

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Кафедра русского языка и литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Заведующий кафедрой, д. ф. н., проф.
_____ Е. В. Пономарева
« _____ » _____ 2019 г.

«ШЕРЛОК ХОЛМС» КОНАН ДОЙЛА КАК ПРЕТЕКСТ СЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ– 45.03.01.2019.406.ПЗ ВКР

Руководитель, д. ф. н., доцент
_____ Н. Л. Зыховская
« _____ » _____ 2019 г.

Автор
студент группы СГ-409
_____ А. Д. Казакова
« _____ » _____ 2019 г.

Нормоконтролер, преподаватель
_____ Л. В. Выборнова
« _____ » _____ 2019 г.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	6
1. КИНОТЕКСТ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТОБРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ.....	9
1.1. Подходы к определению понятия кинотекста	9
1.2. Кинотекст: характеристика ключевых компонентов	12
1.3. Киносериал как явление экранной культуры	23
2. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АРТУРА КОНАНА ДОЙЛА «ШЕРЛОК ХОЛМС» И СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО СЕРИАЛА «ШЕРЛОК»	29
2.1. Комплексные преобразования завязки	29
2.2. Характеристика основных приемов трансформации текста	33
2.3. Приемы актуализации текста средствами кино	51
2.4. Соавторство аудитории как феномен сериальной культуры	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	60
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	
РАЗРАБОТКА КОНСПЕКТА ЗАНЯТИЯ СПЕЦКУРСА ПО ЛИТЕРАТУРЕ НА ТЕМУ «ИЗУЧЕНИЕ КИНОТЕКСТА»	65

ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе развития культуры, визуально-экранные искусства получают особое развитие: по сути, отождествляются с актуальным течением культуры, выступают ее значимым «референтом» (неслучайно, обозначения культуры конца XX – начала XXI веков, так или иначе, отображают доминирование визуальных образов – «экранная», «медиакультура», а ведущими жанрами мейнстрима оказываются мемы, демотиваторы, фотография, кино и т. д.). Вместе с тем, несмотря на визуализацию различных сторон социокультурной реальности, сохраняется и потребность в повествовательных литературных форматах. Своеобразным синтезом этого визуально-литературного начала может выступать современный сериал. Более того, бурное развитие индустрии сериалов (солидные бюджеты, многомиллионные просмотры, укрепление позиций кабельных каналов, специализирующихся на производстве подобной кинопродукции) позволяет говорить о формировании особой сериальной культуры, в которую вовлечены самые разнообразные категории зрителей. И литературные произведения, получившие популярность в среде читателей, могут рассматриваться, на наш взгляд, в качестве претекста сериальной культуры.

В настоящей работе мы представим особенности трансформационного перевода художественного текста в кинотекст на примере сериала «Шерлок».

Артур Конан Дойл (1859–1930) – выдающийся английский писатель, врач, создатель одного из популярнейших персонажей всех времен и народов – сыщика Шерлока Холмса.

Детективные рассказы о Шерлоке Холмсе сделали Конан Дойла не только известным за пределами Англии, но и одним из самых высокооплачиваемых писателей.

Интерес к Дойлу, его романам про Шерлока Холмса, начиная с XIX века и до сегодняшнего дня, стал достаточным основанием, чтобы сериальная массовая культура обратилась к роману.

Шерлок Холмс заслуженно считается одним из самых популярных литературных героев. Авторы, использующие сюжет о Шерлоке Холмсе, стали писать о нем еще при жизни сэра Артура Конан Дойла. Среди них сын Конан Дойла, Эллери Куин, Адриан Конан Дойл, Рекс Стаут, Марк Твен, Джон Диксон Карр Морис Леблан, Стивен Кинг, Борис Акунин и Франклин Рузвельт.

Сюжет о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне попал в Книгу рекордов Гиннеса как самый экранизированный: сейчас существует примерно 210 кинокартин, поэтому данная тема является **актуальной**, что свидетельствует о неугасаемой популярности данного сюжета для современности. Актуальность работы заключается в отсутствии обобщающих работ, касающихся сравнения книги и сериала.

Цель исследования: на основе сравнительного анализа произведения Артура Конан Дойла «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» и современного английского сериала «Шерлок» систематизировать особенности трансформационного перевода художественного текста в кинотекст, выявить ключевые элементы литературного произведения как претекста сериальной культуры.

Задачи:

1. Проанализировать литературоведческие исследования, посвященные кинотексту и сериалу как явлению современной культуры, а также литературному Шерлоку Холмсу и его сериальному воплощению.
2. Выявить ключевые приемы трансформации текста, используемые в представлении персонажей, сюжетных линий, композиции.
3. Провести сравнительный анализ произведения Конан Дойла и сериальной экранизации «Шерлок», выделить сходства и различия.

4. Обозначить ключевые приемы актуализации текста средствами кино.

5. Рассмотреть феномен соавторства аудитории в контексте развития современной сериальной культуры.

Объект исследования: сравнительные черты повести Артура Конан Дойла «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» и сериала «Шерлок» (Гэтисс, Моффат, 2010).

Предмет изучения: приемы трансформации претекста в кинотекст (сериальный кинопродукт).

Теоретическую основу исследования составляют работы таких ученых литературоведов, как Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремов, Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, М. Б. Ворошилова, Э. Линдгрэн, К. Рейсц, Л. В. Кулешов, А. А. Тарковский, Т. Ф. Шак, Т. К. Егорова, З. Лисса, К. Ю. Игнатов, К. К. Огнев.

Результаты исследования: наше исследование ориентировано на решение актуальных проблем в области литературоведения.

Практическая значимость работы заключается в возможности применять материал исследования в курсах по «Истории зарубежной литературы», в семинарах, а также в спецкурсах, связанных с данным литературным персонажем.

Методы исследования: в работе использованы историко-типологический, сопоставительный, структурный методы, а также метод мотивного анализа.

Апробация результатов работы. Исследование было представлено в рамках третьего международного научно-образовательного форума «Коммуникационный лидер XXI века» на конференции «Язык. Культура. Коммуникация».

Структура работы: данная работа состоит из введения, двух глав, заключения, приложения, списка использованных источников в количестве 56 единиц.

1. КИНОТЕКСТ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТОБРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

1.1. Подходы к определению понятия кинотекста

В настоящей главе мы обратимся к содержательной интерпретации понятия «кинотекст», а также выделим его структурные компоненты, определяющие семиотическую и функциональную природу художественного отражения реальности.

Исследование кинотекста в качестве вида креолизованного текста начинается с определения термина. По мнению Е. Б. Иванова, Г. Г. Слышкина, М. А. Ефремовой – представителей волгоградской научной школы, кинотекст – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [43].

По мнению Ю. М. Лотмана, который также занимался изучением видов креолизованного текста, кино – «синтез двух повествовательных тенденций: изобразительной (движущаяся живопись) и словесной» [32].

Говоря о составе кинотекста, можно выделить несколько классификаций. У. Эко выделяет 3 основополагающих кодовых системы: портретная (видеоряд), лингвистическая и звуковая. «Собственно кинотекст создается при помощи кинематографических кодов, к числу которых относятся ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж. Каждый из названных кинематографических кодов может стать элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана информация» [5].

М. Б. Ворошилова в своей статье «Креолизованный текст» отмечает, что «порождение любого кинотекста связано с многократной семиотической его трансформацией» [5].

«За кинотекстом стоит авторский сценарий на основе сценария литературного. То есть при участии оператора-постановщика и художника создается режиссерский (или монтажный) сценарий, выполняющий функции производственного и технического проекта фильма. Также непосредственно в ходе съемок режиссер организует и согласует между собой творчество актеров, декораторов, музыкантов, осветителей, операторов и звукооператоров и т. д. <...> Таким образом, кинотекст всегда есть некое коллективное произведение, так как в его порождении участвует весь штат съемочной группы» [5].

Данная особенность – главная отличительная черта текста кино от художественного произведения, несмотря на то, что последний часто также является результатом коллективной работы писателей. «Художественный текст не позволяет точно дифференцировать авторство, тогда как в кинотексте при коллективном авторе наблюдается функциональная дифференциация известно, кто написал сценарий, изготовил костюмы, исполнил роли, написал музыку и т. д.» [5].

Представители волгоградской научной школы, упомянутые выше, выделили следующие черты кинотекста [5]:

1. Структура кинотекста допускает членимость.
2. Самостоятельность наполненности сюжета и эпизода в частности относительна, потому как нуждается в опоре на текст кино в полной мере. Таким образом, возможно говорить о кинотексте как о едином и связном целом.
3. Ощущение многомерности мира, созданная за счет включения таких средств как: проспекция («забегание вперед») и ретроспекция («обращение в прошлое»).
4. Феномен антропоцентризма (в центре текста находится человек).

5. Соотнесенности локальности и темпоральности (место тесно связано со временем действия и присутствием в нем персонажа).

6. Информативность нескольких каналов (поток информации разделяется на зрительную и слуховую).

7. Всякий элемент текста кино не случаен, потому как создается в качестве результата трансформаций какого-либо знака и служит для выполнения единой цели.

8. Целостность:

а) интеграция лингвистических и нелингвистических компонентов;

б) соотнесенность с четкими временными и пространственными рамками;

в) обозначение сигналов начала и конца кинокартины.

9. Модальность сложного типа: любой кинотекст – это отражение мира, переданного через восприятие целой группы людей.

10. Попытка вызвать у зрителя ответную реакцию, изменить его мысли и чувства [43].

По техническим характеристикам кинотекст делится на следующие виды [5]:

а) анимационный или неанимационный;

б) черно-белый или цветной;

в) широкоформатный, панорамный или стереоскопический;

г) короткометражный или полнометражный;

д) односерийный или многосерийный;

е) немой или звуковой;

ж) дублированный или недублированный (актуально для зарубежного фильма) [5].

Также существует еще одна классификация, основанная на лингвосемиотическом характере и принадлежит авторам работы «Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа» Слышкину и Ефремовой [43]:

1. Кинотекст можно назвать художественным, если в нем доминируют стилизованная разговорная речь и иконические знаки.

2. Нехудожественным является такой кинотекст, в котором доминируют научная или публицистическая речь и индексальные знаки.

3. Анимационные кинотексты, в которых иконические знаки используются всегда. При их классификации нужно исходить из стилевых характеристик аудиоряда и тематики [5].

Исследователи также выделяют классы кинотекстов по общетекстовым категориям:

- а) по степени оригинальности сценария;
- б) по жанру;
- в) по степени прецедентности (ценность для данного лингвокультурного сообщества);
- г) по отправителю (профессиональный любительский);
- д) по получателю (по возрастному признаку, по степени закрытости) [5].

Таким образом, кинотекст – это сложное лингвосемиотическое образование и может рассматриваться в рамках науки о языке. В современной научной парадигме актуально определение кинотекста в качестве типа креолизованного текста, состоящего из разнородных частей [5].

1.2. Кинотекст: характеристика ключевых компонентов

Прежде чем обратиться к непосредственному анализу ключевых компонентов кинотекста, обозначим базовые терминологические категории, используемые в теории кино.

Начать стоит с основного термина киноискусства. Юткевич в энциклопедическом словаре «Художественный фильм» дает определение «игровому кино» – это «произведение, имеющее в основе сюжет,

воплощенный в сценарий и интерпретируемый режиссером. Эта разновидность художественного кино создается с помощью актерской игры, операторского и прочих искусств» [55].

И. А. Мартьянова в своей работе «Текст киносценария и киносценарий текста» описывает киносценарий как «текст литературно-драматический, включающий в себя диалоги, описания действий, актов, сцен кинокартины, включая технические характеристики фильма, а также авторские ремарки». Автор выделяет несколько терминов, описывающих понятие сценарий, основными из которых являются скрипт (script), скриптмент (scriptment) скринплей (screenplay) [33].

Важно отметить, что киносценарий, по мнению Мартьяновой, не является адаптированным текстом: «термин адаптированный текст, то есть текст облегченный, выступает в качестве неточного, потому как сценарий предназначен для перевода в текст другой семиотической системы, а традиционная адаптация литературного произведения (при изменении стиля произведения и целей коммуникации) предполагает сохранение семиотической системы» [33].

Линдгрэн в своей работе «Искусство кино» дает определение киноведческих терминов «сцена» и «эпизод». «Термин **сцена** обозначает неразрывное действие, снятого либо одним кадром (как в ранних фильмах), либо в виде ряда кадров». В свою очередь, **эпизод** – это ряд сцен. Также автор выделяет принципиальное различие, которое необходимо для правильного анализа кинотекста: «если кадры внутри сцены в основном непрерывны во времени, то при переходе от одной сцены или эпизода к другому может быть временный разрыв» [28].

В. Железняков в работе «Цвет и контраст» так определяет термин «монтажный кадр»: это «отрезок киноплёнки или часть видеозаписи между двумя монтажными склейками или от момента пуска камеры до её остановки» [12].

По мнению Л. П. Дыко, ракурс киносъёмки – «это изображение объекта с различных точек зрения как неподвижной, так и движущейся кинокамерой». Одной из функций ракурса является возможность полноценно показывать действие, явление, событие, создавать монтажные метафоры, совмещая точку съёмки оператора с точкой зрения персонажа, а также жесты, мимику и движения человека [10].

