

На правах рукописи

Решетникова Валерия Вячеславовна

**ТЕЛЕЭКРАНИЗАЦИЯ: КЛЮЧЕВЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Специальность: 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2009

Работа выполнена в ФГОУ «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания» на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Горюнова Надежда Львовна

Официальные оппоненты:

- доктор искусствоведения, профессор Утилова Наталья Ивановна Всероссийский государственный университет кинематографии им.С.А.Герасимова
- кандидат искусствоведения Суменов Николай Мухтарбекович, член Союза кинематографистов России

Ведущая организация: Научно-исследовательский институт киноискусства

Защита состоится 17 декабря 2009 г. в 13.00 часов на заседании Диссертационного совета Д.206.002.01 при ФГОУ «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания» по адресу: 127521, Москва, ул. Октябрьская, 105, корп. 2, ауд. 1003.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГОУ «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания».

Автореферат диссертации размещен на сайте www.ipk.ru

Автореферат разослан 16 ноября 2009 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета, кандидат филологических наук
Уразова С.Л.

Общая характеристика работы

Телевизионная экранизация, бесспорно, является одной из основных форм современного игрового телевидения, важной составляющей культурной жизни наших современников. В разные годы заметными событиями становился выход на телеэкраны таких фильмов на основе известных и любимых многими произведений литературы, как «Жизнь Клима Самгина» (реж. В. Титов, 1986 г.), «Собачье сердце», «Идиот» и «Мастер и Маргарита» (реж. В. Бортко, 1988, 2003 и 2005 гг.) и ряда других.

Актуальность исследования обусловлена наличием незначительного числа теоретических работ по данной теме, особенно таких, в которых предметом исследования выступали бы, прежде всего, игровые фильмы, снятые на основе литературных произведений специально для телевизионного показа, а не телевизионные спектакли и не киноэкранизации.

Данная экранная форма имеет на телевидении свою историю и является весьма распространенной системой взаимодействия литературы и экрана. В последние годы тенденция обращения к значительным произведениям мировой литературы в качестве основы телесериалов, на наш взгляд, не идет на спад. Но, к сожалению, зачастую литературный текст воспринимается сквозь призму зрительской, а не читательской культуры. В диссертации подчеркивается насущная необходимость перевода зрителя в иной статус. Именно удачные телефильмы на литературной основе могут стимулировать обращение зрителя к книге и обусловить его переход в статус читателя.

Внушительное число экранизаций низкого качества, снятых в последнее время по литературным произведениям, делают актуальным стремление диссертанта проанализировать причины появления таковых, сопоставить готовые телефильмы в качестве примеров удач и неудач творческих коллективов.

Экранизации литературных произведений заслуживают пристального рассмотрения своих специфических особенностей как в сопоставлении с аналогичным направлением киноэкрана, так и вне сравнений.

Степень научно-теоретической разработки проблемы. Тема взаимодействия литературы и экранного искусства весьма обширна, она не исчерпывается наличием только лишь собственно экранизаций. Этой теме уделяют внимание философы, литературоведы, искусствоведы, а также непосредственные практики данного вида творчества – режиссеры, применяя в своих работах различные методологические подходы и способы анализа. В монографиях, статьях и диссертациях можно найти интереснейшие наблюдения, посвященные различным проблемам этой взаимосвязи.

Феномен телевидения глубоко и всесторонне исследован канадским философом и культурологом Г. М. Маклюэном, автором теории определения

общества по доминирующему в нем типу коммуникации. Его рассуждения о мировом контроле политической, духовной и культурной жизни со стороны масс-медиа перекликаются с подобными идеями выдающегося философа Франкфуртской школы Т. Адорно.

Процесс трансформации читателя в зрителя, повлекший за собой некоторый регресс, затухание культуры чтения, осмысливает Н. Хренов. Рассмотрению киноискусства с позиций семиотики – науки о знаковых системах – посвящены работы М. Ямпольского. Семиотический подход к собственно киноэкранизациям как специфическому типу взаимодействия двух искусств применил С. Арутюнян, что позволило ему провести сравнительный анализ «языка кино» и «языка литерату-ры».

Осмыслению миссии писателя в кино, разнице приемов литературы и кинематографа, качествам и свойствам сценария как феномена драматургии, находящегося в сфере двух искусств, посвятили свои труды Вс. Пудовкин, В. Шкловский, В. Демин, А. Варганов и др.

Звуковой кинематограф как культурное явление, объединяющее кино и литературу и, более того, тему кино как продолжения литературы, исследовали И. Маневич, Ю. Богомолов, Л. Зайцева. Проблему функций слова в литературе и на экране, проницаемости границ между литературой и кино, их способности к взаимообогащению рассмотрела Н. Горницкая. Феномен экранизации как частный случай общей проблемы интерпретации затрагивали И. Вайсфельд и Е. Левин.

