

2011

ВЫПУСК 4

**ЭЛЕКТРОННЫЙ
ЖУРНАЛ**

www.discourseanalysis.org

[СОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС- АНАЛИЗ]

**Дискурсы массовой культуры: методология и
интерпретации**

СОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС-АНАЛИЗ

Выпуск 4, 2011

Электронный журнал

Редакционная коллегия:

Кожемякин Евгений Александрович, д.филос.н., проф. кафедры журналистики и связей с общественностью БелГУ

Переверзев Егор Викторович, к.филос.н.

Аматов Александр Михайлович, д.филол.н., зав.кафедрой английского языка БелГУ

Борисов Сергей Николаевич, к.филос.н., зав.кафедрой философии БелГИКИ

Оберемко Олег Алексеевич, к.соц.н., с.н.с. Института социологии РАН РФ.

Корбут Андрей Михайлович – н.с. Центра проблем развития образования Белорусского государственного университета.

Тягунова Татьяна Васильевна – н.с. Центра проблем развития образования Белорусского государственного университета.

Центр коммуникативных и медийных исследований «Медиаперспектива»
Белгородского государственного университета

Контакты:

dva@bel.ru (Кожемякин Е.А.),

egorpereverzev@gmail.com (Переверзев Е.В.),

SBorisov@bsu.edu.ru (Борисов С.Н.).

Интернет-страница журнала: www.discourseanalysis.org

СОДЕРЖАНИЕ

ОКСАНА БОРИСОВА **СОБЫТИЕ И КИНОДИСКУРС:
ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ РЕВОЛЮЦИИ В ФИЛЬМАХ
ВЕРТОВА И ЭЙЗЕНШТЕЙНА** 4

ЕЛИЗАВЕТА КОВРИГИНА **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД:
ТЕКСТ-МЫСЛЬ, ТЕКСТ-ОБРАЗ, ТЕКСТ-ЯЗЫК** 12

МАРГАРИТА НОВАК **ДИСКУРС ПОТРЕБЛЕНИЯ В ТЕКСТАХ
СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ** 27

ОНУР АДЖИМАЗ, ЕВГЕНИЙ КОЖЕМЯКИН **КУЛЬТУРНЫЕ МОДЕЛИ
ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВЛАСТИ В ДИСКУРСЕ
ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ** 32

СОФЬЯ ЖДАНОВА, ИРИНА ЧУДОВА **ИДЕОЛОГИИ И УТОПИИ
СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА: ВИЗУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
КИНОТЕКСТА** 51

ОКСАНА БОРИСОВА

СОБЫТИЕ И КИНОДИСКУРС: ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ РЕВОЛЮЦИИ В ФИЛЬМАХ ВЕРТОВА И ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Прежде всего, отметим ряд положений, являющихся ключевыми для понимания проблемы соотношения события и дискурса:

1. Общим основанием, которое позволяет свести дискурс о революции к «общему знаменателю» и конкретизировать концепт «революция» является концепт «событие». Революция-Событие есть противоречивое единство субъективного и объективного, частного и общественного, феноменального и дискурсного. Событие дает начало *человеку-субъекту* посредством следования некоему экзистенциальному императиву, который внеположен ситуациям обыденности или ситуациям динамичности, задаваемых коллективом-субъектом;

2. *Событие репрезентации* как знаково-символическая реальность связано с революцией-событием процедурой «верности» (А. Бадью), и основано на возможности знака презентировать не наличную реальность, но иное, которое может быть отождествлено с событием. В столкновении субъективного и объективного, пространстве-времени пересечения зрителя и автора, персонажа и объектов, камеры и реальности, возникает специфическое *аудиовизуальное пространство кинодискурса* как специфической образно-нарративной смыслопорождающей коммуникативной деятельности, индуцированной культурной ментальностью и идеологией той или иной эпохи-события и выраженной в образах, текстах, контекстах, концептах и знаково-символических формах.

Революция как событие определяет разрыв культурных традиций (социальных, политических, ментальных и иных), воспроизводит ситуацию «обнуления субъекта», вторичного конструирования «естественного человека», нарушает не только вертикальную политическую иерархию, но и горизонтальные, онтологические субъект/объектные отношения, что и репрезентируется в кинодискурсе 20-х годов. Революция, понимаемая как событие, разрыв устоявшихся логик воспроизводства (социальных, политических, ментальных и иных) предоставляет человека «самому себе». Как правило, антропологическое измерение этого феномена трактуется как «обнуление» традиции или откат назад на уровне системы. Однако можно предположить, что это происходит не сразу. Откату и упрощению предшествует автономизация субъекта. Поскольку событие есть разрыв, и он интериоризируется на уровне конкретного субъекта, то сам разрыв следует понимать как разрыв в наследовании ценностей, идей, представлений. Хаотизацию субъекта и его деидентификацию с какой-либо традицией.

Происходит то, что можно назвать расщеплением идентичности.

Если вернуться к онтологическому измерению, то человек остается «один на один» с Бытием, событием – множественностью открытым для изменения. Говоря языком синергетики, революция есть точка бифуркации, в том числе, и на уровне конкретного субъекта.

Отсюда начинается «обнуление» субъекта, которое с полным правом отождествимо с «естественностью». Под ней следует понимать своеобразную «точку отсчета», исходный уровень переформатирования субъективации. Это уже не хаос, но начало нового, хаосмос. Однозначно идентифицировать «естественность» довольно сложно, поскольку она вязана с субъективным переживанием возврата к истоку или крушения традиционных представлений. Однако анализ кинематографического материала позволяет ее довольно четко определить, поскольку этот уровень «ноль» на уровне репрезентации маркируется символически. Дети или детство, природная стихия или причастность к ней указывают на «естественного субъекта».

Так в «*Кино-глазе*» Д. Вертова среди объектов кинематографического революционного «наступления» в большинстве случаев мы находим детей. «Деревенские» и «городские» пионеры изображаются крупным планом и их репрезентации занимают большую часть картины. Нередко их изображение совмещено с показом природы (например, идущий отряд деревенских пионеров и поток воды во втором ролике фильма). Топологии образов детей в «*Кино-глазе*» локализует их преимущественно вне города или деревни, которые, в свою очередь маркированы как пространство борьбы (революционной борьбы за новый мир).

Например, деревенские пионеры расклеивают агитационные листовки на стенах крестьянских изб, а городские на стенах домов. Титрами «*Звено «революция» обследует рынок*» сопровождается «революционный» поход пионеров на городской рынок с целью помощи кооперативу. Именно на рынке возникает одна из оппозиций «старого» и «нового» человека: взрослых и детей.

Сам же кооператив как локализация «нового мира» превращается в место поистине сакральное, поскольку именно там осуществляется «воскрешение» и обращение времени вспять (сюжет с оживлением быка и его возвращением на пастбище, которое пасет пионер Латышев). В этот момент впервые в фильме заявляет о себе (репрезентирует себя) «странный» субъект – сам «*Кино-глаз*». Это не визуализируемая инстанция взгляда, которая преимущественно и явно посредством титров, а неявно как единственно возможная оптика устанавливает правила и границы репрезентации. Фраза «*Кино-глаз отодвигает время назад*» выявляет его функциональность. «*Кино-глаз*» властвует над временем (время вспять) и жизнью (воскрешение животного). Но также творит «новый мир», сам являясь «естественным» субъектом-репрезентацией, поскольку «возвращает» (животное в естественную среду) и «воз-рождает» (время идет назад, но также осуществляет «прыжок» в будущее, символизируемое пионером Латышевым).

Место локализации «новых людей» - пионеров также примечательно. Лагерь пионеров (наиболее очевидно в ролике «*Утро в лагере пионеров*») занимает срединное место между городом и деревней. Это своеобразное погружение в

природу и возвращение к ней, а взятое в своей мифологической ипостаси «граница», ничейная территория, равно отстоящая от «старого мира» города и деревни. Часть под названием *«Кино-глаз рассказывает как был открыт и построен этот лагерь»* повествует об освоении этой территории где труд выступает как инструмент ее непосредственного и символического включения в пространство события революции.

Труд у Вертова выступает первым средством територизации революции, наравне со вторым – пропагандой. Труд это основание или само-основание «естественного субъекта», его деятельность, которую с полным правом можно назвать демиургической. Безусловно, в репрезентации труда мы можем усматривать и идеологический контекст, однако претензия *«Кино-глаза»* на отражение непосредственной жизни, как она есть, дает нам право толковать труд непосредственно. Труд лежит в основании «нового человека», революция как событие разворачивается в труде, что усиливается образами крестьянки и работницы, присутствующих на открытии лагеря и в определенном смысле легитимизирующими и субъекта и революцию как основополагающая инстанция – народ.

Наше отождествление пионеров с «естественным субъектом» доказано его топикой, а использование образа «новый человек» следует рассматривать также как самоназвание, поскольку *«Кино-глаз»* показывает нам лозунг на одной из палаток лагеря: *«Мы пионеры – новые люди...»*. Однако, как мы уже сказали, это один из репрезентируемых субъектов, вторым является сам *«Кино-глаз»* и действуют они различно. Если первый связан с репрезентацией труда и борьбы (агитации), что непосредственно устанавливает связь с революцией как деятельностью эмпирического субъекта; то второй очевидным образом указывает нам на суть революционной субъектности (экзистенциальный субъект), кроющейся в демиургичности. Так в ролике *«Кино-глаз о китайце фокуснике»* он снова обращает время вспять «по желанию пионера» (дословно *«Кино-глаз продолжает мысль пионера»*). Хлеб «реверсирует» в тесто, затем в муку, зерно и рожь. Снова мы видим возврат к естественности (назад из города в деревню и поле) и актуализации демиургичности «естественного субъекта». Он как бы отменяет ложный (фокусник – фокус – обман) «старый» мир и заменяет его «новым», связанным или преображенным трудом. *Кино-глаз* же разворачивает это действие на наших глазах, предъявляет, репрезентирует событие революции.

Событийность кроется в открытии «нового человека» *Кино-глазом*. «Естественность» зрения подчеркивает грань между старым и новым, но не в форме истории (повествования), а в форме события, здесь и сейчас видимого.

«Естественный субъект» своей непосредственной деятельностью прочерчивает границу, отменяет старое и учреждает новое – революцию. Тем самым мы приходим в ряду оппозиций, которые выстраиваются в фильме. Отметим основные, к которым отнесем:

«Новый» человек – «старый» человек, «Новый» мир – «старый» мир, город – деревня, работа – развлечение (праздность). Эти оппозиции персонифицированы и «новый» человек есть пионер или ребенок. «Старый» – взрослый, беспризорник, воришка. «Старый» мир это рынок, город и деревня

взяты вне их соотносительности с трудом. «Новый» мир – поле, любое место присутствия естественного субъекта как человека труда. Соответственно «старый» мир и город в частности изображаются в его связи с болезнью (сюжеты о сумасшедшем доме) и смертью (смерть сторожа от удушья); а «новому» присуще здоровье (завершающие сюжеты о больнице).

С целью выявления «механики» удвоения «естественного субъекта» обратимся к исследованию «Отрицательная революция» в которой А. Магун прослеживает процессы революционной субъектности на примере Великой Французской буржуазной революции и ее репрезентации, когда народ, бедняки, массы воспринимались как «естественный» и даже «природный» объект с чего начиналось их «просвещение» и «возвышение» до политического субъекта: *«Революция предлагает обществу двойную детерминацию человека: он выступает, во-первых, как квазиприродный объект, который темен в своей внеположности, а во-вторых, - как темный в своей интериорности субъект, недоуменно взирающий на непостижимый объект. Таким образом, отношение между субъектом и объектом перестает быть односторонним и иерархичным: на его место приходит идентификация субъекта знания с его объектом. Посредством этой идентификации субъект знания и власти приобретает возможность бросить взгляд на самого себя. Этот переворот и релятивизация иерархии «субъект/объект», совершающиеся в ходе политической революции, аналогичны коперниканской революции...»* (Магун, 2008: 132).

Тем самым событие в своей замкнутости и ограниченности сталкивает субъекта с самим собой как объектом и субъектом и в этом суть описываемого нами удвоения «естественного субъекта». Здесь усматривается не только логика самого события как разрыва и «обнуления» на уровне конкретного человека до уровня естественности, равно как и системного отката социокультурной системы к своим более упрощенным формам, но также динамика субъектности в ее самодвижении идентификации от объекта к субъекту. Иначе говоря, человек, будучи включенным в сложившуюся систему общественных отношений, не обладает возможностью авторефлексивности. «Запрось» выстраиваемой идентичности дают ответы, санкционируемые традицией и генерируемые институциональными дискурсами. Революция нарушает иерархию субъект/объектных отношений. Человек как объект власти-знания (термин М. Фуко) в ходе усвоения, интериоризации знания становится субъектом. Однако его «понятность» и проницаемость властным практикам в событии революции дает сбой и человек сталкивается с самим собой, что есть автономность и естественность. Подобное, только на уровне события-репрезентации проделывал Д. Вертов в своем экспериментальном кино и художественно-эстетическом проекте «кино-глаза», в котором герои картины были ее же авторами, соединяя в себе объект и субъект, субъекта действующего и субъекта воспринимающего/переживающего, героя картины и зрителя.

Субъект и объект в их неразличимости Вертов пропагандирует в манифесте «Мь», уравнивая «нового человека» революции и машину: *«Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.»*

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек,

Мы исключаем временно человека как объект киносъёмки за его неумение руководить своими движениями.

Наш путь - от ковыляющего гражданина через поэзию машины - ны к совершеному электрическому человеку.

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, мы вносим творческую радость в каждый механический труд,

мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей, Но вый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом киносъёмки» (Вертов, Вариант...). Здесь Вертов смешивает субъектность человека и его «объектность». Человек как объект киносъёмки, не подходит для революции, поскольку восходит к субъекту, чувственности, индивидуальности. Радикализм Вертова в «обнулении» человека до орудия труда, предмета, станка, трактора и прочего. Своей деятельностью он творил революцию, создавая событие-репрезентацию революции на антропологическом уровне, «сталкивая» субъект и объект в восприятии.

Ту же установку, но в несколько другом ракурсе мы находим в его «Киноглазе». В своей заметке «О фильме «Киноглаз»», Вертов довольно четко определяет свою позицию, которая не лишена антропологического смысла: «*Все действующие лица продолжают делать в жизни то, что они делают обычно.*

Настоящая картина представляет собой атаку киноаппаратами нашей действительности и подготавливает на фоне классовых и бытовых противоречий тему всесоздающего труда. Вскрывая происхождение вещей и хлеба, киноаппарат дает возможность каждому трудящемуся наглядно убедиться, что все вещи делает он сам, трудящийся, а следовательно, они ему и принадлежат» (Вертов, О фильме...). «Атака киноаппаратов» здесь принципиальная установка на объективизацию или десубъективизацию стоящего за аппаратом человека. Помимо этого тот факт, что акцент в первом же предложении сделан на фиксации обыденной жизни говорит в пользу нашего тезиса.

Очевидно, что по мысли Вертова главным объектом является труд и вещи, возникающие как его результат, то есть, процесс «естественный». Ему соответствуют такие же «естественные» люди.

Вместе с тем, утверждение о репрезентации Вертовым революции в «Кино-глазе», требует пояснения (тем более что в его творчестве есть другие картины, более близкие тематически и хронологически). «Киноглаз» следует трактовать как «атаку киноаппарата» на революционную действительность, фиксацию события революции в его непосредственности, о чем говорит сам Вертов: «*Раздевая флиртующую буржуйку и заплывшего жиром буржуа и возвращая еду и вещи сделавшим их рабочим и крестьянам, мы даем возможность миллионам трудящихся увидеть правду и усомниться в надобности одевать и кормить касту паразитов»* (Вертов, О фильме...). Этот фильм есть своеобразный «нулевой» уровень репрезентации революции как события, в котором осуществляется сложный процесс удвоения субъекта, характеризуемого как естественного и демиургического (см. Прим.).

Сутью удвоения является столкновение субъекта в событии революции

как объекта и субъекта, что схоже с марксовым описанием отчуждения у Гегеля, где: «... *противоположность между в-себе и для-себя, между сознанием и самосознанием, между объектом и субъектом, т.е. противоположность между абстрактным мышлением и чувственной действительностью...*» (Маркс, 1974: 157).

Подобное мы встречаем и в работах С. Эйзенштейна, особенно периода 20-х годов. Это время обоснования его теории «монтажа аттракционов», которое, на наш взгляд, отражает «дух» времени и концепцию «естественного субъекта». Несколько позже возникнет идея «интеллектуального кино» с приматом идеологии над образом.

Интересующую же нас тенденцию отражает фильм «*Броненосец Потемкин*», в котором событие (восстание на броненосце), разворачивается в киносюжет (жанр хроники), историю, но историю не составляющую повествование, а скорее цепь сингулярных образов, образов-движений (Ж. Делез). Образы в их совокупности образуют событие-репрезентацию в его замкнутости и цельности.

Реальность сливается с идеей, образуя событие-репрезентацию революции. Однако в картине существует и идеологическая составляющая, которая декларируется самим автором и должна учитываться в анализе: «*Что же касается моей точки зрения на кино вообще, то я должен признаться, что требую идейной направленности и определенной тенденции. На мой взгляд, не представляя ясно – «зачем», нельзя начинать работу над фильмом. Нельзя ничего создать, не зная, какими конкретными чувствами и страстями хочешь «спекулировать»... Мы подстегиваем страсти зрителя, но мы также должны иметь для них и клапан, громоотвод, этот громоотвод – «тенденция». Отказ от направленности, рассеивание энергии я считаю величайшим преступлением нашей эпохи. Кроме того, направленность, мне кажется, таит в себе большие художественные возможности, хотя она может быть и не всегда такой острой, осознанно политической, как в «Броненосце»...*

Надо поднять голову и учиться чувствовать себя людьми, нужно быть человеком стать человеком – ни большего и ни меньшего требует направленность этого фильма» (Эйзенштейн, Эйзенштейн о ...). Эта «направленность» фильма есть идейная позиция автора и на уровне типического антропологии революции ее можно трактовать как трансформацию «естественного» субъекта в субъекта «политического».

Вместе с тем, событийность (равно как и репрезентация «естественности» субъекта) в фильме сохраняется, но реализуется несколько иначе, чем в «*Кино-глаз*» Вертова. Эйзенштейн доказывает, что событие репрезентирует себя не только в столкновении камеры и непосредственно жизни, но и на уровне монтажа и реальности. Где монтаж – идея, продолжение идеи революции (события) в голове режиссера и она репрезентирует событие революции и реконструирует его, буквально воскрешает в памяти, что является одной из задач фильма: «*И вместе с тем любопытно вспомнить сейчас, что этот исторический эпизод как-то был в забвении: где бы и когда бы мы ни говорили о восстании в Черноморском флоте, нам сейчас же начинали рассказывать о лейтенанте Шмидте, об «Очакове». «Потемкинское» восстание как-то более изгладилось из памяти. Его помнили хуже. О нем говорили меньше. Тем более важно было поднять его заново, приковать к нему внимание, напомнить об этом эпизоде, вобравшем в себя столько поучительных элементов техники*

революционного восстания, столь типичного для эпохи «генеральной репетиции Октября» (Эйзенштейн, Броненосец...).

На уровне монтажа это взаимопереход обыденной жизни в восстание, когда революция подобно стихии захватывает людей, низводя до уровня рефлексов и простых эмоций (так гнев молодого матроса на ударившего его боцмана в первой части «Люди и черви» переходит в массовое недовольство матросов отношением офицеров к еде). Сам Эйзенштейн задает такой режим интерпретации фразой в начале фильма: *«Дух революции носился над русской землей... Личность, едва успев осознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве»*. Столкновение противоречий в их различных ипостасях, как то матросы – офицеры, матросы – поп, корабль – город и прочее, находят разрешение в кульминации: столкновении двух реальностей (революции и «старого мира»), разграничивает которые «естественный» коллективный субъект, субъект-масса, которая сама осознает себя. Этот коллективный субъект революции (масса) последовательно возрастает в сюжете фильма в стыках полярных частей и образов; репрезентирующих противоречия и несовместимость двух реальностей, «старого» и «нового» мира и человека, из которых вырастает «политический» субъект (победа идеи единства, братства матросов и горожан как пример), вырастает из субъекта «естественного» (начиналось все с реакции на пропавшую еду в первой части фильма).