Важным термином в нашем исследовании является термин «бэдди-муви», что переводится как «приятельский фильм». Это поджанр художественного фильма, где два главных героя связаны дружбой. Обозревательница *Journal of Popular Film and Television* Филиппа Гейтс, пишет, что приятельское кино берет свое начало в 1970-е годы в качестве ответа на движение феминисток: «приятельский фильм лишает женщин главной роли, чтобы наказать женщин за их стремление к равноправию, и заменяет традиционные романтические отношения между женщиной и мужчиной дружескими отношениями между двумя мужчинами. Оба главных героя являются мужчинами, а идея сюжета основывается на развитии и росте их дружбы. Являясь исключительно объектом любовного интереса, женщина, таким образом, полностью исчезает из структуры повествования» [1].

Пространство кинофильма, несмотря на смысловую и композиционную завершенность и целостность, всегда предстает в виде условного деления на художественные планы.

Планы различаются по расположению, смыслу и крупности.

План выступает в качестве «крупности» изображения, которая была поймана объективом. Такое деление планов – это условность, потому как в каждой киношколе свои определения степеней крупности.

Принятая в России детализация крупности:

1. Деталь, или макрокрупный план (макро план) используется для привлечения внимания к конкретной детали объекта. Существует «итальянский» план: крупное изображение глаз персонажа.

2. Крупный план используется для отделения объекта от фона, а также для привлечения к нему внимания.

3. Средний, первый («поясной») средний план используется для выражения взаимодействия двух и более объектов (или демонстрирует тело человека по пояс).

4. Средний, второй средний план, «американский» план отличается демонстрацией персонажа чуть ниже колен.

5. Общий план используется для показа места действия и человека в определенной среде.

6. Дальний план используется также для демонстрации более крупного места действия и контраста человек на фоне природы.

7. Адресный план предназначен для обозначения времени и места действия. Чаще этот термин употребляется на телевидении.

Еще один критерий классификации – принцип деления по расположению изображения: передний (ближний) план, средний план и задний (дальний) план.

Также существует классификация по смыслу:

1. Основной план (основная линия повествования).
2. Второстепенный (фоновый) план (социальный, исторический, политический и т. д.).

Второстепенный план может оказаться основным, в зависимости от восприятия и личного прочтения.

При этом, несмотря на обозначенную дифференциацию «ткани» фильма (разделения изображения на планы), своеобразный процесс «собирания» кадров осуществляется при помощи монтажа.

Э. Линдгрэн в своем учебном пособии «Искусство кино» называет монтаж «психологическим оправданием» способа выражения окружающей материальной среды, который заключается в том, что он «воспроизводит процесс, происходящий в нашем сознании, при котором один зрительный образ сменяется другим по мере того, как наше внимание привлекает та или

иная деталь нашего окружения» [30]. Суть монтажа, по мнению автора, в том, что «наш взгляд постоянно и инстинктивно перебегает с одного привлекающего наше внимание предмета на другой <...> Но это движение глаз не всегда происходит с одинаковой скоростью. У человека в спокойном и безмятежном настроении оно происходит медленно, не спеша» [28].

К. Рейсц в своей работе «Техника киномонтажа» дает следующее определение монтажу – «кусочек пленки, снятый большей частью с одной неподвижной точки и показываемый на экране между двумя иными изображениями, называют монтажным кадром. Длина его может быть различной: от одного кадрика до десятков метров» [40]. Анализируя произведения лучших режиссеров, автор выделяет 3 вида монтажа:

1. Последовательно-временной (действия в фильме происходят в реальной хронологии).

2. Параллельный (действие одного монтажного кадра чередуется с другим). Данный прием создает впечатление одновременного развития двух параллельных действий.

3. Ассоциативный (чередование эпизодов, включающих различные действия, пространства и временные части, но связанных каким-либо внешним признаком или единой мыслью, вызывает у зрителя новое, ассоциативное восприятие) [40].

Л. В. Кулешов в своей работе «Кадр и монтаж» дает немного иное определение: «скрепление, соединение, установка в нужном месте. В кинопроизводстве этим термином обозначают процесс “собирания”, склеивания отдельных кадров в целую пленку» [27]. Рассмотрим классификацию видов монтажа по Кулешову, которая отличается от теории К. Рейсца:

1. По линейности: линейный и нелинейный.
2. По логике построения видеоряда: последовательный, параллельный, строящийся.

3. Сравнительный, ассоциативный, интеллектуальный, психологический и многие другие.

Автор говорит о возможной смежности видов, что, в отличие от классификации К. Рейсца, не только расширяет смысловые задачи фильма, но и позволяет совмещать некоторые приемы, тем самым создавая новые способы влияния на зрителя.

Также Л. В. Кулешов выделяет десять основных принципов монтажа:

1. Монтаж по крупности.
2. Монтаж по ориентации в пространстве (Съемка создается преимущественно с одной стороны от линии их взаимодействия).
3. Монтаж по направлению движения главного объекта в кадре (запрещается изменять направление вектора движения объекта с правого на левое).
4. Монтаж по фазе движущихся в кадре объектов (съемка должна создавать впечатление непрерывности хода движения и действия).
5. Монтаж по темпу движения объектов (в рамках одной монтажной фразы объект должен двигаться с одинаковой скоростью).
6. Монтаж по композиции кадра (необходимо создавать смещение центра внимания при объединении кадров).
7. Монтаж по свету (схема и характер освещения должны быть сохранены от первого до последнего кадра).
8. Монтаж по цвету (должно находиться пятно, которое располагается на одной трети кадра).
9. Монтаж по смещению осей съемки (при съемке укрупняющихся планов одного объекта нужно перемещать точку съемки, чтобы пропорции предмета и задний фон менялись).
10. Монтаж по направлению основной движущейся массы в кадре (при монтаже кадра с полностью статичным изображением, масса должна занимать менее одной трети площади всего изображения) [27].

О монтаже также говорил Сергей Эйзенштейн. Автор считал, что монтаж обладает уникальной силой воздействия на человека: «для тех, кто умеет, монтаж – это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета. Для тех, кто о композиции не знает, монтаж – это синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины. Наконец, монтаж – это просто элементарные правила киноорфографии» [53].

А. А. Тарковский в «Лекциях по кинорежиссуре» отрицал формообразующее значение монтажа. По его мнению, «монтаж сочленяет не понятия, а кадры, наполненные временем. <...> Любое кино полностью заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев лишь один кадр, можно с точностью определить, насколько талантлив человек, его снявший» [45].

Таким образом, важно отметить, что не все исследователи киноискусства видели в грамотном монтаже спасение для картины и считали монтаж главным элементом фильма: «грамотно, правильно смонтировать кинотекст, найти идеальный вариант – это значит не мешать объединению отдельных сцен, так как они уже как будто заранее монтируются сами по себе. Внутри них живет закон, который надо почувствовать и в соответствии с ним произвести подрезку и склейку тех или иных планов» [45].

Гораздо важнее, по мнению Тарковского, научиться ловить «состояние» кадра еще во время съемки и создать правильный ритм, который возникает вместе со «временем» – основой основ кинематографа. Иначе режиссер, не поймав нужное состояние и не запечатлев временной процесс, стремится оживить картину быстрой сменой кадров при помощи монтажа, но в таком случае у зрителя остается лишь ощущение вялости [45].

Несмотря на то, что кинотекст традиционно относят к визуальным экранным искусствам, синкретичность его природы раскрывается в полифоническом единстве визуальных и аудиальных средств выразительности. Именно поэтому, полноценное понимание художественного отображения реальности в кинотексте невозможно без понимания видовой и функциональной представленности музыки в кино.

О. В. Масич выделяет два основных вида музыки в кино, которые различаются по способу введения в текст:

1. Внутрикадровая музыка – музыка, исполняемая в самом кадре и связанная с реальными событиями или действиями фильма. Например, исполнение персонажем известной композиции на скрипке. При этом визуальная часть фильма соответствует аудио составляющей. Важно отметить, что этот вид введения музыки в кино чаще всего использует заимствованные материалы [34].

К одному из подвидов такого сопровождения Шак относит «внутреннюю мелодию»: «в кинематографе действующие лица могут слышать музыкальные звучания так называемым внутренним слухом. Подобно внутреннему монологу или диалогу, здесь может быть “внутренней” также и мелодия, звучащая у героев в воображении, воспроизводимая ими мысленно» [51].

2. Закадровая музыка – такой вид сопровождения, который слышен только для зрителей фильма, потому как выступает в качестве авторского высказывания и направлен на эмоциональное восприятие картины. Особенность закадровой музыки в том, что в этом виде сопровождения, в отличие от внутрикадровой, чаще используется авторская музыка, а не «чужая» [34].

Т. К. Егорова в своей работе «Теоретические аспекты изучения музыки кино» говорит о главной задаче музыки – привлечение внимания зрителя к кадру, а также выделяет основные функции закадровой музыки:

- а) иллюстративная функция (поддержка сюжетного развития действия);
- б) комментаторская функция (отражение чувств, эмоций, переживаний и душевного состояния персонажей);
- в) драматургическая функция (музыка как средство выражения и объяснения главной темы-идеи картины);
- г) акцентная функция (выделение персонажа или объекта в кадре);

д) связывающая функция (нивелировка монтажных стыков с помощью музыкальной монтажной связки);

е) динамическая функция (дополнительное эмоциональное усиление энергетике действия) [11].

Вышеперечисленные функции, по мнению автора, указывают на необходимость ввести музыкальное сопровождение в кинокартину, часто пренебрегая другими художественными средствами выразительности.

Также Т. К. Егорова говорит о «специфике функционирования музыки, смысл которой в построении реальностей, которые расположены в непосредственном соприкосновении и даже тесном взаимодействии» [11].

Т. Ф. Шак в своей работе «Музыка в структуре медиатекста» предлагает авторскую методику исследования, которая «выражается не в ее традиционном изучении, суть которого извлечение музыки из сложной реальности, а в комплексном рассмотрении совокупности с вербальной и визуальной частями и контекстом, в котором она существует. Таким образом, в качестве основы берется не нотный вариант текста, аудио визуальный» [51].

Музыкальный материал, по мнению автора, делится на тематический и фоновый (нетематический). Для создания первого вида выбирается либо цитата, либо авторская музыка (возможен процесс синтеза музыки и цитаты) [51].

По Т. К. Егоровой, «анализ музыки как части медиатекста рассматривает музыку в контексте кинокартины в целом и отдельного эпизода. Данный анализ рассчитан на соотнесение используемых средств художественной выразительности музыки с конкретикой её сюжетно-событийного действия, визуальной стилистикой картины, сопряжения с монтажным ритмом, другими элементами звукового ряда и т. д.» [11]. Такой метод исследования, по словам автора, еще не получил поддержку в научной литературе, «но именно этот ракурс анализа киномузыки лучше всего

соответствует современному уровню развития кинематографа и других экранных искусств» [11].

Для того, чтобы разобраться в функциональной составляющей музыки в кино, мы обратились к Зофье Лисса – автору книги «Эстетика киномузыки», и вот как она позиционирует роль музыкального сопровождения: «Кино отказывается от точного сочетания музыки со словом. Музыка здесь не только независима от текста – она независима и от показываемых в кадре персонажей, ибо она сочетается не только с людьми и их высказываниями, но и с предметами, пейзажами и т. п. Нередко она выступает в качестве фона или как самостоятельный фактор, причем ей даже не обязательно быть связанной с содержанием данного кадра, а только с общей кривой всего действия фильма» [29].

Также автор выделяет отдельные элементы звуковой сферы в кино, такие как музыка, шумы, речь, тишина и говорит о функциональной связи каждого из названных элементов с определенным слоем визуальной сферы. Это могут быть: внешний вид предмета, изображение предмета в движении, развитие фабулы, психологические переживания героя [29].

Исследуя тему функциональности музыки в кино, Зофья Лисса приходит к термину «иллюстративность» как основа двух функций киномузыки:

1. Функция подчеркивания зримо показанного в кадре движения.
2. Функции музыкального обобщения звуковых явлений, связанных с показанными в кадре предметами [29].

По мнению автора, это «две принципиально различные функции. Первая касается исключительно сферы движения в кадре, вторая – сферы изображаемых предметов и соотносительных с ними звуковых явлений. Первая имеет дело с очень краткими зрительными кусками и требует крайне эпизодических звуковых структур, тогда как вторая может повторяться и связывать различные кадры» [29].

Также рассмотрим подробную классификацию киномузыки, предложенную Зофьей Лисса в своей работе «Эстетика киномузыки»:

1. Музыка, подчеркивающая движение (выполняется иллюстративная функция – связь с изображаемым объектом).

2. Музыкальная обработка реальных шумов (такой вид музыки оказывает наиболее сильное воздействие на зрителя, нежели простой эффект шума).

3. Музыка как представление изображаемого пространства (выступает в качестве дополнения представления о том или ином пространстве).

4. Музыка как представление изображаемого времени (визуальная часть кинокартины может изображать историческое действие).

5. Деформация звукового материала (такой способ называется «фоническое преобразование» звукового материала, то есть «техническое видоизменение его акустических свойств» [29]).

6. Музыка как комментарий в фильме (т. к. кинотекст «не позволяет авторам выражать свое мнение непосредственно по отношению к изображаемой действительности» [29], этому может способствовать музыкальная составляющая и выбранный вариант показа этого материала).