В современной российской критике остается весьма значимым жанр статей и рецензий на телевизионные передачи о литературе и телесериалы. Он не столь фундаментален и принадлежит более журналистике, чем науке, но позволяет фиксировать и отслеживать текущие впечатления критиков и искусствоведов от увиденного. Таковы статьи и рецензии Л. Донец, И. Петровской, С. Тароциной и многих других.

Однако в литературе по данному вопросу само понятие «экранизация литературного произведения» в основном применяется к кинофильмам на литературной основе. Именно фильмы, снятые для демонстрации на экранах кинотеатров, являются объектом рассмотрения подавляющего большинства названных ученых, и обсуждаются в качестве удачных и неудачных примеров.

Собственно телевизионные экранизации, историю и жанровое разнообразие существования литературы на телевидении исследуют Е. Сергеев и Е. Сабашникова. К. Разлогов в контексте рассмотрения проблемы «глубины» художественного пространства на экране касается такого частного случая телеэкранизаций, как телевизионные спектакли. Некоторые отличия телеэкранизаций от киноэкранизаций рассматривает Е. Полегаева. Таким образом, анализ литературы по теме диссертации, несмотря на большой объем и глубину исследований, наводит на мысль, что внимание

ученых, уделенное теме собственно телевизионных экранизаций, пока еще недостаточно, особенно в свете специфики современного российского игрового телевидения.

Методология и методы исследования. Методология исследования основана на сочетании многоаспектного диалектического и системно-аналитического подхода к изучению материала. Автор опирался на основные положения, разработанные в теории искусств, культурологии, литературоведении, философии и психологии.

Работа проведена с опорой на такие методы эмпирического исследования, как сравнение, анализ и теоретическое обобщение. Анализу подвергались результаты процесса экранизаций различных литературных произведений, то есть готовые экранные продукты, созданные для телевидения и за редким исключением для кинематографа.

В диссертации применен и такой метод теоретического исследования, как восхождение от конкретного к абстрактному. От рассмотрения конкретных примеров готовых работ творческих групп через разбор современной литературоведческой понятийной базы и этапов создания фильмов-экранизаций к формированию универсальных положений, соблюдение которых необходимо создателям фильмов, удовлетворяющих моральным, эстетическим и художественным критериям.

Исторический метод использован в части рассмотрения таких забытых на телевидении жанров, как телеспектакль и «чтецкие» передачи, являющиеся огромным полем для существования литературы на телевидении.

Цель диссертационной работы состоит в том, чтобы при помощи вышеназванных методов анализа теоретического и фактического материала выявить возможности и условия адекватной интерпретации художественных образов литературных произведений в телевизионных экранизациях.

Задачи исследования:

- рассмотреть проблему взаимодействия литературы и современного российского игрового телевидения в контексте ныне существующих и забытых жанров;
- исследовать различия между кино- и телеэкранизациями литературных произведений;
- с позиции психологии чтения провести разделение зрителей на группы по признаку их читательского статуса;
- рассмотреть генезис художественного образа в литературе и в экранном искусстве;
- оценить возможность применения метода «вчувствования» при создании телеэкранизаций;
- исследовать художественный образ автора-повествователя в телевизионных экранизациях как один из аспектов интерпретации литературных произведений на телеэкране;
- выделить этапы создания телеэкранизаций и рассмотреть их в русле подчинения конечному результату процесса – появлению нового произведения искусства.

Объектом исследования является процесс создания телевизионной экранизации и ключевые аспекты интерпретации литературного произведения.

Предмет исследования – игровые фильмы, снятые на основе литературных произведений специально для телевизионного показа.

Научная новизна и теоретическая значимость работы состоят в следующем:

- исследована проблема взаимодействия литературы и экранного искусства на современном телевидении во всем многообразии жанров;
- предложена четкая классификация телезрителей по критерию образованности;
- выявлены различия между кино- и телеэкранизациями литературных произведений;
- изучен генезис художественного образа в произведениях литературы и телеэкрана;
- показано, что в процессе создания телевизионного художественного фильма на литературной основе для достижения качественного результата необходимо применение особого метода проникновения в художественный материал – метода «вчувствования»;
- выделены и рассмотрены этапы создания телеэкранизации в контексте подчинения всего процесса работы его конечной цели – возникновению значимого в культурном отношении нового произведения искусства.