Сравнивая особенности репрезентации революции у Вертова и Эйзенштейна в аспекте соотношенности реальности и образа, жизни и идеи, можно выделить две характерные схемы. Вертову соответствует первая схема движения реальности в образ, когда революция, событие переходит в событие-репрезентацию, то есть образ (что подтверждается самой концепцией Киноков). Соответственно, репрезентация не содержит в себе педагогической интенции, поскольку «естественный» субъект революции так же естественно входит в образ и становится им. У Эйзенштейна эта схема переворачивается и репрезентацию можно трактовать как ре-презентацию/воскрешение революции в событии-репрезентации. Он идет от документа к образу. Революционный субъект здесь конструируется (что явно в педагогической и этической направленности *«Броненосца Потемкина»*) средствами монтажа, актерской игры, особенностями построения сюжета. Здесь событию-репрезентации предшествует не само событие в его непосредственности (здесь и сейчас как жизни), а «след» события в его идеальности, «верность событию» (в терминологии Бадью).

Таким образом, революция как событие есть разрыв устоявшихся логик воспроизводства (социальных, политических, ментальных и иных) предоставляет человека «самому себе». Так Вертов в своей работе *«Кино-глаз»* смешивает «субъектность» человека и его «объектность». Он «обнуляет» человека до орудия труда, предмета, станка или трактора, создавая событие-репрезентацию революции на уровне непосредственности, когда революцией оказывается сама жизнь. Событийность кроется в открытии «нового человека» *Кино-глазом*. «Естественность» зрения подчеркивает грань между старым и новым, но не в форме истории (повествования), а в форме события, здесь и

сейчас видимого. «Естественный субъект» своей непосредственной деятельностью прочерчивает границу, отменяет старое и учреждает новое – революцию.

У С. Эйзенштейна событие революции репрезентирует себя не столько в столкновении камеры и жизни, сколько на уровне монтажа и реальности. Монтажа как идеи революции, которая репрезентирует, ре-конструирует себя в памяти и образе. На примере фильма «*Броненосец Потемкин*» мы можем увидеть взаимопереход обыденной жизни в восстание, когда революция подобно стихии захватывает людей, низводя до уровня рефлексов и простых эмоций. Столкновение противоречий находят разрешение в столкновении двух реальностей (революции и «старого мира»), разграничивает которые «естественный» коллективный субъект, субъект-масса.

Примечания:

Однако, трактовка естественного субъекта как демиурга у Вертова не означает, что он несет и героические черты. Скорее он связан с разграничением и утверждением революции как события. Если он и является героем, то тем, который творит реальность-универсум, а не историю.

Список литературы:

1. Вертов Д. Вариант манифеста «МЫ» URL: http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov/ (дата обращения: 22.08.2011)
2. Вертов Д. О фильме «Киноглаз» URL : http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov/ (дата обращения: 22.08.2011)
3. Магун А. Отрицательная революция. СПб., 2008.
4. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года / К. Маркс, Ф. Энгельс Сочинения. Т.42., М., 1974.
5. Эйзенштейн Сергей. Броненосец «Потемкин», 1925. С экрана в жизнь URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s_bronenosec.txt (дата обращения: 22.08.2011)
6. Эйзенштейн Сергей. С.Эйзенштейн о С.Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец Потемкин» / URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s_eyzenshtejn.txt (дата обращения: 22.08.2011)

ЕЛИЗАВЕТА КОВРИГИНА

elizaveta.kon@inbox.lv

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД: ТЕКСТ-МЫСЛЬ, ТЕКСТ-ОБРАЗ, ТЕКСТ-ЯЗЫК

Мой интерес к англо-русскому переводу был продиктован собственной любознательностью. Моими «первыми книжками» действительно стали первые книжки для самых маленьких, когда я очень быстро обнаружила свои пробелы во фразеологии. Далее я избрала процесс перевода как инструмент для изучения языка. Изучение языка через художественный перевод позволило мне осознанно подходить к выбору самого материала, порционности его восприятия с учётом степени новизны на текущий момент, сохраняя цельность восприятия на общем фоне собственных знаний. Реальный выход на каждом этапе работы добавлял мне уверенности в себе, делая комфортным мой новый шаг в неизвестность. Я не стремилась противопоставить свой перевод «стандартному», но уже работая над переводом книги «*Three Men in a Boat*» Джерома К. Джерома, мне вспомнилось, что когда-то я пыталась читать русское издание, и у меня что-то не получилось. Я не могла продвигаться по книге и отложила её. Позже случалось, что работая над переводом, я пыталась прибегнуть к тому же русскому изданию в поисках ответа на свои вопросы, но так их и не находила, и вовсе перестала к нему обращаться.

Я обнаружила, что поиск русского смыслового эквивалента не так однозначен. Но ещё больше меня поразило то, что отступление от ритма и непопадание в него соответствующего смысла по сути разбивает оригинальный текст, притом, что формально текст переведён. Так я пустилась в это путешествие, которое захватило меня. Являясь носителем русского языка, я очень ревностно отношусь к его использованию. Предыдущая профессиональная практика требовала от меня технической точности, упорядоченности, ясности, а иногда и ясности выражения. В силу своего образования я произвольно во всём ищу и нахожу систему вещей, составляя для себя некую модель. Если я опираюсь на источник, то я должна быть уверена в том, что он не содержит в себе случайных ошибок или неточностей, иначе он перестаёт быть для меня достоверным. Перевод – это не только возможность познания, но и практика, где вы можете доверять самому себе. Процесс перевода также расширил и углубил мой взгляд на слово, истинное значение которого раскрывается только через контекст. Примером тому может служить использование понятия «*chorus girls*» в «*Teatime*» С. Моэма, когда Джулия возмущается, что она не одна из многих, осознавая свою исключительность и привилегированное положение в актёрской среде.

Текст возникает на перекрёстке всего того, что называется жизнь. Это

зафиксированная форма осознания реальности и отношения к жизни во всех её проявлениях. Поэтому написать художественное произведение – это прожить целую жизнь, а перевести – две.

Прежде чем приступить к переводу, переводчик вместе с автором проходит весь путь его героев от начала до конца. Идея художественного произведения возникает на основе какого-либо события, нашедшего отклик в воображении и переживаниях писателя. Ему только остаётся её воплотить. Схематично путь, проделанный сознанием автора, можно представить в виде следующей цепочки:

((Событие) – (Мысль) – (Текст)) / автор
((Event) - (Idea) - (Text))/ author

Работа души и ума художника, где зарождается художественный образ, сокрыта от посторонних глаз, однако результат очевиден. Это творческий процесс, и от идеального образа до его воплощения проходит несколько этапов. Для возникновения идеального образа необходимы:

1. Мышление
2. Интерес
3. Острота и чуткость восприятия

Пожалуй, это то, что включает в себя наблюдательность художника в сочетании с собственным вкусом жизни. Для воплощения придуманного образа писателю требуется проявить:

1. Образное мышление
2. Владение выразительными средствами
(языком на определённом объёме словаря; художественным стилем речи)
3. Интуицию

Интуиция и свободное владение всей системой языка делают свободным его мышление.

Чтобы обратиться к конкретному произведению, переводчик должен проявить:

1. Интерес
2. Владение языком (оригинала)
3. Мышление (на языке оригинала)

Выступая в роли читателя, он последовательно восстанавливает события в обратном порядке:

((Текст)– (Мысль) – (Событие)) / читатель
((Text) - (Idea) - (Event))/ reader

Привлечению более пристального внимания переводчика способствуют его:

1. Эрудиция (жадная до новизны)
2. Острота и чуткость восприятия (в среде языка оригинала)
3. Художественный вкус (в среде языка оригинала)

Художественный вкус определяет избирательность переводчика. Если им принимается решение, и речь идёт уже о переводе, то переводчику уже потребуется расширенный спектр качеств, таких как:

1. Мышление (комбинированное)
2. Образное мышление (комбинированное)
3. Острота и чуткость восприятия (в среде двух языков)
4. Владение выразительными средствами (на двух языках)
- 5 Художественный вкус (в среде двух языков)
6. Чувство партнёрства

Чувство партнёрства можно считать обязательным для переводчика, поскольку, ступая на этот путь, он уже заявляет себя как партнёр, и должен этому соответствовать. Быть партнёром – это иметь согласованную цель, понимать намерения, желания и мысли компаньона и поддерживать его в этом.

Владение выразительными средствами в процессе перевода позволяет «состыковать» два языка, не нарушая общей канвы произведения. С этой же целью следует придерживаться художественного стиля автора, даже обладая своим собственным. Переводчику требуется разгадать своего автора и выйти с ним на «одну волну». И у него для этого есть только один путь – мысль.

Возьмём за основу, что соответствующее владение языком оригинала позволяет переводчику правильно истолковать и воссоздать идею автора, т.к. мысль - или она есть, или её нет; либо она одна, либо – другая. Что касается события, то оно неизменяемо, хотя бы потому, что уже действительно или условно произошло. Так что событие и мысль будут выступать в роли неких констант, и текст остаётся единственным изменяемым элементом в цепочке, обеспечивающим их незыблемость:

$$((\text{Text}) - (\text{Idea}) - (\text{Event})) / \text{reader} - ((\text{Событие}) - (\text{Мысль}) - (\text{Текст})) / \text{переводчик}$$

Интересно было бы отметить, что по законам психологии «событие нейтрально», поэтому, мало того, что событие придаёт определённую «жесткость конструкции» из всей системы взаимоотношений при переводе, но кроме этого, событийную линию всего произведения можно рассматривать как своего рода «нейтральную зону» единого смыслового пространства, где происходит встреча (summit) переводчика с автором.

Текст как элемент-трансформер подстраивается под любую задачу –

главное, чтобы она была чётко поставлена. Текст очень подвижный и гибкий, но вместе с тем хрупкий материал. Текст - это вещь в себе: он определяет то, из чего сам же и состоит - язык. Язык служит тексту, но в то же время выполняет определяющую роль, являясь для него «средой обитания», причём, средой структурированной. Текст не существует сам по себе, а выражает мысль. В тексте нельзя изменить чего-либо, не затронув всего остального, поскольку любое возмущение среды влечёт за собой трансформацию смысла.. В результате мы что сказали, то и получили, и лучше бы, чтобы это было именно то, к чему мы стремились. Мысль - это озарение, вспышка, квант, импульс, и как свершившийся факт свободна от всякого пространства. Вопрос пространства встаёт с момента возникновения необходимости в её записи или трансляции в целях коммуникации. Текст чудесным образом совмещает в себе эти функции. Бывает, что кто-то вовсе не намерен делиться своими идеями, а предпочитает сразу действовать или скрывать свои мысли. В то же время в поисках новых открытий мы превращаемся в «охотников за идеями». То есть, как бы парадоксально это ни звучало, пространство не является обязательным атрибутом мысли, во всяком случае, не является прямым свидетельством её ценности. Пространство предоставляется для выражения мысли, по которому мы о ней и судим. Когда мы утверждаем, что «краткость – сестра таланта», то под этим подразумеваем удачное выражение того смысла, которое включает в себе та или иная мысль. Мысль надо выразить таким образом, чтобы передать идею, отношение, описать событие, вызвать определённые чувства. Весь этот комплекс задач искусство возлагает, прежде всего, на художественный образ и опосредованно – на выразительные средства, уникальные для каждого вида искусства. Так, если «в картине главное лицо - свет» (К.Моне), то в художественном литературном произведении – главное лицо – мысль.

Художественный образ выводит текст за рамки собственного «Я» в пространство восприятия, осуществляя тем самым коммуникативную функцию. Осознавая, что создание художественного образа – процесс творческий, вряд ли стоит подходить к нему с позиций точности, однако в приложении с мысли это более чем актуально. Яркость образа и точность мысли - это именно то, к чему стремится перевод, и то, чего мы так от него ожидаем. Если текст включает вас в свои «объятия», ограничивая пространством, то творчество, напротив, предоставляет полную свободу, раскрепощая образное мышление. Но при всём полёте фантазии переводчик лишь отчасти является «свободным художником», сохраняя верность слову и стилю автора. При любых обстоятельствах примиряя различия, следует опираться на общее. Примиряющим фактором различий двух языков может служить *музыкальность* конкретного художественного произведения как результат наложения авторского стиля на музыкальность национального языка. Не случайно литературное художественное произведение во многом совпадает по своим характеристикам с музыкальными, такими как: ритм, насыщенность, сила (только в отличие от музыки не сила звука, а сила мысли или образа), пространство фразы и пространство восприятия и т.д. [8]. И если переводчику удаётся выйти, образно говоря, на то же звучание, вписаться в параметры, задаваемые оригиналом, то это свидетельствует о тщательной

проработке материала. Мысль и образ так же взаимообусловлены, как текст и язык: они иницируют и реализуют друг друга, работая на одну и ту же цель. И если язык обслуживает мысль, то мысль в свою очередь формирует образ. Так что образ – это «законодатель мод» в художественном творчестве, и только мысль может приблизить к нему.

Текст подстраивается под мысль, начиная от выбора слова, понятия или выражения, с вариациями по динамике, импульсивности, жёсткости и насыщенности речи. **Динамика** определяется тем, на каком шаге выражается та или иная мысль относительно общего фона развития сюжета. **Импульсивность** – это напор, с которым развивается данная конкретная ситуация. **Насыщенность** определяется тем, насколько развёрнут текст, несущий одну и ту же мысль. Определённую значимость в формировании мысли имеют акцент и нюанс. **Акцент** придаёт чему-либо особое значение при определённой расстановке ролей. **Нюанс** оттеняет ситуацию, используя для этого то или иное слово или понятие, создающие «изюминку». **Ритм** задаёт пространственно-временной отрезок текста, в который должна быть вписана определённая смысловая фраза.

Перевод начинается с осмысления отрезка текста, воспринимаемого как контекст. Мысль дискретна, поэтому текст логично воспринимать как последовательность дискретных смысловых единиц. Дискретная смысловая единица представляет собой контекст первого уровня, законченное художественное произведение – контекст высшего порядка, имея на всём протяжении контексты *n*-ого порядка, где контексты более низкого уровня вписываются в контексты более высокого порядка. Контексты могут иметь между собой как прямые, так и перекрёстные связи при сохранении общей логической последовательности.

Любое осознанное взаимодействие развивается по сценарию «запрос – отклик».

Писатель откликается на настроения и запрос аудитории, аудитория (включая переводчика) откликается на сюжет, переводчик, влекомый собственным интересом или профессиональной деятельностью, расширяет клуб читателей. Определённый запрос вправе рассчитывать на равноценный ответ. Во всяком случае с такой задачей должен справиться художественный текст, что он и делает, начиная с момента своего формирования на уровне дискретной смысловой единицы, и заканчивая готовым произведением. Так, если заявлена тема, то она должна быть раскрыта, если подана мысль – она должна быть завершена (т.е. «если вы сказали «а», то говорите «б»»). Логически выстроенный текст носит характер взвешенной сбалансированности или «динамического равновесия». Это вполне осязаемые вещи, которые являются подсказкой для переводчика и снабжают его инструментом самоконтроля.

Дискретная смысловая единица подчиняется системе «запрос – отклик», имея в своём составе две части, первая из которых носит характер **запроса**, а вторая является **откликом** на него, например:

(идея)- (размышление);
 (созерцание)- (восприятие);
 (обращение)- (отношение).

Как развитие событий, размышление приводит к оценке на основании выработанного мнения; восприятие - к эмоциональному состоянию; отношение - к разногласиям или договорённостям.

Более наглядно структуру дискретной смысловой единицы можно представить в виде следующей матрицы:

Дискретная смысловая единица				
<u>1-ая часть</u>		<u>2-ая часть</u>		
запрос		отклик		
звено				
Идея	Размышление	Мнение	оценка	Поступок, действие
Созерцание	Восприятие	Эмоция		
Наблюдение	Отношение	Договорённость, разногласие		
Обращение				

Выстраивание отношений между отдельными звеньями предполагает альтернативу в стратегии развития текста. Опираясь на данную матрицу, текст можно составить линейно и линейно-перекрёстно, комбинируя строки и столбцы, не нарушая логики. Возможны, например, такие варианты:

(идея) - (эмоция) - (действие);
 (идея) – (отношение) - (договорённость) - (поступок);
 (идея) - (действие);
 (обращение) – (размышление) - (договорённость) и т.д.

Каждая составная часть дискретной смысловой единицы подчиняется своей логике, однако, лишь вместе они образуют единое целое. Система взаимодействия двух частей может носить, например, характер «вызов - ответ», но главное, что первая инициирует вторую. С момента появления первой составляющей, которая подаёт идею, возникает необходимость закончить мысль. Ведь мысль – это идея, поданная со смыслом. Само по себе наличие двух частей дискретной смысловой единицы предполагает внутреннюю напряжённость, как любое пограничное состояние. Снятие этого напряжения происходит за счёт достойной ответной реакции, представленной второй частью. Первая и вторая части как бы меряются силами, уравновешивая друг друга относительно условной опорной точки, где сила – это сила образа, а опорная точка – это момент передачи послания от «отправителя» «получателю»; это момент замирания во внутренней динамике смысловой единицы или пауза с точки зрения общей динамики текста. Эта ситуация напоминает качели как раскачка и уравновешивание состояний, что я и называю «принципом качелей».

Установившееся равновесие является показателем законченности мысли, а неустановившееся означает некую недосказанность.

Языковая структура текста выбирается автором в соответствии с текущей задачей по развитию сюжета и определяет длину текстового отрезка, или диапазон текста. Для переводчика его можно считать заданным, как «окно» в бланке, куда нужно внести, например, свои имя и фамилию, для которых строго отведена своя позиция. С точки зрения «принципа качелей» пространство начальной, первой части дискретной смысловой единицы, представляет собой «левое плечо», а второй, завершающей части, - «правое плечо».

Художественный перевод требует от переводчика воссоздания художественного образа невзирая на то, что одно и то же понятие в английском и русском языках может базироваться на разной корневой основе, а также строиться на несовпадающей по протяжённости языковой структуре. Это творчество, на котором стоит печать индивидуальности исполнителя. Тем не менее, желательно стремиться к тому, чтобы в определённое жизненное пространство вписать именно тот текст, который бы по яркости и силе образа максимально соответствовал оригиналу, иначе незаметно можно перейти от художественного перевода к толкованию. Эту тонкую грань можно ощутить на примере англо-русского сборника пословиц (7), где русская пословица фактически представляет собой художественный перевод, а всё остальное скорее является толкованием английской пословицы

Когда мысль завершена, в системе баланса сил наступает «гармоническое равновесие», и дискретная смысловая единица обретает автономное значение. Если соответствующий выбор на данном этапе затруднён, это означает, что «продолжение следует», и мысль ждёт своего дальнейшего развития.

Вписаться определённым смыслом в определённое «окно» важно также с точки зрения акцента, который автор придаёт тексту на данном этапе. И если несовпадение языковых форм двух языков не позволяет выдержать это условие в контексте данного уровня, то эта задача переходит в компетенцию следующего по старшинству контекста.

Добиваясь определённой импульсивности передаваемых событий и переживаний, т.е. добиваясь определённого «накала страстей», выбор падает на те или иные понятия и может быть сопряжён с более сжатой или развёрнутой языковой конструкцией. Степень сжатия или развёртки языковой структуры также используется как инструмент для регулирования насыщенности текста при формировании мысли одной и той же силы, когда более сжатая конструкция будет соответствовать более насыщенному тексту и более сосредоточенной нагрузке на «плечо», а более растянутая – менее насыщенному тексту и более распределённой нагрузке на «плечо».

Если условно представить себе, что отдельные слова обладают не только смысловыми значениями, качественно отличающимися их друг от друга, а также и то, что в своём понятийном ряду им присвоены определённые уровневые показатели на единой количественной шкале (например, цвет: розовый - 1; красный - 2; бордовый - 3, и т. п.), то переход от слова к слову, от понятия к понятию будет сопровождаться перепадом их значений или «скачком

потенциала». То же относится к силе образа, если эти значения условно привести к единой шкале (хотя бы в рамках одного произведения). Степень перепада значений является показателем **жёсткости речи**. В результате этого текст в целом можно было бы представить в виде гистограммы, отражающей художественный почерк автора. Проведя аналогию с музыкой, данную картину можно сравнить с музыкальным рисунком художественного произведения. Интерес художественного перевода заключается в том, чтобы выйти на тот же рисунок, рассматривая его как эталон, при всех объективных различиях двух языков. Иными словами, переход в другую языковую среду не является в этом смысле послабляющим фактором. Построение текста подчиняется законам гармонии. Не всё художник может просчитать, но всем своим существом он воспринимает и передаёт гармонию мира - скорее всего, это то, что мы называем интуицией. Не все способны гармонию создавать, но все в состоянии её воспринимать. И если при переводе где-то была нарушена гармония, то читателю трудно будет этого не заметить, когда он начинает как бы «спотыкаться» о текст там, где имеет место сбой ритма, тональности, затягивание или ускорение подачи мысли, что и соответствует нарушению музыкального рисунка произведения.

