

Красавина А. В.

БЫТОВОЙ ДИАЛОГ КАК ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП ТЕЛЕЭКРАНИЗАЦИИ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/39.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 94-95. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

1. Климзо Б. Ремесло технического переводчика. Об английском языке, переводе и переводчиках научно-технической литературы [Текст] / Б. В. Климзо. - М.: Р Валент, 2006. - 507 с.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод [Текст] / Л. С. Бархударов. - М.: Международные отношения, 1975. - 221 с.

БЫТОВОЙ ДИАЛОГ КАК ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП ТЕЛЕЭКРАНИЗАЦИИ

Красавина А. В.
Челябинский государственный университет

Телевизор - неперенный предмет быта, поэтому восприятие нами телеэкрана настолько доведено до автоматизма, что мы забываем о его своеобразии. В первую очередь это происходит потому, что телевидение «...не начинало функционировать в абсолютной «знаковой пустоте». У его аудитории имелся багаж категорий, поскольку уже существовала «смысловая сфера» (кино), из которой эта аудитория многое заимствовала» [Михалкович 1985: 180]. Но нас интересует именно художественно-игровое ТВ, экранизирующее крупную прозу. Оно, прежде всего, изъясняется языком кино, хотя и «сглаженным» его вариантом, что позволяет ему оставаться в некоторой степени «свободным».

Мы постараемся сопоставить и разграничить художественно-игровое телевидение и кинематограф по разным линиям - поэтики и коммуникации, изобразительно-выразительных возможностей и зрительского восприятия.

Для ТВ главным языковым компонентом является крупный или средний план человека. Кадр на телевидении менее глубок и менее наполнен глубинным действием, чем в кино. На телевидении важны естественные интонации и не нужны «постановочные» эффекты. Сила и убедительность телеобразов вызывается документированной обстановкой действия. Телевидение тяготеет к живому слову непосредственного общения, при ослаблении эмоциональной нагрузки на среду, обстановку действия. Язык ТВ ближе к прозе и характеризуется повышенным вниманием к слову, содержанию, выраженному посредством речи - диалогу и монологу. Оно выдвигает базовый тезис первородности речевого общения людей.

Что касается хронотопа: если кинофильм ограничен временными рамками, то временная протяжённость произведений телевидения безгранична. На телевидении время цельное, это его коренная специфика. Выдвигается на первый план «драматургия мысли», господствует экранное слово. Т.о., если основной объект воздействия кинематографа - зрение, то телевидения - слух. Пространство на ТВ растворяется, теряет глубину и конкретность. Деформируется сам смысл нагрузки действия на пространство: пейзаж дан как плоскость, интерьер теряет объёмность, многофигурные композиции плохо прочитываются. Не видны детали. Деформирующие творческие приёмы, выглядят неестественно, так как телевидение настроено на документализм. Своеобразие монтажа на телевидении - соблюдение логики повествования (что не отрицает монтажного богатства).

Резюмируя сказанное, можно сделать вывод, что «...на любом уровне изобразительное решение телепроизведения окажется ограниченнее, сдержаннее, беднее кинематографического» [Сергеев 1980: 13]. Именно поэтому ТВ поворачивается к слову, в то время как кинематограф отворачивается от него.

Р. Клер писал: «К 1950 году телевидение показало себя как великолепное средство популяризации, но пока мы ещё ничего не открыли в нём такого, что позволило бы нам считать его новым средством выражения» [Копылова 1985: 162]. Популяризаторская функция ТВ вытекает, прежде всего, из его общедоступности, обращённости к массе (зрителей), а ограниченность выразительных средств становится его спецификой. «У ТВ не только нет собственного уникального качества, которое оно могло бы развить до совершенства, но оно глушит природные способности других искусств как раз на пороге совершенства» [Сергеев 1980: 184].

Но нужно отметить, что в данном случае действуют иные законы и условия восприятия конечного продукта телезрителем. Возникает изначальная настроенность не на эстетику, а на диалог - в большинстве случаев диалог бытовой: зрителю предлагаются бытовые ситуации, семейные проблемы, близкие большинству. В этом отношении роман Достоевского «Идиот» удобен для телеэкранизации. В его основе бытовой сюжет: проблема любовных треугольников, богатства-бедности, интриги и т. д. Роман, экранизированный и в формате сериала и в формате кинофильма, более полно был представлен именно в сериале.

«Серийная форма - фактор особого воздействия, «привыкания» к полюбившемуся персонажам, ожидания новой встречи с ними в фиксированный программой час» [Зоркая 1985: 95]. Кроме того, в данном случае играет роль исконная привязанность человека к цикличности, повторности. «Поточность» как принцип, как суть телевидения лежит в основе многосерийного телефильма. Т.о., «...законы конструкции преобразуют... все элементы, казалось бы, единые, одинаково применимые ко всем видам искусств» [Тынянов 1977: 340].

Сравнивая телевидение и кино, можно сказать, что если второе - прежде всего, «средство репродуцирования, создания звучащих «картин», то ТВ - средство общения, осуществляемого с помощью таких картин» [Копылова 1985: 166]. ТВ берёт на себя функцию посредничества в общении.