Основные положения, выносимые на защиту:

- телевизионная экранизация имеет свой собственный генезис и существенные отличия от киноэкранизации;
- телевизионная экранизация должна соответствовать познавательным и эстетическим потребностям любой категории зрителей по предлагаемой классификации;
- создателям телевизионной экранизации необходимо владеть литературоведческим понятийным аппаратом для более глубокого и полного погружения в исходный материал и качественного выполнения поставленной творческой задачи;
- особый метод проникновения в художественный материал - метод «вчувствования» на основе всесторонней образованности и глубокого знания избранной темы является ключевым для достижения поставленной цели;
- все этапы создания телевизионной экранизации подчиняются конечному результату процесса – появлению нового достойного, качественного произведения искусства.

Практическая значимость работы. Теоретические положения в осмыслении творческого процесса создания телевизионной экранизации могут быть использованы в практической работе над телеэкранизациями, а также в преподавании основ телережиссуры и сценарного мастерства. Выводы, содержащиеся в диссертации, могут способствовать дальнейшему изучению литературных источников с целью их последующей экранизации.

Диссертация может представлять определенный интерес и для теоретиков экранного искусства.

Апробация работы. Некоторые положения, тезисы и выводы изложены автором работы в следующих публикациях: «Использование музыки в телепередачах» (Современные проблемы аудиовизуальных средств массовой коммуникации. Сборник статей аспирантов, вып. 15. М., 2005), «Тезисы к научно-практической конференции ИПК «Телевидение как вид искусства. Художественное осмысление новых средств массовой коммуникации», 30 мая 2007 г. (Сборник материалов конференции. М. 2007), «Нероманная» экранизация» (Вестник электронных и печатных СМИ № 4. М. 2007), «Литература на современном российском телевидении» (Вестник МГОУ, серия «Русская фило-логия», 2009, № 2. С. 212–221).

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры сценарного мастерства и искусствоведения Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Диссертация состоит из введения, двух глав (по 4 параграфа в каждой) и заключения.

Во введении обоснована актуальность диссертации, степень научно-теоретической разработки проблемы, методология и методы, применяемые автором, цель, задачи, объект и предмет исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, ее апробация, основные положения, выносимые на защиту.

Первая глава – «Экранизация – одна из ведущих форм игрового телевидения».

В первом параграфе «Определение понятия» приводятся существующие определения экранизации. Большинство из них характеризует феномен экранизации, как «перевод» или «приспособление» литературного произведения конкретного жанра к экрану. Однако существует и противоположная точка зрения, что экранизацию нельзя определять как «перевод» литературного произведения с одного языка искусства на другой, поскольку это новый вид художественного творчества, родившийся в XX веке.

По мнению автора данной работы, экранизация – художественная интерпретация литературного произведения, заключающаяся в переводе его на экранный язык посредством создания разнообразных изобразительно-звуковых образов (слово, музыка, шумы в различном сочетании с видеорядом). В этом процессе задействован весь арсенал доступных и необходимых для решения поставленной задачи аудиовизуальных средств: пластических (обдуманного выбора масштаба изображения, планов съемки, перспективы, света и цвета, спецэффектов, титров и субтитров в случае необходимости), динамических (разнообразного внутрикадрового движения, пространственных связей, временных отношений, не фиксируемых нами в обычной жизни, монтажных переходов, ритма) и звуковых. В результате такой интерпретации появляется новый художественный экранный продукт, снятый по книге, имеющейся в культурном багаже человечества.

Данное определение относится как к кино-, так и телефильмам, телеспектаклям, в основу которых положен литературный текст – что доказывает общее родовое единство тех и других экранных произведений. Во втором параграфе «Литература на современном российском телевидении. Забытые жанры» автор подчеркивает, что придерживается взгляда на телеэкранизацию, как на отдельный жанр телевидения, разделяя мнение известного искусствоведа А.С. Вартанова, который в статье «Телевидение и кино» пишет: «Наряду с формами коммуникации, присущими информационным, журналистским жанрам... широкое распространение на ТВ <имеют> такие жанры, как многосерийные экранизации произведений литературной классики, а также историко-биографические, музыкальные и другие жанры и формы».

Подобная классификация не противоречит следующему определению данного понятия: «жанр – от французского слова *genre* - исторически сложившиеся внутренние подразделения во всех видах искусства; тип художественного произведения искусства в единстве специфических свойств его формы и содержания... В каждом виде искусства система жанров слагается по-своему».

Далее отмечено, что присутствие литературы на современном российском телевидении не ограничивается только фильмами, созданными на основе книг. Сделан обзор ряда авторских программ, так или иначе посвященных литературе и предназначенных зрителям, являющимся также и читателями в широком смысле этого слова, людьми читающими.