«Принцип качелей» сокрыт в природе текстообразования. Данный принцип помогает ощутить законы гармонии языка и контролировать своё творчество, поскольку выполнить этот принцип можно только следуя всем требованиям языка и автора, а не выполнить также трудно, как обмануть самого себя.

Прежде чем представить свой подход к тексту и его анализ при переводе на ряде примеров, приведу список используемых терминов:

1. **Текст** – всякая записанная речь (литературное произведение, сочинение, документ, а также часть, отрывок из них).

2. В лингвистике: **текст** - внутренняя организованная последовательность отрезков письменного произведения или записанной либо звучащей речи, относительно законченной по своему содержанию и строению.

2.1 **Контекст** - относительная законченная в смысловом отношении часть текста.

2.2 **Контекст** – логически завершённый текст, несущий самостоятельный смысл.

3. **Дискретная смысловая единица** – логически завершённый текст из двух частей как «запрос» и «отклик», оптимально решённый минимальными языковыми средствами. Дискретная смысловая единица представляет собой контекст первого уровня,

4. **Левое плечо** - протяжённость языковой структуры первой составляющей дискретной смысловой единицы.

Правое плечо - протяжённость языковой структуры второй составляющей дискретной смысловой единицы.

5. Динамическое равновесие – баланс двух сторон (в т.ч. по договорённости) в линейном развитии событий.

Пример №1

«Принцип качелей». Смысловое и пространственное соответствие

*She felt instinctively that she must conceal the actress, *and without effort, without deliberation merely because she felt it would please, she played the part of the simple modest, engenuous girl who had lived a quiet country life. [2, Ch 4, pg 26]*

Левое плечо: целеполагание |

*She felt instinctively that **she must conceal the actress** **

(**опорная точка** - точка равновесия)

Правое плечо: обоснование и способ осуществления (зачем?/ как?)

|
|
*

(**опорная точка** - точка равновесия)

and without effort, without deliberation merely because she felt it would please, she played the part of the simple modest, engenuous girl who had lived a quiet country life.

Левое и правое плечи можно интерпретировать следующим образом:

Левое плечо -----* ----- **Правое плечо**

/Я – Актриса!/
|

/Я –обыкновенная скромная работающая девушка из «глубинки»/
|

То есть перед Джулией стоит задача сменить на время свой статус актрисы на роль юной скромницы, усвоившей менталитет сельской жизни, где всё сработано своими руками с крестьянской смекалкой. Она должна стать «своей среди своих».

Левое плечо короткое, но оно таит в себе её высокую самооценку как большой актрисы, получившей признание **Правое плечо** более развёрнуто, т.к. надо представить многое, но односложно, в соответствии с ролью скромной девушки, поэтому нагрузка на плечо носит распределённый характер, растягивая языковую форму выражения.

Теперь встаёт вопрос интерпретации на русском языке, когда задача вроде бы ясна – она актриса по назначению и по сути, но не должна этого показывать (левое плечо), и она в своей стихии – она опять играет, но «проживая» свою роль: она держится просто, ей всё интересно и понятно в этой среде, она кротка и у неё есть естественная для этого образа жизни сноровка (правое плечо). Автор использовал, возможно, краткую, но понятную форму

выражения. Как это всё вместить в русский текст, не утяжеляя его по содержанию и не переходя предложенный размер ни одного из плеч?

Левое плечо: целеполагание |

*She felt instinctively that she must conceal the actress... ** |

Так что же в таком случае «**conceal**»? Вернёмся чуть выше: «она актриса по назначению и по сути, но не должна этого показывать». Это я понимаю именно так, и поэтому меня не устраивает прямое использование «скрывать, утаивать». Пожалуй, я остановлюсь на варианте «она должна отпустить от себя актрису», когда ничего не изменилось, но просто я, Джулия, об этом не думаю, но и никого не ввожу в заблуждение.

В результате я прихожу к следующему варианту:

Левое плечо |

*Интуитивно она чувствовала, что должна отпустить от себя актрису ** |

|
*

Правое плечо

*/... and without effort, without **deliberation** merely because she felt **it would please**, she played the part of the simple modest, **engenuous** girl who had lived a quiet country life.*

Мне надо подумать над выбором слов:

= **deliberation** = 1 обдумывание, размышление

= **it would please** = 1 из желания понравиться

2 в угоду; угодить

3 прийтись по душе

Оцениваю предлагаемые варианты:

1 из желания понравиться – она не имела искреннего желания понравиться / не соответствует

2 в угоду; угодить - это не для Джулии. Она эгоистична.

3 **прийтись по душе** – кратко, соответствует тексту, кроме того, почему бы ей и не сыграть на публику? / оставляю

= **engenuous** = 2 изобретательный

Имеется в виду, что она – смыслёная девушка в быту.

«simple modest, engenuous girl» - «простая, скромная, изобретательная/смышлёная» - длинный ряд. Не подходит.

«*Simple modest*» и то, что она прожила «*quiet country life*», могут уравновеситься оборотом «*простая скромная девушка, неизбалованная обыденной сельской жизнью*», что даёт понять, что она готова выполнять необходимую работу, столь знакомую и привычную для неё. Думаю, что «*quiet country life*» в данном случае говорит скорее не о тишине сельской местности, а о неспешном течении жизни там, заполненной трудами и сельскими заботами, вдали от забав и развлечений.

Итак, к чему же я пришла?

*Интуитивно она чувствовала, что должна отпустить от себя актрису и, * чтобы прийти по душе, без усилий, не раздумывая, перешла на роль простой, скромной девушки, не чуждой заботам и будням знакомой ей сельской жизни.*

Смысл передан. Текст не растянут. Соотношение левого плеча и правого соблюдено.

Пример №2

Ритмическая разбивка

He says he can get you to do anything he wants/ He says you just eat out of his hand/ '...

... ..

The strange thing was that when she looked into her heart it was not Julia Lambert the woman who resented the affront, she didn't care for herself, it was the affront to Julia Lambert the actress that stung her. She had often felt that her talent, genius the critics called it, but that was a very grand word, her gift, if you like, was not really herself, not even part of her, but something outside that used her, Julia Lambert, the woman, in order to express itself. It was a strange, immaterial personality that seemed to descend upon her and it did things through her that she did not know she was capable of doing. She was an ordinary, pretty, aging woman. Her gift had neither age nor form. It was a spirit that played on her body as the violinist plays on his violin. It was the slight to that that galled her. [2, Ch 18/pg 121]

И ведь вот что интересно – когда она заглянула в своё сердце, то нашла там не униженную и оскорблённую женщину Джулию Ламберт, - это-то её (меньше всего)/ не волновало, - а уязвлённое самолюбие актрисы Джулии Ламберт – вот что ужалило её! У неё часто возникало такое ощущение, что её талант – гениальный, как его называли критики (но это слишком громко сказано!), - её дар, если хотите, - это не то чтобы она сама или как-то с ней соотносится, а нечто вне её, что использует её, женщину Джулию Ламберт, как инструмент для собственной игры. Это странное нематериальное нечто как бы нисходило на неё, и Джулия начинала вытворять такое, о чём никак не могла в себе и подозревать. Она была обыкновенной симпатичной женщиной в возрасте. Её же дар не имел ни возраста, ни формы. Это был дух, который играл на ней, как скрипач на своей скрипке. ~ Обида, нанесённая этому дару, - это заноза в её сердце, которая мучила её!

The strange thing was that when she looked into her heart it was not Julia Lambert the woman

И ведь вот что интересно – когда она заглянула в своё сердце, то нашла там не

who resented the affront, she didn't care for herself, it was the affront to Julia Lambert the униженную и оскорблённую женщину Джулию Ламберт, - это-то её (меньше всего)/ не волновало, - it was the affront to Julia Lambert the

*actress that stung her. She had often felt that her talent, genius the critics called it, but that was
 , а обнаружила уязвлённое самолюбие актрисы Джулии Ламберт - вот что ужалило её!*

*She had often felt that her talent, genius the critics called it, but that was
 a very grand word, her gift, if you like, was not really herself, not even part of her, but something
 неё часто возникало такое ощущение, что её талант – гениальный, как его называли критики (но это
 слишком громко сказано!), - её дар, если хотите, - это не то чтобы она сама или как-то с ней соотносится,
 а нечто*

*outside that used her, Julia Lambert, the woman, in order to express itself. It was a strange,
 а нечто вне её, что использует её, женщину Джулию Ламберт, как инструмент для собственной игры.*

It was a strange,

Это странное нематериальное

*immaterial personality that seemed to descend upon her and it did things through her that she did
 нечто как бы нисходило на неё, и Джулия начинала вытворять такое, о чём никак*

*not know she was capable of doing. She was an ordinary, pretty, aging woman. Her gift had
 не могла в себе и подозревать. Она была обыкновенной симпатичной женщиной в возрасте.*

Her gift had

Её же дар не имел

*neither age nor form. It was a spirit that played on her body as the violinist plays on his violin.
 ни возраста, ни формы. Это был дух, который играл на ней, как скрипач на своей скрипке.*

It was the slight to that that galled her.

*~ Обида, нанесённая этому дару, - это заноза в её сердце, которая мучила её!**

* Немного растянуто, но точнее передаёт смысл.

Пример №3

Акцент. Образ. Степень сжатия

Maidenhead...

*... It is the town of showy hotels, patronized chiefly by dudes and ballet girls. **It is witch's kitchen from which
 go forth those demons of the river – steam-launches.** [1, Ch 12, pg 117]*

*Мейденхэд...Это город роскошных отелей, облюбованных, главным образом, пижонами, да балеринами.
Это кухня дьявола, извергающая в реку паровые катера - этих существ демонов!*

На данном примере можно продемонстрировать важность расставления акцентов: так, в русском варианте выразительность только выплывает, если «катера» и «демонов» поменять местами, зафиксировав идею и дополнительно усиливая её оборотом «сущий дьявол/ (демон)».

В данном тексте используются достаточно ёмкие понятия, которые не требуют развёрнутой языковой формы, т.е передаются коротким отрезком текста, не утрачивая силы образа.

И совсем другая тональность, сопровождаемая спокойным ритмом «нараспев» - описание природы, созерцание.

And the red sunset threw a mystic light upon the waters, and tinged with fire the towering woods, and made a golden glory of the piled-up clouds. It was an hour of deep enchantment, of ecstatic hope and longing. [1, Cb 12, pg 119]

И красный закат отбрасывал на воды реки мистический свет, подсвечивая фромки вздымающихся к небу деревьев, увенчивая это великолепие золотом облаков. Это был час непостижимого волшебства и самых восторженных надежд и желаний. Это был час непостижимого волшебства и невыразимых надежд и желаний.

Это одновременно и медитация, и торжество Природы, принявшей в своё лоно восторженное дитя человеческое.

Этот фрагмент можно также рассматривать с точки зрения «левое/ правое плечо», отнеся первое предложение к левому, а второе - к правому. При этом свободному созерцанию в первом, где спешка неуместна, противопоставлена сильная эмоция во втором, где всё переполнено восторгом и верой, т.е. сильному расслаблению – сильное сжатие как разновидность «раскачки».

Как бы там ни было, но содержательная сторона вопроса – это первооснова перевода. Следующий пример даёт повод об этом задуматься:

Пример №4

Смысл прежде всего

We had deceived the boatman at Pangbourne. We had not had the face to tell him that we were running away from the rain. We had left the boat, and all it contained, in his charge, with instructions that it was to be ready for us at nine the next morning. If, we said – if anything unforeseen should happen, preventing our return, we would write to him. [1, Cb 19, pg 183]

В Пэнборне мы обманули лодочника самым наглым образом – не могли же мы признаться ему напрямую, что сбегает от дождя (а если честно, то и вовсе «сматываем удочки»). Мы оставили на него лодку со всем её добром, поручив подготовить её для нас завтра к девяти утра. (И) если,- сказали мы, - если, не дай бог, что-либо непредвиденное помешает нам вернуться, то всё это остаётся/передаётся ему.

Перевод *write to him* как «сообщим ему (письменно)», - вроде бы прямой перевод, но нелогичный. Куда бы они написали лодочнику, тем более, что временной параметр к тому моменту уже утратил бы своё значение.

В словаре «Английские фразовые глаголь» находим:

‘write to’

3 посвящать..., предназначать.. – думаю, что самый логичный вариант для настоящего случая.

Данный пример демонстрирует значимость раскрытия истинного содержания текста, чтобы не увлекаться дословным переводом.

Введённый в скобки текст можно опустить, но если оставить, то это могло бы усилить иронию.

В Пэнборне мы обманули лодочника самым наглým образом – не могли же мы признаться ему напрямую/ не могли же мы ему честно признаться, что сбегает от дождя. Мы оставили на него лодку со всем её добром/ содержимым, поручив подготовить её для нас завтра к девяти утра. (II) если,- сказали мы,- если, не дай бог, что-либо непредвиденное помешает нам вернуться, то всё это остаётся/ передаётся ему.

Наверное, получить «добро» будет несколько приятней, чем просто «содержимое», хотя в этом опять же скрыта ирония. Кроме того, в «передать» проявляется больше уважения к «одариваемому», если расценить это как некоторое поощрение.

И тем самым троица «откупилась» и частично искупила свою вину перед лодочником.

Выводы

Художественный перевод можно отнести к отдельному виду искусства, а искусство подчиняется одним лишь законам гармонии.

1. Художественный перевод затрагивает все аспекты мировосприятия и осмысления жизни, переданных от автора к переводчику и далее – к читателю. Текст – это носитель информации и одновременно канал связи. Текст един в трёх лицах: текст-мысль, текст-образ, текст-язык, каждое из которых подчиняется своим законам на своём игровом поле, объединяясь в общем тексте.

2. Текст представляет собой последовательность дискретных смысловых единиц. На всех контекстных уровнях, начиная с дискретной смысловой единицы, текст носит характер взвешенной сбалансированности. «Принцип качелей» является его отражением и позволяет придерживаться стиля автора как условие своего выполнения.

3. Музыкальность текста следует рассматривать как примиряющий фактор всех различий при переходе с языка на язык, а музыкальный рисунок переводимого произведения как универсальный ключ к оптимальному переводу.

Ко всему вышеизложенному хотелось бы добавить, что практика художественного перевода превосходит значимость перевода как самоцель, предоставляя площадку для моделирования в таких, например, областях, как теория построения систем, или теория конфликта, особенно привлекательную в тех случаях, когда прямое изучение вопроса становится проблематичным в силу агрессивности реальных сред.

Список литературы:

1. Jerome K. Jerome. Three Men in a Boat. Penguin Popular Classics, 1994
2. Maugham, W. Somerset. Theatre. Moscow: Manuscript, 1995
3. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Fifth edition. OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1995

4. The Oxford Russian Dictionary. Oxford – Moscow, 1999
5. NEW ENGLISH-RUSSIAN DICTIONARY, под общей редакцией С.В.Тюленева. Москва: АСТ «Астраль», 2005
6. АНГЛИЙСКИЕ ФРАЗОВЫЕ ГЛАГОЛЫ/англо-русский словарь, 4-ое издание. Москва: РУССКИЙ ЯЗЫК «ЛОНГМАН», 2004
7. A DICTIONARY OF ENGLISH PROVERBS IN MODERN USE//СЛОВАРЬ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ АНГЛИЙСКИХ ПОСЛОВИЦ. Москва: «Русский язык», 1990
8. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. М.: Просвещение, 1989.

МАРГАРИТА НОВАК

novak.margarita@yandex.ru

ДИСКУРС ПОТРЕБЛЕНИЯ В ТЕКСТАХ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Современные исследователи культуры являются свидетелями её изменений в потребительском обществе. Так, за последние два десятилетия преобразовалось понятие о современном театре, который стал обретать всё больше черты «перформанса», насыщенного трюками, эффектами, загадочными аллегориями, эпатажем. Существенно изменилась отечественная литература (тексты «ни о чём», засилье бульварных романов), журналистика (которая в большей мере нацелена на поиск сенсаций). Обрело новые форматы и российское телевидение. Так, прежде всего, увеличилось количество передач развлекательного характера, которые потеснили собой даже художественное кино. Возникает необходимость рассмотреть содержательную сторону этого явления.

Телевизионные тексты ориентированы на получение коммерческой прибыли их авторами, создателями такого продукта. Поэтому, телепроекты отличает яркость исполнения, привлекающий внимание эпатаж, разнообразие, сенсационность. Однако, общество желает потреблять не только эмоции, но и информацию, как это происходит в пространстве Интернета. Наряду с яркими культурными продуктами существуют «бесконечные» проекты, содержащие множество серий, сезонов, вариантов исполнения. Они собирают в себе большой объём информации, которая часто является несерьёзной, малоценной (слухи, сплетни, бытовые советы, «научные» открытия, не экспертное обсуждение и т.п.). Такая тенденция нашла своё воплощение в трёх форматах на телевидении: ток-шоу, игра и развлекательная передача, включающая в себя новости, короткие сюжеты, ролики – «всякую всячину». Конечно, передачи с разнообразием обсуждаемых тем присутствовали и на советском телеэкране, но их информационная структура была не настолько насыщенной. Такие телепередачи нельзя было упрекнуть в поверхностном взгляде на вещи, желании «побыстрее сменить картинку».

Одними из первых телепередач «обо всём» на отечественном телевидении можно назвать «Доброе утро» на Первом канале, «Деловая Россия», «Доброе утро, Россия» на канале «Россия», «Иванов, Петров, Сидоров», созданная компанией «АТВ». Последняя передача выходила в середине 90-х годов и представляла собой не только собрание сюжетов, фактов и новостей, но и постоянную смену телеведущих, часть из которых являлась непрофессиональной. Происходил своеобразный «кастинг» «людей с улицы». Эфир программы характеризовался большой скоростью подачи информации: она была нацелена на зрителя, включившего телевизор в обеденный перерыв.

Соответственно, ценностью была даже не сама информация, а её количество и постоянно меняющийся способ подачи. Поэтому, на наш взгляд «потребительские» традиции отечественного ТВ имеют довольно давнюю историю.

В 2000-х годах количество развлекательно-информационных передач увеличилось, стали возникать различия в их направленности и в форме. Так, в студию может приходить гость, эксперт или обсуждение ведётся только ведущими. Сами же ведущие могут обсуждать 15 - 20 минут одну проблему или являются только «конферансье» очередного сюжета, снятого журналистами «на улице». Почти каждый известный телеканал имеет свою такую передачу: «Утро на 5» (5 канал), «Вести. Ру Пятница» (Россия 2), «Постскрипум» (Центр), утренние эфиры «России 1» и «Первого». Попытка составить программу из возможно большего количества сюжетов, когда эфир превращается в своеобразную мозаику, принимает навязчивый, даже нелогичный характер. Вот как, например, выглядело одно из выступлений на канале Россия 1 (эфир 15.07.2011):

Ведущий (комментируя предыдущий сюжет о паразитах, обитающих на летних пляжах): Фу, какая гадость. Вот так посмотришь и никогда о гигиене уже не забудешь. И не за какие деньги в болото купаться не полезешь. Это совершенно точно. Хотя, вроде бы наличные деньги уже не нужны, получается. С неожиданной инициативой выступил председатель правления Сбербанка России Герман Греф. Он предложил премьер-министру сократить в стране оборот наличных денег. При этом потребуются внести поправки в трудовой кодекс и закон о пенсиях, чтобы зарплату, пенсии и пособия выплачивали только лишь на банковские проценты.

Ведущая: При этом, по мнению Грефа, это сэкономит от 1% в год ВВП. Это немало. К тому же, сокращение оборота наличных помешает несознательным гражданам получать и выплачивать так называемые «серые зарплат» и давать взятки...

Добавим, что обсуждение экономических тем является новым, недавним феноменом отечественного ТВ, что говорит об интересе даже у людей, не связанных с частным капиталовложением и бизнесом. В результате открылись и действуют телеканалы, направленные, прежде всего на финансовую тематику – «РБК», «ПроДеньги». Таким образом, дискурс потребления включает в себя концепты «деньги», «богатство», «капитал», «собственность».