Диалогичность заложена также и в самой природе экранизации на уровне языковых компонентов. При экранизации художественного произведения происходит взаимодействие языковых (знаковых) компонентов, и, следовательно, оно обретает новые смыслы, новое звучание. «...Минимальной работающей семиоти-

ческой структурой является не один искусственно изолированный язык или текст, а параллельная пара взаимно-непереводимых, но связанных блоком перевода языков» [Лотман 1999: 2]. Т.о., язык классического произведения и язык художественно-игрового телефильма или кинофильма и являются той парой, рождающей новый, третий смысл. Это доказано возможностью многократных экранизаций одного и того же художественного произведения различными «переводчиками» - режиссёрами. Вместо точного соответствия тексту в этом случае сопоставлено некоторое пространство. В это пространство входит не только внутренний багаж переводчика (режиссёра, сценариста), но впоследствии и зрителя. Любой из заполняющих это пространство текстов будет возможной интерпретацией исходного.

И если большой кинематограф материал для самых удачных (и адекватных) своих экранизаций заимствовал в малой прозе (рассказы, новеллы), то художественно-игровое телевидение реализует данный ему потенциал в полной мере именно при экранизации крупной прозы. Так, М. Хуциев считает, что именно у телевидения и крупной прозы много общего: «...дело в самом построении, структуре многосерийных фильмов и прозы крупных форм. Экранизатор классической прозы должен обладать полифоническим романским мышлением...» [Гуральник 1979: 41]

Нужно отметить, что при экранизациях интерпретировать текст, вступать в диалог начинает и «традиция» - «система текстов, хранящихся в памяти данной культуры, субкультуры, личности» [Лотман 1999: 98].

Но, несмотря на то, что диалог лежит в основе любой экранизации, являясь её принципом, существуют довольно сильные тенденции, препятствующие диалогу. Первой из них является монологизм режиссёрского подхода. По словам Ю. Лотмана, «...диалог подразумевает не только асимметрию, которая выражается в различии семиотической структуры (языка) участников диалога, но и в попеременной направленности сообщений» [Лотман 1999: 193]. Второе условие соблности оказывается крайне сложно. Определённые произведения немислимы вне диалогического подхода. «Воспитанное на монологических формах художественного видения, глубоко пропитанное ими, оно (мышление - *прим. А.К.*) склонно абсолютизировать эти формы и не видеть их границ» [Бахтин 1972: 464]. Экранизации, решенные в монологическом ключе, видят материал лишь с одной точки зрения - режиссёрской, и зачастую забывают об авторе произведения.

Вторым препятствием, как ни странно, является «традиция». «Зритель, как правило, сопротивляется новой модели мира, стремится её осмыслить по старым трафаретам, выхватить из неё лишь то, что привычно...» [Лотман, Цивьян 1994: 104].

Поэтому диалогичность - это не только безотносительный принцип, заложенный в основу экранизации, но это способ осмысления, познания окружающей действительности и внутреннего мира человека в категориях исходного материала художественного произведения.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. - М.: Изд. «Художественная литература», 1972. - 469 с.
2. Идеи и образы литературы на языке других искусств / Гуральник У. // Русская литература в историко-функциональном освещении. - М., 1979. - С. 41-97.
3. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История / Ю. Лотман. - М.: Изд. «Языки русской культуры», 1999. - 447 с.
4. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. - Таллин: Изд. «Александра», 1994. - 214 с.
5. Михалкович В. Развитие киноэстетики и телетеория / Михалкович В. // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. - М., 1985. - С. 170-190.
6. Сергеев Е. Перевод с оригинала: Телеэкранизация русской литературной классики / Е. Сергеев. - М.: Изд. «Искусство», 1980. - 200 с.
7. Телевидение плюс минус кино. Возвращаясь к истокам вопроса / Копылова Р. // В зеркале критики. - М., 1985. - С. 147-170.
8. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. - М.: Изд. «Наука», 1977. - 571 с.
9. Формирование концепций телевизионной многосерийности / Зоркая Н. // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. - М., 1985. - С. 89-107.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД СЛОВАРНЫМИ СЛОВАМИ ИНОЯЗЫЧНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Кривошеева Т. А.

Филиал Омского государственного педагогического университета в г. Таре

На страницах учебников русского языка, литературного чтения и др. можно встретить множество заимствованных слов: *саван, вексель, акваланг, шикпер* и пр., причём количество таких слов варьируется в учебниках разных авторов. Так, проведённый анализ показал, что наибольшее количество слов иноязычного происхождения и объяснение значений, истории данных слов встречается на страницах учебников Р. Н. и Е. В. Бунеевых (52 слова). «Родная речь» М. В. Головановой включает 36 таких слов, «Русский язык» Т. Г. Рамзаевой - 30 слов, «Русская азбука» В. Г. Горецкого - 27 слов. Иноязычные заимствования вызывают затруднения у детей в определении их значения и в правописании. Для решения данной проблемы учителю необходимо использовать этимологические сведения о словах иноязычного происхождения. Что касается посильности элементарных этимологических справок, то, как показывают наблюдения, младшие школьники