7. Музыка в своей естественной роли («музыка, выступающая в кино в своей естественной роли, – это всегда внутрикадровая музыка, то есть принадлежащая к изображаемому в фильме миру. В этой функции она в то же время представляет определенное исполнение»).

8. Музыка как средство выражения переживаний (музыка может перенести эмоциональное состояние человека на свою звуковую структуру).

9. Музыка как основа вчувствования (вчувствование – это функция музыки, при которой эмоции персонажа наслаиваются на эмоции зрителя).

10. Музыка в функции символа.

11. Музыка как средство предвосхищения действия (прием, при котором музыка опережает события фильма).

12. Музыка как композиционно объединяющий фактор.

13. Функции шумовых эффектов (информируют о реально происходящих событиях, обостряют зрительскую восприимчивость к звуку).

14. Функция речи в кино (внутрикадровая речь является отражением психологического портрета человека, закадровая речь играет роль устного комментария).

15. Функция тишины в кино («тишина является своего рода неподвижностью звукового ряда; пока длится тишина, останавливается движение звуковых явлений» [29]).

Таким образом, мы рассмотрели основные терминологические категории кинотекста, использование которых необходимо для полноценного анализа кинопродукта. Владение таким минимумом позволит нам глубже понять авторский замысел и подробно разобрать семантическое значение каждого инструмента, который задействует режиссер. В следующем параграфе мы рассмотрим феномен сериальности.

1.3. Киносериал как явление экранной культуры

Проблема киногоеничности (возможности переноса на экран какого-либо художественного произведения) литературы формируется в середине XX в, «а в конце века уже говорят о кинематографичности литературы как одной из идейных и стилевых доминант литературы XX в., понимая под кинематографичностью решение литературных задач с помощью должным образом преобразованных, но исконно кинематографических методов» [16].

Процесс выражения художественного замысла и стилистических особенностей литературного произведения называется экранизацией. Об этом говорит К. Ю. Игнатов в своей работе «От текста романа к кинотексту»: «подобно литературе, обращающейся к образам фольклора, сюжетам истории или фактам современной хроники, кино в качестве литературного источника выбирает роман, пьесу, сакральный текст, газетные материалы или даже стихотворения или песни» [15].

Игнатов выделил несколько интертекстуальных трансформаций:

1. Дословное сохранение словосочетания (словосочетание из литературного диалога переносится в текст сценария и не меняет своих категориальных свойств).

2. Опущение (необходимость сократить литературный текст).

3. Добавление новых единиц (создание отдельных отрывков, которые «сшивают» сохраненные фрагменты без нарушения сюжетной линии).

4. Принцип замены (когда одно словосочетание заменяется другим) Типами замены являются генерализация (словосочетание обобщается), конкретизация или замена аналогичным словосочетанием.

5. Принцип перестановки словосочетаний (например, перевод слов автора в прямую речь персонажей или передача реплики одного персонажа другому).

6. Комплексное преобразование словосочетания (преобразование как следствие смыслового развития словосочетания) [15].

А. С. Беседин в своей статье «Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту» также выделяет несколько приемов, используемых для трансформации литературного текста в кинотекст, добавляя к вышеперечисленным пунктам «компрессию» – сжатие.

Таким образом, современные исследователи, в частности А. С. Беседин, предлагают алгоритм анализа, который основан на изучении каждой отдельной сцены на наличие преобразований по семи трансформациям. Именно этот способ и будет взят за основу нашего сравнительного исследования.

В своей работе «Ремейк как явление экранной культуры» К. К. Огнев описывает причины появления нового жанра: «считается, что ремейк – завоевание кинематографа США. Имея сравнительно короткую историю своей страны, имея обозримый ресурс произведений классических искусств, видя в кинематографе одну из составляющих индустрии развлечений,

деятели кино США спустя годы, используя новые технические возможности, возвращались к тем произведениям киноискусства, которые снискали популярность у зрителя» [37].

Автор обращает внимание на то, что «ремейк не всегда текстуально повторяет фильм, по мотивам которого он создается. Могут быть изменены жанр, тема и основная идея. Существенные отличия могут быть внесены в композицию, добавлены или убраны некоторые сюжетные элементы, частично изменен состав событий, исключая самые значимые сюжетные повороты и кульминационное событие. Сюжет может быть модернизирован, адаптирован, перенесен в другую культурную среду, перенесен из авторского кинематографа в жанровый и наоборот» [37].

Важно отметить, что ремейк, по словам К. К. Огнева, «набирает обороты современной индустрии аудиовизуальной продукции, становятся очевидны определенные закономерности производства ремейков, и их уже нельзя рассматривать как некоторые спонтанные и случайные продукты в общем потоке теле- и кинопроизводства» [37].

Исследуя исторический контекст кино и сериала в частности, мы заметили особую роль телевидения, задачи которого оказались гораздо шире, чем принято считать: в XX веке именно этот вид транслирования информации стал главным рупором массовой культуры, который расширял кругозор зрителей, знакомил их с жизнью других профессий, социальных слоев, а также культур и государств. Не ограничиваясь, таким образом, развлекательным и «отвлекающим» контентом. «С тех пор как основные проклятые вопросы были поставлены романистами XIX столетия, задачу массовой культуры можно видеть в том, чтобы вновь и вновь пытаться ответить на них для каждого времени не в виде чистого назидания, но в наиболее привлекательной и отвечающей господствующим вкусам форме. У общества всегда была и будет потребность объяснять себя для себя, и эффективнее этой цели служат отнюдь не самые высокие жанры, больше занятые совершенствованием существующих или поиском новых

форм, не ответами на уже поставленные вопросы, а формулированием следующих, все более неожиданных и нетривиальных» [39].

По словам Е. В. Рапопорт, в сериалах горизонтальная структура повествования (когда сюжет развивается от эпизода к эпизоду) преобладает над вертикальной (когда каждый эпизод содержит законченный, часто никак не зависимый от предыдущих и последующих событий сюжет). Важно также отметить, что «сериал, в отличие от фильма, изначально предполагает индивидуальный домашний просмотр, а не массовое зрелище для кинотеатров. Понятие сериала всегда имело отношение к популярной культуре. Оно применимо и к жанровой беллетристике, когда речь идет о ряде книг одного автора с одними и теми же персонажами. Такой же принцип и у вертикального сериала, тогда как горизонтальный (или хотя бы совмещающий в себе вертикальные и горизонтальные линии) сериал имеет больше общего именно с романом воспитания, не просто излагая историю развития личности главного героя или героев, но попутно воспитывая и самого зрителя через демонстрацию ему образцов правильного и неправильного поведения» [39].

Говоря о популяризации сериалов и причинах этого явления, стоит отметить тягу к большой, устойчивой форме, которую и задает жанр. «С одной стороны, сериалы обеспечивают постоянство, с другой – вариации внутри этой рамки. Сериал дает возможность подольше задержаться в полюбившемся художественном мире. Даже увлечение binge-watching (способа просмотра телевизионных программ, чаще всего сериалов, в течение длительного промежутка времени) связано с опытом длительного восприятия» [39].

Таким образом, «сериалы позволяют выравнить перекося в сторону непрерывной смены впечатлений, короткой формы и безостановочного изменения между разными каналами информации. Важно отметить, что сериал – это открытая форма. <...> Открытость и необязательность развязки, даже вопреки нынешнему крену в сторону вертикального сюжета, оставляет

зрителю свободное пространство: в отличие от фильма, нацеленного на обязательное нарративное завершение (даже в случае артхауса или арт-кино), сериал можно не досматривать и не испытать при этом чувство зря потраченного времени. <...> Нарративная связность сериала совмещается с его порционностью, которая не предполагает обязательного просмотра полного произведения» [39].

Сериальные экранизации по художественным произведениям очень популярны в мировой культуре, и, так как сериал является продуктом массового потребления, существуют отдельные теоретически обоснованные методы переработки.

Сериал адаптируют для современного зрителя, создавая, таким образом, отдельный продукт. Добавление новых персонажей, сюжетных линий помогает популяризировать книги, осовременить, добавить в фильм что-то свое, авторское, выражая другой взгляд сценаристов и режиссеров. Также часто используется прием изменения характеров персонажей, оптимизация и сжатие сюжета, т. к. время и финансовая составляющая экранизаций ограничены. Важно отметить, что сериал создается группой профессионалов, которым сложно прийти к согласию, потому как у каждого сценариста, режиссера и оператора разный взгляд на одно и то же художественное произведение, в то время как автор литературного текста чаще всего работает один.

Также экранизация часто затрагивает совершенно другие проблемы, нежели писатель в этой же книге. Так режиссеры выражают свои собственные мысли, показывают другой взгляд на известный сюжет.

Примеров переработки художественных текстов в сериальные экранизации достаточно много. На произведение Дж. Мартина «Песнь льда и огня» создали самый культовый и масштабный сериал современности «Игра престолов», включающий 8 сезонов и, в среднем, по 10 серий в каждом. К. Бушнелл и её книгу о четырех подругах HBO экранизировали в

одноименный многосерийный продукт «Секс в большом городе», полюбившейся не одному поколению девушек.

Такой же успех, только у более молодой аудитории, имел сериал про богатых подростков «Сплетница», снятый по книге С. Зигесар. Произведение Дж. Линдсей «Дремлющий демон Декстера» экранизировали в сериал «Декстер», а по произведению Л. Мориарти сняли одноименный мини-сериал из 7 серий – «Большая маленькая ложь». «Узнай лжеца по выражению лица» авторов П. Экмана и У. Фризена был переработан в очень популярный продукт «Обмани меня».

Интересно, что русская литература XIX и XX также пользуется огромной популярностью: существуют сериалы по «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского и «Запискам юного врача» М. А. Булгакова.

Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» была экранизирована трижды, в том числе и британскими режиссерами в 2018 году.

Обобщив ключевые особенности и специфику отображения реальности в кинотексте, мы обратимся к систематизации приемов, используемых для трансформации литературного текста в кинотекст на примере популярного сериала «Шерлок», созданного по мотивам произведения Артура Конан Дойла.

2. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АРТУРА КОНАН ДОЙЛА «ШЕРЛОК ХОЛМС» И СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО СЕРИАЛА «ШЕРЛОК»

2.1. Комплексные преобразования завязки

Как уже говорилось выше, современными исследователями кинотекста и киноискусства К. Ю. Игнатовым и А. С. Бесединым была предложена схема сравнительного анализа художественного произведения и сериала. Именно эта методика анализа и лежит в основе нашего исследования, которое мы провели на примере повести Артура Конан Дойла «Этюд в розовых тонах», а конкретно первой главы, и скрипта завязки первой серии первого сезона сериала «Sherlock» («Шерлок»), рассмотрев отдельно каждую сцену и прием трансформации литературного текста в кинотекст.

Сюжетные события начала первой главы и или завязки в целом совпадают: война в Афганистане и главное действующее лицо – Джон Ватсон.

Здесь мы сразу встречаемся с приемом **замены** призмы восприятия, или рассказчика. Как уже упоминалось выше, Конан Дойл выбирает жанр дневниковых записей; повесть начинается со слов:

«Из воспоминаний Доктора Г. Уотсона, отставного офицера военно-медицинской службы» [9].

Дальнейшее повествование всех «Приключений Шерлока Холмса» ведется от первого лица. Создатели же сериала делают выбор в пользу большей объективности, чему способствует повествование от 3 лица.

В сериале **компрессия** используется тогда, когда некоторые детали литературного текста исключаются. Например, предыстория жизни Доктора Ватсона, расписанная им самим:

«В 1878 году я окончил Лондонский университет, получив звание врача, и сразу же отправился в Нетли, где прошел специальный курс для военных

хирургов. После окончания занятий я был назначен ассистентом хирурга в Пятый Нортумберлендский стрелковый полк. В то время полк стоял в Индии, и не успел я до него добраться, как вспыхнула вторая война с Афганистаном» [9].

«Многим эта кампания принесла почести и повышения, мне же не досталось ничего, кроме неудач и несчастья. Я был переведен в Беркширский полк, с которым я участвовал в роковом сражении при Майванде. Ружейная пуля угодила мне в плечо, разбила кость и задела подключичную артерию» [9].

«Наконец мое финансовое положение стало настолько угрожающим, что вскоре я понял: необходимо либо бежать из столицы и прозябать где-нибудь в деревне, либо решительно изменить образ жизни. Выбрав последнее, я для начала решил покинуть гостиницу и найти себе какое-нибудь более непритязательное и менее дорогостоящее жилье» [9].

Создатели сериала полностью исключают эти детали в их первоначальном виде и заменяют на другие, соответствующие возможностям кинопроизводства.

Компенсация опущенных в сериале элементов реализуется с помощью:

1. Средств визуального ряда (детали, предметы интерьера, поведение героев): например, первая сцена завязки – боевые действия. Это сон Доктора Ватсона: преследующий даже по ночам посттравматический синдром:

A man, startling awake, sweating in his bed. A single bed in the dullest, plainest room. He sits up, calming himself, letting his breathing return to normal / Человек просыпается пораженным, потеет в своей постели. Односпальная кровать в простой, скучной комнате. Он садится, успокаивая себя, позволяя дыханию восстановиться [7].

