бедняка», а Филострато, из «Декамерона» начинает рассказ новеллы с размышления о том, что мужчинам не стоит недооценивать женскую хитрость, считая себя более смекалистыми. «Во многих новеллах Боккаччо изображает

жен, которые заводят любовников, не осуждая их за это, а лишь посмеиваясь над положением незадачливых мужей-рогоносцев» [2, с. 15].

Это важно, ведь уже в предисловии к новеллам смещаются тематические акценты. В одном случае – история о негодяйке-жене, в другом – о человеческой хитрости и изворотливости. Хотя в обеих новеллах жена скорее отрицательный персонаж.

Второе явное отличие этих двух новелл – это подробность описания. Боккаччо внимателен к деталям. Он дает персонажам профессии, имена, называет улицу, на которой они живут, упоминает современный праздник (праздник святого Галеона). Такое подробное описание позволяет составить более полное представление о быте и жизни того времени.

Размышляя об этом, стоит отметить, что мысли и мотивации героев у Боккаччо тоже описаны более подробно. Рассмотрим на примере: Муж возвращается домой раньше и находит входную дверь запертой. Апулей пишет: «Найдя вход закрытым и запертым, он еще похвалил осторожность своей жены» [1, с. 117].

У Боккаччо размышления мужа звучат так: «Господи, похвален буди во веки, ибо, хотя ты и сделал меня бедняком, по крайней мере утешил хорошей и честной молодой женой. Смотрите-ка, как скоро она заперла дверь изнутри, только что я вышел, дабы не забрался никто, кто бы мог досадить ей» [3, с. 271].

Что же мы видим во фрагменте Боккаччо? Мы видим, что жена для этого человека важна. Он переживает за ее сохранность. Так же персонаж переживает о своей бедности, но воспринимает ее, как должное. Самое главное здесь то, что мы видим все эти переживания.

Сравнение этих фрагментов позволяет увидеть разницу между мышлением древнеримского человека и итальянца четырнадцатого века. У последнего появляется интерес к своим мыслям, появляется внимание к себе.

Перейдем к сравнению других двух новелл – двадцать шестая новелла из девятой книги «Золотого осла» и десятая новелла из пятого дня «Декамерона». Напомним сюжет: муж идет ужинать вне дома, жена приводит любовника, но муж возвращается слишком рано. Жена прячет любовника под корзину. Муж рассказывает, что в доме, где он ужинал, обнаружили молодого любовника. Жена осуждает другую женщину и старается уложить своего мужа спать. Осел наступает на пальцы спрятанному юноше. Муж овладевает любовником своей жены. Дальше события развиваются по-разному. Но прежде чем перейти к финалу, стоит заметить, что различия, которые описаны выше, присутствуют и в этих двух новеллах, поэтому нет нужды говорить о них снова.

Главное отличие здесь – это отношение авторов к истории.

Апулей осуждает жену. Осел, выступающий рассказчиком истории, специально наступает на пальцы любовнику, чтобы открыть обман жены. Рас-

сказчика «до глубины души возмущали и недавнее злодеяние, и теперешнее наглое упорство негоднейшей этой женщины» [1, с. 126].

Еще одним аргументом является финал новеллы Апулея. Муж сообщает жене о разводе и выгоняет ее из дома, что можно воспринимать как наказание героя.

Боккаччо не меняет историю, но делает главным негодяем мужа. Он дает предысторию, из которой мы узнаем, что муж не уделяет своей жене супружеского внимания, но требует от нее верности. Боккаччо встает на сторону жены, описывая ее размышления: «Этот жалкий человек пренебрегает мной... зачем же он брал меня в жены, если женщины ему противны... Я нарушу лишь законы, тогда как он нарушает и законы, и природу» [3, с. 236].

Кроме того, муж в этой новелле не только идет против природы, но и пользуется положением, в котором застигнут любовник его жены: «он увидел юношу, у которого к боли в пальцах, раздавленных ослиной ногой, присоединилась еще и дрожь от страха... Пьетро (муж) признал в нем того, за которым он по своей порочности долго ухаживал» [3, с. 239].

Наконец нужно отметить еще одно небольшое различие. Если Боккаччо подробнее своего предшественника описывает быт, героев, их мысли, то Апулей не скупится на описание эротических и кровавых сцен. Особенно это дает о себе знать во второй из сопоставляемых новелл. В «Декамероне» рассказчик тактично умалчивает о событиях ночью: «Что Пьетро затеял после ужина для удовлетворения всех трех, это я запомнил: знаю только, что юношу на следующее утро проводили до площади недоумевающего, чем более он был ночью, женой или мужем» [3, с. 239], в «Золотом осле» эти происшествия описаны более подробно. Такое изменение отношений к описанию эротических сцен – следствие присутствия в душе ренессансного человека христианского опыта, несмотря на широко разлитое в культуре Возрождения смеховое начало. У античного человека нет ощущения тайны происходящего, он не боится описывать такие сцены более подробно. Человек 14 века не обнажает тайны супружеской жизни, хотя и дает намек, в котором легко прочитывается подразумеваемое.

Наблюдая за изменениями акцентов в изложении старого сюжета ренессансным автором, можно увидеть, как менялось сознание человека от эпохи к эпохе, ценностные ориентиры в отношении к окружающему миру, к себе и другому.

Список литературы

1. Апулей Л. *Метаморфозы, или Золотой осел* / пер. М. Кузмина. М.: Художественная литература, 1969. 191 с.
2. Батурич А. П., Кузьмин В. В. Отражение семейно-брачных отношений в «Декамероне» Джованни Боккаччо // *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2008. № 2. С. 15–16.

3. *Боккаччо Д.* Декамерон / пер. П. И. Вейнберг, А. Н. Веселовский. М.: АСТ, 2007. 460 с.

4. *Дикун Т. А.* Метаморфозы психологизма в реалистической традиции (на примере романа А. И. Славовского «я не я») // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, 2012. С. 128–133.

5. *Степанова Т. М.* Фольклор в художественном мире и структуре цикла В. Ирвинга «Альгамбра» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2014. № 4. С. 128–133.

6. *Шкловский В. Б.* О новелле // В. Б. Шкловский Избранное: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983. С. 8–13.

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ, доцент *Е. А. Евдокимова*.

УДК 8

К. М. Наумова

Стерлитамакский филиал Башкирского
государственного университета,
Стерлитамак, Россия

«ВЕЩЬ БЕЗ ТАЙНЫ»: О КИНОЛЕНТЕ «ДУБРОВСКИЙ» (2014)

Аннотация. В статье проанализирован кинофильм 2014 года «Дубровский» режиссеров А. Вартанова и К. Михановского, созданный по одноименному роману А. С. Пушкина. В ходе сопоставления пушкинского текста и текста киноверсии выявлены художественные особенности и недостатки.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, «Дубровский», экранизация, осовременивание, кино, сюжет, мотив.

В последнее время в кинопрокате и в театральных постановках современных театров прослеживается определенная тенденция осовременивания классических литературных произведений: в Голливуде снимают ремейки (фильмы «Агенты АНКЛ», «1+1»), а в российском кинематографе по-новому интерпретируют хорошо всем известные сюжеты русской классики (фильмы «Вий», «Гоголь»). В связи с этим очень кстати звучит мысль Е. Замятина в перефразированном варианте: я боюсь, что у искусства в целом и у русской литературы в частности одно только будущее – ее прошлое [2]. Еще одним грустным подтверждением данной мысли стал фильм 2014 года «Дубровский» режиссеров-постановщиков А. Вартанова и К. Михановского по мотивам одноименного романа А. С. Пушкина.

На протяжении практически всей истории кинематографа пушкинский роман остается востребованным кинематографистами, что свидетельствует о его огромном художественном потенциале, всевременном характере поставленных вопросов, о возможности актуализации «вечных» тем.

Действие сюжета в киноверсии перенесено в настоящее время. Полагаю, что таким способом сценаристы желали показать степень актуальности и всевременной характер поднятых вопросов, насколько проблематика произведения русского классика совпала с суровыми российскими реалиями. Мотивация понятна и весьма благородна, тем не менее, удалось ли им это? Едва ли.

Авторы сценария (К. Чернозатонский, М. Брашинский) явно никогда не сидели на зрительском месте. А как иначе объяснить то, что киносюжет развивается настолько прямолинейно, безо всякой витиеватости, что вкупе с уже известной историей классика дает невообразимые уровни предсказуемости. Разумеется, придумать нечто новое у А. С. Пушкина было бы, наверное, и неуместным, однако на то и осовременивается произведение, чтобы показать его актуальность в наших реалиях. В фильме реалий не было – были криво переделанные диалоги, механическая замена «конюшней» на «гаражи», «холопов» на «омоновцев»... и, собственно, все. Это даже не перенос пушкинской истории в наше время, не создание собственного мира, это нечто пограничное, сырое и весьма топорно сделанное.

Режиссерам «Дубровского», видимо, понравился процесс съемок, потому что отдохнули они превосходно. Идея о противостоянии олигархии и народа, показанная сквозь призму пушкинского текста, изначально весьма интересна и актуальна, однако идею нужно развивать, наслаивать на нее события, актуализировать отдельные смыслы. Нельзя просто сказать «мы думаем так-то и так-то» – кино является визуальным искусством, показывать задумки тоже нужно мастерски, проявляя не умение скользить поверхностно по внешним атрибутам прошлого и современности, а углубляясь в смысловые пласты, усиливая психологизм.

Создалось впечатление, что авторы читали оригинал в кратком пересказе, так как суть романа была потеряна. Характеры героев совершенно исказились. Сами поступки героев Пушкина были обусловлены совсем другими мотивами, нежели это представлено в фильме 2014 года.

Пушкин перевернулся бы в гробу, если бы увидел, что его Троекуров отдает свою единственную дочь, чтобы спастись от какой-либо угрозы. «Новый» Троекуров в фильме, на наш взгляд, прямолинеен. Пушкинский герой был барином с завышенным самомнением, взрывным характером, любовью к излишествам. Да, Кирила Петрович отдал дочь за богатого и пожилого князя, но не для того, чтобы спасти себя от наказаний.

В романе Пушкин постоянно подчеркивает, что грубость и властолюбие Троекурова не заглушали в нем «чувства более благородные». Исследователи творчества Пушкина подчеркивали, что Троекуров обрисован в романе

психологически сложно [4, с. 20]. Пушкин избегает однозначной оценки, заинтересован в многосторонней характеристике героя.

