

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра романо-германской филологии и переводоведения

**Приемы кинематографичности в произведениях современных
англоязычных писателей**

АВТОРЕФЕРАТ МАГИСТЕРСКОЙ РАБОТЫ

студентки 2 курса 256 группы
направления 45.04.01 «Филология»
Института филологии и журналистики
Гусаровой Инны Владимировны

Научный руководитель

доцент, к.ф.н.

И.А. Банникова

Зав. кафедрой

к.ф.н., доцент

Т.В. Харламова

Саратов 2017

Введение. Возможность анализа художественного произведения через изучение кинематографических принципов построения текста и стилистических приемов является новым источником постижения внутреннего мира произведений. Противопоставление слова и изображения на экране обрело новую актуальность в эпоху телевизионной и компьютерной действительности. В современной художественной прозе под влиянием киноискусства и киносценарной литературы сформировался кинематографичный тип восприятия текста. Проблема взаимодействия экранных искусств и литературы вдохновляет ученых на новые исследования в этой области. Стремясь к наиболее продуктивному взаимодействию с сознанием современного читателя, литература имеет в своем распоряжении ряд особенностей, отражающих характер современного культурного развития и сближающих данный вид искусства с кинематографом.

Исследование посвящено проблеме литературной кинематографичности и выявлению ее признаков в произведениях зарубежной художественной литературы.

Актуальность данного исследования определяется большим вниманием к кино, состоит в выявлении принципов кинематографичного построения текста и осмыслении взаимосвязи литературного творчества с экранизациями произведений и обусловлена недостаточной разработанностью проблемы влияния кинематографа на литературное творчество и художественные тексты. Это направление до сих пор не разработано и мало изучено. Практически нет основательных трудов, ставящих своей задачей определить особенности влияния кинематографа и принципов кино на литературу. Исключение составляет монография «Кинематограф русского текста» И.А. Мартьяновой. Ряд работ современных ученых (Ю. Г. Цивьян, Цукерштейн-Н. С. Горницкая, Л. А. Новиков) затрагивают исследования данной проблемы.

Проблема литературной кинематографичности недостаточно изучена, так как

она не является сугубо филологической, ее непросто отделить от современного состояния кинематографа, невозможно осознать без учета виртуального стиля современной цивилизации. Как известно, XX век характеризуется глобализацией культуры, которая в свою очередь не могла не повлиять на читателей, воспринимающих текст, на авторов, создающих их, и на сам текст с закономерностями его организации. Особый интерес для изучения вызывают те произведения литературы, которые, не будучи непосредственно ориентированы на киноиндустрию, тем не менее, несут на себе заметное влияние кинематографа и при более тщательном анализе обнаруживают признаки литературной кинематографичности.

Основная цель исследования заключается в выявлении кинематографических признаков и особенностей художественного текста в соответствии с основными характеристиками кинематографичности. Также целью данной работы является описание языковых средств реализации кинематографичности и изучение взаимодействия литературы и кинематографа на уровне мотивов, сюжетов, художественных ходов и изобразительного языка на примере произведений американских и британских писателей.

Основное содержание работы. Принято считать, что феномен литературной кинематографичности представляет собой явление, характерное исключительно для XX века — эпохи технического прогресса и, как следствие, возникновения новых видов искусств. Синтетический характер этих искусств, их синергетичность стали во многом определяющими для всего художественного развития человечества в прошлом веке. С самого своего зарождения, стремясь утвердиться в правах именно искусства, а не технологии, кинематограф стал обращаться к литературе с целью заимствования повествовательных средств и стилистики. Но признаки литературной кинематографичности обнаруживаются и в произведениях таких авторов как Пушкин, Толстой, Гоголь, Достоевский, написанных

задолго до кинематографической эры. С.М. Эйзенштейн посвятил исследованию пушкинской кинематографичности несколько работ, таких как «Пушкин и Кино», «Монтаж 1938», «Три письма в цвете» и др.

Можно сказать что существует два направления в изучении вопроса кинематографичности. Первое направление – это поиск кинематографичности в произведениях литературы, созданных еще до появления кинематографа, второе направление – попытка обнаружить то новое, что принес кинематограф в литературу XX века. Первое направление представлено такими исследователями, как С. М. Эйзенштейн, М.И. Ромм, М.И. Андронникова, Ю.Н. Тынянов, а также учеными-филологами В. В. Виноградовым, Б. М. Эйхенбаумом, В. В. Одинцовым. В этом случае образцами для изучения служат отечественные тексты А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого.

Если в начале XX века кино рассматривалось в сопоставлении с литературой, то сегодня и к литературе, и к самой реальности нередко прикладывается матрица кино.

Первые попытки концептуализации кинофильма как знаковой системы, как "текста" были предприняты теоретиками русской формальной школы (В. Шкловским, Ю. Тыняновым и др.). Ю. Тынянов в работе "Об основах кино" (1927) предложил описание "лексики" (значимых единиц фильма как фигур киноязыка - киноэпитета, кинометонимии, киносинекдохи и др.) и "грамматики" (наплывов, ракурсов, диафрагм, "повторных перебивок", правил следования планов, композиционного синтаксиса внутрикадровых элементов, выражающих пространственные, временные и смысловые отношения вещей и событий в фильме) киноязыка.