Телевидение освещает книжные новинки, знакомит с творчеством писателей как российских, так и иностранных. Таковы программы Н. Александрова «Порядок слов», «Разночтения», «Экология литературы» на телеканале «Культура». Передачи помогают зрителю ориентироваться в многообразии книжной продукции, осмыслить важные этические, моральные, культурологические вопросы, которые ставит литература перед современным человеком, и ответы на которые она сама же порой и подсказывает, как это происходит в программе «Апокриф» В. Ерофеева на канале «Культура».

Судьбам и творчеству ушедших поэтов посвящены циклы передач этого же канала о поэзии, такие, как «Серебро и чернь», «Медные трубы», «Засадный полк», готовящийся новый цикл «Мальчики державы»; каждый цикл охватывает определенный исторический период (автор – известный ученый и литератор – Л. Анненский). В передачах программы «Линия жизни», героями которых являются писатели, чье значение для русской культуры не подлежит сомнению, также находит отражение тема литературы.

25-серийный цикл передач «Гений места с Петром Вайлем» раскрывает связь великих писателей с местом их проживания, с материальной средой, в которой они творили: Сан-Франциско – Джек Лондон, Париж – Александр Дюма, Лондон – Конан Дойл и др. На канале «Культура» выходят также и разовые программы, посвященные юбилеям ушедших писателей, чье творчество является культурным достоянием страны. Таковы, например, передачи, посвященные 125-летию Евгения Замятина, 100-летию Даниила

Хармса, 100-летию Евгения Петрова и многие другие. Таким образом, за редким исключением основная масса передач на литературные темы выходит на канале «Культура».

Несправедливо забытые специфические телевизионные жанры, такие как «чтецкие» передачи и телевизионные спектакли, как представляется, требуют своего возрождения, которое могло бы основательно укрепить позиции художественной литературы на домашних экранах в виде подлинного синтеза двух искусств. «Чтецкие» передачи существовали на советском экране до 1980-х гг. В последние 3 года этот жанр возобновился в эфире канала «Культура». Замечательные актеры, такие как А. Адоскин, С. Шакуров, А. Филиппенко, Э. Быстрицкая, М. Козаков, А. Демидова, М. Ульянов, К. Лавров читают как поэтические, так и прозаические произведения различных авторов: А. Пушкина, Д. Самойлова, В. Набокова, М. Лермонтова и многих других.

Телевизионные спектакли некогда были популярным жанром советского телевидения. Их ставили известные режиссеры, такие как А. Эфрос, П. Фоменко, В. Фокин, Р. Виктюк и др. И зритель, живущий далеко от Москвы и Ленинграда, мог у себя дома получить продукт, задуманный и созданный специально для него, а не обедненную, производящую впечатление конспекта, копию того, что видели зрители в театре.

Возможно, в региональных телекомпаниях современной России творческие коллективы работают в жанре телеспектакля; так, И. Штерн-берг снял на Нижегородском телевидении 24 телеспектакля. Он же на канале «Культура» продолжил работу в данном жанре. Однако информация о подобной деятельности и, тем более, конечный продукт, если даже он существует, не достигает широкой зрительской аудитории. Правда, встречаются и исключения. Так, М. Козаков тридцать лет спустя после своей работы над «Ночью ошибок» (1974 г.) вернулся на телевидение в качестве режиссера телеспектакля. В 2004 г. он поставил на канале «Культура» телевизионный спектакль «Медная бабушка» по пьесе Л. Зорина.

Таким образом, телевизионный театр и передачи, основанные на мастерстве чтецов, телеспектакли в качестве нового продукта, за редкими исключениями, практически исчезли с домашних экранов. Ныне понятие «телевизионная экранизация» обозначает игровой фильм, снятый на основе литературного произведения специально для телевизионного показа. Именно такие произведения поставлены в центр внимания автора данной работы. В третьем параграфе «Различия между кино- и телеэкранизациями» диссертант приводит 7 признаков, отличающих одно от другого.