Режиссеры сразу погружают нас в состояние Ватсона. Теперь мы уже не просто читаем биографию, мы как будто становимся частью переживаний Ватсона. Возможно, настолько доскональная характеристика героя и не

нужна: подразумевается, что у всех зрителей должен быть литературный и искусствоведческий бэкграунд с представлением о таком персонаже как Доктор Ватсон:

Some things lightly dazed and pained his eyes. He's been through hard times, seen bad things / Что-то ошеломленное и болезненное в его глазах. Он пережил трудное время, видел ужасные вещи [7].

Также средством визуального ряда является деталь, появляющаяся во второй сцене (по факту это второй день из жизни Ватсона), которая говорит гораздо больше, чем биография Ватсона. Зритель уже понял (даже если не имел необходимого бэкграунда), что герой – военный, которого преследует ужас боевых сражений и потери. Трость – та самая деталь, на которую Ватсон бросает взгляд, – не что иное, как символ послевоенной жизни, с которой он не в силах свыкнуться. Он не может смириться с тем, что вынужден теперь быть неполноценным. Значимости этому символу придает эмоция героя:

Looking at it – frowns. Fierce, resentful / увидя это – хмурится. Яростный, обиженный [7].

Следующее средство визуального ряда – пистолет, который Ватсон хранит в ящике своего рабочего стола:

Panning down the desk drawer as John pulls it open, removes a laptop computer – revealing something else in the drawer. A handgun (whatever gun John would've had in Afghanistan.) / Сдвигая ящик стола, Джон тянет, чтобы открыть его, достает ноутбук, показывая, что еще в ящике – ручной пистолет (какой бы пистолет Джон не имел в Афганистане) [7].

John's look holds on the gun for a moment, like it's a curious temptation to him – then he firmly closes the drawer / Взгляд Джона на мгновение задерживается на пистолете, как будто это любопытное искушение для него, затем он закрывает ящик [7].

То, как Ватсон реагирует на предметы, прямо или косвенно связанные с военными действиями, о многом говорит. Очевидно, что эти предметы

являются лишь провокацией, своеобразными крючками для внимательного зрителя: Джона тянет к оружию, авантюрам, опасности. В этом зритель также убеждается позже.

2. Сюжетными вставками: одной из сцен, добавленных в завязку экранизации, является посещение Ватсоном психотерапевта:

ELLA: John, you're a soldier. It's going to take you a while to adjust to civilian life – writing a blog about everything that happens to you, will honestly help you. Trust me. / Джон, вы солдат. Должно пройти время, прежде чем вы привыкните к гражданской жизни. Ведение блога обо всем, что с вами происходит, поможет вам. Поверьте [7].

He looks bleakly at her – a proud soldier, stoic, but somehow broken and lost / Он мрачно смотрит на нее – гордый солдат, стойкий, но сейчас сломлен и потерян [7].

JOHN: Nothing happens to me / А ничего не происходит [7].

Как уже говорилось выше, Ватсон не может справиться с переживаниями самостоятельно. Однако у этой вставки есть еще одна функция: разумеется, ни о каких сеансах психотерапии в XIX веке и речи не было. Эта деталь добавлена в качестве признака современного общества, в котором находятся Шерлок и Ватсон: изучение посттравматического синдрома приобрело серьезные масштабы только после Второй мировой войны.

Все эти средства компенсируют дневниковые записи Ватсона в начале повести, потому как кинотекст, стремясь к лаконичности, информативности и большей образности, не может позволить себе включать нерелевантные отступления, т. к. это значительно замедлит действие на экране.

Прием **замены** используется для того, чтобы показать – действие происходит в XXI веке: рукописный дневник-воспоминание Ватсона в сериале превращается в электронный блог, который набирает популярность и становится двигателем сюжета во втором сезоне «Шерлока».

Одной из главных форм адаптации и переработки текста в киноискусстве является целый ряд аудиовизуальных возможностей, именно за счет них происходит воспроизведение опущенных сюжетных и эмоциональных линий повести. Так, например, большая часть биографии Джона Ватсона, подробно описанная им самим в дневниковых записях повести, предстает перед нами в качестве двухминутного опенинга. Такой прием выбран для резкого погружения в атмосферу войны, послевоенной жизни солдата и того, чего Ватсон никогда не рассказывает читателю Конан Дойла: ночные кошмары, ненависть к трости, готовность в любой момент вновь столкнуться с опасностью.

2.2. Характеристика основных приемов трансформации текста

Существующие приемы трансформации текста можно разделить на несколько классов. Прежде всего, обратимся к характеристике формальных трансформаций:

1. Замена (прием, в котором один элемент заменяется другим).

Очевидна разница в цветовых оттенках, положенных в основу названий повести и серии – «Этюд в багровых тонах» и «Этюд в розовых тонах». Это связано в первую очередь с содержательным аспектом «этюдов»: создатели английского сериала Стивен Моффат и Марк Гэттис, взяв за основу не только произведение Конан Дойля, но и все экранизации рассказа, полностью переосмыслили содержание. У создателя Шерлока Холмса семантика «багрового» оттенка в данном контексте является синонимом слова «кровавый».

Режиссеры сериальной экранизации в свою очередь полностью отходят от символического значения, относящегося к содержанию всей повести как детективного расследования с центральной сценой – убийство, и заменяют «багровый» (кровавый) новым оттенком – «розовым», создавая более

гламурный и современный визуальный контекст и акцентируя внимание зрителя на появившейся детали – цвете одежды и аксессуаров жертвы.

2. Добавление (создание дополнительных элементов текста или сюжета).

Так как действие сериала перенесено в XXI век, режиссеры добавляют несколько особенностей современного мира: мобильные телефоны, Интернет, GPS-навигацию, вводят намеки о сексуальной ориентации Шерлока и Ватсона. Также в современной версии появляются сеансы психотерапии и явно выраженный посттравматический синдром Ватсона, о котором практически не говорили в XIX веке.

3. Сохранение (прием, при котором элементы текста переносятся в текст сценария).

Одним из главных символов повести, который практически «дословно» сохранили режиссеры, – это пилюли. В повести пилюли фигурируют один раз, а в сериале приобретают сюжетообразующий смысл: это не только средство убийства, но и суть игры, в которую попадает Шерлок Холмс. Игра с пилюлями заключается в том, что два игрока одновременно пьют пилюли, одна из них с ядом, а другая – пустая. При этом пилюли внешне выглядят одинаково, и все решает случай. Таксист заставлял людей играть с помощью пистолета.

Далее обратимся к характеристике композиционных трансформаций текста.

1. Добавление (прием, при котором элементы текста переносятся в текст сценария).

Заставка с видом на Лондон, внизу добавлены титры: «12 октября». В кадре девушка, разговаривающая по телефону с любовником Джеффри, только что вернувшимся в Лондон:

– *Just get a cab. – I never get cabs!* / – *Возьми такси. – Я их не выношу!* [7].

В следующей сцене Джеффри рассматривает баночку с пилюлями (макро крупный план: привлечение внимание к пилюлям, намек зрителям на дальнейшие события), принимает их и мучительно умирает. А затем вдова героя дает интервью, в котором объясняет, что ее муж был счастливым человеком, не имеющим поводов для суицида. Затем следует общий план: Джеффри в пустом здании многоэтажной парковки. Функция этого плана – показ места действия: для режиссеров важно начать давать подсказки и уже на первых минутах подвести зрителя к тому, что между первой и второй сценой будет происходить что-то необычное. Позже зрители, по задумке сценаристов, которые действуют по канонам манеры поведения авторов детективных рассказов, должны собрать происходящее в общую картину и самостоятельно получить полное представление об убийстве. Это способ заставить зрителя поразмышлять и стать «соавтором», «соучастником» действия. Также в этой и последующих сценах завязки значимую роль играет закадровая музыка, являющаяся не только авторским высказыванием, но и провокатором эмоционального восприятия картины. Резкие, пробирающие мелодии скрипки, напряженный темп, – все это говорит нам о том, что в этих сценах музыка – одно из главных средств выражения переживаний персонажа: страха, безысходности.

Во время дальнейшего интервью, которое дает, как оказывается, жена Джеффри, крупным планом показана убитая горем любовница. Именно этот акцент помогает зрителям сделать выводы о любовном треугольнике: «муж был счастливым человеком».

В следующем кадре, действие которого происходит 26 ноября, двое молодых людей бегут под дождем и пытаются поймать такси.

JIMMY: I'll be two minutes. GARY: What? JIMMY: Just going back – my Mum's got an umbrella. GARY: You can share mine. JIMMY: (Already heading back) Two minutes! / – Вернусь через 2 минуты. – Что? – Скоро вернусь, у мамы есть зонтик. – Моего хватит. – Две минуты! [7].

После, кадр сменяется на такой же макро план лица в поту, губ и дрожащей руки, держащей баночку с пилюлями. Мучительное выражение лица героя говорит о сомнениях, страхе и том, что это не его выбор. Следующий кадр – статья из газеты: «18-летний подросток покончил с собой в спортивном центре». Каждый из кадров вновь сопровождается напряженной музыкой.

27 января. Вечеринка. Женщина, которую потеряли на мероприятии, стоит рядом с такси и рыдает. Затем зрителю предстает та же сцена – мучительное принятие пилюль: макро план лица, музыка, функция которой объяснить поступки и поведение персонажей, а также являющаяся возможностью для зрителя связать несколько убийств не только с помощью визуальных, но и аудиальных средств.

Отчет полиции о самоубийстве помощника министра транспорта – последней жертвы. Разумеется, полиция находит все три самоубийства схожими, и даже взаимосвязанными. Макро планом показано лицо Лестрейда, как будто чувствующего себя неуверенным, виноватым в том, какую версию они озвучивают. Заметны психологические особенности поведения: пересыхание во рту, нервная дрожь, перемины на месте. Это становится возможным только из-за правильного подбора вида плана.

Стоит отметить, что в оригинальном тексте отсутствуют и данные персонажи, и сцены. Таким образом, подобная сюжетная вставка – полностью режиссерское решение и осознанное изменение повести А. К. Дойла в пользу более динамичной и запутанной истории.

Такое преобразование также можно объяснить желанием режиссеров заинтриговать зрителя новым, незнакомым сюжетом и показать особенности современного мира – возможность «серийных суицидов» и популярность «серийных убийств».

В качестве еще одного примера **добавления** можно выделить исторический аспект сериала. Джон Ватсон – военный врач второй англо-афганской войны 1878–1880 гг. При первой встрече с Шерлоком, сыщик

говорит: «Я вижу, вы жили в Афганистане». В сериале, так как действие перенесено в XXI век, а история войны Англии за это время претерпела серьезные изменения (помимо войны в Афганистане, Англия к 2010 году поучаствовала еще и в войне с Ираком в качестве союзника США), Холмс не мог только с помощью дедукции понять, в каком именно вторжении участвовал Ватсон, а значит, не мог и однозначно утверждать. Именно поэтому в британской экранизации Шерлок поражает Ватсона не утверждением, а вопросом: «Афганистан или Ирак?». Это прием добавления, используемый ради сохранения исторического аспекта и отсутствия нелогичных взаимосвязей.

Также прием **добавления** используется для описания психологического портрета Джона Ватсона и посттравматического синдрома. Впервые посттравматический синдром начали изучать в конце 1950-х годов, а сам термин появился в 1980 г., из чего следует, что вставка такого явления в сюжетную линию Конан Дойлом была невозможна. Целью приема является перенос текста в современный мир с новыми явлениями и открытиями, в т. ч. медицинскими.

На протяжении всей серии, начиная с завязки, где режиссеры с помощью деталей сообщают нам о том, что Ватсон был участником военных действий, зрителям намекают на наличие у Ватсона ПТСР (посттравматического стрессового расстройства). Это проявляется в быстро активирующейся системе возбуждения (Ватсон срывается на миссис Хадсон: «К черту ногу!»), хранении оружия на расстоянии вытянутой руки, и, самое очевидное, в его желании и необходимости подвергать себя постоянной опасности.

При первой встрече с Майкрофтом, перед зрителем предстает полная картина внутренних проблем Джона:

M: Most people blunder round this city, and all they see a streets and shops and cars. But when you walk with Sherlock Holmes, you see the battlefield. You've seen it already, haven't you? // M: Большинство людей видят лишь улицы,

магазины, машины. Гуляя с Шерлоком Холмсом вы видите поле боя. Вы ведь его уже видели, правда? [7].

В дальнейшем диалоге Майкрофт Холмс даже называет диагноз Ватсона, используя, конечно же, метод дедукции:

M: You have an intermittent tremor in your left hand. Your therapist thinks it's post-traumatic-stress disorder. She thinks you're haunted by memories of your military service. You're not haunted by the war, Dr. Watson – you miss it. // Перемежающийся тремор левой руки. Ваш врач считает это посттравматическим синдромом. Вас якобы преследуют воспоминания о военной службе. Война не преследует вас, Доктор Ватсон, – ВАМ не хватает ее [7].

Очевидна разница в психологическом портрете персонажа. Ватсону образца Конан Дойла сложно вернуться к «нормальной» жизни, но, тем не менее, он не ищет серьезных опасностей. В сериале же этот факт доведен до критических нарушений психики.