Мария (Марья Кирилловна) в новой интерпретации тоже вызывает вопросы. Невзрачная, без какого-либо очарования, с сигаретой в руке... да уж, как тут не влюбиться? Клавдии Коршуновой, сыгравшей роль Маши Троекуровой, жирный минус от меня.

Социально-психологические мотивы поведения, поэтическая недосказанность характера, высокая степень психологической сложности, противоречивость сознания и чувств, внутренний поединок – вот что привлекает в пушкинской героине. В киноверсии зритель получил трансформацию образа в сторону схематизма.

Нет сомнения, Дубровский в лице Никиты Козловского весьма убедителен. По крайней мере, на него было интересно смотреть, но это уже не пушкинский Владимир! Особенно все испортила последняя сцена с нецензурной лексикой. Если раньше деятели искусства стремились к опоэтизации явлений и героев, через искусство слова – к облагораживанию читателя, воспитанию эстетического вкуса, то в фильме «Дубровский» (2014) чувствуется опошление и примитивизм. Искусство, призванное к приобщению к культуре как высшему выражению человеческой жизни, в последнее время становится прислужницей в своем ответе на низменные запросы современного общества потребления.

История современных партизан в сегодняшней реальности мне представляется с трудом. Невозможно поверить в то, что в XXI веке поселение людей в лесу неподалеку от населенных пунктов было бы кем-то незамеченным. Уверена, что можно было бы обыграть иначе этот сюжетный контекст.

Мне, как девушке, было больше всего обидно за полный провал с историей любви, представленной весьма неубедительно. В голове возникали вопросы один за другим: КОГДА в фильме Маша успела полюбить Владимира настолько, чтобы согласиться уехать с ним? Краткие разговоры о высоком, игра в теннис на снегу и... все? К сожалению, я не смогла разглядеть ни подтверждений глубокой любви во времени, ни знаков любви с первого взгляда между Дубровским и дочерью Троекурова.

Возможно, ожидания от фильма по известному пушкинскому сюжету со стороны девушки, стоящей на пороге взрослой жизни, были слишком завышены. В результате, после просмотра сложилось впечатление, что зрители получили некий полуфабрикат, искусственно слепленный из персонажей XIX века... Авторы в погоне за злобой дня угробили уникальную эстетику царской России, дворян заменили олигархами, сделали ставку на привлекающего Козловского, приправили сюжет водкой. «Дубровский» XXI века выглядит печально.

Роман А. С. Пушкина в силу того, что он был неоконченным, оказался, по мнению А. А. Ахматовой, «вещью без тайны» [3, с. 710]. Придумывая

новую, кинематографическую версию этого произведения, авторы сценария упустили возможность, потенциально содержащуюся в незавершенном романе, создать новую тайну, дать зрителю пищу для размышлений, а создали очередное эстетическое убожество. Они дали пищу для размышлений, но связанных не с желанием разгадать психологические загадки.

Не остались равнодушными к киноэкранизации пушкинского романа 2014 года и современные школьники. Так А. С. Бочкарников, чья творческая работа была высоко оценена на международном конкурсе научно-исследовательских и творческих работ 2018 года, отмечает: «... фильм сильно смахивает на криминальные драмы 1990-х, круто замешанные на чернухе и полной беспросветности. Автор фильма явно хотел понравиться современному зрителю, но в результате все вышло «с точностью до наоборот» [1].

В связи с общей тенденцией осовременивания классических произведений, характерной сегодня для театра и кино, мы разделяем мнение Бориса Клюева, актера Малого театра, профессора, педагога Театрального училища им. Щепкина. Он сформулировал важное правило для художественных воплощений на сцене и в кино классических произведений: не лепить из известного классического произведения нечто «эдакое», «свое», не эпатировать зрителя внешним эффектом, завлекая его в зал известным названием и именем автора, не создавать себе на всем этом дешевую славу, а идти вглубь. «Если ты не вскрыл сердцевину пьесы, то вся мишура бессмысленна...» [5]. Что касается киноэкранизации 2014 года «Дубровский», можно с уверенностью сказать, что фильм не вскрыл сердцевину романа, создан на потребу дня, ориентирован не на искушенного, думающего зрителя, а на примитивного, «массового» зрителя. Концепция фильма связана с внешними атрибутами современности, лишена новых глубоких философских решений.

Список литературы

1. Бочкарников А. С. Судьба романа А. С. Пушкина в кино // Старт в науке: VI Международный конкурс научно-исследовательских и творческих работ учащихся [Электронный ресурс]. URL: <https://school-science.ru/6/10/37518> (дата обращения: 02.11.2020).
2. Замятин Е. И. Я боюсь // Евгений Замятин. Сочинения. М.: Книга, 1988. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1921_ya_bous.shtml (дата обращения: 01.12.2020).
3. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва-Torino: PГАЛИ, Giulio Einaudi editore, 1996. 873 с.
4. Маранцман В. Г. Роман А. С. Пушкина «Дубровский» в школьном изучении. – Л.: Просвещение, 1974. 112 с.
5. Можно ли переписывать классику «на новый лад»? За и против // Аргументы и факты. АиФ.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://aif.ru/culture/theater/1484826> (дата обращения: 30.10.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор СФ БашГУ (Стерлитамак), доцент Э. А. Радь.

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ СЮЖЕТА КНИГИ БЫТИЯ В ПОЛУЛИТУРГИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «ДЕЙСТВО ОБ АДАМЕ»

Аннотация. Данная статья – попытка разобраться в проблемах интерпретации библейских текстов, определить роль церкви как источника просвещения, масштаб влияния средневекового театра на зрителя того времени, а также на искажение христианского вероучения в процессе попыток его адаптации. Оязычивание христианства, а позже его десакрализация приводят к огрублению и упрощению смыслов Священной истории. Процесс, начавшийся в средние века, продолжается и сейчас. Материалом для его исследования стала полулитургическая драма «Действо об Адаме» в ее сопоставлении с Книгой Бытия Священного писания.

Ключевые слова: Книга Бытия, полулитургическая драма, средневековые, профанация, десакрализация, библейские тексты, интерпретация.

«Действо об Адаме» (лат. *Ordo representationis Adae*) – полулитургическая драма XII века, написанная на англо-нормандском диалекте средневекового французского языка. Причем хоровые тексты и сценические указания написаны на латыни, а диалоги – на просторечии, что делает «Адама» старейшей из сохранившихся пьес, написанных на одном из старофранцузских диалектов. Это драматическое изображение искушения и падения Адама и Евы, история Каина и Авеля, а также ряда пророков, включая Исаию и Даниила. В статье будет рассмотрена только та часть «Действа», в которой используется библейский сюжет о грехопадении.

Драма, о которой идет речь, особенно привлекательна для городской публики, которая способна распознать амбиции, сомнения и проблемы персонажей. Ибо пьеса делает гораздо больше, чем просто рассказывает историю Адама и Евы – центральных персонажей произведения. Ева в «Действе...» подвержена повседневным моральным дилеммам, с которыми сталкивается каждый человек в эпоху быстрых социальных и культурных изменений. Возможно, «Действо...» по аналогии с Книгой Бытия даже было задумано для представления всей истории спасения человечества, только в театрализованной форме, сквозь призму действия. Таким образом, как и во многих

других случаях, пьеса может быть прочитана как ответ на очень насущные проблемы и тревоги.

В инструкции к сцене говорится, что хор пел семь респонсорий, в то время как чтение двух литургических текстов, используемых во время представления, потребовало использования соответствующих книг. Хотя пьеса и основана на опыте литургии, она является полулитургической, отличаясь тем, что задумана для исполнения на открытом воздухе.

Сравним Адама и Еву в «Действе...» (далее цитируется англоязычный источник, пер. с англ. наш – *А. О.*) и в Книге Бытия Ветхого Завета. В Книге Бытия диалог между Евой и змеем занимает несколько строк: «И сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: «не ешьте ни от какого дерева в раю»? И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть» (Бг. 3:1–5). Между тем в «Действе об Адаме» этот же момент развернут до нескольких страниц, в которых в диалоге со змеем раскрывается характер Евы – это простая, доверчивая душа, которая верит искусителю:

ЕВА. Да, продолжайте: я буду хорошо слушать.

ДЬЯВОЛ. Ты меня слышишь?

ЕВА. Да, я сказала, что слышу. Я поверю, что то, что ты говоришь – правда.

ДЬЯВОЛ. Ты мне поверишь?

ЕВА. Клянусь верой!

ДЬЯВОЛ. И ты не скажешь никому?» [5, с. 14].

Ю. Б. Виппер, анализируя данную пьесу, отмечает: «Ева женственна, суетна, любопытна и тщеславна. Адам грубоват, прямодушен и наивен; Особенно любопытна насыщенная достоверными жизненными штрихами фигура Дьявола: последний наделен чертами вольнодумца и светского соблазителя» [2, с. 589]. Отсюда мы понимаем, что средневековому автору нужно было наделить Еву узнаваемыми женскими качествами для упрощения восприятия. Интересно, что диалоги со змеем переданы развернуто, хоть и искаженно, а с Богом – гораздо короче, таким образом, главным оружием змея по замыслу является его умение искушать женщину, пленяя ее столь любезными ее сердцу комплиментами:

Ты свежее весенней розы.

Ты белая, как хрусталь, или как снег... [5, с. 14].

Для большего сценического эффекта в средневековой пьесе уделяется внимание одежде, особенно ее цвету, деталям обстановки, жестам исполнителей. Приведем фрагменты:

1. Цвет одежды: «Адам будет одет в красноватую тунику, Ева – в белую одежду, подобающую женщине, с белой шелковой мантией». Почему так? (Позже Каин и Авель тоже будут одеты в эти цвета, как бы преемствуя родительский грех и судьбу) [5, с. 4]. Святой Амвросий Медиоланский в своем

«Толковании Евангелия от Луки» писал, что красный – цвет крови, а белый – дев.

2. Жесты: «Тот, кто произносит имя Рая, должен сам взглянуть в этом направлении и указать на него рукой» [5, с. 4]. Рай, а точнее его декорации, в данном случае сравниваются с алтарем в церкви. Поворачиваться спиной к алтарю считается нечестивым поступком. Алтарь символизирует Царствие Небесное, и, глядя на него, верующие обращаются к Господу с молитвой.

3. Детали: «И они оба должны стоять в присутствии Бога, Адам к нему стоит ближе, его черты лица спокойны, Ева чуть ниже» [5, с. 4]. Средневековому человеку, как и любому читателю Библии, трудно представить Еву стоящей выше Адама, да и факт, что Адам стоит к Богу ближе, соответствует повествованию Священной истории, ведь Господь создал первым Адама.

