

КОДОВЫЙ ЗАМОК НА ТЕЛЕВИЗОР: к проблеме заполнения зрителем культурно-эмотивных лакун восприятия кинотекста

Можно привить гипофиз Спинозы или еще какого-нибудь такого лешего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящее, но на какого дьявола, спрашивается? Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!..

М.А. Булгаков. Собачье сердце

— Что смотрите?

— Наши играют французскую жизнь...

— Искусство по-прежнему в большом долгу!

Из к/ф «Покровские ворота»

В первое десятилетие XXI века телевизионные каналы по-прежнему активно эксплуатируют жанр сериала, как удобного во всех отношениях и быстрого в приготовлении блюда. Ведущее место в сериальной продукции занимают адаптации латиноамериканских сериалов. Эта тенденция отражает происходящее во всем мире. Однако в связи с ней проявляется проблемы, напрямую связанные с формированием как самого экранного культурного пространства, так и его восприятия зрителем той страны, где создана и демонстрируется данная адаптация.

Интерес к такого рода сериалам понятен: сюжетная канва, основанная на реалиях повседневной жизни, разыгрываемая в основном в рамках «семейного пространства» с использованием стандартного набора конфликтных ситуаций комедии положений или мелодрамы, выводящих повествование на новый уровень и удерживающих эмоциональный градус восприятия. Все это обеспечивает, казалось бы, беспроигрышную позицию сериала не только в сетке вещания, но и в сердце зрителя. Однако не все сериалы оказываются одинаково успешными. И главная проблема видится именно в игнорировании создателями адаптаций тех культурно-эмотивных лакун, которые возникают в восприятии зрителя¹. Они возникают из-за особенностей национального темперамента, пренебрежение которым, порой, сводят на нет все усилия постановщиков. Хотя именно специфика национального темперамента должна учитываться, прежде всего, для того, чтобы «культурный код» был считан зрителем.

«Как только ...собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии, — отмечает Х. Ортеги-и-Гассет, — она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой,

книгой или картиной»². И хотя, по мнению испанского мыслителя, «в произведении искусства ...озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием»³, именно способность к сопереживанию и возможность такого сопереживания, которая содержится или отсутствует в произведении, является мерилем состоятельности художника для большинства зрителей, слушателей, читателей. Безусловно, слова испанского ученого характеризуют обыденное восприятие так называемого неискушенного «потребителя» искусства. Но не на него ли рассчитаны многочисленные кино и телефильмы, которые в условиях культуры потребления иначе как продукцией мы не называем?

Сколько бы ни продолжались в науке споры об искусстве для всех и искусстве для избранных, все в итоге сводится к «оптической проблеме»³: одни видят только сад, другие, их меньше, и оконное стекло, за которым он расположен. Приводя этот пример, Х. Ортега-и-Гассет не был склонен принимать чью-то сторону, а лишь констатировал сложившуюся ситуацию. Понимая важность поиска новых форм в искусстве, а также художественности как неотъемлемой части произведения искусства, писатели XIX века тем не менее первостепенное внимание уделяли аксиологии. Гете в этой связи подчеркивал: «В наши дни вряд ли возможно сыскать ситуацию, безусловно новую. Новой может быть разве что точка зрения да искусство ее изображения и обработки»⁴. Учитывая, что предметом изображения в художественной культуре стали реалии повседневности, можно говорить о межкультурной коммуникации. Новые для искусства явления требовали нового художественного метода их изображения. В то же время развитие эстетической мысли приводила к неизбежности новых тем и проблем в произведениях искусства.

Исследователи русской и западноевропейской культуры отдадут России пальму первенства в переходе от романтизма к реализму в искусстве^{5,6,7,8}. Так, эстетическая концепция Н.И. Надеждина «впервые в России реализовала стремление русской эстетики 20–30-х годов XIX века синтезировать реалистические тенденции и элементы, содержащиеся в эстетике просветительского классицизма, с подобными же чертами просветительского романтизма и сформулировать некую реалистическую концепцию эстетики — своеобразную русскую предшественницу эстетики русского критического реализма Белинского — Добролюбова — Чернышевского»⁹.

С появлением в середине XIX в. диссертации Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» вопрос о назначении искусства, его задачах, предмете и приемах изображения получил свое дальнейшее развитие. Говоря о таком понятии как «прекрасное», Чернышевский подчеркивал: «Прекрасное есть жизнь»¹⁰, — указывая при этом, что искусство призвано воспроизводить и объяснять те явления действительности, которые наиболее интересны человеку, а своим объяснением оказывать воспитательное воздей-

ствии на него. В авторецензии на свою работу писатель уточняет: «... воспроизведение имеет целью помочь воображению, а не обманывать чувства, как того хочет подражание, и не есть пустая забава, как подражание, а дело, имеющее реальную цель»¹¹.