Кроме того, в телеэфире продуцируется представление о ценности самого потребления. Часто освещаются такие темы, как покупки, мода, развлечения, приготовление и выбор пищи, качество жизни, благосостояние, путешествия. Происходит «потребление» эмоций, поскольку жизнь должна носить с точки зрения консюмеризма лёгкий и насыщенный характер. Примерами вышесказанного можно найти в передачах «Магазин на диване», «Среда обитания», «ЖКХ», «Контрольная закупка», «Кулинарный поединок», «Смак» «Барышня и кулинар», «Едим дома», «Максимум», «Улётное видео по-русски», «Хочу всё знать», «Дорожные войны», «Шесть кадров», «Даёшь молодёжь», «Одна за всех», «Галилео», «Секретные территории», «Экстрасенсы против

учёных».

Потреблению придаётся такое гиперзначение, что даже самая незначительная вещь должна подвергаться тщательному выбору и на неё необходимо обратить внимание телезрителей. Жизнь человека может разворачиваться как борьба с обстоятельствами за лучший предмет. Пример телеэфира «Доброе утро» (от 05.07.2011):

Ведущая: Ежедневно человек теряет около 100 волос. Причём неправильно подобранная расчёска может увеличить потери где-то втрое. Антон Привольнов решил этого не допустить. И сейчас он поможет выбрать правильную массажную щётку. Здравствуйте, Антон.

Антон: Да, кто-то 100 теряет а кто-то и больше.

Ведущая: А кому-то нечего терять.

Антон: Здравствуйте. Как Вам кажется, какая массажная щётка действует на волосы лучше всего? С натуральной щетиной, искусственной или с деревянной ручкой? Советую не спешить с ответом, лучше посмотрите наш весьма показательный эксперимент. Из чего должны быть зубчики расчёски...

Определённая покупка в обществе потребления обеспечивает безопасность. Следовательно, активно обсуждаются темы риска, выбора, опасности, товара, качества. Всё это обретает форму экспертного или дружеского совета, что мы и видим в разнообразии телепередач. Приведённый выше сюжет заканчивается выбором эксперта, в заключение анонсируется следующий сюжет. Смысл его таков: потреблению ничего не должно мешать, нет смысла отказываться от желания что-то приобрести, нужно уметь выбирать:

Антон: Ну что ж, пришло время поздравить победительницу. Массажная щётка с деревянными зубчиками оказалась самой безопасной. С щётками мы закончили, а совсем скоро отправимся в магазин за солёной рыбой. В связи с летней жарой выбирать её будем очень тщательно, так что не пропустите.

Мы видим, как постепенно смещается акцент с более главного объекта – здоровья волос на правильную покупку. Здесь опасность купить «неправильную» щётку является более реальной и угрожающей, чем само облысение. Кроме того, наш пример раскрывает ещё один важный консюмеристский концепт – «перфекционизм». Феномен постоянного совершенствования (товаров или же выбора покупателя) имитирует некое развитие, хотя в действительности такого развития может не происходить. Будут ли существенными отличия во внешности при работе разных щёток – зритель об этом не задумывается, главное, что щётка выбрана самая лучшая из возможных. Перфекционизм репрезентирован в «обучающих» передачах: «Среда обитания», «Танцы со звёздами», «Ледниковый период», «Цирк со звёздами» и т.п.

Тема потребления в пространстве телеэфира часто связывают с телесностью и гедонизмом. Это выражается в особой заботе, комфорте,

обслуживании тела, в озабоченности внешним видом, здоровьем, красотой. Существование большого количества предметов, необходимых для индивида, должно быть, с точки зрения логики идеологии потребления, оправдано. А сами предметы должны придавать не только статус своему владельцу, но и приносить удовольствие. Телепередачи с дискурсом потребления используют потребность субъекта в комфорте и репрезентируют некие возможные «опасности», благодаря которым он теряет: «Жить здорово», «Малахов +», «О самом главном», кулинарные и спортивные передачи, «Спокойной ночи, мужики», «Ешь и худей», «Тело на заказ», «Пир на весь мир», «Сладкие истории», «Снимите это немедленно!», «Съешьте это немедленно!», «Голые и смешные», и т.д. При этом передачи о моде («Модный приговор») репрезентируют психологический, а не телесный комфорт, который возникает, когда человек уверен в себе, находит «свой» имидж.

Что касается чувства удовольствия, удовлетворения (например, от творчества), то достичь его, по мнению телеведущих, проще всего «кулинарным» способом: (*«Доброе утро», «первый» канал, эфир от 05.07.2011*):

Ведущая: Жизнь должна быть вкусной! В этом уверена Елена Чекалова. II с ней трудно поспорить. Да и незачем. Лучше приготовить по её рецептам новое оригинальное блюдо.

Елена: Доброе утро! Летом хочется питаться полегче. Может быть, даже совсем без мяса, тем более, сейчас идёт Петров пост. Сегодня у нас одни овощи. Но зато – в волшебном горшочке. Нам потребуется: морковка, картошка, репка, корень сельдерея, маленькие свёклы, кабачок, шампиньоны, зубчики чеснока. Пол-стакана овощного бульона мелко нарезанная петрушка и по желанию пару ложек натёртого твёрдого сыра. Для соуса: луковица, пять шампиньонов, одно яблоко, соль, перец и по желанию – одна чайная ложка порошка мяты. Очень важно вот что: для соуса овощи нужно очень мелко порезать, а все остальные овощи – очень тонко, можно даже с помощью тёрки...

Обратим внимания, как много надо приложить усилий и использовать продуктов, как тщательно к этому подходят телеведущие – гиперценность потребления.

В современном телеэфире происходит репрезентация одобряемого обществом типа поведения. Такое поведение включает в себя энергичность, деловые качества, помогающие достигнуть успеха, эгоизм, весёлость, желание развлекаться, тяга к новому, умение покупать и распоряжаться вещами. Именно ток-шоу, где участники открыто высказывают свою позицию и ищут способы решения проблем, репрезентируются подобные модели поведения: «Пусть говорят», «Давай поженимся», «Открытая студия». В ток-шоу, зрителями которых являются, чаще всего, женщины, показывается модель семьи с чётко разделёнными функциональными обязанностями. Женщины выступают главными потребительницами, их роль – заботиться о доме, имуществе, тратить семейный бюджет. Такая модель семьи возникает, наверное, как реакция на ценность статуса. О том, что статус формируется потребительскими практиками, говорили многие исследователи – от Т.Веблена до Ж. Бодрийяра.

Общим местом также является мнение, что статус поддерживает потребление, ведь субъект, не желая его терять, согласен тратить чаще и больше, потреблять вещи только из-за их внешнего вида, предыстории. Но субъект в обществе потребления не ограничивается социальным статусом, по крайней мере, важен и гендерный статус. Яркое выражение мужественности/женственности демонстрируется в рекламе, а товары обычного потребления постепенно всё более разделяются по «гендерному» признаку. Вероятно, это связано с тем, что в современной семье также поддерживается модель с выраженными «функциональным предназначением» мужчин и женщин. Вот пример диалога из передачи «Давай поженимся» (эфир от 29.06.2011):

Лариса (ведущая): (про мечту невесты стать владелицей ресторана на Гоа) Если у Вас всё сложится с тем же Алексеем, например, и он скажет: «Ты знаешь, я подумал, что лучше деньги вложить в строительный бизнес». Вы будете упираться, что нет, Вы с 15 лет мечтали о Гоа и так далее...

Невеста: То что его деньги, пусть, конечно, вкладывает в бизнес...

Лариса: А-аа!...

Невеста: Мне хочется творческой фантазии...

Лариса: Это разве его и Ваш?..

Жених: Да?! Будет общее как бы...

Невеста: Зачем перебивать, забирать у кого-то мечту и... Ты говоришь как надо, но если мне хочется...

Лариса: Нет. В семье мечтать можно о платье с люрексом на Новый год. А всё что касается бизнеса... Нужно уже бразды правления отдать мужчине, так исторически сложилось. (Аплодисменты) Мужчина – главный. Поэтому Вы можете подумать о платье немножко, а потом сказать: ну, хорошо, решил строить дома – строй, милый. У женщин совершенно другое предназначение, тем более у Вас, у которой дети...

Невеста: Я уже наплакалась в подушку о своих мечтах, мне хочется идти к своей цели, я чувствую...

Лариса: (резко перебивая) Всё, спасибо. Я всё поняла.

Приведённые нами примеры являются типичными для современного ТВ. Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что в дискурсе потребления имеет место понятие позитивного отношения к реальности. Большинство передач репрезентируют свободный в выборе образ жизни, отсутствие проблем, которые невозможно было бы решить через покупку, потребление чего-либо, не связанного с покупкой (например, зрители передачи «Малахов +» «обретают здоровье», потребляя советы ведущего и народные способы лечения). Темы, важные для дискурса общества потребления – это «комфорт», «собственность, деньги», «выбор, потребление».

ОНУР АДЖИМАЗ

oacimaz@yahoo.com

ЕВГЕНИЙ КОЖЕМЯКИН

kozhenyakin@bsu.edu.ru

КУЛЬТУРНЫЕ МОДЕЛИ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВЛАСТИ В ДИСКУРСЕ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Аудитория современных масс-медиа погружена в пространство визуальных образов, зрительных объектов, изображений. Фотография становится одним из ключевых способов получения информации об актуальных событиях, познания мира и общения с другими людьми. Она быстро переводит информацию в сферу обыденного опыта, делает изображаемый объект само собой разумеющимся, естественным. Более того, фотография рождает новые формы понимания действительности. Медиатизированная действительность становится всеобъемлющей благодаря фоторепрезентациям, выступающим в роли «образного посредника» между индивидом и действительностью. У человека визуальной культуры строятся особые представления о мире, способы чувствования, темп и ритм жизни. Фотожурналистика в этом смысле становится формой визуальной антропологии, поскольку позволяет наблюдать, участвовать, записывать, анализировать действия субъектов культуры.

В таком контексте особые привилегии у власти как предмета визуальных репрезентаций. Современная власть во всех ее институциональных ипостасях фундирована виртуально-психическими основаниями (например, концептом власти, психическим конструктом подчинения, etc.) и в значительной степени представляют собой не столько «онтологически-объективные» изменяющиеся ситуации, сколько комплекс репрезентаций и конструктов, имеющих преимущественно знаковую (семиотическую) природу. Как любое семиотическое образование, властные феномены имеют план выражения и план содержания; однако то, что принципиально отличает этот тип семиотических образований от многих других, - это агентивное и генеративное действие, осуществляемое формальными аспектами в отношении содержания. Одним из наиболее распространенных видов репрезентации и конструирования властных отношений является визуализация власти и властных отношений в масс-медиа.

При этом, по всей видимости, способы визуализации и тематизация визуальных объектов дифференцированы по культурному признаку. Система ожиданий, привычек, норм, устойчивых когнитивных и перцептивных практик требуют от визуальных форм власти особых формальных и содержательных признаков. В этой связи приоритетным методом исследования является

дискурсный анализ, позволяющий зафиксировать процессуально-динамический, регулятивно-нормирующий и трансформационно-конструирующий характер визуализирующего действия в масс-медийных продуктах. С помощью дискурс-анализа определяются не столько уже существующие и воспроизведенные в масс-медиа политические смыслы, сколько процесс их культурного конструирования аудиторией в ходе потребления визуальных семиотических единиц.

В своих работах отечественный исследователь Э. Кранк формулирует одну из ключевых проблем современных исследований фотожурналистики – проблему онтологического статуса медиа-фотографии (Кранк, 2008). С какой степенью уверенности мы можем утверждать, что фотожурналистский материал на страницах прессы выражает некоторую объективную действительность, «принадлежащую и доступную всем»? Если фотограф лишь фиксирует некоторое наблюдаемое всеми объективное положение дел, то каковы, в таком случае, этические и аксиологические основания авторства в фотографии? В чем смысл авторства фотографии – а стало быть, и ее самой как авторского текста – если она отображает то, что могут увидеть или видят многие? И если допустить, что медиа-фотография является культурным «отпечатком», то как следует объяснить существующие различия в её восприятии и интерпретации читателями?

Как утверждает Альмира Усманова, «визуальный текст — будь то фильм, реклама или фотография — не является иллюстрацией, непосредственным и “пассивным” отражением социальной реальности, это, скорее — сложный исторический текст, предлагающий собственную версию или взгляд на ту или иную эпоху, не обязательно совпадающий с точкой зрения, сформулированной в других (в том числе официальных) источниках» (Усманова, 2004). Эта трактовка описывает визуальный текст как *интерпретацию*.

Фотография не просто запечатлевает или иллюстрирует то, что мы не можем наблюдать в силу пространственных или временных ограничений; более того, она не просто содержит в себе авторскую трактовку увиденного, реализуя тем самым характеристику текстовости. Медийная фотография всегда становится возможной в контексте определенного медийного жанра, журналистского задания, статусности имени автора, «повестки дня» издания, представлений об ожиданиях аудитории, доступных технических и выразительных средств. Говоря языком философии, медийная фотография основана на априорном, «уже готовом» знании фотографа, то есть реализует себя таковой, каковой она должна быть с точки зрения «здорового смысла» или «журналистских традиций».

Процесс выбора фотографом темы, объекта, ракурса, цветовых и прочих решений, безусловно, является в высшей степени творческой деятельностью; но в то же время мы не должны отрицать, что фоторепортер в определенной степени прогнозирует конечный результат. Эффект «ожидаемости» применительно к фотожурналистике говорит не столько о том, что журналист *знает* о требованиях редакции или предпочтениях аудитории и *соотносит* свои действия в соответствии с этим знанием, сколько о том, что он *иррационально*

моделирует и редакционные, и аудиторные ожидания, *воспроизводит* их каждый раз в творческом процессе фотографирования. Можно сказать, что фотография воспроизводит комплекс разделяемых в журналистском сообществе представлений, установок и ценностей, не будучи при этом ни «механическим слепком» действительности, ни «ответом на запросы» участников массовой коммуникации. Фотография – это социокультурный текст: она не только отражает уже существующие социокультурные реалии, но и нацелена на производство и воспроизводство культуры или ее составляющих.

Например, сравнивая техники и способы визуализации в фотожурналистике разных культурных сред, мы действительно сможем обнаружить существенные культурные различия; однако это будет не столько проявление и следствие *уже существующих* в культурных пространствах уникальных явлений («менталитета», «традиций», «культурно-психологических особенностей восприятия» и т.д.), сколько *создание* культурной уникальности в рамках распространенных представлений о том, какой она должна быть. И, в свою очередь, эффект достоверности, основанный на консенсусе относительно содержания фотоматериала, создает впечатление того, что репрезентированные культурные различия действительно имеют объективный статус.

Фотография не только «говорит об объектах», но сама ими является. Например, «чтение» аудиторией визуальных форм политики означает, что «читатель» видит в визуальном материале достаточный и необходимый образ политических объектов, который замещает собой собственно политические действия и ситуации; политические объекты (в том числе сами политики) в таком случае суть их изображения. Иначе говоря, границы властных объектов для «потребителя фотопродукта» есть границы самого «фотопродукта», а властное событие – это не только то, что визуализируется, но и собственно «потребление» материала, визуализирующего реальность. Реальность для читателей зачастую предстает не в качестве «того, о чем фотография», а в качестве самой фотографии. Эпистемические практики «наивного читателя» в отношении власти часто ограничены восприятием визуальных медиаматериалов; для него власть зачастую есть ее визуальное медийное представление.

Повторим, что с учетом образности, метафоричности и ассоциативности языка фотожурналистики, можно предположить, что одна и та же фотография, опубликованная в печатных изданиях в разных странах и в разное время, может транслировать различные сообщения для читателей как субъектов культуры.

Итак, под **визуальной репрезентацией** мы будем понимать *передачу некоторого сообщения о действительности* (людях, действиях, предметах, событиях, ситуации) *посредством визуального кода; кодирование некоторой информации об объективном положении дел с помощью зрительно-графических семиотических средств.*

Изображение человека в фотожурналистике имеет универсальную прагматику: показать участников события, его инициаторов, обозначить информационный источник, субъекта действия или же – с идеолого-политическими целями – репрезентировать лидеров мнений. Изображение человека в фотопубликации позволяет подчеркнуть антропоморфность

события, явлений и объектов, «вписать» их в персонализированный социальный контекст, акцентировать взаимодействие человека со средой, в том числе - социальной. Способы визуальной репрезентации заимствованы из изобразительного искусства: целиком или «частями»; в натуральных «природных» тонах или в искусственной манере; как «объект» или как «субъект»; в виде «натурального тела» или его «пародийной схемы» (куклы – часто при использовании фотомонтажных и коллажных материалов).

Изображение людей зависит от культурного и – шире – исторического контекста. Так, в советской фотожурналистике изображения политических деятелей были достаточно типичны и унифицированы: политики изображались как монументальные фигуры, пафосные и значительные персонажи, выражение лиц и позы которых как бы свидетельствовали об их особой обеспокоенности о стране и народе. Сегодня «нормой» становится изображение политика в необычной, комичной, гротескной форме, что как бы подчеркивает их, с одной стороны, своего рода уникальность, а с другой – их приземленность, «обычность». Эти трансформации в репрезентации политиков связаны, безусловно, с изменением культурных стереотипов восприятия политики в целом и культурных «модусов» отношения к политикам и их действиям в частности. Если в советской политической культуре политик интерпретировался как тот, чье решение в значительной степени влияет на нашу жизнь, а значит, политики требуют, скорее, уважения, почитания и преклонения, то сегодня политические деятели трактуются как особого рода специалисты, профессионалы, чья работа не хуже и не лучше тысяч других, но к которым стоит относиться с некоторым подозрением. Конечно, смена культурных образов политиков ведет к изменению способов их изображения в фотопубликациях.

Существуют различные культурные ограничения на изображение человека в фотожурналистских «кодексах» различных стран и культур. Так, в исламских культурах существуют жесткие ограничения (табу) на изображение женщин с непокрытым лицом или руками, в то время как в западных странах табуируется изображение этнических, религиозных и прочих меньшинств в неприглядном («ущемленном») виде. Практически во всех странах с доминантными религиозными стандартами культуры считается некорректным ироничное изображение служителей религиозного культа или верующих в контексте культа.

Еще одним аспектом визуализации человека в фотопубликациях является создание / закрепление идентичности читателя в образе репрезентированного человека. Такие идентификационные связи формируются на основе восприятия читателем медиаобразов людей, т.е. индивидов, репрезентированных в масс-медиа. Читатель может идентифицировать изображенного человека как «своего» или «чужого» и корректировать свой собственный образ и свои действия в соответствии с тем, какую оценку получает изображенный человек. Наиболее сильно этот эффект проявляется в случае с рекламной фотографией или фотопубликациями в гляцевых журналах, где визуальные образы людей формируют у читателя представление об «идеальном» внешнем виде, о

внешних отличительных атрибутов принадлежности к социальной или культурной группе. Нет смысла специально подчеркивать, что такие «типичные образы», «социально одобряемые имиджи», тиражируемые СМИ, имеют под собой культурную основу и отличаются в зависимости от культуры, в пределах которой выпускается и распространяется печатное издание. В то же время, как показали ряд исследований, фотографии представителей групп меньшинств обычно изображают их или в негативных ситуациях, как, например, в криминальных новостях, или если они являются знаменитостями. Если на протяжении долгого времени изображать меньшинства именно в таком ключе, то в результате читатель усваивает определенный стереотип их восприятия в иных контекстах – например, в повседневных ситуациях (Bourdieu, 1990).

Итак, фотопубликации «узаконивают» способы восприятия читателями других людей и их самих. Визуальная репрезентация власти имеет те или иные формы в зависимости от культурных моделей отношения к ней. Помимо этого, визуализация людей в фотопубликациях выполняет функцию идентификации (ассоциирования читателя с изображаемыми или «узнавания» «чужих»).

Анализ визуальных репрезентаций субъектов власти в фотоматериалах российского и турецкого изданий «Newsweek»

Еженедельный журнал “Newsweek” представляет собой иллюстрированное печатное издание, освещающее проблемы общества, политики, культуры, экономики. Это американское издание входит в «большую тройку» еженедельников США. “Newsweek” уступает по тиражу (3160 тыс. экз.) лишь своему главному конкуренту — журналу “Time”. Журнал был основан в 1933 г. бывшим редактором “Тайма”, Томасом Мартином, и долгое время издавался в том же формате. В 1937 г. в коллектив “Newsweek” вошла редакция авторитетного журнала “Today”. В 1961 г. приобретён Филиппом Грэмом, владельцем газеты “Washington Post”. Штаб-квартира расположена редакции журнала в Нью-Йорке. Зарубежные версии выходят на шести языках: арабском, корейском, польском, русском, турецком и японском.