4. Внимание к декорациям: «Рай должен быть устроен на видном месте. Вокруг него должны быть развешаны занавески и шелковые драпировки...» [5, с. 4]. Создатель заботится о качественных декорациях не только для передачи несказанной красоты рая, но и для привлечения зрителя, для эффектного зрелища, которого во все времена он жаждет.

Важной особенностью является и изменение порядка обращения Господа к Адаму и Еве после вкушения ими запретного плода. В Библии Он обращается сначала к Змею, затем – к Еве и после – к Адаму, в полулитургической же драме порядок установлен ровно наоборот, и это является серьезным искажением, потому что таким образом Господь в первую очередь обрушивает свой гнев на Адама, а не на змея-искусителя, утрачивается мотив справедливости и разумного мироустройства. Кроме того, после того, как Адам поддался искушению и вкусил плод в «Действие...» чувствуя, что согрешил, он долго, крепко и выразительно ругает Еву, винит ее, в то время как в Библии нет ни намека на такую страшную ругань в сторону своей супруги.

Так рождается расхожий мотив о том, что «женщина – главная проблема мужчины». Возникая в средневековом театре рубежа XII – XIII вв., он перепевается по сей день, вызывая шуточки «адамов» и протесты «ев» по всему миру. Однако в драме Ева, нарушив Божий закон, сокрушается и жалеет о содеянном, обнажая свою доверчивую женскую сущность, которая по определению более восприимчива и склонна поддаваться эмоциям, а вот Адам, распекая жену в «Действие...», благополучно забывает завет Господа, который и в драме звучит согласно словам Бога в Книге Бытия: «Она твоя жена, она тебе ровня; Она – часть тебя. Она вылеплена из тебя самого» [5, с. 5].

Современный человек редко обращается к средневековым текстам, но, в свете проблемы кризиса христианства на исходе средневековья и упадка европейской культуры в конце 19 – начале 20 в., обращение к ним может оказаться весьма полезным, помочь многое прояснить. К тому же и прочтение их небезынтересно. Что же касается Книги Бытия, то читатель может найти для себя много актуального потому, что она вечна. Напомним известное по-

ложение о том, что в Библии описана вся жизнь человечества вообще и каждого человека в отдельности от начала до конца.

Интересен момент самого грехопадения Адама и Евы. Они были невинны и полностью открыты друг другу, без какой-либо взаимной отчужденности, каждый в другом видел «плоть от плоти» своей и «кость от костей» своих. Потому не было и тягостных проблем различия и противостояния полов. Не потому, что не было полов, а потому что другой радовал своей «другостью» и был другом. Нарушив запрет Бога и вкусив от Древа Познания добра и зла, они стали причастны злу, смерти, а с тем вместе – страху и стыду: «И открылись глаза их обоим, и узнали, что наги они...» (Бт. 3:7). Стыд, который они испытали, при всей его мучительности, проистекал из сознания своего преступления, таким образом, был здоровым чувством, помогающим осознать необходимость покрывать наготу своего греха. В песне этому моменту приданы черты комизма, и можно предположить, что средневековый человек мог посмеяться над неловкостью героев, изображаемых актерами так, как будто они попали всего-навсего в нелепую ситуацию. Между тем событие грехопадения – это настоящая катастрофа, момент, изменяющий судьбу всех людей, живущих на земле. Постановщик драмы дает здесь следующие пояснения: «Адам и Ева будут прятаться в уголке рая, как будто зная, что они в беде» [5, с. 20]. Как видим, главное событие Священной истории, с которого начинается тот мир, который мы знаем, передается в драме гораздо примитивнее, беднее и грубее, чем звучит в первоисточнике. Не здесь ли зарождаются представления о суровом Боге-деспоте и несчастных оступившихся, затерянных в несовершенном мире людях? Говоря о путях развития средневекового театра и, в частности, о эволюции литургической драмы, исследователи замечают, что, хотя театральное действо по-прежнему инициировалось клиром, однако она все в большей степени секуляризовалась, приобретая реалистические тенденции [3].

Безусловно, простому обывателю, который далек от христианской истории, проще будет воспринять такую адаптацию Библии. Таким образом, искусство театра было для средневекового человека одним из путей приобщения к христианскому вероучению. Однако другой стороной являлась профанация и деформация смыслов, хотя бы потому, что образы Адама и Евы на себя как бы «примеяют» обычные люди, во времена полулитургической драмы роли исполняют уже не клирики, тем самым, актеры невежественны и простодушны, а значит, изображают то, чего в большой степени просто не способны понять, следовательно, и передать. Тем не менее такие адаптации существовали, а значит, в обществе так или иначе был на них запрос. Культура христианизировалась, с одной стороны, и искажала христианское вероучение – с другой. Средневековому (на самом деле в каком-то смысле и современному) человеку проще смотреть на материализованную историю, на живых героев, которые как бы сошли со страниц Священного Писания, на рай

из благоухающих цветов и картона и – ах! – сам запретный плод, настоящий и зримый, который перед тобой кусают живой Адам и живая Ева. Как эффектно и как грубо! Русский теоретик театрального искусства С. К. Боянус, исследовавший социальный контекст литургических пьес, писал: «Средневековое представление стирает грань между реальностью и вымыслом, представляемым зрителю. Действие происходит перед церковью: дьяволы разгуливают по сценическому пространству, забегая на паперть, на ступеньки храма и появляясь среди публики» [1, с. 58]. Отсюда – упрощение, которое неизбежно при трансляции богословских положений простецу. Несомненно, однако, одно: изучение и даже ознакомительное чтение «Действа...» в наши дни не может существовать в отрыве от исконного текста Священного Писания, являющегося источником смыслов, актуальных и сегодня, ведь, как утверждал философ М. Элиаде, «десакрализация Мира, – какой бы она далеко зашедшей она ни была, – не способна полностью отделить человека, избравшего для себя мирской образ жизни, от религиозного поведения, ведь даже самое мирское существование сохраняет в себе следы религиозных оценок Мира» [4, с. 23].

Таким образом, «Действо об Адаме» приобщает простого зрителя к христианской культуре, так что он сам (вера – это всегда личный опыт) сможет определить для себя, насколько глубоко будет его погружение в мир смыслов Священного Писания и христианского вероучения.

Список литературы

1. Боянус С. К. Средневековый театр // Очерки по истории европейского театра: Античность, средние века и Возрождение / под ред. А. А. Смирнова и А. А. Гвоздева. Петербург: ADEMIA, 1923. С. 54–104.
2. Виппер Ю. Б. Драматургия развитого средневековья // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1983–1994. Т. 2. 1984. С. 586–592.
3. Дживелегов А., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.: ГИТИС, 2013. 526 с.
4. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
5. The Play of Adam (Ordo representationis Adetranslated) by Carol Symes. Champaign: University of Illinois Urbana-Champaign, 2017. 46 p.

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ, доцент Е. А. Евдокимова.

**ОБРАЗ ВИКНИКСОРА В ПОВЕСТИ Г. БЕЛЫХ
И Л. ПАНТЕЛЕЕВА И ФИЛЬМЕ «РЕСПУБЛИКА ШКИД»
(ЛИНГВОРИТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Аннотация. Статья посвящена лингвориторическому сопоставлению образа педагога в фильме Г. Полоки и повести Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика ШКИД».

Ключевые слова: риторика, речевое поведение, стратегия, тактика, прием.

В 1966 году появился замечательный фильм режиссера Г. И. Полоки «Республика ШКИД», который не утратил своей актуальности и в наши дни. В основе его сценария лежит повесть «Республика ШКИД». Во время написания этой книги (1926 г.) старшему из соавторов, Г. Белых, шел двадцатый год, а младшему, Л. Пантелееву, не было еще и восемнадцати лет. Много раз переиздававшаяся, в 2013 г. она вошла в список 100 книг, рекомендованных Минобрнауки РФ для самостоятельного школьного чтения.

Фильм «Республика ШКИД» вышел примерно в одно время с переизданием повести (1960 г.), принесшим ей новую популярность. Ее можно назвать уникальным опытом описания школы для трудных подростков. В повести воспитательная система показана сквозь призму их восприятия, тогда как в фильме зритель наблюдает происходящее с точки зрения педагогов, которые пытаются бороться с «бузой» своих воспитанников.

В основу событий, происходящих в повести и фильме, положена реальная история существования Школы имени Достоевского, авторы – это ее бывшие воспитанники. ШКИД, одна из пяти петроградских школ для мальчиков-беспризорников, была основана в сентябре 1920 г. Она находилась в здании на углу Старо-Петергофского проспекта и Курляндской улицы.

Название «Школа социально-индивидуального воспитания имени Достоевского для трудновоспитуемых» позднее было сокращено в звучное «ШКИД». Далеко не все ученики попали в школу с улицы, но у всех было трудное детство.

Заведующим школой был замечательный педагог Виктор Николаевич Сорока-Росинский. В повести и фильме его персонаж носит имя Виктор Николаевич Сорокин, или Викниксор (как его называют между собой воспитанники). С. Юрскому, исполнителю главной роли, принадлежит несомненная заслуга в создании его «зримого» образа.

Гришка Черных, или Янкель, появляется в начале повести, Ленька Пантелеев – только через несколько глав. Первые главы, изображающие события с участием только Черных, были написаны Григорием Белых, который *впервые почувствовал, что наконец-то найден берег, найдена тихая пристань, от которой он теперь не отчалит* [1]. Судьба авторов «Республики ШКИД» сложились по-разному. Г. Белых был осужден как «враг народа». По свидетельству Л. Пантелеева, он умер летом 1938 года в Крестах. Г. Белых находился в тюрьме более двух лет, тяжело болел туберкулезом. Л. Пантелеев пережил своего друга и соавтора на пятьдесят лет, в его жизни было много разных испытаний, блокада и война. Его повести и рассказы стали популярными, некоторые из них были экранизированы и переведены на другие языки.

Воспитанники ШКИД занимались по десять часов в день. Их основной деятельностью были учеба и творчество, что не соответствовало концепции советской трудовой школы (вследствие этого В. Н. Сорока-Росинский был вынужден уйти из ШКИДы в 1925 г.). Гуманизм его педагогики проявлялся в том, что он видел в дефективных детях, как их тогда называли, творческих, одаренных людей. Он считал, что в работе с трудными подростками первичными являются личность педагога, его пример [3].