Наряду с добавлением психопатологических травм Ватсона, в экранизацию добавляется и, так называемая, «зависимость» Холмса от расследования. И действительно, поведение сыщика в сериале разительно отличается от описанного в оригинале, где Холмс лишь разочаровывается и скучает по стоящим преступлениям: «преступный мир обнищал». В сериале же сержант Салли Донован даже предупреждает Ватсона, что Шерлок – псих, подсевший на преступления, как на иглу. Отсюда, в дальнейшем, вырастет целая серия, посвященная теории (искусственно созданной Мориарти) о том, что Шерлок самостоятельно придумывает, организовывает и расследует дела из-за отсутствия «кайфа». В исследуемом же эпизоде зритель может наблюдать проявления такой особенности по восторженной и восхищенной реакции сыщика на преступления или по диалогам между персонажами, которые осознают зависимость друг друга:

JOHN Sergeant Donovan said you get off on this. You enjoy it. SHERLOCK And I said «dangerous». And here you are. // Джон: Сержант Донован сказала,

что вы ловите от этого кайф. Шерлок: а я сказал «опасно», и вы уже здесь [7].

Стоит сказать, что британский сериал Шерлок не только несет развлекательную функцию, но и поднимает такие важные вопросы, как невозможность солдат вернуться к нормальной жизни после пережитых ужасов войны и исследование психологических отклонений. Этот аспект если и мог затрагиваться в оригинальном художественном произведении, то лишь поверхностно и вскользь. Наличие же данных явлений в сериальной экранизации – еще один признак современного мира, куда и было перенесено действие известной повести.

Еще одним примером **добавления** в сериале является эпизод с обыском в квартире главных персонажей.

В сериале во время обыска квартиры Скотланд-Ярдом на Бэйкер-Стрит, Ватсон возмущается как самим фактом вмешательства в их личное пространство, так и его целью: поиском улик, который инспекторы завуалировали под поиск наркотических препаратов.

В оригинальном тексте Ватсон также говорит о наркотиках:

«Его энергии не было предела, когда на него находил рабочий стих, но время от времени наступала реакция, и тогда он целыми днями лежал на диване в гостиной, не произнося ни слова и почти не шевелясь. В эти дни я подмечал такое мечтательное, такое отсутствующее выражение в его глазах, что заподозрил бы его в пристрастии к наркотикам, если бы размеренность и целомудренность его образа жизни не опровергала подобных мыслей» [7].

Здесь, в силу повествования от лица Ватсона, мы не получаем подтверждения, а значит не можем говорить о том, действительно ли Шерлок прибегает к различным наркотическим средствам, тогда как в сериале наличие этого факта отрицать невозможно:

LESTRADE A drugs bust. JOHN Oh, come on, seriously? This guy, a junkie? Have you met him?? SHERLOCK John ... JOHN Pretty sure, you could

search this flat all day, you wouldn't find anything you could call recreational -- SHERLOCK John, you probably want to shut up now... JOHN No. // Лестпейд: ищем травку. Джон: Серьезно? Это он-то наркоман? Вы вообще его знаете? Шерлок: Джон... Джон: Вы можете весь день обыскивать квартиру, но не найдете ни одного расслабительного! Шерлок: Джон, вам лучше замолчать! Джон: Нет! Вы? [7].

Таким образом, в данной сцене используется прием **добавления**, который усиливается крупными планами, с помощью которых зритель может наблюдать за реакцией Шерлока на слова Джона: он пристально и, как будто, с просьбой смотрит ему в глаза (при том, что этому взгляду предшествует просьба замолчать).

2. Замена (прием, в котором один элемент заменяется другим).

Поведение Шерлока в книге совершенно не соответствует тому, что мы видим на экране. Бенедикт Камбербетч – актер, сыгравший Шерлока в британской сериальной экранизации, своей игрой демонстрирует нам нового современного героя, с новыми чертами характера. Первая фраза, которую говорит Шерлок, когда Стэмфорд и Ватсон входят к нему в кабинет:

Mike, can I borrow your phone? No signal on mine. // Майк, можно твой сотовый? Мой сигнал не ловит [7].

Он не заинтересован в том, кто и зачем посетил его лабораторию, и он всем своим видом – фразой, взглядом – дает это понять, в то время как в оригинале мы можем наблюдать совершенно противоположную манеру поведения:

Услышав наши шаги, он оглянулся и вскочил с места.

– Нашел! Нашел! – ликующе крикнул он, бросившись к нам с пробиркой в руках. – Я нашел наконец реактив, который осаждается только гемоглобином и ничем другим! [9].

Шерлок, по версии режиссеров, надменный, заносчивый, не считает нужным хоть что-то объяснять. В оригинале мы тоже можем наблюдать отсутствие желания делиться своими мыслями и умозаключениями, но там

он как будто просто заморожен, находится слишком глубоко в себе, в своих опытах, мыслях:

«В пылу нетерпения он схватил меня за рукав и потащил к своему столу» [9].

Герой Конан Дойла даже «приветливо» пожимает руку Ватсону, в то время как Шерлок Гэттиса и Моффата даже не здоровается с вошедшими в лабораторию.

Подробнее разберем приемы, использованные в сцене первой встречи Шерлока и Доктора Ватсона.

В оригинальном художественном тексте Шерлок ошеломляет Ватсона фразой *«Я вижу, вы жили в Афганистане» [9]* и устремляется познакомиться гостя со своим открытием, демонстрируя химический опыт:

«Глаза его блестели, он приложил руку к груди и поклонился словно отвечая на аплодисменты воображаемой толпы» [9].

Герои знакомятся, делятся самыми «опасными» недостатками и договариваются о встрече. По сюжету книги у Ватсона есть щенок бульдога, о чем не говорится в сериале (прием опущения). Вся встреча с точки зрения атмосферы, созданной внутри диалога, которую, несомненно, ощущает читатель, проходит легко и ненапряженно.

Создатели сериала, в свою очередь, полностью отходят от той оригинальной легкости первой встречи, которая отражена в художественном произведении Конан Дойла, используя такие приемы, как:

1. Тишина. В момент разговора отсутствуют любые посторонние звуки. Это создает, во-первых, очень сконцентрированную на всех деталях атмосферу, а во-вторых, напряженную.

2. На фразу Шерлока «предпочитаю SMS-ки» на Ватсона наводится крупный план. Зритель видит мимику, выражение лица Джона. Это не восторг от встречи и не изумленность, герою как будто неловко находиться рядом с этим человеком, он отводит взгляд. За счет крупного плана зритель может увидеть эти эмоции.

3. Практически всю встречу зритель наблюдает обоих героев в кадре одновременно. Очевидно, что такой выбор ракурса не только является режиссерской задумкой, но и имеет свою функцию. Все планы этого эпизода – средние (поясные), а, как уже говорилось выше, героев в кадре показывают вместе, так мы не можем видеть отдельную реакцию каждого из них, но это и не нужно. Режиссеры умышленно создают такую монтажную фразу, акцентируя внимания ни на ком-то отдельно, а на самом диалоге первой встречи.

4. Музыка, начавшаяся во время демонстрации Шерлоком своих дедуктивных навыков, символизирует начало того самого «бэдди-муви» – поджанра игрового фильма, в котором два героя связаны дружбой. Кроме того, она демонстрирует разницу в мыслительных процессах каждого из героев. Когда, в этой сцене, говорит Шерлок, музыка с доминирующей темой струнных инструментов набирает более быстрый темп, потому что главный герой чувствует, что он интеллектуально сильнее собеседника.

Также приемом **замены** является эпизод, в котором во время обыска, описываемого в предыдущем параграфе, на Бейкер-стрит 221Б поднимается таксист. К этому моменту Шерлок уже догадывается о его причастности к убийствам. Сценаристы также позволяют зрителям «раскрывать» убийство: вводят новые (незнакомые зрителю) кадры, которые мультиэкспозиционно пересекаются с реальными монтажными фразами, и замедляют их. Такие кадры являются частью мыслительного процесса, точнее «додумывания» сыщиком ситуации. При этом взгляд Шерлока как будто обращен вовнутрь, что придает еще больший эффект «погружения в мысли» сыщика. Такой прием используется в сериале впервые: до этого эпизода Шерлок всегда рассказывал одному из героев о своих выводах постфактум, в то время как зритель долго оставался в неведении (это особенность только данного британского сериала – во всех остальных экранизациях, и даже в оригинальном тексте, Шерлок практически всегда размышляет вместе со зрителем / читателем).

Шерлок, догадавшись (вместе со зрителями) о причастности таксиста к «серийным убийствам» спускается на улицу и едет вместе с ним. Интерес Шерлока оправдан – убийца интригует его словами:

«Я тех четверых не убивал, я с ними поговорил. Позовите полицию, я обещаю вам одно: вы не узнаете, что я им сказал» [7].

Этот эпизод абсолютно не соответствует оригинальному тексту: Холмс Конан Дойла сам ловит Джефферсона Хоупа, выслушивает историю убийства и передает Хоупа в руки Скотланд-Ярду, в то время как в современной интерпретации убийца практически сдается Шерлоку, завлекая его в ту же игру, которой подвергались все жертвы таксиста, а затем позволяет сыщику догадаться об истинных причинах. Чтобы разобраться в данной игре с пилулями, нужно прибегнуть к теориям, которые выдвигают так называемые «фанфики».

3. Перестановка (прием, при котором элемент текста переставляется в другое место).

В произведении Конан Дойла Ватсон находит статью Холмса и, после разговора с ним, узнает, с помощью каких деталей Шерлок сделал выводы о нем. Этот разговор композиционно расположен через неделю после первой встречи, когда Ватсон уже успел понаблюдать за сожителем и его деятельностью. В сериале режиссеры переставляют эту сцену, таким образом, знакомство героев заканчивается демонстрацией его метода, что, несомненно, потрясает Ватсона.

То же самое касается теоретического знакомства Ватсона с методом. В оригинале Ватсон находит журнал с претенциозным названием «Книга жизни» спустя неделю после знакомства:

«Автор утверждал, что по мимолетному выражению лица, по произвольному движению какого-нибудь мускула или по взгляду можно угадать самые сокровенные мысли собеседника. По словам автора выходило, что человека, умеющего наблюдать и анализировать, обмануть просто невозможно» [9].

А в сериале, в момент переезда в новую квартиру на Бэйкер-Стрит, т. е. на следующий день после знакомства, обсуждает с Шерлоком его метод:

JOHN Looked you up on the Internet last night. Found your website – The Science of Deduction. You said you could identify a software designer by his tie, and an airline pilot by his left thumb. SHERLOCK Yes. And I can read your military career in your face and your leg, and the drinking habits of your brother in your mobile phone. // Джон: Вчера про вас в интернете читал. Нашел ваш сайт – Теория Дедукции. Вы что, узнаете программиста по его галстуку и летчика по большому пальцу? Шерлок: Да, и вашу военную карьеру по лицу и ноге, а пьянство брата по вашему мобильнику [7].

В данном эпизоде так же присутствует прием замены, т. к. в оригинале Ватсон не подозревал, что именно Шерлок является автором «разумных и бредовых мыслей», что позволило ему резко раскритиковать статью. Для усиления эмоции удивления в сериале применяется прием «ракурского наплыва» (когда камера медленно «наезжает» на героя, приближая его лицо и, соответственно, мимику). Так зритель неосознанно больше погружается в атмосферу разговора и испытывает те же чувства и эмоции, что и герои (в данном случае Джон Ватсон). Отсутствие музыки здесь также является усилением эмоционального фона зрителя (на заднем плане слышно лишь, как Миссис Хадсон гремит посудой).

Продолжая анализ приема перестановки в сериале, можно отметить, что в произведение Конан Дойла Доктор Ватсон, заинтересовавшись профессией Шерлока, составляет список его умений и навыков, в течение нескольких недель следит за тем, кто его посещает, и не может проанализировать все увиденное. В сериале же Ватсон высказывает верное предположение, а затем Шерлок рассказывает Ватсону о профессии «единственного в мире сыщика-консультанта» во второй день знакомства, когда они едут в кэбе на Лористон-Гарденс. В этом эпизоде используется уже знакомый нам прием доминирующей темы струнных инструментов с быстрым музыкальным темпом (в момент, когда Шерлок объясняет Ватсону

ход своих мыслей). Для более тонкой расстановки акцентов, используется «замораживание» монтажной фразы во время объяснения. Также планы часто меняются со среднего на макро план (рука, телефон, стрижка и т. д.), что позволяет зрителю не только услышать, но и увидеть то, о чем рассуждает сыщик. Таким образом, с помощью соединения аудиовизуальных эффектов, зритель как будто сам производит дедуктивный анализ.

Все вышеперечисленные доказательства перестановки, несомненно, имеют свою функцию в сериале: экранная версия детективной повести требует большего напряжения, а значит более динамичного действия и быстрого развития сюжета. Именно поэтому Ватсон в течение первых двух встреч с Шерлоком Холмсом узнает о его методе, читает о дедукции на сайте Шерлока и получает информацию о сфере деятельности сыщика. Но при этом, создатели сериала не лишают зрителей эффекта интриги, выдавая новую информацию порционно.

