

3. Луговая Ю.А. Текст и антитекст как контрастные формы медиакультуры / Ю.А. Луговая // Журналист. Социальные коммуникации. – 2012. – № 4. – С. 125–133.
4. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г.М. Маклюэн / пер. с англ. В. Николаева. – 2-е изд. – М.: Гиперборея, 2007. – 464 с.
5. Потапова О.С. Компьютерная игра в пространстве культуры / О.С. Потапова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4. – С. 349–353.
6. Пронина Е.Е. Психология журналистского творчества / Е.Е. Пронина. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2003. – 320 с.
7. Тоффлер Э. Шок будущего: пер. с англ / Э. Тоффлер. – М.: АСТ, 2008. – 557 с.
8. Хейзинга Й. Homo Ludens; статьи по истории культуры / Й. Хейзинга / пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 248 с.
9. Ясперс К. Духовная ситуация времени / К. Ясперс / пер. с нем. М.И. Левиной. – М.: АСТ, 2013. – 285 с.
10. Myers D. Social Psychology / D. Myers. – Hope College: 2013. – 11th ed. – URL: http://highered.mheducation.com/sites/0078035295/information_center_view0/sample_chapter.html
11. The International. – URL: <http://ru.dota2.com/2011/08/%C2%ABthe-international%C2%BB/>

**«ПРОЧИТАЙ, ПОКА НЕ ЭКРАНИЗИРОВАЛИ»:
СПЕЦИФИКА ПЕРЦЕПЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЮЖЕТА**

Масленкова Наталья Александровна

*кандидат филологических наук, доцент, Самарский
государственный университет, Россия, г. Самара
e-mail: maslenkova@mail.ru*

Аннотация. Цель данного исследования – выявить особенности восприятия литературного произведения и его организации. Автор опирается на свидетельства реципиентов, в частности, используя метод автоэтнографии. Результат наблюдений – зависимость восприятия художественных текстов от того, что было первым: кино или литература.

Ключевые слова: художественная перцепция, литература, кинематограф, экранизация.

«На этой неделе в российский прокат выходит “Исчезнувшая” Дэвида Финчера – самая ожидаемая экранизация года», – пишут рецензенты одного из многочисленных сайтов, посвященных фильмам, снятым на литературной основе – так называемым экранизациям. Авторы сайта «Воздух» представили девять книг (в том числе и не переведенных на русский язык), которые, по мнению авторов статьи, «надо срочно успеть прочитать, чтобы потом говорить, что “книга лучше”» [13]. Их интересуют пока еще не вышедшие на экран фильмы, материалы сайта датируются 30 сентября 2014 г., когда первый упоминаемый в рецензии фильм «Исчезнувшая» еще не вышел на экраны (премьера в России состоялась 2 октября). Они несколькими словами характеризуют книгу Гиллиан Флинн как «главный бестселлер десятилетия – психологический триллер, в котором неожиданных поворотов сюжета больше, чем может пожелать даже самый требовательный читатель» и высказывают предположение, что фильм не будет соответствовать книге («Финчер что-то там задумал назло тексту»). И это не означает, что фильм будет хуже книги («в тексте-то ничего нет, кроме сюжета, а Финчер как раз известен своим умением делать красиво») [13].

Вообще, ожидания авторов статьи достаточно оптимистичны. Например, относительно предстоящей экранизации бестселлера в жанре нон-фикшн «Несломленный» Лолы Хиллебранд, сценарий для которой написали братья Коэны для Анжелины Джоли, планирующей выступить режиссером фильма. А об экранизации романа «Скрижали судьбы» Себастьяна Барри (премия Costa 2008 года, шорт-лист Букеровской премии) написано, что это «редкий случай, когда уже на стадии подготовки фильма понятно, что он отдаст должное оригиналу: Джим Шеридан в режиссерах, в ролях пациентки и ее доктора Ванесса Редгрейв и Эрик Бана – и еще целое море известных имен во флешбэках» [13].