Лингвориторический аспект анализа избран потому, что главным орудием Викниксора было слово. Его стиль отличается разнообразием коммуникативных стратегий, тактик и приемов речевого воздействия, большой долей иронии и самоиронии. Нельзя не упомянуть такое значимое для риторического аспекта понятие, как риторический идеал. В современной риторике выделяются его типы: тоталитарный, софистический и сократический [2, с. 22]. Викниксор исповедует сократический риторический идеал, диалогичный по форме и содержанию. Повесть демонстрирует разнообразие его коммуникативных тактик, например, искренности и создания непринужденного общения, одобрения и похвалы:

Однажды Викниксор, бывший Виктор Николаевич Сорокин, любитель всего нового и оригинального, зашел к ребятам и, присев на подоконник, мягко, по-отечески заговорил:

– Вы, ребята, скучаете? [1].

Тон заведующего был такой ободряющий и ласковый, что Колька уже совсем спокойно вытащил свои стихи и, положив на стол, отошел в сторону [1].

В других же ситуациях его речевое поведение становится бескомпромиссным, для приказания Викниксор использует форму повелительного наклонения (*сдай, выйди*), подкрепляемую интонацией.

Между тем Викниксор, позабыв про новичка, минуту осматривал класс, потом спокойно, не повышая голоса и даже как-то безразлично, процедил:

– Громоносцев, ты без обеда! Воронин, сдай сапоги, сегодня без прогулки! Воробьев, выйди вон из класса! [1].

Викниксор использовал тактики призыва к чувству вины, апелляции к совести, нередко проявляя импульсивность речевого поведения, что вызывало у шкидцев отторжение, толкало их на сопротивления.

Точка в точку то же повторилось и в день дежурства Янкеля, но только на этот раз речь Викниксора была посвящена вопросам этическим. С гневом и презрением громил завиколой ту часть несознательных учеников, которая предается отвратительному пороку обжорства, стараясь получить свою порцию поскорее и вне очереди [1].

В повести и фильме Викниксор предстает как педагог-интеллигент, обладающий неповторимым стилем общения. Однако в книге, которая демонстрирует изнаночную сторону школьной жизни, показано, как он, вследствие эмоционального срыва, допускает ошибки в педагогическом общении, подмечаемые, но не отрефлексированные ее авторами. В фильме же Викниксор – это идеальный образ педагога-романтика, верящего в силу педагогического речевого воздействия.

Список литературы

1. Бельх Г., Пантелеев Л. Республика ШКИД. [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/RUSSLIT/PANTELEEW/respublikashkid.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 01.12.2020).

2. Мартынова И. А., Ефремов В. А., Семенец О. П. Риторика. М.: КНОРУС, 2017. 200 с.

3. Сорока-Росинский В. Н. Школа им. Достоевского // Педагогические сочинения / сост. А. Т. Губко. М.: Педагогика, 1991. 240 с. [Электронный ресурс]. URL: http://elbib.gnpbu.ru/text/soroka-rosinsky_pedagogicheskie-sochineniya_1991/go,169;fs,1/ (дата обращения: 01.12.2020).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), профессор И. А. Мартынова.

УДК 82-291

А. С. Твердохлебов

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

СЮЖЕТ СДЕЛКИ С ДЬЯВОЛОМ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ РЮТБЁФА ДО ГЁТЕ

Аннотация. Данная статья исследует сюжет сделки с дьяволом в литературе на примере трех произведений: «Миракль о Теофиле» Рютбёфа,

«Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло и «Фауст» Гёте. Автора интересует не только литературное представление самого акта продажи души, но и история персонажей, мотивы этого поступка и его последствия.

Ключевые слова: сюжет, западноевропейская литература, дьявол, договор, Фауст.

Существует множество легенд о людях, продавших свою душу дьяволу ради какой-либо выгоды, этот мотив зародился в средневековье и до сих пор является актуальной темой в самых разнообразных сферах культуры. Одним из первых литературных обработок названного мотива был «Мираклё о Теофиле» Рютбёфа.

Рютбёф. «Мираклё о Теофиле».

Рютбёф был французским трувером XIII века, создавшим прототип известного Фауста, но Теофил не ученый, как доктор, он управитель епископа, то есть клирик. Это принципиальное отличие от всех последующих «Фаустов», конечно, не случайно. Человек того времени не смотрел на церковь извне, потому драматический выбор души, наиболее напряженный для того, кто находится в центре христианского мира, то есть для священнослужителя.

В оригинальном тексте мираклё, переведенном Александром Блоком, Теофил выступает не просто против Церкви, как это происходит в финальной версии перевода (в чем как раз и дает о себе знать позиция человека другой эпохи), а против Бога, обвиняя Его во всех своих неудачах [7, с. 99]. Таким образом, мы имеем дело не с антиклерикальными настроениями, а с гораздо более глубоким мотивом – богоборчества.

Чтобы свое вернуть – готов
Пойти на все – без дальних слов,
Его угрозы не побоюсь.
Повешусь что ли? Утоплюсь?
Отныне с Господом я квит,
Путь для меня к Нему закрыт... [цитируется по: 7, с. 99].

Его мотив кажется прост: его отрешили от должности, он обеднел и хочет вернуть богатства назад. Но так ли все просто? Неужели Мадонна в конце снизошла до обыкновенного скряги, держащегося за власть и деньги? Здесь проблема, как мне кажется, чуть тоньше, а из-за цензуры перевода Блока до истины докопаться еще труднее.

Теофил продает душу Сатане не только из-за утраты благополучия, он именно бросает Богу вызов, утерянное положение становится лишь предлогом. Отсюда и требования к Теофилу Дьявола:

Теперь, когда ты поступил
Ко мне на службу, делай так:

Когда придет к тебе бедняк,
Ты спину поверни и знай -
Своей дорогою ступай.
Да берегись ему помочь.
А кто заискивать не прочь
Перед тобой – ты будь жесток:
Придет ли нищий на порог,—
Остерегись ему подать.
Смиренье, кротость, благодать,
Пост, покаянье, доброта -
Все это мне тошней креста [1, с. 414].

А. Б. Каплан называет Теофила «примитивной» предтечей Фауста, считая, что тот действует лишь из обиды на епископа [5, с. 127]. Я не могу согласиться с этим утверждением. Жанр миракля может быть примитивнее, чем трагедии Марло или Гёте, но сам Теофил для меня не менее интересный персонаж. Теофил был верным христианином, он должен был стать новым кардиналом, но из сдержанности своей он от должности отказался. Видимо, именно это его уязвляет: добродетель не вознаграждена, а он хочет награды. Подоспевший со своими услугами дьявол требует от Теофила антихристианской жизни, таким образом, сделка предусматривает далеко идущие последствия отречения от Бога.

На этой почве поступок Мадонны, склонившей взор к покаявшемуся грешнику, кажется еще значительнее. Она прощает и, что немаловажно, возвращает расписку на душу Теофила, лично спустившись за ней в ад. Такой поступок Мадонны основан на положении христианской доктрины о полноте прощения кающегося грешника, как бы тяжел ни был грех. Такая возможность впоследствии будет и у Фауста Марло, но он ей не воспользуется, считая, что он обязан выполнить свою часть договора с Люцифером.

Кристофер Марло. «Трагическая история доктора Фауста».

Легенда о Фаусте зарождается в 16 веке, и основывается она на биографии полулегендарного доктора Иоганна Георга Фауста (ок.1480–1540), которого в связях с дьяволом обвинял ни много ни мало сам Мартин Лютер, лидер реформации [3, с. 619].

В легенде, описанной в «Народной книге», Фауст обращается к дьяволу из любопытства, а Мефистофеля использует ради развлечения и удовлетворения собственных желаний, история его жизни оканчивается ярко и назидательно: его обожженный труп находят в разрушенной лаборатории, по легенде сам Люцифер пришел из ада за его душой [4].

Куда интереснее с материалом легенды обращается Кристофер Марло, современник и соотечественник Шекспира. Он наделяет своего Фауста не только любопытством, но и тягой к бесконечному знанию и власти. Как утверждает Э. И. Иванова, Фауст Марло приподнят и идеализирован, как того требовало время торжества разума над средневековой церковной догмой [3,

с. 624]. Он видит ограниченность возможностей человека к познанию и хочет ее переступить, хочет стать равным Богу.

В его намерении ему помогают друзья – Вальдес и Корнелий. Судя по тексту, они также являются магами-чернокнижниками, они обещают Фаусту безграничную силу и власть:

Как мавры Индии испанцам служат,
Так духи – обитатели стихий -
Служить готовы будут нам троим:
Как львы, стеречь нас будут; коль прикажем,
Как рейтары, в бой с копьями помчатся;
Предстанут, как лапландские гиганты;
<...>
Те чудеса, что магия свершит,
Тебя от прочих знаний отвратят.
Кто астрологии постиг основы,—
Обогащен познанием языков,
Уразумел природу минералов,
Тот всем владеет, что потребно магу [6, с. 218].

Обряд продажи души происходит в несколько этапов. Для начала Фауст самостоятельно отправляется в рощу для прочтения заклинания призыва. На зов является Мефистофель, как позже мы узнаем, он пришел по своей воле, а не по воле заклинателя, он рассказывает Фаусту о том, что подчиняется лишь самому Люциферу, падшему ангелу, и только после закрепления договора с Люцифером кровью Мефистофель приходит на службу к Фаусту.

На последнюю роль в повествовании играют Духи, злой и добрый. Когда Фауст становится на перепутье, они являются к нему, и каждый раз Добрый дух пытается воззвать к душе Фауста, но тяжесть долга и муки совести (интересно, что по Марло у продавшего душу дьяволу остаются муки совести и что он считает невозможным изменить слову, данному душе лжи!) не позволяют ему решиться на это:

Но преступления Фауста никогда не будут прощены.
Змий, искусивший Еву,
может спастись, но не Фауст. [6, с. 273]
<...>

Я
написал договор с Люцифером собственной кровью; срок истекает;
близится час,
когда он должен явиться за мной [6, с. 274].

Таким образом, Фауст гуманиста Марло себе и своей позиции доверяет гораздо больше, чем Богу. Потому и конец, в отличие от средневекового «Миракля», трагичен.

Иоганн Вольфганг Гёте. «Фауст».

Иоганн Вольфганг Гёте создает образ, на мой взгляд, еще более сложный и далекий от первых интерпретаций. Его Фауст отрекается от Бога не из жажды праздной жизни или божественной власти. Он разочарован в собственной жизни, он окутан хандрой, он не долго размышляет над сделкой по той причине, что он сам был готов с жизнью расстаться [2, с. 40], его не интересует загробная жизнь, возможно, потому, что перспектива мучений видится ему менее страшной, чем то, что он испытывает сейчас. Однако недаром Мефистофель подметит, что Фауст все-таки не решился на самоубийство [2, с. 80]. Весь мир вокруг пытается воззвать к душе Фауста, Бог будто сам обращается к нему. Тем более, что теперь действие разворачивается не в условное время, а непосредственно перед Пасхой, праздником недвусмысленным, праздником воскресения Спасителя. Так и Гёте пытается дать шанс своему герою на воскресение души, но тоска берет над ним верх.