Прежде всего, рассматривается общеизвестный феномен интимного вторжения – включения телевидения в индивидуальное зрительское пространство посредством экрана гораздо меньших размеров, чем экран кинозала; контакт со зрителем, поскольку кино является преимущественно закрытой системой общения, а телевидение – сравнительно открытой (кино стремится к художественному обобщению, телевидение позволяет себе большую документальность и более близкий контакт); серийность или

прерывистость (дискретность) повествования (телеэкранизация может быть любой продолжительности, что позволяет ей гораздо теснее соотноситься с реальной жизнью, чем кинофильму); эффект присутствия, связанный с тем, что телевизор, как известно, является бытовым прибором, расположенным в пространстве каждого дома, и все персонажи телефильмов являются словно бы нашими гостями, а в случае, если фильм телезрителем принят – дорогими гостями, которых невозможно ни на минуту выпустить из поля зрения; телеэкранизацию также отличает меньшая автономность по отношению к зрительскому восприятию по сравнению с киноэкранизацией (от современного телезрителя, избалованного «фрагментарным» телевизионным мышлением, приходится с гораздо меньшим основанием ожидать интереса к экранному произведению, если оно моментально не завладевает его вниманием); совмещение коллективного и индивидуального восприятия (телевидение создает более массовые, по сравнению с кино, поводы к зрительскому общению, обмену мнениями, «собственными версиями», занятию активных художественных позиций, при том условии, что непосредственное восприятие экранного произведения происходит не при большом скоплении людей, а в отдельных жилищах; телеэкран суггестивен (способен к внушению) более, чем кино, поскольку зрителями телеэкранизации является одновременно гораздо большее количество людей, чем могут вместить кинозалы); существует и возможность немедленного «присвоения» телевизионного продукта - телевизионный фильм, в отличие от кинофильма, просматриваемого в кинозале, благодаря развитию разного рода современной бытовой техники, может немедленно пополнить домашнюю видеотеку зрителя, будучи записан на VHS или DVD.

В четвертом параграфе «Классификация телезрителей» диссертант перечисляет различные принципы деления зрителей на группы, положив в основу принцип отношения телезрителя к текстовому источнику. Выделяя в готовности зрительского сознания воспринять и оценить ту или иную телеэкранизацию как произведение искусства, плод усилий целого творческого коллектива, автор дополняет классификацию следующими группами:

- зритель (реципиент) неподготовленный – зритель, не читавший ни данного произведения, ни каких-либо других книг экранизируемого автора;
- зритель малоподготовленный – не знакомый с данным произведением, но читавший другие произведения экранизируемого автора;
- подготовленный зритель – зритель, как читатель, знакомый с экранизируемым произведением;
- хорошо подготовленный зритель – зритель, знакомый не только с экранизируемым, но и с другими произведениями автора, имеющий четкие представления о культурном контексте: периоде, эпохе, в которую происходит действие, о параллельных и пересекающихся с действием исторических событиях, читавший иных авторов данного временного периода или литературного направления, с оформленными историческими и литературными симпатиями и антипатиями. Это тот зритель, который с

полным основанием может сказать режиссеру-постановщику, автору диалогов, художнику, актерам свое зрительское «верю – не верю», или «не может быть», который сумеет обнаружить возможные ошибки, анахронизмы, небрежение к материалу, но также и в полной мере испытать благодарность за прекрасную работу, если она действительно такова.

Стоит помнить, что такое деление в некотором роде условно – конкретный зритель может совмещать в себе черты разных групп, например, хорошо представлять себе период истории, в который происходит действие, нравы эпохи, но не быть знакомым с творчеством данного автора или с произведением, взятым для экранизации.

Неподготовленный или малоподготовленный зритель – не обязательно зритель неблагодарный. Из него может получиться преданный поклонник творчества и экранизируемого писателя, и режиссера телефильма, и актеров, сыгравших в нем. Восприятие подлинного литературного или экранного произведения, вне всякого сомнения, невозможно без читательского/зрительского сотворчества с автором/авторами.

Приятие или неприятие зрителем новой экранизации знакомого литературного произведения зависит также и от его отношения к ранее бывшей экранизации. Поэтому предельно бережное отношение к тексту первоисточника и внимание к предшествующим трактовкам на кино- и телеэкранах является чуть ли не обязательной, во всяком случае, весьма желательной чертой экранизации.

Вторая глава «Становление художественного образа» посвящается процессу создания экранного художественного произведения на основе литературного. В параграфе первом «Художественный образ в литературе и в экранном искусстве» определяется круг теоретических понятий, необходимых для правильного понимания сути самого процесса рождения телефильма на базе книги. В нем рассматриваются свойства художественного образа и его категории. Авторам телепроизведения на литературной основе желательно знать, какой именно образ: индивидуальный, характерный, типичный образы, образ-мотив, топос или архетип в данный момент непосредственно воплощается на экране.

По возрастанию степени важности в произведении все вымышленные объекты подразделяются на персонажи и действующие лица, жизнь которых в произведении характеризуются понятиями «движения», «спиралевидности» или «прямолинейности», а также героев, которые могут быть и отрицательными.

Понятие «Автор» рассматривается нами как «актерский» лик писателя, конкретные детали биографии которого не должны заслонить от нас понимания личности художника, его мировоззрения, своеобразия творческого почерка.