Споря с утилитаристами, Ф.М. Достоевский в статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве» писал: «... творчество, основание всякого искусства живет в человеке как проявление части его организма, но живет нераздельно с человеком. А следственно, творчество и не может иметь других стремлений, кроме тех, к которым стремится весь человек. <...> И потому первое дело: не стеснять искусства разными целями, не предписывать ему законов, не сбивать его с толку, потому что у него и без того много подводных камней, много соблазнов и уклонений, неразлучных с исторической жизнью человека. Чем свободнее будет оно развиваться, тем нормальнее разовьется, тем скорее найдет настоящий и полезный свой путь»¹².

Использование того или иного художественного метода в искусстве предполагает поиск идентичности, необходимой для того, чтобы состоялась межкультурная коммуникация. Результат этого поиска зависит от многих составляющих. Особенности репрезентации любого культурного феномена обусловлены «соотнесением с определенной областью социального опыта»¹³. Тот факт, что сценарий сериала, как правило, основан на знакомой зрителю ситуации повседневности, прежде всего, и заставляет обратить внимание на необходимость поиска при адаптации не только и не столько художественного эквивалента (поскольку зритель может принять правила игры, обусловленные использованием другого языка, если это использование, на его взгляд, оправданно), сколько культурно-эмотивного и интеркультурного.

Осознание национально-культурной специфики и понимание инокультурного текста (не только вербального, хотя в данном случае при анализе успешности того или иного сериала речь идет, прежде всего, не о видеоряде, а о способе дешифровки культурных кодов, который реализуется в сюжетной канве и взаимоотношениях персонажей) реализуется ситуативно. Но при адаптации инокультурного текста в русле национальной культурной традиции, то есть при перенесении места действия, например, из Латинской Америки, в российский город, и при приспособлении словесного портрета, характера и поведения персонажей к иным условиям недостаточно только изменения инокультурного колорита. Напротив, зачастую именно смена инокультурного колорита на узнаваемый становится тем платьем, которое демонстрирует, что король голый: если нет смены поведенческой модели, если следование за структурно-композиционными элементами оригинала происходит механически.

В качестве примера подобной именно культурно-эмотивной неудачи можно привести довольно интересный по своей идее, но ходульный по исполнению (в силу схематичности сюжета и нарочитой заданности идейных установок) се-

риал «Тридцатилетние», снятый по мотивам чилийского сериала «Los Treinta». В одной из рецензий на данный сериал на сайте kinopiosk.ru довольно точно называются причины неудачи, постигшей «Тридцатилетних»:

«Как ни прискорбно осознать, сериал «Тридцатилетние» российским зрителем признан не был. Конечно, в нем есть минусы. Возможно, адаптация была не слишком удачна: герои в свои 30 уже принадлежат к верхней прослойке среднего класса, которая у нас в стране представлена очень слабо; возможно, развязки иногда не слишком правдоподобны. Возможно...», — далее автор рецензии Lav VV называет сильные, по его мнению, стороны сериала, пытаясь при этом понять, почему именно они-то и не встретили сочувствия у российского зрителя.

«<...> сериал глубоко психологичен. Каждая ситуация сначала описывается, а затем очень ненавязчиво и с заметной долей юмора анализируется в «белой комнате». Причем ситуации-то жизненные, с ними сталкивается любая среднестатистическая российская пара. Может быть, антураж оттолкнул нашего зрителя...

<...> сериал потрясающе стильный. Каждый герой неповторим в своем образе. Прическа, одежда — все продумано до мельчайших деталей. От «Тридцатилетних» так и веет стилем, модой, лоском в хорошем смысле этих слов.

Может, именно это и смущает нашего зрителя. К сожалению, далеко нам еще до «умных», психологичных сериалов. Нашим женщинам (а именно они являются целевой аудиторией) больше по душе простодушная, страшенькая Катя; простая, грубоватая Вика и наивная страдалница Тася...». Интересен также подход к анализу зрительского успеха сериалов через поиск соответствия их персонажей архетипам, представленным в фольклорной традиции¹⁴.

Вывод, который делает автор рецензии, о том, что нам далеко до «умных» сериалов, конечно же, не может служить объяснением провала данного сериала. Скорее всего, правда именно в последних словах — про Катю, Вику и Тасю: возможно, не желая того, телезритель указал на природу непонимания и неприятия, которая кроется в эмоциональной реакции на слова и поступки персонажа. Каждому из нас хочется увидеть знакомую историю «Хуана и Марии», если воспользоваться словами Х. Ортеги-и-Гассета: «Наши люди в булочную на такси не ездят» и к психоаналитику не ходят разбирать свои интимные взаимоотношения.