Встаю ли утром – ждут меня страдания:
Я убежден, что долгий день пройдет
И мне не даст, я знаю наперед,
Ни одного достичь, ни одного желанья!
Мгновенье радости почую ли душой -
Вмиг жизни критика его мне разрушает
И образы, лелеянные мной,
Гримасою ужасной искажает. [2, с. 79]

<...>

Так тяжело, горько мне, что жизнь мне не мила -
И жду я, чтоб скорей настала смерти мгла [2, с. 79].

Стоит также отметить отсутствие в гетевской версии посредника между нечистой силой и Фаустом, в отличие от предыдущих интерпретаций. Мефистофель как будто бы находит его сам, потому что за душу Фауста идет спор, он пользуется разочарованием в жизни Фауста, чтобы завлечь его на свою сторону, и обещает жизнь другую, чудесную, которая не вгоняла бы его в смертную тоску.

Срок договора не обговаривается, как в предыдущих интерпретациях, Гёте создает условие, также углубляющее персонажа:

Ну, по рукам!
Когда воскликну я «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!» –
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля разверзнись подо мной!» [2, с. 85]

История Фауста Гёте позитивна, в ней душа великого грешника спасена Богом, несмотря на все зло, что он посеял за собой. В последнее «пре-

красное» мгновение разрешается вопрос о смысле жизни Фауста, он умирает, веря, что творит благо.

Большая часть произведений, написанных на тему сделки с Дьяволом, как мне кажется, имеют некоторый назидательный оттенок, автор будто бы предостерегает читателя от подобной жизни во избежание похожей судьбы. И от изначальной легенды о Теофиле Аданском, которую пересказал Рютбёф, до Гёте, центральной персонаж истории претерпел немало изменений. Каждый автор будто вкладывал себя как в мотивы, так и в характеры персонажей, так у Марло Фауст обладает чертами гуманиста, каковым был он сам, у Рютбёфа, который славился антиклерикальными стихами, Теофил выступает и против Бога, и против Церкви, а у Гёте более всего захвачен проблемами устройства жизни этого мира, в решении которых, однако, ему помогает Бог. Таким образом, трансформация мотива о сделке с дьяволом, демонстрирует изменения в умонастроениях человека от средневековья до Нового времени. Читателю остается выбрать ту интерпретацию, что ему покажется ближе.

Список литературы

1. Блок А. А. Действо о Теофиле // А. А. Блок. Собр. соч. В 9 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 4. С. 399–438.
2. Гёте И. В. Фауст: драма для чтения / пер. с нем. Н. Холодковского. М.: Детская литература, 1969.
3. Иванова Э. И. Фауст – символ эпохи? // Гуманитарное пространство. 2014. № 2. С. 618–634.
4. Исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте / пер. С. А. Акуляниц // Легенда о докторе Фаусте. Серия «Литературные памятники». М.: Наука, 1978. С. 11–47.
5. Каплан А. Б. «Миракль о Теофиле» Рютбёфа – предтеча «Фауста» // Вестник культурологии. 2007. № 3. С. 126–130.
6. Марло К. Трагическая история доктора Фауста / пер. Е. Бируковой // К. Марло. Сочинения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 211–279.
7. Ревякина И. А. Перевод «Действа о Теофиле»: История текста и его цензурное искажение // Литературное наследство. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. 1993. № 5. С. 95–104.

Научный руководитель: кандидат философских, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ, доцент Е. А. Евдокимова.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КИНО И ЛИТЕРАТУРЫ КАК ФОРМА
ЭВОЛЮЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(на материале рассказа Артура Кларка «Часовой»
и фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея»)**

Аннотация. В статье исследуется феномен эволюции художественных произведений как способ трансформации более мелких форм в более крупные на материале рассказа Артура Кларка «Часовой», фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» и тетралогии романов Артура Кларка «Космическая одиссея».

Ключевые слова: эволюция, трансформация, кино, литература, Кларк, Кубрик.

Эволюция – это форма развития биологических видов с изменением и усложнением. О таком развитии художественных произведений на уровне концептуальном мы сегодня и поговорим. На материале рассказа Артура Кларка «Часовой», фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» и цикла романов Артура Кларка «Космическая одиссея» мы рассмотрим, как изменяется и усложняется идейный уровень, как трансформируется образная система от произведения к произведению.

Фундаментом всей эволюционной цепи стал рассказ Артура Кларка, американского писателя-фантаста, входящего в «большую тройку» научных фантастов XX века (Айзек Азимов, Роберт Хайнлайн), «Часовой», написанный в 1948 году и опубликованный в 1951.

Рассказ – минимальная прозаическая форма, в частности, «Часовой» состоит всего из двух страниц. Поэтому идейное наполнение и образная система крайне лаконичные. Герой рассказа – ученый-геолог, в экспедиции по Луне обнаруживший некий рукотворный объект. Что это такое? Герой предполагает, что это объект, созданный жителями Луны, но сразу понимает, что это не так. Понимает, что это творение некой великой цивилизации, странствовавшей по Вселенной и сделавшей здесь, на Луне, остановку. Кларк определяет их миссию следующим образом: «Эти пилигримы, должно быть, поглядывали на Землю, безопасно вращаясь в узкой зоне между огнем и льдом, и, возможно, они догадывались, что в далеком будущем на Земле, наиболее любимой Солнцем, зародится мысль; но неисчислимое количество звезд, возможно, помешает им прийти к Земле снова. И поэтому они оста-

вили здесь часового, одного из миллионов ему подобных, разбросанных по вселенной, дабы наблюдать за всеми мирами, обещающими зарождение жизни. Это был маяк, который из глубины веков сигнализировал о том, что он еще не обнаружен» [2, с. 413].

Итак, идея этого произведения лаконична: что это за загадочная цивилизация на Луне? И чего она хочет от землян? Образная система также крайне проста: один герой-нарратор и крайне абстрактный образ инопланетной жизни. В плане образов нам важно проследить развитие последнего. В «Часовом» загадочный иной разум совершенно непонятен, с ним нет контактов, о нем ничего неизвестно.

По-другому этот образ предстает в фильме культового режиссера Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея». Возникает более сложная смысловая конструкция, представляющая инопланетный разум – загадочный Монолит. Пожалуй, самый загадочный образ в истории кинематографа [1]. Но к нему вернемся чуть позже. Сначала поговорим об обязательной черте эволюции – заимствовании чего-то у прошлых поколений. В частности, сюжетная линия «Часового» становится основой сюжета фильма, однако на нее нанизываются дополнительные смыслы.

Фильм можно разделить на 3 части. Начальная – «Встреча на заре человечества» – показывает первое знакомство человечества с Монолитом. Непросто он появляется именно в тот момент, когда обезьяны решают применить кость как орудие труда. И ведь мы знаем, что именно орудие труда сделало из обезьяны человека. Получается, что Монолит следит за человеческой эволюцией? Чуть позже дадим ответ на этот вопрос. Сейчас отметим, что «Встреча на заре человечества» – заимствование идеи из одноименного рассказа Артура Кларка [3, с. 652], сюжетно он описывает прибытие землян на планету с первобытной цивилизацией. Таким образом, фильм объединяет в себе несколько коротких форм литературы, но кроме того и наслаивает дополнительные смыслы.

Вернемся к «Часовому». Его сюжетная линия повторяется максимально точно – земляне в 2001 году находят на Луне инопланетный артефакт. Только это уже не нечто, это конкретный Монолит. Здесь повторяется идея из рассказа – инопланетный разум оставил объект на Луне, чтобы сигнализировать в тот момент, когда человечество доберется до спутника своей планеты? Получается, что так, ведь Монолит отправляет сигнал к Юпитеру. Мы почти убедились в том, что загадочный параллелепипед – лишь наблюдатель, который посылает сигнал своим создателям. И, конечно, люди отправляются проверять, что же является целью этого сигнала. По пути на Юпитер появляется еще одна сюжетная линия, уже уникальная для фильма, – конфликт человека и искусственного интеллекта. Последний решает уничтожить всех членов экипажа, но это ему не удается. Остается один человек – Дэвид Боумен. Он же достигает цели полета – находит на орбите Юпитера монолит колоссальных размеров.

Здесь же начинается третья, финальная часть фильма – «Юпитер, или за пределами бесконечности». Здесь мы понимаем, что Монолит – отнюдь не наблюдатель, а посланный сигнал – это не информирование базы на орбите Юпитера. Можно сказать, что скорее Монолит направляет эволюцию и заманивает человека к своей громадной копии, вращающейся вокруг газового гиганта. Оказавшись там, Дэвид Боумен совершает путешествие сквозь вселенную и оказывается в комнате отеля 18 века. Далее сюжетное действие становится абсолютно сюрреалистичным благодаря монтажу: герой в этом месте наблюдает свое же взросление и старение. А за ним наблюдает вездесущий Монолит, появившийся в финале, когда Боумен становится дряхлым стариком. Развязка дает нам понять: Монолит направляет человека в жизненном пути. Именно он отправляет человека на последний этап – когда Боумен умирает мы видим все в той же комнате отеля человеческий эмбрион с глубокими серьезными глазами. Заканчивается фильм кадрами Земли и «Космического дитя», именно так исследователи называют этот эмбрион, наблюдающего за планетой. Казалось бы, это кольцо – человек возвращается в начало своего жизненного пути. Но нет, ответ на вопрос об идее фильма, о роли Монолита и о будущем человечества нам дадут средства аудиовизуального повествования. Произведение, которое мы слышим на протяжении фильма – «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса. Произведение отсылает нас к идее философа Фридриха Ницше, к идее сверхчеловека. Отсюда и интерпретация финала и идеи кинокартины. Монолит, бывший на протяжении всего жизненного пути человечества проводником, превращает Боумена в Космическое дитя – сверхчеловека, создает новую ступень эволюции нашего вида.