Художественное общение определяется как осуществление интеллектуально-эмоциональной связи автора и реципиента, которое, несмотря на огромную разницу между литературой и телевизионным кино, своими принципами в рамках двух этих искусств не отличается, что сообщает им

некоторую глубинную общность, объясняющую их взаимное тяготение. Во втором параграфе «Метод «вчувствования» диссертант обосновывает правомерность использования метода, разработанного немецким философом-идеалистом, историком культуры, виднейшим представителем постклассической философии В. Дильтеем (1833 -1911), основателем нового направления – герменевтики – искусства толкования текстов.

Ученый считал, что сознание индивида является исторически обусловленным. И поскольку текст есть проявление творческого духа индивида, его правильное понимание возможно только при глубоком и всестороннем знании эпохи, в которую жил и творил автор.

Понимание на базе постижения хронотопа – существенной взаимо-связи временных и пространственных отношений, художественно осмысленных в литературном произведении, положенных в основу экранного – вот истинный метод, который, по нашему мнению, необходим в качестве генерального всем создателям телеэкранизаций. Цель данного метода - воспроизвести культурный контекст, в котором было создано произведение, что позволит понять его истинный смысл. С другой же стороны, герменевтика включает в себя синтез истории и современности. Важно не только «вживаться» в авторский мир, но и находить в нем современное звучание и актуализировать его.

Экранизации зарубежных произведений российскими творческими группами, и, наоборот, российских – зарубежными являются частным случаем необходимого диалога культур, учение о котором разработал философ, литературовед и теоретик искусства М. Бахтин. В качестве примеров в диссертации приведены телеэкранизация 1980 года «Овод» режиссера Н.Мащенко и киноэкранизация 1999 года «Евгений Онегин» английского режиссера М.Файнс.

В третьем параграфе «Образ автора-повествователя в телевизионных экранизациях» анализируются случаи удачного включения в ткань телепроизведения образа автора-повествователя. В литературе, как известно, существует два типа речи – повествовательная (опосредованная) и речь персонажей (непосредственная). В экранном искусстве тоже имеется подобное разделение, но есть и не менее важное отличие, заложенное в самом принципе воплощения. В литературном произведении в обоих случаях (при весьма существенном своеобразии каждого) используется слово. На экране словом передается только речь персонажей, а то, что в литературе именуется речью повествователя, зачастую представлено зримой картиной жизни, обладающей физической конкретностью объективного явления (хотя и переосмысленного монтажом, ритмом, музыкой, шумами и т. д.)

В экранном искусстве кроме этого существует и такая форма передачи речи повествователя, как закадровый текст и текст от автора, произносимый в кадре. Безусловно, любой прием может быть использован невнятно, неоправданно, но в руках истинно талантливых художников он же может стать абсолютно органичным и единственно приемлемым для ткани данного произведения. По-разному, но абсолютно адекватно образ автора-

повествователя введен в ткань таких высокохудожественных позднесоветских телеэкранизаций, как «Жизнь Клима Самгина» (реж. В. Титов, 1986-88 гг.) и «Мертвые души» (реж. М. Швейцер, 1984 г.) В четвертом параграфе «Этапы создания телеэкранизации» рассматриваются основные периоды производства телефильмов этого направления. Понятно, что создание сценария является первым этапом, во многом определяющим будущий результат. Умение владеть чужим качественным материалом, его интерпретация – ничуть не менее достойная задача, чем создание собственного сюжета. Работа над сценарием по чужому тексту: выбор материала, вхождение в материал, отбор необходимых для фильма сцен, персонажей и сюжетных линий – акт не менее творческий, чем создание оригинального произведения. Примерами образцово бережного, максимально внимательного отношения к текстам великих писателей, на наш взгляд, являются уже упоминавшиеся телевизионные работы режиссера В. Бортко «Собачье сердце», «Идиот», «Мастер и Маргарита». Сценаристы Н. и В. Бортко, благодаря многосерийному формату телеэкранизаций, весьма точно и последовательно восстанавливают на экране сюжет и фабулу данных литературных произведений.

На стадии подготовительного периода происходит подбор актеров, поиск мест для натурных съемок, если они будут необходимы, выбор интерьеров, в которых предстоит жить героям, изготовление декораций, макетов, подбор бутафорских деталей, костюмов, поиск звуковых решений и музыкального строя произведения в целом. Это – типичная составляющая кинопроцесса, но в нашем случае от всех сотрудников съемочного коллектива на данном этапе требуются обширные знания о предмете своей работы, причем чтение или перечитывание экранизируемой книги – это минимум желаемой интеллектуальной подготовки. Сценаристу, режиссеру, оператору, художнику, редактору, композитору, актерам необходимо (а прочим сотрудникам – желательно) представлять себе творческую биографию писателя и место выбранного произведения в контексте его творчества, а возможно – это зависит от уровня книги – и в истории культуры вообще. Также следует изучить все нюансы быта той эпохи, которая изображается в книге, для точного ее воссоздания.