Для того, чтобы уточнить, какие именно культурные факторы влияют на содержание и форму фотоматериала и, в частности, выбираемые фоторепортером стратегию и способы визуализации действительности, мы выбрали для анализа российскую и турецкую версии американского журнала “Newsweek”. Этот выбор был обусловлен следующим. Во-первых, это издание имеет американских издателей, а значит, оно так или иначе будет воспроизводить стандарты отображения действительности, принятые в США. На фоне общих, повторяющихся элементов визуализации мы смогли более явно обнаружить культурные особенности визуальной репрезентации в российском и турецком изданиях. Во-вторых, “Newsweek” традиционно придает особое значение визуальной составляющей. Это означает, что значительная доля смысловой нагрузки в этом журнале транслируется с помощью фотопубликаций. И в-третьих, поскольку это «глобализированное» международное издание, то у нас появляется возможность отследить различия в

визуализации при изображении одного и того же события или одной и той же категории людей. Можно сразу сказать, что мы не обнаружили никаких различий в визуальной репрезентации «звезд», известных деятелей массовой культуры, а также одинаково «удаленных» в культурном отношении от России и Турции событий и людей (например, репрезентации Дальнего Востока и всего, что с ним связано, незначительно различаются в двух изданиях).

Более того, «политика» редакции “Newsweek” помимо прочего состоит и в том, чтобы не просто транслировать американские культурные стандарты и идеологию штаб-квартиры журнала на весь мир, но в том, чтобы адаптировать идеи и ценности редакции и ее основной аудитории к культурным контекстам тех стран, на языке которых выходит издание. Подобного рода «культурная адаптация» осуществляется не только за счет привлечения актуальных в определенном культурном пространстве тем, но также и за счет использования культурно-специфичных стратегий визуальной репрезентации власти. Рассмотрим их особенности применительно к русскоязычной и турецкоязычной версиям издания. Отметим, что при отборе материала для анализа мы не стремились ограничиваться выбором фотографий, выполненных только российскими фоторепортерами. На наш взгляд, культурная специфика фотопубликаций связана не только и не столько с работой фотожурналистов, сколько с принципами селекции фотопубликаций для выпусков национальных изданий журнала. Иными словами, культурный «колорит» фотографий задается не только их автором, но и редакцией, заказывающей и отбирающей для публикации материал.

Особенности визуальной репрезентации власти в фотоматериалах российского издания “Newsweek”

Итак, изображение человека как субъекта власти в фотожурналистике используется для «демонстрации» участников и инициаторов властного события, обозначения информационного источника, репрезентации лидеров мнений.

Наиболее часто встречающиеся на страницах российского издания “Newsweek” образы – это *политики*, «простые люди» (например, «жертвы» правительственных решений, «игнорируемые правительством», рядовые участники событий и т.п.), *знаменитости*, *типичные представители* групп общественности (т.е. тех, о ком повествуется в журналистском материале).



Рисунок 1 Ироничное изображение политиков



Рисунок 2 Ироничное изображение политиков

типичным визуализациям в русскоязычной версии журнала, – это, скорее, человек, деятельность которого должна быть направлена на служение интересам граждан и государства, но в силу определенных обстоятельств он становится представителем элиты, имеющей уникальный доступ к различного рода ресурсам, возможностям. Аудитория «лишает» политика презумпции честности, полагая, что он непременно воспользуется этими ресурсами и возможностями из корыстных побуждений,



Рисунок 4 Коллажная техника изображения политиков

В ходе предварительного исследования нами было выявлено, что репрезентации знаменитостей и ключевых фигурантов событий практически не различаются в двух изданиях – российском и турецком – и подчиняются, скорее, универсальным журналистским стандартам фоторепрезентации. В то же время очевидны различия в репрезентациях политиков и «простых людей» в российском и турецком издании “Newsweek”. Рассмотрим их подробнее.

Говоря об изображении представителей власти в «Русском Newsweek», следует отметить такую характерную особенность, как изображение их в *ироничном* ключе. Политик, если следовать наиболее



Рисунок 3 Коллажная техника изображения политиков

наиболее профессиональными и обязанностями. Ироничное изображение политика позволяет «развенчать» представление о нем, как об «избранном» правителе и обращает внимание на его сугубо прагматические и корыстные интенции (см. Рис.1, 2). Эта особенность визуальной репрезентации политиков выражает российскую культурную модель отношения к власти: она трактуется как привилегия, как условие богатства, больших возможностей и влияния. При этом полагается, что люди, приобретшие власть,

приобретают особые черты, которых у них не было до этого момента. Так, весьма распространенным в российской культуре является мнение, что «власть меняет людей». Собственно, ирония по отношению к представителям власти связана именно с культурно специфичной идеей о том, что политики и прочие властные фигуры приобретают особые качества, «забывая», что они являются такими же гражданами, как и все остальные.

С этим же связано использование таких приемов визуализации, как использование коллажа (Рис. 3, 4), изображение политиков в неестественной манере (Рис.5). Их целью является демонстрация искусственности и игрового

характера политики в целом, что также



Рисунок 5 "Неестественное" изображение власти

соответствует «ощущению» политики в российской культуре.

Однако, политик в фотопубликациях «Русского Newsweek» и в российской культуре – это всегда авторитетная (и даже авторитарная) фигура, это субъект политических действий, и эти качества соответствующим образом



© 2009 www.runewsweek.ru

Рисунок 6 Акцентуация авторитарности

визуально акцентуируются. Политик, несмотря на его «игровую природу», - это достаточно могущественная фигура, принимающая общественно важные решения и обладающая значительным общественным влиянием. Так, на Рис. 6 и 7 авторитетность Президента РФ передается фоновыми изображениями (религиозная атрибутика на Рис. 6) или особым ракурсом съемки (Рис. 6 и 7).

Впрочем, если изображения первых лиц государства в фотопубликациях русскоязычного издания транслируют их могущественность и



Рисунок 7 Акцентуация авторитарности



Рисунок 8 Анонимизация власти

(Рис. 9), их отношения с гражданами изображаются как проблематичные (Рис. 9), но почти всегда их репрезентации ироничны и неестественны (Рис. 10).

Подчеркнем, что независимо от используемых стратегий и приемов визуализации и сделанных акцентов (на «приземленности» политиков или их авторитарности) *представители власти всегда изображаются в «Русском Newsweek» как субъекты действий и решений* (Рис.11).



Рисунок 10 Ироничное изображение субъектов власти

решений» (Рис.12). Если политик в таком диалоге с «простыми людьми» репрезентируется как субъект действий, то, соответственно, обычные граждане – как *объект* его действий.

подчеркивают значимость их действий и решений для государства и граждан, то репрезентации других властных субъектов – в частности, милиции, преследует иную цель. Эти изображения преимущественно скептически, иногда – почти циничны и далеки от использования излишнего пафоса в изображении представителей власти. Эти властные субъекты часто изображены как анонимные (см. прим. 1) представители власти (Рис. 8), безгранично авторитарные (тираничные)



Рисунок 9 Тиранизация власти

Противоположные стратегии визуализации применяются для изображения обычных граждан или, условно говоря, «*простых людей*» как объекта властного действия. Можно выделить несколько способов визуальной репрезентации «простых людей» на страницах «Newsweek». Первый из них – риторический прием виктимизации, т.е. изображения граждан как «жертв политических

Второй способ изображения «простых людей», тесно связанный с первым, - это трагедизация их жизненной ситуации. Обычные граждане не просто становятся объектами властных действий, они изображаются как страдающие от такого положения дел (Рис.13), но часто несмотря ни на что доверяющие власти (Рис.14).

Характерно, что в отличие от репрезентаций представителей власти «простые люди» изображаются в естественной среде, в естественной манере, их изображения никогда не используются в коллажах, что в целом транслирует идею «естественности» образа жизни «простых людей» (Рис.15).



Рисунок 11 Политики как субъект действия и решения



Рисунок 12 Виктимизация простых людей

Культурная обусловленность репрезентации «простых людей» связана также с культурной установкой на *толерантное* изображение людей и культурным табу на «репрессивную репрезентацию» индивидов (т.е. такого их изображения, которое могло бы оскорбить или причинить вред тому, кто изображается на фотографии). Толерантная репрезентация касается этнических, социальных и прочих меньшинств (Рис. 16). Повторим, что такая позиция во многом обусловлена в том числе и идеологией редакции журнала, но мы должны также признать и действие культурных норм в данном случае. Парадоксально, что у этой нормы есть исключения: нетолерантной репрезентации иногда подлежат опять же политики и представители властных структур.

С одной стороны, эта стратегия визуализации обусловлена социальной позицией и идеологией редакции журнала, но в то же время мы можем обнаружить прочную связь с культурным контекстом: типичным носителем культуры полагает себя сам «простой народ», т.е. неполитизированные, не ангажированные во властные структуры и институты индивиды.

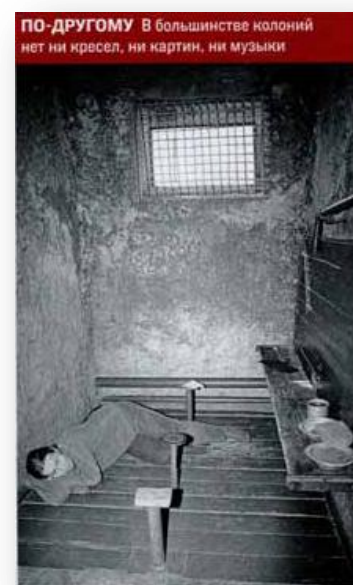


Рисунок 13 Трагедизация простых людей



Рисунок 14 Изображение доверия «простых людей» власти

Еще одним культурным табу, действующим в отношении изображения людей на страницах русскоязычной версии “Newsweek”, является запрет на ироничное изображение служителей религиозного культа. Так, на Рис. 17 мы



Рисунок 15 Изображение "естественной" манеры "простых людей"

Репрезентации людей в фотопубликациях реализует важную культурную функцию – идентификации читателей и персонажей. Иными словами, фотография воспроизводит границы между «своими» и «чужими» и маркирует тех и других особым образом. «РусскийNewsweek», по нашим наблюдениям, не приписывает конкретным группам статус «своих» или «чужих». Точнее, такое



Рисунок 16 Толерантное изображение "простых людей"

видим достаточно показательный пример того, как маркируются священнослужители и представители власти в журнале: первые изображены лицом к камере (неанонимное изображение), в естественной манере и имеют достаточно узнаваемый типизированный облик, в то время как вторые (сотрудники милиции) – анонимны, в их облике иронично акцентированы некоторые нехарактерные для ситуации детали.



© 2009 www.runewsweek.ru

Рисунок 17 Репрезентация священнослужителей и представителей властных структур



Рисунок 18 Нетипичное изображение сотрудников правоохранительных органов

маркирование происходит контекстуально, в зависимости от темы материала, от расставленных акцентов и журналистских оценок. В некоторых случаях к «своим», судя по фотоматериалам, можно отнести Президента России и его команду, в других случаях – известных деятелей науки, культуры и искусства, но всегда – «простых людей». Содержание категории «чужие» варьируется еще в большей степени – это могут быть политики, сотрудники силовых ведомств, представители праворадикальных группировок, преступники и практически всегда – террористы и агрессоры. Впрочем, те же фигуранты (за исключением террористов и агрессоров)

вполне могут быть изображены как «свои», правда, в контексте особой тематики и сюжета материала (Рис.18).

Однако, то, что остается постоянным – это способы обозначения «своих» и «чужих» на фотографиях: «свои» всегда персонализированы, обращены лицом к камере, изображены неиронично, в естественной среде и без коллажной обработки; «чужие» репрезентированы, скорее, как анонимные субъекты, в неестественной манере, демонстрирующие знаки агрессии, часто гипертрофированно и даже гротескно.

Особенности визуальной репрезентации субъектов власти в фотоматериалах турецкого издания “Newsweek”

Как и в случае с российским изданием “Newsweek”, на страницах турецкой версии журнала чаще всего встречаются образы политиков и «простых людей».

В отличие от изображения политиков и представителей власти в «Русском Newsweek», культурный контекст турецкого издания не позволяет иронично репрезентировать субъектов политиков на его страницах. И главным образом это табу на использование иронии относится даже не столько к политикам, сколько к репрезентациям армии.

Для всех стран армия используется государством для защиты своего суверенитета от внешнего врага путём использования армейских подразделений в открытых столкновениях и боевых действиях. Турция как республика существует на данный момент уже 87 лет, но до сих пор хранит следы Османской империи. Модернизация турецкого общества так или иначе основывается на преобразованиях социальной структуры, унаследованной от Османского общества, в структуре которого различали привилегированный

слой армии и менее привилегированный – райя (см. прим. 2). За последние 87 лет Турция испытала различные политические процессы, среди которых три военных переворота и множество террористических актов. Таким образом, армия – это не просто элемент турецкого общества, это её основа, если не сказать, что турецкое общество – это во многом военная нация. Именно поэтому к новостям про армию или любой информации, где упоминается армия, журналисты подходят очень аккуратно. В большей степени это относится к фотоматериалу, репрезентирующему военных, соответствующие события и т.п. Впрочем, милитаристичность таких изображений не связана с агрессивностью турецкой политикой – она, скорее, обусловлена культурными традициями и стереотипами (см. Рис. 19, 20, 21)



Рисунок 19 "Милитаризованная" девушка



Рисунок 20 Илькер Башбух, начальник Генерального штаба Турецкой республики



Рисунок 21 Турецкий солдат

Репрезентация армии и военных – это фактически изображение одних из фундаментальных ценностей турецкого общества. Нельзя сказать, что их изображения сакрализуются, но, тем не менее, такие фотографии несут на себе сильнейший культурный отпечаток.

Политики также выступают на фотографиях в качестве «серьёзных» субъектов важных решений. Впрочем, если армия и ее представители презентуются максимально серьёзно и неиронично, то политики всё же могут быть - хоть и крайне редко - объектом иронии на страницах турецкого издания.

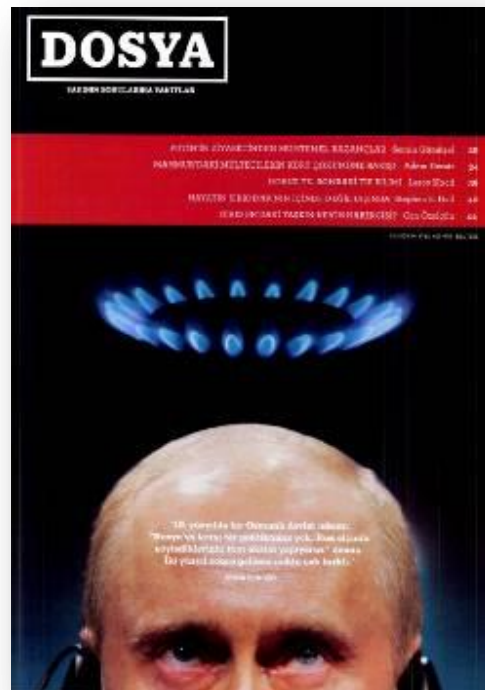


Рисунок 22 Использование иронии

Владимир Владимирович Путин, Председатель Правительства Российской Федерации, фотографии которого представлены на рис. 22, приехал в Турцию для проведения двусторонних отношений и подписания энергических договоров. Кажется, что В.В.Путин «привёз с собой» иронию, характерную при изображении политиков в российском “Newsweek” и не типичную для турецкого издания.



Рисунок 23 "Иконизированный" Обама

На рис. 23 мы видим еще один пример изображения иронии при репрезентации политиков. Барак Хусейн Обама, Президент Соединённых Штатов Америки, иронически «иконизирован» на фотографии: над его изображением видно облако, которое напоминает ореол, что делает из обыкновенной фотографии некое подобие иконы и создает псевдо-сакральное чувство у зрителей. С семиотической точки зрения, на этой фотографии мы

видим, как фотограф передает некоторый смысл, используя в качестве кода изображения людей.

Ирония может быть основана на контрасте между визуализацией политика и фоновым знанием о нем. Так, на Рис. 24 мы видим лидера Северной Кореи, Ким Чен Ира, улыбающегося, демонстрирующего открытость и искренность, однако, наше представление о нем как о диктаторе заставляет совершенно противоположным образом трактовать его улыбку: это коварная улыбка коварного человека.

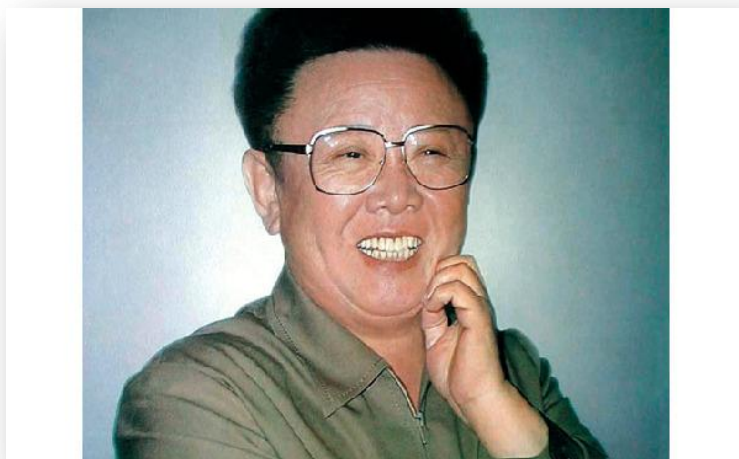


Рисунок 24 Улыбка диктатора

В целом, турецкие фотопубликации отнюдь не изобилуют подобными «семиотическими экспериментами» в случае репрезентации политиков. Неслучайно предметом нетипичного изображения становятся зарубежные политики – категория «свои» надежно защищена культурными нормами, в соответствии с которыми политик

стоит на страже не только государственности и безопасности, но и собственно категории «свои».

«Свои» же политики изображаются как всегда готовые к общению, открытые, не превозносящие себя, простые и ответственные. На Рис.



Рисунок 25 Репрезентация открытости политиков

25 мы видим заседание турецкого Парламента, премьер-министра Реджепа Тайипа Эрдогана и парламентариев. Это типичная в герменевтическом смысле фотография, «прочитывание» смыслов которой основано на простом приеме использования улыбки как средства репрезентации открытости. Политики улыбаются, и люди им верят.

Репрезентации «простых людей» в фотопубликациях турецкого «Newsweek» также лишены ироничности. Как и в русском издании «простые люди» изображаются преимущественно в естественной обстановке, в своей

повседневной среде, однако отличием является то, что повседневная жизнь людей не трагедизируется, а напротив, они изображаются как субъекты, а не объекты действий (см. Рис. 26).

На Рис.26 мы видим иранских граждан после выборов. Известно, что глобальные СМИ часто стремятся изобразить Иран как новую «террористическую» страну, что сопровождается использованием репрезентаций смуты, сопротивления, столкновений и т.п. Это во многом обусловлено американской внешней политикой, «объявившей» Иран



Рисунок 26 Изображение «простых людей» как субъектов действия

опасной страной, профилактика терроризма в которой требует международного вмешательства. Однако на этой фотографии мы видим несколько иной подход к визуализации событий в Иране. Огромную роль здесь играет зелёный цвет, культурная семантика которого является общей, в частности, для стран Ближнего Востока. Очевидно, что это изображение было бы «прочитано»

иначе, если бы оно было опубликовано в русском издании «Newsweek».

Еще одной культурной особенностью репрезентации «простых людей» в турецком издании является проблематизация отношений между традиционным укладом жизни и культурой в целом, с одной стороны, и глобализмом или даже американской внешней политикой – с другой.



Рисунок 27 Репрезентация отношений между локальной культурой и глобальной политикой

Стратегия проблематизации приобретает неявные черты. Так, на Рис. 27 мы видим, с одной стороны, свидетельство открытого информационного пространства в одной из восточных стран, при котором рядовые граждане могут свободно получать информацию, значимую в глобальном масштабе. Но с другой стороны, резкий контраст между традиционными элементами (одежда, позы, интерьер) и передовыми технологиями (технические средства, глобальный медийный продукт) создает иллюзию медитации, в которой пребывают люди, воспринимающие сообщения «Большого Брата».