Если говорить об эволюции, но эволюции художественных текстов, то получается, что простая мысль о том, наблюдают ли за нами со звезд, превращается в глубокое визуальное размышление и идею не просто о наблюдении, а о прямом влиянии гостей из иных миров на эволюцию человечества. Причем образ великого разума становится не просто расой загадочных инопланетян, сам Кубрик говорил, что Монолит для него – это воплощение понятия Бога [7, с. 23]. Киновед Мишель Шион в своей работе «Кинематографическая одиссея Кубрика» утверждает, что космический Монолит – метафора всеобъемлющая, а потому самым главным элементом, заложенным внутри фильма, является интерпретация как явление [6, с. 135–143]. Наталья Самутина в рецензии на исследование Шиона [5] называет Монолит – «символом самой интерпретации, миллиона возможностей, равным образом отскакивающих от его гладкой поверхности».

На основе сценария фильм Артуром Кларком был создан одноименный роман. Конечно, он был более широким и подробным, но во всем повторял сюжет кинокартины. Важно то, что роман превратился в целую тетралогию. Сюжетный концепт остался тем же, но развился и расширился дополнительными смыслами.

По сюжету следующей части тетралогии Монолит превращает Юпитер в звезду – Люцифер, чтобы поддержать зарождение жизни на Европе. Боумен продолжает странствовать в своем нематериальном облики. Интересно то, что базовые смыслы расширяются, добавляются более бытовые аспекты: противостояние СССР и США отражены в гонке исследования Монолита еще до появления второго солнца.

Самое интересное происходит в завершающем романе цикла – «3001: Последняя одиссея». Во-первых, мы узнаем, кем являются создатели Монолита – их называют Первородные. Мы узнаем, что они тоже были живыми, из крови и плоти, но со временем они стали бестелесными. Главным для них был разум. Ключевым становится трансформация образа – создатели Монолита перестают быть великой загадкой. И, во-вторых, самое важное, Монолит, отправивший сигнал в космос в 2001 первом году, получает ответ. Люди видят в этом угрозу, решают уничтожить то, что они называют Большим Братом. Кларк не дает однозначного ответа о мотивации людей, о том, почему Бог превращается в угрозу. Монолит уничтожен, люди остались в Солнечной системе одни. В какой-то степени Кларк продолжает здесь идеи, заложенные музыкальным сопровождением фильма Кубрика. Сверхчеловек – не единственная идея Ницше. Другая идея – смерть Бога. Именно так называется предпоследняя глава «Последней одиссеи». Вот, что сделал человек – уничтожив Монолит, он убил своего Бога.

Однако гениальность Кларка заключается в том, как он умеет грамотно реализовывать конфликты. Финалом тетралогии становится, короткий эпизод, всего две строчки: «Их маленькая вселенная еще очень молода, и их бог все еще ребенок. Но скоро настанет время судить их; когда Мы вернемся в Последние Дни, только Мы решим, что должно быть спасено» [4, с. 724]. Автор оставляет только больше загадок: есть ли у человечества свой, отдельно выделенный бог, когда настанут Последние дни и, само главное, что же тогда случится с человечеством?

Итак, как же менялся центральный образ всех исследуемых произведений и как вместе с этим трансформировалось содержание? В «Часовом» содержание образа просто – это некая цивилизация-загадка. Кто они? Живы ли они? Чего хотят? Все эти вопросы – без ответов. На часть из них мы получаем ответ в фильме Кубрика. Инопланетный разум предстает здесь как Бог, мы узнаем, чего хочет этот разум: он – двигатель эволюции. Но все еще загадочный. Более подробно о сущности Монолита мы узнаем в цикле романов – тут раскрывается история этой цивилизации, возникает даже некое противостояние человека и Монолита. В противостоянии побеждает человек, но загадка остается: где сейчас «Первородные», что они из себя представляют? И что будет с человечеством, когда настанут «Последние Дни»? Эволюция здесь заключается в том, что смысловое содержание расширяется, идеи углубляются, загадки решаются, но непрерывно создаются новые.

Список литературы

1. Дединский С. Если вы поймете фильм, значит, мы потерпели неудачу // Distantlight TV. [Электронный ресурс]. URL: <http://distantlight.tv/index.php/ru/component/k2/item/11> (дата обращения: 23.12.2020).
2. Кларк А. Часовой // Девять миллиардов имен Бога: сборник рассказов. М.: Эксмо, 2010. С. 442–440.
3. Кларк А. Встреча на заре человечества // Девять миллиардов имен Бога: сборник рассказов. М.: Эксмо, 2010. С. 651–658.
4. Кларк А. Космическая Одиссея. М.: Эксмо, 2007. 752 с.
5. Самутина Н. Книга о фильме // Синий Диван. 2003. Вып. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://sinijdivan.narod.ru/sd3rez3.htm> (дата обращения: 23.12.2020).
6. Chion M. Kubrick's Cinema Odyssey. Trans. by Claudia Gorbman. L.: BFI, 2001. 198 p.
7. Kubrick S. Interviews. Ed. Gene. D. Phillips. Univerciry Press of Mississippi, 2001. 207 p.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор ЮУрГУ (НИУ) (Челябинск), доцент Н. Л. Зыковская.

УДК 811

Е. А. Шумакова

Самарский государственный
социально-педагогический университет,
Самара, Россия

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА Г. ЯХИНОЙ «ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА» И КИНОЭКРАНИЗАЦИИ (РЕЖ. Е. АНАШКИН, 2019)

Аннотация. Статья посвящена вопросам трансформации литературного произведения в кинонарратив. Рассматриваются особенности режиссерской интерпретации текста романа «Зулейха открывает глаза» (Г. Яхина).

Ключевые слова: экранизация, нарратив, текст, кинонаррация, Г. Яхина.

В апреле 2020 года вышла экранизация (реж. Егор Анашкин) романа Гузели Яхиной «Зулейха открывает глаза» (2015). Несмотря на близость к экранизируемому тексту, телесериал обладает рядом специфических особенностей, свойственных кинонаррации. В нашей статье мы покажем, как нарративная организация романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» трансформируется в киноэкранизации реж. Е. Анашкина.

Сюжет в образном и сжатом виде передает вступительная заставка сериала. Через роман и экранизацию проходит образ птицы Семург, появляющейся во вступительной заставке. Она выполнена в стиле фольклорной росписи

о зооморфных героях (люди с головами птиц). Это подчеркивает параллелизм сказки о птицах, рассказываемой Зулейхой, и истории самих персонажей, а также национальный колорит сюжета. В центре заставки (она дается в светлых тонах) – птица-мать, охраняющая гнездо. В порывах ветра она теряет насиженное место. Стихия – это образ революции, гражданской войны, раскулачивания. С появлением в заставке образа поезда меняется ее цветовая гамма (черно-серая). Поезд, несущийся под знаменем красной звезды, указывает на мотив дороги в романе. С поездом появляются и другие птицы, ведь именно там пересекаются судьбы персонажей. Именно здесь через образ яйца, оберегаемого птицей, фон заставки вновь разрастается до светлых оттенков, а в нем – вырастают яркие цветы. Это метафора рождения новой жизни (Юзуфа) в романе, которая дает надежду персонажам. Имя «Зулейха» в названии сериала написано алым цветом, напоминающим кровь или цвет красного знамени.

Для романа «Зулейха открывает глаза» большое значение имеют лоскутки прошлого персонажей, которые образуют их «настоящее». Эпизоды прошлого разрывают сюжет резкой сменой хронотопа. В целом такая фабула сохраняется в экранизации, когда сюжетный ряд разрывается вставками прошлого Иконникова, Лейбе, Сумлинского с женой. Чтобы не рассеивать внимания адресата-зрителя неожиданными переходами, каждая вставка прошлого сопровождается пространственно-временными маркерами («Два года назад, Ленинград, 1928 г.»).

Роман таких маркеров не дает, перенос случается резко, например, за эпизодом в сельской мечети следует фраза «Кофе. Кто ж не любит кофе из маленьких фарфоровых чашек?!» [6, с. 36]. Эта характерная, несвойственная хронотопу татарской деревни деталь, пространственный фокус нарратора меняется: это Ленинград, квартира доктора Лейбе.

К сибирской ссылке каждого героя привело *событие*. Событие в повествовании – это переход персонажем какой-либо семантической границы, «*отклонение от законного, нормативного в данном мире*» [5, с. 11]. В случае с главными героями, учитывая красноармейца Игнатова, событие – это необратимая случайность, ведущая их к ссылке. Какими средствами эти «случайности» даются в экранизации? Например, перенос в прошлое Иконникова – это несколько эпизодов, повествующих о начале его успешной работы над бюстами советских вождей. Все крупные планы этих эпизодов показывают тот предмет, который навсегда перечеркнул жизнь Иконникова – бюст Сталина, сделанный им из хлеба. Таким образом, главным героем кадра становится деталь, а не персонаж.

Литература располагает средствами для повествования о причинах и следствиях, а кино имеет в большей степени изобразительные возможности. Каким образом нарратор может показать сумасшествие доктора Лейбе, а главное, то, как он видит мир в этом состоянии? Здесь используется одновременно две точки зрения: внутренняя и внешняя. Внешняя сосредоточена

на значимых деталях: когда к доктору входит посетительница, кадр останавливается на засохшем растении, которое он старательно поливает. Это тот же прием, что и в эпизоде с Иконниковым: фиксация кадра на значимой детали во время разговора персонажей. Затем нарратор фокусирует зрителя на детали: льющийся из чайника кипяток. Композиция кадра здесь замкнута – справа и слева пространство ограничено фигурами доктора и его мнимой прислуги, впереди – стоящая на коленях женщина, смотрящая ровно на эту деталь и, сквозь нее, на «четвертую стену» – зрителя. Таким образом, воспринимая картину субъект чувствует себя ее частью, как бы закрывая замкнутость пространства собой. Эта замкнутость характеризует состояние доктора, заточенного в собственном воображении. Важнейшую роль в данном эпизоде играет зеркало. Лишь этот символический образ может помочь одновременно передать две точки зрения: объективную внешнюю и субъективную внутреннюю. Пространство вокруг зеркала дано объективно, в сером спектре цветов, с засохшим растением, пыльными поверхностями, постаревшей Груней, небритым лицом Лейбе. Но по мере передвижения камеры к зеркалу, нам открывается взгляд самого Лейбе: мир вокруг него ярок, повсюду разлит свет, его лицо еще достаточно молодо, как и лицо Груни, комната чиста, а умершее растение зеленеет. Этим режиссерским приемом осуществляется передача «внутреннего смыслового пласта» [4, с. 94]. Так читатель понимает то состояние, в которое пришло сознание доктора после эпизода с убийством пациентки. Эпизод большей частью представлен крупным планом лица доктора, так как его сюжетообразующий элемент – эмоция.