В настоящее время литература активно «сотрудничает» с визуальными искусствами, и экранизация – одна из основных форм такого взаимодействия. Однако, как отмечают исследователи, в этой ситуации всегда возникает проблема адекватного «перевода» с языка одного вида искусства на язык другого, проблема авторских интерпретаций, когда чисто вербальный язык литературы

должен превратиться в язык аудиовизуальный. Работ, исследующих этот феномен, достаточно много. Среди них можно упомянуть статьи Ю. Сороки [8], монографии М. Зака [5], О. Аронсона [1] и пр. Во всех этих работах исследователей интересует либо деятельность автора произведения (чем отличается концепция писателя от концепции режиссера – т. е. в данных работах реализуется чисто функциональный подход), либо особенности поэтики фильма и книги, отличия в развитии сюжета, портретов героев и пр. Так, для О. Аронсона экранизация – перевод оригинала на другой язык: «Возвращаясь к проблеме экранизации, мы теперь можем утверждать, что говорить о ней в терминах перевода нужно и даже необходимо, но только тогда, когда акцентируется момент непереводимости, то есть то, для чего не может быть найдено соответствия, – всякое сходство оказывается ущербным. Это вводит иную ситуацию мимесиса: подражание не как копирование и имитация, а как нахождение иного в языке (потенциальный перевод, который содержится в тексте “между строк”), способного ухватить нерепрезентируемое оригинала (или тот опыт, который неизбежно теряется в переводе)» [1, с. 140].

Но есть такой аспект перевода языка литературного на кинематографический, который определен еще одним активным участником художественного процесса, а именно – реципиентом, читателем или зрителем.

Восприятие художественного произведения реципиентом определяется ситуацией перцепции. Здесь возможны два варианта развития событий. Первый вариант – когда реципиент сначала становится читателем, потом зрителем. Во втором варианте наоборот – он сначала смотрит фильм, а потом читает книгу.

Подход к изучению художественной перцепции в отечественной науке задан работами Л.С. Выготского, в частности, его «Психологией искусства» [4]. Одна из важнейших идей, высказанных им в этой работе, заключается в том, что произведение искусства не сводится ни к сумме художественных средств, его составляющих, ни к передаче чувств и эмоций авторов: и то, и другое в процессе восприятия произведения подвергается «метаморфозам» под влиянием культурного опыта реципиента, получается сплав инди-

видуального и общественного в этом опыте, в котором конечный результат не сводится к сумме составляющих. Это означает, что восприятие произведения зависит прежде всего от способности реципиента воспринимать художественные формы, от кода носителя текста.

Не претендуя на подробное описание методологии подобного исследования, отмечу, что попытаюсь остаться в рамках искусствоведческой парадигмы, но при этом буду считать основным жанрообразующим фактором подобных произведений взаимозависимость воображения воспринимающего субъекта и некоей исходной содержательной структуры – фильма, литературного текста, картины. (Основным источником сведений о восприятии книг и прочего в данной работе является прежде всего автоэтнография (описание собственного рецептивного опыта), а также свидетельства других реципиентов, взятые на форумах зрителей и читателей).

Возвращаясь к проблеме перцепции художественного текста в ситуации экранизации, отмечу, что большую роль здесь играет именно культурный опыт реципиента, который, если использовать терминологию Аристотеля, либо умеет, либо не умеет сопереживать художественному произведению. Усилия реципиента направлены на то, чтобы из предложенной автором знаковой конструкции создать ту действительность, которую он сможет пережить и эмоционально, и в какой-то степени физически. Известны примеры, описанные этнографами, когда люди не могут считывать кинематографический код так, как это делают, например, аборигены, описанные М. Маклюэном в «Галактике Гутенберга». М. Маклюэн связывает способность к восприятию художественного текста с умением человека читать: «...представители бесписьменных обществ не могут воспринимать кинофильмы или фотографии без длительной предварительной подготовки» [6, с. 30]. Человек, не умеющий читать, не может определенным образом фокусировать зрение, создавая зрительную перспективу, столь необходимую для восприятия кинематографа: «Письменность развивает у людей способность фокусировать свой взгляд на некотором расстоянии перед образом, так что мы воспринимаем всю картинку одним взглядом. У бесписьменных людей такая привычка не выработана, они видят