Сериал «Новости» — российская адаптация аргентинской теленовеллы («Los Exitosos Pells» («Los Exitosos Pell\$») или «Успешные Пеллсы»). Так же как и «Тридцатилетние», сериал был показан на СТС, однако, несмотря на бурные восторги в сети, высказанные на различных киносайтах, очень быстро покинул сетку вещания по причине катастрофически низкой доли аудитории, смотревшей сериал. Критик газеты «Коммерсантъ» Арина Бородина привела по этому поводу следующие данные: «Доля аудитории «Новостей» среди тех, кому от б

до 54 лет, по стране с 11% упала до 7,3% (при доли канала за неделю — 11,2%), а в Москве и вовсе катастрофические цифры: доля «Новостей» у первой серии была 7,1%, у четвертой уже — 3,1% (доля СТС в столице за неделю в целевой аудитории — 9,5%)¹⁵.

Впрочем, и в этом случае, отмечая неудачность названия, критик упрекает зрителя канала СТС в том, что тот «почему-то сейчас не находит и не принимает качественный сериал, где надо хоть немного последить за сюжетом, подумать, а не только смеяться, как в мыльных, но нескончаемых «Папиных дочках» и «Ворониных».

Упрек же, как кажется, не совсем по адресу. Конечно, понятно, что успешность канала напрямую зависит от этой самой доли зрительской аудитории. Но и в руках канала, как представляется, управление этой долей, в первую очередь, созданием того продукта, который не вызывает у публики изжоги. Всего не потому, что публика — дура, а потому, что у этой публики существуют, воспитанные не в последнюю очередь самим телевидением и даже конкретным каналом, определенные представления о том, что должно быть показано на экране, если «это» названо сериалом.

И тут мы опять возвращаемся к проблеме изображения действительности и той системы ценностей, которой придерживаются представители определенной культуры, принимая или отторгая созданное в иной культуре, особенно если оно преподносится в адаптированном варианте как родное.

Известно, что «человеческая культура не знает абсолютно оригинальных кодов, а, следовательно, взаимопонимание в процессе общения различных локальных культур в *принципе* возможно. Человеческая культура не знает абсолютно избыточных кодов, поэтому процесс межкультурного общения проходит с *различной степенью понимания*»¹⁶. Данное наблюдение, сделанное в связи с анализом возможности межкультурной коммуникации представителей различных культур, можно учесть и при анализе адаптивных возможностей текста культуры. Отличие от непосредственной межкультурной коммуникации в случае с созданием российской адаптации инокультурного сериала состоит в том, что декодирование производит не зритель, а создатели адаптации. Однако подобное посредничество накладывает дополнительную ответственность за степень понимания и уровень восприятия материала именно в силу указанной выше избыточности культурных кодов, подразумевающих множественность толкований. Но это же посредничество создает сложность зрительского восприятия адаптированного сериала, которая выражается в необходимости заполнения образующихся культурно-эмотивных лакун, связанных с игнорированием или недостаточным учетом при адаптации специфики национального темперамента как страны создателей оригинала, так и страны создателей адаптации.

На одном из форумов в сети Интернет по поводу отношения к адаптациям развернулась целая зрительская дискуссия¹⁷:

Андрей Андреевич: «Почти каждый новый русский сериал это адаптация, причем не просто адаптация, а почти дословное цитирование. Я еще понимаю сериал «Побег», его может посмотреть и более старшее поколение, не знающее английский и не понимающего реальности жизни «там у них». Но делать адаптацию на молодежный сериал? Когда почти все, кто хотел, уже давно смотрят оригинал. Зачем и для кого это снимают? и куда делись оригинальные идеи?»

P.S. Да адаптации это не только российская идея, американцы тоже это делают. Например, сериал «Родина» — это адаптация на Израильский сериал, но там общего с оригиналом только сама идея сюжета, цитированием там даже и не пахнет».

Saidaziz: «Чего ж тут непонятного. В штатах снимают сериал. Дальше все страны покупают права на адаптацию. Удобно же. Думать и творить не надо. В документации на сериал, небось, всё расписано, вплоть до роста, веса и цвета глаз, на каждого героя.

Разновидность выпуска продукта на местном рынке. У нас же не продают скажем шампунь с полностью английской этикеткой. Частично переводят на русский язык. Так и здесь. Сами американцы тоже так делают.

Оригинальными идеями всю сетку вещания не заполнить».

eXamp1e: «Такова практика. Ситкомы типа «Не родись красивой» адаптированы почти в каждой стране, где они шли. Но это почему то очень сильно коробит российского зрителя, но когда этот же зритель смотрит упрощенные голливудские адаптации типа «Отступники» Скорцезе, его почему-то не коробит, что гонконгский оригинал этого фильма снят намного сильней. Парадокс».