Среди раскулаченных, едущих в Сибирь, возвышается фигура Игнатова, коменданта эшелона. Всю тяжесть его положения повествователь передает внутренними монологами, диалогами, в то время как режиссер не располагает такими возможностями. Перевод языка литературной наррации на язык кинонаррации осуществляется сценой попадания Игнатова в ловушку для зверя. Роман не содержит подобного эпизода. Примечательно здесь то, что Игнатов оказывается в яме, которую он сам выкопал для животных, это метафора его положения среди раскулаченных и заключенных.

После этого зрителю открывается сцена, где он вновь оказывается элементом, замыкающим композицию кадра (внутри кольца людей, собравшихся у костра). Эпизод представляет пение песен на трех языках: немецком, татарском и русском, что указывает на общинное состояние единения людей друг с другом, в том числе и коменданта с заключенными. Пение может рождаться только тогда, когда люди закрывают базовую потребность в безопасности, и важнейший момент данного эпизода – именно естественное, первобытное чувство спокойствия, а значит, люди обрели друг в друге самое необходимое – дом.

Таким образом, несколько раз режиссер использует такую композицию кадра, при которой зритель является «четвертой стеной» и ощущает себя непосредственной частью нарратива.

В некоторых случаях кинонарратацию организует не точка зрения и смена кадров, а закадровый голос. Это элемент, очень близкий к повествователю в литературе. Закадровый голос в экранизации замещает всеведущего нарратора романа.

Финал романа и экранизации в корне отличаются друг от друга. Авторский замысел романа замыкает сюжет сценой прощания Зулейхи с сыном и новой встречи с Игнатовым. В начале – Зулейха открывает глаза, просыпаясь. В конце Зулейха «просыпается» от предрассудков и зависимости, примиряется с прошлым (плач на груди свекрови) и «открывает глаза» ментально. Замысел романа заключен вокруг его названия: показать становление личности в нечеловеческих условиях, развитие ее от полного неведения жизни до глубокой мудрости. С этой точки зрения финал экранизации кажется не вполне логичным, так как жизнь Юзуфа после отъезда никак не связана со становлением героини. На наш взгляд, финал вызван потребностью ответить зрительским ожиданиям, связанным со встречей матери и сына. Кроме того, он вызван замыслом режиссера: знакомство зрителя с нарратором, который был представлен закадровым голосом.

Таким образом, нарратор сериала диегетический, в отличие от нарратора романа. Это и есть сын Зулейхи, повзрослевший и рассказывающий историю, участником которой был сам, но в раннюю эпоху своей жизни. Финальный эпизод экранизации, дается с точки зрения Зулейхи, так как бегущий навстречу матери Юзуф вдруг преобразается в маленького мальчика, того, который участвовал в событиях. Мать видит его все тем же, она не знает Юзуфа как взрослого мужчину, а видит его тем, каким он был для нее всегда – маленьким мальчиком, нуждающимся в материнской любви даже после долгих лет разлуки.

Список литературы

1. *Абрамовских Е. В.* «Нарративные трансформации» в кинотексте // Поволжский педагогический вестник. 2017. № 4 (17). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnye-transformatsii-v-kinotekste> (дата обращения: 21.11.2020).
2. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
3. *Поселягин Н. В.* Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium. 2012. № 2(4). [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907> (дата обращения: 12.10.2020).
4. *Просцевичене Е. И.* «Степь» А. Чехова и С. Бондарчука: экранизация как предмет нарратологии // Вісник Маріупольського державного університету. Сер., Філологія, 2013. Вип. 8. С. 90–102.
5. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
6. *Яхина Г. Ш.* Зулейха открывает глаза. М.: Редакция Елены Шубиной: АСТ, 2015. 508 с.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор СГСПУ (Самара), профессор *Е. В. Абрамовских*.

ОСОБЕННОСТИ ЭКРАНИЗАЦИИ КОМЕДИИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА «СОБАКА НА СЕНЕ»: ГЕРОИ В ЭКРАНИЗАЦИИ ЯНА ФРИДА

Аннотация. Статья посвящена экранизации комедии Лопе де Вега «Собака на сене», в ней рассматриваются особенности фильма, снятого советским режиссером Яном Фридом. В статье были выявлены соответствия и расхождения экранизации и оригинального текста.

Ключевые слова: Лопе де Вега, комедия, экранизация, фильм, Я. Фрид.

1 января 1978 года на экраны СССР вышел фильм, снятый киностудией «Ленфильм» по одноименной комедии Лопе де Вега, «Собака на сене», который быстро завоевал популярность у отечественного зрителя. Режиссер картины – знаменитый Ян Фрид, уже известный такими работами, как «Летучая мышь», «Двенадцатая ночь», «Сильва», «Дон Сезар де Базан», «Тартюф».

Лопе де Вега – один из деятелей национального испанского театра XVI–XVII веков. «Чудо природы» – именно так говорили о драматурге его современники, за ним навсегда закрепилась слава главы классической испанской драмы [2].

Лопе де Вега был представителем ренессансного реализма, писал произведения, опираясь на опыт античности и одновременно следуя национальным традициям своей страны, он стремился показать жизнь как некую импровизацию: «Комедии Лопе – призыв к тотальному лицедейству, к всеобъемлющей театрализации и непрерывному преобразованию действительности» [1, с. 211]. В то время в испанской драматургии создавалась новая комедия, которая была представлена двумя жанрами: драмой чести и комедией плаща и шпаги, к которой и относится пьеса «Собака на сене», написанная им примерно в 1618 году.

Лопе де Вега разработал основную концепцию комедии плаща и шпаги: заменил пять актов на три, смешал трагическое с комическим; в пьесе заметно нарушение правила единства действия, места и времени. «Сюжет совмещает, по меньшей мере, две пересекающиеся любовные линии» [5, с. 11], а само чувство всегда одерживает победу, честь при этом остается незапятнанной.

Созданная Яном Фридом экранизация пьесы испанского драматурга по жанру также является комедией. Для советского режиссера эта была уникальная возможность поработать с новым материалом, так как до этого фильма он снимал документальное кино. Ян Фрид загорелся идеей снять комичную и водевильную картину. По этому поводу режиссер вел очень много споров с актрисой Маргаритой Тереховой, которая сыграла роль графини Дианы. Последняя настояла на своем: Ян Фрид во многом отказался от первоначальной идеи, а потому фильм вышел глубоким и даже местами серьезным. Стоит отметить, что, тем не менее, экранизация имеет черты мюзикла. Диалоги, написанные в стихах, идеально легли на музыку, созданную специально для фильма советским композитором Геннадием Гладковым. Это было новое видение произведения Лопе де Вега «Собака на сене».

За основу был взят перевод Михаила Лозинского [4], но режиссер значительно сократил комедию. Также были переделаны некоторые сцены. Например, диалог Теодоро и Тристиана на утро после ночного происшествия в доме графини был значительно изменен. Первая песня в исполнении Армена Джигарханяна «Все это так, архитектура...» почти целиком была написана сценаристами, так как стихотворение такого содержания едва ли можно было встретить в текстах испанских драматургов XVII века. Заметим, что такая переработка произведения вовсе не испортила картины, наоборот, диалоги получились живыми, легкими и понятными зрителю.

Не только речь героев сделала фильм запоминающимся. Идеально подобранный актерский состав принес популярность экранизации. Итак, роль графини сыграла Маргарита Терехова, которая очень уверенно чувствовала себя во время съемок «Собаки на сене», часто вступала в спор с режиссером, желая видеть свою героиню драматичной. Благодаря своему опыту и строптивому характеру Тереховой, по мнению многих критиков, удалось идеально вжиться в образ высокомерной и властолюбивой графини. На съемочной площадке, как и в фильме, иногда кипели поистине испанские страсти. Во время сцены, где Диана дает пощечину Теодоро, актеры настаивали на том, чтобы все выглядело натурально. Маргарита Терехова по-настоящему ударила Боярского, и кровь в кадре тоже была настоящая.

Как указывает Марианна Каплун в своей статье, посвященной сорокалетию фильма, на роль Теодоро пробовались такие актеры, как Олег Янковский и Олег Даль [3], но Ян Фрид решил рискнуть и отдать роль главного героя молодому и начинающему актеру – Михаилу Боярскому. Поначалу он не оправдывал возложенных на него надежд, так как был очень скован. Его хотели снять с роли, но Терехова настояла на том, чтобы Боярскому дали шанс раскрыться. Боярскому в итоге удалось передать душевное состояние места робкого, лелеющего надежду, где-то пылкого и отчаянного влюбленного.

Стоит отметить, что персонажи второго плана несколько переигрывали, но это вполне допустимо в рамках водевиля и несколько не портило картины.

Наоборот, чрезмерная экспрессия, накал страстей помогали развить любовную интригу. Образы получились живыми и страстными, что вполне соответствовало национальному характеру испанцев. Например, Армен Джигарханян идеально подошел на роль слуги-разбойника Тристана. Этому способствовали и убедительная игра актера, и его южная внешность. Джигарханян смог создать по-настоящему колоритного персонажа. Роль Марселлы в экранизации сыграла Елена Проклова. В комедии Лопе де Веги служанка Дианы была глубоким персонажем, но режиссер значительно сократил роль, поэтому в фильме Марселане выглядит трагично. Удачно передали образы ухажеров графини актеры Николай Караченцов и Игорь Дмитриев в роли молодого и буйного маркиза Рикардо и робкого и меланхоличного графа Федерико.

Все действие комедии испанского драматурга происходит в Неаполе. Для воссоздания атмосферы старинного итальянского города был выбран Ливадийский дворец, находящийся в Крыму. В оригинальном тексте Лопе де Веги очень мало ремарок, а все развитие сюжета происходит в основном в зале графини. Поэтому режиссерское решение с выбором локаций можно считать поистине гениальным. Цветущие сады, зеленые аллеи, величественные залы дворца – вся эта живописная картина не только помогала раскрыть любовный конфликт, но и в полной мере передать атмосферу Испании XVII века.

Костюмы героев в этой связи становятся не менее важным элементом. Они выглядят богато, несмотря на то, что фильм снимался во времена Советского Союза, когда в стране был дефицит. Историк моды Александр Васильев считает, что ни интерьер, ни костюмы в фильме не соответствуют стилю Испании XVII века, хотя тут же отмечает, что зрителей это все устраивало: их восхищала такая роскошь, и возможность «смотреть своих любимых актеров, а не на костюмы». Тем более, что в фильме очень хорошо была раскрыта идея с переодеванием: Тристан выдает себя за греческого купца. Сначала маску примерил слуга, а затем и Теодоро, когда «примерит» роль графа. К концу комедии он преобразится: черный цвет его одежды сменится белым – благородным и светлым.