предметы иначе. Они скорее сканируют предметы и образы подобно тому, как мы это делаем с печатным текстом – сегмент за сегментом» [6, с. 31]. Продолжая мысль М. Маклюэна, можно объяснить, почему дети, не умеющие читать, не любят кукольные мультфильмы, предпочитая им рисованные. Кукольные мультфильмы требуют от ребенка, чтобы он на плоском экране телевизора увидел объемные фигуры и трехмерное пространство, чего он делать пока еще не умеет; ребенок быстро устает, напрягая зрение, чтобы «видеть» картинку. А рисованные мультфильмы плоскостные, в них нет множества деталей, из которых маленький зритель должен выбирать значимые для развития сюжетной линии (достаточно вспомнить, как сделан мультфильм для детей, например «Лунтик» или «Пчела Майя»). Впрочем, это тема для отдельного исследования и отдельной статьи. Повторим, что восприятие формы текста зависит от культурных навыков реципиента.

Чуть больше века в нашей стране массово воспитываются поколения тех, кого учили читать по книгам с картинками. Буквари до середины XIX в., что было прежде всего обусловлено возможностями производства книги, традиционно имели несколько иную структуру, чем советские: они включали алфавит с названием букв, двухбуквенные и трехбуквенные слоги, некоторые принципиально важные тексты (например, молитвы и вероучительные тексты) (см. рис 1).

Буква для учащегося читать по такому букварю прежде всего звучала, так как при учении ее надо было произносить. Написанное в первую очередь ассоциировалось со звучащим.

А современные азбуки по большей части передают информацию через иконическое изображение. Текст в них дублируется рисунками: если надо прочитать слова «пилот, плотник, капитан», то на картинке рядом изображены пилот, плотник и капитан (см. рис. 2).

Такое обучение связывает написанное в первую очередь с увиденным, а не с услышанным. Можно предположить, что во втором случае декодирование напечатанного текста будет для респондента более успешным, если оно будет сопровождаться или предваряться визуальной передачей той же или похожей информации.

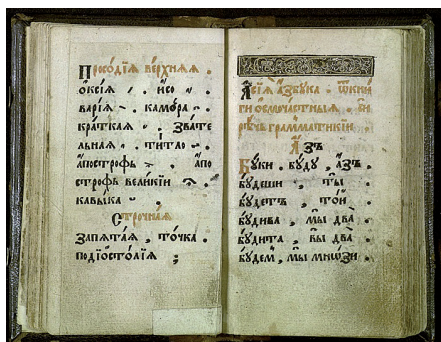


Рис. 1. Азбука Василия Бурцова, 1637. Источник иллюстрации [3]



Рис. 2. Иллюстрация Букваря, 1987. Источник иллюстрации [2, с. 35]

Неслучайно современные книги, предназначенные для детей, обязательно включают в себя картинки. Детская оценка книги без картинок – это, по мнению ребенка, «неинтересная книга». Опыт показывает, что большинство визуальных образов, сохраняющихся у человека в течение жизни, связаны именно с впервые увиденными в книге иллюстрациями (например, внешний облик жар-птицы или хитрой лисы). При этом надо учесть, что маленькому ребенку лет трех-четыре книгу читают, а значит, слова для него прежде всего звучат, а видит он при этом картинку, а не буквы.