Высокопрофессиональная подготовительная работа была проведена, например, творческими коллективами фильмов «Овод» (реж. Н. Машенко, 1980), «Россия молодая» (реж. И. Гурин, 1983), «Мертвые души» (реж. М. Швейцер, 1984), «Жизнь Клима Самгина» (реж. В. Титов, 1986) и др. Съемочный период экранизации литературного произведения ничем существенным не отличается от съемок какого-либо другого фильма, но в некоторых случаях возможно присутствие в коллективе еще одного сотрудника. Речь идет об авторе произведения, если экранизируемой является книга ныне живущего писателя, и особенно если книга не переводная и автор – наш соотечественник. Желательно привлечь автора к работе, возможно, в качестве консультанта. Авторские советы могут оказаться весьма ценными для любого специалиста в съемочной группе.

По мнению диссертанта, идеальной экранизацией художественного текста является такая, в которой монтажные связи фильма следуют пространственно-временным связям прозы, и внимательный подготовленный зритель за кинокадрами может «угадать» текст, то есть вспомнить его эмоциональное и психологическое воздействие. В качестве положительных примеров в диссертации проанализированы сцены гибели главных героев в фильмах «Овод» (реж. Н. Мащенко, 1980) и «Сен-Жюст и сила обстоятельств» (реж. П. Карденаль, Франция, 1975).

Монтажно-тонировочный период производства телеэкранизаций также принципиально не отличается от процесса монтажа и озвучания любого другого фильма. Диссертант рассматривает различные варианты использования в кадре и за кадром слова, музыки и шумов, наиболее подробно останавливаясь на разнообразии возможностей музыкального решения телеэкранизаций. Одна из них – сотрудничество с современным композитором, который, проникшись настроением картины, пишет оригинальную музыку или стилизует музыку изображаемой эпохи, как В. Дашкевич для фильмов И. Масленникова о Шерлоке Холмсе, К. Молчанов для «России молодой» И. Гурина, В. Баснер к «Дням Турбиных» В. Басова; другая – подбор из фонотеки соответствующего музыкального произведения, как в фильме «Овод» Н. Мащенко; третья – сочетание обоих этих подходов, как в картинах «Жизнь Клима Самгина» В. Титова и «Маленькие трагедии» М. Швейцера, в которых использованы как музыкальные произведения изображаемого времени, так и стилизации Н. Мартынова и А. Шнитке соответственно. Примером редкого звукового решения телеэкранизации посредством полного отсутствия закадровой музыки является французский телевизионный фильм «Сен-Жюст и сила обстоятельств» (реж. П. Карденаль, 1975).

В основе выбора лежит погружение режиссера, композитора и музыкального редактора в литературное произведение, проникновение в его материю и темпоритм.

Завершая данную главу, автор делает следующие теоретические выводы. Многое зависит от таланта, вдохновения и профессионализма каждого занятого в деле специалиста. Сочетание этих сил в действии невозможно рассчитать. Это тайна творчества, которую описать научными терминами сложно. Но в данной диссертации сделана попытка сформулировать теоретические положения, которые смогут помочь в этом ответственном и неоднозначном процессе – процессе создания телеэкранизаций.

Поскольку экранизация не мыслима без своего первоисточника, от участников кино- и телепроизводства требуется, как минимум, знание текста: это первое, что необходимо сделать прежде, чем каждый возьмется за свою часть работы. Книга, избранная для экранизации, должна вызывать подлинный интерес у создателей фильма, это поможет соблюсти самое важное условие качественной экранизации – «вчувствование» в текст, в его историческую основу – первичный сюжет, если он существует, и в эпоху, в которую происходит действие. Нужно помнить, что полнота погружения не

зависит напрямую от пребывания в реальной обстановке - в определенной точке на карте современного мира, она зависит от интереса к материалу и силы воображения, опирающегося на фундамент богатых знаний обо всем, что касается предмета выполняемой работы. Точное перенесение книги на экран невозможно, но необходимо максимальное соблюдение ее внутренних логических и эмоциональных связей, чтобы на каждый вопрос зрителя «почему так?» создатели фильма сумели бы ответить: «потому что так – у автора книги».