4. Комплексное преобразование: замена и компрессия, добавление

В кадре Джон Ватсон идет по парку – средний план по пояс. Монтажный ракурс и движение камеры сопровождаются рядом шумовых эффектов: стук трости Ватсона об асфальт. При этом камера движется снизу вверх, сначала акцентируя внимание на походке и хромоте героя, а затем поднимается к лицу, делая акцент на эмоциях. Звук трости здесь не случаен. Во-первых, он имеет значение информирования о реальности происходящего: слыша эти звуки, у зрителя складывается полная картинка взаимопомощи видео и аудиоряда (одного из главных преимуществ кино). Во-вторых, такой яркий акцент (остальные звуки приглушены) на, вроде бы, обычном звуке обостряет восприимчивость к нему и служит еще одним указателем на посттравматический синдром: проблемы Ватсона не заканчиваются на разговоре с психотерапевтом в завязке, это преследует его в таком обычном действии, как ходьба. Таким образом, зритель гораздо глубже чувствует переживания героя.

Джона окликает Стэмфорд, они пьют кофе и обмениваются парой фраз:

Well I don't know – get a flats here or something? JOHN Who'd want me for a flat mate? Mike gives a little laugh. JOHN What? MIKE You're the second person to say that to me today. John looks at him, intrigued in spite of himself. JOHN: Who was the first? / – Сними квартиру с кем-нибудь в доле. – Кто меня вытерпим? Майк засмеялся. – Что? – Ты второй мне это сегодня говоришь. – А кто был первый? [7].

Важно отметить, что у Конан Дойла приведенный выше диалог имел совершенно другой смысл:

– Эх, бедняга! – посочувствовал он, узнав о моих бедах. – Ну, и что же вы поделяваете теперь?

– Ищу квартиру, – ответил я. – Стараюсь решить вопрос, бывают ли на свете удобные комнаты за умеренную цену.

– Вот странно, – заметил мой спутник, – вы второй человек, от которого я сегодня слышу эту фразу.

– А кто же первый? – спросил я.

– Один малый, который работает в химической лаборатории при нашей больнице. Нынче утром он сетовал: он отыскал очень милую квартирку и никак не найдет себе компаньона, а платить за нее целиком ему не по карману [9].

Очевидна разница между мотивами и особенностью поведения. Режиссеры акцентируют внимание не на армейской пенсии Ватсона и несостоятельности Шерлока (о которой также говорится, но позже, непосредственно в момент приезда в квартиру), а на невозможности ужиться каждому из них с любым другим человеком. С точки зрения интриги, наблюдать за тем, как будут налаживать контакт черствый, солдат с посттравматическим синдромом и «высокоактивный социопат» – захватывающе интересно. Здесь работает прием **добавления**.

В оригинале Ватсон и Стэмфорд встретились в баре «Критерион» и долго обсуждали Шерлока Холмса:

– На мой вкус, Холмс слишком одержим наукой – это у него уже граничит с бездушием. Если дело доходит до того, что трупы в анатомичке он колотит палкой, согласитесь, что это выглядит довольно-таки странно.

– Он колотит трупы?

– Да, чтобы проверить, могут ли синяки появиться после смерти. Я видел это своими глазами [9].

Последние фразы создатели сериалы заменяют на визуальный ряд. Зритель не является свидетелем разговора о Шерлоке, зато сразу погружается в образ персонажа:

For a moment blackness, the zzzziipp. A drip is drawn down the centre of the screen, splitting the darkness on a thin face staring down at us – clinical, fascinated, and from our POV upside down. This is Sherlock Holmes. Sherlock turns into a hero close-up. SHERLOCK: Fine. We'll start with the riding crop. / Молния растегивается по центру экрана, видим: тонкое лицо, смотрящее на нас – клиническое, завораживающее и повернуто вверх ногами. Это Шерлок Холмс. Шерлок показан крупным планом: «Сперва поработаем плетью» [7].

Данная сцена сопровождается необычным ракурсом (вверх ногами), шумовыми эффектами (звуком растегивающейся молнии), отрывком из главного саундтрека с доминирующей темой скрипки (темой Шерлока). Планы начинают меняться очень быстро. Теперь человек не расположен по центру: в крупном плане Шерлок занимает левую треть экрана. А в следующем кадре действие происходит на переднем плане вне фокуса, а акцент сделан на реакции Молли Хупер, стоящей на заднем плане и наблюдающей за действиями Шерлока. Все это побуждает зрителя неосознанно делать выводы о необычности, чрезмерной странности сцен, а следовательно, и психологического портрета главного героя.

Таким образом, применяется прием сокращения (компрессии) разговора о Шерлоке Холмсе, а место и многие детали заменяются более

современными. Это сделано для того, чтобы сократить экранное время и использовать больше возможностей кинопроизводства.

5. Комплексное преобразование: опущение, замена

Анализируя композиционную составляющую, можно увидеть, что режиссеры полностью отказываются от притчи, которая в оригинальном тексте занимает треть содержания повести, используя прием опущения. Именно поэтому один факт трактуется совершенно противоположным образом – в произведении Конан Дойла Шерлок и Лестрейд, один из сыщиков Скотланд-Ярда, спорят о значении оставленной на стене надписи «Rache»:

– Да, вот еще что, Лестрейд, – добавил он, обернувшись. – «Rache» – это по-немецки «мечь», так что не теряйте времени на розыски мисс Рэчел [9].

А в экранизации все с точностью наоборот – прием замены.

– Нужно узнать, кто такая Рэйчел.

– Так она написала «Рэйчел»?

– Нет, оставила злую надпись по-немецки! Ну конечно Рэйчел! [7].

6. Комплексное преобразование: замена, опущение, добавление

Как уже было сказано выше, прием замены используется в названии сериала, меняя фокус зрителя с «мести» на яркость и привлекательность жертвы – цветовые оттенки костюма, в который была одета девушка, бросается в глаза:

«Жертве за 30. Работает в средствах массовой информации, судя по её одежде. Одета в броское розовое пальто. Приехала сегодня из Кардиффа на одну ночь, что явствует из размера ее чемодана. Замужем не менее 10 лет, но не счастлива. Многочисленные любовники не были в курсе ее брака» [7].

Как мы помним, в оригинальном произведении Конан Дойла жертвой был мужчина:

«Это был человек лет сорока трех-четырёх, среднего роста, широкоплечий, с жесткими, кудрявыми черными волосами и коротенькой, торчащей вверх бородкой. На нем был сюртук и жилет из плотного сукна, светлые брюки и рубашка безукоризненной белизны. Рядом валялся вылощенный цилиндр. Руки убитого были раскинуты, пальцы сжаты в кулаки, ноги скрючены, словно в мучительной агонии. На лице застыло выражение ужаса и, как мне показалось, ненависти такого выражения я никогда еще не видел на человеческом лице. Страшная, злобная гримаса, низкий лоб, приплюснутый нос и выступающая вперед челюсть придавали мертвому сходство с гориллой, которое еще больше усиливала его неестественная вывернутая поза» [9].

Это первый и самый очевидный пример используемого в сцене приема **замены**.

В сериале Ватсон также осматривает труп, потому что Шерлок, в отличие от оригинала, позвал его на место преступления не потому, что ему скучно, а в качестве своего ассистента и хорошего военного врача, участвовавшего в боевых действиях и видевшего много смертей. Забегая вперед, нужно сказать, что в этот момент внимательный зритель впервые понимает всю серьезность посттравматического синдрома Ватсона:

Шерлок: Вы видели много смертей. Ватсон: Да, повидал. Шерлок: Больше не хочется? Ватсон: Кто вам сказал? [7].

В экранизации Шерлоку важно мнение Доктора:

JOHN What am I doing here? SHERLOCK Helping me make a point. JOHN I'm supposed to be helping you pay the rent! SHERLOCK Yeah, this is more fun. JOHN Fun?? There is a woman lying dead! SHERLOCK Perfectly sound analysis, but I was hoping you'd go deeper. // Ватсон: Почему я здесь? Шерлок: Помочь мне установить истину. Ватсон: Я помогаю вам платить аренду. Шерлок: Это куда забавнее. Ватсон: Забавнее? Здесь мертвая женщина. Шерлок: Превосходный анализ, но я думал, вы копнете глубже [7].

Прием **замены** используется и при монологе Шерлока: в оригинале герой практически ничего не поясняет инспекторам Скотланд-Ярда, в сериале же, напротив, рассказывает все, что увидел и даже более развернуто объясняет ход своих умозаключений.

Также важно отметить, что именно после осмотра места преступления, зритель понимает важность цвета, вынесенного в название: теперь «розовый» – это не только описание цвета одежды жертвы и символ убийства, но и важная зацепка при поиске убийцы, а, точнее, показатель его ошибки:

LESTRADE Of course, yes. But what mistake? SHERLOCK Pink! [7].

Позже, когда герои будут расследовать дело, прозвучит важная фраза:

Ватсон: Все получилось только потому, что ты понял, что чемодан был розовым? Шерлок: Ну, конечно, а каким же еще! [7].

Рассмотрим другие приемы, используемые в этой сцене. У Конан Дойла Шерлок, прежде чем подняться в дом, сначала долго исследует следы у входа, т. к. считает, что именно этот анализ приведет его к личности убийцы:

«рост человека в девяти случаях из десяти можно определить по ширине его шага» [9].

В сериале этого нюанса нет, таким образом, здесь используется прием **опущения**.

Шерлок, заходя в комнату, где было совершено убийство, сначала долго смотрит на тело, а затем поворачивается к Лестрейду:

SHERLOCK Shut up! LESTRADE Didn't say anything. SHERLOCK You were thinking. It's annoying. // Шерлок: Молчать! Лестрейд: Я и так молчу. Шерлок: Вы думаете. Это раздражает [7].

Разумеется, у Конан Дойла конкретно в этой сцене, отсутствует такая ироничная составляющая, еще больше характеризующая Шерлока как заносчивого человека. Это прием **добавления**. Важным в этой сцене является эффект тишины, позволяющий создать атмосферу сосредоточенности и

напряжения, а также смена общего и крупных планов, т. к. здесь режиссерам было важно показать эмоциональное состояние каждого героя через мимику.

В целом, эпизод осмотра места преступления в сериале показан более подробно, чем описание этого же эпизода в художественном произведении. Используя крупные планы на деталях (состояние ногтей жертвы, украшений, аксессуаров и т. д.), визуальные эффекты, такие как сопровождающие попутные надписи, и музыкальные эффекты (шумовые эффекты скрежета резиновых перчаток, «бренчания» золотых украшений и т. д. Это создано для обострения восприимчивости к привычным звукам), режиссерам удастся погрузить зрителя в атмосферу не только убийства, но и размышлений Шерлока. Создается ощущение сопричастности, сходное с литературным приемом потока сознания.

2.3. Приемы актуализации текста средствами кино

В литературном тексте передача эмоций и чувств героя возможна с помощью нарратива (повествования). А в кино, которое является синтезом нескольких видов художественного творчества, требуются новые решения и вспомогательные элементы. В этом параграфе мы рассмотрим главные средства киноиндустрии, несущие компенсаторную функцию: аудио сопровождение и видеовозможности британского сериала «Шерлок».

1. Опенинг (вступительная заставка).

Опенинг, или вступительная заставка – художественный метод, посредством которого в фильмах (телевизионных передачах и компьютерные играх) представляется название произведения, имена создателей и актёров. В основном вступление отражает визуальное содержимое, знакомит с персонажами и в некотором смысле кратко передает концепцию сюжета, используя при этом художественные приёмы и стиль произведения [14].

Разберем вступительную заставку сериала покадрово. Первым кадром площадь «Пиккадилли», снятая в интервальном (убыстренном) режиме с использованием техники съемки tilt-shift – приема, особенность которого заключается в том, что большая часть изображения размыта и лишь небольшой участок находится в фокусе; фотографии или видеосюжеты с таким эффектом выглядят как макеты реальных объектов.

На втором кадре – самый известный вид на Лондон, захватывающий колесо обозрения London Eye, Биг-Бен и Темзу. Приемы для съемки те же – интервал и тильт-шифт. Данные приемы в совокупности создают эффект «игрушечного», беспорядочного движущегося мира.

Это первые два кадра, которые остаются неизменными на протяжении всех 4 сезонов сериала. Каждому кадру уделяется от одной до двух секунд. Дальнейшая смена видеоряда происходит гораздо быстрее. Так, некоторые детали получается заметить либо при покадровом просмотре, либо через несколько серий. Также в опенинге встречаются детали из других серий. При этом заставка не меняется на протяжении сезона. Например, древнекитайские цифры – послания, которые главные герои разгадывали во второй серии первого сезона, присутствуют и в опенинге первой серии, где зритель еще не догадывается о том, что это за знаки, так и в третьей.

Два последних кадра также остаются неизменными на протяжении всего сериала: отражение Шерлока в карманной лупе и определённый химический процесс. Кадр заканчивается увиденным через микроскоп хаотичным движением эритроцитов.

Опенинг появляется только на второй минуте сериала и является своеобразной разделительной полосой между завязкой и основным действием.

2. Визуальные возможности: всплывающие на экране текст SMS-сообщениями.