Приспосабливая под себя выразительные средства кино, литература неизбежно вынуждена манипулировать и видоизменять их. Так, чтобы воссоздать фотографический реализм, предпочтение будет отдано единицам с высоким потенциалом создания визуально ярких образов. Такими единицами могут быть конкретные существительные, обозначающие

предметы, в сопровождении одного или нескольких прилагательных в атрибутивной функции. Достаточно частотными окажутся топонимы, имена собственные, а также соответствующие сюжету термины (для придания тексту более выраженного пространственного характера и эффекта документальности). Аудиовизуальность будет создаваться за счет единиц, создающих одновременно и визуальный, и звуковой эффект: существительные и фигуры речи (такие, как сравнение), передающие звуки, голоса, тактильные и температурные ощущения, запахи и т. д.

Таким образом, литературная кинематографичность – не только особые принципы построения текста и стилистические приемы, а еще попытка рассмотреть широкий фронт сложных и разнообразных связей экрана и литературы на современном отрезке времени, который соответствует, наверное, самому интересному и важному этапу складывания и выработки полноценного и самостоятельного киноязыка в литературе.

Техника монтажа является одним из приемов, которым пользуются авторы для достижения "кинематографичности" в произведениях. Традиция изучения приема монтажа корнями уходит в начало XX века: еще формалисты и леффовцы исследовали этот феномен. Перекочевав в литературоведение, термин «монтаж» несколько изменил свое значение. Им обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность изображения, его «разбитость» на фрагменты. Монтаж при этом связывается с эстетикой авангардизма. И его функция понимается как разрыв непрерывности коммуникации, констатация случайных связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, «фрагментаризация» мира и разрушение естественных связей между предметами.

Во второй части своей работы хотелось бы уделить внимание таким кинематографическим приемам как точка зрения, крупный и дальний планы, динамика повествования и его визуальное восприятие и их влияние на

работы таких авторов как Сьюзан Хилл (Susan Hill) и Джером Дэвид Сэлинджер (Jerome David "J. D." Salinger).

Проблема точки зрения в литературе привлекала и привлекает внимание множества исследователей. Исследованию этой темы в художественной литературе посвящен ряд работ, среди которых большое значение имеют труды Бахтина М.М., Волошинова В.Н. (чьи идеи и сложились под непосредственным влиянием Бахтина), Виноградова В.В., Гуковского Г.А. В западном литературоведении существует довольно мощная традиция изучения проблемы повествования, получившая название нарратологии. Она сложилась в русле структурализма в 1960-е годы и связана с именами таких ученых, как В. Шмид, Л. Долежел, Н. Фридман, Ф. Штанцель.

Сам термин точка зрения для отечественной филологии менее традиционен, чем для зарубежной: он не занимает центрального места в концепциях структуры повествования Бахтина, Гуковского, Виноградова (для последнего вообще характерно нетерминологическое употребление точки зрения).

Точка зрения является одним из моментов, организующих повествование, сводящих в фокус всю систему языковых средств, посредством которых автор ведет диалог с читателем. В визуальных искусствах точки зрения в первую очередь выражаются в перспективе изображения и в смене ракурсов, кинематограф также добавляет монтаж, игру планами и движение камеры. Именно в качестве научного термина «точка зрения» — явление XX в., вызванное к жизни отчасти реакцией на небывалое сближение словесных форм с изобразительными, — в кино и литературе.

В данной работе хотелось бы рассмотреть понятие точка зрения на материале рассказа Сьюзан Хилл «The badness within him». В нем автор не воспользовалась повествованием от первого лица, то есть наиболее объективной из всех форм изложения. Ведущее место в рассказе занимает несобственно-прямая речь, то есть передача мыслей и чувств персонажа с

использованием индивидуальных особенностей его речи. Завуалированность несобственно-прямой речи активизирует работу мысли читателя и заставляет его обратить внимание на контекст. В рассказе все события находятся в поле зрения главного героя – мальчика Кола. Все, чего не видит или не слышит Кол, недоступно и читателю. Мальчик устал от зла в самом себе (как видно уже из названия рассказа – «То зло, что в нем самом»), устал от своей семьи и от ненависти ее членов. Он больше не может мириться с монотонностью своего существования и искренне желает, чтобы произошло что-то ужасное, настолько что это выведет всех их этой спячки.

«For days now Col had wanted to quarrel. How he ever been able to bear it? And he cast about, in his frustration, for some terrible events, as he felt the misery welling up inside him at the beginning of another day. I hate it here».

Все повествование организовано точкой зрения Кола и, следовательно, все что говорят персонажи, либо произносится им самим, либо обращено к нему. И то, что говорится без участия Кола, как бы несущественно, и воспринимается читателем через призму восприятия мальчика. В этом и состоит главная особенность данного рассказа.