ВЫВОДЫ

Итак, контент фотоматериала во многом определяется культурными моделями восприятия, обнаружения значимых и важных явлений действительности и её нюансов. Содержание фотопубликаций почти всегда акцентировано в зависимости от того, какие культурные смыслы и нормы «работают» при её создании. В одних случаях культура накладывает свои ограничения на способ изображения субъектов власти, в других – в целом на возможность репрезентации тех или иных фрагментов действительности. Один и тот же человек, действие, предмет будучи изображенным в фотопубликациях в различных национальных изданиях, скорее всего, будет «прочитан» по-разному, и степень различий в его прочтении будет зависеть от культурных различий авторов и аудиторий изданий.

«Русский Newsweek», несмотря на свои достаточно критические и радикально-либеральные устремления, в целом реализует фотоматериал в русле культурных ожиданий российской аудитории. За исключением некоторой доли «миссионерских» (воспроизводящих американские или западные культурные стандарты) материалов, фотопубликации «вписаны» в российский культурный контекст. Они воспроизводят культурные установки толерантного изображения различных категорий людей и действий, включают в себя ироничное изображение власти и её представителей, часто изображают властные группы как абстрактные, деперсонализированные. Авторы фотоматериалов часто репрезентируют «простых людей» как «жертв» политических решений и действий, а, соответственно, основными стратегиями их изображения являются трагедизация и виктимизация, изображение в естественной среде и, что наиболее принципиально, – чаще всего в качестве объектов, а не субъектов действия. Субъектами же в основном изображаются политики, представители власти. Они изображаются таким образом, что у читателя возникает однозначная ассоциация с авторитетными, влиятельными, хотя и не всегда заслуживающими доверия личностями. Репрезентация авторитарности и ироническое изображение власти – это одни из основных культурно обусловленных тенденций визуальной репрезентации политиков в русском издании.

Турецкий «Newsweek» реализует несколько иные стратегии визуальной репрезентации при изображении тех же объектов. Так, репрезентация политиков в турецком издании полностью лишена иронии, за исключением редкого ироничного отображения зарубежных политиков. Никогда не изображаются в ироничном ключе религиозные деятели и военные. У этого есть прочные культурные основания: политика, религия и армия традиционно трактуются в Турции не просто как фундамент общества, но как его смыслообразующие элементы.

Репрезентация «простых людей» в турецком издании в отличие от «Русского Newsweek» специфична тем, что они изображаются как субъекты, а не объекты действий, а их визуализация не предполагает использования таких стилистических приемов, как, например, трагедизация их повседневного

положения. Еще одной характерной особенностью визуализации действий в турецкой фотожурналистике является сочетание метафизической фатальности и документальности. Это можно объяснить не только в значительной степени религиозным характером общественного сознания, но и культурными традициями понимания действий человека как зависящих скорее от окружающей среды, нежели от собственной воли.

В итоге мы можем заключить, что культурные факторы действуют в большей степени в отношении не только того, *что* изображается на журналистских фотографиях, но и того, *как* изображается. Приемы «манипуляций» с фотоматериалом оказываются тоже «под надзором» культуры. Так, не любой властный субъект и объект может стать предметом иронии или коллажа, и это культурно регламентируется. С другой стороны, и содержание визуального материала, и способ его исполнения (приемы визуализации) регулируется, главным образом, не столько культурными традициями отображения действительности (например, принятой в культуре техникой графического исполнения), сколько более общими культурными ценностями. Аудитория каждого из изданий воспринимает его как своего рода зеркало действительности и ожидает от публикуемых в нем фотографии точности и достоверности. Однако эта точность, достоверность и документальность, это «зеркальное отражение» в значительной степени обусловлено картиной мира, культурной привычкой трактовать мир определенным образом. В определенном смысле журналистский фотоматериал предлагает читателю тот мир, который он привык видеть.

Примечания:

1. Заметим, что в российской культуре высказывания о власти часто сопровождаются использованием местоимения «они», выражающего абстрактность, анонимность и неопределенность власти и ее представителей.

¹ 2. Райя - первоначально (исторически) обозначение всех подданных в мусульманских странах Ближнего и Среднего Востока; позднее — податное сословие (крестьяне и горожане). Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Райя>

¹ 3. M16 (автомат) — американский автомат.

¹ 4. Киркук — город на севере Ирака.

Список литературы:

1. Барт, Р. Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996.
3. Березин В.М. Фотожурналистика. - М.: Изд-во РУДН, 2006.
4. Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003.
5. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997.
6. Гавришина О. «Другая фотография»: заметки о конференции // Синий диван. Вып. VI. 2004 / Режим доступа: <http://sinjdivan.narod.ru/sdbrez4.htm>
7. Диасамидзе Г. Эмотивность в русской и в турецкой языковых картинах мира. Дисс. на соискание ак. ст. доктора филологии. – Батуми, 2008.

8. Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. М. 1983.
9. Зверева В. Репрезентация и реальность // Отечественные записки. – 2003. - №4.
10. Коулман А.Д. Документальная фотография, фотожурналистика и пресс-фотография. – (Photographer.ru).
11. Кранк Э. Дискурс в фотографии: проблема текстовости изображения // Язык, литература и культура в эпоху глобализации: Тенденции развития: Сб. статей международной конференции. Чебоксары, 2008.
12. Кранк Э. Дискурс в фотографии: проблемы текстовости и аксиологии: Доклад на научной конференции «Медиафилософия. Границы дисциплины». СПб., 21-22 ноября 2008.
13. Марковский Я.Э. Язык коммуникативной деятельности в фотоязыке. М., 1988.
14. Мещеркина Е. Субъектив камеры // ИНТЕРАкция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация,- №1 С.85-86
15. Печурина А. Искусство фотографии как дискурс власти // www.socionet.ru
16. Поллак П. Из истории фотографии. М., 1983.
17. Тулупов В.В. Дизайн и реклама в системе маркетинга российской газеты. – Воронеж, 2000.
18. Ульяновский А.В. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы.- СПб.: Питер, 2005.
19. Усманова А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. - №69. – 2004 / Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>
20. Фотография. Энциклопедический справочник. – Минск, 1992.
21. Barthes R. The Photographic Message [abstract] //Ed. by Laurie Dickinson (September 1996) // <http://mh.cla.umn.edu/ebibld3.html>.
22. Barthes R. The rhetoric of the image// Studying Culture: An introductory reader/Ed. by A. Gray, J. McGuigan. Edinburgh: Edward Arnold. P. 14-27
23. Bourdieu P. Photography: A middle-brow Art. / Polity Press, 1990.
24. Denzin Norman K. On Understanding Emotion: The Interpretive-Cultural Agenda // Research Agendas in the Sociology of Emotions / Ed. by Theodore D. Kemper. N.Y.: State University of New York Press, 1990.
25. Feyyaz Bodur. Political Propaganda Via Photographs: Photo discourses Used in Propaganda Advertisements of Political Parties, Ankara University, 21. 07. 2007.
26. Hoy Frank P. Photojournalism: the visual approach. – NY, 1992.
27. Schirato T., Yell S. Communication and culture/ London: Sage Publications, 2000
28. Willis Anne-Marie. Photography and film. Figures in/of History//Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography/ Ed. by Devereaux L., Hillman R. University of California Press, 1995.

СОФЬЯ ЖДАНОВА

sofia.strigina@gmail.com

ИРИНА ЧУДОВА

dauza@rambler.ru

ИДЕОЛОГИИ И УТОПИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА: ВИЗУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КИНОТЕКСТА

Изучение идеологии в социологии берет начало от классических теоретиков, которые рассматривали влияние властных структур на распределение знания в обществе. Спустя какое-то время политический контекст анализа идеологий перестал играть ключевую роль в концептуализации данного понятия, и исследователи перешли к изучению самых разнообразных форм проявлений подобного рода знания: СМИ, художественная литература и другие виды искусства, реклама, кино. В данном исследовании мы попытались выйти за рамки политических интерпретаций и охарактеризовать современные идеи, транслируемые через современные продукты культуры. При этом мы решили сделать акцент на двух различных по содержанию формах знания – идеологии и утопии. Значимыми представляются не только различия идейного контекста, но еще и дифференциация способов передачи идеологий и утопий посредством символического ряда, представленного в продуктах культуры. В качестве показательного примера мы рассмотрели продукты современного кинематографа. В современном обществе кино остаётся идеологически не нейтральным продуктом. Нельзя отрицать и то, что киноиндустрия сегодня занимает существенную часть в структуре досуговой деятельности практически всех групп населения, и всецелое увеличение объема кинопродуктов позволяет говорить об их значимой роли в процессе коммуникации и социализации. Мы полагаем, что идеологии и утопии, в данном случае, тоже вписаны в процесс символического образования, а представленные кинообразы транслируют идеи.

Вообще, понятия идеологии и утопии в социальных теориях разработано весьма подробно и широко. Несмотря на это, основание для разделения концептуализировано традиционным подходом Карла Мангейма. Главным образом, теоретик разводит два вида знания: идеологическое и утопическое – наделяя их особыми специфичными чертами. Эти виды определенным образом сосуществуют в обществе, отражая сложившуюся социальную ситуацию (Мангейм, 1994). Основное различие идеологии и утопии заключается в оценке существующей ситуации: одобрение или критика, а также ориентации на, соответственно, сохранение или изменение порядка. В этой связи важно выделить то, что утопия, в силу своей революционной направленности, ориентирована на будущие перспективы, в которых планируется реализация

новой идеальной модели. Идеология же ориентирована на существующую в настоящем времени модель и ее сохранение в будущем. Несмотря на принципиальные содержательные различия этих двух видов знания, можно отметить и их схожие свойства, ведь как идеологии, так и утопии, по Мангейму, содержат предвзятые представления об окружающем мире. При этом в современности идеологии и утопии рассматриваются с точки зрения множественности и плюрализма проявления идей в самых разнообразных сферах общественной жизни. Именно такое представление об идеологиях и утопиях лежит в основе понятийного аппарата представленного исследования.

Стоит заметить, что в центре внимания находится не просто содержательный аспект идеологий и утопий, но и *способы их трансляции* через продукты культуры. Рассматривая данный вопрос, мы обратили внимание на идеи современного мыслителя Славоя Жижека, который описал в своей теории механизм действия и функционирования идеологии в культуре. Он основывается на том, что культура тесно взаимосвязана с общественным дисбалансом. Такой дисбаланс различным образом «культивируется», для того, чтобы снять напряжение (Жижек, 1999: 13). Аналогичным образом идеологическое (в широком смысле этого слова) в культивированных формах искажает представления о реальном и прошлом, а также о будущих перспективах. Получается, что суть идеологии – в разрыве *«между так называемой социальной действительностью и искаженным представлением о ней, то есть, нашим осознанием ситуации»* (Жижек, 1999: 18). Такое соотношение обеспечивает определенное восприятие мира и особого рода идеологическую веру, обеспечивающую снижение напряжения от дисбаланса. Согласно идеям Жижека, искажение и последующее принятие идей сознанием происходит в процессе поддержания идентичности идеологического поля посредством точек пристежки. (Жижек, 1999: 93). Точки пристежки – это такие «плавающие означающие», которые реализуются сочленением с другими элементами, а уже появившееся «прибавочные» и «метафоричные» символы задают буквальный смысл. Определенного рода узловые точки – *«ставки в идеологической борьбе»* (Жижек, 1999: 93). Они являются элементами «плавающих означающих», которые фиксируют эти значения, пристегиваются и особым образом придают форму определенным идеям. В любом случае, элементы идеологического поля устанавливают связь с другими элементами, определяя идентичность (Жижек, 1999: 94). Так называемые «центральные» точки задают главное значение. Жёсткий десигнатор, представленный в форме слов, является сильным узловым символом, который концентрирует ключевые значения и, таким образом, пристегиваясь к узловым точкам, *«унифицирует»* идеологическое поле и *«задает его идентичность»* (Жижек, 1999: 101-102).

Описанный Жижекком принцип реализации идеологии был определен основополагающей методологической базой исследования, поскольку введенный терминологический аппарат подходит для изучения продуктов культуры разного типа, что позволяет проанализировать способы трансляции достаточно разнообразных по своей сути и содержанию идей: идеологических и утопических. Таким образом, согласно нашей адаптированной концепции,

различным социальным институтам соответствует определенный идейный контекст, который содействует реализации интересов представителей данных структур. Посредством различных институциональных инструментов совокупности идей транслируются обществу. В нашем случае рассматриваются трансляции посредством продуктов культуры, где узловые точки (ключевые характерные идеи) приобретают форму (Жижек, 1999: 93). Основными средствами трансляция идей являются жёсткие десигнаторы – представленные в продуктах культуры ключевые образы и слова, которые являются особо значимыми *символами* (см. прим. 1). Они проявляют себя, в первую очередь, в тех словах, конкретных названиях, именах и обозначениях, которые являются мощными символами, передающими идейное содержание. Если быть ближе к терминам Жижека, то эмпирически их можно определить как содержательно и семиотически выделенные (визуально, словесно, музыкально) *слова, названия, имена*. В нашей работе мы сделали акцент на «жёсткости» десигнаторов, которая подразумевает, что мы рассматривали наиболее выраженную часть идеологий или же утопий, отражающую интересы и взгляды не только одного автора, а целой группы индивидов, организаций или институтов (см. прим. 2). Кроме того, важно заметить, что в продукте могут содержаться как утопические, так и идеологические идеи. В данном случае именно жёсткий десигнатор и интерпретация его узловых точек позволяет рассматривать продукт культуры с наиболее выраженной стороны: преимущественно идеологической или утопической.

Узловые точки мы определили как контекст использования ключевых десигнаторов. Пристегивание жёстких десигнаторов к узловым точкам происходит с помощью способов трансляции идей – особенности репрезентации жёстких десигнаторов. Здесь мы выделили два значимых для нас аспекта: более обобщенные сюжетные способы (определённый набор ролевого ряда, а также действий объектов) и семиотические приемы презентации. Что касается семиотических средств, в данном случае мы акцентируем внимание скорее не на содержательной составляющей трансляции, а на приемах реализации этого процесса. Мы задали несколько направлений, в которых возможны проявления специфики способов трансляции: словесный, невербальный, визуальный и музыкальный. Важно пояснить, почему мы разделили визуальные и невербальные способы. Изначально способы в рамках данных аспектов могут пересекаться, ведь к «невербалике» относятся не только интонации, жесты и мимика, но и физический контекст окружения, организация пространства, что в продуктах культуры передается через визуальные приемы. Однако мы выделили невербальные способы и сузили значение до мимики, жестов и интонации, определяющих специфику отношения к символическому объекту. При этом такие характеристики как внешний вид героев, а также организация пространства относятся к визуальным или сюжетным способам (характеристика ролевого ряда).

Полученная схема для анализа заключалась в том, что, прежде всего, определяются жёсткие десигнаторы, представляющие наиболее явные проявления, которые не так сложно вычленишь из текста (в отличие, например

от идейного контекста – узловых точек). «Отталкиваясь» от приемов репрезентации жёстких десигнаторов, интерпретируются значения, то есть, непосредственно те идеи, которые транслируются таким образом. Для реализации наших задач нам необходимо было выбрать те продукты культуры, которые являются яркими примерами проявления идеологической и утопической направленности. Такой принцип отбора фильма позволяет осуществить сравнение и наиболее явно проанализировать особенности трансляции различных идей в фильмах. Именно поэтому нам важно было выдвинуть те критерии отбора, которые бы позволили отобрать показательные проявления идеологий и утопий. При этом будет корректнее говорить о преобладающей направленности фильма, как «скорее» идеологической или «скорее» утопической, избегая безусловных и безотносительных ярлыков. Однако выбранная нами методика позволяет отобрать для анализа наиболее показательные символы (жёсткие десигнаторы), которые передает ключевое содержание идеологии или утопии.

Первый этап отбора конкретных объектов изучения – это формирование списка фильмов, из которых можно выбирать уже конкретные проявления идеологий или утопий. Прежде всего, нам важно было отобрать современные фильмы. Для этого мы выбрали временные рамки: новое тысячелетие, то есть фильмы, вышедшие в 21-м веке. Из этого множества фильмов выбирались не только самые популярные, но и менее кассовые, но признанные лучшими по версии различных экспертных структур. Этот факт очень существен, так как мы рассматривали яркие примеры не только идеологических фильмов, но еще и утопических, которые могут и не быть столь кассовыми и признанными. Таким образом, выбирались фильмы, удовлетворяющие хотя бы *одному* из следующих критериев (выполнение всех не является обязательным условием):

1) Номинанты и победители различных премий («Оскар», «Золотой Глобус», «Золотая пальмовая ветвь», Каннский кинофестиваль, «BAFTA», премия «MTV», и т.д.).

2) Самые кассовые фильмы 2000-х годов.

3) Фильмы, признанные лучшими в новом тысячелетии по версии журналов «Times», «Telegraf».

4) Фильмы, признанные лучшими по версиям популярных сайтов о кино («kinopoisk.ru», «imdb.com»).

На следующем этапе мы решили выбрать те фильмы, которые можно было бы назвать яркими проявлениями идеологических или утопических идей. При выборе «фильмов-идеологий» и «фильмов-утопий» мы решили руководствоваться ключевым разделением:

- «Фильмы-идеологии». В них содержатся идеи, поддерживающие, одобряющие или даже оправдывающие современные образцы, традиции, тенденции и события в различных сферах общества (политика, экономика, культура, социальная сфера, экология, и т.д.)

- «Фильмы-утопии». В них содержатся идеи, критические (критикующие или разоблачительные) по отношению к современному обществу, к традициям или общепринятым образцам, тенденциям и событиям.

В целом, представленное разделение идеологической и утопической направленности кино можно сжато сформулировать как наличие или отсутствие критики современного общества, его структуры, его значимых элементов. Чтобы определить, попадает ли данный фильм под вышеперечисленные критерии, мы воспользовались не только описанием сюжета данного фильма, аннотациями, но также обратились к рецензиям и отзывам в различных информационных источниках. Именно в них содержатся показательные оценки идеологической или утопической направленности. Показателями могут выступать оценочные слова как: поддерживает, одобряет. Или же в случае с утопией: критикует, вскрывает истину, разоблачает, и т.д. Помимо идейной направленности фильмов важно было учитывать и другие составляющие, а именно разнообразие тематики и жанр фильмов. Исходя из этого, мы выбрали пять фильмов *идеологической* и пять – *утопической* направленности (см. Таблицы 1, 2)

Таблица 1. Примеры идеологически направленных фильмов

Название фильма	Основные характеристики
Горбатая гора (Brokeback Mountain)	Режиссер: Энг Ли Год: 2005 Жанр: драма, мелодрама
Реальная любовь (Love Actually)	Режиссер: Ричард Кертис Год: 2003 Жанр: романтическая комедия, мелодрама, новеллы.
Секс в большом городе (Sex and the City)	Режиссер: Майкл Патрик Кинг Год: 2008 Жанр: комедия, драма, мелодрама
Человек-паук (Spider-Man)	Режиссер: Сэм Рэйми Год: 2002 Жанр: фэнтези, боевик, приключения
Повелитель бури (The Hurt Locker)	Режиссер: Кэтрин Бигелоу Год: 2008 Жанр: триллер, драма, боевик

Таблица 2. Примеры утопически направленных фильмов

Название фильма	Основные характеристики
Аватар (Avatar)	Режиссер: Джеймс Кэмерон Год: 2009 Жанр: фантастика, боевик, приключения
Фаренгейт 9/11 (Fahrenheit 9/11)	Режиссер: Майкл Мур Год: 2004 Жанр: документальный
99 франков (99 francs)	Режиссер: Джон Коуэн Год: 2007 Жанр: драма, комедия
Код Да Винчи (The Da Vinci Code)	Режиссер: Рон Ховард Год: 2006 Жанр: триллер, детектив.