Сериал Шерлок Холмс, первая серия которого была выпущена в 2010 году, ушел далеко вперед своего времени в контексте визуального

сопровождения. Анализируя все визуальные составляющие других фильмов и сериалов этого года, можно заметить, что приходящие на мобильные телефоны героев SMS-сообщения либо показываются непосредственно с телефона, то есть использует детальный план, либо в крупный план с портретной съемкой вставляется сам «скриншот» экрана мобильного телефона с сообщением. Марк Гэттис и Стивен Моффат, в свою очередь, принимают решение выводить текст SMS-сообщения на экран непосредственно в виде текста с указанием отправителя, что больше напоминает субтитры. В русском переводе (например, Первого канала) всегда дается два варианта сообщения: оригинальный и переводной. Это также уникальный случай в киноискусстве. Обычно мы либо видим оригинальный текст и субтитры, вставленные дубляжем, либо слышим, как героем зачитывается переводной вариант. При этом в сериале «Шерлок» не было ни одного случая, когда герои зачитывали бы полученное сообщение. Это связано с тем, что наш мозг не воспринимает дублирующую информацию, поэтому, в момент оповещения, зритель видит текст и эмоции получателя и, таким образом, не отвлекается на звуковое содержание, которое можно заполнить соответствующей музыкой, которая здесь сработает как дополнение к вышеназванной сцене.

3. Музыкальное сопровождение: саундтрек.

Композиторами музыкального сопровождения к сериалу стали Дэвид Арнольд, известный по фильмам «Джеймс Бонд», «Годзилла» и «День независимости», и Майкл Прайс.

Композиторы не раз заявляли, что главная мелодия не случайна. В ней у каждого значимого героя есть свои темы. Например, тема Шерлока – струнные инструменты; и мы видим подсказки – главный герой мастерски владеет скрипкой. А тема Джона Ватсона – фортепиано. Свои темы есть и у майора Шолто, и у Магнуссена, и у Мориарти. Таким образом, композиторы создали множество тем в одной главной и, в зависимости от задумки сценаристов, мелодия либо звучит гармонично, либо более структурировано.

Выбор темпа музыки также неслучаен. Как объясняют британские композиторы, темп мелодии – реакция на темп, который задало телевизионное шоу, а точнее сценаристы. Темп основной мелодии очень быстрый, что отражает мыслительный процесс Шерлока.

Музыкальное сопровождение и ведущие саундтреки – наиболее простой способ создать атмосферность и нужное настроение в кинофильме. Также это одна из возможностей сменить ракурс повествования. «Шерлок» – сериал с постоянной сменой ракурса то от первого, то от третьего лица. Особенно это заметно в третьем и четвертом сезоне. В зависимости от того, откуда ведется повествование – изнутри или извне головы Шерлока Холмса, меняются и стилистические решения композиторов. Очевидно, что, когда ракурс камеры «вещает» извне, музыка более повествовательная и спокойная, тогда как внутри головы Шерлока бушуют яркие акценты, насыщенность и экспрессивное настроение – символы мыслительного процесса детектива.

2.4. Соавторство аудитории как феномен сериальной культуры

Современная массовая культура подвержена явлению фанфикшена – любительским сочинениям по мотивам популярных оригинальных произведений, произведений киноискусства (кинофильмов, телесериалов, аниме и т. д.), комиксов и компьютерных игр. Как правило, авторами подобных сочинений являются поклонники оригинальных произведений, а создаются такие «фанфики» для чтения другими поклонниками [49]. Именно в рамках фанфикшена термин «соавторство с читателем» обретает новые смыслы и художественное произведение начинает жить новой жизнью.

Сериал «Шерлок» не стал исключением. Детективный жанр позволяет зрителям продумывать не только данные в сериале расследования, но и иные сюжетные линии и новые повороты. Почвой для размышлений поклонников

так же становятся задумки, интерпретации и «киноляпы» режиссеров Марка Гэттиса и Стивена Моффата.

Одной из самой интересующих зрителей сцен сериала становится игра с выбором пилуль серийного убийцы и Шерлока Холмса в заключительном эпизоде первой серии первого сезона.

Мы обратились к форумам, где «фикрайтеры» – именно так называют авторов «фанфиков» – публикуют свое видение определенных сцен и дают толкование самых сложных и запутанных моментов сериала. Автором взятой за анализ заметки стал Виталий Пискунов, опубликовавший свои мысли на просторах платформы Live Journal 20 июня 2014 года.

«Поговорим про ту особую игру с выбором пилуль, которую затеял таксист-убийца Джефф. В отличие от Джефферсона Хоупа, он никому специально не мстил, – если только не допустить, что обреченный на смерть человек с аневризмой будет мстить всем живым. Пусть так, но опять-таки, в отличие от Джефферсона Хоупа, наш таксист-убийца, прежде всего, испытывает свои интеллектуальные способности, а не судьбу. Он заранее знает, какая из двух пилуль – с ядом, а какая безвредна. В этом вся соль этой страшной игры, потому что, пододвигая пузырек с пилулей к вероятной будущей жертве, Джефф отнюдь не поступает наобум, а делает просчитанный ход в ожидании того, какой ход будет сделан в ответ. Попытаемся воссоздать ход мысли человека, который должен сделать этот самый ответный ход, – ход, от которого будет зависеть его жизнь.

ВАРИАНТ № 1 – наивный: он пододвинул ко мне пузырек с ядовитой пилулей, потому что хочет, чтобы умер я, а не он. Пузырек с безвредной пилулей остался рядом с ним. Выбираю его.

ВАРИАНТ № 2 – хитрый: он пододвинул ко мне пузырек с безвредной пилулей, потому что знает, что я не настолько наивен, чтобы допустить возможность ВАРИАНТА № 1. Я выбираю пузырек с пилулей, который он пододвинул ко мне.

ВАРИАНТ № 3 – изощренный: все-таки он пододвинул ко мне пузырек с ядовитой пилюлей. Он знает, что я не только не наивен, чтобы допустить ВАРИАНТ № 1, но еще и знаю о его хитрости с возможностью ВАРИАНТА № 2. Я выбираю пузырек с пилюлей, которую осталась на столе рядом с ним.

ВАРИАНТ № 4 – сверх изощренный: все-таки он пододвинул ко мне пузырек с безвредной пилюлей. Да, он знает, что я не идиот, чтобы допустить ВАРИАНТ № 1 и, конечно же, знает, что я знаю о его хитрости с возможностью ВАРИАНТА № 2, но, кроме всего этого, он очень высокого мнения о моем уме и допускает, что я знаю об изощренном ВАРИАНТЕ № 3. Я выбираю пузырек с пилюлей, который он пододвинул ко мне. В фильме, как мы помним, Шерлок выбирает ВАРИАНТ № 3, – по моему убеждению, ошибочный. Он бы стопроцентно погиб, проглотив пилюлю, если бы не вмешательство в игру пистолета доктора Ватсона. Шерлок явно недооценил интеллект скромного таксиста с претензий на гениальность, чего нельзя сказать о самом убийце по отношению к своей несостоявшейся жертве. Он во время их диалога весьма искренне выражал свое восхищение умом великого сыщика, а потому мог просчитать, что тот, в отличие от всех его предыдущих жертв, останавливавшихся на ВАРИАНТЕ № 2, пойдет дальше, и выберет ВАРИАНТ № 3. Так и произошло.

Стоя над истекающим кровью Джеффом, Шерлок все еще хочет получить ответ: Я был прав, выбрав этот пузырек? Ответа не получает, но по взгляду противника понимает, что, хотя он и разоблачил очередного убийцу, в этой странной игре он потерпел поражение. Отсюда его особенная злость, когда он безжалостно наступает ботинком на рану умирающего и начинает выпытывать у него имя главного спонсора этого развлечения с пилюлями. Только узнав имя (Мориарти!), Шерлок успокаивается и, кажется, уже начинает вести в своей голове новое расследование» [38].

Мы видим, что автор размышлений не только аналитически подходит к объяснению поступков Шерлока и Джеффа, но и включает в свой анализ сравнение сюжетов, портретов убийц и их действий.

Таким образом, можно сделать вывод об актуальности сериала и оригинала Конан Дойла в массовой культуре, т. к. идеи этого мира интересуют читателей и зрителей и обретают новую жизнь через «соавторство».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нами был проведен сопоставительный анализ «Этюда в багровых тонах» Конан Дойла и первой серии современной английской экранизации «Шерлок». Для полного анализа нам потребовалось изучить теорию и адаптацию кинотекста, механизмы, формирующие определенные впечатления, а также способы передачи речи персонажей в сериале и отступления режиссеров от канонов.

Основываясь на теории кинотекста, сопоставительная работа была проделана по методике А. С. Беседина, включающая в себя такие приемы, как:

1. *Сохранение (литературный диалог переносится в текст сценария и не меняет своих категориальных свойств).*
2. *Опускание (необходимость сократить литературный текст).*
3. *Добавление (создание отдельных отрывков, которые без нарушения сюжетной линии соединяют фрагменты).*
4. *Замена (когда один фрагмент заменяется другим).*
5. *Перестановка (перемещение одной реплики или сцены в другое место).*
6. *Компрессия (сжатие текста).*
7. *Комплексное преобразование (использование двух и более приемов в одной сцене).*

По итогам проведения анализа, можно отметить, что доминирующим приемом оказался прием замены. Это связано с тем, что действие сериала перенесено в XXI век, и, следовательно, появляется необходимость заменять некоторые реплики, предметы, сюжетные линии, характеристики, в т. ч. персонажей (из-за исторического, культурного процессов).

Сравнительный анализ повести и сериала позволил представить комплексный характер методики перевода художественного текста в кинотекст, их сходства и различия.

Целью таких трансформационных изменений является сокращение экранного времени, стремление к лаконичности, большей образности и динамичности, а также знакомство аудитории со значимыми аспектами сюжета, введение в новую реальность, привлечение зрителей и сохранение атмосферы первоисточника.

Литературный текст Артура Конан Дойла «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» рассматривается в работе как претекст сериальной культуры, ключевыми элементами которого, на наш взгляд, являются:

1. Локальное в универсальном: композиционная и сюжетная завершенность отдельной мини-истории внутри сохраняемого общей тематики произведения.

2. Особенное в привычном: нетривиальность и интригующий характер разыгрываемых обстоятельств, с одной стороны, концентрирует внимание аудитории на том, что не попадает под привычные схемы интерпретации; с другой – приводит к реалистичному объяснению как разрешению сюжетного конфликта.

3. Мобильность в устойчивости: в данном случае можно говорить о специфическом «принципе трансформера»: несмотря на выраженность характера главных героев, атмосферность и определенность описываемого фона событий (эпоха, нравы, интерьеры) – они легко могут быть встроены в новый осовремененный контекст, без ущерба привлекательности и узнаваемости текстовой первоосновы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Gates, P. Always a Partner in Crime: Black Masculinity in the Hollywood Detective Film / P. Gates // *Journal of Popular Film and Television*. – 2009. – № 32. – P. 20–29.
2. Балаш, Б. В. Кино: Становление и сущность нового искусства / Б. В. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
3. Беседин, А. С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту / А. С. Беседин // *Вестник Волгоградского государственного университета*. – 2017. – № 4. – С. 21–27.
4. Вольский, Б. А. Прокофьев и Эйзенштейн. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Б. А. Вольский. – М. : Искусство, 1974. – С. 305–307.
5. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст: кинотекст / М. Б. Ворошилова // *Политическая лингвистика*. – 2007. – № 2. – С. 24–29.
6. Головня, А. Д. Мастерство кинооператора / А. Д. Головня. – М. : Искусство, 1965. – 239 с.
7. Грин, А. Этюд в розовых тонах. Скрипт сериала / А. Грин. – Режим доступа: <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Sherlock-A-Study-in-Pink-final-shooting-script.pdf>.
8. Дойл, А. К. Жизнь и творчество / А. К. Дойл. – М. : Эксмо, 2003. – 480 с.
9. Дойл, А. К. Полное собрание повестей и рассказов о Шерлоке Холмсе в одном томе / А. К. Дойл. – М. : Эксмо, 2013. – 1488 с.
10. Дыко, Л. П. Ракурс / Л. П. Дыко. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 447 с.
11. Егорова, Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино / Т. К. Егорова // *Музыка*. – 2014. – № 3. – 160 с.
12. Железняков, В. В. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор / В. В. Железняков. – М. : ВГИК, 2000. – 157 с.

13. Закревский, Ю. А. Звуковой образ в фильме / Ю.А. Закревский. – М. : Искусство, 1961. – 228 с.
14. Иванова, И. Н. Фанфикшен (fanfiction) как жанр массовой литературы: стереотипы гендерного сознания «аффтаров» / И. Н. Иванова. – СПб. : СПГУТД, 2009. – 336 с.
15. Игнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль / К. Ю. Игнатов // Теория кино. – 2008. – № 2. – С. 57–74.
16. Игнатов, К. Ю. Произведения художественной литературы и их экранизация / К. Ю. Игнатов. – М. : Книжный дом, 2002. – С. 298–300.
17. Игнатов, К. Ю. Слово в книге и на экране: проблема сохранения авторского стиля при экранизации литературного произведения / К. Ю. Игнатов. – М. : Книжный дом, 2006. – С. 303–314.
18. Игнатов, К. Ю. Экранизация литературного произведения как интерсемиотический перевод: принципы стилистического анализа / К. Ю. Игнатов. – М. : Книжный дом, 2006. – С. 285–297.
19. История зарубежного кино (1945–2000) / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
20. История зарубежной музыки. XX век : учебное пособие / под ред. Н. Гавриловой. – М. : Музыка, 2007. – 572 с.
21. Кагарлицкий, Ю. И. Шерлок Холмс, которого придумал Конан Дойл / Ю. И. Кагарлицкий. – М. : Останкино, 1991. – 448 с.
22. Казарян, Р. А. О мнимой самостоятельности изображения / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. – 1988. – № 1. – С. 71–83.
23. Карр, Д. Д. Жизнь сэра Артура Конан Дойла: Человек, который был Шерлоком Холмсом / Д. Д. Карр. – М. : Центрполиграф, 2001. – 396 с.
24. Коноплёв, Б. Н. Основы фильмопроизводства / Б. Н. Коноплёв. – М. : Искусство, 1975. – 448 с.
25. Корганов, Т. И. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма / Т. И. Корганов. – М. : Искусство, 1964. – 351 с.