Свадьба Дианы и Теодоро во многом напоминает карнавал, на котором стираются границы высокого и низкого. Это своеобразно подчеркивает мотив кружения: люди веселятся по случаю свадьбы, они чествуют новобрачных, поздравляют графа Лудовико, который вновь обрел сына, но Теодоро печален. Так и заканчивается фильм. Читая пьесу, этот момент можно попросту упустить из виду, так как в тексте на этом не делается акцента. Режиссер же сумел таким образом сделать финал открытым и заставить задуматься о более глубоких вещах, скрытых за внешней радостью. Экранизация пьесы «Собака на сене» помогла зрителю во многом «освоить» книжный текст, выделила и подчеркнула необходимое. В ходе создания кинообраза то, что было скрыто в тексте драматурга, стало очевидным и зримым, а то, что требовало описания и дополнения, состоялось на экране, стало своеобразным диалогом.

Зрителю и читателю представилась уникальная возможность включиться вместе с режиссером и актерами в процесс сотворчества, замечательно выраженного виртуализированным словом.

Список литературы

1. *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв. М.: АСТ: Астрель, 2012. 213 с.

2. *Ершова И.* Лопе де Вега и создание испанского театра. Видеолекция // Постнаука [Электронный ресурс]. URL: <https://postnauka.ru/video/98209> (дата обращения: 15.11.2020).

3. *Каплун М.* Узнаешь в тот же миг: 40 лет комедии «Собака на сене» // Lumiere (Люмьер). Независимый журнал от киноманов для киноманов. 20.01.2018 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lumiere-mag.ru/uznaesh-v-tot-zhe-mig-40-let-komedii-sobaka-na-sene/> (дата обращения: 15.11.2020).

4. *Lope de Vega.* Собака на сене / пер. М. Л. Лозинского / Лопе де Вега // Избранное. М.: Наука, 2002. С. 261–416.

5. *Старицына Ю. А.* История зарубежной литературы XVII–XIII вв.: теория и практика. Стерлитамак: СФБашГУ, 2017. 80 с.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент СФ БашГУ (Стерлитамак), доцент *Ю. А. Старицына*.

РЕЗОЛЮЦИЯ

XV Всероссийской студенческой конференции «Кино. Речь. Культура» 19, 20 ноября 2020 г.

19, 20 ноября 2020 года на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения» состоялась XV Всероссийская студенческая конференция «Кино. Речь. Культура» с целью обобщения и трансляции результатов исследований студентов в филологической и искусствоведческой областях научного знания. Проблемное поле конференции составили ключевые тенденции современной культуры, связанные с взаимодействием языковых явлений с продуктами киноискусства, изменением речевых стратегий кинотекста в мировом культурном пространстве. Была организована работа трех секций.

В очной форме прозвучали 23 доклада. В конференции приняли участие более 100 студентов десяти высших учебных заведений различных городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Великого Новгорода, Омска, Самары, Стерлитамака, Челябинска.

Участники конференции отметили:

1. Высокий уровень представленных материалов, отражающих разноплановую подготовку студентов, позволившую молодым ученым обменяться опытом в области теории и практики киноискусства, литературоведения, языкознания, журналистики и литературного творчества.

2. Интерес к практико-ориентированному подходу научных исследований, демонстрацию профессиональных компетенций студентов, способных к исследовательской деятельности, анализу, синтезу, классификации, типологии, представлению результатов.

3. Положительный эффект совместной работы участников конференции в определении новых подходов к решению проблем и задач в области филологии и искусствознания.

4. Достижение цели конференции: ее участники раскрыли научный потенциал на основе обращения к актуальным проблемам языка, киноискусства, литературы, искусствознания, культуры. Рабочая обстановка форума способствовала формированию мотивации выступающих к участию в совместной творческой, интеллектуальной деятельности; были созданы благоприятные условия для демонстрации результатов научно-исследовательской работы.

5. Необходимость продолжения изучения и обобщения отечественного и зарубежного опыта исследования языка, кино, литературы и искусства, выстраивания научного диалога с предшественниками и современниками в выбранном направлении, поиску собственных решений в широкой проблематике современной культурной глобализации и диалогизации.

6. Целесообразность опубликования результатов научно-практической работы участников форума в электронном и печатном виде для популяризации проводимых исследований.

Учитывая вышеизложенное, участники форума рекомендуют разместить сборник материалов конференции в базе данных РИНЦ на платформе e-library.ru.

Принята участниками конференции единогласно 20 ноября 2020 года.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово	3
Программа конференции	4

Секция 1. Речевая культура современного общества в зеркале медиа

<i>Алексеева Ю. Д., Павенков О. В.</i> Исследование языковой интерперсональной метафункции в фотографиях политических лидеров в России.	5
<i>Арчаков Д. В.</i> Культурная принадлежность и культурная отчужденность субъекта медиасреды через призму мемов	12
<i>Гусев И. С.</i> Слова-паразиты как вербальные паузы: к вопросу об уровне владения речью	15
<i>Кобылина В. А.</i> Речевой портрет Л. Г. Парфенова в выпусках YouTube-канала «Парфенон»	19
<i>Кобяков А. В.</i> Феминитивы-субстантиваты в языке медиа.	23
<i>Кожевникова П. И.</i> Территориальные диалекты – родники, питающие русский язык	26
<i>Лобова О. А.</i> Влияние на речь молодежи современных медиа	29
<i>Лутошкина С. А.</i> Новый язык социальных медиа: Тик-Ток	34
<i>Матушкин В. Д.</i> Распространение неправдивой информации (фейков) во время пандемии коронавирусной болезни COVID-19	37
<i>Причина А. А.</i> Языковая интерактивная метафункция в фотографиях религиозных лидеров	42
<i>Рормозер К. Н.</i> Немецкая составляющая речевой ситуации в Великом Новгороде	49
<i>Тонких И. Ю.</i> Использование мультимодальных методов в исследовании языка фотографий	53

Секция 2. Смысловые стратегии кинотекста

<i>Барташевич Д. А.</i> Эволюция французского кино и его будущее	59
<i>Венедиктова С. И.</i> Языковые особенности мультсериала «Смешарики» ...	63
<i>Докучаев И. И.</i> Видеоигры как форма искусства: деконструкция и метанарратив в работах Йоко Таро	69
<i>Долгомер З. В.</i> Поэзия в кино: взаимодействие словесного и визуального (на материале фильмов Э. Рязанова)	78

<i>Жигалова Я. И.</i> Язык кинематографа в движении времени: обзорно-аналитический взгляд	82
<i>Заздравин И. В.</i> Деонтологические проблемы журналистики в кино: образы, сюжеты, конфликты	86
<i>Калашикова Е. О.</i> Язык рекламной анимации в эпоху цифровых технологий	91
<i>Лоран В. В.</i> Киноязык Гая Ричи	94
<i>Михайленко К. О.</i> Языковое решение анимационных экранизаций русских былин	99
<i>Назаров М. А.</i> Образ Ф. М. Достоевского в кино	103
<i>Прутцева А. К.</i> Трансформация представлений о любви в кинематографе	108
<i>Сюндюкова В. Р.</i> «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» Андрея Тарковского: диалог через века	111
<i>Фадеев А. Б.</i> Язык анимационной вселенной DC	115
<i>Фокина А.</i> Польский кинематограф в поиске языка национальной идентичности	121
<i>Шилов О. А.</i> Постмодернистский метанарратив в кино	126
<i>Шуляк С. С.</i> Язык современной кинокритики: кинообзоры YouTube-блогеров	131

Секция 3. Литература и кино: от художественного текста к экранизации

<i>Бачинин О. В.</i> Репрезентация аномии советского общества в кинокартине С. А. Соловьева «АССА» (1987)	137
<i>Белая А. М.</i> Природа структурных различий в рационациях Эдгара По и детективах Артура Конан Дойла	141
<i>Ершова В. А.</i> Проблема счастья в пьесе Лопе де Вега «Собака на сене» ..	144
<i>Иванова В. Д.</i> Киноверсия романа А. Р. Беляева «Человек-амфибия»: особенности трансформационных приемов	148
<i>Коньшьева Н. Ю.</i> Сложности познания действительности в новеллах Р. Музиля «Созревание любви» и «Искушение кроткой Вероники»	152
<i>Кунгурцева А. П.</i> Особенности экспрессивного синтаксиса романа Е. Водолазкина «Брисбен»	155
<i>Магазёва С. И.</i> Натурализм в романе Э. Золя «Тереза Ракен» и специфика экранизации произведения («In secret»)	158

<i>Маер А. А.</i> Две новеллы Апулея в пересказе Боккаччо: диалог эпох	161
<i>Наумова К. М.</i> «Вещь без тайны»: о киноленте «Дубровский» (2014)	165
<i>Олишевец А. В.</i> Особенности трактовки сюжета книги бытия в полулитургической драме «Действо об Адаме»	169
<i>Самсонова А. А.</i> Образ Викниксора в повести Г. Белых и Л. Пантелеева и фильме «Республика Шкид» (лингвориторический аспект)	174
<i>Твердохлебов А. С.</i> Сюжет сделки с дьяволом в западноевропейской литературе: от Рютбёфа до Гёте	176
<i>Шолохов М. А.</i> Взаимодействие кино и литературы как форма эволюции художественного произведения (на материале рассказа Артура Кларка «Часовой» и фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея»)	182
<i>Шумакова Е. А.</i> Сопоставительный анализ нарративной организации романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» и киноэкранизации (реж. Е. Анашкин, 2019)	186
<i>Яковлева А. Э.</i> Особенности экранизации комедии Лопе де Вега «Собака на сене»: герои в экранизации Яна Фрида	190
Резолюция XV Всероссийской студенческой конференции «Кино. Речь. Культура» 19, 20 ноября 2020 г.	194

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Кино. Речь. Культура

Материалы XV Всероссийской
студенческой конференции

(Санкт-Петербург, 19, 20 ноября 2020 г.)

Редактор *А. Г. Сахно*
Компьютерная верстка *С. И. Рожковой*

Подписано в печать 14.10.2021. Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Печ. л. 12,5. Усл.-печ. л. 11,6. Уч.-изд. л. 12,6. Тираж 500 экз. Заказ 65.

СПбГИКиТ. 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13.
ИзПК СПбГИКиТ. 192102, Санкт-Петербург, ул. Бухарестская, 22.