Эквилибрум (Equilibrium)	<i>Режиссер:</i> Курт Уиммер <i>Год:</i> 2002 <i>Жанр:</i> фантастика, боевик, триллер, драма
-----------------------------	---

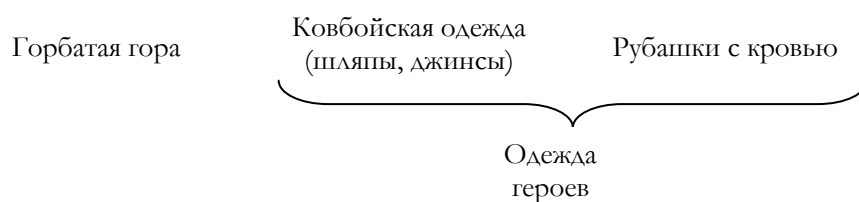
Основной метод сбора и анализа информации – визуальный анализ. Комплексный характер анализа аудиовизуального ряда напоминает методические ориентиры дискурс-анализа. Вообще, идеологии и утопии могут быть рассмотрены как различного типа дискурсы, а значит, и могут анализироваться аналогичным образом. Выявление жёстких десигнаторов и раскрытие узловых точек подразумевало еще и дополнительную работу с интерпретацией представленного контекста. Чтобы минимизировать субъективность на данном этапе анализа данных, были привлечены различные группы информантов для проведения полужформализованного интервью. Основное намерение привлечения дополнительного метода – это выделение десигнаторов, интерпретация содержания фильмов и их идей. Такого рода триангуляция позволила наиболее комплексно оценить трансляцию идеологий и утопий через продукты культуры. В итоге, на предварительном этапе выявления жёстких десигнаторов, а также на этапе «раскрытия» узловых точек мы обратились к нескольким группам респондентов, каждая из которых имеет свою ценность для нашего исследования (см. прим. 3). Прежде всего, это киноэксперты (представители профессий, связанных с кинокритикой, киноанализом, публикующиеся в различных информационных источниках). Назначение данной группы респондентов заключалось в интерпретации содержания фильмов, анализа его идеологической направленности, а также в выявлении ключевых эпизодов и символов. Кроме того, мы включаем группу социологов, в которую входят люди, имеющие профессиональное образование (разной степени и уровня) по специальности «социология». Задумка заключалась в том, чтобы социологи анализировали фильм в терминах Мангейма (идеология и утопия), интерпретировали сюжет, а также выделяли ключевые символы. И последняя, но не менее важная группа респондентов – это потребители (зрители), не относящиеся к вышеперечисленным группам. Основной замысел использования нескольких групп респондентов основывался на идее включения трех уровней анализа фильмов. Получается, что мы двигаемся от наиболее простых мнений потребителей к более комплексному анализу киноведов, что нам дает разнопорядковые, но в итоге, достаточно обобщенные интерпретации.

Сюжетная «центральность» десигнаторов

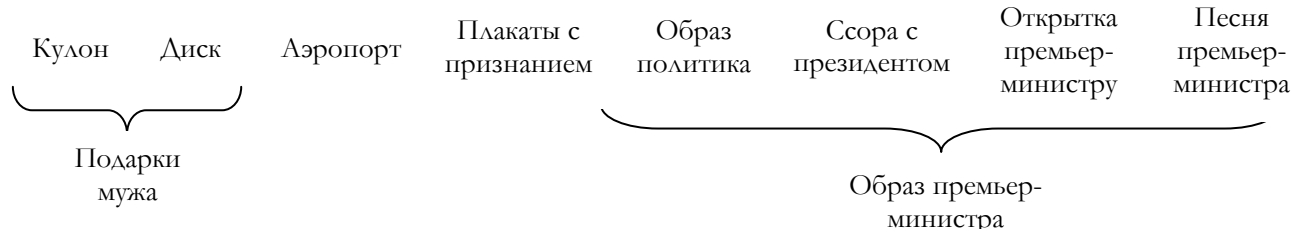
Для анализа фильмов, прежде всего, нам необходимо было выделить набор жёстких десигнаторов, которые будут подлежать последующему анализу и интерпретации. На этапе проведения интервью, мы постарались сделать так, чтобы на каждую кинокартину приходилось хотя бы по одному респонденту из каждой группы: киноведы, социологи и зрители. Всего было проведено 15 интервью (по 5 информантов в каждой группе). В результате мы получили

достаточно большое разнообразие выделенных респондентами десигнаторов, хотя не для всех рассматриваемых фильмов. Важно то, что даже при существующем разнообразии, можно отметить наличие некоторых смысловых пересечений. Эти пересечения могут быть как полными совпадениями — респонденты назвали один и тот же символ, так и тематическими, когда были выделены разные десигнаторы, но они схожи по тематике, по типу, имеют связь в сюжетной линии. Исходя из этого, мы решили учесть все разнообразие выделенных десигнаторов, однако, при этом некоторые из них объединить по смыслу, сюжетной специфике и т.д. В результате, по каждому фильму мы выделили 2-4 группы десигнаторов. Некоторые из десигнаторов остались не сгруппированными, так как они являются достаточно самостоятельными и ценными для анализа символами. Такой принцип позволил более организованно анализировать схожие десигнаторы, и, при этом, охватить все варианты и наиболее полно описать идейную составляющую идеологически или утопически направленных фильмов. Рассмотрим объединения, сделанные по каждому фильму.

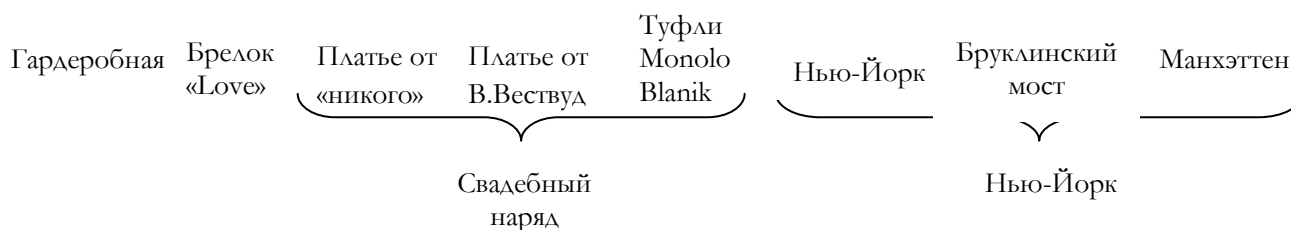
1. Горбатая гора



2. Реальная любовь

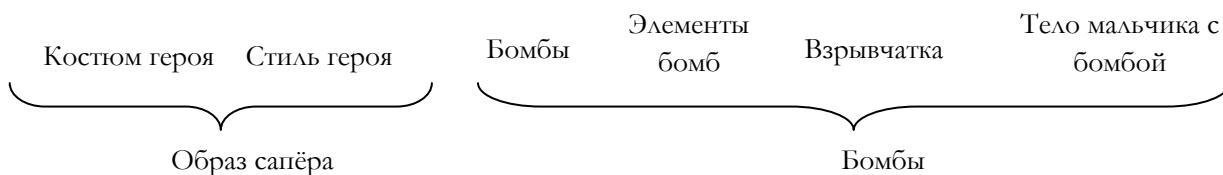
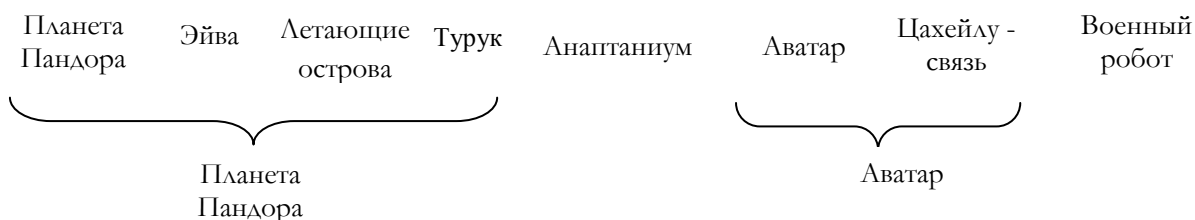
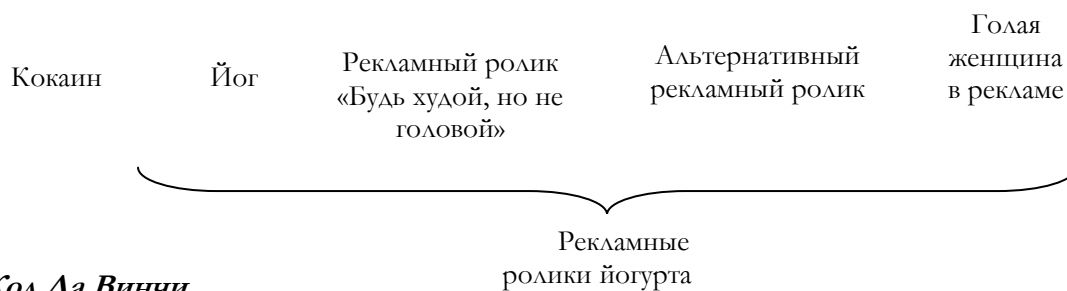
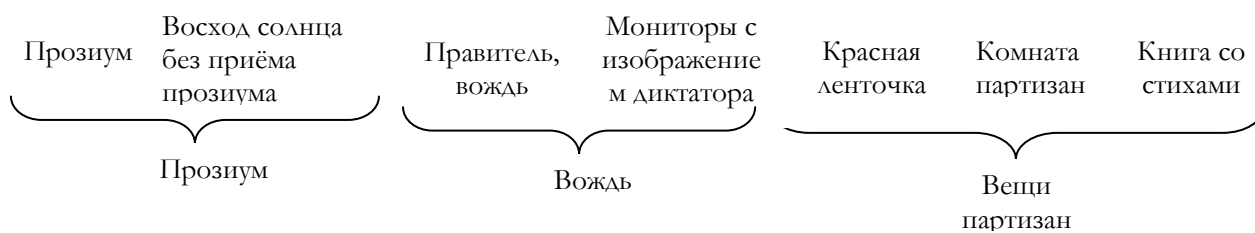


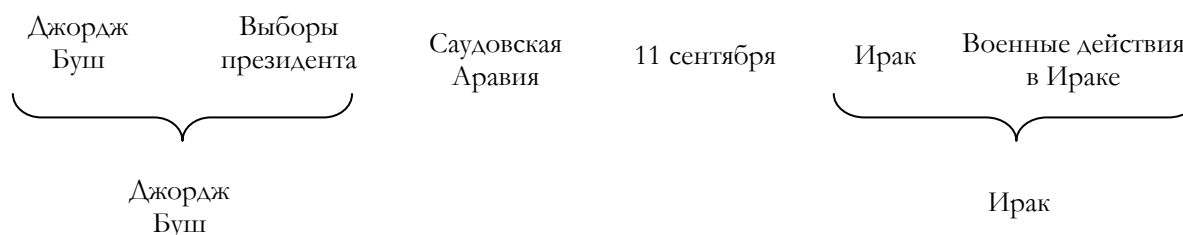
3. Секс в большом городе



4. Человек-паук



5. Повелитель бури**6. Аватар****7. 99 франков****8. Код Да Винчи****9. Эквilibrium**

10. *Фаренгейт 911*

Безусловно, тематика выбранных десигнаторов зависит от сюжета фильма, его содержательной стороны. Кроме того, представленный набор для каждого фильма отражает и его жанровую направленность. Наиболее показательными, в данном случае, являются такие примеры, как боевик *«Повелитель бури»*, где в качестве жёстких десигнаторов были выделены костюм сапёра и бомбы. Или, например, наличие в списке символов реальных событий, людей, мест, указывает на документальный жанр фильма *«Фаренгейт 9/11»*. Выделенные группы в фильмах-утопиях получились более наполненными, чем группы идеологий. Возможно, что в фильмах утопиях представлено более детальное описание, или же более яркие и запоминающиеся фрагменты. Даже после объединения выделенных десигнаторов в смысловые группы, мы можем видеть некоторые сходства между фильмами. Есть схожие по своему смыслу или даже типу десигнаторы:

- 1) Герои фильмов, персонажи:
 - Реальные: Джордж Буш, Иисус.
 - Выдуманные: Зеленый гоблин, Премьер-министр Великобритании, Убийца Сайлас.
- 2) Географические места и названия:
 - Реальные: Нью-Йорк, Ирак, Саудовская Аравия.
 - Выдуманные: Пандора, Горбатая Гора
- 3) События: Военные действия в Ираке, 11 сентября.
- 4) Прочие неодушевленные предметы:
 - Внешний вид, одежда, составляющая внешний визуальный образ героев: ковбойская атрибутика, платья, туфли, костюм, образ сапера.
 - Лекарственные и наркотические препараты: Прозиум, Кокаин.
 - Военные средства: Бомбы, Военный робот.

Важно отметить, что практически все типы десигнаторов присутствуют как в фильмах-идеологиях, так и в фильмах-утопиях, за исключением событий,

которые характерны для утопий. Интересным представляется то, что в идеологически направленных фильмах часто встречаются элементы одежды и внешнего образа: костюмы, рубашки, платья, и т.д. Это может свидетельствовать о значимости внешнего представления образа героев для идеологически направленных фильмов. В фильмах-утопиях нет ни одного подобного десигнатора, зато в них чаще встречаются более масштабные десигнаторы: страны, планеты, примечательные события. Кроме того, здесь встречаются исторически значимые реалии и персонажи, такие как Джордж Буш, Леонардо да Винчи, 11 сентября. Это подтверждает теоретические идеи о том, что идеология создает определенное знание, которое может напрямую и не соотноситься с реальностью, тогда как утопия эту реальность подрывает, что и объясняет упор на конкретную символику.

Если обратить внимание непосредственно на жесткие десигнаторы, то можно отметить, что среди них часто встречаются те, которые совпадают с названиями: *Аватар*, *Горбатая гора*. Если нет буквального пересечения, то есть пересечения содержательные и частичные. Так, например, название фильма *«Фаренгейт 9/11»* отражает дату событий 11 сентября, или же *«Секс в большом городе»* и Нью-Йорк, *«Эквилибриум»* (место, где хранится запас прозума) и прозиум. Все это свидетельствует о «жесткости» представленных десигнаторов, то есть, их центральности и яркости, что обеспечивает передачу ключевых идей.

Кинематографические приемы воплощения идеологий и утопий

1. Герои как ключевые трансляторы идей

Как уже было отмечено выше, жесткие десигнаторы, выбранные в нашем случае для анализа, отражают идейную наполненность выбранных фильмов, их идеологическую или утопическую направленность. Прежде всего, это связано с тем, что ролевой ряд, связанный с символами, включает в себя всех основных героев фильма. Кроме того, описания действий десигнаторов и действий в отношении десигнатора, отражают наиболее яркие и ключевые эпизоды фильмов. Обратим внимание на ролевой ряд и его характеристики. Важным с точки зрения трансляции идеи, как в идеологиях, так и в утопиях, являются социальные характеристики героев, их статус, семейное положение, и т.д. Так, например, в фильме *«Реальная любовь»* акцент сделан на разнообразии статусных характеристик представленных героев – премьер-министр и служанка, или начальник и его подчиненная. Такое же можно увидеть и в фильмах-утопиях: например, в фильме *«Аватар»* главный военкомандующий, инвалид (бывший морской пехотинец), ученые. Или же в *«Эквилибриум»* – это клерик-исполнитель, вождь, вице-канцлер, простые повстанцы. Важным также является семейный статус героев, например, в картине *«Секс в большом городе»* сюжет тесно связан с изменениями семейного положения главной героини Кэри. В фильме *«Горбатая гора»* делается акцент на семейном положении: главные герои были женаты, имели детей.

Наличие иерархии среди героев, связанных с десигнаторами, присутствует как в фильмах-идеологиях, так и в фильмах-утопиях. Примечательно то, что в **идеологиях** персонажи с различными статусными характеристиками действуют вместе, например, военные с разными званиями в фильме «Повелитель бури», или персонажи в фильме «Реальная любовь». В **утопиях** люди с разными социальными характеристиками действуют друг против друга. Например, в фильме «99 франков» главный герой Октав (создатель рекламы) действует против своего заказчика (производителя йогурта). Исключением, в данном случае является фильм-идеология «Человек-паук», в котором главный герой из бедной семьи борется против богатого изобретателя. Но, в целом, такая тенденция подтверждает идеологическую и, соответственно, утопическую направленность фильма. Получается, что в **утопиях** показывается несовершенство иерархической системы, тогда как в **идеологиях** – наоборот – правомерность и «нормальность».

Анализируя социальные позиции героев и их действия, интересным оказалось «уловить» динамику и изменения. В представленных фильмах главные герои претерпевают некоторые изменения: изменение статуса, образа жизни, понимания, и т.д. Однако характер этих изменений различен для фильмов разной направленности. Так, в **идеологиях** герои меняют свои статусы, позиции, понимание, однако при этом меняется только их жизненная стратегия. Например, в фильме «Горбатая гора» главные герои меняют свою жизнь, становятся семейными людьми, или же Питер из «Человека-паука» обретает новые способности и решает помогать людям. Сюжеты таких фильмов характеризуются *внутренней динамикой* главных героев. В фильмах-**утопиях** совсем иная логика представления персонажей. Здесь мы наблюдаем не только внутреннюю, но и внешнюю динамику героя. Меняется не только жизнь героя, его позиции в обществе, но еще и сам герой меняет окружающую среду, в соответствии со своими новыми взглядами. Это можно пронаблюдать во всех представленных примерах, и даже в документальном фильме «Фаренгейт 9/11», где в качестве значимого персонажа (связанного с таким жесткими десигнаторами, как Джордж Буш и Ирак) выступает женщина, мать солдата, погибшего на войне в Ираке. Сначала она агитирует вступить в армию, защищать страну, вывешивает американский флаг у себя около дома, а затем она читает свое последнее письмо от погибшего сына и идет к белому дому, выступает против Джорджа Буша и американских властей. Такой способ трансляции идей через ролевой ряд достаточно явно иллюстрирует направленность фильма. Получается, что в случае с **утопиями** герои меняют свою жизнь и меняют вместе с этим условия, в которых живут, что указывает на несовершенство имеющихся условий существования или состояния общества в целом. В **идеологиях** же персонажи меняют свою жизнь, как бы приспособившись к условиям и, тем самым, подчёркивают «нормативную» модель общества и его элементов.

2. Семиотические приемы трансляции идей

Словесные описания

Ключевым моментом представления десигнаторов являются словесные описания. Что касается фильмов *идеологической* направленности, то словесные описания десигнаторов в них неподробные и неразвернутые. Символы порой могут быть представлены только визуально, и совсем не сопровождаться какими-либо словесными описаниями, как например, костюм сапера в «*Повелителе бури*». Если эти описания присутствуют, то они достаточно просты. Это могут быть простые реплики героев, высказывание впечатлений. Так, словесный контекст туфлей в фильме «*Секс в большом городе*» следующий: «*Клёвые туфли. Отдай их мне, если не нужны, я втисну в них свои ноги, их ни разу не надевали, они 400\$ стоят*». В представленной группе фильмов (идеологической направленности) непосредственно содержательные описания десигнаторов (в форме определений) не встречаются. Словесный контекст достаточно невыраженный и нейтральный. Используется достаточно мало эмоционально окрашенных слов, эпитетов. В фильме «*Повелитель бури*» в сцене появления десигнатора «тело мальчика» наблюдается достаточно простой контекст: «*Я кое-что нашел. Я знаю этого пацана, он продавал на рынке диски*».

Для фильмов *утопической* направленности характерны подробные и насыщенные описания десигнаторов. Эти описания более объёмные и детальные, кроме того, они зачастую имеют повествовательный характер, растолковывают смысл символов, их содержательную сторону, дают определение. Например, повествование из фильма «*Фаренгейт 9/11*»: «*В этот час Американские коалиционные войска начали первую стадию военной операции по разоружению Ирака*». Определения и растолкования очень ярко проявляются в фильме «*Код да Винчи*»: «*Криптекст! Его использовали для сохранения тайн. Информация записывалась на папирус в стеклянной колбе...Единственный способ получить доступ к свитку – ввести пароль*». Очень часто словесный контекст нагружен яркими, эмоциональными словами и эпитетами. Так, например, контекст употребления слова «прозиум» в фильме «*Эквилибриум*» следующий: «*злоба*», «*ярость*», «*ненависть*», «*болезнь*», «*подавление эмоций*», «*уничтожение*». Яркие оценочные и эмоциональные суждения встречаются и в фильме «*Фаренгейт 9/11*»: «*это страшнее, чем мы представляли, несколько невинных женщин пострадали, мужчины несли тела убитых жен, девочки, которой оторвало нос, разлагающиеся тела. Какого черта? Зачем мы это делаем?*», или такие описания Джорджа Буша: «*обманщик*», «*президент-неудачник*», «*дезертир*», и т.д. Сам факт более подробных и объёмных описаний в *утопиях* позволяет оценочным суждениям быть более убедительными и правдоподобными. Критика подтверждается яркими и эмоциональными высказываниями, в то время как в *идеологиях* не наблюдается ярких высказываний и мощных оценок, что указывает на отсутствие критической направленности идей.