Katharina: «Но в чем прикол видеть наших актеров, играющих ровно то же самое, что уже сыграли американцы? И что уже показали полтора года назад по другому каналу, вот что самое смешное? Если был куплен сериал, зачем еще покупать права на адаптацию, и переснимать ту же шнягу у нас? Можно пустить оригинал по второму разу, я думаю, мало найдется людей, которые предпочтут корявую копию оригиналу. Единственное разумное объяснение — так делают, чтобы отечественная киноиндустрия не простаивала и чтобы занять работой выпускников актерских курсов. Что тут скажешь? Жалкое зрелище, это наша российская киноиндустрия».

eXamp1e: «Иногда адаптированные ситкомы идут лучше, т.к. менталитет ЦГ (видимо, центрального героя — Т. Г.) отличается. Пример с Ворониными. Сериал достаточно популярен, а вот его оригинал Рэймонд прошел незамеченным, потому как юмор и события в нем ориентированы на американцев».

Saidaziz: «Нет, сериалы, конечно, очень любопытный феномен современного космополитичного мира, но... смотреть-то их зачем?»

Приведенный фрагмент дискуссии об адаптированных сериалах, как представляется, наглядно демонстрирует и зрительские ожидания, и зрительские предпочтения. При этом наблюдается полное непонимание того, зачем

вообще делать адаптацию (если опустить экономические расчеты по затратам на адаптацию и воплощение оригинальной идеи): своего рода реакция профессора Преображенского на свой же неудачный эксперимент. Слова эти случайно вынесены эпиграфом к данной статье.

Безусловно, участники дискуссии смотрят на адаптацию «со своей колокольни», воспринимая экранное действие как способ преодоления языкового барьера и восполнения незнания и непонимания иной культурной реальности. Эти особенности приписываются старшему поколению, что, конечно, можно воспринимать лишь как полемическое преувеличение. Как же тогда это да и многие предшествовавшие поколения понимали мировую литературу, кинематограф, искусство в целом? Или писать о стране, где никогда не были, поэтические произведения?

Аналогия с этикеткой на иностранном шампуне подтверждает, что зритель не воспринимает адаптацию на русской почве известного ему по оригиналу сериала как культурное событие, достойное его внимания. При этом реплика о разности менталитетов, которая в отдельных случаях является решающим доводом в пользу адаптации, пожалуй, как нельзя лучше свидетельствует о необходимости поиска культурно-эмотивного эквивалента при использовании инокультурного текста. Конечно, в данной связи нельзя не вспомнить экранизацию романа Ф.М. Достоевского «Идиот», осуществленную японским режиссером Акирой Курасавой в манере адаптации, перенеся действие романа русского писателя в родную для режиссера японскую культуру.

Культурный код, владение которым помогает носителям разных культур понимать преобразование значений в смыслы, различать поведенческие культурные модели и относить их к той или иной культуре, в случае с перенесением действия произведения из одной культуры в другую как раз и является тем адаптивным инструментом, с помощью которого осуществляется и кодировка и ее последующая дешифровка как создателями адаптации, так и ее зрителями. Именно правильный перевод инокультурного текста в знаковой системе другой культуры, где учитывается национальный темперамент, национальный менталитет и особенности национального характера, а также культурные соответствия и аналогии, вызывает понимание у зрителя и позволяет избежать возникновения культурно-эмотивных лакун при восприятии кинотекста или, во всяком случае, найти способ их удачного заполнения.

¹ Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Культура и текст. Введение в лакунологию. — М.: 2010.

² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства//Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. С. 223.

³ Там же. С. 224.

⁴ Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — М., 1981. С. 224.

⁵ Овсянников М.В. Введение в кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1967. Т. III. С7 224.

⁶ Аникст А.А. Реализм. Краткая литературная энциклопедия. — М., 1971. Т. 6 С. 214.

⁷ Михайлов Ал.В. Немецкая эстетика // История эстетики. Т. III. С. 385

⁸ Голенищев–Кутузов И.Н. Италия // С. 911.

⁹ Каменский З.А. Надеждин — эстетик и философ // Надеждин Н.И. Сочинения в двух томах. — СПб., 2000. Том первый. Эстетика. С. 29-30.

¹⁰ Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. — М., 1989. С. 47-48.

¹¹ Чернышевский Н., <Авторецензия> СПб., 1855 // http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0100.shtml

¹² Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 30 тт. — М.-Л.: Наука, 1972-1990. Т. 18. С. 101-102.

¹³ Шапинская Е.Н. Дискурс любви. — М.: Прометей, 1998. С. 112.

¹⁴ Мамочкин П. Типаж отечественного сериала в контексте традиции русской массовой культуры // Наука телевидения. Вып. 8. — М., 2011. С. 149-152.

¹⁵ <http://kommersant.ru/doc/1581764>. С. 18.

¹⁶ Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Культура и текст. Введение в лакунологию. — М.: 2010.

¹⁷ <http://forum.ixbt.com/topic.cgi?id=63:4501>