Единственное орудие убеждения, имеющееся у создателей фильма – четкая художественная позиция и грамотно выполненные творческие задачи, свои для каждого члена коллектива. Только в этом случае телеэкранизация будет интересна сразу всем категориям зрителей: от подготовленных (полностью или частично) до абсолютно неподготовленных, тех, кто, увидев фильм, впервые столкнулся с данным материалом.

В заключении диссертант подводит основные итоги работы. Авторский коллектив, обратившись к литературному первоисточнику, уже являющемуся фактом культурной жизни человечества, и положив его в основу телевизионного фильма, имеет целью создание нового экранного художественного произведения. Выбор определенной книги должен быть сознательным и продиктованным читательской благодарностью по отношению к писателю, любовью к экранизируемому материалу, желанием вновь актуализировать для своих современников его идейно-художественное наполнение. Такое произведение будет обладать необходимой гармонией формы и содержания, которая позволит фильму войти в сокровищницу телевидения и на десятилетия стать любимым многими зрителями. Они станут пересматривать его снова и снова, сверять с ним свои дальнейшие зрительские и читательские впечатления от прочих экранных и сценических постановок как данной книги, так и других произведений этого автора. Такая экранизация сохраняет и передает в полной мере содержание литературного источника, ставит перед зрителем те же нравственные вопросы, что поставил в своей книге писатель, и так же ненавязчиво, не поучая, избегая откровенной дидактики, подводит зрителя к ответам на них. Желательно, чтобы у зрителя возникала иллюзия одновариантности результата, которая и будет являться универсальным индикатором появления подлинного шедевра в форме телевизионной экранизации. Все этапы их создания проанализированы в работе с точки зрения подчинения каждого из них конечному результату. При этом с помощью разбора негативных примеров были показаны последствия пренебрежения методом «вчувствования» со стороны создателей тех или иных работ данного направления. Анализ же положительных примеров приводит к выводу, что создатели образцовых произведений так или иначе применяли в своей работе данный метод, возможно, не отдавая себе отчета в том, как он называется. Однако, применение этого метода во время создания телеэкранизации показано не с позиции всеобщей панацеи и неременной гарантии качественного высокопрофессионального результата, а в контексте

рассмотрения становления художественного образа в целом.

Таким образом, в диссертации:

- на основе проведенного анализа теоретически обоснованы критерии создания телефильма, удовлетворяющего запросам различных категорий зрителей, независимо от их читательского статуса по отношению к экранизируемому произведению, запросам моральным, этическим, познавательным, эстетическим, эмоциональным и пр.;
- подчеркнута важность применения в процессе создания телевизионного фильма-экранизации метода «вчувствования», позволяющего создателям фильма произвести наиболее полное и плодотворное погружение в литературный и, по необходимости, исторический материал;
- доказано, что качество телепродукта зависит от создания живой, достоверной атмосферы, точности исторических реалий, убедительной игры актеров; что максимальное использование художественно-выразительных средств экрана обеспечивает появление нового профессионального произведения экранного искусства, способного оказать существенное влияние на духовное развитие общества.

Примечательны слова искусствоведа В. Демина: «Великое произведение литературы неисчерпаемо. Трудно, почти невозможно раскрыть его на экране во всей глубине, каждый найдет в нем что-то новое. Творческое соревнование сценаристов, режиссеров, актеров предлагает все новые и новые варианты его прочтения. Девальвация классической литературы невозможна, но от вульгаризации ее мы должны предостерегать, разоблачая подделки и утверждая истинно художественные варианты ее прочтения. Охрана писателей от экранизации бессмысленна, призывы к творческому прочтению – плодотворны».

Действенное противостояние вульгаризации выдающейся литературы, больших и малых, прозаических и поэтических форм посредством создания фильмов, достойных своего первоисточника, – творческая задача любого коллектива, приступающего к телевизионной экранизации.

По теме диссертации были опубликованы следующие работы:

Решетникова В.В. Литература на современном российском телевидении // Вестник МГОУ, серия «Русская филология», 2009, № 2. С. 212–221. (Журнал из перечня рецензируемых научных изданий ВАК.)

Решетникова В.В. Использование музыки в телепередачах // Современные проблемы аудиовизуальных средств массовой коммуникации. Сборник статей аспирантов, вып. 15. М.: ИПК, 2005. С. 63–81.

Решетникова В.В. Телевизионная экранизация литературных произведений. Тезисы к научно-практической конференции ИПК «Телевидение как вид искусства. Художественное осмысление новых средств массовой коммуникации», 30 мая 2007 г. // Сборник материалов конференции. М.: ИПК, 2007. С. 88–90.

Решетникова В.В. «Нероманная» экранизация // Вестник электронных и печатных СМИ, № 4, М.: ИПК, 2007. С. 72–86.