Невербальное поведение

В условиях недостаточно подробных описаний, невербальные способы трансляции дополняют контекст представления десигнатора в фильме. Стоит ещё раз уточнить, что под невербальными способами мы подразумеваем невербальное поведение (мимика, жесты, интонация) героев фильма в отношении десигнатора, или же это может быть невербальное поведение самих десигнаторов (которые могут быть персонажами фильма).

Невербальные способы достаточно значимы как для фильмов-идеологий, так и для фильмов-утопий. Реакция героев дополняет контекст и позволяет более полно передать содержание символа. Отсутствие насыщенных словесных описаний в фильмах-**идеологиях** дополняется невербальным поведением героев. Например, в фильме «Горбатая гора» произносится фраза: «*Но тебе нужна, только эта Горбатая гора! Все наши отношения держатся на ней. Гора – это все, что у нас есть, будь она проклята*». Словосочетание «Горбатая гора» выделяется интонационно, а также дополняется жестом героя в сторону горы. Очень часто невербальное поведение носит в себе простые бинарные оппозиции: радуется – грустит, плачет – смеется, и т.д. Это подкрепляет противопоставление различных символов. Так, например, в фильме «Секс в большом городе» противопоставляются старая и новая гардеробные. Так старая гардеробная словесно описывается как «причина развода», а невербальные знаки передают недовольство, пренебрежение, брови героини подняты. Описание новой гардеробной («*с ума сойти*», «*нравится*», «*о боже*», «*это любовь с первого взгляда*») при этом, сопровождается восторженной интонацией, восхищением, рот героини открыт. Невербальное поведение персонажей, выделенных в качестве десигнаторов (премьер-министр в фильме «Реальная любовь»), можно описать как позитивное. Премьер-министр часто изображен улыбающимся, смеющимся, танцующим, поющим, и т.д.

В **утопиях** невербальное поведение героев более выраженное. «Бинарный» характер представлен более контрастно. В фильме «Эквилибриум» на соответствующую тематику четкое разделение эмоций и подавления, что подчеркивается мимикой главного героя. То же самое можно и пронаблюдать в фильме «99 франков», где йогурт в рекламном ролике сначала сопровождается изображением наслаждения, удовлетворения, глаза модели закрыты. А в альтернативном ролике та же модель выплевывает этот йогурт и начинает обмазывать им все вокруг. Именно более «сильные» эмоциональные проявления можно пронаблюдать в данной группе фильмов, в них больше изображены кричащие и плачущие люди. Примером могут стать такие фильмы как «Фаренгейт 9/11» или «Аватар», где проявления эмоций показываются еще и массово, насыщенно. Что касается персонажей, выделенных как десигнаторы, то их невербальное поведение показывается очень подробно. Это касается, например, образа Джорджа Буша в картине «Фаренгейт 9/11», где эмоции, мимика президента показывается достаточно долго, крупным планом. Кроме того, стоит выделить интонационные особенности речи, в которой часто используются вопросы: «*Сколько инвестировали в Саудовскую Аравию?*», «*Можете*

*представить, что чувствовали те бедняги, когда выпрыгивали навстречу своей смерти?» («Фаренгейт 9/11»), «Зачем вы живете?» («Эквилибриум»), «Тогда вы спросите, почему нам надо его продать? Получить годовую прибыль! А вы как думали, мы тут в игрушки играем?» («99 франков»)). Такие способы представления символов важны с точки зрения передачи идеи. И **утопические**, и **идеологические** идеи подразумевают акцент на эмоциях. Но в утопиях, согласно нашему исследованию, акцент на более сильных и порой негативных эмоциях. Тогда как в **идеологиях** они не столь ярко выражены и не являются столь значимыми, как позитивные эмоции (смех, радость, улыбка, и т.д.).*

Визуализация десигнаторов

Визуальные приемы репрезентации жёстких десигнаторов наиболее сложны с точки зрения анализа, так как они включают в себя и цветовую гамму, специфику съёмок, продолжительность кадров, охват символов и многое другое. Мы остановимся на тех визуальных способах трансляции идеологий и утопий, которые наиболее ценны с точки зрения выделения десигнаторов и передачи их содержательной стороны.

Одним из ярких и наиболее заметных визуальных приемов представления десигнаторов является презентация цветом. Десигнаторы часто выделяются ярким цветом. Например, ярко синие туфли или красная ленточка. Однако наиболее показательным является противопоставление цветов, которое характерно для **утопически** направленных фильмов. Так в фильмах «Аватар» и «Эквилибриум» идет противопоставление серого, черного и цветного, яркого и живописного. Выделенные жесткие десигнаторы это хорошо передают, так как их можно разделить на две противоположных группы, которые противопоставляются друг другу в фильме. Так, например, в «Аватаре» серый анапатитиум и военная техника противопоставляются цветному миру Пандоры: Эйва, Турук.

Как для идеологических, так и для утопических фильмов свойственна трансляция идей через формы десигнаторов и их сопоставление. Например, форма упаковки кулона сопоставляется с похожей формой упаковки диска («Реальная любовь»). Здесь акцент на сходстве, тогда как в фильме «Горбатая гора» акцент на различии. Непосредственно представленная Горбатая гора имеет нестандартную форму, что особенно заметно, когда показывают панорамную картину, где рядом с Горбатой горой изображены и другие горы стандартных форм. Также и в примерах утопии. Квартира партизан («Эквилибриум») отличается разнообразием форм своих элементов от окружающих элементов.

Очень важным в представлении символов является вид, масштаб, ракурс, перспектива представления десигнатора в кадре, то есть, того, что находится в фокусе. Большинство выделенных символов выделяются крупным планом в фильме: Кокаин, связь «цахейлу», бомбы, паук и многое другое. Но это не характерно для тех десигнаторов, которые сюжетно выделяются как фон происходящих событий: Нью-Йорк, Горбатая Гора, Аэропорт, которые показываются издали, дальним планом, либо как фон, на котором показаны

действия героев. И это свойственно, в основном, **идеологически** направленным фильмам. А вот в **утопически** направленных фильмах десигнаторы представлены не просто крупным планом, а еще и с подробным изображением деталей: демонстрация мельчайших элементов, увеличение, выделение, подсвечивание, множество ракурсов и точек изображения. Так, например, в фильме «Код да Винчи» достаточно детально изображается картина «Гайная вечеря», ее отдельные элементы и составляющие, которые приближаются, выделяются, переставляются местами. То же самое можно пронаблюдать и в случае с изображением Эйвы («Аватар»), кокаина («99 франков»), вещей партизан («Эквилибриум»), и др.

Музыкальное сопровождение

Музыкальное сопровождение в фильмах всегда выступает сопутствующим контекстом представления десигнаторов. Он достаточно сложен для анализа и сравнения, однако мы постарались выделить наиболее явные особенности и яркие проявления.

Во всех представленных кинокартинах, вне зависимости от идейной направленности, так или иначе, используется музыкальное сопровождение разного характера, жанра и стиля. Это и песни, и инструментальная музыка, и отдельные звуковые эффекты. Среди фильмов-**идеологий** сравнительно малое количество примеров ярких музыкальных сопровождений появления десигнаторов. В фильме «Реальная любовь» используются песни, содержание которых соответствует сюжету фильма. В основном, музыка, сопровождающая десигнаторы, достаточно умеренная, практически не используется изменение интенсивности и громкости музыки. А вот в **утопиях** используется усиление громкости музыки. Музыка часто интенсивная, с использованием множества ударных инструментов. Кроме того, она может внезапно начаться и внезапно закончиться.

Раскрытие узловых точек: чувственность идеологий и отчаянность утопий

Проанализировав жёсткие десигнаторы и то, как они представлены в фильме, мы перешли к анализу контекста, а именно к выделению узловых точек, которые и отражают содержание идеологии или утопии.

Таблица 3. Узловые точки идеологически направленных фильмов

Узловые точки	Жесткий десигнатор	Способ трансляции
Горбатая гора		
Искренность любовных отношений. Естественность гомосексуальных отношений.	Горбатая гора Ковбойская одежда	Внутренняя динамика героев и их социальные характеристики. Противопоставление природы и города.

Толерантность к сексуальным меньшинствам.		Символ как фон происходящих жизненных событий героев. Выделение формы десигнатора. Внешний образ героев. Невыраженность вербального описания, акцент на невербальном контексте.
<i>Реальная любовь</i>		
Повсеместность любви. Осуждение измены. Искренность чувств. Незначимость статусов в любовных отношениях.	Аэропорт Подарки мужа Плакаты с признанием Премьер-министр	Внутренняя динамика героев. Разнообразие социальных характеристик персонажей. Использование внешнего визуального подобию. Невыраженность вербального контекста и акцент на невербальном поведении. Насыщенное музыкальное сопровождение (песни о любви).
<i>Секс в большом городе</i>		
Значимость любви и отношений в целом. Потребление как важная часть жизни.	Свадебные наряды Гардеробная Нью-Йорк Брелок «Love»	Внутренняя динамика героев. «Бинарный» характер способов трансляции: противопоставление визуальных картинок, словесных описаний и невербального поведения. Невыраженность и нейтральность словесного контекста. Символ как фон происходящих событий.
<i>Человек-паук</i>		
Доброта и ответственность за других. Возможность для каждого стать супергероем. Негативная оценка алчности и злости.	Образ Человека-паука Зеленый Гоблин	Внутренняя динамика героев. Социальные характеристики персонажей. Противопоставление жизни днем и ночью. Неподробные словесные описания.
<i>Повелитель бури</i>		
Смелость и отвага солдат в Ираке, благонамеренность их действий. Война как способ самореализации своих	Образ сапера Бомбы	Внутренняя динамика героев. Неподробные словесные описания. Акцент на невербальном поведении героев. Детальное изображение десигнатора.

желаний.		Невыраженность и нейтральность словесного контекста.
----------	--	--

Выделенные узловые точки в фильмах *идеологической направленности* схожи между собой, содержат близкие идеи. Так, например, наблюдается преобладание темы любви, искренности чувств и взаимоотношений. Кроме того, встречается и трансляция таких качеств как смелость, ответственность, доброта, толерантность. Такие идеи указывают на некоторый «поучительный» характер содержания фильмов. В условиях идеологической направленности фильмов это имеет особое значение, поскольку именно трансляция определенной модели человеческого поведения действует на закрепление и поддержания состояния общества. Перейдем к рассмотрению узловых точек в утопически направленных фильмах.

Таблица 4. Узловые точки утопически направленных фильмов

Узловые точки	Жесткий десигнатор	Способ трансляции
<i>Аватар</i>		
Алчность и жестокость человеческого мира, завоевание чужих территорий. Красота и ценность природы, борьба за ее сохранение. Связь человека с природой.	Анаптанеум Аватар Пандора Военная техника	Четкое статусное разделение героев, иерархия. Внутренняя и внешняя динамика героя. Противопоставление символов. Визуальное противопоставление посредством цветового контраста. Насыщенные словесные описания и невербальное поведение героев. Интенсивное музыкальное сопровождение.
<i>99 франков</i>		
Праздный образ жизни рекламного мира. Ничтожность и нечестность рекламного мира. Критика потребления.	Кокаин Йогурт Рекламный ролик йогурта	Противопоставление символов. Внутренняя и внешняя динамика героя. Насыщенные словесные описания и невербальное поведение. Детальное изображение десигнатора. Интенсивное музыкальное сопровождение.
<i>Код да Винчи</i>		
Искаженность библейского сюжета. Истинная версия жизни Иисуса. Одержимость верой в Бога.	Святой Грааль Произведения Леонардо да Винчи Образ Иисуса Образ убийцы (Сайлас)	Эффект «старого кино» при демонстрации исторических событий. Детальное изображение десигнатора. Подробные и эмоциональные словесные описания. Символ как фон происходящих событий. Акцент на ярких проявлениях эмоций. Насыщенное музыкальное сопровождение.
<i>Эквилибриум</i>		
Ограничение человеческой свободы властью.	Прозеум Вождь Вещи партизан	Внутренняя и внешняя динамика героя. Насыщенные словесные описания. Акцент на невербальном поведении.

Скрытый контроль власти. Значимость чувств в жизни человека.		Визуальное противопоставление посредством цветового контраста. Детальное изображение десигнатора. Интенсивное музыкальное сопровождение.
Фаренгейт 9/11		
Незаконное использование власти. Незаконное вторжение США на чужие территории.	Джордж Буш Саудовская Аравия 11 сентября	Жанровые особенности. Подробные словесные описания. Особый акцент на эмоциях. Частая смена кадров, их сочетание. Разнообразие музыкального сопровождения.

Узловые точки в **утопически направленных** фильмах тоже имеют свои пересечения. Характерна критика властных структур, общества потребления, затрагиваются темы ограничений и незаконного вторжения на чужие территории. Безусловно, это подкрепляет выбор данной группы фильмов, которые характеризуются как критические.

Выбранные десигнаторы действительно транслируют ярко-выраженные идеологические и утопические идеи. Для обобщения все узловые точки можно свести к трем условным темам, которые представлены в тех и других фильмах по-разному:

- 1) Человеческие чувства и черты характера.
- 2) Власть и ее использование.
- 3) Потребление в жизни человека.

Эти темы определенным образом характеризуют актуальные идеи современных идеологий и утопий. При этом если тематика фильмов совпадает, то содержащиеся в ней оценки совсем разные. Например, возьмем вопрос власти и ее использования. В **идеологическом** фильме власть используется в благих намерениях: найти любимую («*Реальная любовь*»), помочь мирным жителям («*Повелитель бури*»). А в **утопиях** власть используется для получения денег, управления людьми, ограничения их свободы, сокрытия истины («*9/11 фаренгейт*», «*Аватар*», «*Эквилибриум*», «*Код да Винчи*»). Или же потребление в фильме «*Секс в большом городе*» одобряется и признается важной частью жизни, а в утопическом «*99 франков*» критически оценивается и признается ненужным. Это особенно ярко проявляется на примере фильмов со схожими узловыми точками. Так, например, как в идеологиях, так и в утопиях, встречается идея значимости чувств, любви и взаимоотношений в целом. Однако в утопиях акцент поставлен на ограничениях чувств, природы человека («*Эквилибриум*», «*Аватар*»). Очень показателен в данном случае пример с Ираком. Если **в идеологии** транслируется идея смелости и отваги солдат в Ираке, благонамеренность их действий, то **в утопии** – наоборот, незаконное вторжение США на чужие территории. Такие примеры позволяют сопоставить содержание идеологий и утопий и увидеть специфический угол зрения двух разных типов знания. Несмотря на тот факт, что методологически мы основывались на более широкой интерпретации, получилось, что выделенные

идеи в большинстве случаев раскрываются через классическое понимание идеологии и утопии, связанное с проблемами власти.

Обобщая и сравнивая содержания идеологий и утопий, мы получим две разные картины, изображающие определенное состояние общества. Так, например, обобщенная картина общества в идеологиях – это искренность и повсеместность отношений, толерантность и смелость, ответственность и благонамеренность властей, доброта людей, которые равны. В случае с утопиями картина иная. Представлено общество, для которого характерны алчность, жестокость, сокрытие правды и навязывание лжи, несправедливая власть и ее незаконное использование.

Если описать проделанную нами работу в терминах Славоя Жижека, то можно сказать, что мы проанализировали, как в кино идеологической и утопической направленности жесткие десигнаторы «пристегиваются» к узловым точкам. И данная методология действительно помогла нам продемонстрировать различия идей и способов трансляции идеологий и утопий. Одни и те же идеи могут быть представлены совсем по-разному, и совершенно разными десигнаторами.

Стоит отметить, что мы нашли характерные черты идеологий и утопий, несмотря на жанровое разнообразие выбранных продуктов культуры. Разработанная методика позволила объединить разноплановые произведения и найти в них точки сопоставления и пересечения. Ведь жанр в нашем случае – это тоже особый способ трансляции идеи. Так, например, фантастические фильмы чаще других транслируют идею подавления свободы, несправедливости властных структур («Аватар», «Эквилибриум»). А драмы и мелодрамы «удобны» для передачи идеи любви и искренности чувств («Горбатая гора», «Реальная любовь»). Что касается непосредственно приемов трансляции в фильмах разных жанров, то они также имеют свои особенности. Так, например, для жанра фантастики («Аватар», «Эквилибриум») характерно яркое противопоставление символов, а также контраст с помощью цвета. А для комедий и мелодрам стоит отметить акцент на форме десигнатора и использование его как фона («Реальная любовь», «Секс в большом городе», «Горбатая гора»).

Как результат исследования, мы получили описания содержания идеологий и утопий, а главное способов их трансляции в продуктах культуры. Ключевым способом трансляции как идеологий, так и утопий, можно считать противопоставление и контраст. Однако стоит выделить, что в случае с идеологиями противопоставляются отдельные визуальные элементы и предметы, их социальные характеристики (два героя, две гардеробные, два подарка). В фильмах, представляющих утопию, больший упор сделан на более сложных оппозициях. Здесь контраст, сравнение и противопоставление двух миров, двух версий (истинных и официальных, ярких и серых, чувственных и жестоких), и т.д. Важным отличием является характер динамики героев, что также раскрывается посредством анализа символов. Если для утопий характерно наличие внешней динамики героя: осознание несовершенства внешнего мира и попытки изменения его, то для идеологии – внутренняя динамика героя:

переосмысление и изменение собственной жизни. Кроме того, стоит отметить, что в фильмах-идеологиях вербальный контекст десигнаторов не настолько выражен, как в утопиях. В идеологиях сравнительно мало словесных описаний символов, и они нейтральны, тогда как в утопиях – более насыщенные и эмоционально окрашенные словесные описания. Акцент на невербальном поведении героев (в том числе и в отношении десигнаторов) характерен как для идеологий, так и для утопий. Однако в утопиях невербальный контекст десигнаторов более разнообразный: более эмоциональные речи, жесты и мимика. Также стоит отметить более интенсивное и динамичное музыкальное сопровождение символов в фильмах, представляющих утопические идеи. Представленные принципы трансляции отражают свойственные идеологии и утопии содержание, которое отражает определенную картину общества: толерантного, доброго и справедливого, или же несправедливого, жестокого и алчного.

Таблица 5. Особенности трансляции идеологий и утопий

Способы трансляции	Фильмы-идеологии	Фильмы-утопии
<i>Сюжетные (ролевой ряд)</i>	Внутренняя динамика героев	Внутренняя и внешняя динамика героев
	Акцент на социальных характеристиках героев, статусное разделение героев, разнообразие их позиций	
<i>Вербальные</i>	Невыраженность словесных описаний	Подробные словесные описания, насыщенные оценочными и эмоционально окрашенными словами
	Противопоставление с помощью словесных описаний	
<i>Невербальные</i>	Акцент на невербальных проявлениях (эмоции, мимика, жесты, и т.д.), их «бинарный» характер	
	Однотипность невербальных проявлений, меньший контраст эмоций.	Большее разнообразие невербальных проявлений, более яркие эмоции, выраженный контраст.
<i>Визуальные</i>	Визуальное выделение десигнатора с помощью цвета и формы	
	Символ как фон происходящих событий.	Ярко выраженный цветовой контраст. Детальное изображение десигнатора.
<i>Музыкальные</i>	Использование более нейтрального музыкального сопровождения без изменения динамики.	Более насыщенное музыкальное сопровождение, с изменением динамики и громкости.

Примечания:

1. Наша адаптированная интерпретация термина близка к трактовке понятия, разработанного Х. Патнэм. Предлагается более гибкое понимание десигнатора, который соответствует определенному социально-обусловленному знанию (в условиях так называемого разделения языкового труда) (Патнэм, 1982). В продукте культуры мы видим выражение идей в символах, которые идеологически обусловлены. Десигнаторы, таким образом, как символы являются средством трансляции идей. Аналогичным образом в теории Барта символы выступают как средство коннотаций, особо значимых для передачи идеологии (Барт, 2001).
2. Что касается создателей продуктов культуры, то мы рассматриваем их как участников, действующих в рамках социальных институтов. Это значит, что транслируемые в символической форме идеи отражают как авторское, так и институциональное представления об обществе, что и определяет то, какие узловые точки (утопической или идеологической направленности) раскрываются в символах.
3. Для каждого типа экспертов был разработан свой ориентировочный «гайд» интервью.

Список литературы:

1. Барт Р. S/Z /Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
2. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. [Электронный ресурс]. Доступ через: <yanko.lib.ru/books/philosoph/jjek-vozv_o_ideologii-8l.pdf>. [Обращение к документу: 6 апреля 2010].
3. Мангейм К. Идеология и утопия // Мангейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994.
4. Патнэм Х. Значение и референция // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII. М., 1982.