26. Кудряшов, Н. В. Как самому снять и показать кинофильм / Н. В. Кудряшов. – М. : Госкиноиздат, 1952. – С. 10–21.
27. Кулешов, Л. В. Кадр и монтаж / Л. В. Кулешов. – М. : Искусство, 1961. – 88 с.
28. Линдгрэн, Э. Искусство кино: Введение в киноведение / Э. Линдгрэн. – М. : Иност. лит., 1956. – 192 с.
29. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 445 с.
30. Лондон, К. Музыка фильма / К. Лондон. – М. : Искусство, 1937. – 208 с.
31. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман. – Таллинн, 1994. – 221 с.
32. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / М. Ю. Лотман. – СПб. : Об искусстве, 1998. – 245 с.
33. Мартьянова, И. А. Текст киносценария и киносценарий текста / И. А. Мартьянова. – СПб. : Наука, 2003. – 207 с.
34. Масич, О. В. Внутрикадровая музыка в кино. Особенности введения / О. В. Масич // Киномузыка. – 2016. – № 4. – С. 30–39.
35. Медынский, С. Е. Компонуем кинокадр / С. Е. Медынский. – М. : Искусство, 1992. – 239 с.
36. Миллер, Р. Приключения Конан Дойла / Р. Миллер. – М. : КоЛибри, 2012. – 480 с.
37. Огнев, К. К. Ремейк как явление экранной культуры. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение / К. К. Огнев // Массовая культура. – 2015. – № 1. – С. 129–132.
38. Пискунов, В. В. Игра с выбором пилуль / В. В. Пискунов. – Режим доступа: <https://sherlock-series.livejournal.com/1206491.html>.
39. Рапопорт, Е. В. Логика сериала / Е. В. Рапопорт. – М. : Логос, 2013. – № 3. – С. 21–36.

40. Рейсц, К. Техника киномонтажа / К. Рейсц. – М. : Искусство, 1960. – 296 с.
41. Ригс, Р. Шерлок Холмс: Методы расследования и тайны величайшего детектива / Р. Ригс. – М. : Эксмо, 2012. – 224 с.
42. Садуль, Ж. Всеобщая история кино / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958. – 611 с.
43. Слышкин, Г. Г. Кинотекст / Г.Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 113 с.
44. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов. – М. : Эксмо, 1990. – 143 с.
45. Тарковский, А. А. Уроки режиссуры / А. А. Тарковский. – М. : ВИППК, 1992. – 92 с.
46. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 572 с.
47. Усов, Ю. Н. Основы экранной культуры / Ю. Н. Усов. – М. : Наука, 1993. – 91 с.
48. Чернышов, А. В. Медиамузыка / А. В. Чернышов // Меди@льманах. – 2007. – № 5. – С. 50–58.
49. Черняк, В. Д. Фанфик (фэнфик), Фанфикшн / В. Д. Черняк. – М. : Флинта, 2015. – 192 с.
50. Чуковский, К. И. О Шерлоке Холмсе / К. И. Чуковский. – М. : Правда, 1988. – 608 с.
51. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста / Т. Ф. Шак. – Краснодар : КГУКИ, 2010. – 325 с.
52. Шилова, И. М. Фильм и его музыка / И. М. Шилова. – М. : Советский композитор, 1973. – 230 с.
53. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: в 2 т. Т. I. Чувство кино / С. М. Эйзенштейн. – М. : Эйзенштейн-центр, 2004. – 688 с.
54. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 573 с.

55. Юткевич, С. И. Художественный фильм / С. И. Юткевич. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 640 с.

56. Якобсон, Р. О. лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 16–23.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

РАЗРАБОТКА КОНСПЕКТА ЗАНЯТИЯ СПЕЦКУРСА ПО ЛИТЕРАТУРЕ НА ТЕМУ «ИЗУЧЕНИЕ КИНОТЕКСТА» (на примере британского сериала «Шерлок»)

Аннотация

Спецкурс «Изучение кинотекста» представляет собой интегрированную программу, включающую в себя элементы таких дисциплин, как «Зарубежная литература», «История» и «Киноведение». Данный курс рассчитан на полгода обучения в 9-11-х классах гуманитарного и филологического профиля для знакомства учащихся теорией кинотекста, культурным пространством Англии в соответствии с нормами и ценностями открытого общества.

Литературоведческое содержание спецкурса призвано ознакомить учащихся с зарубежной литературой XIX века, в большей степени с биографией и творчеством Артура Конан Дойла.

Искусствоведческое содержание спецкурса призвано углубить знания учащихся о феномене «кино» и «кинотекста», дать теоретическую базу, основанную на работах исследователей и режиссеров, исследовать феномен «сериальности», причины возникновения и популярности сериалов.

Одним из средств анализа является сравнительно-сопоставительный метод, в рамках которого от учащихся требуется проявление собственного мнения, собственной активной позиции, что, в свою очередь, стимулирует и мотивирует стремление постоянно увеличивать и углублять общекультурные и межпредметные знания.

Цель спецкурса: удовлетворить индивидуальные образовательные потребности каждого учащегося, ознакомить учащихся с теорией кинотекста и трансформаций художественного текста в кинотекст, творчеством Конан

Дойла, а также, основываясь на полученной теории, провести сравнительный анализ части первой повести о Шерлоке Холмсе и первой серии первого сезона британского сериала BBC «Шерлок».

Задачи спецкурса:

1. Ознакомить учащихся с теорией кинотекста при помощи лекционной части спецкурса.
2. Продолжить формирование у обучающихся умений и навыков исследовательской работы с помощью поиска примеров и сравнительной работы.
3. Продолжить формирование синтеза знаний по ряду предметов и способами их разработки в различных профессиональных сферах с помощью межпредметных связей спецкурса.

Тип спецкурсов: надпредметный

Методы и приемы: объяснительно-иллюстративный, частично-поисковый, исследовательский

Форма организации учебной деятельности: фронтальная, деловая игра, пресс-конференция, видеоуроки, уроки-соревнования

57. Средства обучения: учебник (Ионин, Г. Н. Школьное литературоведение: Учебное пособие к спецкурсу / Г. Н. Ионин. – М. : Наука, 1986. – 265 с.), учебные пособия, художественная литература, научные работы (Беседин, А. С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту / А. С. Беседин // Вестник Волгоградского Государственного Университета. – 2017. – № 4. – С. 21–27).

Учебно-тематический план спецкурса

№ занятия	Тема	Кол-во часов
1	Вводное занятие	1
2-3	Подходы к определению понятия кинотекста	2
4-5	Термины киноискусства	2
6	Средства выразительности кино	1
7-8	Монтаж как основное средство выразительности кинотекста	2
9-10	Музыка в кино	2

11	Экранизация	1
12	Феномен ремейка и перезапуска	1
13	Феномен сериальности, причины популярности сериалов	1
13	Приемы трансформации художественного текста в кинотекст	1
14	Контрольное занятие по теории кинотекста	1
15-18	Сравнительный анализ повести и сериала по сценам с помощью изученных приемов трансформации текста	4
19	Изучение фан-литературы, анализ	1
20-21	Анализ дополнительных аудиовизуальных возможностей сериала «Шерлок»	2
22	Итоговое занятие	1
	Итого	22

Конспект занятия спецкурса

Тема: «Сравнительный анализ повести и сериала по сценам с помощью изученных приемов трансформации текста»

Тип спецкурсов: надпредметный

Методы и приемы: частично-поисковый

Формы организации учебной деятельности: фронтальная

58. **Средства обучения:** учебные пособия, текст Артура Конан Дойла «Приключения Шерлока Холмса», видеофрагменты, научные работы (Беседин, А. С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту / А. С. Беседин // Вестник Волгоградского Государственного Университета. – 2017. – № 4. – С. 21–27).

Этап занятия	Время	Содержание	Примечание
I. Орг. момент	2 мин.	У: Здравствуйте, ребята! На сегодняшнем занятии мы с вами вспомним теорию кинотекста, углубим теоретические знания на практике, научимся анализировать и сравнивать художественный текст и текст кино. Запишите тему занятия: «Сравнительный анализ повести и сериала по сценам»	Проектор, тетради
II. Актуализация опорных знаний	5 мин.	У: Мы уже изучили теорию кинотекста. Теперь, чтобы	Проектор, тетради

		<p>приступить к анализу, давайте вспомним, какие вы знаете приемы трансформации художественного текста в кинотекст.</p> <p><i>у: Теоретик кинотекста Игнатов К. Ю. выделяет дословное сохранение, опущение, добавление новых единиц, замена, перестановка, комплексные преобразования. Исследователь А. С. Беседин также выделяет компрессию как еще один прием трансформации.</i></p> <p>У: Молодцы! Теперь мы с вами попробуем найти примеры к каждому приему трансформации.</p>	
<p>III. Применение знаний и умений в новой ситуации</p>	<p>40 мин.</p>	<p>1. Чтение текста</p> <p>У: Сейчас мы с вами откроем текст Конан Дойла, который лежит у каждого на столе. Нам нужна первая повесть «Этюд в багровых тонах», страница 50. Это сцена, в которой Шерлок приезжает на место преступления. Даниил, прочитай, пожалуйста, этот отрывок.</p> <p>(Один из учеников читает отрывок в слух, 10 мин.)</p> <p>2. Просмотр эпизодов сериала</p> <p>У: Теперь посмотрим этот же эпизод, экранизированный BBC. Поднимите руки, кто смотрел сериал «Шерлок»?</p> <p>(Большая часть учеников поднимают руки).</p> <p>У: Отлично, значит, вам сейчас будет легче сосредоточиться на поиске приемов.</p> <p>У: Итак, ваша задача сейчас: посмотреть отрывок и записать примеры приемов, которые сможете увидеть. А потом мы вместе разберем (5 мин. на самостоятельную работу).</p> <p>3. Сравнительный анализ эпизодов сериала и глав повести</p> <p>У: Все, давайте остановимся</p>	<p>Художественный текст, проектор, тетради</p>

	<p>здесь и обсудим, какие примеры и каким приемам вы нашли.</p> <p><i>у: Я нашел (нашла) пример для приема замены. У Конан Дойла жертва убийства мужчина лет сорока (зачитывает отрывок из оригинального текста), а в сериале – молодая женщина в броском розовом пальто и с розовыми аксессуарами. Думаю, это прием замены.</i></p> <p>У: Отлично! Кто что нашел ещё?</p> <p><i>у: Я нашел (нашла) прием добавления. В сериале Шерлок развернуто объясняет цепь своих умозаключений сотрудникам Скотланд-Ярда, а в оригинале – практически ничего не говорит после осмотра места преступления.</i></p> <p>У: Верно. Как вы думаете, какую функцию этот прием выполняет?</p> <p><i>у: Могу предположить, что этот прием здесь используется для того, чтобы сэкономить экранное время и не вставлять сцены с отдельным объяснением для зрителей.</i></p> <p>У: Да, ты абсолютно прав(а). Как вы помните, одним из принципов сериальности является лаконичность и сокращение, в целях экономии экранного времени. Ещё что-то нашли?</p> <p><i>у: Мне показалось, что в сериале отсутствует сцена, где Шерлок исследует следы возле дома.</i></p> <p>У: Да, так и есть. Зачитай, пожалуйста, этот момент.</p> <p><i>у: (читает отрывок из оригинального текста).</i></p> <p>У: Что это за прием?</p> <p><i>у: Опускание!</i></p> <p>У: Отлично!</p> <p>4. Творческое задание</p> <p>У: А теперь предлагаю вам</p>	
--	--	--

		немного пофантазировать: подумайте, какие еще приемы можно использовать в этом эпизоде? Объединитесь по парам и подумайте, какой из изученных нами приемов вы бы, являясь режиссером сериала, использовали здесь. По одному приему и способу его реализации. А затем запишите на листках. У вас 5 минут!	
V. Подведение итогов	1 мин.	У: Молодцы, ребята! Мы с вами очень интересно и продуктивно поработали! Нашли сразу несколько приемов в одной сцене. На следующих занятиях мы более подробно разберем каждый из приемов, попробуем найти больше примеров во всей серии «Этюд в розовых тонах».	

Методические материалы к занятию

1. Сборник Артура Конан Дойла «Приключения Шерлока Холмса» каждому ученику.
2. Отрывки из скрипта сериала на карточках для более удобного и наглядного анализа.
3. Видеофрагмент <https://sherlock-tv.ru/online/1-sezon/seriya-1>