Человек, который в силу обстоятельств прочитывает огромное количество печатных текстов (историк или литературовед, например), может стать профессиональным читателем: вербальный напечатанный текст для него самодостаточен, и такого читателя иногда иллюстрации даже раздражают, так как его способность наделять буквы смыслом развита настолько, что может творить вполне удовлетворительные миры. В качестве яркого примера такого раздражительного отношения можно привести статью Ю. Тынянова «Иллюстрации» [9], который считает, что картинки ограничивают, сужают смыслы, содержащиеся в тексте. Очевидно, что зависимость воображения от наличия визуального знака утрачивается.

Но большинство обычных читателей (вернее, людей, умеющих читать), сохраняя способность к чтению, нуждаются в текстах, которые бы отвечали их возможностям декодировать информацию.

В принципе, можно говорить, что вербальный знак у читающего большинства запускает иной механизм воображения, чем у профессионального читателя. Обычный читатель нуждается в дублировании визуальной и вербальной информации. Одним из следствий такой ситуации для современного реципиента является необходимость соотнесения реализации разных сюжетов в таких тесно связанных друг с другом видах искусства, как литература и кинематограф. А другим следствием – способность читателя декодировать вербальные и аудиовизуальные коды искусства, его способность фантазировать, создавать воображаемые миры в литературе.

Анализируя свои возможности читателя-зрителя, я отчетливо понимаю, что я – профессиональный читатель, так как я филолог, и кроме того, вообще с детства много читающий человек, который уже лет в пять умел читать книги про себя. И я помню, что видела в своем воображении и Америку «Тома Сойера», и Англию «Принца и нищего», и Россию рассказов Чехова. И очень хорошо знаю ситуацию, когда выбираю из множества экранизаций ту, которая больше соответствует моей фантазии. Так, например, Печорин в моем восприятии – это Олег Даль в телеспектакле Анатолия Эфроса (1974) (рис. 3), не Владимир Ивашов в экранизации Станислава Ростоцкого (1965) (рис. 4), не Игорь Петренко в сериале-экранизации Александра Котта (2006) (рис. 5). Мои «претензии» схожи с опытом других зрителей: «Мне сериал понравился. Единственное, что не совпало с моим представлением этого произведения – внешний вид главного героя! Я не имею в виду, то, как застегнут сюртук (кстати, у Лермонтова Печорин застегивал его именно так!), а то, что Печорин не был таким красавцем. В повести “Княгиня Лиговская” описана его внешность» (AmazonkA, 8 июня 2007, 01:14 [10]).

Важно, что реципиент апеллирует именно к своему воображению во время чтения текста («не совпало с моим представлением...»). Сравните это с другой цитатой: «Главный герой меня поразил. После сериала я читала книгу, и представляла именно Игоря Петренко, хотя в книге ясно дано противоположное внешнее описание. Он отлично воплотил образ. Это грусть, уверенность, наглость, печаль. Монологи его героя засели у меня в голове,

и я их запомнила, смотрю фильм и одновременно прокручиваю их. С помощью фильма я стала лучше понимать Печорина» (Ераста, 3 августа 2008, 21:45 [10]).



Рис. 3. Олег Даль в роли Печорина. Телеспектакль «Страницы журнала Печорина», реж. А. Эфрос. Источник иллюстрации [11]



Рис. 4. Владимир Ивашов в фильме «Герой нашего времени. Бэла», реж. С. Росточкий. Источник иллюстрации [12]



Рис. 5. Игорь Петренко в сериале «Печорин, или Герой нашего времени», реж. А. Котт. Источник иллюстрации [7]

Важно, что Ераста читала книгу после просмотра сериала. И для нее уже было совершенно не значимо описание внешности Печорина в романе: его абсолютно компенсировал кинематографический образ. Реципиент уже видела героя, поэтому воображению

не было смысла работать. На самом деле, Олег Даль тоже не очень соответствует лермонтовскому описанию, как и Петренко. Что заставляет меня выбирать именно его? Ощущение, эмоциональное совпадение образа с моим образом, моим переживанием. Мне кажется, что Печорин был такой. Этого выбора Ераста, видимо, лишена вследствие первичности для нее кинематографического образа.