Рассказ Сьюзан Хилл «Немного пения и танцев» также можно отнести к кинематографической литературе. В рассказе наглядно представлены бурные переживания главной героини Эсмы Фэншоу, которая недавно похоронила свою мать. История как бы разделена на две части. Первая часть – это воспоминания о матери. Вторая часть – новая жизнь главной героини после смерти матери. В самом начале рассказа автор описывает ее мысли, показывая ее крупным планом и акцентируя на ней все внимание.

“She thought, I can stay out here just as long as I like, I can do anything I choose, anything at all, for now I am answerable only to myself».

Хилл использует различные планы, чтобы выделить и подчеркнуть то, что наиболее важно для выражения заложенного автором смысла. Хилл дает подробное описание местности, где происходит действие. Это дальний план,

который используют для показа среды. Автор рисует картины природы, описывает пейзаж в начале рассказа, который участвует в действии.

«It was February. It was cold evening. As far as she could see, the beach and the sea and the sky were all grey, merging into each other».

Через описание пейзажа, холодного, серого пляжа, который сливается с небом, таким же серым, автор передает читателю состояние главной героини рассказа, чувствующей себя потерянной после смерти матери, осознающей, что всю жизнь, пока была жива ее мама, она не принадлежала сама себе. Картина холодного пустынного пляжа зримо передает переживания Эсмы, ее глубокое одиночество. Внутреннее состояние героини передается через призму физических ощущений (ей холодно, у нее замерзли руки, она включает электрический камин, когда приходит домой, наливает себе шерри и пытается настроиться на новую жизнь). В тексте при описании берега, на котором она стоит автор использует такие стилистические фигуры как олицетворение:

«She walked very close to the water, where there was a rim of hard, flat sand, easier on her feet than the loose shelves of shingle».

Бугры гальки выступают олицетворением жизни Эсмы до смерти матери, а песок – после. Важное значение в рассказе придается описанию деталей, что тоже характеризует текст этого рассказа как кинематографичный.

Рассказ американского писателя Джерома Дэвида Сэлинджера «В лодке» впервые был опубликован в ежемесячном журнале «Harper's Magazine» в апреле 1949 года. Приемы кино позволяют Сэлинджеру максимально визуализировать происходящее. Для этой цели в своем рассказе «В лодке» писатель использует крупный и дальний планы, позволяющие либо выделить нужный объект на фоне остальных, либо показать место действия целиком. Также среди важных приемов, которыми пользуется автор является монтаж, заключающийся в расположении рядом двух каких либо кусков текста, которые соединяясь,

рождают новое восприятие прочитанного, стимулируя читателя самостоятельно анализировать события произведения.

Одним из существенных признаков, организующих пространственную структуру текста, является оппозиция «замкнутый – разомкнутый».

Замкнутое пространство, интерпретируясь в текстах в виде различных бытовых пространственных образов: дома, города, родины – и наделяясь определенными признаками: «родной», «теплый», «безопасный», противостоит разомкнутому «внешнему» пространству и его признакам: «чужое», «враждебное», «холодное».

Заключение. В данной работе была сделана попытка рассмотреть литературные произведения с точки зрения их кинематографичности, то есть влияния на них приемов киноискусства.

Кино изменило сам способ мировосприятия, приемы кинематографа несомненно повлияли на литературу. И литература, в свою очередь, внесла и продолжает вносить непомерный вклад в кинематограф. В заключении проведенного мною исследования хотелось бы также сделать следующие основные выводы по теме.

Во-первых, признаки кинематографичности проявляются в литературных произведениях докинематографической эры. Во-вторых, возникновение литературной кинематографичности обусловлено не только влиянием кино на литературу, но также потребностью авторов динамизировать изображение, его желанием как можно красочнее донести до читателя свои мысли, добиться от него наиболее сильного эмоционального отклика, что необходимо для реализации идейного замысла. И кинематографические приемы, такие как техника монтажа, визуализация эпизодов и сцен, точка зрения и т.д. помогают в этом и, действительно, делают литературные произведения более живыми, интересными и динамичными для читателя.

И, в-третьих, хотелось бы отметить, что хотя принципы кинематографичности характерны общей литературной традиции, для

каждого из представленных в работе писателей важен и характерен один из приемов литературной кинематографичности. Для М. Спарк таким приемом служит визуальная образность, с ее символом Черной Мадонны, который красной нитью проходит через весь рассказ, для Д. Сэлинджера в большей степени характерен прием монтажа, его рассказ делится на две части, контраст которых влияет на читателя, а для рассказов С. Хилл характерен такой признак литературной кинематографичности как точка зрения, которая у нее меняется в зависимости от места положения героя.

Художественный текст представляет авторам широкие возможности для передачи визуальной образности, организации динамичного повествования. Таким образом, изучение языковой реализации кинематографичности в художественной литературе представляет собой одно из перспективных направлений научных исследований.