Подобный опыт я переживала, например, с капитаном Врунгелем и Электроником. Мне не нравились книги, потому что их сюжет не соответствовал кинематографическому, герои фильма не вписывались в ту реальность, которую продуцировало воображение при прочтении текста. А когда я читала «Солярис» Станислава Лема, хотя и книга была несколько не похожа на фильм Андрея Тарковского, на месте главного героя воображала Донатаса Баниониса. Примеры можно множить и множить: Гамлет, Шерлок Холмс, споры о том, какая экранизация наиболее «приближена» к литературному источнику, сделали бы из данной статьи монографию.

Возвращаясь к недавней кинопремьере «Исчезнувшей», могу сказать, что, поскольку я сначала посмотрела фильм, а не прочитала книгу, герои романа для меня однозначно будут иметь внешность Бена Аффлека и Розамунд Пайк.

Литература

1. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. Аронсон / под ред. А.И. Рейтблата, Н.В. Самутиной. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 264 с.
2. Букварь / общ. ред. С.В. Михалкова. – М.: Просвещение, 1987. – 127 с.
3. Вознесенский А.В. Азбуки, буквари, грамматики, словари XVI–XVII веков / А. Вознесенский / Выставки отдела редких книг. – URL: <http://expositions.nl.ru/ABC/3.php>
4. Выготский Л.С. Психология искусства / Л. Выготский / под. ред. М. Ярошевского. – М.: Лабиринт, 2008. – 345 с.
5. Зак М. Кино как искусство или настоящее кино / М. Зак / сб. статей. – М.: Материк, 2004. – 440 с.
6. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн / пер. с англ. А. Юдина. – Киев: Ника-Центр, 2003. – 432 с.
7. Печорин, или Герой нашего времени AllStars. – URL: <http://allstars.pp.ru/serials/p/pechorin/>

8. Сорока Ю.Г. Кинодискурс повседневности постмодерна / Ю.Г. Сорока / Сайт створений соціологічним факультетом Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – URL: http://www.sociology.kharkov.ua/rus/chten_01.php

9. Тынянов Ю. Иллюстрации / Ю. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 310–318.

10. Форумы сайта Кинопоиск. – URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/160896/>

11. Яндекс. Телепрограмма Яндекс. – URL: <http://tv.yandex.by/2/program/209059/event/12117996?ncrnd=3923>

12. Яндекс. Телепрограмма Яндекс. – URL: <http://tv.yandex.ru/51/program/467715/event/60478121>

13. 10 современных книг, которые надо прочитать, пока их не испортила экранизация. Воздух. – URL: <http://vozduh.afisha.ru/books/10-sovremennyh-knig-kotorye-nado-prochitat-poka-ih-ne-isportila-ekranizaciya>

ТЕРРОРИЗМ КАК TV-ТЕРРОР

Мацышина Ирина Витальевна

*кандидат политических наук, доцент Одесского национального университета им. И.И. Мечникова, Украина, г. Одесса
e-mail: mivbravo@gmail.com*

Аннотация. Новые способы передачи и восприятия, а также модели поведения обусловлены телевидением, с помощью которого формируется картина мира. Поиск изображений терроризма в телевизионных сюжетах является целью данной статьи. С помощью метода бинарной оппозиции удалось выяснить репрезентативные формы насилия. Вместе с этим, формируя телевизионные сюжеты о терроризме, журналисты размывают границы его противопоставлений, что демонизирует сам образ терроризма на экране. Так репрезентативная сущность терроризма порождает его новые формы.

Ключевые слова: визуальность, коммуникация, репрезентация, публичность, телевидение, терроризм.

Понимая явление террора как пропаганду в действии, телевидение становится одним из основных механизмов террора. Транслируя насилие, визуальная коммуникация порождает насилие. Ряд современных технологий расширили производство визуального